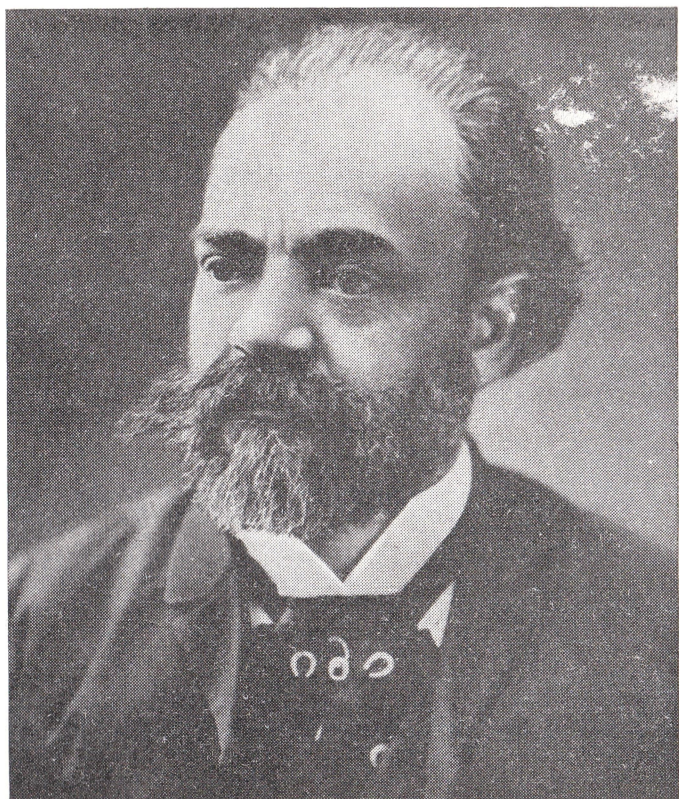


В. ЕГОРОВА

СИМФОНИИ ДВОРЖАКА

Издательство «Музыка», Москва



ВСЕСОЮЗНЫЙ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

В. ЕГОРОВА

СИМФОНИИ ДВОРЖАКА

Москва, «Музыка», 1979

78И
Е-30

Рецензенты:

доктор искусствоведения

В. П. БОБРОВСКИЙ

доктор искусствоведения

И. Ф. БЭЛЗА

ОТ АВТОРА

Жанр симфонии, насчитывающий в Чехии более чем двухсотлетнюю историю существования, и поныне принадлежит к числу жизнеспособных, интенсивно развивающихся областей музыкального искусства. Композиторы современной Чехословакии создали в этом жанре за последние десятилетия немало содержательных произведений, запечатлевших кардинальные социально-исторические и духовные изменения в жизни своей страны и своего народа, волнения и тревоги, надежды и мечты человека своей эпохи. Нет сомнения, что новое время, новые идеи потребовали обновления (порой радикального) и художественных средств, жанрово-стилистической направленности, музыкальной драматургии. Однако поиски новых форм и средств выражения в творчестве крупных композиторов никогда не были полностью оторваны от всего того ценного, что было найдено их предшественниками, от традиций и художественных завоеваний создателей чешской классической школы симфонизма. На первом месте среди них — если говорить о жанре «чистой» симфонии — стоит Антонин Дворжак, которому и посвящается книга.

В центре внимания автора находились две основные проблемы — тематизм, принципы его развития, тематические связи (проблема тематизма — одна из ключевых, особенно при изучении симфонической музыки) и структура симфонического цикла. В таком аспекте симфонии Дворжака в литературе о нем до сих пор специально не рассматривались. Вместе с тем, поскольку на русском языке нет обобщающих работ о симфоническом творчестве Дворжака, автор счел необходимым уделить внимание и другим важным

моментам: истории создания симфоний, их концепции и образному строю, особенностям драматургии и т. п.¹

Одна из главных целей книги — проследить также эволюцию симфонизма Дворжака, становление его индивидуального стиля; показать, как углублялось и обновлялось содержание его симфоний, обогащался и «раздвигался» их образный строй; какие изменения происходили в связи с этим в сфере драматургии, интонационного состава и жанровой направленности тематизма; каково внутреннее наполнение и семантическая функция отдельных компонентов цикла и их роль в развитии целого.

Прослеживая эволюцию симфонизма Дворжака, обусловленную, с одной стороны, изменениями в мироощущении композитора (последние были неотрывны и от процессов социально-общественного развития, и от художественного и идейного созревания его личности), а с другой, — развитием выразительных средств его творческой «палитры», автор стремился — по возможности — показать взаимовлияния, взаимообмен между произведениями разных жанров. Ибо симфонизм мышления проявлялся у Дворжака не только в чисто симфонических произведениях, но также в камерной, вокально-оркестровой и оперной музыке, а следовательно, отмеченная эволюция происходила и здесь. Необходимо, однако, сразу же оговориться — автор ни в коей мере не претендует на полноту и всесторонность таких параллелей. Создание обобщающей работы о стилистическом становлении такого плодовитого и постоянно развивавшегося художника, каким был Дворжак, — задача чрезвычайно трудная и притом выходящая за рамки задуманной книги; к тому же далеко не все материалы были автору доступны.

Наконец, значительное внимание в книге уделено проблеме народно-национальных корней музыки Дворжака. И это не случайно, ибо величина вклада крупного композитора определяется в большой мере тем, насколько достоверно и глубоко он отразил жизнь и духовные устремления своего народа, насколько крепки и органичны его связи с народно-национальными традициями. Необходимость подробного освещения этой проблемы вызвана и другим обстоятельством. За пределами Чехии творчество Дворжака еще при его жизни стало синонимом чешского национального искусства.

¹ Из работ на эту тему можно назвать брошюры: Бэлза И. Ф. Пятая симфония Дворжака. Пояснение. М.—Л., 1950 (из серии «В помощь слушателю музыки») и Бернандт Г. Б. Пятая симфония Антонина Дворжака. М., 1954 (из серии «В помощь слушателю концертов»).

Тогда как на родине композитора — точнее в кругах историков музыки — на протяжении длительного времени (почти вплоть до наших дней) велась полемика о характере и месте творчества Дворжака в отечественной музыкальной культуре, о том, является ли он прогрессивным и истинно национальным художником, или его творчество консервативно и космополитично. Вошедшие в историю чешской музыки под названием «Борьба вокруг Дворжака» (Voj o Dvořáka)² споры эти вспыхнули через несколько лет после смерти композитора — в 1912 году — и носили весьма острый, даже ожесточенный характер. Теоретическую основу выступления противников Дворжака составляла концепция З. Неедлого, сформулированная им в работе «История чешской музыки» (опубликована в 1903 году). Согласно этой концепции, чешская музыка второй половины XIX века (после Сметаны) развивалась по двум антагонистическим направлениям — прогрессивному, продолжавшему заветы Сметаны (Фибих, Фёрстер и позже Острчил), и консервативному, представленному Дворжаком и его школой (Новак, Сук, Недбал). Видя в Сметане образец подлинно национального художника, единственного верно решившего проблему народности в музыке, Неедлый недооценивал, а по сути не понимал (или не хотел понять) творчества Дворжака. Особенно возмущали Неедлого те почести, которых удостоивался Дворжак на родине, и тот огромный успех, которым пользовалась его музыка за границей. Эти факты ученый объяснял политическим и художественным консерватизмом композитора.

Современные музыковеды Чехии с полным основанием считают концепцию Неедлого ошибочной, ибо она не отражала «объективного положения в творчестве той эпохи» и вносила в оценку состояния музыкального искусства «предвзятые критерии»³.

Касаясь проблемы Сметана — Дворжак, следует сказать, что действительно между композиторами существовали различия, которые, однако, трактовались пристрастно и преимущественно в

² Борьбу против Дворжака начал З. Неедлый еще в 1901 году, когда напечатал резко отрицательный отзыв о «Русалке» («Hudební rozhledy», 1901, 25. 5). Прямым сигналом к полемике между сторонниками Дворжака (их представляли О. Шоурек, К. Штекер и другие) и его противниками (к ним принадлежали, кроме З. Неедлого, В. Гельферт, Й. Бартош, О. Зих, Г. Долежил) стала статья Бартоша «Антонин Дворжак» («Hlídka času», 1901, 18.10).

³ См.: «Dějiny české hudební kultury. 1890—1945», díl I. 1890—1918. Academia, Praha, 1972, s. 118. Автор раздела, в котором изложена история «Борьбы вокруг Дворжака», прямо признается, что «трудно понять доводы и объяснить мотивы», обусловившие содержание концепции Неедлого (там же, с. 115).

ущерб Дворжаку⁴. Верно, что Дворжак в отличие от Сметаны не был борцом по натуре, что он не принимал непосредственного участия в общественно-политической жизни страны. Верно и то, что младший современник Сметаны не обладал четко осознанными политическими взглядами. Но все это не снижает его значения как прогрессивного и истинно национального художника.

Было бы ошибкой забывать о том, что Дворжак жил в иную, чем Сметана, эпоху, перед которой выдвигались иные общественно-музыкальные задачи. Дворжаку, в частности, не нужно было все создавать сначала, как это приходилось делать Сметане, ибо фундамент и национальной жизни, и национального искусства был уже заложен. Вместе с другими деятелями музыки (например с З. Фибихом, К. Бендлем, К. Шебором) Дворжак шел по пути, проложенному Сметаной, продолжая и развивая начатое его старшим современником. Помимо того, в 80—90-е годы, на которые падает расцвет творчества Дворжака, перед чешским искусством встали другие задачи: после долгих «габсбургских ночей»⁵ оно старалось наверстать упущенное в художественном развитии, подняться на один уровень с передовыми европейскими странами, завоевать себе достойное место в мировом культурном процессе. В сфере музыкального искусства Дворжак был первым художником, который принес своей нации мировое признание и открыл всему миру духовное богатство чешского народа и неповторимое очарование его творчества.

Далее. Дворжак, подобно передовым деятелям чешской культуры того периода (Я. Неруде, В. Сладеку, М. Алешу и другим), был подлинно национальным художником, жившим интересами и нуждами своей страны, своего народа, чутко откликавшимся на события и духовные веяния национальной жизни⁶. Ярким свидетельством этого могут служить такие его произведения, как «Гимн»

⁴ Еще в период борьбы против Дворжака Ф. К. Шальда писал о том, что «противопоставление Сметана — Дворжак без нужды и без достаточных оснований заострено до резкости» (цит. по кн.: В е г к о в е с J. Antonín Dvořák. Praha—Bratislava, 1969, s. 302). Мысль Шальды разделяет и крупный советский богемист И. Бэлза, сожалеющий о том, что «вплоть до нашего времени порою встречаются совершенно неправомерные попытки противопоставления друг другу обоих основоположников чешской музыкальной классики». См.: Антонин Дворжак. Сборник статей. М., 1967, с. 17.

⁵ Имеется в виду трехсотлетнее иго габсбургской монархии.

⁶ Автор книги «Эстетика симфонического творчества Дворжака» А. Сихра отмечает, что в 1870—1880 гг. Дворжак создал множество произведений разных жанров, в частности вокальных и хоровых, которые явились откликом на запросы и потребности нацио-

(«Наследники Белой горы»), «Гуситская увертюра», Седьмая симфония и многие иные сочинения, в том числе так называемого «славянского периода», в которых преломилась идея славянской взаимности.

Интерес к жизни народа и к его искусству сочетался у Дворжака с уважением и искренней привязанностью к простым людям своей родины — известно, какую большую радость доставляло композитору общение с высокими крестьянами и пршимбрамскими шахтерами⁷.

С течением времени взгляды чешских музыковедов — противников Дворжака — менялись. Некоторые из них, в частности Гельферт и Неудный, пришли к более верной и объективной оценке его творчества и места Дворжака в развитии отечественной музыкальной культуры. Стимулом для возобновления серьезного разговора на эту тему (после почти двадцатилетнего молчания) явилась Международная конференция о творчестве Дворжака, происходившая в мае 1954 года в Праге по решению Всемирного Совета Мира (в связи с 50-летием со дня смерти композитора). «Разговор» продолжил в 1956 году чешский музыковед Р. Сметана работой «О месте и значении творчества Дворжака в музыкальном развитии Чехии»⁸. Признавая огромный, по достоинству не оцененный в чешском музыкознании вклад Дворжака в историю отечественной культуры, народно-национальный характер его творчества, автор тем не менее причисляет Дворжака к экстравертной (по его терминологии) линии чешского искусства — то есть к той группе композиторов-эмигрантов, которые и творчеством, и музыкальной деятельностью внесли немалый вклад в мировую культуру, но не принимали непосредственного участия в решении проблем национальной жизни.

нальной жизни. В тот период передовые деятели Чехии с опасением следили за тем, как постепенно приходило в упадок любительское музыкальное движение. Хорошо сознавая, что почвой для возрождения национального творчества может быть активность и инициатива народа, они призывали чешских композиторов продолжать и развивать традиции канторского искусства, создавать музыку для народно-любительских обществ (статьи на эту тему в большом количестве появились в таких журналах, как «Гудебни листы» и «Далибор»). См.: Sychra A. Estetika Dvořákovy symfonické tvorby. Praha, 1959, s. 15—16.

⁷ Сын композитора О. Дворжак вспоминал, как незадолго до смерти его отец, работавший над «Горимиром», рассказывал друзьям-шахтерам о содержании этой оперы, о том, что в ней будут действовать настоящие рудокопы, и приглашал их на премьеру. См.: «Дворжак в письмах и воспоминаниях». М., 1964, с. 162.

⁸ Smetana R. O místo a význam Dvořákovy skladatelského díla v českém hudebním vývoji. Praha, 1956.

Своеобразным ответом на «выступление» Р. Сметаны и последним самым весомым словом в продолжившейся полемике стала книга А. Сихры «Эстетика симфонического творчества Дворжака»⁹. Это — первое исследование, в котором с большой научной аргументированностью раскрыты специфические черты творческого метода композитора (на основе изучения его черновых набросков¹⁰), показаны народность и реалистичность его музыки, связь ее с жизнью Чехии, с умонастроениями передовых слоев чешского общества.

На это исследование, так же как на капитальные труды первого биографа Дворжака Шоурека (в частности, на его четырехтомную монографию, содержащую богатый фактографический материал), опирался автор в работе о симфониях чешского композитора¹¹.

Автор выражает искреннюю признательность чешским коллегам И. Лабурде и М. К. Черному за консультации и предоставление дополнительных материалов и М. Е. Тараканову — за ценные советы и рекомендации.

⁹ Sychra A. Estetika Dvořákovy symfonické tvorby. Из неопубликованных работ следует назвать еще содержательную диссертацию М. К. Черного, посвященную начальному периоду творческого формирования Дворжака (рукопись ее хранится в библиотеке Карлова университета в Праге): Černý M. K. Dvořákova cesta k realismu. Příspěvek k historické a estetické problematice rané fáze Dvořákovy tvorby.

¹⁰ Начало изучению эскизных материалов Дворжака положил М. Куна. См. его статью «Význam studia Dvořákových náčrtů» в журнале «Hudební rozhledy», roč. VII, 1954, s. 923 и дипломную работу «Dílo Antonína Dvořáka v druhé polovině sedmdesátých let». Praha, 1955 (рукопись).

¹¹ Остальную литературу см. в конце книги.

ВВЕДЕНИЕ

Дворжак вошел в историю отечественной и мировой музыкальной культуры как создатель чешской симфонической школы и как один из крупнейших — наряду с Брамсом, Чайковским, Франком, Брукнером и Бородиным — симфонистов второй половины XIX века.

Чешский мастер наполнил сложившиеся до него музыкальные формы новым, национально своеобразным строем чувств, свежим интонационным содержанием, внес индивидуальные штрихи в трактовку симфонического цикла и его отдельных частей, и в этом — одна из исторических заслуг композитора.

Конечно, симфоническое творчество Дворжака не возникло на пустом месте. Чехия, издавна славившаяся высокоразвитой музыкальной культурой, сыграла важную роль в формировании европейского симфонизма. Достаточно вспомнить представителей мангеймской школы — Яна Стамица, Франтишека Рихтера, Антонина Филса — или Вацлава Мичу, Йозефа Мысливечка и других чешских музыкантов, работавших и в Чехии, и в разных городах и странах Европы. Однако, несмотря на несомненную талантливость и значительность художественной деятельности, они в силу ряда причин, и прежде всего невозможности трудиться на родине из-за политического гнета и отсутствия необходимых условий для развития национального искусства, не стали творцами национального симфонизма.

Не удалось это и современникам Дворжака — В. Блодеку, К. Шебору и иным композиторам, не обладавшим его гениальностью и не сумевшим вырваться из плена чужих (преимущественно романтических) влияний. Старший современник Дворжака Сметана, заложивший фундамент чешской национальной оперы, в сфере симфонической музыки тяготел к программным жанрам (здесь большим вкладом в развитие чешского симфонизма явился его цикл «Моя родина» — уникальное по замыслу и музыкальному воплощению произведение). Единственный же в творчестве Сметаны образец чистого симфонизма — «Триумфальная симфония» — не принадлежит к числу художественных удач композитора.

Дворжак, первый среди чешских композиторов, органично соединил специфические закономерности народно-национального музыкального мышления с высокими достижениями европейского симфонизма. В этом синтезе национального и европейского кругозора, поднявшего Дворжака над узко локальными рамками, — другая заслуга композитора, а также залог непреходящей художественной ценности его музыки.

В каком же соотношении находится творчество Дворжака с тенденциями искусства предшествующих и современной ему эпох?

Прежде чем ответить на этот вопрос, надо несколько подробнее остановиться на проблеме Дворжак и австрийская музыкальная культура. Проблема эта непроста и содержит по крайней мере два главных аспекта — политический и художественный. Как известно из истории, Чехия почти триста лет (с 1620 по 1918 год) находилась в составе Австрийской (с 1867 года Австро-Венгерской) монархии на положении угнетенной нации. Естественно, что в стране остро стоял вопрос национально-освободительной борьбы, вопрос сохранения и утверждения национального самосознания. Прогрессивные чешские художники вместе со всеми свободолюбивыми людьми страны активно противостояли культурной политике правящих кругов, всемерно отстаивали право говорить и писать на родном языке, право быть полномочными представителями своего народа, выразителями его мировоззрения, его духовной жизни. Дворжак, хотя и избегал публично высказываться о политических симпатиях и антипатиях, полностью разделял

взгляды передовых соотечественников, выражая их как художник — в творчестве. Порой композитор переживал идейные колебания, прельщаемый соблазнами легкого успеха и славы, исходящими от «друзей» из Вены, однако любовь к родине и чувство этического долга перед своим народом брали верх (ярким отражением такого периода в творческой биографии композитора стала Седьмая симфония, о чем подробно см. в соответствующем разделе книги).

Что касается художественного аспекта рассматриваемой проблемы, то здесь ситуация была прямо противоположной. Чешская музыкальная культура развивалась на протяжении веков в тесном контакте и взаимодействии с австрийской, с одной стороны, испытывая ее благотворное воздействие, а с другой, — непосредственно участвуя в ее становлении. Уже говорилось о вкладе, который внесли в формирование венской классической школы композиторы, работавшие в Мангейме. Существенную роль сыграл также чешский музыкальный фольклор, оказавший известное влияние на интонационный строй музыки венских композиторов — от Гайдна до Малера.

Дворжак как композитор был крепкими нитями связан с австрийской и, шире, — немецкой музыкальной культурой. Воспитанный на традициях венского классицизма и раннего романтизма, чешский композитор высоко ценил и любил Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта.

Не удивительно, что именно эти композиторы, и прежде всего Бетховен и Шуберт, могут быть названы духовными отцами чешского музыканта. От Бетховена, который всю жизнь оставался для Дворжака величайшим примером симфониста-драматурга, Дворжак унаследовал значительность и этическое величие идейных концепций, волю к борьбе, интерес к героике, нашедшей воплощение в образах исторического прошлого своего народа. (Обращение к героике исторических событий и черты эпического отражения жизни народа сближают симфонизм Дворжака также с творчеством Бородина и раннего Чайковского.) От Бетховена идет и трактовка Дворжаком симфонического цикла как инструментальной драмы, отличающейся действенностью и напряженностью развития.

Шуберт привлекал чешского композитора другими сторонами художнической натуры — чистотой и проникновенностью эмоционального высказывания, «душевной открытостью... навстречу многообразнейшим жизненным впечатлениям»¹². С австрийским романтиком роднит Дворжака и широкое использование народно-бытовых (песенных и танцевальных) жанров, склонность к беззлобному юмору и доброй шутке.

Из современников ближе всего были Дворжаку Брамс и Чайковский¹³. Кроме общих «праотцев» — Бетховена и Шуберта — всех трех мастеров объединяет такая черта творческого метода, как сочетание эмоциональности со строгой дисциплиной мысли, свободы и полноты лирического излияния с классической ясностью и рациональностью развития. Все они с одинаковым уважением относились к классическим принципам и формам музыкального искусства. Используя их для воплощения новых жизненных явлений, строя мысли и чувств человека своей эпохи, все названные композиторы были твердо убеждены в том, что эти принципы и формы не устарели, не исчерпали себя, что они способны вынести «нагрузку» новых впечатлений и новой образности. Каждый в соответствии с характером миро-созерцания, художественного дарования и индивидуальными склонностями, Брамс, Дворжак и Чайковский воссоздавали атмосферу современности. Будучи лириками (в широком смысле) по натуре, они значительно обогатили субъективно-психологическое начало в симфонизме XIX века, развитое композиторами-романтиками. Это проявилось в стремлении запечатлеть душевную жизнь человека во всей ее изменчивости и многозначности, в постоянном движении, в тончайших переходах от одно-

¹² Асафьев Б. В. Шуберт и современность. Избр. труды, т. 4. М., 1955, с. 407.

¹³ По свидетельству друзей и учеников Дворжака, композитор с неизменным интересом встречал то новое, что рождалось в его эпоху. Он высоко ценил творчество Вагнера, которого сравнивал с Гомером, Листа, Брукнера, Р. Штрауса, внимательно следил за музыкальными новинками (см., например, его высказывание о «Луизе Шарпантье в книге: «Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 160). «Маэстро,— вспоминал ученик Дворжака В. Новак,— знал все, что создано в музыке красивого и оригинального...» (там же, с. 96).

го эмоционального состояния к другому. В этом смысле творчество Брамса, Чайковского и Дворжака отразило характерные веяния эпохи психологического реализма, великими представителями которого были Л. Толстой, Ф. Достоевский, А. Чехов.

Помимо отмеченных неоклассических тенденций Дворжака и Брамса сближают и такие черты, как применение жанров бытовой музыки для воплощения лирической образности (шубертовская традиция), сходный тип новаторства, базирующийся не на открытии радикально новых выразительных средств, а на синтезе преимущественно известных элементов, которые в результате необычного сочетания приобретают новый смысл и новое «звучание». Оба композитора блестяще владели тайнами богатого и изобретательного тонально-гармонического развития (о сходных тональных отношениях между частями цикла и внутри них см. в последующих разделах) и моноинтонационного принципа развертывания тематизма¹⁴. Наконец, для симфонических произведений Брамса и Дворжака характерна политематичность оркестровой ткани, свидетельствующая о незаурядном мелодическом даре мастеров.

О родстве между Дворжаком и Чайковским — крупнейшими представителями отечественного искусства, много сделавшими для возвеличения и мирового признания славянской музыкальной школы, — свидетельствует прежде всего близость эстетического кредо композиторов, неотъемлемыми компонентами которого являются гуманизм, демократичность, глубокая национальная сущность музыки. Оба музыканта, гениально претворившие характерные особенности музыкального

¹⁴ С этой точки зрения много интересного дает сравнительный анализ Седьмой симфонии Дворжака и Третьей симфонии Брамса, где тематизм всего произведения вырастает из начального интонационного зерна (в симфонии Брамса важную роль играет еще лейтгармония, открывающая первую часть). О стилистическом сходстве говорят также стремление к интонационному единству тематизма в рамках цикла, принцип вариантного преобразования тематизма, трактовка финала как образной и тематической репризы цикла, черты тематического синтеза в последней части. Различия проявляются в типе драматургии (у Брамса не столь заметно выражено сквозное развитие), в жанровом облике тематизма (Брамс меньше, чем Дворжак, пользуется приемом жанровой трансформации тематизма).

фольклора своих народов—шире—национального мышления — и блестяще соединившие их с художественными завоеваниями европейского искусства, стали первыми «переводчиками» духовного мира чешского и русского народов, раскрыв слушателям других стран и континентов его глубину и своеобразие. Родство это называется и в отношении к жанру симфонии как к одной из лиричнейших форм искусства.

В симфонизме славянских композиторов важную роль играет мелос. Черты сходства обнаруживаются и в методе симфонического развития (значение вариантного принципа, своеобразие которого проистекает из специфики славянского фольклора), в драматургии симфонического цикла (трактовка некоторых финалов, скерцо) и сонатного аллегро (драматургический профиль и структура главной партии, облик и роль побочной партии), в воздействии на симфонизм закономерностей и мелоса оперно-театральной музыки и т. п. (см. раздел о драматургии и структуре симфонического цикла, а также анализы отдельных симфоний)¹⁵.

Некоторыми сторонами симфонизм Дворжака сопрягается с симфонизмом его младшего современника Густава Малера (следует заметить, что австрийский мастер высоко ценил музыку чешского коллеги и неоднократно исполнял его произведения в Вене). Так, для главных партий сонатных аллегро Дворжака и Малера характерна образная и тематическая многоплановость, которая служит обоим мастерам — каждому по-своему, в соответствии с особенностями его мироощущения и творческой манеры — средством раскрытия многообразия явлений окружающей действительности, сложности и полноты душевной жизни человека.

В симфонизме обоих композиторов существенную (если не господствующую) роль играет метод жанровой трансформации тематизма; действие его часто проявляется уже в рамках экспозиционного изложения материала. Наконец, в некоторых симфониях Дворжака и Малера резко возрастает драматургическое значение

¹⁵ Более подробно названная проблема рассматривается в статье автора этих строк «О некоторых общих чертах симфонизма Дворжака и Чайковского». — В кн.: «Česká hudba světu, svět české hudbě». Praha, 1974, s. 105—118.

финали, куда переносится идейный центр цикла. Правда, смысл этого приема у чешского и австрийского симфонистов различный. У Малера такая композиционно-драматургическая особенность обусловлена масштабностью и «космическим» характером философских концепций; в процессе художественной реализации она влечет за собой сильное увеличение размеров цикла, и финала в частности. В симфониях Дворжака отмеченный прием диктуется иными мотивами — оттягиванием окончательного разрешения драматической коллизии; в отличие от Малера у Дворжака это не связано с нарушением уравновешенности в соотношении компонентов цикла, ибо для него принцип гармонии целого и его отдельных частей всегда был руководящим.

Нельзя не сказать и о значительных различиях между чешским композитором и некоторыми его современниками. В противоположность многим представителям художественной интеллигенции той эпохи, захваченной настроениями *fin de siècle*, Дворжак обладал редкой духовной цельностью. Ему не были присущи ни скепсис и обостренная рефлексивность, как, например, Брамсу и Чайковскому, ни трагическая ирония, как Малеру. Перед ним никогда во всей остроте и непримиримости, характерной для художников конца XIX века, не вставала проблема конфликта между личностью и обществом, ибо он всегда чувствовал себя неотрывной частицей своего народа, человеческого общества. Не ощущал он и непреодолимого противоречия между трагическими сторонами жизни и торжеством ее светлых, положительных начал, потому что никогда не терял веры в конечную победу добра, справедливости, гуманизма.

Ясность мировосприятия, душевное здоровье, обусловившие жизнеутверждающий пафос и оптимизм его музыки, были замечены уже современниками композитора¹⁶. Так, в статье «О некоторых современных направ-

¹⁶ Предпосылки такого мироощущения коренятся не только в свойствах природы Дворжака, но и в опоре на жизненное мировоззрение народа, на его нравственные и этические принципы, усвоенные в детстве и закрепленные деревенским воспитанием и окружением. Немаловажную роль играли и религиозные убеждения композитора, искренне верившего в существование высшей справедливости, олицетворенной для него ~~в музыке и в Боге.~~

лениях в искусстве» рецензент американской газеты «Мьюзикл курьер» писал 13 января 1894 года: «Где воздушность Моцарта, непосредственность Гайдна, мужественность Бетховена, чарующие излияния Шуберта? Есть лишь один из живущих ныне композиторов, чьи идеалы солнечны, кто в музыке наивен, как дитя, и мудр, как змея... Имя его Антонин Дворжак... он пишет музыку, от которой веет ароматом лугов и гор, морей и лесов... [музыка Дворжака] оптимистична, полна веры и надежд и отпускает вас утешенным, а не опечаленным. Сияние, которое Гёте и Винкельман так восхищенно хвалили у греков, жизненную силу, взлет и жар — все это мы найдем у Дворжака. Он является мощным щитом против нездоровых тенденций в современной музыке и постоянным упреком в бесплодии академической группе современных немецких композиторов»¹⁷.

«Удельный вес» симфонии в творчестве Дворжака определяется, конечно, не числом созданных произведений. Для чешского композитора симфония всегда была лирической формой, в которой он выражал свое отношение к жизни, к «вечным» проблемам человеческого бытия, средством раскрытия душевного мира человека. Решающую роль тут играли, вероятно, свойства художнической природы композитора: лирический — в широком смысле — склад его дарования, тяготение к жанрам «чистой» музыки, в которых он мог свободно высказываться.

В симфониях Дворжака — прежде всего в зрелых образцах — отразились этическое кредо композитора, его идейные и художественные искания; в результате каждая из них обозначила не только важную грань, но и вершину определенного этапа в его творческой биографии. Так, Шестая симфония подытожила ведущие тенденции так называемого «славянского периода», Седьмая — стала выразительным документом душевного кризиса Дворжака, запечатлела его раздумья о значении национальной борьбы и о месте художника в этой борьбе. Как песнь горячей любви к родине, к ее прошлому, природе, быту и искусству чешского народа вос-

¹⁷ Цит. по ст.: Löwenbach J. V. Dvořák a Amerika.— «Hudební revue», 1911, č. 8—9, s. 438—439.

принимается Восьмая симфония, словно вобравшая в себя весь «запас» патриотических чувств композитора. Вместе с тем она обобщила лирико-философские размышления Дворжака о некоторых «вечных» вопросах человеческой жизни, о многообразных отношениях человека и природы, о смысле человеческого существования.

Наконец, симфония «Из Нового Света» как бы сфокусировала впечатления, наблюдения и раздумья американского периода жизни Дворжака, продемонстрировав не только вершинное мастерство композитора, но и еще более высокую ступень его духовной и гражданской зрелости.

Трудно однозначно определить жанровый облик симфонизма Дворжака. Поскольку одной из центральных тем его симфонического творчества является тема родины, жизни чешского народа, преломленная часто через призму ее героического прошлого, а также природа и быт народа, можно говорить об эпичности симфонизма Дворжака, понимая эпос как «лирику целого народа, целой культуры... связанную с национально-героическими преданиями, с великим историческим прошлым народа»¹⁸.

В то же время в симфониях Дворжака эпос выступает в тесном взаимодействии с лирикой и драмой¹⁹. Конечно, пропорции эпоса, лирики и драмы в каждой отдельной симфонии различны и обусловлены концепцией и художественным замыслом. Так, в Третьей симфонии — наиболее эпическом произведении композитора — повествовательное начало преобладает над драматическим (последнее отчетливее всего проступает в музыке первой части). Напротив, в лирико-драматической Первой симфонии черты героического эпоса обнаруживаются только в конце первой части.

Более значительное место занимают эпические образы в концепции Шестой симфонии, принадлежащей в целом скорее к лирико-эпической ветви симфонизма. Эпич-

¹⁸ Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956, с. 309.

¹⁹ В большей или меньшей степени синтез эпоса, лирики и драмы присущ многим произведениям больших художников, но особенно типичным он стал для симфонизма XX столетия.

ность сказывается здесь в постепенной героизации и монументализации основных тем-образов первой части и финала, а также в трансформации главной темы скерцо-фурианта, приобретающего в кульминационных проведениях героический характер.

Черты драматического эпоса заметны в Седьмой и Девятой симфониях (правда, и здесь существенную роль играет лирическое, а в Девятой симфонии и жанрово-бытовое начало). Эпико-драматический метод, как верно замечает С. Слонимский, позволяет отразить «прошедшее в настоящем, или настоящее в прошедшем, то есть современность в истории»²⁰.

Этот метод дает также возможность автору выразить свои надежды на осуществление светлых идеалов, на грядущее преобразование мира, в котором отношения людей будут строиться на началах справедливости, добра и гуманности. Такой силы социально-художественного предвидения проникнуты финалы Седьмой и особенно Девятой симфоний. Эти качества симфонизма Дворжак (наряду со значительностью идейно-музыкальных концепций) выделяют композитора среди его соотечественников-симфонистов, не сумевших свои личные впечатления и переживания «переплавить» в категории объективного порядка, придать им силу и широту художественного обобщения.

В трактовке народа Дворжак близок композиторам русской школы — Глинке, раннему Чайковскому, Бородину. Как и его русские коллеги, Дворжак стремится показать народ в многогранном «освещении», в разных жизненных и эмоционально-психологических ситуациях. В его симфониях героические образы и события чешской истории (первая и вторая части Третьей симфонии, первая часть Шестой, скерцо и финал Седьмой симфоний) соседствуют со скорбными, порой трагическими страницами (Адажио Восьмой, фрагменты из финала Седьмой симфонии), лирические пейзажи родины и «зарисовки» чешской природы чередуются с сочными, яркими картинками повседневной жизни и праздничного быта (медленные и скерцозные части Первой, Второй,

²⁰ Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева. М.—Л., 1964, с. 13.

Пятой, Шестой и Девятой симфоний, финалы Шестой и Восьмой симфоний).

В итоге складываются такие черты психического облика чешского народа, как стойкость и упорство в сопротивлении врагу, несломленные веками иноземного гнета гордость и чувство национального достоинства, мужество в горе и страданиях, удаль в веселье, склонность к шутке и незлобивому юмору. Подобная трактовка народа ставит Дворжака в один ряд с Б. Сметаной, Б. Немцовой, Я. Нерудой, М. Алешем, А. Йирасеком, С. Чехом и другими передовыми и истинно национальными художниками Чехии.

Национального колорита музыки, воссоздания типичных свойств народного характера, национальной психологии Дворжак достигает путем претворения жанров, интонационных и структурных закономерностей отечественного фольклора²¹. Опора на жанры чешского и моравского народного творчества и на бытовую музыку города, составляющая одну из основополагающих черт творческого метода композитора, дала ему возможность нарисовать правдивый, художественно убедительный образ родного народа, стать выразителем его мыслей, чувств, надежд, отношения к жизни, этических воззрений.

Способность почувствовать душу народа через его музыкальное творчество помогла Дворжаку уловить и запечатлеть некоторые специфические особенности характера и психологии угнетенных народов в симфонии «Из Нового Света» и в других произведениях американского периода. Важно при этом подчеркнуть, что Дворжак — первый из европейских композиторов — отнесся к их музыкальному фольклору не как к чему-то экзотическому. Он понял и оценил, например, глубину содержания негритянских спиричуэлс, скрытую часто за аллегорическими или наивно-религиозными образами, красоту и оригинальность их музыкального языка. Более того — Дворжак выказал неподдельный интерес к социальной и национальной судьбе негритянского и индейского народов, что явилось выражением гражданской и человеческой отзывчивости композитора, основанной

²¹ См. раздел о жанровых истоках тематизма.

на понимании тягот и унижений их бесправного существования. Дворжак, следовательно, заглянул далеко вперед, предвосхитив некоторые тенденции нашего времени. Поэтому не будет преувеличением сказать, что искреннее сочувствие чешского композитора к судьбе поработанных народов, так же как и неостывающая вера в их освобождение и счастливое будущее, в неизбежное торжество правды и человечности, составляет — конечно, вкупе с художественной красотой и содержательностью музыки — силу и непреходящую ценность его лучших произведений, делают их созвучными нам, людям XX века.

РАННИЕ СИМФОНИИ (Первая и Вторая)

1865-й год занимает особое место не только в творческой биографии Дворжака, но и в истории чешской музыки. Этот год ознаменовался возникновением двух первых симфоний композитора, ставшего создателем национальной симфонии.

Первенцы симфонической музыки Дворжака родились в счастливую для его родины эпоху. Период баховского абсолютизма, оставшийся в памяти народа как время жестоких политических гонений и унижений, как время «заживо погребенных» (Ян Неруда), сменился бурным подъемом патриотического движения, вошедшего в историю Чехии под именем национального возрождения²² (начало возрождения относится к последней трети XVIII столетия). Самоотверженные усилия будителей — просветителей народа, хранителей чешского языка, культуры, исконных национальных обычаев — не пропали даром. Как только ослаб политический гнет, сразу значительно оживилась культурная жизнь страны. Множились хоровые кружки и музыкальные общества, ставившие целью пропаганду отечественного искусства, выходили газеты и журналы на

²² После поражения в войне с Францией и Пьемонтом австрийское правительство было вынуждено пойти на некоторые уступки и ослабить политический гнет внутри монархии. Последнее в значительной мере обусловило и подъем национально-патриотического движения.

Чешском языке, печатались произведения национальных поэтов и писателей. Наиболее значительными событиями культурной жизни тех лет историки считают учреждение хорового общества «Глагол» (1861), открытие Временного театра, в котором должны были ставиться чешские драмы и оперы (1862), и основание «Умелечкой беседы» — художественного клуба, объединившего поэтов, писателей, живописцев, композиторов и других деятелей чешского искусства (1863).

Дворжак, тогда еще безвестный музыкант, находился в курсе всех событий — с 1862 года он служил альтистом в оркестре Временного театра — и, так же как многие его соотечественники, находился во власти настроений, царивших в стране. Духовная атмосфера эпохи национального возрождения — с ее энтузиазмом и надеждами на светлое будущее страны и народа — в определенной мере отразилась и на музыке симфоний Дворжака. У композитора эти надежды «сливались» также с ожиданием личного счастья и признания его художественных устремлений.

Ключ к возможному толкованию содержания симфоний дает цикл фортепианных пьес «Силуэты», ор. 8 (1879). Если учесть, что в «Силуэтах», импульсом к возникновению которых послужили воспоминания о дорогих композитору днях молодости, немаловажное место занимает материал из Первой и Второй симфоний и из вокального цикла «Кипарисы», сочиненного в том же 1865-м году, то станет очевидной близость содержания всех трех произведений.

Что же касается субъективно-эмоциональных стимулов, то большинство чешских историков музыки видят их в первой безответной любви Дворжака к Йозефине Чермаковой, драматической актрисе Временного театра (молодой композитор давал ей уроки фортепианной игры). Знаток творчества Дворжака Отакар Шоурек рассматривает вокальный цикл «Кипарисы» как открытое признание²³, Вторую симфонию — как примирение

²³ «Представьте себе влюбленного юношу — вот их содержание!» — так охарактеризовал Дворжак этот цикл двадцать с лишком лет спустя в письме Ф. Зимроку от 15 декабря 1888 года. Цит. по кн.: Sourek O. Antonín Dvořák. Život a dílo, sv. I. Praha, 1954, s. 76—77 (в дальнейшем — А. Д.).

с тем, что чувство его осталось неразделенным, а Первую симфонию — как «выражение надежд и чаяний», которые в начале знакомства возлагал Дворжак на любимого человека. Подобное толкование, особенно в отношении лирических медленных частей симфоний, не вызывает возражений. Но этим не исчерпывается ни идейно-образная концепция произведений, ни их музыкальное содержание, отличающиеся, на наш взгляд, большей широтой и многозначностью.

В ранних симфониях Дворжака, так же как и в его первых камерных сочинениях (квинтете a-moll и квартете A-dur для струнных инструментов) и Первом виолончельном концерте, ясно ощущается воздействие предшественников. В Первой симфонии это прежде всего Бетховен и Шуберт.

Воздействие бетховенского гения сказалось в общей направленности идейной концепции произведения. Содержание симфонии c-moll Дворжака можно условно определить как процесс внутренней борьбы, полной сомнений и надежд, — за свое призвание, за место в жизни и искусстве²⁴, — процесс, завершающийся выражением решимости идти по избранному пути, веры в свои творческие силы, в счастливое грядущее. Такое толкование не расходится с духом музыки Дворжака и невольно вызывает ассоциации с Пятой симфонией Бетховена (об этом пишут почти все исследователи творчества чешского композитора). О сходстве симфонии Дворжака с Пятой симфонией Бетховена свидетельствует и одинаковый тональный план (c — As — c — C).

Конечно, не стоит соизмерять столь различные по художественному уровню и месту в творчестве композиторов произведения: у Дворжака это первый опыт, у Бетховена — шедевр зрелого периода. Речь идет о вполне закономерном явлении — опоре молодого музыканта

²⁴ С Первой симфонией обычно связывают программный заголовок «Злоницкие колокола», который много лет спустя авторизовал и сам Дворжак. См. список сочинений, подготовленный композитором для статьи В. И. Новотного, в кн.: Burghauser J. Antonín Dvořák. Tematický katalog. Bibliografie. Přehled života a díla. Praha, 1960, s. 618. Композитор, вероятно, намекал на тот период, когда он жил в Злоницах (1853—1857) и когда окончательно решался вопрос о его будущем призвании.

на высокие достижения своего предшественника, которого он боготворил.

Точки соприкосновения с бетховенским шедевром можно видеть и в использовании Дворжаком лейтмотива — квартового (как у Бетховена, из четырех звуков!) мотива, которому на протяжении дальнейшего развития он придает разнообразную интонационно-ритмическую форму. Лейтмотив играет важную роль в первой части симфонии, появляется в средних частях и, наконец, торжественно завершает финал. Поэтому не без оснований Шоурек сравнивает его с бетховенской темой судьбы²⁵. Правда, драматургическое значение этого лейтмотива в симфонии Дворжака не столь существенно и выражено не с такой силой и убедительностью, как в Пятой симфонии немецкого классика. От Бетховена идет и метод мотивной разработки, которым широко пользуется Дворжак в Первой симфонии.

С Шубертом Дворжака сближает непосредственность и проникновенность лирического высказывания, распевность мелодики, протяженность мелодического развертывания, иногда граничащая с «божественными» длиннотами (во второй части), которая, правда, всегда искупается красотой и эмоциональной искренностью музыки, опора на бытовые жанры. Черты сходства с австрийским романтиком заметны и в скерцо — в живости музыки, в склонности к мягкому юмору, шутке.

Ранние симфонии, и особенно Вторая, выдают увлечение молодого Дворжака также музыкой поздних романтиков, и прежде всего Вагнера. Романтические веяния сказываются в масштабности и монументальности, находящих отражение в огромных размерах симфоний, в насыщении фактуры контрапунктическими голосами, в густоте и плотности оркестрового письма. Влияние Вагнера заметно не только в тонально-гармонической структуре, но и в образном строе (медленная часть и финал Второй симфонии), в мелодике, фактуре, деталях инструментовки (тоже преимущественно во Второй симфонии).

²⁵ Лейтмотив интонационно близок одному из ведущих мотивов «Dies irae» в Реквиеме Дворжака. Это может служить косвенным доказательством того, что композитор трактовал лейтмотив симфонии именно в таком смысле, ибо сходство интонационное у Дворжака чаще всего говорит об идейно-образной близости.

Не менее отчетливо проступает в музыке ранних симфоний и связь композитора с родной «почвой» — с практикой народного музицирования, с бытовым танцевальным и народнопесенным творчеством²⁶.

По жанровому профилю, драматургии и образному строю Первая и Вторая симфонии разительно отличаются друг от друга. Различны также истории их создания и дальнейшие судьбы.

«Биография» Первой симфонии по сей день полна загадок. Известно, что она сочинена в 1865 году, но до сих пор исследователи не пришли к единодушному мнению о точной дате ее написания. На последней странице рукописной партитуры сохранилась пометка, сделанная автором: «Благодарю бога! Соч. с 14-го февраля по 24 марта 1865. Антонин Дворжак». Как предполагает Шоурек, дата эта относится к окончанию партитуры. Существуют также сведения о том, что работа над симфонией была начата в 1864 году и что у композитора были наброски, предшествовавшие оркестровому оформлению, но оставшиеся неизвестными²⁷.

Кроме того, автограф партитуры имеет сплошную нумерацию страниц в первой, второй и четвертой частях, в то время как в третьей части пагинация самостоятельная. Чешские исследователи, в частности О. Шоурек и Ф. Бартош (член Комиссии по изданию сочинений Дворжака), считают, что, вероятно, первоначально симфония содержала три части, а скерцо, хотя и было сочинено примерно в тот же период, попало в симфонию позже. Документов, подтверждающих или опровергающих эту версию, не сохранилось, но в принципе она возможна, ибо аналогичные случаи встречались в биографии композитора.

Необычно сложилась и дальнейшая судьба произведения. Сам композитор включил симфонию в число двадцати ранних произведений, которые он, по собст-

²⁶ С детских лет Дворжак играл в деревенских ансамблях, а в Праге довольно долго служил в оркестровой капелле К. Комзака, выступавшей в пражских салонах и ресторанах. В репертуаре капеллы преобладали популярные городские и народные танцы и песни.

²⁷ См. об этом в работе: Šegný M. K. Dvořákova cesta k realismu.

венному выражению, «разорвал и сжег»²⁸. Известна, однако, и другая версия. Как вспоминает чешский скрипач и дирижер Рудольф Райсиг, Дворжак однажды рассказывал ученикам в Пражской консерватории, что когда-то послал на конкурс в Германию одну из своих симфоний, где она и пропала²⁹. На вопрос, что же он сделал дальше, чешский мастер с присущей ему лаконичностью ответил: «Ничего, сел и написал новую симфонию!»³⁰.

То, что рассказанная Райсигом история не анекдот, подтвердили последующие события. Рукопись симфонии была найдена действительно в Германии — в 1882 году ее купил в Лейпциге у букиниста пражский ученый-востоковед Рудольф Дворжак (однофамилец композитора).

Автор же, считая симфонию то уничтоженной, то утерянной, намеренно не включал ее в дальнейшие списки сочинений (таких списков он составил несколько³¹). В письмах более позднего периода (Алоису Гёблу от 16 августа 1887 года и Антонину Русу от 13 марта 1888 года³²) Дворжак говорит о Второй симфонии как о первой, а последующие обозначает меньшим на один номером.

При жизни автора симфония ни разу не исполнялась. Дворжак не мог вернуться к ней и впоследствии, как делал с другими сочинениями. Поэтому она сохранилась в неприкосновенном виде — как документ творческой молодости композитора. Профессор Р. Дворжак, купивший партитуру симфонии, не торопился познакомить с ней общественность. Только в 1923 году, после его смерти, когда рукопись перешла во владение его сына доктора юриспруденции Рудольфа Дворжака, ее об-

²⁸ Список уничтоженных произведений, помещенных на листке эскизов к опере «Якобинец», см. в кн.: Sourek O. A. D., sv. I, s. 91.

²⁹ По предположению М. К. Черного, симфония могла быть послана в Германию через посредство И. Л. Звонаржа, учителя Дворжака по Органной школе, связанного с «Всеобщим немецким музыкальным союзом». См. цит. диссертацию Черного, с. 410—411.

³⁰ Reissig R. Episody ze života Dvořáka.— «Hudební revue», roč. I, 1908, s. 177.

³¹ Подробнее см. в кн.: Burghauser J. Antonín Dvořák. Tematický katalog.

³² См.: «Antonín Dvořák přátelům doma». Uspořádal Otakar Šourek. Praha — Brno, 1941, s. 113, 116.

наружил среди других бумаг профессор Пражской консерватории скрипач Йиндржих Фельд³³.

Премьера симфонии состоялась в 1936 году — 4 октября на симфоническом концерте Земского театра в Брно. Дирижировал Милан Сакс, который внес в партитуру значительные изменения и сделал в ней купюры. В таком виде симфония несколько раз исполнялась пражским оркестром ФОК (фильм — оперетта — концерт) под управлением Вацлава Ноймана и была записана на пластинку. В 1976 году тот же дирижер сделал новую запись симфонии Дворжака уже без купюр. Карманная партитура произведения — в том виде, как его создал Дворжак, — вышла в свет только в 1961 году.

«Судьба» Второй симфонии оказалась более счастливой, чем Первой. Эскизы ее возникли в период с 1 августа по 9 сентября, инструментовка первой части была закончена 18 августа, вся партитура — 9 октября 1865 года. Партитура симфонии сохранилась, и впоследствии Дворжак неоднократно к ней возвращался³⁴: вскоре после окончания, когда значительно сократил крайние части, а затем двадцать с лишком лет спустя, намереваясь издать симфонию у Зимрока. Как сообщает Бартош³⁵, композитор коренным образом переделал произведение, добываясь большей выразительности и ясности музыкального развития, чистоты голосоведения, прозрачности полифонической ткани и оркестрового звучания. Кроме того, он существенно переработал финал. Зимрок, однако, симфонию не издал. Она вышла в свет через 55 лет после смерти Дворжака (1959) в рамках академического издания его сочинений.

Премьера симфонии состоялась 11 марта 1888 года в пражском Рудольфинуме на XII Славянском концерте. Играл оркестр Национального театра под управлением А. Чеха. Когда началось разучивание симфонии, Дворжак снова внес поправки — сначала в первую часть, а после репетиций — во вторую. Симфония была благо-

³³ Подробнее см. в статьях: Sourek O. K objevu první symfonie Dvořákovy; Sourek O. Dvořáková symfonie c-moll.— «Listy Hudební matice», roč. III, 1924, s. 9, 53, 96.

³⁴ Сравнительный анализ редакций Второй симфонии дан в диссертации Черного «Путь Дворжака к реализму».

³⁵ Dvořák A. II. symfonie B-dur, op. 4. Praha, s. VI—VII.

склонно принята критикой. В статье, опубликованной в журнале «Далибор», подчеркивалось богатство партитуры и умелое владение средствами оркестрового аппарата (отмечались также чужие влияния и недостаток единства в крайних частях³⁶).

Тематическое родство в первых двух симфониях проявляется на уровне высотно-интервальных и ритмических связей. В Первой симфонии не прямое ритмическое родство прослеживается между темами вступления и главной партии — ритм главной темы в упрощенном виде повторяет ритм вступления (ср. примеры 1a и b). Интонационно-ритмическим вариантом главной темы являются мелодии связующей и заключительной партий и тема-спутник³⁷ главной партии (примеры 1d, g, e). Последняя по ритму и отдельным оборотам готовит тему побочной партии (ср. примеры 1e и 1f):

1a [Maestoso] Тема вступ.

1b 1 ч., ГТ

1c ГП. разв. ч.

³⁶ См. цит. предисловие Бартоша к партитуре симфонии, с. VII.

³⁷ Темами (мотивами)-спутниками автор называет мелодические построения в главной (как правило) или в других партиях экспозиции, интонационно нередко связанные с первой, основной, темой. Поскольку темам-спутникам присуща образная индивидуальность, они дополняют новыми штрихами содержание главной темы. В ранних симфониях Дворжак придает темам-спутникам и определенное функциональное значение — заместителя главной темы в репризе (Первая симфония), заключительной темы в экспозиции (Третья) и т. п.

The image displays six musical examples, labeled d through i, illustrating thematic motifs. Examples d, e, and f are in bass clef, while g, h, and i are in treble clef. Example d is labeled 'I ч., СТ'. Example e is labeled 'I ч., тема-спутник' and includes 'x' marks above and below notes. Example f is labeled 'I ч., ПТ'. Example g is labeled 'I ч., ЗТ'. Example h is labeled 'IV ч., ГТ'. Example i is labeled 'IV ч., ПТ' and includes 'A' marks below notes.

В развивающей части главной партии первой части возникает новое тематическое «образование» — энергичный мотив тромбона — предвестник финальной темы симфонии (примеры 1 с и 1 h). Тема эта ритмически связана с первой темой трио из скерцо (см. т. 102 партитуры). Главная партия первой части примечательна с точки зрения мотивного состава: кроме основного мелодического построения (пример 1 b), в нее входят еще мотив звонов (аккорды деревянных инструментов³⁸) и лейтмотив симфонии:

³⁸ Он, очевидно, и вызвал у критиков ассоциацию со звучанием колоколов Злонницкого костела.

Мотив звоноп

Лейтмотив

Тенденция к тематической многоплановости главной партии проявляется и в более широких масштабах — развернутая связующая партия, в образном плане продолжающая главную, также содержит несколько самостоятельных мелодических построений (они связаны с главной мелодико-ритмическим родством).

Тематическими центрами Второй симфонии являются вступление и главная тема первой части. Во вступлении кристаллизуются два важных элемента: унисонный мотив (на тонической гармонии) и мелодия, заключающая зерно главной темы:

Главная тема состоит из трех интонационных компонентов, которые будут играть самостоятельную роль в дальнейшем развитии (а также отражаться в тематизме других частей симфонии): а) нисходящий оборот пентатонного строения, б) мотив со скачком на сексту и с) троекратный повтор одного звука:

Тематические связи на уровне цикла наиболее четко прослеживаются между первой частью, скерцо и финалом:

Тема первой части скерцо содержит тот же пентатонный оборот³⁹, что и главная тема сонатного аллегро, только в ином ритме и в ракоходном последовании (ср. пример 3 b и 5 b). Зерно финальной темы близко начальному обороту главной темы первой части (см. элемент «b» в примере 4 и ноты, отмеченные скобкой, в примере 5 d). Интонационные нити протянуты и между темами внутри частей. Так, тема во второй части скерцо схожа с мотивом вступления и с главной темой скерцо (ср. примеры 5 c, a и b). Ритмическая общность характерна для первой, третьей тем скерцо (третья тема от т. 114) и первого мотива трио, а также для группы тем главной партии финала (вторая тема — вариант первой, четвертая — вариант третьей).

Обе симфонии написаны в форме классического четырехчастного цикла. Симфония c-moll представляет собой образец лирико-драматического жанра. Ее первая часть (Maestoso. Allegro) овеяна темным, сумрачным колоритом. Тревожное раздумье, порывы волнения, минуты сомнений и неуверенности чередуются здесь с выражением решимости, энергии или моментами душевного успокоения, нежной, мечтательной лирики. Конфликтное развитие в сонатном аллегро строится на противопоставлении темы вступления и всего сонатного ал-

³⁹ Пентатонный склад присущ также побочной теме финала (отдельные обороты связывают ее и с другими темами симфонии).

легро — прием, часто встречавшийся у классиков, в частности у Бетховена (например, в Патетической сонате). Короткая остро ритмованная тема вступления (пример 1а) исполнена суровой непреклонности и холодного торжества. Есть в ней нечто общее и с романтическими темами рока, судьбы, и с чешскими хоралами, уходящими корнями в гуситскую песенность (характерное для хоралов последование IV—III—VII ступеней в последних тактах). Это — один из главных образов части, играющий важную роль в драматургии сонатного аллегро: тема вступления появляется в переломных моментах музыкального развития (в разработке, перед репризой)⁴⁰, сохраняя свое образно-смысловое значение (что подчеркнуто почти полной неизменностью ее мелодико-ритмического и гармонического облика).

Главная тема (Allegro, c-moll, 3/4) соединяет черты внутренней устремленности, порыва и затаенной настойчивости. Это отражено в ее интонационном облике: начальная песенно-танцевальная фраза, движущаяся по тонам восходящей гаммы, переходит затем в отрывистый, нисходящий мотив⁴¹. Ритмическая структура темы выдает ее родство с танцевальностью, точнее с вальсовостью⁴².

Для симфонического стиля Дворжака весьма характерны драматический профиль и структура главной партии: благодаря трехчастности изложения она постепенно раскрывает свои потенциальные возможности, достигая вершины в динамической репризе. Последняя обнаруживает тенденцию к сжатию, которая станет типичной приметой сонатного аллегро зрелых симфоний Дворжака. Здесь эта тенденция проявляется в сокраще-

⁴⁰ Подобный драматургический прием встречается не только у Бетховена, но и у романтиков, например в симфонии a-moll Мендельсона, которую Дворжак хорошо знал.

⁴¹ «Волновое» строение темы — подъем от звука *do* и спуск обратно — предвосхищает «рельеф» главной темы симфонии «Из Нового Света». Правда, ритмически тема Первой симфонии проще.

⁴² Известный собиратель чешских народных танцев И. Вицпалек приводит в книге «Чешские танцы» мелодию, выдержанную в ритме соседской, ритмический склад которой полностью совпадает с начальным мотивом темы Дворжака. См.: *V úsřálek Jos. České tance. V Praze, 1921, s. 130.* Подобные ритмоформулы встречаются и в других народнопесенных мелодиях (см., например, кн.: *Sušil F. Moravské národní písně, 4. vyd. Praha, 1951).*

нии общих масштабов главной партии, в изъятии отдельных элементов (мотива звонов) и в принципах изложения (при первом проведении элементы темы располагались горизонтально, в репризе — вертикально — одновременное звучание лейтмотива и основного построения).

Смелой и своеобразной для молодого композитора, воспитанного в строгих правилах Органной школы, является тонально-гармоническая структура главной партии: отклонение в развивающей части в тональность II низкой ступени (Des-dur) — влияние романтиков. Не совсем обычно и другое — проведение (второе) темы на тоническом септаккорде (т. 33—39), обрывающееся прерванным кадансом. Структурная незамкнутость главной партии говорит о желании Дворжака создать сквозное развитие уже в рамках экспозиционного изложения.

Кроме метода мотивной разработки темы, Дворжак использует и принцип ее вариантного преобразования. Один из примеров — фрагмент из развивающей части, где одновременно звучат два варианта главной темы: в первом тема подвергается ритмической трансформации (партия деревянных), во втором — еще и мелодико-интервальному варьированию (партия первых скрипок, с. 11 партитуры). Такие приемы встречаются в чешском деревенском музицировании.

Благодаря «волновому» строению, образующему линии возрастающего напряжения, изложение главной музыкальной мысли сонатного аллегро (несмотря на некоторое «многословие») носит характер внутренней целеустремленности и динамики.

Побочная партия (Es-dur, т. 173) создает оттеняющий контраст главной. В ней — душевная мягкость, нежное лукавство и даже шаловливость. В истоках она тоже связана с танцевальными жанрами. Правда, поначалу танцевальность завуалирована, а на первый план выступает песенность, кантиленность мелодии. Во втором предложении (у флейт и гобоев) она приобретает более ясный танцевальный облик — этому способствуют изящные «прыжки» и пунктированный ритм на третьей доле, а также подвижные фигурки у альтов и виолончелей, близкие по ритмическому рисунку польковым формулам (т. 181). Как и главная, побочная партия трехчастна. Развивающий ее раздел основан на материале главной партии и вступления; участвует здесь и лейтмотив, играющий стимулирующую роль. По мере развития звучание побочной темы становится тревож-

ным и напряженным: в ее ткань вторгаются энергичные мотивы-импульсы медных инструментов и аккорды «взрывы». В динамической репризе — могучем унисоне фаготов, медных и низких струнных — она звучит решительно, радостно, уверенно. Здесь особенно отчетливо проступает ее вальсовая природа. Танцевальный характер подчеркнут ритмоформулой сопровождения (аккорды деревянных инструментов с паузой на первой доле, украшенные форшлагами). «Порхающий» контрапункт альтов и первых скрипок напоминает мелодические вариации, характерные для народного исполнительства — так называемого «цифрования»⁴³.

В заключительной партии (т. 251) два контрастных элемента: строгие хорального склада аккорды и распевная мелодия струнных. Первые вносят успокоение, вторые — порыв волнения⁴⁴. Синтез образный дополняется тематическим: аккорды отдаленно напоминают мотив звонов, кантиленная фраза — мелодию связующей партии и тему-спутник из преддыкта к побочной партии (пример 1).

Разработка состоит из трех разделов. В образно-драматургическом отношении она продолжает экспозицию. Динамический профиль ее отличается целеустремленностью и убедительностью; как и экспозиция, она имеет «волновое» строение — энергичное тематическое развитие (бетховенского типа) «собирается» в кульминациях, где провозглашается тема вступления (т. 323, 362, 476). Основным материалом разработки служит тема главной партии, подвергающаяся образным перевоплощениям. Молодой композитор демонстрирует тут изобретательность в приемах развития материала: мелодические и ритмические варианты главной темы и ее фрагментов, интенсивное тональное обновление (уход в сферу субдоминанты, в частности в IV высокую мажорную ступень — Fis-dur, образующую тритоновое со-

⁴³ Cifrování — прием расцвечивания основной мелодии контрапунктами, часто с большим количеством украшений (опевающих фигур, трелей, форшлагов и т. п.). «Цифрование» распространено преимущественно в моравском народно-инструментальном музицировании (украшающие мелодии обычно исполняет первый скрипач деревенского оркестра).

⁴⁴ Образный контраст усилен переменной лада (As-dur — c-moll).

отношение с тоникой), использование полифонических приемов (соединение вариантов разных тем, например, в т. 419—422).

Реприза сильно сокращена — начинается сразу с темы связующей партии и проходит не в главной тональности, а в тональности VI высокой. Исключение главной партии из репризного раздела сонатного аллегро говорит как о тенденции к сжатию, так и о поисках Дворжаком новых композиционных решений⁴⁵. Можно полагать, что Дворжак не захотел возвращаться к теме главной партии потому, что достаточно использовал ее в разработке. Связующая же тема, близкая главной по образно-эмоциональному строю, вполне могла заменить ее в репризе. Но, вероятнее, Дворжак приберегал главную тему для коды, где она должна была создать драматическую и идейную вершину всей части. Иное дело, что замысел этот композитору не удалось реализовать с полным успехом: связующая тема, звучащая не в основной тональности, а главное — интонационно все же не столь яркая, воспринимается скорее как продолжение разработки, а не как начало репризы. Побочная партия тоже сжата: второе предложение изложено не полностью и переходит в развитие, а затем в коду. Образно побочная тема не меняется, но иное тембровое облачение придает ей новые краски. В развитии побочной темы есть интересный тональный штрих — сопоставление с-moll и B-dur — зародыш так называемой «моравской модуляции»⁴⁶ (I—VII низкая в мажоре или VII натуральная — в миноре), к которой в дальнейшем Дворжак будет часто обращаться⁴⁷.

⁴⁵ Неверно было бы утверждать, что Дворжак не сумел написать «нормальную» репризу: первое же циклическое произведение композитора — квинтет, ор. 1, a-moll — показывает, что он прекрасно знал законы сонатной формы.

⁴⁶ Чешский ученый З. Садецкий справедливо утверждает, что подобная модуляция встречается не только в моравском фольклоре (см.: Sadecký Z. Dvořákova tonina dur a moll.— «Hudební věda», 1971, № 2, 3). Термин «моравская модуляция» получил распространение в чешском музыкознании с легкой руки Л. Яначека, обнаружившего ее в моравских песнях. См. также см. на с. 290.

⁴⁷ Здесь это сопоставление еще не заключает того драматического подтекста, какой характерен для моравских песен и какой будет присущ более поздним вокальным и оркестровым сочинениям композитора.

Кода первой части обширна и заключает в себе черты тематического синтеза. Кроме мотива звонов, играющего важную роль, здесь появляется лейтмотив, ритмическая «формула» вступления (см. партию деревянных в т. 613 и далее), элементы побочной (т. 637—640, низкие струнные) и заглавный оборот финальной темы (т. 637—639, партия флейт и фаготов). Тематическое развитие продолжается и в коде. Здесь возникают новые тематические элементы: танцевальный мотив (т. 519 и далее — партия валторн) и своеобразный по ладовому складу контрапункт, построенный на варьированной гамме тон-полутон (т. 609—613). Кода играет существенную роль в драматургии части — содержит главную кульминацию (на главной теме).

Вторая часть симфонии (*Adagio di molto, As-dur, 2/4*) пленяет мелодической распевностью, широтой дыхания, истинно дворжачковской чистотой и доверчивостью чувства, то грустно-тоскливого, то горячо взволнованного, но всегда сдержанного и мужественного. В этом смысле первое симфоническое Адажио Дворжака типично для его лирической музыки.

По структуре медленная часть приближается к рондо-вариационной форме. Проведения темы почти не ограничиваются от следующих далее эпизодов, а каждое очередное проведение выглядит как новая вариация. В то же время вступление темы всегда воспринимается как реприза. Центральное положение занимает третий эпизод, основанный на контрастном материале (вторая и третья темы). Он состоит из двух больших разделов. Первый имеет трехчастное строение (тема, середина, тема). Второй представляет собой обширную развивающую часть, где наряду с интонациями эпизода (тема середины) звучат и обороты основной темы Адажио — рефрена. Материал центрального эпизода отражается в репризном проведении рефрена и в коде.

Первая тема Адажио⁴⁸ — страстно-тоскливая, кантиленная мелодия — интонируется гобоем на фоне «колы-

⁴⁸ Ей предшествует короткое (8 тактов) вступление, которое затем возникает как драматическая реминисценция в одном из проведений рефрена (т. 53 и далее). На его материале построено и небольшое фугато, образующее связку к репризному проведению главной темы Адажио (т. 142—152).

ствующих» фигураций струнных и подвижного выразительного голоса контрабасов. В последующих проведениях оркестровая ткань насыщается элементами имитационной и контрастной полифонии (особенно выделяется экспрессивный, мелодически яркий контрапункт альтов в третьем проведении — т. 61—76). Это — первый образец «поющей» фактуры, которая станет типичной для зрелого стиля Дворжака. Развитие темы основано на энергичном вариантном преобразовании исходного оборота и на тембровом обновлении.

Основная тема Адажио интересна и с точки зрения гармонии. Главная тональность (As-dur) проявляется не сразу, а через введение побочных тональностей с их аккордами (начинается тема с побочной доминанты). При этом подход к кадансу в основной тональности дается через углубление в сферу субдоминанты: f-moll (VI ступень)—es-moll (двойная субдоминанта)—b-moll (II ступень)—des-moll (IV гармоническая) и, наконец, Es-dur (доминанта As-dur). Итак, гармонический склад темы свидетельствует, с одной стороны, о влиянии романтиков (в частности, Вагнера), а с другой, — о зарождении специфических черт, типичных для музыкального мышления зрелого Дворжака (большой удельный вес побочных, в том числе плагальных, созвучий).

Центральный эпизод (Es-dur, т. 83) вносит образный, тематический и тональный контраст. Первая его тема (гобой, кларнеты и валторны), представляющая собой ритмически обостренный вариант «золотого хода», напоминает торжественную фанфару-хорал. Хоральный характер ей придает и тембровое одеяние, и фон — движение 16-ми и 32-ми, как в органных фантазиях и прелюдиях. Особенно торжественно и светло звучит тема «хорала» в репризном разделе — в звонких голосах труб и тромбонов, в ясном, безоблачном C-dur. (Может быть, это воспоминание о праздничных богослужениях в Злоницком храме, свидетелем которых бывал юноша Дворжак?)

В коде Адажио, кроме основной темы, появляется вторая (песенная) тема из центрального эпизода; она создает спокойно-умиротворенную «рамку». Последнее ее проведение у высоких деревянных инструментов, поддержанных валторной, ассоциируется со звучанием светлых регистров органа.

Третья часть симфонии (Allegretto, c-moll, $2/4$) выдержана в духе классического (скорее гайдновского) скерцо; форма его — сложная трехчастная с трио и репризой da capo. Несмотря на минорный колорит (c-moll, как правило, композиторы использовали для создания дра-

матических или смятенных образов), Аллегретто присуще безмятежно-светлое настроение. Лишь местами оно оттенено вспышками энергии, незлобивого юмора или моментами мягкой, с налетом легкого волнения, лирики (вторая часть трио). Для музыкального облика скерцо характерны живость, изящество и динамика ритмического движения, бóльшая — в сравнении с первыми частями — прозрачность оркестровой ткани, господство полифонических приемов (канонические и свободные имитации не только в развитии, но и в изложении тем), красочность тонального колорита (игра свето-тени во вступлении — отклонение сначала в минорную доминанту, а затем в мажорную) или неожиданные сдвиги в далекие тональности (в Ges-dur в связке к трио, в Des и D-dur в начале коды), наконец, изобретательность тематического развития. В этом смысле примечательна первая часть скерцо: исходный двутактовый мотив главной темы подвергается здесь энергичному вариантному развитию — многообразным ритмическим и высотным изменениям. При этом одни «производные» мотивы строятся на основе концовки, вторые варьируют начало, третьи объединяют свойства и того и другого:

6 [Allegretto] Тема

The musical score is written on five staves in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff is labeled 'Тема' (Theme) and begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The subsequent staves show various rhythmic and melodic variations of the theme, including changes in note values and phrasing.

Характерная особенность тематической структуры скерцо — интонационно-тематические переключки и предвестники. Так, в обширной связке, следующей за первой частью скерцо (она написана в трехчастной форме с развивающей серединой и динамической репризой), готовятся интонации и ритмы трио (т. 78 и далее). Во второй части трио (оно состоит из двух периодов) появляются, наряду с новой распевной мелодией, ритмические и мелодические обороты тем первой части скерцо и трио.

Кода скерцо, идущая после репризы *da capo*, интересна тем, что в ней возникают темы первой части (см. ее различные варианты в начале коды) и трио (ритм трио в т. 258—261 и особенно от т. 266). При этом, как и в первой части, Дворжак использует также приемы полифонического соединения тем. Например, дает в одновременном звучании варианты мотивов первой части скерцо и трио (т. 254—255). Наконец, в самом конце части вновь напоминает лейтмотив симфонии — в партии литавр.

Что касается жанрового облика тематизма скерцо, то здесь надо отметить обе темы трио — в первой из них явно слышатся отзвуки маршевой ритмики (она вызывает ассоциацию с веселым «кукольным» маршем — может быть, композитору пришли на память какие-либо его театральные впечатления?); вторая же несомненно обнаруживает песенное «происхождение».

Четвертая часть симфонии (*Allegro animato*, C-dur, $2/4$) — первый образец праздничного финала у Дворжака. Несмотря на отдельные композиционные недостатки, он удачно завершает цикл. Жизнеутверждающее содержание концепции воплощается здесь как в эмоциональном тоне музыки, так и в направленности образного развития главной темы от «скромного» свирельного наигрыша до празднично-монументального марша; наконец, в характере заключения, звучащего в духе патетически возвышенного гимна.

По форме финал — сонатное аллегро. Изложению главной музыкальной мысли здесь, как и в первой части, предшествует короткое вступление. Оно построено на мотиве, который «зародился» в главной партии первой части (ср. т. 57—60). Звуча в октавных унисонах всей деревянной группы, мотив напоминает фанфа-

рӯ-призыв, «приглашающую» на торжественный праздник. Главная тема впервые появляется в виде отдаленно звучащего свирельного напева у гобоя. Отличительные свойства темы — кварто-квинтовое строение мелодии, ангемитонный звукоряд (до—ре—ми— соль), пунктированный ритм и свежо звучащий сдвиг в тональность III ступени — e-moll⁴⁹ (см. т. 24 партитуры). Как и аналогичный раздел первого сонатного аллегро, главная партия финала трехчастна. В развивающей средней части (от т. 89) обращает на себя внимание энергичный маршевый мотив-спутник, интонационно связанный с главной темой первой части (восходящее гаммообразное движение), активное тональное развитие (с уходом в далекие строи — As-dur, cis-moll, A-dur и т. п.), вариантное преобразование главной темы и ее спутника. Реприза динамическая.

Побочная партия (e-moll, т. 199), подернутая дымкой меланхолии, вносит необходимый лирический контраст в музыку экспозиции. Однако омрачение мимолетно — тема показана очень сжато (8 тактов) и сразу «вливается» в русло общего оживленного движения: мелодия побочной темы вытесняется мотивами, близкими тематизму главной партии (т. 206). Короткая и малосамостоятельная заключительная партия непосредственно переходит в разработку. Последняя выдержана в той же настроении, что и экспозиция. В ней участвуют главная тема со своим спутником и побочная. С точки зрения тематического развития в разработке интересны мелодико-ритмические «превращения» побочной темы, радикально меняющие ее эмоциональный облик. «Насыщаясь» пунктированными ритмами (и благодаря этому сближаясь с главной темой), побочная тема приобретает характер радостно-энергичного марша (см., к примеру, т. 435—439).

В драматургическом профиле разработки, несмотря на растянутость, проступает характерная для зрелого симфонизма Дворжака тенденция к постепенному накоплению напряжения, которое достигает апогея в ге-

⁴⁹ Отклонение в e-moll как бы перекидывает «мостик» к побочной партии, имеющей ту же тональную окраску. (Интересно, что подобные тональные отношения наблюдаются между главной и побочной партиями в симфонии C-dur Шуберта.)

неральной кульминации, расположенной на грани разработки и репризы. Реприза, как и в первой части, открывается не главной темой, а ее спутником (на этот раз в основной тональности C-dur). Затем следует большой развивающий раздел, где появляется и главная тема.

В еще большей степени, чем в первом сонатном аллегро, здесь ощущается отсутствие ясного начала репризы с устойчивой, интонационно яркой темой. Побочная тема в целом не меняет своего характера и тембрового облачения.

В коде заметны черты тематического синтеза: наряду с мотивом-спутником, в ней появляется заглавный оборот основной темы и тема побочной партии. Последняя дана в ритмическом расширении, что придает ей оттенок эпического величия. Кроме того, в заключительный раздел коды Дворжак вводит новую тему, в которой ощущаются черты гимничности: она звучит в звонких, могучих голосах валторн, а затем труб, создавая патетически-возвышенное завершение симфонического цикла. Можно предположить, что здесь идет речь не только о выражении личных надежд, но и о воссоздании атмосферы общественного подъема, сопутствовавшего созданию Первой симфонии.

Вторая симфония, B-dur, op. 4 принадлежит к иному, чем Первая, типу симфонизма — лирико-жанрово-эпическому. Большое место в ней занимают образы природы⁵⁰, светлые стороны народного быта, воплощенного в картинах праздничного веселья и оттененного моментами проникновенной интимной лирики. Ясность мироощущения, большой удельный вес светлых буколических образов дали некоторым чешским музыковедам (Шоуреку, Бартошу) повод для сравнения Второй симфонии с «Пасторальной симфонией» Бетховена.

⁵⁰ Весьма сдержанный в проявлении чувств, композитор оставил немного свидетельств своего отношения к природе. Вот одно из них: «...Представляю,— пишет Дворжак своему моравскому другу Э. Козанеку,— как<...> Вы прохаживаетесь в Кромержижском парке и печально смотрите, как с деревьев постепенно опадают листья. Что поделаешь! И этой божественной природе требуется свое *diminuendo* и *morendo*, чтобы она опять ожила и зазвучала в мощном *crescendo* и снова достигла своей силы и красоты в могучем *fortissimo*» («Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 102).

Общение с природой приносило Дворжаку отдохновение, забвение от жизненных невзгод⁵¹, давало могучие творческие импульсы. Природа будила в нем и забытые детские впечатления, виделась таинственно-загадочным миром, населенным сказочными существами (некоторые из них оживают и в музыке Второй симфонии).

Первая часть симфонии (*Allegro con moto*, *rosso tranquillo*, B-dur, $2/4$) выражает безмятежный покой и радость общения с природой. В музыке ее, как и в «Пасторальной симфонии» Бетховена, эмоциональное восприятие природы превалирует над изобразительно-живописным началом (в сущности, Дворжак не прибегает к изобразительным приемам). Общий художественный замысел произведения, его интонационное содержание определяют и тип драматургии сонатного аллегро: темы его не только не конфликтны, но даже мало контрастны и все входят в сферу лирической или лирико-пасторальной образности. Существенную роль играет танцевальное начало (оно присуще почти всем темам первой части). В соответствии с концепцией сонатного аллегро, темы его и в процессе развития не претерпевают сколько-нибудь радикальных изменений. Они лишь обогащаются новыми эмоциональными оттенками и звуковыми красками (преимущественно в результате мелодико-ритмического, тонального и тембрового варьирования).

Как и в Первой симфонии, сонатному аллегро предшествует довольно развернутое вступление⁵². Однако роль его иная: оно вводит в атмосферу музыкального «действия». Тема главной партии — изящна и подвижна. (Развивающая ее часть, построенная в основном на мотиве из вступления, перерастает в связующую

⁵¹ Обетованной землей для композитора стала с начала 80-х годов Высокая — маленькая деревня вблизи Пршибрама, где Дворжак приобрел дом и где проводил с той поры большую часть времени. Пребывание в Высокой делало его, по собственным словам, «невероятно счастливым» («Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 61).

⁵² Тональная структура вступления отмечена красочными терцовыми сопоставлениями (B-D-h) и отклонением в далекий строй (Des-dur — III низкая ступень).

партию). В побочной партии — три темы⁵³. Первая (т. 127, F-dur) состоит из двух элементов: один напоминает непритязательные свирельные наигрыши, второй носит песенно-распевный характер. В интонационном отношении ярче всех вторая тема — танцевально-маршевая, устремленная вперед (т. 144). В таком же духе выдержана и заключительная партия (т. 216, A-dur), предваряемая большим развивающим разделом на новом мотиве — мотиве «томления».

Разработка, близкая по эмоциональному тону экспозиции, рисует галерею светлых пасторальных и народно-жанровых образов. В ней — шесть разделов⁵⁴. Помимо материала экспозиции (главная и побочная темы, подвижный мотив из вступления), в ней есть новые темы: распевная, в духе народной песни (т. 278), истоки которой находятся в сфере главной партии, и энергичная, маршеобразная, звучащая в сочных голосах валторн (т. 381). Выросшая из ритмически подвижного мотива вступления, последняя тема образует светлую кульминацию разработки. Создание новых тематических построений в разработке, так же как и вариантное преобразование тем главной, побочной и заключительной партий (правда, еще не связанное с жанровой трансформацией тематизма), свидетельствует о неустанном стремлении композитора к обновлению материала.

Реприза сохраняет первоначальный характер. Но композиционно она существенно изменена. Прежде всего расширен разработочный раздел главной партии, что усугубляет недостаток тематической устойчивости и ставит под угрозу целостность репризы. Начало главной партии (т. 420) не настолько ярко, чтобы оставить заметный след в памяти. Поэтому следующая часть, похожая на вторую разработку (т. 440), заставляет забыть, что реприза уже наступила. Побочная партия (B-dur) не претерпевает значительных изменений; заключительная — отсутствует. Довольно сжатая кода состоит из двух разделов (т. 654). Первый, построенный на мотиве

⁵³ В конце третьей темы возникает характерный мотив с мордентами, предвосхищающий заглавный оборот лейтмотива Водяного из одноименной симфонической поэмы Дворжака.

⁵⁴ Второй раздел — с т. 278, третий — т. 306, четвертый — т. 322, пятый — т. 357, шестой — т. 402.

«томления», знаменует полное успокоение. Во втором разделе (т. 684) — на теме маршевого характера, — образующем радостно-ликующее заключение, появляется и мотив «томления». В трепетных тремолирующих фигурациях скрипок он приобретает восторженно-светлый оттенок.

Вторая часть симфонии (Poco adagio, g-moll, $12/8$) — одна из лучших в цикле — очаровывает проникновенностью и искренностью высказывания. Шоурек верно увидел в Адажио черты ноктюрна, «в котором взволнованное и тоскующее сердце прислушивается к таинственным голосам природы и при этом исповедуется в своих чувствах»⁵⁵. Благодаря возвышенно-спокойному настроению, широте дыхания и медлительности развертывания музыка его приближается к медленным частям некоторых бетховенских сонат и симфоний, в частности «Пасторальной»⁵⁶ (это отмечает и Шоурек).

Адажио написано в трехчастной форме. Первая часть открывается темой хорального склада — сосредоточенной, спокойно-величавой, напоминающей старинные пассакалии (она готовит гармонический план темы). Вторая, основная, тема — «голос взволнованного и тоскующего сердца» — отличается лирической задушевностью, распевностью и гибкостью мелодики, тонкими интонационными и гармоническими «поворотами»⁵⁷. Она экспонируется в типичной для Дворжака полимелодической фактуре: мелодию ведут скрипки, им сопутствуют контрапункты гобоя и валторны, бас образует выразительная мелодия виолончелей, к которым порой «подключаются» контрабасы:

⁵⁵ Šourek O. A. D., sv. I, s. 89.

⁵⁶ Помимо настроения, о сходстве медленных частей симфоний Дворжака и Бетховена говорят одинаковый метр, черты гармонической структуры и отдельные приемы изложения. По гармоническому плану тема Адажио Дворжака близка медленной части Седьмой сонаты Бетховена.

⁵⁷ В гармоническом развитии второй темы (как и первой) заметно воздействие романтической гармонии, в частности Вагнера (модуляционные «блуждания», в том числе терцовые и секундовые сдвиги, частое применение вводных и доминантовых созвучий, нередко с альтерированными ступенями и без разрешения первой ступени, аккорды с увеличенной секстой и т. п.).

7 [Poco adagio]

V-ni I

Pmolto espressivo

Cl.
Cor.

V-ni II
V-le
V-c.

Ob.

V-ni I

Cor.
Cl.

pp

Басовый голос первой темы (см. опорные тона в начале тактов) в уменьшении является также басом второй темы, в результате чего и возникают черты пассакали (бас-остинато).

Проведения темы «прослаиваются» развитыми дополнениями-связками. Первая из них (т. 25) отмечена чертами музыкальной живописи (образ засыпающего леса, оглашаемого отдаленными голосами птиц). Связка приводит к новому проведению обеих тем Адажио; основная тема дается на этот раз с тональным смещением (f-moll) и в другом тембровом изложении (т. 45).

Средняя часть (т. 73) начинается двойным фугато на темах, выросших из основной мелодии Адажио (первая проходит у флейты и гобоя, вторая — у первых скрипок). Фантазия композитора уводит нас в сказочный мир. Глиссандирующие, остро характерные мотивы, возникающие на вершине динамической волны, вызывают в памяти образ властителя подводного царства из симфонической поэмы «Водяной» и из его же оперы

«Русалка». Затем появляется печальная песенная мелодия (кларнеты и фаготы), в которой без труда узнаются элементы лейтмотивной характеристики самой Русалки. Она идет параллельными терциями, как это бывает в других аналогичных мелодиях композитора и в чешской народнопесенной практике.

Дальнейшее развитие приводит к новой кульминации — на этот раз светлой. Однако вслед за нею наступает «срыв», подчеркнутый сдвигом в d-moll. Такие эмоциональные модуляции характерны для Адажио: они передают изменчивость душевных движений, неожиданные смены настроения и свидетельствуют о психологической насыщенности музыки. Реприза (т. 102) — короткая: она содержит лишь главную, вторую, тему. Кода (т. 118) довольно развернута. В ней, как воспоминания, проходят почти все образы Адажио: тема Русалки (ею открывается кода), материал второй связки (с выразительными дуэтными фразами), первая, пассакальная, тема, фрагменты фугато и заглавный оборот основной темы. В миниатюре в коде воспроизводится и драматургический «рельеф» Адажио — развитие дважды прерывается эмоциональными и динамическими «взрывами» (это также способствует цельности части). Успокоение наступает в самом конце. Оно подчеркнуто уходом в светлый высокий регистр и одноименным мажором (G-dur).

Светлую народно-жанровую картину рисует Дворжак в третьей части симфонич (Allegro con brio, B-dur, $\frac{3}{4}$, сложная трехчастная форма с трио). В музыке ее ощущаются также беззаботность юности, радостное и непосредственное восприятие жизни. Первая часть скерцо (безрепризная трехчастная форма) начинается большим вступлением. Его четырехзвучный мотив напоминает начало первой части (он изложен тоже половинными нотами). Первая тема (т. 45) носит изящный танцевальный характер. Она похожа и на менуэт, и на соседскую — плавный чинный народный танец, близкий лендлеру или медленному вальсу⁵⁸. При первом проведении темы танцевальный характер «затушеван». Он становится явственным при повторении, когда мелодия зву-

⁵⁸ Тема скерцо близка также «Славянскому танцу» № 16 и третьей части фортепианного трио «Думки».

чит в сопровождении украшающих фигураций скрипок, вызывающих ассоциацию с приемом «цифрования», и контрапункта альтов. Вторая часть (т. 85) построена на короткой весело «скачущей» мелодии (дуэт кларнетов). Энергичное развитие приводит к вершине, где танцевальное движение достигает апогея. Внезапно танцевальный вихрь обрывается, и наступает пауза, после которой вводится третья тема (т. 114) — решительный праздничный марш; блестящий колорит его звучания подчеркнут тональной окраской (Es-dur) и туттийной фактурой. «Скачущие» пунктированные мотивы виолончелей и контрабасов предвещают те «веселые басовые партии», которые, как писал позже о «Славянских танцах» Дворжака Л. Элерт⁵⁹, радуют сердце настоящего музыканта. Третья тема скерцо выступает в роли заместителя главной и фактически выполняет функцию репризы (в этом как раз и проявляется логика безрепризной трехчастной формы).

Характерная особенность развития тематизма в скерцо — многократные повторы мотивов (преимущественно пунктированного ритма), что говорит, в частности, о связи с Шубертом (например, с симфонией C-dur). Кода основного раздела скерцо (т. 147) создает устойчивое завершение. Повторение в ней унисонной темы вступления совмещает две функции: тематического обрамления (что подчеркивает законченность первой части скерцо, не столь ярко выраженную из-за отсутствия настоящей репризы) и перехода к трио (она «удобна» для этой цели, ибо обладает тональной неустойчивостью).

Трио (т. 179, A-dur) состоит из двух частей. По характеру музыки оно приближается к пасторали — жанру, широко развитому в творчестве чешских канторов и своеобразно преломленному в произведениях Сметаны. Трио начинается резким «ударом» квинтовой педали (струнные и валторны фортиссимо), имитирующей звучание волюнок — неизменных участников чешских деревенских ансамблей. Затем появляются короткий пунктированный мотив в духе свирельных наигрышей и певучая мелодия песенного склада (т. 184 и т. 187). Игра оркестровых красок дополняется красочными то-

⁵⁹ См.: «Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 38.

нальными сопоставлениями (терцовые сдвиги). В конце первой части возникает маршевый мотив, который будет играть существенную роль в коде скерцо. Вторая часть трио отмечена неустойчивостью, разработочностью и выполняет функцию связки к общей репризе. Реприза скерцо полностью соответствует первой части. Скерцо завершает большая кода (т. 415). В ней — три раздела, последний из которых (*Presto assai*) представляет собой «вихревую» концовку танцевального эпизода. Основной «строительный материал» коды — тема из заключения первой части трио и трансформированная главная тема скерцо. В коде не только продолжается вариантное преобразование уже известных тем, но и кристаллизуются новые мелодические построения, образованные из разных тематических элементов. Такова мелодия из второго раздела (т. 438), составленная из варианта темы, появившейся в конце первой части трио, и кантиленной фразы, служившей контрапунктом к свирельному наигрышу из трио:



Вариант темы из заключения первой части трио — в ритмическом увеличении — возникает в последних тактах (валторна); это еще один штрих в изобретательной тематической работе композитора.

Финал симфонии — *Allegro con fuoco* (*Alla breve*), *B-dur*, $\frac{4}{4}$, — отличающийся размахом симфонического развития, создает могучее, торжественное обрамление цикла. Драматургия финала строится на контрасте главной партии, в которой воссозданы образы внешнего мира, светлые стороны человеческого бытия, воплощенные в образах праздничного шествия, и побочной, олицетворяющей субъективно-лирическое начало.

Появление главной партии предваряется небольшим вступлением⁶⁰, интонационно прямо не связанным с ее тематизмом (обороты вступления Дворжак использует

⁶⁰ Свообразна его тональная окраска: *A-dur*, VII мажорная ступень в *B-dur*; с одной стороны, она вносит tonальный контраст, а с другой, — создает «арку» со средней частью трио скерцо.

в главной и побочной партии). В главной партии — четыре темы, отображающие разные грани образа. Первая тема (т. 11, B-dur) сочетает черты танцевальности и маршевости; она полна устремленности, внутреннего огня. (По характеру, мелодической структуре и гармонии она близка «бесконечным» мелодиям вагнеровского типа — см. восходящие секвенции во второй половине темы, т. 24—34). Вторая тема (т. 37) напоминает торжественно-ликующую фанфару, третья (т. 53, D—B-dur) — трио шествий-маршей. Развивающая часть (на интонациях первой темы) подготавливает вступление четвертой, тоже маршевой темы (т. 89, B-dur). Далее вновь вторгается материал второй темы и только тогда на тонике завершается главная партия.

Связующая партия построена на новой теме, целиком относящейся к сфере побочной партии. Эта лирическая мелодия, исполненная неги и томления, — предвосхищение одного из важнейших лейтмотивов «Русалки». Смысл этого мотива полностью раскрывается в заключении оперы, в момент последней кульминации, вслед за словами героини «За твою любовь, за красу твою, за твою неверную человеческую страсть, за все, что стало проклятьем в моей судьбе, душа людская, бог тебя простит!»⁶¹. У исследователей Дворжака «реминисценция» этой темы вызвала повод для раздумий. Бартош задает вопрос: «Случайна или сознательна эта интонационная общность?» И продолжает: «Может быть, она неосознанна? А может быть, заключительный катарсис „Русалки“ и есть последнее примирительное разрешение тех внутренних конфликтов, которые отразились в музыке ранних симфоний Дворжака, созданных в 1865 году?»⁶². Думается, что такая общность не случайна (одно из подтверждений тому — аналогичные реминисценции в других произведениях композитора)⁶³. Вот эта тема:

⁶¹ Поскольку в советском издании оперы перевод неточен, приведен подстрочный перевод.

⁶² Dvořák A. II. symfonie B-dur. Предисловие, с. VIII.

⁶³ Показательный пример — виолончельный концерт h-moll. Уже после окончания его Дворжак ввел в код финала цитату из своей песни «Когда дух мой» (из цикла «Четыре песни», ор. 82), которую любила Чермакова; это имело глубокий смысл и было связано с известием о ее смерти, с воспоминаниями о первой любви.

9 [Allegro con fuoco]

DDVII T (B-dur) DDVII T DDVII T DDVII (K VI-g-moll) VI 7 DDVII $\frac{3}{4}$ 8
Des-dur

Побочная партия (т. 141) по характеру и структуре также приближается к вагнеровским мелодиям. Она имеет широкий диапазон (от *соль* малой октавы до *сибемоль* второй) и «волновой» рельеф (секвентное смещение фраз). Тема звучит на органном пункте доминанты в сопровождении тремоло струнных *sul ponticello* (причем ведущий голос дублирован первыми скрипками — тоже тремоло и *sul ponticello*), и это придает ей внутреннюю трепетность, порывистость и страстность. Примечателен и Des-dur, который и впоследствии композитор применял для воплощения лирически взволнованных, возвышенно-светлых или величавых образов:

10 [Allegro con fuoco]

pp p

В побочной партии проступают черты трехчастности. После первого ее проведения начинается развитие, в которое вторгаются обороты из первой и третьей тем главной партии (так называемый «прорыв» элементов главной партии)⁶⁴. Репризное проведение побочной темы (т. 175) дается в более спокойной тональной окраске

⁶⁴ Слишком быстрое вторжение материала главной партии мешает побочной теме полностью выявить свою роль как оттеняющего контраста. В классической музыке, как известно, «прорыв» наступает тогда, когда новая тема достаточно укрепились в сознании слушателя (см., например, экспозиции первых частей Пятой сонаты Бетховена и симфонии h-moll Шуберта).

(D-dur) и в несколько ином тембровом облачении. Заключительной партии как таковой нет — ее функцию частично выполняет второе проведение побочной темы.

Разработка (т. 199) — короткая и по сути продолжает развитие материала главной партии, начавшееся в пределах побочной. Мотивы первой, третьей тем главной партии и обороты вступления (они образуют рельефную мелодическую линию благодаря тембру валторн) звучат поначалу приглушенно — как доносящийся издали шум праздничного шествия. Во втором разделе, словно шествие вышло на авансцену, первая тема скандируется могучими голосами тромбонов, дублированных валторнами и низкими струнными (т. 231). Фигурки деревянных и струнных с глиссандирующими пассажами придают музыке оттенок маскарадного шутовства.

В репризу главной партии (т. 256) Дворжак вносит существенные изменения. После изложения первой темы идет большой новый раздел, где, кроме прежних оборотов, звучат и новые, выросшие как из главной темы, так и из вступления. Остальные темы исключены. Во второй половине развивающего раздела возникает реминисценция темы Адажио (т. 342—378), а в конце — заключительных тактов из главной партии. Характер и структура побочной партии неизменны. Обширная кода (т. 450) — идейный центр не только финала, но и всего цикла, ибо в ней расположена генеральная кульминация. Светлое, ликующее звучание побочной темы, в которой сконцентрировалось личное, лирическое начало, словно символизирует победу композитора над душевным недугом, утверждение радости и красоты жизни.

Первая и Вторая симфонии — при всей разности концепций, жанрового типа и образного строя — обладают некоторыми общими чертами, сходными достоинствами и недостатками. К слабым сторонам партитур относятся перенасыщенность тематическим материалом (а во Второй симфонии — порой пестрота и бледность тематизма), длинноты, вызванные превалированием разработочных разделов над экспозиционными (это лишает экспозицию важнейшего конструктивного качества — контраста между изложением темы и ее развитием),

отдельные просчеты композиционного характера⁶⁵, однообразие приемов развития, погрешности инструментовки (не всегда удачное сочетание тембров, перегруженность звучания в некоторых фрагментах).

Достоинства обеих симфоний определяются (в числе прочего) тем, что они демонстрируют незаурядную силу дарования их автора, свежесть и своеобразие мышления, подлинный симфонизм развития.

Первая симфония занимает особое положение в творческом становлении композитора — как первый опыт в симфоническом жанре, как исходный пункт стилистической эволюции, как произведение, в котором были найдены (пусть пока в несовершенном виде) принципы, ставшие типичными для зрелого творчества Дворжака. Это — драматургическая роль вступления, тип сонатного аллегро, «устремленного» к концу, динамическая трехчастность главной партии, тенденция к сжатию репризы, к синтезу тематизма и к единству цикла посредством интонационных связей.

Вторая симфония представляет новую ступень в творческой эволюции Дворжака. Кроме возросшего полифонического мастерства, она показывает дальнейшую кристаллизацию черт художественного метода композитора. К ним относятся — многотемная главная партия, богатство и выразительность тонально-гармонического развития, обогащающие семантику образов, усиление жанровой конкретности тематизма и все более тесная связь его с фольклорно-бытовыми истоками, наконец, тенденция к тематическому «сцеплению» в рамках цикла (реминисценция темы Адажио в финале). Кроме того, в музыке ранних симфоний сложились некоторые образно-интонационные комплексы, к которым Дворжак обращался в последующих сочинениях⁶⁶.

⁶⁵ Стросне побочной партии первой части и главной партии финала во Второй симфонии, репризных разделов в крайних частях обеих симфоний, разработки первой части во Второй.

⁶⁶ Материал из Первой симфонии композитор включил в симфоническую поэму (рапсодию), ор. 14 (1874) и в фортепианный цикл «Силуэты», ор. 8 (1879). Темы из Второй симфонии Дворжак использовал в том же цикле (шестая, одиннадцатая пьесы) и в опере «Русалка».

СИМФОНИИ 70-х ГОДОВ (Третья — Пятая)

Первая половина 70-х годов, несмотря на отдельные неудачи, оказалась счастливым временем в жизни Дворжака. После многих лет самоотверженного, упорного труда в почти полной безвестности он добился первого настоящего успеха и признания на родине. Это случилось 9 марта 1873 года⁶⁷. В тот день в Праге под сводами Новоместского театра в исполнении хорового общества «Глагол», под управлением друга Дворжака Карла Бендля, впервые прозвучала кантата композитора «Гимн» для смешанного хора и оркестра.

Создание в 1869 году В. Галеком стихотворной поэмы «Наследники Белой горы» было в условиях политического и духовного гнета, царившего в Чехии, ярким выражением патриотических чувств и актом гражданского мужества. Так же — в значительной мере — восприняла передовая общественность и исполнение «Гимна» Дворжака на текст поэмы Галека, единодушно признав в нем, помимо талантливого композитора, второго — после Сметаны — истинно национального художника.

Чувство преданной любви Дворжака к родине и к народу коренилось в его происхождении и в детских

⁶⁷ 1873 год стал знаменательным и в личной жизни Дворжака. 17 ноября сбылась его мечта о создании семейного очага — он женился на Анне Чермаковой (сестре Йозефины).

впечатлениях. Композитор родился и вырос в деревне, хорошо усвоил этические нормы народной жизни, проникся образами истории, поэзией чешских сказок и легенд, очарованием песен и танцев. С годами чувство любви к родине крепло, становилось глубже и осознаннее, превратившись затем в одну из кардинальных и лучших сторон его мировоззрения — художника и человека.

В «Гимне» отразился горячий интерес Дворжака к историческим судьбам своего народа, гордость за его славное прошлое и неугасимая вера в счастливое будущее. Отрывок из лиро-эпической поэмы Галека, послуживший литературной канвой кантаты, рисует страдания Матери-родины в послебелогорский период⁶⁸, попытки недругов — «кровавых наследников Белой горы» — сломить и похоронить ее и грядущее освобождение родины чешским Гением. Музыка «Гимна» Дворжак писал, как сказал Людевит Прохазка, «кровью своего сердца», и эта увлеченность не могла не сказаться на ее качестве. «Гимн» привлекает искренностью эмоционального высказывания и отчетливо проступающими чертами национальной характерности. «Гимн» отбросил свет и на другие сочинения, возникшие во временной близости к нему, в том числе — на Третью симфонию⁶⁹.

Однако 1873 год не был безоблачным. В конце его Дворжаку пришлось пережить и горькое разочарование. Его вторая опера «Король и угольщик», которую он отважился предложить чешскому театру для постановки и о которой Сметана (по воспоминаниям А. Чеха) отзывался как о «серьезной работе, полной гениальных находок»⁷⁰, после месяца репетиций была отвергнута. Неудача с постановкой оперы стала тяжелым ударом для композитора. Правда, Дворжак не впал в отчаяние и, энергично взявшись за работу, менее чем через год

⁶⁸ В ноябре 1620 после поражения в битве при Белой горе Чехия потеряла государственную независимость. Настало трехсотлетнее иго австрийской монархии, получившее в чешской истории и литературе название «эпохи тьмы».

⁶⁹ Небезытересная деталь: и «Гимн», и Третья симфония написаны в одинаковой тональности — Es-dur.

⁷⁰ Čech A. Z těch divadelních paměti. Praha, «Máj», s. 90.

закончил фактически новую оперу, не использовав ни одного такта из прежней. Тем не менее печальный факт с «Королем и угольщиком» навел его на серьезные раздумья о дальнейших путях творчества, о необходимости найти собственный стиль. В процессе трудных поисков немалую услугу оказал Дворжаку Сметана. Дворжак познакомился с ним и с его сочинениями, когда служил альтистом в оркестре Временного театра. Он участвовал в исполнении первенцев чешской оперной классики — «Бранденбуржцев в Чехии», «Проданной невесты» и «Далибора», — шедших под управлением автора. И музыка, и личность Сметаны, самоотверженного борца за национальное искусство, вызывали у молодого музыканта симпатию и восхищение. Не случайно в период ожесточенных нападков на Сметану (после постановки «Далибора») со стороны его идейных противников во главе с Ф. Пиводой, приверженцем узкоэтнографического направления в музыке, Дворжак неизменно находился в лагере его искренних друзей и почитателей.

Помогло Дворжаку и общение с такими людьми, как Прохазка — страстный защитник сметановского направления, первый благожелательный критик его произведений, или друг по Органной школе — композитор и хорошей дирижер Бендль.

Не прошло, думается, бесследно для молодого Дворжака и знакомство с творчеством Глинки — художника, гениально соединившего достижения западноевропейского искусства с характерными особенностями национального музыкального мышления. Дворжак не только знал, но и исполнял оперы и симфонические произведения русского композитора — «Ивана Сусанина», «Руслана и Людмилу», «Камаринскую», «Арагонскую хоту» и увертюру к «Князю Холмскому». Во всяком случае и Четвертая симфония, над которой Дворжак начал работать вскоре после провала «Короля и угольщика», и особенно вторая редакция этой оперы, завершенная в 1874 году, ясно показывают, что автор их стал на почву национального искусства.

В такой атмосфере родилась и Пятая симфония, замысел которой возник через год с небольшим после завершения Четвертой симфонии. Ей сопутствовали и благоприятные жизненные обстоятельства. Композитор

был воодушевлен присуждением стипендии⁷¹, облегчившей его материальное положение и позволившей целиком сосредоточиться на творчестве. Радовали и художественные успехи, особенно премьеры второй редакции «Короля и угольщика» (3 ноября 1874 г.), поставившая его в первые ряды национальных композиторов. Дворжак сочинял много и с увлечением. 1875 год — год написания Пятой симфонии — открылся сочинением оркестрового ноктюрна *H-dur*, за ним последовали Три моравских дуэта, ор. 20 (первое обращение композитора к моравской народной поэзии) и несколько камерных циклов, а увенчался завершением оперы «Ванда» на сюжет древней польской легенды⁷².

Точных сведений о времени возникновения Третьей симфонии, ор. 10, нет. Сам автор внес в этот вопрос некоторую путаницу: в позже составленных списках сочинений он относил ее то к 1872, то к 1871, то даже к 1870 году. На автографе партитуры сохранилась одна дата — 4 июля 1872. Шоурек пришел к заключению, что симфония была закончена годом позднее. Загадка могла быть разгадана, если бы удалось полностью расшифровать пометку композитора на титульном листе партитуры. Но Дворжак основательно счистил ее, и Комиссия по изданию сочинений композитора выяснила лишь то, что в 1872 году были завершены эскизы, в 1873 — инструментовка. Достоверно неизвестно также, какой вид имела симфония первоначально. В сохранившейся рукописной партитуре медленная часть и некоторые страницы третьей части написаны рукой переписчика, а композитором внесены лишь необходимые коррективы. Копия, по мнению Комиссии, была сделана после просмотра партитуры автором, когда оказалось, что из-за большого количества исправлений чтение нотного текста стало затруднительным. Высказывались и предположения, что на месте Адажио, написанного рукой переписчика, была другая часть, а также о том, что в первой редакции симфония содержала две средние части⁷³. В качестве аргумента приводили необычное соотношение тональностей — *cis-moll* в Адажио, *Es-dur* в крайних частях — и отсутствие традиционного скерцо. Однако по мнению Комиссии такое предположение едва ли верно, ибо количество страниц, вынутых из партитуры, недостаточно для двух частей. Сам Дворжак на титульном листе упоминает о переделке второй части, но что именно он имел в виду восстановить не удалось.

Комиссия установлена также, что датой первого исполнения симфонии было 29 марта 1874 г. (не 30 апреля, как пометил

⁷¹ В июле 1874 года Дворжак получил стипендию австрийского Министерства культуры и образования в размере 400 золотых. В составе комиссии, присуждавшей стипендии, помимо Э. Ганслика и Я. Гербека, был и И. Брамс, ставший впоследствии верным другом и горячим почитателем музыки чешского композитора.

⁷² Многие из названных сочинений ознаменовали начало так называемого «славянского периода» в творчестве Дворжака.

⁷³ См. статью Эм. Хвалы в кн.: «Antonín Dvořák». Praha, 1912.

Дворжак в партитуре, и не 30 марта, как приводилось до сих пор в литературе о композиторе). Симфония прозвучала на IV филармоническом концерте в Жофинском зале под управлением Сметаны. Уже в то время она состояла из трех частей.

Спустя несколько лет Дворжак существенно сократил все части и несколько «смягчил» оркестровку финала (остальные изменения были более частного порядка). Это произошло в период с весны 1887 года по начало 1889 года, когда композитор просматривал и корректировал свои ранние сочинения, намреваясь предложить их Зимроку. В окончательной редакции Третья симфония была исполнена 31 марта 1889 года — последний раз при жизни автора — оркестром 28-го Пражского пехотного полка под управлением Р. Новачека.

Зимрок тогда симфонию не издал. Она вышла в свет уже после смерти Дворжака (1912) вместе с Четвертой симфонией под рубрикой «Две симфонии из наследия композитора». В это издание внесены значительные изменения, касающиеся оркестровки и размеров отдельных частей. Они, по мнению чешских ученых, были делом рук дирижера В. Земанека, пригласившего четырехручное переложение по заказу Зимрока⁷⁴.

Композиция Третьей симфонии, как и некоторых камерно-инструментальных сочинений Дворжака тех лет (сонаты для виолончели *f-moll*, Первого фортепианного квинтета *A-dur* и скрипичной сонаты *a-moll*), отличается от архитектоники первых симфонических циклов. Отсутствие скерцо чешские дворжаковеды объясняли стремлением композитора найти нетрадиционное решение цикла либо поисками оригинального «облика» скерцо, либо влиянием романтического искусства Листа (вспомним его трехчастную симфонию «Фауст!»), либо, наконец, своеобразием идейного замысла сочинения. Вероятно, имели значение все перечисленные доводы. Поставив себе целью создать монументальное эпическое полотно, Дворжак, видимо, считал возможным обойтись без традиционного скерцо, которое к тому же могло нарушить строгий, торжественно-патетический тон «повествования», господствующий в первых частях. Вместе с тем существенное значение могли иметь и соображения стилистического порядка. Дворжак несомненно искал оригинальное решение симфонического цикла: последние части и симфонии, и близких к ней по времени возникновения названных камерно-инструменталь-

⁷⁴ Сведения о датах возникновения и исполнения, о редакциях симфонии заимствованы из предисловия и из редакционной заметки к партитуре: Dvořák A. III. symfonie Es-dur SHV — Artia, Praha, [1963], s. V, VI, 235.

ных произведений совмещают — в известной мере — функции скерцо и финала.

Людовит Прохазка не понял авторского замысла, сочтя отсутствие скерцо недостатком. Он советовал композитору сделать из тем финала скерцо, а финал написать новый — на тематическом материале предыдущих частей.

Прохазка утверждал далее, что симфония представляет собой «три самостоятельные симфонические поэмы, каждая из которых закончена...»⁷⁵. Нельзя не присоединиться к Шоуреку, решительно возражающему против такого утверждения. Необходимо даже сказать больше: в Третьей симфонии Дворжак поставил и решил важные творческие задачи, касающиеся как раз целостности цикла, и поднялся на более высокую ступень мастерства по сравнению с первыми симфониями⁷⁶.

Важнейшее достоинство симфонии Es-dur — органичность и внутреннее единство тематизма цикла и его отдельных частей. В этом отношении Третья симфония даже превосходит Четвертую и Пятую.

Основу тематизма симфонии образует главная тема первой части. В ней сосредоточены те интонационные элементы, из которых вырастают все темы сочинения и которые в дальнейшем выступают как в виде новых тем (спутников), так и в разработочных разделах главной темы. В примере они отмечены скобками и буквами: а) мотив с группеттообразной фигурой, б) нисходящий тетракорд, возникший из баса главной темы (т. 6—8), с) мотив с пунктированной интонацией, впервые появляющийся не в мелодии, а в сопровождении (см. партию вторых скрипок и деревянных в т. 9 партитуры) и d) гаммообразный подъем:



⁷⁵ Журнал «Dalibor», 1874, s. 111.

⁷⁶ Сам Дворжак питал к симфонии Es-dur особую симпатию, неоднократно возвращался к ней и за несколько дней до смерти с любовью перелистывал ее. См.: Шоурек О. А. Д., sv. I, s. 175.



Таким образом, в этой теме впервые достигнута высокая степень концентрации интонационного материала. Из мотивов «b» и «с» в первой части кристаллизуются варианты главной темы (т. 33 и 43). Мотив «b» — нисходящий тетракорд — играет большую роль в связующей и в побочной партиях. Побочную тему связывают с главной также мотивы сопровождения, где звучит группеттообразная фигура (т. 78). Такие тесные интонационные связи имеют и свою оборотную сторону — побочная тема оставляет впечатление недостаточной самостоятельности.

Между Адажио и первой частью существует два типа связей: высотно-интервальные и ритмические. По сути ритмическим вариантом побочной темы первой части является вторая тема Адажио:



Наконец, важную роль — как контрапункт к главной теме — играет группеттообразная фигура, сходная с мотивом «а» главной темы:



Что касается ритмических связей, то, помимо секстолы (ср. т. 4 и особенно т. 11 темы с т. 1 главной

темы первой части), большое значение в Адажио имеет пунктированный ритм из т. 12 главной темы. Например, во второй теме Адажио и в ее контрапункте (партия валторн), в теме средней части:

14 a I ч., ГТ
 b II ч., 2-я тема
 c Контрапункт
 d II ч., тема средн. ч.

Зерно главной темы финала также вырастает из главной темы первой части (в примере мелодия изложена октавой ниже). С главной темой финала тесно связаны две ее темы-спутника (начальный оборот второй темы — интонация восходящей секунды — «присутствует» и в мелодии Адажио):

15 a Allegro vivace IV ч., ГТ
 b I ч., ГТ
 c ГП, 2-я тема
 d II ч.
 e ГП, 3-я тема
 f I ч., ГТ

В интонационную сферу главной партии финала входит и побочная тема. Ее начальный оборот почти тождествен т. 2—3 первой темы-спутника, а мотив опевания в т. 5—6 сходен с аналогичным во второй теме-спутнике:

IV ч., ПТ

16 а

б ГП, 2-я тема

в ГП, 3-я тема

В начале разработки тема побочной партии появляется в упрощенном ритме (т. 423), а затем (т. 426) возникают черты ее синтеза с тематизмом рефрена (нижняя строчка):

17

ПТ в увел.

В ином варианте (в увеличении) развивается в разработке и главная тема рефрена (т. 486).

Тематическое единство в симфонии подкреплено тональным. В первой части тоника (Es-dur) оттеняется заместителем доминанты — III низкой ступенью (Ges-dur). Для второй части характерно совмещение функций: Des-dur — это, с одной стороны, глубокая (двойная) субдоминанта к главной тональности, а с другой, — доминанта к тональности побочной партии (Ges-dur). Наконец, в соотношении тональностей крайних частей и второй части проступают черты национального мышления — уход в VII низкую ступень (Es-Des), как отмечалось, типичный для структуры моравского фольклора. В финале симфонии главная тональность оттеняется субдоминантами (нижние меднанты), что компенсирует преобладание доминантовой сферы в предшествующих частях:

$$\begin{array}{c} \text{Es (ГП)} - \text{С(ПП)}; \text{ Es} - \text{H} = \text{Ces} \\ \text{T} \qquad \qquad \text{VI} \qquad \qquad \text{T} \qquad \text{VI} \text{ низкая} \\ \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \text{(в репризе)} \end{array}$$

Тональный план Третьей симфонии⁷⁷ своей логикой и гармоничностью превосходит тональные отношения в зрелых симфониях композитора.

⁷⁷ По тональным отношениям Третья симфония Дворжака в известной мере (тенденция ухода в сторону нижних и верхних медиант) перекликается с симфонией C-dur Шуберта. Имеются в ви-

Третья симфония — сочинение героико-эпического жанра. По концепции она принадлежит к типу симфонических циклов, в которых исход «драмы» определяется в первом сонатном аллегро. Последующие части (здесь вторая) раскрывают основную идею в ином образном аспекте, а финал образует светлое, торжественно-праздничное заключение цикла, утверждая позитивный итог, достигнутый в первой части.

Содержание симфонии можно связать с прошлым Чехии, с героическими и одновременно скорбными страницами истории чешского народа.

Первая часть (*Allegro moderato*, Es-dur, $6/8$) отличается напряженностью развития: героические порывы, моменты решимости, радостного подъема сменяются выражением скорби, отчаяния, минутами трагических «слов». Лишь в коде полностью закрепляется героический образ первой части, который можно трактовать как символ грядущей победы чешского народа над врагами, как символ свободы и независимости.

Драматургия ее отмечена чертами, которые будут характерны для зрелых симфоний Дворжака: развитие устремлено к коде, где находится идейная вершина части. Первая часть симфонии может служить и первым образцом органично построенной экспозиции сонатного аллегро. Главная партия (трехчастная форма с динамической репризой) образно многопланова. Внутренняя собранность и решительность, возвышенная строгость (они подчеркнуты четкостью ритмической поступи, приближающейся к маршевой, и мелодическим рельефом, в котором проступают фанфарные «контуры» — движение по тоническому трезвучию) сочетаются в теме со скрытым волнением и эмоциональной напряженностью (секвентное развитие остро пунктированного оборота, сопровождаемое отклонением в одноименный минор — es-moll и введением VI низкой ступени). Энергичный волевой облик главной темы усилен тематическими элементами из группы дополнений (метро-ритмические перебои) и темой-спутником, носящей героический характер (т. 33). Для середины главной партии характерно

ду побочные партии крайних частей, написанные в тональностях III (e-moll) и III низкой (Es-dur) ступеней, и медленная часть, захватывающая сферу VI и VI мажорной (a-moll — A-dur).

еще и отклонение в III низкую ступень, которое предвосхищает тональный колорит побочной партии. Динамическая реприза, где тема дается в полнозвучном изложении, образует первую кульминацию сонатного аллегро. Главная тема звучит уверенно и величаво. Репризное проведение главной темы перерастает в связующую партию (т. 69), означающую момент эмоционального спада.

Песенная тема побочной партии (т. 77) проникнута душевным теплом. Вначале она звучит мягко, приглушенно, но с затаенным волнением. При втором проведении тема приобретает экспрессивный, страстно-взволнованный характер (этому способствует тембр виолончелей и валторн и полимелодическая фактура). Значение побочной партии как эпизода, оттеняющего развитие главной партии, подчеркнуто прорывом интонаций главной темы (т. 96). Помимо группеттообразной фигуры, здесь появляется и тема-спутник (т. 99), играющая роль заключительной партии. Раздел, начинающийся прорывом интонаций главной партии, выполняет также функцию перехода к разработке — здесь впервые отчетливо выступает принцип совмещения функций.

В разработке (т. 118) господствует побочная тема. Материал главной партии имеет оттеняющее и формообразующее значение. Так, в начале разработки главная тема в духе траурного марша создает образный контраст и структурную грань между экспозицией и разработкой. Во втором разделе обороты из главной темы, как и в экспозиции, присутствуют на заднем плане (затяжка у первых скрипок в т. 182) или выступают в роли стимуляторов развития (мотивы у медных с т. 186).

Только в начале третьего раздела (т. 199) главная тема временно выходит на передний план. Однако следующая кульминация опять строится на побочной теме.

Побочная тема выступает в разработке в различных образных трансформациях, но все ее развитие направлено к идейной вершине разработки — к кульминации, где ее звучание наполняется могучей силой и гордым торжеством. Образного перевоплощения темы композитор достигает не только тембро-фактурным, динамическим, агогическим варьированием, но и вариантными изменениями (в частности, ладогармонической и мелодической структуры).

Большую психологическую и драматургическую роль играет в разработке гармония и тональное развитие. Так, остро неустойчивые созвучия (альтерированные побочные и вводно-уменьшенные септаккорды) подчеркивают моменты внезапного эмоционального «слома» (второй раздел, где подобные созвучия «совпадают» с акцентированными аккордами оркестра, — т. 168 и далее). В основе тонального развития лежит принцип контраста, отвечающий «волновой природе» разработки. Смены тонального колорита связаны здесь с образно-эмоциональными контрастами: они фиксируют чередование зон драматического напряжения, омрачения эмоциональной атмосферы и моментов подъема, волевой устремленности, просветления. Такую функцию, например, выполняет b-moll — тональность, неотъемлемая (особенно со времен Шопена) от скорбно-трагических образов. В иной роли выступает Es-dur, главная тональная краска симфонии, — он приходит вместе с энергичными мотивами из дополнения главной партии, воплощающими действительное, активное начало (т. 160—167). Другой пример — кульминация разработки (т. 216, Grandioso). Ее тональная атмосфера — G-dur⁷⁸ — готовится темными, сумрачными красками: фригийским d-moll (со II низкой) и Ces-dur (с IV низкой), которые можно рассматривать в качестве свособразных заместителей доминанты G-dur — V минорной и III мажорной (Ces-dur = H-dur). Такое сложнотональное предварение еще ярче оттеняет светлый колорит G-dur и героический, величавый облик побочной темы.

Основной пафос репризы — утверждение главных тем в героическом «ореоле». Композитор воздает здесь хвалу борцам за свободу и национальную независимость родины и одновременно выражает горячую веру в ее счастливое будущее. В этом смысле примечательна интонационная реминисценция, раскрывающая идейно-образные связи симфонии с кантатой «Гимн»: в большом развивающем разделе главной партии Дворжак дает вариант темы с начальным квинтовым скачком, напоминающий одну из мелодий «Гимна»⁷⁹. В кантате мелодия эта подтекстована следующими словами: «... преклоним перед нею [Родиной] колени в святом восхищении». Вряд ли такое совпадение, выделенное оттенком *marcato*, простая случайность:

⁷⁸ У Дворжака (так же как и в классической музыке) G-dur нередко используется для создания образов ясных, выражающих радость и душевную гармонию, или праздничных, эпических, овеянных героическим пафосом (Восьмая симфония, сонатина для скрипки и фортепиано, op. 100 и др.). В Третьей симфонии G-dur воспринимается, кроме того, как просветленный «лик» Ges-dur — тональности побочной партии в экспозиции.

⁷⁹ На это совпадение обратил внимание Шоурек. См.: Šourek O. A. D., sv. I, s. 145, 166.



Характерное свойство репризы — усиление разработанности. Начинается она с проведения главной темы в первоначальном виде (но без каданса). Подобно репризе темы в экспозиции, от вступления пунктированного оборота (т. 239 соответствует т. 13 и 61) идет разработочный раздел. Затем следует середина (в A-dur), в сущности вторая разработка, переходящая в связующую партию. Поскольку побочная тема заняла весьма значительное место в разработке, композитор счел, видимо, нецелесообразным повторять ее в репризе⁸⁰.

Кода первой части (цифра 11) построена на материале главной партии и завершается фанфарами труб и тромбонов, провозглашающих в могучем *fortissimo* остро ритмованный квартовый мотив вступительных тактов симфонии.

Вторая часть (*Adagio molto, tempo di marcia, cis-moll, 2/4*, сложная трехчастная форма) строится на контрасте тех же, что и в первой части, образных сфер. Воспоминания о трагических событиях в жизни Чехии «концентрируются» в темах первой части Адажио, картины славного прошлого воссоздаются в его среднем разделе. Для тематизма первой части типичны «стенающие» (секундовые и малотерцовые) обороты⁸¹, в истоках связанные с жанром народного плача-притания, и элементы речитативно-аризной мелодики, ведущие происхождение от оперного ламенто (арий скорби).

⁸⁰ Правда, в первой редакции была короткая реприза побочной партии в изложении, близком кульминации разработки (ср. т. 16—31 из первой редакции на с. 250—253 партитуры и т. 216—224 из разработки). Несколько иным был в первом варианте и самый конец репризы (с. 254—255 партитуры). Вторую и окончательную редакцию см. в печатной партитуре (т. 1—15 на с. 247—249 и т. 305—316).

⁸¹ Эти интонации проникают и в развивающиеся разделы средней части — как неотступное напоминание о днях скорби и страданий.

Первая тема по характеру близка к музыке суровых погребальных шествий. Во второй — слышится безропотная жалоба, проникнутая глубокой душевной болью. Особенно выразительны «стенающие» фразы валторны соло, которым отвечают первые скрипки (т. 30—38).

Основная тема средней части Адажио (*Des-dur*, *in tempo*) отмечена торжественной маршевой поступью и сдержанным величием. Эта строгая тема, звучащая в «хоре» низких деревянных и валторн, и ее сопровождение (бряцание струн арфы и призывные кличи рогов — квартовые ходы валторны) вызывают представление о могущественных чешских градах-крепостях, мужественно сдерживавших натиск вражеских орд. Вспоминается и фигура легендарного певца чешского народа Люмира с его неизменным «спутником» — варито, под звуки которого он вел неторопливое повествование о подвигах героев, о «делах давно минувших дней» (его звучание имитирует арфа). И в памяти невольно оживают аналогичные образы в чешской музыке и живописи: тема Вышеграда из «Моей родины» Сметаны, листы из патристического цикла «Родина» М. Алеша, многочисленные «портреты» древних замков и крепостей в творчестве Ю. Маржака, А. Манеса, Г. Уллика и других художников.

Вторая тема Адажио (тоже в *Des-dur*) близка светлым лирическим гимнам (т. 131). (Позднее Дворжак положит эту мелодию в основу шестой пьесы из цикла «Легенды»). Столкновение «полярных» образов происходит на грани среднего раздела и репризы первой части. Здесь, после кульминационного, торжественно-ликующего звучания темы в *Des-dur* ярким контрастом вторгается реприза. Она открывается жалобной второй темой, которую сменяет драматизированная первая. Однако в коде (т. 264) вновь возвращается тема средней части, создавая спокойно-светлое завершение.

Стимулом развития в первом разделе Адажио являются варианты преобразования в пределах самой темы, не разрушающие ее как целое. В основе первой и средней частей лежит свободно трактованная вариационность. Например, реприза первой части построена так, чтобы по возможности избежать буквальности повторения темы при сравнительно точном воспроизведении отдельных этапов развития первой части формы.

Финал (*Allegro vivace*, *Es-dur*, $\frac{2}{4}$) — одна из самых лучезарных страниц музыки Дворжака. Он завершает симфонию праздничной картиной, написанной яркими, сверкающими красками и пронизанной ощущением полноты и очарования жизни. «Силой», рождающей это ощущение, является в значительной степени бьющая через край ритмическая энергия. Основной раздел финала предваряется вступлением, вводящим в атмосферу веселого оживления, суматохи (на интонационном зерне главной темы). На типе музыкальных контрастов и на архитектонике (рондо-сонатная форма) последней части симфонии сказалось воздействие принципов оперно-театральной драматургии. Так, главная партия вызывает аналогию с массовыми сценами оперных финалов, а побочная — в духе легкого изящного танца — с лирическими сольными хореографическими номерами. Показательны в этом отношении и сами темы, связанные с жанрами бытовой музыки (шествие-марш, танец). В образно-интонационном строе финала преемственность с оперной музыкой проявляется и более непосредственно: главная его тема представляет собой цитату из оперы Дворжака «Король и угольщик». В первой редакции оперы эта мелодия служила основой большого ансамбля из третьего действия, которое развертывалось на фоне торжественного бала в королевском дворце.

Рефрен рондо-сонаты построен по типу многотемных главных партий (три темы). Если первая тема, где господствуют пунктированные ритмы, является как бы обобщенным выражением стихии неустанного движения, неистощимой жизненной энергии, то вторая (т. 65, *As-dur*) имеет конкретный жанровый облик: это — праздничный марш-шествие. Вторая тема сразу вовлекается в общий «круговорот», сопровождаемый динамическим нарастанием. На вершине его возникает третья тема (т. 118, *Es-dur*) — ликующая, полная всеохватывающей радости. Группа дополнений на «ключевом» мотиве первой темы вводит в связующую партию, в «недрах» которой зарождаются мотивы-предвестники побочной темы. В побочной партии — три проведения грациозной танцевальной темы, каждый раз данной в ином тональном освещении (*C-dur*, *G-dur*, *F-dur* — своего рода тональное варьирование); несколько варьирует-

ся и ее тембровое «оформление». Заключительная партия (цифра 9) отражает материал вступления. Она проходит на органном пункте доминанты Es-dur, готова полную репризу рефрена. В репризе в основном сохраняется та же последовательность образного и тематического развития (усилена лишь роль разработочности).

Разработка, носящая более спокойный характер, контрастирует веселой, энергичной музыке финала в целом. Впечатление это (вкуче с другими средствами) подчеркивается ритмическим контрастом. Побочная тема изложена ровными четвертями, а главная — в увеличении (см. второй раздел⁸² от т. 486). Пунктированные же интонации уходят на второй план — в контрапунктирующие голоса (см. партию виолончелей от т. 426). Стимулирующую роль здесь играет квартный оборот из вступительных тактов симфонии (он есть и в главной партии), приобретающий у валторн характер звучных призывов-восклицаний.

Реприза (т. 524, Тетро I) начинается не с первой темы рефрена, а с третьей, но в главной тональности: здесь еще отчетливее, чем в предыдущих симфониях (и в более совершенной форме), проявляется тенденция к сжатию главной партии. Побочная партия, сохраняющая все три проведения, звучит свежо (поскольку ее обороты с пунктированным ритмом широко не использовались в разработке) и красочно (она развивается в светлых тональностях — H-dur, Fis-dur и E-dur). Заключительная партия, данная в звучании полного оркестра, переходит в коду. В последней (цифра 22), построенной на интонациях главной темы, важную роль играет и начальный оборот побочной темы. Он же завершает симфонию громким «возгласом» радости.

Третья симфония, отличающаяся единством идейно-музыкальной концепции и стройностью композиционного решения, демонстрирует возросшее мастерство композитора. Несмотря на отдельные просчеты и стилистические влияния, ее вполне можно отнести к числу лучших произведений Дворжака, возникших в ранний период творчества.

⁸² Вместе с главной в этом разделе звучит в ритмическом увеличении и варьированный «ключевой» оборот побочной темы, что говорит о чертах тематического синтеза.

Автограф партитуры Четвертой симфонии содержит даты сочинения отдельных частей: начало первой части помечено 1 января 1874 года, конец — 22 января; вторая часть завершена 18 февраля, финал 26 марта того же года. Как предполагает Комиссия по изданию сочинений Дворжака, даты эти относятся к оркестровке, которой предшествовали наброски. Они были, вероятно, сделаны в последние недели 1873 года, после окончания в ноябре струнного квартета a-moll. Что касается первоначального вида симфонии, то здесь не все ясно. Так, скерцо, в автографе партитуры не датированное, имеет (как и финал) отдельный титульный лист — «III. Allegro fegose». В результате изучения автографа было установлено, что Дворжак сделал это позднее, счистив первоначальное заглавие. Пометку композитора все же удалось расшифровать: «Capriccio Opus [?] pro velkýorkestr složil Antonín Dvořák» («Капричио опус [?] для большого оркестра сочинил Антонин Дворжак»⁸³). Этот факт подтверждает предположение о том, что третья часть симфонии — самостоятельное произведение, вложенное в симфонию потом. Вместе с тем отзвуки тем первой части, которые ясно слышны в коде скерцо, опровергают эту версию. И последнее: при первом исполнении в концерте Академического читательского общества 25 мая 1874 года (дирижировал Сметана) пьеса именовалась скерцо из симфонии d-moll⁸⁴.

Есть и еще один момент, связанный с расположением частей в цикле. В рукописной партитуре на первых страницах финала сохранились цифры 71 и 72, что дает повод предполагать, будто финал следовал за первой частью, кончавшейся цифрой 69, а его место композитор окончательно определил уже при оркестровке симфонии. Комиссия по изданию сочинений Дворжака, ссылаясь на сложность и запутанность пагинации — некоторые страницы перенумерованы четырежды, — не смогла дать исчерпывающего ответа на этот вопрос. Не удалось установить и как выглядела симфония, когда Дворжак послал ее (вместе с Третьей) в Вену, в июле 1874 года, в качестве приложения к прошению о государственной стипендии.

На грани 1887—1888 годов композитор довольно основательно редактировал симфонию, произведя сокращения во всех частях и внося большое число исправлений⁸⁵. Поводом для пересмотра партитуры была просьба Лондонского филармонического общества дать для исполнения одну из его ранних симфоний. Подтверждение тому можно найти в письмах Дворжака секретарю общества Ф. Бергеру, опубликованных английским музыковедом Д. Клэффом⁸⁶. 17 февраля 1888 года Дворжак сообщает Бергеру, что отдал симфонию переписчикам. В письме от 31 марта того же года

⁸³ Эти и другие фактические сведения помещены в предисловии к карманной партитуре: Dvořák A. IV. symfonie d-moll. Praha, 1962, s. V, VI.

⁸⁴ Скерцо было доброжелательно встречено пражской критикой. Орывок из рецензии В. Й. Новотного см. в кн.: Souček O. A. D., sv. I, s. 195.

⁸⁵ См. заметки издательской Комиссии в конце партитуры.

⁸⁶ См.: «Hudební rozhledy», роč. XIV, 1961, s. 245.

тонация восходящей кварты (в обеих темах главной партии), он играет ведущую роль в тематизме первой части:

19 a Вступление

b ГП, 1-я тема

c ГП, 2-я тема

d ПТ

е ПП, контрапункт (т. 75) г ПП, контрапункт (т. 63) ЗТ

Как видно из примера, квартовый скачок в завуалированной форме есть в теме побочной партии, нисходящий ход — в ее контрапункте. Тема заключительной партии интонационно ближе главной партии (квартовый скачок), а ритмически — вступлению.

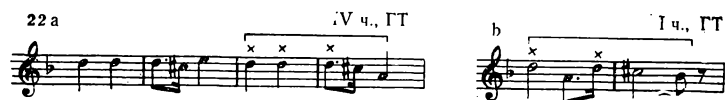
Квартовый оборот в скрытом виде присутствует и во второй теме скерцо; интонационно-ритмическая общность объединяет темы скерцо и главной партии первой части (ноты, помеченные крестиками):

20 2-я тема скерцо 1 ч., тема ГП

Нисходящее движение и мотивы опевания, характерные для лирического тематизма (побочных тем крайних частей) и для главной темы сонатного аллегро, являются компонентами темы Анданте (более полное ее изложение см. в примере 24):



Черты общности заметны и между главными темами крайних частей симфонии:



Одна из специфических особенностей тематического развития в симфонии d-moll — «вертикальный» синтез тем. Так, в разработке первой части одновременно звучат тема вступления (у валторн), контрапункт из побочной партии (у скрипок) и вариант побочной темы (у виолончелей; т. 162). В т. 214 соединяются темы побочной партии и вступления, в т. 242 — темы вступления и контрапункта из побочной партии. В репризе полифонически сочетаются интонации вступления, главной и побочной тем (т. 288), в коде финала — два варианта главной темы (второй в ритмическом увеличении) соединяются с побочной темой (т. 604).

Другая специфическая особенность Четвертой симфонии — большая роль вариантного развития. Принцип вариантного преобразования мотивного зерна лежит в

основе главной партии первой части, что (вкуче с ладо-гармоническим развитием) обуславливает ее интонационную яркость и рельефность. Вариантно излагается и развивается побочная тема первой части. Выделяя квартовую интонацию, Дворжак сближает ее с главной темой и одновременно подготавливает заключительную; а в репризе, подчеркивая фанфарность, — со вступлением:



В коде финала новые варианты главной темы усиливают ее апофеозный характер. Все эти трансформации выполняют семантическую, драматургическую, а порой и формообразующую функцию.

Первая часть (*Allegro, d-moll, 3/4*, сонатное аллегро), в которой преобладает сумрачно-тревожный эмоциональный колорит, отмечена остротой драматизма. Контрастные начала воплощают энергичная, фанфарно-маршевая тема вступления и лирическая побочная тема. Чертами внутреннего контраста отмечена и главная партия (вспомним главную партию Третьей симфонии!). В ней — две короткие темы. Первая, импульсивная, подготовленная динамическим нарастанием (т. 26), выражает решимость и волнение. Вторая (т. 33) — более спокойная, с четкой маршевой поступью.

Побочная партия (т. 53, *B-dur*) привлекает внимание народно-национальным колоритом. Это, пожалуй, первый образец симфонической темы Дворжака, в которой четко проступают связи с чешским фольклором (по ритмике она близка соседской или вальсу). Они сказываются в ее жанровом облике (песенно-танцевальный характер), в строении (простой мелодический рисунок в диапазоне сексты, повторы мотивов и ритмоформул, простота структуры) и в принципах развития (вариантность).

Появление заключительной партии, основанной на короткой фанфарной теме (т. 106), выделено тональным сдвигом в *E-dur*.

Разработка (т. 128), продолжая линию развития, начатую экспозицией, строится на столкновении двух контрастных начал: активно-действенного (тема вступления и близкая ей заключительная тема) и робко-неуверенного (побочная тема и ее контрапункт). Эти начала то вступают в противоборство, то соединяются в недолгом согласии. Но в решающие моменты верх берет первое, о чем говорит господство темы вступления (точнее — ее «ключевой» интонации) в кульминационных зонах развития.

Характерное свойство разработки — насыщенность материалом (даже некоторая его пестрота) и яркие тематические контрасты. Последний, четвертый, раздел открывается диалогом тем вступления и побочной партии, а затем в одновременном звучании сливаются контрапункт и заглавный оборот темы вступления. На этом напряженном интонационном комплексе основано движение к генеральной кульминации — началу репризы главной партии (т. 261). Овеянная сумрачными, драматическими тонами, реприза продолжает «борьбу», развернувшуюся в разработке. Структурно она значительно изменена. Самое радикальное изменение — расширение связующей партии. По сути, это развивающая часть, которой не было в экспозиции главной партии. По масштабам (76 т.) и насыщенности материалом она соизмерима с разработкой. Помимо интонаций и ритмов главной темы, в ней появляются тема вступления, заключительная тема (с квартовой интонацией) и побочная (в начале). Можно предположить, что причиной расширения главной партии является отсутствие достаточно интенсивной разработки ее интонаций в предшествующем развитии и необходимость утвердить ее господствующее положение как ведущей музыкальной мысли. Однако это ведет к нарушению важного принципа — сжатия развития в репризе.

Побочная партия, компенсируя разрастание главной и связующей партий, сильно сокращена (два проведения). Она дается в более светлой тональности (D-dur) и в первом проведении носит элегический характер. Во втором проведении в ней проступают черты фанфарности (пример 23 с).

Кода, состоящая из двух разделов, вторгается неожиданно (она начинается квартовым мотивом заклю-

чительной темы, представляющим собой вариант вступления). В первом разделе (т. 384) большую роль играет главная тема, звучащая то с оттенком суровости и настойчивой решимости, то жалобно и взволнованно. Второй раздел (т. 425) отражает начало первой части. Фанфарные мотивы вступления, тихие и грустные, напоминают об отшумевшей душевной буре. Но в самом конце неожиданно «врывается» главная тема (ее «ключевой» оборот) — энергичная и волевая. Это подчеркнуто, в частности, ее мелодическим «рельефом» — начальная интонация ступенчато поднимается, завершаясь размашистым октавным скачком, и тональным сдвигом в III высокую мажорную ступень (светлый блик на хмуром ладо-тональном фоне). Так, хотя и с некоторым запозданием, главная тема утверждается в качестве основной музыкальной мысли сонатного аллегро.

Вторая часть (*Andante sostenuto e molto cantabile*, В-дур, $\frac{4}{4}$) — одно из самых проникновенных интимных излиятий в творчестве Дворжака. Музыку ее можно сравнить с лирическим романсом, где каждая последующая строфа, сохраняя основную мысль, варьирует ее, дополняя новыми тонкими штрихами и эмоциональными оттенками и подчеркивая переломные моменты в содержании обострением интонационного развития. Анданте — первые симфонические вариации композитора. Тема вариаций⁸⁹ — в духе строгого хорала — исполнена величия и возвышенной сосредоточенности. Хоральность подчеркнута аккордовым складом и тембром (низкие деревянные и медные инструменты). По интонационному и особенно гармоническому строению тема вариаций обнаруживает романтические и, в частности, вагнеровские влияния⁹⁰:

⁸⁹ Форма ее — безрепризная двухчастная.

⁹⁰ Зерно темы составляет начальный оборот с хроматически нисходящим ходом от I ступени к VII низкой — квинте аккорда III низкой ступени (типично вагнеровский штрих!). Для гармонии Анданте характерны хроматика, побочные доминанты вне отклонения, аккорды низких ступеней как изолированные, так и с группой «своих» гармоний и цепочки диатонических ступеней, связанных кварто-квинтовыми отношениями. Вагнеровский характер носит и оркестровка: кларнеты (в низком регистре), фаготы, тромбоны и чуть позже валторны.

Andante

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. Chord symbols and figured bass notation are provided below the bass staff of each system.

System 1:
 Treble staff: B-flat major triad, quarter notes, eighth notes.
 Bass staff: B-flat major triad, quarter notes, eighth notes.
 Chord symbols: B dur T, III_b=5 (в A₅), II Dc₆ D, T=VII_b S₆ (ав. S₆ B-dur)

System 2:
 Treble staff: Triads, eighth notes, triplet eighth notes.
 Bass staff: Triads, quarter notes, eighth notes.
 Chord symbols: D, D₇ D₇ (на III)(к VI), II_b (в d-moll), VII_b, III, VI

System 3:
 Treble staff: Triads, eighth notes, triplet eighth notes.
 Bass staff: Triads, quarter notes, eighth notes.
 Chord symbols: II=I (в c-moll), Dvii, D VII_b (в B-dur) VI₆ II₇, VI₆-II₆ DD_{5₆} K_{4₆} D₇ T (VI в B-dur)

В вариациях проявились два ведущих принципа — постепенности развития и внутренних контрастов. Драматургическое развитие направлено здесь к кульминации, помещенной в точке золотого сечения (т. 88—89) и фиксирующей наиболее острый момент в разворачивании смысловой и интонационной «фабулы» Анданте. Первые вариации (т. 18 и т. 35) представляют собой мелодию-остинато, третья (т. 52) — орнаментальная. Четвертая вариация (т. 71)⁹¹ — центр вариационного цикла. Она имеет трехчастную форму с большой разрабочной серединой. Структура темы здесь резко ло-

⁹¹ Раздел Анданте от четвертой вариации можно трактовать и по-другому — выделяя в нем четыре самостоятельные вариации. Тогда в целом будет восемь вариаций (вместе с кодой), но четвертая и седьмая вариации окажутся слишком сжатыми.

мается. Особое значение приобретает зерно — начальный оборот, данный в ином гармоническом освещении (T—D₇—S). Первая часть — свободный канон (гобой и первые скрипки). Далее следует разработочный раздел, построенный на основном мотиве в ритмическом уменьшении. Имитационное развитие мотива завершается кульминационным «взрывом» — тот же мотив звучит с почти трагической силой (тромбоны и низкие струнные). Затем постепенно наступает успокоение и возвращаются лирические образы. Первая часть (канон, т. 114) повторяется без изменений.

Последняя, пятая, вариация выполняет функцию коды (т. 121). Она построена лишь на начальном мотиве темы. Имитационные повторения коротких мотивов в духе элегического дуэта напоминают аналогичные приемы Чайковского. В самом конце, в суровых голосах виолончелей и контрабасов, глухо звучит основной мотив Анданте в уменьшении (из разработочного раздела), словно последний отзвук пережитого.

Третья часть (*Allegro feroce*, d-moll, $\frac{6}{4}$, сложная трехчастная форма с трио) захватывает энергией, выражением решительности и отваги. То, что главная тема скерцо появляется затем в фортепианном цикле «Из Шумавы», в пьесе «Из бурных времен», проливает свет на содержание этого музыкального образа. В представлении Дворжака, как и всех чехов, Южная Чехия (именно там расположена Шумава) неотделима от героических страниц истории — гуситского движения, образов Яна Жижки, Прокопа Голого и отважных «божьих воинов», сражавшихся за правду, свободу, социальную справедливость. И если через много лет Дворжак, который не испытывал недостатка в мелодическом вдохновении, все-таки взял тему скерцо для пьесы, рисующей картины бурного прошлого народа, значит, семантика ее вполне отвечала содержанию искомого образа. Ему контрастирует трио, полное юмора, задора, беззаботного веселья.

Стилистический облик скерцо еще не сложился: подобно второй части, он несет на себе следы влияния романтиков (Вагнера). Это сказывается в отдельных образно-интонационных переключках, в структуре мелодики (особенно главной темы), в гармонии, в некоторых приемах оркестровки.

Основная часть скерцо строится на двух темах. Первая тематически и тонально неустойчива. Отличительные черты второй⁹² (построение из 34 тактов) — «волновой» мелодический рельеф, решительно-призывные хорические зачины фраз, настойчивое повторение мотивов, четкий, почти маршевый, ритм, интенсивное тональное развитие (d-moll, F-dur, C-dur, a-moll). В коде вторая тема, изложенная в одноименном мажоре, звучит светлее (этому способствует и более блестящая оркестровка). Связка к трио основана на развитии первой темы, что придает первой части черты рондо.

Трио (*L'istesso tempo*, C-dur, $\frac{2}{4}$) носит маршевый характер. Музыку его можно сравнить с картиной непритязательного, но веселого деревенского шествия. В дальнейшем (трио написано в трех-пятичастной форме, где вторая реприза сливается с кодой) развитие идет по линии уплотнения и обогащения оркестрового звучания, достигающего апогея в кульминации. Кода вносит успокоение: измененная темамарша интонируется приглушенно — словно вдали затихает праздничное веселье. В репризе вместо второй темы появляется тема трио. Она звучит радостно, энергично, но без шутивого оттенка. Заключительные такты скерцо — словно «клубок» воспоминаний, в котором соединяются басовый мотив из вступления первой части, заглавный оборот заключительной темы (квартетный вариант вступления) и повелительный мотив из первой части скерцо. Завершается скерцо скандированием варьированного мотива трио.

Финал (*Allegro con brio*, d-moll, $\frac{2}{4}$) — последний и решающий этап музыкального развития, начавшегося в первой части. Как и там, в финале превалирует хмурый, беспокойный колорит. Драматургия последней части покоится на противопоставлении главной партии, выдержанной в духе энергичного марша и воплощающей волевое, активное начало, и лирической побочной, олицетворяющей ту светлую цель, к которой устремлено все развитие.

Специфическая особенность интонационной структуры финала — безраздельное господство главной темы.

⁹² Она занимает место середины простой трехчастной формы.

Главная партия поражает огромными размерами — 156 тактов вместе со связующей, трехчастная форма с развивающей серединой и динамической репризой. Характерные черты темы — вопросо-ответная структура, ритмическая симметрия, своеобразие гармонического и тонального склада (тоническая гармония «обходитя», второе предложение сдвинуто на большую секунду вниз — d — C). Некоторые особенности строения главной темы — непрерывное повторение двутактов, маршевая четкость ритмики — обусловлены, видимо, семантикой образа: желанием передать настойчивость и упорство в достижении цели. Однако повторение одинаковых «строительных единиц» все же создает впечатление известной назойливости. Чтобы сгладить его, Дворжак вводит неквадратные дополнения к теме, распевную четырехтактную фразу с элементами синкопированной ритмики в развивающем разделе, триольные фигурации в сопровождении, пульсирующий «фон» (репетиции аккордов восьмыми) в связующей партии и т. п. Реприза главной темы (т. 107) переходит в связующую партию, построенную на тех же интонациях.

Побочная партия (т. 158, D-dur) — полная противоположность главной. Ей присущи плавность мелодико-ритмического движения, импровизационность развития, плагальность гармонии, свето-теневые эффекты (D—h). Это лирический образ, характеризующийся изменчивостью эмоционального колорита — порывы радостного волнения сочетаются в нем с мягкой элегической грустью:

25 Poco meno mosso
V-ni I molto espressivo

pp dolce sf p pp

Разработка (с. 183 партитуры) складывается из трех разделов. Драматургия ее основана на том же, что и в экспозиции, контрасте: главной темы, господствующей в крайних разделах, и побочной, занимающей средний раздел (Poco meno mosso, As-dur). Движущей силой раз-

вития становятся сопоставления мотива главной темы в увеличении и в обычном виде, причем Дворжак использует дробление и вычленение интонаций, что несколько разнообразит квадратность. Третий раздел (т. 351) — предыкт на теме главной партии — готовит кульминацию: начало динамической репризы. Главная тема, изложенная в могучих унисонах медных инструментов и в ритмическом увеличении, звучит с победной силой и размахом.

Реприза (т. 379) радикально изменена. Вместо второго проведения главной темы Дворжак дает новый развивающий раздел, в известной мере отражающий разработку. При том, что здесь сохранен и развивающий раздел из экспозиции, сильно возрастает роль разработочности. Как и в аналогичных частях сонатного аллегро предшествующих симфоний, это создает впечатление растянутости. Появление побочной темы — патетически-приподнятой, исполненной упоения, ликования, — воспринимается как светлая итоговая кульминация всего цикла, как достижение цели. Побочная тема проходит в той же тональности, что и в экспозиции, и это как бы подчеркивает ее смысловую неизменность (примечательно, что в разработке она появлялась фрагментарно, в ином тональном освещении — *As-dur* — и звучала как пленительный, манящий образ-мечта — нежно и светло). Побочная партия сокращена до одного предложения.

В коде господствует главная тема, данная как и в репризе, в увеличении. Особенно уверенно и приподнято звучит она у медных инструментов в строгом аккордовом изложении, напоминая торжественное, величественное пение хора. Симфония завершается мощным ликующим звучанием главной темы, сопровождаемой начальной фразой из побочной темы (снова — черты тематического синтеза!).

Одно из важнейших достоинств Четвертой симфонии — яркость тематизма, порой приобретающего национально-своеобразный и чисто дворжаковский характер (побочная тема первой части, темы вступления и финала), убедительность драматургического и композиционного решения (отдельные недостатки свойственны лишь репризным разделам формы). В этом отношении особенно показательны крайние части, которым присущи энергия и целенаправленность симфонического развития,

неуклонно ведущего к генеральной кульминации. Примечательно и местонахождение самой кульминации — начало динамической репризы.

Симфония d-moll показывает также, как настойчиво искал Дворжак рациональное построение сонатного аллегро, пробуя разные варианты (главная партия в экспозиции и в репризе, развивающие и связующие разделы и т. д.). Наконец, важную роль играет в симфонии принцип вариантного развития.

Пятая симфония возникла в период с 15 июня по 23 июля 1875 года. Премьера состоялась 25 марта 1879 года на Славянском концерте Академического читательского общества, в пражском зале Жофин. Исполнял симфонию оркестр чешского театра под управлением А. Чеха. Позднее ею дирижировал Дворжак: в Праге (1880), во время гастрольных поездок в Брно (1880), Дрезден (1889) и в Москву (1890).

Поскольку Пятая симфония прозвучала в Москве, кратко остановлюсь на впечатлении, которое она произвела на московскую общественность. Отклики прессы были разноречивыми. В высказываниях критиков встречались как суровые и не всегда справедливые суждения, так и благожелательные отзывы и верные наблюдения. Известный в то время критик Г. Конюс писал, что симфония, «несмотря на массу интересных для специалистов деталей, в общем не произвела особенно благоприятного впечатления и казалась местами растянутою и даже мало содержательною»⁹³. Наиболее интересны в ней, по мнению Конюса, первая часть и финал. Другой критик, Н. Кашкин, напротив, говорил о «благоприятном впечатлении», какое оставила симфония, «особенно первая часть с главной темой, напоминающей тему 1-й части „Океана“ А. Г. Рубинштейна»⁹⁴. Разошлись суждения рецензентов и о других частях сочинения. Конюсу не понравилось ни Анданте, «построенное на мотиве народной песни»⁹⁵, ни скерцо, из-за отсутствия движения звучащее «однообразно и вяло». С. И. Слепушкин выде-

⁹³ «Московские ведомости», 1890, 2 марта.

⁹⁴ «Русские ведомости», 1890, 9 марта.

⁹⁵ Г. Конюс ошибается, говоря, что во второй части Дворжак использовал мотив народной песни. Однако это показательно, ибо указывает на несомненную близость темы народным образцам.

ляет как раз Анданте. «Вторая часть симфонии, — пишет он, — начинающаяся красивою симпатичною темою, исполняемою виолончелью, нам особенно понравилась по своей искренности и задухшевности»⁹⁶. Единодушны московские критики были в оценке финала симфонии, отметившие его длинноты и рапсодичность формы.

Менее суровой оказалась московская публика, которая встретила произведение с живым интересом и пониманием. Об этом сообщал Дворжак: «В Москве я играл III симфонию F-dur, и она понравилась больше всех...»⁹⁷.

Симфония F-dur—единственная из произведений раннего периода—увидела свет при жизни автора. Вместе с тем она стала невольной виновницей путаницы в обозначении порядковых номеров и опусов своих «коллег». По соображениям рентабельности и издательского честолюбия, а также из опасения, что поклонники Дворжака не проявят большого интереса к его раннему сочинению, Зимрок—вопреки протестам автора—издал Пятую симфонию под номером 3 и под опусом 76 (вместо первоначального ор. 24). Это произошло после того, как были напечатаны Шестая и Седьмая симфонии, обозначенные как Первая и Вторая. Небезгрешным оказался и композитор: будучи уверен, что Первая симфония пропала, Дворжак помечал опус последующих симфоний номером меньше⁹⁸. В результате «акции» Зимрока музыкальная общественность была введена в заблуждение и невольно выносила о симфонии несправедливые суждения. Искажалась и объективная картина творческого развития композитора.

В 1887 году, перед печатанием партитуры, голосов и четырехручного переложения симфонии, композитор внес незначительные исправления в ее инструментовку, а также некоторые динамические оттенки и исполни-

⁹⁶ «Новости дня», 1890, 2 марта.

⁹⁷ «Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 89.

⁹⁸ Полную ясность в этот вопрос внес Шоурек. С верной нумерацией и правильным обозначением опусов симфонии изданы и в полном собрании сочинений Дворжака, подготовленном чехословацким Государственным издательством художественной литературы, музыки и искусства (SNKLHU).

тельские штрихи. (До этого он значительно сократил вторую часть⁹⁹.) Дворжак посвятил симфонию Г. Бюлову — горячему поклоннику и пропагандисту его оркестровых сочинений. В ответ на просьбу композитора дать на это согласие немецкий дирижер писал: «Посвящение от Вас, наряду с Брамсом, богом благословенного композитора нашего времени, является более высокой наградой, чем любой Большой крест, полученный от любого князя»¹⁰⁰.

По образному строю и жанровому облику Пятая симфония близка Второй симфонии. Вероятно, поэтому чешские исследователи именуют ее то «Пасторальной» (как и Вторую), то «Весенней», то, как более позднюю увертюру, — «Среди природы». Симфония F-dur своеобразна по замыслу и драматургии. Первые три части выдержаны в камерно-интимном плане, и их можно отнести к жанру лирико-пасторального симфонизма, финал же выделяется масштабностью размеров, драматизмом и напряженностью симфонического развития. Правда, драматические образы последней части тонкими нитями связаны с первой частью (побочная партия) и особенно с Анданте (одна из вариаций). И все-таки связи эти не настолько рельефны, а образный и жанровый контраст, наоборот, настолько силен, что драматургическое решение цикла воспринимается как не вполне убедительное, целостное.

Пятая симфония отличается от предыдущих тем, что в ней отчетливее проявлено стремление добиться тематического единства в рамках цикла. В первых частях превалируют интонационные связи. Основной (первой) теме главной партии присущи фанфарность и изобретательная ритмика. Характерная черта второй темы — задорная, как в народных фуриантах, синкопа (т. 3 темы), которая «перекочует» потом в связующую и побочную темы.

Интонационно родственны главная и заключительная темы (фанфарное строение мелодии и пунктированный ритм):

⁹⁹ См. примечания издательской комиссии в партитуре симфонии: Dvořák A. V. symfonie F-dur, op. 75, [Praha, 1960].

¹⁰⁰ «Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 80.

26a *Allegro ma non troppo* ГП, 1-я тема

б ГП, 2-я тема с ЗТ

Для лирического тематизма крайних частей типична тенденция к хроматическому движению (побочные темы первой части и финала). Темы Анданте и скерцо связаны с тематизмом первой части лишь через отдельные мелодико-ритмические компоненты.

Наиболее интересен с точки зрения интонационной структуры финал. В его вступительной теме концентрируются некоторые характерные элементы тематизма предшествующих частей. Это — восходящая фанфара (в главной теме первой части было мажорное трезвучие, в финале — минорное), нисходящий ход в диапазоне терции и интонация опевания (они были в медленной части) и пунктированный ритм (в главной теме первой части):

27a *Allegro molto* IV ч., тема вступ.

б I ч., ГП, 1-я тема с тема II ч.

Наконец, в разработке финала кристаллизуется новая тема, объединяющая хроматическое движение из побочной темы и острый тритоновый ход из второй темы главной партии (так называемый синтезирующий тематизм):



Первая часть симфонии (*Allegro, ma non troppo, F-dur, 2/4*) — типичный образец пасторальной музыки (примечательна и ее тональность, со времен Шестой симфонии Бетховена неотъемлемая от образов природы). Она словно дышит утренней свежестью и радостью общения с природой. Сонатное аллегро открывается главной партией. Первая ее тема носит свирельно-фанфарный характер. Высокий регистр инструментов (дуэт кларнетов) делают звучание мелодии легким и светлым, а квинтовая педаль в сопровождении намекает на близость темы к народно-инструментальной музыке. Вторая тема, энергичная и жизнерадостная, словно олицетворяет молодость, гордое сознание своих сил. В структуре главной партии есть черты трех-пятичастной формы. Развитие второй темы строится по тому же плану, что и первой, и приводит к кульминации. Правда, она воспринимается как более слабая, видимо, потому, что основана на теме, которая уже достаточно разрабатывалась. Далее Дворжак вводит большой развивающий раздел, выполняющий функцию связующей партии, что ведет к известному «многословию». Побочная партия (т. 97, *a-moll*) вносит яркий образно-эмоциональный контраст. Это — лирическая мелодия с оттенком легкой грусти и томления. Структура темы — замкнутый двутакт ($a-a_1$), малоприспособленный для развития. Композитор находит выход, с одной стороны, в тембровом обновлении темы, а с другой, — во введении интонаций из главной партии (вторая тема) и шубертовских аккордов-взрывов (т. 139—140 и другие). Тем не менее рельефной линии динамического нарастания не возникает. Появление заключительной партии (т. 167) совпадает с последним в экспозиции динамическим взрывом. В ее звучании ощущается характер драматической героини.

Начало разработки (с уходом в далекий строй — III низкая ступень, *As-dur*) возвращает спокойную атмосферу экспозиции. Дворжак создает здесь очарователь-

ные пасторальные зарисовки — то умиротворенного пейзажа, оживленного звуками отдаленной свирели (главная тема у флейты соло, т. 215), то охотничьей сценки с переключками рогов (дуэт труб, которому отвечает эхо — соло валторны, т. 245 и далее). Короткое лирическое отступление построено на побочной теме, дополняемой концовкой, близкой народнопесенным оборотам (т. 298—301).

Примечательная структурная особенность разработки — отражение этапов экспозиции с резким усилением функции развития. Большой вступительный раздел основан на материале заключительной партии и в этом отношении напоминает аналогичные разделы классических симфоний (например, «Юпитера» Моцарта). Во второй раздел введен материал побочной партии, вызывающий в памяти Девятую симфонию Бетховена (т. 291). Вершина разработки — светлое, полное радости и энергии, звучание второй темы главной партии (т. 308).

Реприза (т. 329) не меняет ни эмоциональной атмосферы, ни облика тем. Главное изменение касается побочной партии: из нее изъяты интонации главной темы и аккорды-взрывы. С точки зрения драматургии это оправдано необходимостью дать светлое завершение — коду и, кроме того, более ярко ввести ее: она начинается ликующим, победным звучанием главной темы в звонких голосах труб (т. 473; вспоминается их клич в разработке — предвестник конечной эволюции образа!). Главную тему сопровождает трансформированный (приобретший спокойный диатонический облик) мотив побочной темы. Завершается первая часть, так же как и начиналась, — светло и идиллично.

Музыка второй части (*Andante con moto*, a-moll, $\frac{3}{8}$) передает лирические чувства — от грустно-спокойного созерцания («печаль моя светла») до бурных вспышек волнения. По стилистике Анданте существенно отличается от своих предшественниц. Оно — предвестник дворжаковских думок и отмечено славянским колоритом. Правда, композитор не применяет еще контрасты настроения и темпа, которые свойственны этому жанру и найдут блестящее выражение в его знаменитом фортепианном трио «Думки», ор. 90. Однако сама тема — распевная, меланхоличная, с характерным ладовым складом

(гармонический минор, типичный для украинского фольклора) ясно говорит о своем «происхождении». Гармоническая структура темы отмечена национально-самобытными чертами — отклонением в тональность VII натуральной ступени. Это словно яркий солнечный блик, падающий на грустно-тоскливую мелодию. Элегичность и эмоциональная теплота темы подчеркнуты ее тембром: мелодию поют виолончели (это тоже чисто дворжакровский штрих!):



Анданте имеет вариационно-трехчастную форму (вариационность также составляет одну из характерных особенностей украинского и вообще славянского фольклора). В первой части — две вариации и кода. Первая вариация (т. 11) расширена за счет развития (структура темы приближается теперь к периоду единого строения).

Во второй вариации (т. 30) не только вводятся орнаментальные и фактурные приемы, но и существенно меняются мелодические контуры. Здесь тоже велика роль развития, однако тема как завершенное целое сохраняется.

Ведущая мелодическая линия, что часто бывает у Дворжака, «оплетается» выразительными контрапунктами и подголосками (партия валторн и кларнетов). Кода строится на мотиве главной темы (т. 47).

Контрастный эпизод в Анданте образует средняя часть (*Un pochettino più mosso*). Она светлее по колориту и в какой-то мере соприкасается с жанром лирико-романтической серенады. Уже начало — легкие энергичные аккорды деревянных и валторн на фоне пиццикато струнных (словно бряцание струн гитары) — напоминает инструментальный отыгрыш. А затем вступает «голос» — высокие скрипки поют экспрессивную, исполненную том-

ления мелодию, выросшую из главной темы¹⁰¹. Ей вторят нежные голоса флейт и кларнетов. Диалог становится все взволнованнее, завершаясь эмоциональным взрывом (маркатные аккорды оркестра в т. 123—125). Средняя часть имеет трех-пятичастное строение: последнее проведение, основанное на варианте начальной интонации, выполняет роль коды. Тонально средняя часть незамкнута и подготавливает репризу первой части.

Реприза (*Poco meno mosso, quasi Tempo I*) продолжает прерванное течение вариаций и в то же время отражает первую часть Анданте. Так, третья вариация (т. 143) соответствует (по структуре мелодии) теме, хотя и звучит на фоне орнаментированной фигурации, четвертая — второй (ср. мелодию в т. 153—156 и 31—34). В коде (т. 175) слышны отзвуки средней части. После драматического обострения в четвертой вариации она создает контраст успокоения. Только в самом конце — как последний «выкрик», жалобный и тревожный, — в унисонах флейт, гобоев и скрипок, скандируется заглавный оборот Анданте, и ему чуть слышно вторят виолончели и контрабасы.

Третья часть (*Allegro scherzando, B-dur, 3/8*) продолжает вторую и потому, что автор сделал пометку — «небольшая пауза и сразу же дальше» — и потому, что она начинается с интонаций Анданте. Скерцо (сложная трехчастная форма с репризой *da capo*) — красочная жанровая картина, во многом напоминающая «сценки» из «Славянских танцев», возникших тремя годами позже.

Основная тема скерцо¹⁰² — легкая, подвижная, с грациозными «прыжками» в мелодии и упругим танцевальным ритмом, развиваясь, меняет гармоническую и тембровую окраску, словно поворачивается разными гранями. Обороты и фрагменты темы мелькают в различных голосах оркестра, достигая яркого звучания в фанфарных унисонах квартета валторн и завершаясь *tutti* в репризном проведении. Композитор

¹⁰¹ Сама тема, точнее ее начальный мотив, также появляется в средней части — как контрапункт к взволнованному лирическому диалогу (партия виолончелей в т. 75—77 и гобоя — в т. 79—81).

¹⁰² Она написана в репризной двухчастной форме — период из двух предложений, за которым следует развивающаяся часть на том же материале.

умело применяет здесь и эффект обманутых ожиданий (одно из средств построения формы), и неожиданность поворотов (одно из свойств скерцозной музыки).

В трио (Темпо I, Des-dur) сохраняется тот же шуточный, веселый тон. Тема его — еще более живая, чем первая тема скерцо, с забавными скачками в мелодии. Как диалог между деревянными и струнными, звучит она вначале, а затем продолжается увлекательный танец, исполняемый обеими группами тех же инструментов (этот фрагмент особенно похож на «Славянские танцы»). В структуре трио есть связь с традицией Шумана: первая часть — период единого строения, вторая начинается тематически неустойчиво (вроде середины), а затем возникает новое тематическое построение (т. 226). Реприза в известной мере выполняет и функцию коды, поскольку по материалу близка первой части трио. В общей репризе вступление не повторяется.

Несколько противоречивое впечатление оставляет финал симфонии (*Allegro molto*, F-dur $4/4$). Отличительная черта этого сонатного аллегро — тональная двойственность. На всем его протяжении идет упорная «борьба» между тональностями a-moll (тема вступления) и F-dur (две темы главной партии). Можно предположить, что это обусловлено определенным замыслом — столкновение настойчивого, неуклонного движения к поставленной цели, сопряженного с преодолением (тема вступления), и выражения радости и удовлетворения (главная партия) в результате достижения цели. Однако такая драматургическая задача не получила достаточно четкого и убедительного решения. С одной стороны, тема вступления, изложенная в тональности доминанты, не может рассматриваться как главная тема. С другой, — именно она «захватывает» роль главной темы, ибо и по интонационной яркости, и по значению в драматургии она явно превалирует над темами главной партии (в интонационном отношении — они являются ее вариантами).

Тема вступления — порывистая, настойчивая (характерно ее мелодическое строение — упорное повторение остро пунктированного хроматически изломанного оборота) — экспонируется на фортиссимо в мощных октавных унисонах виолончелей и контрабасов. В развивающемся разделе она преобразуется, приобретая черты мар-

ша. Обе темы главной партии полны оживленного движения, внутренней энергии, что у Дворжакa всегда выражает радость, душевный подъем (первая тема — т. 55, вторая — т. 71). Структура первого раздела экспозиции близка аналогичному разделу первой части [в финале: тема вступления — развитие — темы главной партии; в первой части: вступление — развитие — новая тема (главная партия)]. Связующая партия (т. 81) основана на интонациях второй темы главной партии.

Побочная партия (т. 94, Des-dur) развивает линию лирических образов первой и второй частей. Она вобрала в себя их мечтательную грусть и затаенное волнение, но приобрела оттенок нежной жалобы. Это подчеркнуто неустойчивостью гармонического фона, выразительными контрапунктирующими фразами с задержанием у альтов и тональными блужданиями (зерно темы повторяется в F-dur, Ges-dur, as-moll, Ges-dur). Короткая заключительная партия (т. 117), полная тихого и сладкого упоения и отмеченная мягкими светотеневыми эффектами (Ges-dur — fis-moll), является одновременно и началом разработки.

Разработка (т. 123) основана на развитии и образном перевоплощении темы вступления. Важную стимулирующую роль играет также новая тема (пример 28). В разработке — два раздела, одинаково построенные, но имеющие разную семантическую и драматургическую направленность. Первое эмоциональное обострение, возникающее как результат столкновения сурово-предостерегающей мелодии валторн (новая тема) и звонкой героической фанфары труб (начальный оборот темы вступления), не приводит к «слому». Напротив, волнение рассеивается, и появляется светлый пленительный образ — песенно-лирическая мелодия (т. 173—175). Она «сплетается» из интонаций той же темы вступления, почти до неузнаваемости изменившей свой облик. Это один из блестящих примеров тонкой тематической работы композитора, которая помогает раскрыть смысловую многозначность главного образа.

Вторая «волна» приводит к драматическому перелому в развитии «действия». Возникающая после кульминации тема вступления (в первоначальном виде) звучит у гобоя соло — почти при полном молчании оркестра — горестно и одиноко. Ее сменяет монолог бас-кларнета

(на той же теме), исполненный трагического величия и отрешенности. Реприза (т. 228) открывается темой вступления, сохраняющей исходную тональность (a-moll). Тема, в которой слышатся печаль и скрытое волнение (след, оставшийся от кульминации в разработке), проходит дважды (второй раз — у гобоя — она звучит особенно скорбно). Затем, как и в экспозиции, идет развивающий раздел, готовящий темы главной партии. Постепенно восстанавливается светлая, радостная атмосфера. Главная партия повторена без существенных изменений. Побочная — несколько расширена: в дополнении к ней — как далекая реминисценция (т. 322) — возникает новая тема из разработки. Она по сути выполняет функцию заключительной партии.

Кода (т. 338) состоит из двух разделов и снова содержит черты тематического синтеза. Первый раздел открывает старая заключительная тема с ее светотеневыми бликами. Ее сменяет хоральная концовка из главной темы первой части: звуча в высоком регистре деревянных, а потом проникновенно, «глубоко» у валторн, она вносит в музыку умиротворение и покой.

Второй раздел напоминает о патетике борений в разработке — начальный мотив вступления звучит в тревожных имитациях у струнных, дублированных кларнетами. Но постепенно волнение утихает. Динамическое нарастание завершается светлой кульминацией, к которой было направлено все предшествующее развитие: медные провозглашают ликующую тему первой части (тромбон), а контрапункт к ней образует фанфарный мотив в ритме финальной темы (трубы), появляющейся, наконец, в главной тональности F-dur.

Пятая симфония является следующим звеном в художественной эволюции композитора. Ее образность и тематизм носят ярко выраженный дворжакровский характер. Отчетливее проступают в ее музыке и связи с народно-национальными истоками, причем не только с чешскими, но и со славянскими (Анданте), — черта, типичная для творчества Дворжака 80-х годов. Симфония представляет собой дальнейший шаг и в формировании самостоятельного музыкального стиля композитора — она свободна от посторонних влияний.

С точки зрения эволюции симфонического стиля Пятая симфония интересна в двух отношениях. Во-первых,

в ней есть, хотя и слабо выраженное, тяготение к тематическому единству в рамках цикла (мотивы Анданте в скерцо, тема главной партии первой части и ее обороты в финале). Во-вторых, здесь обнаружилось некоторые типичные для стиля Дворжака тенденции, касающиеся драматургии цикла, построения сонатной формы: трактовка финала как репризы цикла, многотемность главной партии, насыщенной развитием, отражение этапов экспозиционного изложения в разработке, стремление к сжатию главной партии в репризе и синтезу тематизма в коде. Правда, осуществляется это не везде последовательно. И все же, несмотря на отмеченные достоинства, Пятая симфония стоит как бы на перепутье между ранними симфоническими произведениями Дворжака и зрелыми творениями 80—90-х годов: она еще не обладает той концепционной четкостью, той драматургической целостностью, той отточенностью выражения, какие будут присущи последним симфониям чешского мастера. Более того, по яркости тематизма и драматургии она даже уступает своей непосредственной предшественнице — симфонии d-moll.

ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ, D-dur, op. 60

Шестая симфония занимает необычное положение в творческой биографии Дворжака. Во-первых, в ней в главных чертах завершился процесс становления стиля композитора, один из кардинальных признаков которого — яркая национальная определенность музыкального мышления. Последнее нашло воплощение в концепции и в образном строе, в особенностях музыкальной драматургии и в глубинном преломлении интонационных (в широком смысле) закономерностей народного творчества. О национальном понимании симфонического цикла свидетельствует также введение в произведение чешского танца фурианта. Во-вторых, симфония D-dur, как единодушно признают исследователи Дворжака, представляет собой синтез и завершение так называемого «славянского периода» в его творчестве.

70-е годы вошли в летопись жизни Дворжака как славянский период прежде всего потому, что славянская тематика занимала тогда существенное место в его творчестве. Дворжак с увлечением погрузился в стихию народной музыки — и чужеземной, и родной, — ища пути и формы ее претворения. Лучшее доказательство того — песни и хоры на сербские и литовские тексты, «Думка» для фортепиано, три мужских хора «Из букета славянских народных песен», «Три новогреческие поэмы» и «Цыганские мелодии» для голоса с сопровождением фортепиано. Над всеми ними возвышаются «Славянские

танцы» и «Славянские рапсодии». Рядом с сочинениями на инонациональные темы и тексты соседствуют чисто чешские опусы: несколько тетрадей «Моравских дуэтов» (среди них знаменитый 32-й опус, принесший Дворжаку первый успех за границей и дружескую симпатию Брамса), два фортепианных фурианта, ор. 42, «Чешская сюита», ор. 39, «Букет из чешских народных песен», ор. 41, наконец, оперы «Упрямыцы» и «Хитрый крестьянин».

70-е годы примечательны и тем, что с ними пришла к Дворжаку — человеку и художнику — зрелость: откристаллизовались мировосприятие, индивидуальная манера, выковался на опыте разных жанров подход к народным истокам и методы их преломления в профессиональной музыке.

Каким же, однако, было время, сформировавшее мировоззрение и стиль чешского композитора? Какое место занимала славянская идея в общественно-политической и художественной жизни Чехии? 70-е годы в Чехии ознаменовались резкой дифференциацией и обострением классовых и политических противоречий. Крах гогенвартовского соглашения 1871 года, похоронивший надежды на получение юридического равноправия даже в рамках монархии, ясно показал и ошибочность политики пассивного сопротивления, которую проводили обе ведущие политические партии Чехии после 1867 года — в знак протеста против образования австро-венгерского государства. Не случайно именно в это время, когда вера в добрую волю Вены была еще раз и очень сильно поколеблена, с новой силой вспыхнул интерес к идее славянской взаимности, укоренившейся в сознании чешского народа в конце XVIII столетия¹⁰³. И здесь наиболее

¹⁰³ Импульсом для повсеместного распространения идеи славянской взаимности явился приход в 1799 году в Моравию и Чехию русской армии во главе с Суворовым, которую жители неонемецких чешских деревень встретили изъявлениями любви и восхищения (об этом рассказано в романе А. Йирасека «Ф. Л. Век»). «...Искренние дружеские чувства к новоявленным славянским братьям, — писал З. Неядлый в книге „Коммунисты — наследники великих традиций чешского народа“, — способствовали у нас росту нового, славянского сознания <...> Сознание, что он не одинок, что есть еще и другие близкие ему славянские братья и что это сыновья не поработенной нации, какой был он сам, а сыновья великого и могучего русского народа <...> исключительно укрепило силы нашего народа» (Избр. труды. М., 1960, с. 354).

передовыми оказались младочехи. Как известно, славянская идея существовала в двух разновидностях, имевших принципиально различное содержание. Старочехи, выразители интересов аристократии и нарождавшейся крупной буржуазии, придерживались концепции панславизма, реакционную сущность которого обнажил и осудил в свое время Энгельс. Младочехи проповедовали и идею солидарности славянских стран, рассматривая ее как часть общей борьбы угнетенных народов за свободу и независимость, за воплощение высоких демократических и гуманистических идеалов, близких широким слоям народа.

Интернационалистическая и гуманистическая концепция славянской взаимности горячо поддерживалась всеми прогрессивно мыслящими художниками Чехии. Дух этой концепции определял и направлял кипучую общественную деятельность писателя-гражданина Я. Неруды, побуждая его выступать в поддержку сербов, защищавших права своих сородичей за границей, с волнением и сочувствием следить за мужественной борьбой польских патриотов против русского царизма, громить австрийскую армию за жестокую расправу с участниками далмацкого восстания и от души радоваться ее поражению. Тот же дух заставлял Неруду во время путешествия на Балканы изучать политическую ситуацию, сложившуюся в южно-славянских странах, и информировать чешскую общественность о подготовке болгар, сербов и черногорцев к освободительному движению против турецкого владычества.

Интерес и сочувствие к угнетенным народам, в частности к славянским, разделяли с Нерудой и другие прогрессивные деятели чешской культуры. С. Чех, еще в юности получивший славянофильскую закалку и сделавшийся сторонником славянской идеи в ее передовом, демократическом значении, сложил много стихов на русские и польские темы, а его «Орел Балкан» (1879) стал ярким выражением симпатии поэта к освободительному движению южных славян.

Подобно С. Чеху, страстной поборницей идеи славянской взаимности была Э. Красногорская (переводчица «Бориса Годунова» Пушкина), восхвалявшая высокие душевные качества простого русского крестьянина и считавшая его примером для своего народа. В сборнике

стихов, появившемся в эти годы, — «К славянскому югу» чешская поэтесса также откликается на мужественную борьбу братских славянских народов. Движимый аналогичными идейными устремлениями, создает «Юнацкие песни болгарского народа» Й. Голечек. Не довольствуясь (как и его собрат по перу Б. Гавласа) известиями из вторых рук, он отправляется к южным славянам, чтобы собственными глазами увидеть и затем описать их жизнь и борьбу с турецкими поработителями. Произведения Голечека, вышедшие в свет в 80-е и 90-е годы, в большой мере способствовали распространению и укреплению идеи славянской взаимности среди чешской общественности.

Непосредственным очевидцем и свидетелем освободительного движения южных славян был и Я. Чермак, которого Я. Неруда с полным правом назвал «первым славянским художником»¹⁰⁴. Чермак прожил несколько лет на Балканах и запечатлел в своих картинах облик, характер, обычаи и героические деяния черногорского народа. Славянские идеи нашли воплощение и в творчестве другого крупного чешского художника — М. Алеша. В 1874 году он делает рисунок пером, раскрывающий эпизод из истории южных славян, — «Милица и юговичи, выступающие в поход на Косово поле». Под впечатлением балканских войн создает две графические работы — «Преследование» (1877) и «На карауле» (1878) — и серию рисунков сатирического характера, публиковавшихся в журналах «Шотек» и «Палечек». Тогда же его воображением завладела мысль о создании большого славянского цикла, который несколькими годами позже художник назовет «Жизнь древних славян». О том, что импульсом к рождению этого цикла явились события бурной современности, свидетельствует слово «Балканы», отмеченное в одном из эскизов программы к циклу тремя восклицательными знаками¹⁰⁵.

Проблема общности славянских народов занимала также чешских музыкантов, что отражалось и в их творчестве, и в общественно-музыкальной деятельности. Одни составляли сборники народных песен разных

¹⁰⁴ См.: Neruda J. Spisy, sv. 29. Praha, 1951, s. 86.

¹⁰⁵ См.: Neumann J. Mikoláš Aleš. Cykly. Praha, 1957.

славянских народов, другие — заимствовали сюжеты для произведений из их истории или литературы, третьи — пробовали так либо иначе преломить в музыке жанры и ритмоинтонации славянского народнопесенного и танцевального творчества, наконец, четвертые — способствовали исполнению произведений русских, польских и других славянских композиторов¹⁰⁶. Чешские музыковеды и критики выдвигали теории об общеславянской музыке, носящие в одних случаях панславистский (М. Конопасек), а в других — прогрессивный для того времени (Л. Прохазка) характер.

В сферу действия идеи славянской взаимности входят и культурные связи между чешскими и русскими деятелями литературы и искусства¹⁰⁷, в области музыки достигшие высокой точки в 60-е годы (постановки опер Глинки в Праге и визит туда Балакирева, приезд в Россию Ф. Лауба и Э. Направника и т. п.) и нашедшие блестящее продолжение в 80-е и 90-е годы.

Подробное рассмотрение этих связей не входит в задачу нашего исследования. Здесь важно отметить одно — несомненную близость прогрессивных чешских и русских деятелей в понимании проблемы славянской взаимности, проявляющуюся в акцентировании национально-освободительной идеи. Передовые представители художественной, в частности музыкальной, интеллигенции России с глубоким участием относились к судьбе чешского народа, самоотверженно отстаивавшего свою национальную самобытность в условиях насильственного онемечивания. «У чехов, — проницательно замечал Бородин в письме Балакиреву в 1867 году, — германизация подействовала более всего на внешнюю сторону быта: в них остался чешский дух, чешские стремления»¹⁰⁸. А В. Стасов,

¹⁰⁶ Формы распространения славянской музыки и претворения славянской идеи и сюжетов в музыке чешских композиторов освещены в статье Б. Штедроя «Проблема славянской музыки у нас» (см. кн.: *Slovánství v českém národním životě*. Врно, 1947).

¹⁰⁷ Конечно, не следует смешивать усилия передовых представителей чешского и русского обществ, стремившихся к искреннему сближению и к познанию друг друга, с политической игрой панславистски настроенных правящих деятелей обеих стран, пытавшихся использовать это сближение в своих целях.

¹⁰⁸ Бородин А. П. Письма, вып. 1 (предисловие и примечания С. А. Дианина). М., 1928, с. 94.

предлагая Балакиреву сюжет для симфонии о Яне Жижке, завершает изложение ее программы многозначительным резюме, звучащим в духе высказываний Я. Неруды: «Это сюжет такой, что касается не одних чехов, но всякого народа новой Европы, где масса идет или хочет идти вперед и освободиться... Это тема нынешняя...»¹⁰⁹ (разрядка Стасова).

Таким образом, идея славянских связей составляла одну из важнейших сторон политической и культурной жизни Чехии.

Какую же позицию занимал в это время Дворжак? Как относился он к славянским проблемам и к славянской музыке? Где мог познакомиться с ней? О том, что композитор знал и любил музыку славянских народов, а значит, был небезразличен к их судьбе и культуре, свидетельствуют многие из названных сочинений, созданных в 70-е годы.

Знакомство с творчеством русских, польских композиторов и с народной музыкой славянских стран началось у Дворжака, вероятно, еще в студенческие годы (с 1857 по 1859 год он учился в пражской Органной школе) и продолжалось во время службы в капелле Комзака и в оркестре Временного театра. Здесь он не только слышал, но и принимал участие в исполнении произведений Глинки и Монюшко, которыми дирижировал Сметана, много сделавший как исполнитель и критик для пропаганды творчества славянских композиторов в Чехии.

Благотворным в этом отношении было и дружеское общение Дворжака с уже упоминавшимся Прохазкой, жившим в гуще интересов и устремлений своей эпохи и хорошо осведомленным в вопросах политической и культурной жизни Чехии. Прохазка был горячим приверженцем и пропагандистом идеи славянской взаимности. После премьеры «Жизни за царя» Глинки он писал: «Мы всегда будем настаивать, чтобы славянский репертуар у нас всячески поддерживался и чтобы каждое произведение славянской музыки, достойное признания, получило почетное место в нашем театре. Этим мы за-

¹⁰⁹ Балакирев М. А. и Стасов В. В. Переписка, т. 1. М., 1970, с. 272.

воюем себе самостоятельность и художественное своеобразие и уважение наших славянских братьев»¹¹⁰.

Дворжак охотно посещал «Музыкальные вечера», устраиваемые Прохазкой, на них часто исполнялись и новые сочинения чешских и славянских композиторов. Здесь, несомненно, не только играли и слушали музыку, но и много дискутировали, в том числе и о волновавших всех славянских проблемах. Интересно, что именно в доме Прохазки, как вспоминает один из современников Дворжака — Кинзл, молодой композитор впервые показал первый акт оперы «Ванда» на сюжет из польской истории, над которой тогда (и это тоже примечательно!) работал. Интерес к славянским проблемам и культуре славянских народов встречал Дворжак и в семье торговца Я. Неффа — в ее кругу он познакомился и подружился с моравскими студентами — Л. Яначеком, Й. Кланей, впоследствии ученым-биологом, поэтом и переводчиком, Г. и А. Бабичками, Ф. Таборским, будущим поэтом, Э. Козанком, юристом, человеком демократических убеждений, с которым у Дворжака сохранились теплые, дружеские отношения до конца жизни. Эти молодые люди принадлежали к прогрессивной части тогдашней интеллигенции. Они живо интересовались жизнью и культурой славянских народов, изучали славянские языки, литературу и поэзию¹¹¹. Трудно установить степень влияния кружка моравских студентов или других свободомыслящих людей на Дворжака. Но было бы ошибкой недооценивать или совсем отрицать воздействие той атмосферы, в какой жил и творил композитор. А о ней, в частности об отношении чехов к борьбе славянских народов за свободу, красноречиво говорят воспоминания Йирасека¹¹².

Дворжак, которого, по свидетельству Й. Б. Каленского, интересовало все, что вокруг него происходило,

¹¹⁰ Статья в газете «Народни листы» от 6 января 1867 года. Цит. по работе: Kuна M. Dílo Antonína Dvořáka v druhé polovině sedmdesátých let. Рукопись, с. 64.

¹¹¹ Об этом рассказывает Кланья в воспоминаниях «Наброски моей биографии с интересными приложениями». Отрывки из нее приводит Куна (Op. cit.) и Сихра (Suchra A. Estetika Dvořákovy symfonické tvorby, s. 267).

¹¹² Jirásek A. Z mých paměti, díl II. Praha, 1913, s. 150, 170.

пристально следил по газетам за событиями, развертывавшимися на Балканах¹¹³. Нет сомнений в том, что он, будучи «ярким младочехом», каким его считали в то время в консервативных кругах¹¹⁴, был постоянным читателем газеты младочехов «Народни листы», приносившей чешской общественности наиболее свежие и подробные известия с поля боя.

Приверженность Дворжака идее славянской взаимности привела его к мысли написать «Четыре песни на слова сербской народной поэзии» для голоса с сопровождением фортепиано, ор. 6. Примечательно, что тексты композитор взял из сборника З. Каппера (1821—1879), юриста и писателя, объездившего многие славянские земли и оставившего большое количество очерков и стихов, в которых с любовью рассказывалось о жизни и судьбе этих земель. Обращение Дворжака к Капперу не было, вероятно, случайностью — он намеренно выбрал стихи поэта, известного своим уважением и симпатией к освободительному движению южнославянских народов.

Славянство Дворжака, как и его передовых современников, было емким и глубоким, а его гуманизм и сочувствие относились ко всем народам, испытывавшим национальный гнет и порабощение. Об этом говорят «Три новогреческие поэмы», ор. 50 для баритона с сопровождением фортепиано на тексты греческих народных песен и обработки ирландских народных песен «Дорогой Коннор» и «Гости» для мужского хора. Оба произведения были вдохновлены мужественной борьбой греческого и ирландского народов, находившей в то время подробное освещение на страницах «Народных листов».

А «Цыганские мелодии» на стихи А. Гейдука — поэта, который (как и Врхлицкий) выразил искреннее участие к судьбе вольнолюбивых цыган? Разве он, как и Дворжак, не был движим чувством гуманности и любви?

¹¹³ См.: Kalenský J. B. Antonín Dvořák, jeho mládí, příhody a vývoj k osamostatnění. «Antonín Dvořák — stati o jeho životě a díle», Praha, 1912.

¹¹⁴ Об этом пишут В. В. Зеленый (Zelený V. V. Úvahy a články. Praha, 1894) и Л. Брафова (Brafová L. Rieger, Smetana, Dvořák. Praha, 1913).

Одна из ранних опер композитора — «Альфред» (1870) — тоже раскрывает эпизод освободительной борьбы — на этот раз англичан против иноземных захватчиков. Типичны и Симфонические вариации на тему мужского хора Дворжака «Я скрипач» для оркестра (1877). Ярко национальное по духу и выразительным средствам произведение — своеобразный гимн таланту и мастерству чешских народных музыкантов — завершается монументальным финалом, в котором в аллегорической форме воспеваются вольность. В ряду названных сочинений, показывающих тесную связь композитора с умонастроениями своего времени, стоит и Шестая симфония.

Внешним поводом для ее сочинения послужила поездка Дворжака в Вену на премьеру третьей «Славянской рапсодии», ор. 45, As-dur, состоявшуюся 16 ноября 1879 года и прошедшую с громким успехом. Во время пребывания в Вене у Дворжака завязались дружеские контакты с музыкантами оркестра и с дирижером Г. Рихтером, ставшим горячим поклонником и пропагандистом музыки чешского композитора. Дворжак обещал написать для них новую симфонию. Так появилась Шестая симфония, ор. 60¹¹⁵. Она писалась с большим увлечением, что отразилось и на сроках сочинения: вся работа заняла у композитора менее двух месяцев (эскизы — с 27 августа по 20 сентября, партитура — между 27 сентября и 15 октября 1880 года). Хотя произведение очень понравилось Рихтеру, он (из-за сопротивления отдельных членов оркестрового комитета, решавшего с дирижером вопрос о принятии новинок) не смог исполнить ее в Вене¹¹⁶.

Первое исполнение симфонии состоялось в Праге 25 марта 1881 года на Славянском концерте Академического читательского общества. Играл объединенный оркестр земских театров (чешского и немецкого) под управлением А. Чеха. Об огромном успехе симфонии свидетельствует тот факт, что третья часть — фуриант —

¹¹⁵ Первоначально симфония была обозначена ор. 58, но затем этотopus достался «*Stabat mater*», которая вышла из печати раньше.

¹¹⁶ Обиженный композитор, поначалу намеревавшийся посвятить симфонию оркестру Венской филармонии, оставил посвящение только Рихтеру, который исполнил ее 15 мая 1882 года в Лондоне.

была по настоянию публики бисирована. Зарубежная премьера Шестой симфонии прошла 22 апреля 1882 года в Лондоне (дирижировал А. Маннс).

Шестая симфония — первая из симфоний Дворжака, завоевавшая широкое международное признание. В 1882 году с ней познакомились любители музыкального искусства Лейпцига и Росток, на следующий год — Дрездена, Кёльна, Франкфурта-на-Майне, Вроцлава, Вены, Будапешта и Нью-Йорка. Во время гастролей в России симфония прозвучала в Петербурге 10 марта 1890 года (по старому стилю) под управлением автора.

Как и Пятая симфония, Шестая встретила у русских критиков разноречивые отзывы. Новаторские устремления чешского композитора (в частности, введение фурианта) не получили должной оценки. Только анонимный рецензент «Петербургского листка» выделил третью часть симфонии как одну из лучших в цикле, не дав, однако, никакой более подробной аргументации¹¹⁷. Профессор Петербургской консерватории Н. Ф. Соловьев отмечал, что скерцо «написано жизненно, но не отличается благородством»¹¹⁸. Вероятно, приверженность классическим нормам музыкального мышления и консервативность (а может быть, и некоторый снобизм) вкуса и восприятия (качества, с которыми приходилось сталкиваться и прогрессивным русским композиторам) мешали автору рецензии оценить сочность, свежесть и своеобразие музыки фурианта. В симфонии петербургским критикам больше всего импонировали черты, выдававшие близость Дворжака к немецкой классической школе, — симфонизм мышления и мастерство в разработке тематического материала. «В симфонии, — утверждал Н. Ф. Соловьев, — г. Дворжак является композитором, дельно изучившим суть настоящей симфонической музыки. Его оркестр разнообразен, нередко прозрачен, интересен, тематическая разработка как в первой, так и в последней частях талантлива и остроумна...»¹¹⁹. Эти качества вызвали одобрение и рецензента «Петербургского листка». «Немногие из современных композиторов, — писал он, — столь же искусно владеют формами симфо-

¹¹⁷ «Петербургский листок», 1890, 12 марта.

¹¹⁸ «Новости и Биржевая газета», 1890, 12 марта.

¹¹⁹ Там же.

нической музыки<...> Композитор отлично владеет оркестром, придавая ему разнообразие и силу, местами даже слишком густую окраску»¹²⁰. Не совсем привычный облик симфонии, где классические принципы изложения и развития применены к материалу, носящему по преимуществу чешский характер, рождал недоумение у некоторых рецензентов, например у Г. Лароша. В целом сочувственно относясь к музыке Дворжака, он прямо признавался, что «соединение этой полубрамсовской фактуры с мелодическим содержанием резко обозначенного чешского характера озадачило нас своей новизной и не было нами понято»¹²¹. Сам композитор в общем остался доволен приемом, оказанным в России Шестой симфонии. В письме Г. Эиму он сообщал: «...публика и оркестр приняли меня очень сердечно, каждая часть симфонии <...> сопровождалась бурными аплодисментами...»¹²².

Шестая симфония — одно из самых светлых и уравновешенных произведений Дворжака. «Виной» тому были и счастливое расположение духа композитора, рожденное творческим взлетом и первым настоящим признанием за границей (успех «Моравских дуэтов», «Славянских рапсодий» и особенно «Славянских танцев»), и встреча с родными местами: в канун сочинения симфонии Дворжак совершил поездку в Злонице, которая воскресила в его памяти годы юности, образы природы, позволила погрузиться в атмосферу народного музицирования.

Шестую симфонию нередко и вполне справедливо называют песней о чешском народе. Действительно, может быть, ни в одном другом сочинении композитор не стремился так настойчиво и сознательно к созданию национальных образов и национально-определенного музыкального выражения, как в симфонии D-dur¹²³. По замыслу и концепции (направленность развития от эпически-жанровых образов первой части через лирику второй к массовым народно-танцевальным сценам третьей части и финала) Шестая симфония обнаруживает

¹²⁰ «Петербургский листок», 1890, 12 марта.

¹²¹ «Московские ведомости», 1890, 30 марта.

¹²² «Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 89.

¹²³ Одно из доказательств того — эскизы симфонии, о которых подробнее будет сказано при характеристике ее содержания и драматургии.

несомненную близость к линии русского программно-жанрового симфонизма¹²⁴. Ее можно поставить в один ряд со Второй и Четвертой симфониями Чайковского, незадолго до того написанными и завершающимися картинами «праздничного народного веселья» (выражение Чайковского). Правда, с симфониями Чайковского Дворжак не был знаком, когда сочинял свою Шестую, но он хорошо знал программные оркестровые произведения Глинки, в том числе «Камаринскую». Традиции глинкинского симфонизма были продолжены и развиты в упомянутых симфониях Чайковского. О том, что глинкинский гений воздействовал и на музу Дворжака, свидетельствуют, например, такие черты его музыкального языка, как тональное и мелодическое варьирование темы, большой удельный вес плагальности, переменного лада и т. п. (они вообще входят в стилистическую палитру Дворжака, но в Шестой симфонии проявляются особенно отчетливо). В музыке симфонии слышны и прямые отзвуки русских танцевальных мелодий (заключительная партия финала).

Если говорить о тематических связях, то здесь, как и в Пятой симфонии, они носят прежде всего общестилистический характер, что проявляется в сходстве отдельных интонаций и типов мелодического и ритмического движения, в элементах структуры тематизма. Больше всего точек соприкосновения между главными темами крайних частей (интонация восходящей кварты и пунктированный ритм; кроме того, начальный оборот темы финала представляет собой обращение заглавного мотива темы главной партии первой части; ср. примеры 30 и 34). Это родство ясно указывает и на смысловые связи (тот же образ народа, данный в ином аспекте).

Первая часть (*Allegro non tanto*, D-dur, $\frac{3}{4}$) начинается сразу с темы главной партии, которую условно можно назвать темой чешского народа. В ней сочетаются черты героики и песенности. О первой свидетельствует активный ямбический зачин мелодии с восходящей затактовой квартой и последующим, тоже восходящим, движением

¹²⁴ Сходство Шестой симфонии Дворжака и Второй симфонии Брамса, о котором писали современники композитора, ограничивается тождеством тональности и известной общностью характера музыки финальных частей.



к вершине. Такой тип мелодии, особенно призывная кварта, явно связан с героическим бетховенским тематизмом (в свою очередь уходящим корнями во французскую революционную песенность). Героико-призывный характер темы подчеркнут фанфарным изложением (скрытый «золотой ход»). Внутреннюю устремленность теме придают и синкопированные аккорды сопровождающая (валторны и альты). Концовка же темы, заключающая в себе плавную нисходящую интонацию, песенна:



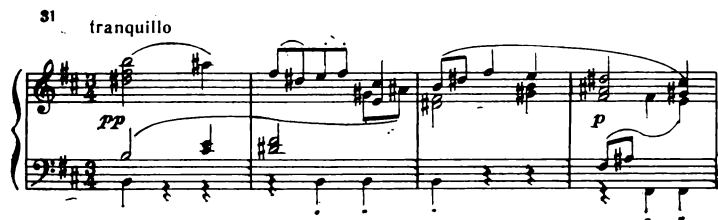
Мелодический профиль темы главной партии обнаруживает родство с интонационной структурой чешского песенного фольклора ¹²⁵.

¹²⁵ Как показывают эскизы, родство это не было случайным. В черновых набросках отчетливо виден процесс работы над темами первой части: от прямого цитирования к созданию самостоятельной мелодии, синтезирующей характерные признаки народной мелодики. Так, главная тема поначалу была близка мотиву чешской песни «У меня есть кони» («Já tám kopě»), точнее фразе, звучащей на словах «Когда я даю им корм» («Když já jim dám obroku»). Облик этой мелодии Дворжак сохранил и в разработке, а в дальнейшем развитие ввел интонации, родственные мотиву народного танца «Sevcovská» — «Сапожничья». Однако в окончательной редакции Дворжак отказался от первоначального замысла: буквальное цитирование, как и механическое секвенцирование, вероятно, его не удовлетворило. Сохранив типичные особенности народной мелодики, композитор внес новые штрихи в ритмическую структуру (в частности, энергичный пунктированный ритм), что придало теме призывно-героический характер. По мелодическому рисунку тема теперь приблизилась к другой чешской песне — «Когда я к вам хаживал» («Když jsem k vám chodíval»). Сведения об эскизах симфонии, как и о народных истоках мелодики ее первой части, взяты из цитированных работ Куны и Сихры.

Главная партия трехчастна. В середине, построенной на имитационной разработке мотивов-вариантов завершающего оборота главной темы, обращает на себя внимание типичное для фурианта «столкновение» двух- и трехдольных ритмов, используемое Дворжаком как прием эмоционального нарастания и динамизации ткани (от т. 33¹²⁶). В то же время фуриантовые ритмы образуют как бы начало арки, которая высоко поднимется в скерцо-фурианте. Реприза главной темы образует первую кульминацию экспозиции, где тема звучит ликующе и радостно (это — гордый, уверенный «лик» народа). Довольно развернутая связующая партия (т. 75) продолжает линию главной — и в образном, и в интонационном отношении. В ней большую роль играют бетховенские ритмоформулы

(7  ; )

Контрастная сфера экспозиции представлена темами побочной и заключительной партий, рисующими другой — лирико-танцевальный — «лик» Чехии и ее народа. В побочной партии две темы. Первая отличается народно-национальным колоритом: близость к фольклорным образцам проявляется и в чертах ладового склада (моравская модуляция в т. 5: D-dur—C-dur), и в фактуре (параллельные терции и сексты в основной мелодии и ритм польки в сопровождении — тоже изложенные параллельными терциями). Первая тема, короткая и тонально неустойчивая, родственна по ритму главной теме (т. 108). Вторая тема выдержана в духе легкого изящного танца:



¹²⁶ Ритмика фурианта встречается также в репризном проведении главной темы (т. 64—73) и в развивающем разделе побочной партии (т. 140—146), на что указывает М. Куна. *Op. cit.*, s. 259.

Как и главная, она написана в трехчастной форме. К концу середины происходит ее драматизация — на первый план выдвигается короткий «маркатный» мотив (ритмический вариант второго такта). В репризе вновь воцаряется светлое настроение. Радостный, почти торжественный тон приобретает тема побочной партии в октавном удвоении у скрипок, которым вторят (канон с опозданием в один такт) гобой и тромбоны. Реприза побочной партии выполняет функцию заключительной партии (т. 161).

В разработке и репризе развитие направлено на героизацию тем-образов экспозиции. Разработка состоит из двух разделов и имеет «волновой» динамический рельеф. Начало первого раздела вносит образно-эмоциональный контраст: главная тема появляется в новом облике — как лирически-ламентная мелодия (это подчеркнуто и переменной лада — d-moll). Вторая волна (т. 229, C-dur) начинается, как и первая, с интонаций главной темы, которые в процессе имитационного развития достигают вершины и подводят ко второму разделу разработки (т. 253). Этот раздел — на мотивах побочной и связующей тем — более динамичен благодаря участию импульсивных бетховенских ритмоформул. На них строится и завершение раздела, подготавливающее кульминационную зону, где (т. 293—328) главная тема выступает в героическом преображении. Дворжак, возможно, обращается к славным страницам отечественной истории: лаконичными и выразительными штрихами он набрасывает картину победного сражения. Реприза возвращает образы и настроение экспозиции.

Основное изменение в репризе — отсутствие репризного проведения главной темы. Следом за серединой идет связующая партия, построенная на том же материале, но несколько расширенная по объему. Кода (т. 480) в общих чертах, но более сжато и с некоторыми новыми деталями, повторяет этапы разработки, начиная со второго раздела. Аналогично и построение кульминационной зоны, где на еще более высоком эмоциональном и динамическом уровне утверждаются светлые, ликующие интонации побочной, а затем главной темы (канон труб и валторн с тромбонами). В последних тактах части, в торжественных унисонах, появляется вторая тема побочной партии. Она напоминает о танцевальном

«лик» Чехии и закрепляет единство героического и песенно-жанрового начал, намеченное в главной партии.

Вторая часть (B-dur, $\frac{2}{4}$) — лирическое Адажио, по образному строю и драматургии предвосхищающее медленную часть Восьмой симфонии Дворжака. Как и последняя, оно написано в рондообразной форме. Основному лирическому образу (тема рефрена) контрастирует жанровый эпизод, помещенный в конце связующего раздела, и остродраматическая вспышка во втором (разработочном) эпизоде. Лирический образ Адажио в процессе повторных проведений темы обогащается новыми эмоциональными оттенками. Дворжак находит тонкие мелодические, ладогармонические и тембровые штрихи для воплощения жизни человеческой души, изменчивой и противоречивой, часто не поддающейся словесной расшифровке.

Зерно темы Адажио (в несколько ином ритмическом варианте) рождается в первых тактах: деревянные, словно наперебой, произносят короткую фразу (с восходящей квартой), которая будет играть стимулирующую роль в дальнейшем развитии. Главная тема, на первый взгляд, имеет сходство с мелодиями медленных частей бетховенских сонатно-симфонических циклов¹²⁷. Но еще больше в ней специфически дворжаковского и вместе с тем славянского: распевность и мягкость ее контуров, черты ладовой переменности (отклонение в параллельный минор), плагальные обороты в гармонии и варианты изменения в мелодии:

32 [Adagio]

¹²⁷ Некоторые чешские музыковеды (Шоурек, Сихра) находят ее близкой теме медленной части Девятой симфонии Бетховена, написанной тоже в B-dur. Вероятно, имеется в виду близость общего настроения и отдельные черты интонационного склада темы.

Во втором предложении появляется короткий хроматически восходящий оборот (интонация порыва), который получит развитие в коде. Изложение темы завершается дополнением-связкой, приводящей к упоминавшемуся жанровому эпизоду (т. 29—34). Музыка его напоминает игру деревенского оркестра. Первый (развивающийся) эпизод (т. 35) можно сравнить с элегическим дуэтом, отмеченным прихотливыми сменами настроения. Плавный нисходящий мотив, лежащий в его основе, имитационно звучит то у скрипок, то у виолончелей, а потом передается валторнам; колорит его отмечен игрой светотени (мажор и одноименный минор). Первый, остродраматический, раздел второго эпизода построен на мотиве вступления (т. 104). Контраст с эпизодом светлой жанровой окраски и рефреном подчеркнут внезапным сдвигом в одноименный минор (b-moll), обострением и неустойчивостью гармонии (параллельные созвучия с малосекундовыми «пятнами»), приемами развития (наслоение «маркатных» мотивов — вариантов вступительного), динамикой и агогическими оттенками (фортиссимо, sforцандо, акценты). Второй раздел эпизода тоже тонально неустойчив; он основан на начальном обороте главной темы и содержит первый кульминационный «взрыв». Последнее проведение рефрена, на этот раз полное, отличается еще большей насыщенностью звучания. Репризе рефрена присущи черты синтеза: в связку-дополнение вставлены мотивы из первого эпизода с их ладовыми переливами. Синтетична и кода, состоящая из двух разделов. В первом (т. 169) происходит своего рода диалог между мотивом первого эпизода и интонацией порыва из главной темы. Второй раздел (т. 182), носящий спокойно-завершающий характер, опять напоминает (хотя и с вариационными изменениями) главную тему.

Третья часть симфонии (Presto, d-moll, $\frac{3}{4}$) имеет подзаголовок — Скерцо. Фуриант¹²⁸. Уже говорилось, что введение народного деревенского танца в симфонический цикл было новым словом в тогдашней литературе. Су-

¹²⁸ В известной мере прообразом скерцо Дворжака могли быть народно-жанровые части в симфониях его предшественников: «Веселое сборище поселян» из «Пасторальной симфонии» Бетховена и «Утро на Рейне» из Третьей симфонии Шумана.

существует ли какая-нибудь связь между творческим решением Дворжака и умонастроениями, владевшими композитором в славянский период? Безусловно существует. Именно тогда Дворжак увлеченно изучал народное музыкальное творчество, в частности чешское. Пристальное внимание композитора привлекали и различные танцевальные жанры. Подтверждение тому — «Славянские» и «Шотландские» танцы, «Чешская сюита» с полькой и фуриантом, два фортепианных фурианта, ор. 42, Серенада, ор. 44 для духовых, в которую введены соуседска, фуриант и элементы польки. Танцевальные ритмы проникают в те годы и в камерные и оркестровые сочинения малых (секстет A-dur, квартет Es-dur, Багатели, Вальсы и Экспромты) и крупных форм («Симфонические вариации» и концерт для скрипки). Такого явного преобладания танцевальных форм, жанров и их типичных признаков не встретится больше ни на одном другом отрезке творческого пути Дворжака.

Введение фурианта в симфонический цикл примечательно и с другой точки зрения. Танцы, как писал Неедлýй, всегда занимали в жизни чешского общества важное место. Так, в 30-х годах прошлого века под влиянием польского восстания и в знак восхищения его участниками в Чехии исключительную популярность приобрела полька¹²⁹. Всеобщей любовью пользовались также фуриант и страшак (первый в буквальном значении — гордец, строптивый человек, второй — страшилище, пугало). И фуриант, и страшак, с его символическими угрожающими движениями, топаньем и хлопками, попали в немилость у полицейских чиновников. Автор неопубликованной работы «Чешские танцы в развитии общей культуры и нашей специальной литературы» В. Вицпалек рассказывает, что страшак был даже запрещен полицией¹³⁰. Эти подробности бросают дополнительный свет на значение фурианта и в последующие 70-е годы, когда оппозиция против австрийского правительства особенно усилилась, и не только в политических кругах, но и в народе. Не исключено, что фуриант мог тогда восприниматься как символ национальной неуступ-

¹²⁹ Nejedlý Z. Bedfich Smetana, díl II. Praha, 1925. Неедлýй считает, что и само название танца связано с поляками.

¹³⁰ См.: Купа М. Op. cit., s. 249.

чивости, сопротивления иноземным притеснителям. В этом отношении интересно проследить, где и в каком идейном контексте встречается фуриант в произведениях Дворжака, относящихся к 70-м годам. В «Чешской сюите» и в первой серии «Славянских танцев» он помещен в финальные разделы, что придает циклам монументальный и многозначительный характер. Отзвуки гордого народного танца отчетливо слышны в заключительном разделе «Симфонических вариаций» и в финале концерта для скрипки, где они выражают силу и несломленный дух чешского народа. Не следует, конечно, преувеличивать значение этих фактов. Но неверно было бы и недооценивать их. Люди, хорошо знавшие Дворжака, оставили нам не одно свидетельство того, что он был удивительно чутким художником, умевшим слышать свое время и по-своему, пусть в опосредованной форме, откликаться на события и идеи, волновавшие умы его передовых современников и соотечественников. А эпоху 70-х годов оведали, как отмечалось, ветры освободительного движения, поднявшие славянские народы на борьбу за национальные права и государственную независимость. Таким образом, вполне закономерно, что Дворжак ввел фуриант именно в Шестую симфонию, ставшую синтезом и завершением славянского периода.

Как показывают черновые наброски, тема фурианта родилась сразу и не подверглась в дальнейшем никаким изменениям¹³¹. Это свидетельствует не только о творческой увлеченности Дворжака, но и, вероятно, о четкости и продуманности концепции симфонии, в том числе скерцо-фурианта как одного из ее звеньев.

Тематический материал третьей части при всей его близости к народным истокам — чистое создание автора. И это не удивительно. Дворжак — единственный среди крупных чешских композиторов — был истинным наследником древних народно-музыкальных традиций чешского народа. Как пишет Я. М. Квѣт, он происходил из старинного деревенского рода, обладавшего давно сложившимися музыкантскими навыками. Его предки, жившие в северо-западных окрестностях Праги, не только посвящали музыке часть своего досуга, но и считали ее чем-то

¹³¹ См.: Купа М. *Op. cit.*, s. 290.

вроде второй профессии¹³². Дворжак, родившийся и проведший юность в деревне, великолепно знал музыкальный фольклор. Закономерности народного творчества вошли в плоть и кровь будущего композитора и впоследствии стали неотрывной частью его музыкального мышления. Поэтому Дворжак почти никогда не цитировал народных мелодий. Прекрасно улавливая типичные метроритмические и ладогармонические особенности фольклора, он создавал на их основе собственные мелодии¹³³. Также обстоит дело и с темой фурианта из Шестой симфонии: она обобщает специфические черты песенно-танцевальных мелодий, выдержанных в фуриантовой метроритмике.

Скерцо-фуриант написано в традиционной сложной трехчастной форме с трио. Главная тема по общему характеру и интонационному складу близка матенику «Осы, осы, осы, шершени»¹³⁴:

Тема III ч.

Матеник

Yo-sy, vo - sy, vo-sy, sr-ša-ni, vy-le-tě-li na mňe ze stráni

От народных мелодий этого типа тема фурианта Дворжака отличается большей рельефностью, насыщенностью и остротой. В ней ярче выступают не толь-

¹³² Květ J. M. Mládí Antonína Dvořáka. Praha, 1943, s. 9.

¹³³ Композитор никогда не скрывал, что его творчество крепкими нитями связано с народной музыкой. В беседе с американским журналистом он признавался: «Часто я обращался к простым, почти забытым мелодиям чешских деревенских жителей как к импульсам для своих самых серьезных произведений. Только таким способом музыкант может верно выразить чувства своего народа — завязать контакт с мышлением простых людей своей страны». Цит. по кн.: Sucha A. Estetika Dvořákovy symfonické tvorby, s. 41.

¹³⁴ Mateniky (буквально путаники) — группа подвижных чешских народных танцев-песен в трехдольном размере с характерным сопоставлением двух- и трехдольных тактов (фуриант входит в группу матеников). На сходство темы фурианта с матеником «Осы...» ранее указывали Куна и Сихра.

ко удаль, но и гордая неуступчивость с оттенком вызова и угрозы. Такого впечатления композитор добивается минорной ладовой окраской (d-moll), беспокойным гармоническим колоритом (отклонение в параллельный мажор) и неоднократными сопоставлениями тоники и VII натуральной ступени, напоминающими о моравской модуляции и вызывающими ощущение настороженности и внутреннего накала. Способствуют этому и нарочитые акценты то на вводном тоне, то на других повышенных ступенях, которые оказываются задержаниями к прима или терции тоники. Очень выразительны и подвижны, скачущие басы. Необычной для классической музыки того времени была метроритмическая структура музыки скерцо (возможно, именно ее непривычность и вызвала упрек русского критика в «хаотичности»). Чередование двух- и трехдольных формул (2+2+2+3+3) строго выдерживается на протяжении всей первой части, в том числе и в распевной теме середины (т. 24).

Трио (*Poco meno mosso, D-dur*) — контрастное по образам и настроению — состоит из двух частей. Первая, носящая характер вступления, ассоциируется с пасторалью. Музыка ее отмечена тонкими акварельными красками, прозрачностью оркестровой ткани, чертами мягкой билადовости (т. 160—163). В основе первой части лежит короткая попевка (мотив опевания). Тема второй части — спокойно-лирическая; этому способствуют широта ее мелодических очертаний (движение по тонам трезвучия), плавность ритмики, плагальные переливы гармонии. В середине (тема трехчастна) — на той же теме, перенесенной в тональность параллельного минора (h-moll), — появляется новый выразительный контрапункт, вносящий оттенок волнения и легкой грусти.

Все связки — к середине и репризе второй темы, а также к общей репризе фурианта — построены на мотиве-попевке из первой части трио. Точная реприза фурианта сохраняет, а в конце еще ярче оттеняет радостный зажигательный характер народного танца.

Венчает симфонию финал, вызывающий в воображении картину народного праздника. Музыка его дышит душевным здоровьем, в ней много юмора и беззлобного остроумия. В финале господствует танцеваль-

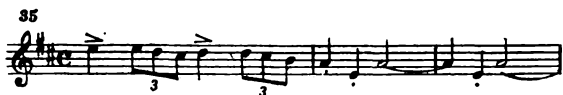
ность. Она пронизывала эпические и лирические темы первой части, «врывалась» в элегические раздумья Адажио (звуки деревенского оркестра), наполняла удалую скерцо и, наконец, здесь, в финале, раскрылась сполна, обогатив музыку симфонии новыми красками.

Как и первая часть, финал (*Allegro con spirito*, D-dur, $\frac{2}{4}$) представляет собой сонатное аллегро без вступления. Судя по характеру и типу развертывания главной темы, это изображение приближающегося праздничного шествия (главная партия имеет трехчастное строение: период, модулирующий в доминанту, развивающаяся середина и динамическая реприза). При первом проведении тема звучит спокойно, на пианиссимо, но в ней ясно ощущаются веселое оживление и маршевая поступь:

34 *Allegro con spirito*

Середина главной партии, полная внутренней энергии и оживления, построена на оборотах двух первых тактов темы (плавный нисходящий ход и фигура с пунктированным ритмом), которые вариантно и фигурационно развиваются и полифонически переставляются. В репризе, возникающей на гребне динамической волны, тема приобретает силу и блеск звучания (*Tempo I, Grandioso*). Связующая партия (т. 46) образно и интонационно близка главной. В побочной партии две темы. Первая (т. 70, A-dur) — лукаво-шаловливая,

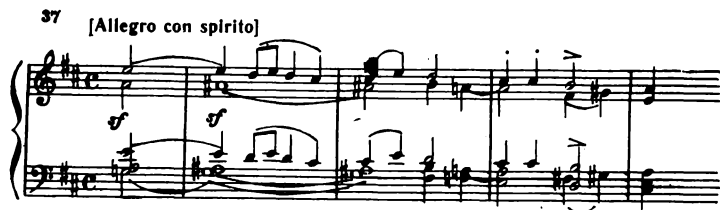
с «подпрыгивающими» оборотами — звучит у кларнета:



Интонационно она связана с главной темой первого аллегро (начальный нисходящий ход и квартовый скачок), тема тонально варьируется, что усиливает ее выразительность и красочность звучания¹³⁵. Вторая тема побочной партии (т. 92, D-dur) ассоциируется с изображением шумного карнавального шествия. Эта короткая маршевая тема полна устремленности вперед и бурлящей радости. Особенно весело и задорно звучит ее концовка со «скачущими» акцентированными аккордами *tutti*:



Вторая развивающая связка, аналогичная первой, приводит к репризе темы, сохраняющей свой эмоциональный и тембровый облик. Заключительная партия (т. 114, D-dur—A-dur) выдержана в духе веселого, чуть разухабистого танца. По характеру и отдельным ритмоинтонациям она напоминает русские песенно-танцевальные мелодии типа некоторых вариантов «Камаринской» и «Во поле береза стояла» (ритмический рисунок трех последних тактов с повтором тонов — «прищипывание», синкопы, акценты):



¹³⁵ Подобным приемом нередко пользовались многие композиторы, в частности Глинка в «Камаринской».

Поначалу мелодия звучит приглушенно у гобоя и валторны, сочетание которых напоминает тембр волынки — неперменного участника народных гуляний, в том числе в чешской деревне. Когда же тема передается всему оркестру, окончательно выявляется ее буйная танцевальность.

В том же духе выдержано и начало разработки (т. 140, вступительный раздел); ее открывает первая тема побочной партии. Веселье, однако, затихает и наступает успокоение. Основной раздел разработки (т. 154) вводится, как и в сонатном аллегро первой части, приемом «оминоривания» темы и построен на двух наиболее рельефных зернах побочной темы — триольном обороте и «скачущем» мотиве, содержащих потенциальные возможности для симфонического развития. Варьируя ритмоинтонационные формулы темброво, тонально и регистрово, Дворжак рисует еще одну сочную картину народного веселья, демонстрируя энергию, темперамент и остроумие, а также великолепное мастерство художника-жанриста. Веселье внезапно прерывается. Это первая кульминация-предвестник, основанная на начальном обороте главной темы; на той же теме строится позже сумрачный марш. Создавая резкий контраст к ликующей музыке экспозиции, марш словно напоминает о круговороте жизни, в котором праздник сменяется буднями, радость — горем, а порой и неожиданной бедой. (Образный перелом отмечен также появлением трагически окрашенного *b-moll.*) В предыкте к кульминации (т. 246) превалирует материал главной партии. Вторая волна венчается главной темой, возникающей на сей раз в облике торжественного хорала, что подчеркнуто строгим аккордовым складом, ритмическим увеличением¹³⁶, гармонией (VII натуральная, натуральная доминанта, III низкая) и т. п. Тема изложена в одноименном миноре (*d-moll.*), в полном оркестровом звучании. По сути это уже реприза, наступающая в момент главной кульминации (так нередко делали некоторые композиторы до Дворжака, например Чайковский, так же поступил и сам

¹³⁶ Ритмический контраст особенно ощутим потому, что в подходе к кульминации обороты главной темы были даны в уменьшении.

Дворжак в Четвертой симфонии). Вслед за минорным проведением идет середина, подготавливающая главную тему в основной тональности (т. 319) и в первоначальном спокойно-ясном облике.

Кода (т. 441), начинающаяся темповым сдвигом (*Presto*), вносит последние завершающие штрихи в картину искрометного народного веселья. Как и кода первой части, она сходна с разработкой: в ней две волны и две кульминации — предвестник и главная. В обеих главная тема дана в ритмическом увеличении (половинными длительностями), но на разном уровне динамического напряжения и в разном тембровом обличье. В главной кульминации тема звучит особенно мощно и торжественно, утверждая силу и оптимизм народа. (Большую роль в коде играет и заключительная тема — полная задора и ликования, — на которой построен подход к кульминации.)

Симфонию D-dur можно рассматривать как прямое предвосхищение поздних симфоний Дворжака. Предвосхищение потому, что в ней при всех несомненных достоинствах композитор не достиг еще самого высокого уровня мастерства. Это нашло отражение в качестве тематизма¹³⁷ и в структуре¹³⁸ отдельных раз-

¹³⁷ Недостатки тематизма проявляются в том, что не все темы симфонии достаточно индивидуальны, рельефны, внутренние насыщены и, следовательно, обладают большими возможностями для симфонического развития. Особенно это заметно, на наш взгляд, в финале (главная тема и отчасти вторая тема побочной партии). С этим связаны и неудачи структурного порядка в финале, ибо ощущение растянутости создается не только из-за разделения функций и «многословия» в развивающихся разделах, но и из-за качества тематизма. Противоположный пример — первая тема побочной партии, яркие интонационные и ритмические качества которой позволили Дворжаку показать ее во всем многообразии.

¹³⁸ В первой части возникают длинноты из-за того, что наметившееся совмещение функций не получает полного воплощения (репризное проведение главной темы в каком-то смысле выполняет роль связующей партии). В результате композитору приходится дать самостоятельную связующую партию, что ведет к растянутости. Ощущение длиннот создается и в побочной партии, где первая тема в известной мере берет на себя функцию перехода к интонационно более яркой второй теме. В репризе первой части — в главной партии — намечается тенденция к сокращению, которая, однако, не доводится до конца. Кроме того, Дворжак повторяет середину, выпускная репризное проведение темы, что приводит к столкновению двух разработочных разделов и, следовательно, к новой длинноте. С по-

делов частей. В Шестой нет и столь продуманной и разветвленной системы тематических связей, какая будет в Седьмой—Девятой симфониях и которая придаст интонационную (в широком смысле) цельность циклу.

Дворжак и сам, видимо, чувствовал слабости произведения, ибо в период сочинения Седьмой симфонии писал Зимроку: «Новая симфония уже давным-давно меня занимает. Это, однако, должно быть нечто изрядное, чтобы пожелание Брамса, обращенное ко мне,—„представляю себе Вашу симфонию совершенно иной, чем эта (D-dur)“, — не осталось невыполненным»¹³⁹.

добными недочетами можно встретиться и в финале (длинный предькт на интонациях главной темы во втором разделе разработки, приводящий к кульминации, основанной на тех же интонациях). Впечатление непоследовательности оставляет построение репризы главной партии (проведение темы в миноре, середина, реприза темы в мажоре). Вторая реприза по характеру, фактуре и тембровому изложению воспринимается как настоящая. Поэтому, вероятно, Дворжак и ввел дополнительный большой развивающий раздел — новую середину, слитую со связующей партией. Но в итоге возник перевес разработочности, особенно заметный после собственно разработки и в свою очередь вызывающий ощущение длинноты. Конечно, все эти недочеты выступают лишь в сравнении с лучшими, вершинными достижениями Дворжака и здесь о них говорится подробно лишь для того, чтобы показать эволюцию постепенного и неуклонного совершенствования мастерства композитора.

¹³⁹ Altman W. Antonín Dvořák im Verkehr mit Fritz Simrock.— «Simrock Jahrbuch», II. Herausgegeben von Erich H. Müller. Berlin, 1929, S. 108.

СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ, d-moll, op. 70

Седьмую симфонию нередко и не случайно именуют патетической и даже трагической. Чем же обусловлено возникновение этого сочинения? Разными внешними и внутренними, психологическими мотивами. 80-е годы принесли несколько радостных для композитора событий, связанных с новыми художественными достижениями, с растущей славой на родине и за границей. Успешные премьеры опер «Упрямыцы» (1881) и «Димитрий» (1882) в Праге, «Хитрый крестьянин» в Дрездене (1882) и в Гамбурге (1883), скрипичного концерта в Праге (1883), начало широкого признания в Англии — таковы некоторые факты творческой биографии Дворжака тех лет.

Особенно приятны были композитору успехи в Англии — стране, для которой писали многие великие его предшественники, в том числе Бетховен. Англичане познакомились с творчеством Дворжака еще в 1879 году, когда там впервые прозвучали «Славянские танцы», op. 46. Позднее в Англию проникли и другие сочинения: секстет A-dur, Третья славянская рапсодия, Шестая симфония и фортепианный концерт. Однако наибольшую известность принесла композитору «Stabat mater», исполненная в марте 1883 года под управлением Дж. Бэрнби, основателя и дирижера концертов ораториальной музыки в лондонском Альберт-холле. Успех произведения привел к тому, что Филармоническое об-

щество пригласило Дворжака выступить в качестве дирижера с исполнением своих произведений. Первая его поездка в Лондон состоялась в марте 1884 года. Она положила начало неоднократным гастролям композитора в Англии и тесному сотрудничеству с английскими концертными организациями, по заказу которых он написал несколько крупных сочинений.

Из событий культурной жизни Чехии большую радость доставило всем истинным патриотам, в том числе Дворжаку, создание своего, отечественного театра. Долголетние и самоотверженные усилия будителей увенчались, наконец, успехом: в 1881 году на средства, собранные среди всех слоев чешского населения, было воздвигнуто здание пражского Национального театра, ставшего культурным центром страны. Церемония открытия театра в ноябре 1883 года¹⁴⁰ превратилась в событие исключительного художественного и политического значения.

Дворжак отозвался на это событие и как композитор, согласившись написать музыку к трилогии о гуситском движении Ф. А. Шуберта, драматурга и первого директора Национального театра. Сочинение трилогии не продвинулось дальше первого акта. Воображение же Дворжака, разожженное величием подвига Я. Гуса¹⁴¹ и могучим народным движением, вспыхнувшим в ответ на его трагическую гибель, дало жизнь одному из самых ярких творений чешской музыки — оркестровой увертюре «Гуситская». Исполнение увертюры Дворжака на торжественном концерте в честь открытия Национального театра¹⁴² вызвало бурю патриотического восторга и было воспринято как выражение несломленной веры в грядущее освобождение и в счастливое будущее чешского народа.

¹⁴⁰ Вскоре после окончания строительства здание сильно пострадало от пожара, но через два года было восстановлено и опять на народные деньги.

¹⁴¹ Об интересе к личности Гуса свидетельствует намерение Дворжака сделать его героем оратории (см. запись в дневнике либреттистки композитора М. Червинковой: *Gratová L. Rieger, Smetana, Dvořák*, s. 111).

¹⁴² «Гуситская» прозвучала 19 ноября 1883 года на дневном концерте вместе с увертюрой к «Либуше» Сметаны и вечером — перед представлением трагедии Б. Адамека «Саломена».

Несмотря, однако, на внешнее благополучие, душевная жизнь Дворжака была далеко не такой безоблачной, какой она могла показаться на первый взгляд. Мировая слава, пришедшая к композитору в этот период, имела, как верно отмечали Шоурек и Сихра, оборотную сторону. Дворжак был буквально засыпан предложениями издателей, которые, памятуя о повсеместном успехе «Славянских танцев», настойчиво требовали от композитора сочинения малых форм, обещавших быстрый успех у публики и громадные прибыли издательству. И Дворжак поначалу шел навстречу заманчивым предложениям заказчиков (нельзя забывать о том, что они давали композитору, обремененному большой семьей, долгожданную материальную обеспеченность): разрешал печатать ранние произведения — и при этом сердился, когда издатели обозначали их более поздними опусами, — или писал пьесы, которые трудно причислить к самым удачным его созданиям. К указанным обстоятельствам присоединились и другие. После постановки «Димитрия» в Праге Дворжак лелеял мечту увидеть оперу на зарубежной сцене, в частности венской. Он возлагал надежды на Ганслика, присутствовавшего на премьере «Димитрия» и похвалившего оперу в одной из статей. Но Ганслик не одобрял славянской ориентации творчества Дворжака и советовал ему написать оперу на немецкий сюжет и немецкий текст, мотивируя это тем, что произведение славянской тематики не будет поставлено в столице Австрии по политическим соображениям. При содействии Ганслика Дворжак вскоре получил от интенданта Венской оперы Гофмана несколько немецких либретто. Композитор находился на распутье. О его душевных сомнениях и колебаниях говорит Л. Брафова. Она вспоминает, как однажды Дворжак с досадой сказал, что написал бы оперу хоть на татарский сюжет, если бы он оказался хорошим, и что люди впутывают проблему национального в вопросы, которые не имеют с ней ничего общего¹⁴³. Это была, по пронизательному замечанию Шоурека, «борьба художника-патриота, искренне любящего родину, с челове-

¹⁴³ Brafová L. Rieger, Smetana, Dvořák, s. 101.

ком, страстно стремившимся к мировому успеху; разлад между твердым внутренним убеждением <...> и сильными внешними влияниями»¹⁴⁴. Об исходе этой борьбы ясно говорят сочинения, созданные в 80-е годы: музыка к патриотической пьесе «Йозеф Каетан Тыл», «Гуситская», кантата на текст баллады К. Я. Эрбена «Свадебные рубашки», цикл фортепианных пьес «Из Шумавы», пять смешанных хоров на слова В. Галека «Среди природы». Все они раскрывают сюжеты и образы чешской жизни, воссоздают страницы истории чешского народа, музыка их проникнута национальным духом¹⁴⁵. Однако борьба, о которой пишет Шоурек, не была легкой, а порой усугублялась личными переживаниями. Осенью 1882 года неожиданно скончалась мать композитора. Приехав в Кладно на ее похороны, Дворжак с болью узнал, что отец в результате стечения обстоятельств очутился в затруднительном материальном положении.

История возникновения Седьмой симфонии будет неполной, если умолчать о своего рода соревновании с Брамсом. 2 декабря 1883 года в Вене состоялась премьера Третьей симфонии Брамса. Дворжак, присутствовавший на ней, был просто очарован ее музыкой. О незатухающем интересе Дворжака к симфонии немецкого мастера говорит письмо Зимроку, написанное вскоре после премьеры: «Я слышал, что в январе в Берлине будет играть симфония Брамса, которую я по-детски люблю. Если Вы напишете мне, когда это будет, я незамедлительно приеду в Берлин...»¹⁴⁶. И Дворжак приехал в Берлин (28 и 29 января 1884 года).

¹⁴⁴ Sourek O. A. D., sv. II, s. 165.

¹⁴⁵ Даже в оратории «Святая Людмила» Дворжак выдвигает на первый план не религиозные образы, а картины из прошлого Чехии, способствуя тем утверждению национального самосознания своего народа и возвеличивая его традиции в глазах всего мира (оратория написана для Англии, там же состоялось ее первое исполнение). Примечательно, что композитор не упустил ни одной возможности, которую давало ему либретто, чтобы подчеркнуть национально-патриотический характер музыки. Это сказалось как в монументальных хоровых эпизодах, так и в факте обращения к тексту древнеславянской песни «Господи, помилуй нас».

¹⁴⁶ Sourek O. A. D., sv. II, s. 189.

Дворжак считал Брамса самым крупным симфонистом того времени. И не удивительно, что естественное честолюбие и дух творческого соперничества побуждали его создать произведение, которое не уступало бы по художественным достоинствам лучшим симфоническим опусам Брамса. Кроме того, Дворжак, всегда внимательно прислушивавшийся к мнению немецкого композитора, не забывал слов, произнесенных Брамсом в адрес его Шестой симфонии (см. письмо Зимроку на с. 120), и не желая обмануть ожиданий друга, стремился написать «нечто изрядное». Еще откровеннее высказался на этот счет композитор в письме Руссу. «Сейчас меня занимает, — делился он с другом, — новая симфония (для Лондона), и куда бы я ни ходил и что бы ни делал, у меня нет ничего другого в голове, кроме моей работы, которая должна быть такой, чтобы взволновать мир. Ну и, даст господь бог, так и будет!»¹⁴⁷.

Отмеченные обстоятельства личной и творческой жизни композитора, повлиявшие в той или иной мере на музыку симфонии, не являются все же исчерпывающими для понимания ее концепции. Есть еще одна знаменательная деталь, которая проливает дополнительный свет на ее содержание, а может быть, и на импульс, вызвавший ее к жизни. На эту деталь впервые обратил внимание Сихра. В рукописной партитуре, под изложением главной темы сонатного аллегро, сохранилась пометка Дворжака: «Эта главная тема пришла мне в голову во время въезда торжественного поезда из Пешта на государственный вокзал. 1884»¹⁴⁸. Сихра по эпистолярным материалам и по прессе тех лет установил, что речь шла о встрече торжественного поезда из Будапешта, который привез 16 июля 1884 года 442 чеха и венгра на спектакли Национального театра. Приезд будапештских гостей послужил поводом для организации патриотической демонстрации — праж-

¹⁴⁷ «Antonín Dvořák přítelům doma», s. 70 (разрядка Дворжака).

¹⁴⁸ См.: Sychra A. Op. cit., s. 285, приложение 17, где помещено факсимиле первой страницы партитуры симфонии. Текст этой пометки дан также в академическом издании симфонии (см. карманную партитуру, с. 226).

ская передовая общественность рассматривала ее как одно из звеньев национальной борьбы. О большом значении, какое придавали этому событию чешские патриоты, свидетельствует внимание к нему прогрессивной печати. «Народни листы» поместили развернутую статью, где подробно сообщалось о встрече гостей из Будапешта. На нее пришли тысячи пражан, в том числе представители общественных и культурных учреждений. После приветственных речей присутствовавшие с воодушевлением спели чешский гимн «Где родина моя?» и песню «Гей, славяне», считавшуюся славянским гимном. То, что Дворжак специально приехал на манифестацию из Высокой, ясно показывает его тогдашнее умонастроение.

В воспоминаниях музыкального критика и члена филармонического общества «Брненская беседа» К. Сазавского описывается случай, помогающий заглянуть во внутренний мир Дворжака. Проезжая с Сазавским мимо Палавских гор в Южной Чехии, Дворжак внезапно задумался, перестав слушать собеседника, а затем сказал: «Я всегда завидовал Вагнеру, что он умеет писать. Что было бы со мной сегодня, если бы я умел писать! Говорить я тоже не умею. Но послушайте, — произнес он повышенным тоном, с заметным волнением, — если бы я умел говорить, я позвал бы сюда наш народ, поднялся бы на эту гору и поведал бы всему нашему народу, поведал бы обоим партиям нечто чертовски хорошее — но я не умею говорить»¹⁴⁹.

Поэтому нельзя не согласиться с Сихрой, когда он утверждает, что Седьмая симфония стала «монументальным разрешением проблемы национальной и этической борьбы» в душе композитора, борьбы, добавим, неразрывно связанной с раздумьями о прошлом и настоящем родины, о народе, самоотверженно отстаивающем свободу, с мыслями о гражданской ответственности и этическом долге национального художника, которые позже нашли открытое выражение в письме Зимроку. Дворжак дает гневную отповедь немецкому издателю, позволившему себе неуважительно отозвать-

¹⁴⁹ «Dvořák ve vzpomínkách a dopisech», s. 172.

ся о его родине. Письмо завершается словами: «И будем надеяться, что нации, имеющие и представляющие искусство, никогда не исчезнут, даже если численно они будут еще меньшими. Извините меня за это, но я хотел Вам только напомнить, что у художника тоже есть родина, в которую он должен твердо верить и которую должен всем сердцем любить...»¹⁵⁰. О том же говорит и музыка Седьмой симфонии. По эмоциональному колориту и архаическому тону симфония Дворжака, как верно пишет Сихра, перекликается с произведениями чешских композиторов на темы гуситского движения, в частности с поэмами Сметаны «Табор» и «Бланик».

Гуситский дух Седьмой симфонии почувствовали не только соотечественники композитора (Шоурек писал о «крепком южночешском черепе»¹⁵¹, намекая, видимо, на непреклонность и душевную стойкость гуситов¹⁵²), но и иностранные критики. Так, Г. Кречмар подчеркивал неуступчивость и упорство главного героя произведения, видя в этом «печать национального своеобразия»¹⁵³.

Сочинение симфонии протекало быстро. На эскизы ушел примерно месяц — с 13 декабря 1884 года до середины января следующего года. Партитуру Дворжак завершил 17 марта 1885 года. В посвящении на титульном листе партитуры говорилось: «Сочинено для филармонического общества в Лондоне». Седьмая симфония была впервые исполнена 22 апреля 1885 года в Сент-Джеймс-холле оркестром Филармонического общества под управлением автора. Премьера¹⁵⁴ прошла

¹⁵⁰ «Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 72 (разрядка Дворжака).

¹⁵¹ Sourek O. A. D., sv. II, s. 228.

¹⁵² Южная Чехия со времен гуситских войн стала символом этих свойств народа, ибо не только дала миру Яна Гуса, но и сделалась оплотом самого революционного крыла гуситского движения — таборитов.

¹⁵³ Kretzschmar H. Führer durch den Konzertsaal, I. Abt., Bd I/II, Sechste Auflage. Leipzig, 1921, S. 569.

¹⁵⁴ После первого исполнения Дворжак сократил 40 тактов во второй части. Сообщая об этом Зимроку, композитор замечал: «...я убежден, что теперь в произведении нет ни одной лишней ноты» (см.: Sourek O. A. D., sv. II, s. 231).

с огромным успехом как у публики, так и у критики. Журнал «Атенеум» писал, что симфония «не только вполне достойна имени композитора, но и является одним из самых крупных сочинений этого рода, созданных представителем нынешнего поколения»¹⁵⁵. В похвальном духе были выдержаны и другие отклики. В Праге симфония первый раз прозвучала 29 ноября 1885 года в Рудольфинуме; оркестром дирижировал опять автор.

Симфония d-moll выделяется среди симфонических произведений Дворжака не только сумеречностью колорита, но и редкой образной, интонационно-тематической и стилистической цельностью¹⁵⁶. Причем, в отличие от некоторых более поздних сочинений (поэм «Голубок» и «Золотая прялка»), композитор пользуется здесь не методом монотематизма, а методом объединения тематического материала на основе сквозных интонаций, выступающих в бесчисленных вариантах. Единство интонационной драматургии особенно присуще первой части. Наиболее выразительные интонации (зерна) предыдущей темы словно подхватываются последующими, развиваются и приобретают все новые оттенки, а затем синтезируются в завершающем разделе экспозиции — заключительной партии. Сквозные интонации проходят и через всю музыкальную ткань цикла, подчеркивая целостность образного строя и общей концепции симфонии (имеется в виду родство не только главных тем первой части, скерцо и финала, побочных партий крайних частей и тем медленной части, но и тематического материала всей симфонии).

Единство образно-эмоционального колорита в рамках цикла подчеркнуто также тональным планом: три части симфонии (первая, третья и финал) написаны в d-moll (что ни в коей мере не исключает богатства тонально-модуляционного развития внутри отдельных

¹⁵⁵ Sourek O. A. D., sv. II, s. 230.

¹⁵⁶ Тяготение к интонационно-тематическим связям было заметно и в предшествующих симфонических опусах композитора, и в сочинениях иных жанров и постепенно достигало в них все большей отточенности и органичности выражения. Наиболее отчетливо оно обнаруживается в некоторых сочинениях, возникших во временной близости к Седьмой симфонии, особенно в кантате «Свадебные рубашки».

частей). Тональные отношения играют важную роль и в воплощении драматургического замысла: они оттеняют и дифференцируют две основные образные сферы произведения. Главная тема первой части, темы скерцо и финала изложены в d-moll, единственном миноре в тональном плане симфонии (имеются в виду основные разделы формы). Лирическая же линия связана только с мажором: B-dur и D-dur в первой части, F-dur — в Адажио, A-dur и D-dur в финале. Тяготение композитора к ладовым контрастам находит отражение и в более мелком масштабе: чередование одноименного или параллельного мажора и минора. Особое место в симфонии занимают медианты — III и VI ступени. Это сказывается как в рамках цикла (F-dur, Адажио), так и в планировке и модуляционном развитии отдельных тем и разделов (B-dur побочной темы первой части, Des-dur темы средней части Адажио, важная роль fis-moll и b-moll в драматургии произведения и т. п.). Тяготение к ладовым контрастам и значение медиант составляют специфический признак тонально-гармонического мышления Дворжака.

С точки зрения концепции, эмоционального строя и интонационной драматургии к Седьмой симфонии приближается одно из лучших камерных сочинений композитора — фортепианное трио f-moll (1883). Симфоничность развития и масштабы делают его похожим на камерную симфонию. В трио превалируют сумрачные настроения, ибо «внутренний» сюжет произведения тоже отличается острыми, конфликтными коллизиями, которые «разрешаются» выражением решимости и мужественного успокоения. Как и в симфонии, в трио велика роль интонационно-тематических связей, особенно между крайними частями, где сосредоточены узлы драматического действия. Наконец, оба сочинения обладают чертами композиционно-драматургического сходства (большое значение главной темы первой части, близость динамического профиля разработок крайних частей, имеющих волновое строение и генеральную кульминацию на грани разработки и репризы).

Но, может быть, наиболее существенны для расшифровки образного строя и некоторых черт содержания Седьмой симфонии ее связи с увертюрой «Гуситская» и с хором «Я скрипач» (а также с Симфониче-

скими вариациями на его тему). С «Гуситской» симфонию сближает, помимо образных «перекличек» и архаичности колорита, наличие общей темы.

Что касается хора «Я скрипач» и вариаций на его тему, то здесь обращает на себя внимание близость интонационно-ладового облика главных тем хора и финала симфонии (лидийский колорит). Правда, это обнаруживается не сразу и наиболее очевидно в коде, где торжественные интонации финальной темы вызывают в памяти завершение хора и Симфонических вариаций. Если вспомнить, что в завершающем разделе хора эта мелодия подтекстована словами «ради той милой свободы», то рельефнее выступит и смысл концепции Седьмой симфонии.

Седьмая симфония, как и большинство предыдущих сочинений этого жанра, четырехчастна. Подобно Третьей, Пятой и Шестой, она не имеет вступления (правда, первая ее тема обладает некоторыми признаками вступления). Первая часть, написанная в форме сонатного аллегро, — завязка конфликта и начальный этап его развития. В основе его — постепенное раскрытие драматических возможностей, заложенных в главной теме. Контрастная сфера побочной партии оттеняет и усиливает сквозную линию развития главных тем, подчеркивая их драматизм.

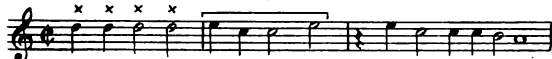
В главной партии — четыре разнохарактерные, но интонационно взаимосвязанные темы, создающие вкупе единый и многогранный образ. В нем переплетаются сумрачное упорство и тревожные сомнения, волевая непреклонность и лирико-пасторальное «отступление», призыв и мужественное, суровое утверждение. Первая, основная, тема — хмурая, сосредоточенная, упорная — отмечена архаическим ладовым колоритом (эолийский d). О чертах ее «характера» говорят настойчивое вращение мелодии вокруг осевого тона d и неоднократное повторение мотива опевания с нарочитым подчеркиванием «темной» VI ступени лада в гармонии; тембровое облачение темы (альты и виолончели в низком регистре), динамика (пианиссимо) и тип оркестровой фактуры (педадь валторн, сопровождаемая глухим тремоло контрабасов и литавр). Лишь в самом конце возникает импульсивный, фанфарно-призывный оборот, намекающий на возможность активного действия. Глав-

ная тема примечательна и мелодико-ритмическим сходством с гуситскими песнями, в частности с хоралом «Кто ж вы, божиьи воины», а также с еще более древним напевом «Святой Вацлав»:

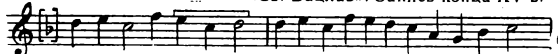
38 а



б «Кто ж вы, божиьи воины». Запись 1530 г.



с «Св. Вацлав». Запись конца XV в.



Главная тема — носитель сквозного развития в сонатном аллегро — сразу же подвергается образной и интонационной трансформации. Уже при повторном проведении она звучит тревожно и неуверенно, на гармонии уменьшенного септаккорда, а ее энергичная концовка превращается в жалобный вопрос.

Второй теме присущи повелительность, властность (интонационно она выросла из концовки первой темы):

39



Третья тема — вариант главной темы из «Гуситской». Автоцитата приобрела здесь значение метафоры, раскрывающей одну из граней ведущего образа. Порыв, устремленность вперед сочетаются в ней с большим внутренним напряжением. Ее мелодические контуры и гармонический «фундамент» острее, чем в «Гуситской»: крайние точки в теме симфонии образуют восходящую малую нону, внутри которой сцепляются тритон и чистая квинта:

40 а

ГП, 3-я тема

б

«Гуситская»



Вводится она на уменьшенном септаккорде к субдоминанте.

Интонационное родство третьей темы со второй подчеркнуто не только фанфарным оборотом, но и вариантным развитием нисходящей фразы (ср. т. 3 второй темы и секстольную фигуру в т. 2 третьей темы).

Четвертая тема выступает как призывная мелодия маршевого характера и как пасторальный напев. Оба ее варианта связаны с предыдущими темами: в них «сплавлены» восходящее хроматическое движение из второй темы и варьированная секстоль из «гуситской»:



Вершину экспозиции образует динамическая реприза первой темы главной партии. Она звучит столь же непреклонно и твердо, сколь и в начале, но более мощно, сурово и даже грозно. Это подчеркнуто (вкуче с другими средствами) трагическим надломом — сдвигом в VI минорную ступень (b-moll)¹⁵⁷. Переход к связующей партии строится на коротком фанфарном мотиве из концовки главной темы. Трепетная хроматически восходящая мелодия связующей партии олицетворяет порыв к свету, желание освободиться от гнетущих мыслей. В конструктивном отношении связующая партия готовит побочную (см. ее ритмический и ладогармонический склад).

Побочная партия — в тональности B-dur, который воспринимается как осветленный b-moll (вспомним трагический надлом в репризе главной темы!), — состоит из двух тем. В первой (т. 73) переплетаются черты спокойной пасторали (она переключается с пасторальным микроэпизодом в главной партии) и колыбельной. Об этом говорят свирельные тембры инструментов, излагающих мелодию (флейты и кларнеты), песенный ее тип (мягкие опевания, нисходящий ход и вариантно распетые обороты), а также плавные, «покачивающиеся» фигурации струнных в сопровождении.

¹⁵⁷ Сумрачности, напряженности экспозиции главной партии способствует столь же напряженный и изменчивый ладо-тональный колорит с отклонениями во II и IV низкие ступени — d—g—d—c—Es—f—Ges—fis—d.

Однако и эта, в целом светлая, мелодия окрашена печалью: порывистые «броски» на большую сексту и октаву сочетаются с кружением вокруг одного тона, словно мысль все время «спотыкается», не в силах уйти от беспокойства и сомнений (тьма печали набрасывают на мелодию и переливы одноименного мажора и минора в ее развитии):



Тема проводится дважды, завершение ее, как и главной, отмечено потемнением колорита — сдвигом в минорную субдоминанту *es-moll* — тональность, которая часто ассоциируется с настроением трагической скорби. Такие неожиданные сдвиги (обычно в сферу далеких субдоминант), нередкие в симфонии, отражают тонкие психологические нюансы. Вторая тема побочной партии (т. 97, тоже *B-dur*) — лирико-пасторальная (аналогию с образами природы здесь вызывают «птичьи» фиоритуры, венчаемые трелями, у флейты и других деревянных). В этой мелодии еще яснее (чем в первой побочной) ощущается внутреннее волнение. Особенно явным оно становится при втором проведении, где мелодия, благодаря экспрессивному, трепетному тембру высоких скрипок, приобретает характер взволнованного лирико-патетического излияния. Неожиданное вторжение мотива главной темы омрачает эмоциональную атмосферу. Интонация опевания, выделенная крупным планом (ритмическое увеличение) и усиленная VI минорной ступенью — тем *b-moll*, который уже однажды был связан с трагическим переломом, — приобретает оттенок щемящей грусти и тоски.

Интонационно темы побочной партии родственны темам главной партии: имеются в виду мотивы опевания, нисходящее движение, а также вариантная разработка мотива первого такта главной темы и ее концовки в другом ритмическом рисунке (см. т. 1, 3 главной темы и т. 4—6 первой побочной). Это скрытое родство становится явным в заключительной партии,

в темах которой синтезируются интонации предшествующих тем:

43a

ЗП, 1-я тема

b

ЗП, 2-я тема

Первая тема (т. 118, В-dur) — мажорный вариант главной темы. Она звучит твердо и решительно в фактуре, напоминающей о «золотом ходе». Вслед за ней появляется «гуситская» тема главной партии; она полна внутреннего накала, тревоги, настойчивости — хотя вместо ноны здесь появилась увеличенная квинта, но из-за «упора» в малую секунду ее звучание стало еще острее и напряженнее. Она интонируется на фоне тремоло струнных и преобразенных, энергичных мотивов первой побочной темы. Вторая тема заключительной партии — новая трансформация первой побочной — исполнена энергии и почти победного ликования. Она воспринимается как предвестник конечного, позитивного исхода драмы.

Разработка (т. 149), сжатая по изложению (основной раздел — 47 тактов), основана на образном перевоплощении и драматизации главной темы. Интенсивное ее развитие направлено к кульминации — репризе первой темы главной партии.

Каковы же основные этапы образной трансформации главной темы? Она то становится порывистой, смятенной (в начале), то звучит робко и жалобно (т. 167 и далее), то наполняется печальным спокойствием и отрешенностью (т. 174, дуэт кларнетов). В последнем случае обращает на себя внимание ладо-тональная окраска (b-moll). Но уже здесь намечается эмоциональный сдвиг: появление отдаленно звучащего оборота-импульса с острым ритмическим рисунком из фанфарной концовки темы означает переход к волевой действительности (конструктивно — это начало подхода к кульминационной зоне). В подходе к кульминации

«встречаются» три наиболее выразительных зерна главной темы: начальный мотив, интонация опевания и энергичная концовка. В тембровой окраске фаготов и низких струнных тема наполняется решимостью, волевым напором, а затем, переданная валторнам и унисону струнных, приобретает грозный, неумолимый характер.

Реприза вступает на вершине эмоционального и динамического подъема (т. 196). По общему тону и силе звучания она напоминает, как справедливо замечает Кречмар, аналогичное, репризное проведение главной темы в первой части Девятой симфонии Бетховена. Главная тема в репризе сильно сокращена — до четырех тактов, соответствующих кульминационному проведению в экспозиции. Она звучит еще более мощно и сурово: группа деревянных усилена валторнами, фон образуют тремолирующие аккорды струнных, поддержанных остальными медными. Гармоническая структура темы несколько изменена: вместо нарочито подчеркиваемой в экспозиции VI ступени — тонический сектаккорд. Тем рельефнее выделяется сдвиг в VI минорную ступень *b*-moll, снова напоминающий о незавершенности драмы. В связующей партии благодаря тембро-фактурным преобразованиям ярче выявлен страстный порыв и трепетность. Побочная партия несколько сжалась и изменила тональный колорит (одноименный мажор). Дальнейшее развитие действия перенесено в код. По общему характеру и драматургии она напоминает, в частности в первом разделе, разработку. По тематическому же материалу — восполняет пробелы, возникшие в результате сокращения репризы: кроме главной темы, в ней появляется третья («гуситская») тема и маршевый вариант четвертой. Нарастание к последней кульминации первой части основано на напряженном развитии первой и третьей тем главной партии. В кульминационной зоне звучат все три темы, носящие характер решительного боевого марша.

Как показывают эскизы¹⁵⁸, рассмотренный раздел коды претерпел в процессе сочинения существенные

¹⁵⁸ Фотокопию эскизов Седьмой симфонии любезно предоставил мне М. Куна.

изменения. Вначале Дворжак после кульминационного звучания первой темы переходил ко второму разделу коды (т. 287). Позже он добавил фрагмент с «гуситской» темой и маршевым вариантом четвертой темы (см. т. 272—286).

Не сразу нашел композитор и завершение первой части. Лишь в окончательной редакции¹⁵⁹ Дворжак вернулся к начальной атмосфере части, нарисовав во втором разделе коды картину хмурого, настороженного ожидания, временного затишья перед новой «схваткой». Итак, если в экспозиции развитие было направлено по восходящей линии — к радостному, победному звучанию заключительной партии, — то в репризе и коде оно идет по нисходящей линии (исключая короткое появление маршевой четвертой темы, символизирующей позитивный исход действия). Вероятно, поэтому в репризе выпущена заключительная партия, драматургически здесь совершенно «лишняя».

Вторая часть симфонии (*Poco adagio*, F-dur, $\frac{4}{4}$) принадлежит к жемчужинам дворжакской лирики¹⁶⁰. Она в полной мере обладает теми свойствами, которые составляют специфику и очарование лирических высказываний композитора, — душевной уравновешенностью, целомудрием, благородной сдержанностью чувств. В этом отношении тип лирического мышления композитора близок к манере безымянных творцов народной лирики и эпоса.

Медленная часть симфонии продолжает и углубляет сферу «побочных» (лирических) образов на уровне цикла. Ее музыку можно сравнить с лирическим монологом-раздумьем. Возможно, поэтому значительное место в Адажио занимают интонации, ведущие происхождение от вокального мелоса — сферы, где сложились и отшлифовались тонкие и многообразные средства для «воспроизведения» жизни человеческой души. Этим же в известной мере обусловлено и мелодическое богатство Адажио.

¹⁵⁹ Существуют три редакции симфонии: два варианта эскизов и рукописная партитура, соответствующая печатному изданию.

¹⁶⁰ Форму Адажио можно трактовать двояко: как трехчастную с зеркальной репризой и кодой, отражающей материал средней части, или как концентрическую (типа А В С В₁ А₁).

Каково же содержание этого лирического монолога? Заставку к нему образует строгая распевная тема хорального склада. Она овеяна настроением спокойной сосредоточенности, которое лишь на миг нарушается выражением скрытой печали и волнения. У Шоурека и Сихры эта тема вызывает ассоциацию с молитвой (Сихра считает ее также воплощением объективного начала ¹⁶¹). Они исходили, вероятно, из того, что Дворжак был глубоко религиозным человеком и молитва была для него моментом самоуглубления, отрешения от забот и тревожностей повседневной жизни, духовного очищения.

Композитор видел в религии воплощение высоких моральных постулатов, нравственных и этических представлений человечества, сложившихся на протяжении веков, утверждение нравственного долга, перед которым должны склониться личные побуждения. Об этом говорят прежде всего произведения Дворжака («Stabat mater», «Библейские песни» и др.). Мысль об утверждении нравственного долга по существу лежит и в основе концепции Седьмой симфонии. Что же касается хоральной заставки Адажио, то не исключена и иная ее трактовка. Хоральная тема и по характеру, и по интонационному облику похожа на вступительную тему «Гуситской» ¹⁶². Увертюра же, на наш взгляд, символизирует возвышенность и этическую силу идеи гуситского движения ¹⁶³. Может быть, и здесь мысль композитора обратилась к «самой священной для каждого Чеха эпохе» (по выражению Яначека), ища опору в самоотверженности и непримиримости народа, в духовной несломленности и мужестве его великих борцов?

Вступительная тема Адажио проникнута хорально-архаическим духом:

¹⁶¹ Sychra A. Op. cit., s. 437.

¹⁶² Изучение эскизов Адажио показывает, что Дворжак сознательно стремился приблизить вступительную тему к мелодиям старочешских хоралов (в частности, композитор изменил фактуру темы, придав ей строгий аккордовый склад).

¹⁶³ Подтверждением этого служит величественное звучание темы в коде увертюры, подводящее итог драматургическому развитию.

44 Poco adagio

p legato *pp* *p*

p dim. *pp*

В интонационном отношении тема связана со сферой побочной и главной партий: она «сплетена» из интонаций опевания, терцовых оборотов и нисходящих ходов:

45a

a b

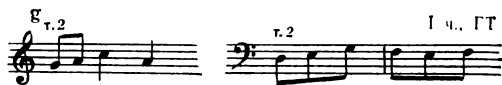
a₁ b

б Нисходящее движение П ч.

с ПП, 1-я тема Инт. опев.

д ПП, 2-я тема Инт. опев.

е т.2 П ч. f 1 ч., ГТ



Весьма характерно для метода Дворжака ее внутреннее строение — две мотивные «ячейки», при повторении подвергающиеся секвенцированию и вариантно-му развитию (см. скобки в примере 45 а). По сути, вариантом хоральной темы является и главная тема Адажио — типичный образец мелодий скорбных лирических раздумий. В ней легко угадываются откристиализовавшиеся в музыке предшествующих эпох черты «образов скорби»¹⁶⁴: общее нисходящее движение мелодии, мотив вдоха с ритмически замедленным секундовым задержанием, хроматизмы, оттененные секвенцированием фраз, группеттообразный мотив с опеванием. Тема развивается по принципу мотивно-интонационного сцепления — каждое новое построение подхватывает интонации предыдущего, в то же время преобразовывая их.

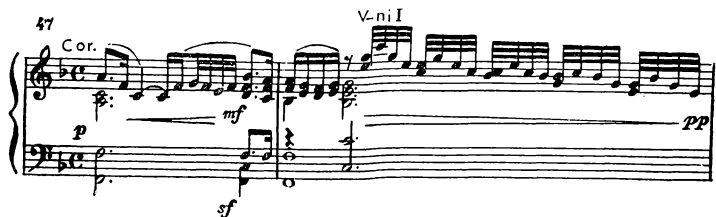
При первом проведении — у высоких флейт и гобоев, ведущих мелодию секстами и терциями, — она похожа на печально-тоскливый романс:

В развитии главной темы преобладают интонации нежной мольбы, перерастающей в настойчивую просьбу. В мелодии, носящей декламационный характер, выделяются скачки на уменьшенную септиму и сек-

¹⁶⁴ См.: Конен В. Театр и симфония. М., 1975, с. 116 и далее.

сту¹⁶⁵; их неизменно прерывают глухие мерные и мрачно окрашенные аккорды (отклонение в *f-moll*, типичный для образов скорбных и смятенных¹⁶⁶; господство субдоминантовых созвучий), вызывающие ассоциацию с погребальным шествием, что тоже усиливает характер скорбного волнения (т. 18 и далее).

Главной теме контрастирует светлая фанфарно-пасторальная тема валторны соло, темброво, тонально и отчасти интонационно подготавливающая тему средней части. Последняя (т. 32) открывается новым образом — мелодией солирующей валторны, которая синтезирует отдельные элементы предшествующего тематического материала: нисходящая терция заимствована из хоральной темы, группеттообразная фигура и мотив опевания — из главной, фанфарный ход с кварттовым скачком — из пасторального мотива валторны:



Некоторые исследователи Дворжака (Бартош, Сихра) упоминают в связи с этой темой о тристановской атмосфере. На наш взгляд, — параллель не совсем убедительная. «Любовным темам» великого немецкого романтика всегда присущ оттенок страстной чувственности, что не свойственно лирическим высказываниям Дворжака. Не вызывает, однако, сомнений принадлежность валторновой темы к сфере интимной лирики. Одно из свидетельств тому — близость к песне «Я знаю, что в сладкой надежде» из вокального цикла Дворжака «Песни любви», ор. 83¹⁶⁷. Типично романтиче-

¹⁶⁵ Такого рода скачки, по наблюдению В. Конен, присущи мелодиям «скорбных причитаний» (там же).

¹⁶⁶ У самого Дворжака достаточно вспомнить трио *f-moll*, возникшее под впечатлением смерти близких людей.

¹⁶⁷ Это сочинение — новое прочтение восьми песен из «Кипарисов».

ская по духу и выразительным средствам, она написана в Des-dur, тональности, нередко характеризующей у Дворжака (как и у других композиторов) возвышенно-светлые, торжественные или восторженно-лирические образы¹⁶⁸. В песне на стихи Г. Пфлегер-Моравского преобладают светлые возвышенные тона, но, как это часто бывает в романтической лирике, с любовным упоением и сладкими мечтами соседствуют сомнения, боязнь утратить счастье, за которым «пристально следит злая судьба», как говорится в тексте. Вот для сравнения фортепианная заставка, сходная с валторновой темой Адажио, и начальная строфа вокальной партии:

48a Poco sostenuto

p

b

Já vím že sladké na ději tě smím přec mí_lovat:

Спокойное развитие валторновой темы внезапно обрывается: появляется остро пунктированная фраза (вариант темы) в f-moll, сопровождаемая повелительным контрапунктом (тромбоны). Может быть, это тоже образ «злой судьбы», пристально следящей за счастьем влюбленных? И опять новый «поворот» — солирующий кларнет запекает задумчивую мечтательно-меланхолическую мелодию, интонационно близкую тоже валторновой теме (т. 44):

49 Cl. solo

p espressivo

¹⁶⁸ Можно назвать, к примеру, Ларго из Девятой симфонии, обращение Принца «О, поцелуй меня...» или катарсисное завершение из «Русалки».

В Des-dur тема эта приблизилась к мелодии из «Песен любви» и по ладо-тональной окраске¹⁶⁹. В процессе развертывания тема эмоционально обогащается, приобретая оттенок то легкой грусти и томления, то светлой мечтательности. С нарастающим волнением звучит она в подходе к кульминации. Сама кульминация построена на характерном для интонационной сферы Адажио «мотиве вздоха» (остро пунктированный рисунок он унаследовал от фразы в f-moll, фиксировавшей момент драматического обострения).

В репризе главная тема звучит с еще большим волнением и страстностью. Более настойчивым и возбужденным стал и «мотив судьбы» — его активное развитие сопровождается динамическим нарастанием. Но на этот раз преобразованный «мотив мольбы» не приводит к драматическому обострению. На вершине подъема возникает заглавная интонация Des-dur'ной темы, сменившая тональную окраску (F-dur еще больше приблизил ее к первоисточнику — валторновой теме) и звучащая восторженно и радостно. Это — светлая, оптимистическая кульминация Адажио, говорящая о душевной силе композитора, о его вере в могущество и красоту любви. (Последняя найдет совершенное воплощение в опере «Русалка».) Невольно приходят на память слова композитора из письма А. Гёблу: «...сегодня я закончил вторую часть Andante моей новой симфонии и за этой работой чувствовал себя счастливым и радостным, как всегда было до сих пор и, даст бог, будет и в дальнейшем, ибо мой девиз есть и будет: Бог, Любовь, Родина! И это единственное, что ведет к счастливой цели»¹⁷⁰.

Завершает Адажио кода-реминисценция; в ней мелькают фрагменты некоторых тем Адажио. Сначала го-

¹⁶⁹ По верному наблюдению Сихры, тема кларнета напоминает лирические мелодии Чайковского типа «Кто ты: мой ангел ли хранитель» из сцены письма Татьяны, арии Ленского или побочной темы из Шестой симфонии (см. Op. cit., s. 436). Особенно близка тема Дворжака мелодической характеристике Татьяны — они имеют даже одинаковую ладо-тональную окраску — Des-dur. Пример из Седьмой симфонии тем более примечателен, что с музыкой «Евгения Онегина» чешский композитор познакомился уже после сочинения симфонии — в 1888 году, когда Чайковский дирижировал оперой в пражском Национальном театре.

¹⁷⁰ «Dvofák přátelům doma», s. 71.

бой тихо и печально «произносит» вступительную тему. По сравнению с первым проведением она звучит более скорбно — введение минорной субдоминанты создает в мелодии острые задержания, голос гобоя сопровождается хроматически нисходящим ходом фагота. Тема изложена одногласно на фоне замирающего тремоло вторых скрипок. После проведения первого четвертакта (то, что тема проходит не целиком, — тоже характерный штрих!) кадансовый мотив хора повторяется, постепенно переходя в интонацию импульсивного восклицания, предшествовавшего вступлению главной темы. Эта интонация тоже преобразена — прозрачные тембры высоких деревянных придают ей спокойный характер. На вершине интонация восклицания «встречается» с кларнетной темой средней части — возвышенной и умиротворенной, звучащей в кристально чистом, светлом тембре флейты. Спокойный F-dur'ный аккорд заканчивает этот лирический монолог.

Скерцо симфонии (*Vivace, d-moll, $\frac{6}{4}$* , сложная трехчастная форма с трио), с одной стороны, продолжает и дополняет линию драматических образов сонатного аллегро: в музыке скерцо, несмотря на преимущественно танцевальный характер, ощущается огромная внутренняя сила, проявляющаяся в устремленности и волевом напоре, в могучих динамических нарастаниях и неудержимом потоке ритмической энергии. Особенно показательны развивающие разделы главной темы и кульминационные зоны — перед трио и в коде, — где лирико-танцевальная тема звучит гордо и непреклонно. Потому третья часть не только органично входит в контекст цикла, но и еще раз обнаруживает свою принадлежность к сфере гуситских образов (именно здесь выступает родство музыки скерцо с «Гуситской» и поэмами Сметаны). С другой стороны, скерцо — важное, оптимистическое — звено в общей концепции цикла. Это подчеркнуто введением безмятежно-спокойного пасторального эпизода — трио.

Скерцо Седьмой симфонии присуща редкая образно-стилистическая цельность, что единодушно отмечали все исследователи творчества Дворжака. Одной из важнейших предпосылок единства являются его тесные связи с предшествующими частями. Так, мелодическое зерно главной темы — «вращение» в диапазоне

по тонам трезвучия — существенный компонент структуры тем Адажио:



Черты связи с тематизмом первой части скерцо обнаруживает и мелодический материал трио. Основная его тема — отражение мелодии контрапункта в ракоходном движении (правда, мелодия трио усложнена опевающей интонацией, но таких интонаций было много в первых частях симфонии):



Тонкими нитями связан с главным разделом скерцо и тематизм развивающих частей трио. Так, оборот т. 102 отражает секвенции из конца главной темы, возглас охотничьей фанфары в середине трио (т. 105) — движение по тонам трезвучия из контрапункта, мотив «вращения» в диапазоне терции (т. 106) — аналогичный оборот из главной темы. Наконец, в трио, кроме характерного для интонационной сферы симфонии нисходящего хода с опеванием, содержится новый вариант трехзвучного оборота, который в разных видах «присутствовал» почти во всех темах первых частей. Наиболее близок этот вариант мотиву вопросительной интонации из Адажио и концовке мотива второго эпизода скерцо:



Композиционной цельности скерцо способствует непрерывность музыкального тока. Четыре эпизода из первой части, написанной в рондо-вариационной форме, настолько тесно слиты с главной темой, что напоминают связки-дополнения к ней (это не мешает им со-

держат яркие тематические зерна). Слитность развития музыкального материала достигается здесь путем тонально-гармонического или мелодико-тонального сцепления. Например, главная тема — после первого проведения — «останавливается» на доминанте, и тут же, в сфере мажоро-минорной доминанты, происходит развитие эпизода. Или: второй эпизод начинается не только в d-moll, в котором закончилось изложение главной темы, но и с «ключевой» ритмоформулы скерцо

($\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$), и лишь через 4 такта вступа-

ет его основной мотив.

Главная тема скерцо сочетает черты танцевальности и маршевости. Как свидетельствуют черновые наброски симфонии, Дворжак намеренно стремился подчеркнуть маршевый характер темы: в окончательной редакции он замедлил темп ($\downarrow = 80$ вместо $\downarrow = 108$) с тем, чтобы придать теме размеренность маршевой поступи¹⁷¹. Действенный облик главной темы в известной мере обусловлен своеобразием ее метроритмической структуры. Размер $\frac{6}{4}$, который Дворжак избрал, вероятно, не случайно, давал большие возможности для ритмических комбинаций двух- и трехдольности. Композитор действительно воспользовался этими возможностями. Черты полиритмии, например, проступают при изложении главной темы, когда в ведущем голосе ощущается деление на три двухдольные единицы, а в контрапункте — на две трехдольные. Часто встречается в скерцо и смена трехдольных групп двухдольными, что придает музыке динамичность и энергию. Истоки такой переменной метроритмики восходят к структуре фурианта. В Седьмой симфонии еще отчетливее, чем в Шестой, выступает трактовка народного танца как олицетворения не только беззаботного веселья, но и гордого, «строптивного» духа народа, способного в минуту опасности постоять за себя. Показательно, где Дворжак использует специфические признаки фурианта — в самых драматических моментах развития, когда особенно ярко проявляется

¹⁷¹ На это указывает Сихра (Op. cit., s. 433).

образная близость музыки скерцо к первой части и к сочинениям, отражающим гуситскую тематику (см. т. 37—41, 79—82, 87—90, 241—244, 250—252, в которых переменная метрика выделена акцентами, лигами и sforцандо).

Линию сквозного «действия» в скерцо осуществляет главная тема, все развитие которой неуклонно направлено к генеральной кульминации в коде. Эпизоды, вносящие контраст в образный строй части, а также трио, только ярче оттеняют характер главной темы. Каков же драматургический профиль скерцо и каковы основные вехи трансформации главной темы и ее «спутников»? Главная тема полностью раскрывает свои потенциальные возможности лишь при последнем, четвертом проведении (в первых трех проведениях, выдержанная в спокойно-танцевальном духе, она лишь варьировалась темброво, фактурно и динамически). В основе первого эпизода (т. 9) — интимно-лирический образ. Может быть, это выступление сольной пары, сменившей буйный массовый танец, а может быть, лирическое признание или интимный разговор, «выхваченный» из общей картины и поданный крупным планом? Колорит музыки здесь теплеет: вместо хмурого *d-moll* возникает *A-dur* — тональность, связанная у Дворжака с образами праздника, веселого оживления (достаточно вспомнить «Карнавал»). Однако и эта светлая «зарисовка» порой омрачается «бликами» одноименного минора. Во втором эпизоде (т. 24) появляется короткий танцевальный мотив, в котором ясно ощущается интонация лирического вздоха — нисходящий скачок (на квинту), то расширяющийся, то сужающийся (истинный смысл интонации раскроется позже — в коде):



Последний эпизод начинается так же, как второй, но лирико-танцевальный мотив очень скоро становится энергичным и решительным. Эпизод «вливается» в коду, завершающую первую часть скерцо мощным, ог-

ненно-темпераментным звучанием. В музыке эпизода и коды, где «сталкиваются» переменные ритмы, напоминающие о фурианте, отчетливо ощущается неумная энергия и дух непреклонности.

Трио (*Poco meno mosso*) «открывает» окно в мир природы — с переливами и трелями птиц, шумом леса и зовами охотничьих рогов. Музыка овечья безмятежно-спокойными тонами (*G-dur*)¹⁷². Но и сюда порой проникают отзвуки затаенной печали (см. реминисценцию лирических образов Адажио в т. 111—116). Середину трио (с чертами трехчастности) образует эпизод причудливо-фантастического характера; он написан в акварельных тонах и колорирован мягкими ладо-тональными переливами. В основе эпизода лежит короткий мотив — вариант трехзвучных оборотов (пример 55 а). Реприза основной темы трио дается в иной тональности (*F-dur*, который предвещался уже в охотничьей «сценке» — т. 105 и далее) и тембровой окраске. Медитативный вариант темы, звучащий теперь у виолончелей *divisi*, становится экспрессивнее и взволнованнее (от т. 142). В коде (т. 149), являющейся одновременно и началом перехода к репризе первой части скерцо, вновь раздаются отголоски охотничьей «сценки».

Реприза первой части скерцо сжата (осталось лишь два проведения темы) и динамизирована. Главное драматургическое «новшество» репризы: введение лирического эпизода — на грани репризы и коды, — построенного на танцевальном мотиве с интонацией вдоха (из второго эпизода). Сначала он звучит робко, ненавязчиво (интонация вдоха подчеркнута II низкой ступенью). Затем из мотива вычленяется «чистая» интонация вдоха (восходящая малая терция и нисходящая секунда), похожая на жалобное стенание. Минутный спад сменяется неожиданным порывом волнения

¹⁷² Подобное толкование тональности *G-dur* — как воплощающей безоблачное настроение, рожденное «общением» с природой, или раскрывающей состояние душевной уравновешенности и покоя — восходит к классическим традициям и встречается также в других сочинениях Дворжака. Подтверждение тому — Восьмая симфония, многие страницы камерных произведений (сонатины для скрипки и фортепиано, ор. 100, струнного квартета, ор. 106) или лирико-пасторальный эпизод из «Карнавала».

(оно подчеркнуто отклонением в *b*-moll, не раз отмечавшим в симфонии моменты психологического слома, и альтерированными гармониями). Альты «произносят» выразительную мелодию, в которой мотив вдоха (в ритмическом увеличении) сочетается с широким ходом по тонам нисходящего минорного трезвучия, придающего характер возвышенной скорби и патетики. Накопившееся волнение постепенно утихает; в хроматическом ниспадении соединяются группеттообразная опевающая фигура (новое преобразование мотива из валторновой темы Адажио) и ритмически расширенное задержание:

Этот эпизод — реминисценция лирико-медитативных образов медленной части и одновременно продолжение лирической линии цикла в целом.

Кода скерцо (т. 234), полная волевой устремленности и неудержимого напора энергии, основана на той же, но образно трансформированной теме второго эпизода. Завершает скерцо сурово-непреклонная «ключевая» ритмоинтонация, скандируемая всем оркестром. Она словно говорит о том, что развязка драмы еще впереди...

Финал симфонии (*Allegro*, *d*-moll, $\frac{4}{4}$) захватывает конфликтностью и динамикой развития; это в полном смысле слова разрешение драматической коллизии. Содержание финала метко охарактеризовал Кречмар.

«Положение нашего героя, — пишет он, — стало еще неприятнее и опаснее, чем было в начале повествования; но и внутренняя сила его неуклонно возрастает. Он не намерен склоняться»¹⁷³. Носителем сквозного развития, как и в первом сонатном аллегро, является главная партия, к которой тесно примыкает связующая. В их «владениях» сталкиваются три образных начала: патетически-взволнованное (ядро главной темы), спокойно-хоральное (концовка темы и середина главной партии) и активно-наступательное, действенное (маршевая тема связующей партии).

Внутренняя конфликтность главной темы раскрыта комплексом выразительных средств: остротой и напряженностью ладо-тонального склада (мелодия начинается с доминантового звука и разворачивается в рамках доминантового лада, ей присущ хроматический «рельеф» с двумя увеличенными секундами, образованными IV высокой и VII гармонической ступенями); неустойчивостью гармонической структуры (почти вся тема идет на органном пункте доминанты, альтерированные ступени подчеркнуты острыми созвучиями доминантовой группы, в частности IV высокая ступень отмечена уменьшенным септаккордом двойной доминанты, тоника практически отсутствует); асимметричностью внутреннего строения (период, делющийся на 5 и 3 такта)¹⁷⁴.

По эмоциональному тону — встревоженность, смятенность чувств граничит здесь с трагическим сломом — тема финала близка главной теме «Гуситской» в ее наиболее драматическом варианте (из подхода к генеральной кульминации). Об этом говорит и интонационное сходство обеих тем: патетический октавный скачок с последующим упором в малую секунду — в «Гуситской» восходящую, в финале — нисходящую, но не менее остро звучащую, потому что она является IV высокой ступенью лада:

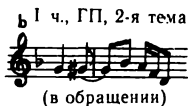
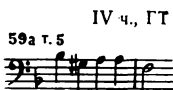


¹⁷³ Kretzschmar H. Führer durch den Konzertsaal, I. Abt., Bd I/II, s. 569.

¹⁷⁴ Подобный образный и внутритематический контраст присущ и главной теме «Гуситской», причем концовки тем сходны по гармонии: в увертюре VI — IV₆ — D₃, в симфонии — несколько напряженнее: VI — II_b₆ — D₃,



Родственна тема финала и главной теме первой части: для обеих характерны опевание осевого тона *ре* и опора на терцию *ре-фа*. Наконец, оборот т. 5 напоминает фразу из второй темы главной партии (схож он и с интонацией опевания из мотива второго эпизода скерцо):



По типу экспонирования главная тема финала тоже близка к главной партии первой части — как и там, она постепенно драматизируется.

Знакомство с эскизами финала убеждает в том, что окончательная структура главной партии была найдена не сразу. В первом варианте тема излагалась фортиссимо, а следующее построение с хоральными аккордами сразу же «прерывалось» ритмически острыми фанфарами труб. За хоральной связкой вступала энергичная маршевая тема (связующая). В окончательной редакции тема звучит приглушенно (на пианиссимо). Хоральный эпизод (первая середина) значительно расширен, в нем нет и фанфарного оборота. Благодаря этому ярче выступает его жанровый — хорально-архаический — облик, создающий контраст с последующим кульминационным проведением главной темы в экспозиции, и в то же время подчеркивается единство образной и интонационной атмосферы финала с другими частями цикла.

Середина главной партии¹⁷⁵ благодаря чеканной ритмической поступи, строгому аккордовому складу и приглушенной динамике вызывает ассоциацию с отдаленным звучанием решительно-настроженного марша-

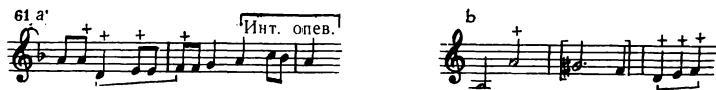
¹⁷⁵ Форма главной партии — трех-пятичастная, о чем будет сказано подробнее в разделе «Структура тематизма сонатных аллегро Дворжака».

хорала. Это впечатление крепнет, когда у первых скрипок появляется мотив-клич, сопровождаемый «скачущими» фигурками вторых скрипок:



Дополнение к главной партии представляет собой расширенный вариант хорального построения из первой редакции: аккорды тутти «прорезаются» здесь фанфарой труб, которая чередуется с маршевым зачином-кличем связующей темы. Динамическое нарастание, сопровождаемое беспокойным гармоническим движением (цепь доминантовых аккордов), завершается кульминационным «взрывом» — мощным аккордом оркестра, закрепляющим сдвиг в *fis-moll* — III высокую минорную ступень. И острая тонально-гармоническая метаморфоза, и предшествующее напряженное развитие полностью раскрывают истинный — исполненный патетики и трагической скорби — образ главной партии. (Сравнение этапов ее развития в последней редакции и в первых наглядно показывает возросшее драматургическое мастерство Дворжака.)

На том же эмоциональном и динамическом уровне вступает связующая тема (т. 66, *d-moll*) — энергичная, маркатная, с острой переменной акцентировкой и четкой ритмической поступью, похожая на марш. Интонационно она родственна главной:



Ладовая окраска связующей темы (в соответствии с иным содержанием образа) строже, суровее — мелодия ее диатонична, выдержана в натуральном миноре — и одновременно светлее (отклонение в *F-dur*). Развитие связующей темы строится на разных по длине отрезках главной темы (самостоятельное значение, к примеру, приобретает мелодический «разбег» к ней), на новом хроматически восходящем мотиве в ритме

фанфарного мотива труб (♩ ♪ ♪ ♪). Развиваю-

щий раздел отличается динамикой, напряженностью разработки: тематической (имитационные проведения темы, контрапунктическое соединение октавного скачка в обычном виде и в обращении) и тональной (постепенное восхождение к доминанте — d—f—g—A—E-dur, равный доминанте к A-dur).

Темы побочной и заключительной партии, интонационно очень близкие (заключительная, по сути, — вариант побочной), воплощают позитивное начало, цель драматического развития и уже здесь, в экспозиции, предвосхищают конечный вывод. Народно-национальный облик этих тем словно говорит о том, что для композитора позитивное решение связано с образом родины, народа, его традиций, искусства. И опять вспоминаются слова Дворжака из письма Зимроку: «...у художника тоже есть родина, в которую он должен твердо верить и которую должен всем сердцем любить...».

Теме побочной партии (т. 103, A-dur) присуща обаятельная двуликость. В первый раз она звучит как лирически задумчивая мелодия, во второй — как светлый, пасторальный напев. Близость к народным истокам заметна в ее мелодическом и ладовом складе (диатоника, опевание опорных тонов, простота строения), в типе изложения (двухголосие с параллельными терциями) и в легком синкопированном аккомпанементе, придающем танцевальный оттенок. Светлый колорит побочной темы усилен модуляцией в Fis-dur — полярной точке по отношению к fis-moll, фиксировавшему вершину драматического развития главной темы в экспозиции. Побочная тема органично входит в круг лирических тем симфонии: в ней, как и в побочной партии первой части и в Адажио, господствуют нисходящее движение и интонации опевания.

В заключительной партии — две темы. Первая (т. 125) — носит радостно-энергичный характер. Вторая (т. 132) исполнена героической устремленности и ликующего порыва. Ее мелодическое строение — волнообразный подъем по звукам тонического трезвучия (A-dur) к VI ступени и спуск по тонам доминантсептаккорда с завершающим повелительным (квартовым)

возгласом, с одной стороны, отражает контрапункт к главной теме скерцо, с другой — предвосхищает главную тему первой части симфонии «Из Нового Света».

Разработка (т. 148), на первый взгляд, продолжает вихревое остро акцентированное движение стретты (завершавшей экспозицию на ритмоинтонациях ликующей заключительной темы). Однако уже ее зачин — могучие унисоны струнных, скандирующих терцовый оборот той же темы в одноименном миноре (a-moll), — сразу возвращает настроение тревоги и настороженности. Драматургический профиль разработки складывается из зон торможения и импульсов. Они символизируют полярные «точки» главного образа: блуждания мысли, душевное смятение и волевою решимость, собранность. Зоны торможения, образующие крайние разделы разработки, основаны на видоизмененной главной теме¹⁷⁶. Импульсивное, действенное начало воплощено в теме связующей партии, занимающей средний раздел.

Из главной темы Дворжак вычленяет и подвергает интенсивному развитию два самых рельефных зерна: порывистый октавный скачок с последующим упором в IV высокую и хроматически изломанный мотив (т. 2—3) с VII гармонической ступенью на сильной доле такта. На них, к примеру, строится начало первой зоны торможения, рисующей образ смутного беспокойства, грустных предчувствий, тихой покорности. Важную роль играют здесь выразительные имитации солирую-

¹⁷⁶ Примечательна трансформация темы в начале основного раздела (т. 170). Тема словно разорвана на клочки — прерывается паузами, звучит глухо, тревожно; октавный скачок заменен квинтой. В таком виде она стала похожей на мелодию хора «Я скрипач» и Симфонических вариаций:



щих деревянных и скрипок, звучащие на фоне разреженной оркестровой фактуры (выдержанные тона, педали-аккорды, тремолирующее движение струнных). Тревожный колорит подчеркнут тональным модулированием — подъемом по звукам хроматической гаммы с кратковременными спадами, — что создает впечатление трудного преодоления [a (as) — b (a) — h — c — cis — d...].

Одной из характерных черт разработки является полифоническое соединение тем и мотивов, дающее Дворжаку возможность показать многогранность образов и усилить концентрированность выражения. Так, в первом разделе он сочетает оба зерна главной темы: второй кротко и жалобно звучит у скрипок, а первый — с октавным «броском», изложенным параллельными секундами, и концовкой из тонов разложенного уменьшенного септаккорда — причудливо, болезненно-искаженно у флейт и гобоев. В таком виде тема финала ясно обнаруживает близость к образной сфере «Гуситской» и особенно к главной теме из подхода к генеральной кульминации:



Подобным образом в среднем разделе разработки (т. 209) звучит в одновременности волевая связующая тема (первые скрипки), главная тема, преобразованная в маркатный маршевый мотив (альты и виолончели), и зловещая фанфарная фраза (тромбоны и контрабасы). Последняя интонационно весьма напоминает зачин главной темы — тот же октавный «бросок», но в ином ритмическом и тембровом оформлении. Развернувшееся противоборство между энергичным спутником связующей темы, которого она поддерживает призывными оборотами-кличами, и зловещей фанфарой тромбонов достигает апогея в Cis-dur'ном эпизоде¹⁷⁷. На миг мотив-спутник, как волевой импульс,

¹⁷⁷ Cis-dur (VII высокая мажорная ступень — далекая тональность доминантовой сферы) представляет собой одну из кульминационных точек в модуляционном развитии разработки.

одерживает верх. Но в его напряжённом звучании причудливо сочетаются отчаянная удаль и гротескная танцевальность. На гаснущем звучании обрывков этого мотива валторна тихо повторяет жалобные (с интонацией нисходящей малой секунды) ритмообороты связующей темы. Они воспринимаются как отголоски пронесшейся душевной бури...

Последний раздел разработки (т. 251) — вторая зона торможения и предыкт к репризе. Колорит музыки темнеет — происходит модуляция в *fis-moll*, тональность высшей точки драматического развития главной темы в экспозиции. Как и в первой зоне торможения, здесь использовано модулирование по восходящим малым секундам, что создает эффект усиления внутреннего напряжения. Сдвиг в *as-moll*, часто связанный в музыке со скорбно-трагическими образами, означает наступление последнего этапа в развитии драмы. По образно-интонационному содержанию и функции в драматургии этот фрагмент близок моменту прихода Полудницы в одноименной симфонической поэме Дворжака¹⁷⁸. Здесь, в симфонии, композитор передает состояние гнетущего ожидания. Медленно поднимающиеся аккорды струнных и деревянных, звучащие на фоне затаенно-взволнованного тремоло альтов и вторых скрипок, рождают представление о тишине, полной тревоги и оцепенения, той роковой тишине, за которой может последовать нечто страшное и непоправимое:



Короткое стремительное нарастание, сопровождаемое убыстрением ритмического движения, и мощный

¹⁷⁸ Сихра указывает также на сходство отрывка с послекulturационным спадом в «Гуситской». Эта аналогия спорна, ибо в увертюре драматургическое развитие направлено в противоположную сторону — к просветлению эмоциональной атмосферы, подготавливающей главную тему в спокойно-пасторальном облике.

квартсекстаккорд d-moll вводит репризу главной темы (т. 281). Как и в первой части, она образует вторую кульминацию. По сравнению с экспозицией в главной партии сокращены вторая середина и вторая реприза. Драматургический ее профиль противоположен экспозиционному: начавшись с высшей точки, она постепенно «избывает» свою энергию и динамику, завершаясь отзвуком-реминисценцией. Другую образную и драматургическую функцию выполняет и хоральная середина: сохранив маршевый характер, она стала более взволнованной, порывистой, но и напористой. Побочная и заключительная партия существенно не изменены.

Кода (т. 361), как и в первой части симфонии, по драматургии и структуре сходна с разработкой. Высшая ее точка — мощное, туттийное звучание заглавного оборота главной темы. Впервые тема опирается не на доминантовый бас, как до сих пор, а на устойчивую тоническую гармонию, что существенно меняет ее характер. По эмоциональному тону (да и по мелодическим контурам — зачин темы дан в квинтовом варианте) она приближается к финальному — радостно-торжественному — звучанию темы Симфонических вариаций (по сравнению с темой вариаций мотив из симфонии ритмически увеличен):

65 a Poco animato Седьмая симфония

b Allegro con fuoco Симф. вариации

Однако короткая волеутверждающая концовка (одноименный мажор закрепляется в самых последних

тактах симфонии) наступает только после того, как еще раз с огромным драматизмом прозвучит главная тема. Интересно проследить, как трансформировалась тема главной партии в последнем проведении. Во-первых, она «очистилась» от хроматизмов (единственный альтерированный тон — VII гармоническая ступень — остался в ней как проходящий звук). Во-вторых, благодаря некоторым преобразованиям ритмический рисунок ее стал лапидарнее (она укоротилась за счет снятия нескольких тактов, а внутренне расширилась — путем укрупнения ритмического рисунка мотивов т. 2—3). В-третьих, опорным тоном во втором такте стала VII натуральная ступень вместо IV высокой. Все это (вместе с агогическими и динамическими оттенками, типом изложения и т. п.) придало теме характер сурового величия, сочетающегося с большим внутренним накалом:



Композитор как будто подчеркивает мысль о том, что путь к цели был долгим и тернистым, и конечный результат достигнут через мужественное и суровое преодоление.

Седьмая симфония демонстрирует полную творческую зрелость Дворжака, что сказывается в богатстве содержания, в интонационно-стилистической цельности произведения (своего рода единство в многообразии), в совершенном владении всеми средствами композиционной техники.

ВОСЬМАЯ СИМФОНИЯ, G-dur, op. 88

Симфонию G-dur, как и Шестую, можно отнести к типу лирико-эпического симфонизма. Вместе с тем в Восьмой симфонии отчетливо проступают черты героики (в финале и в известной мере в первой части) и драматизма (в первых двух частях). Подобно Шестой и Седьмой симфониям, она обобщила и словно сфокусировала импульсы, мысли, чувства и представления, волновавшие композитора в конце 80-х — начале 90-х годов и «разбросанные» по произведениям разных жанров, которые возникли в непосредственной временной близости к ней. Как и в «Поэтических настроениях», op. 85 (этот фортепианный цикл во многом перекликается с симфонией), во второй серии «Славянских танцев», op. 72, в фортепианном квинтете A-dur, op. 81 (с Думкой и Фуриантом), наконец, в опере «Якобинец», в Восьмой симфонии существенное место занимают образы Чехии, ее прошлого, природы, быта и народного искусства¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Особенно примечателен в этом отношении «Якобинец»: лучшие его страницы посвящены изображению картинок народного быта и воспеванию канторского искусства, впоенного соками чешского фольклора. Характерно, что подлинным героем оперы Дворжака является простой деревенский кантор Бенда, «списанный» со злоницкого учителя Антонина Лимана, которому благодарный ученик воздвиг таким образом музыкальный памятник.

Ясность мироощущения сочетается в симфонии с глубиной лирико-философских раздумий художника и человека, вступившего в пору духовной зрелости и почувствовавшего потребность осмыслить «вечные вопросы» бытия. Не случайно именно эти вопросы — Человек и природа, Человек и его отношения с другими людьми, любовь в жизни Человека, наконец, Человек и смерть — станут центральными в крупных произведениях Дворжака, последовавших за Восьмой симфонией, — Реквиеме (1890) и цикле симфонических увертюр «Природа, жизнь и любовь» (1891—1892)¹⁸¹. Одно из свидетельств тому — образные и интонационные нити, связывающие симфонию G-dur с циклом увертюр.

В Восьмой симфонии, как, может быть, ни в одном другом сочинении Дворжака, отразилось богатство жизненных впечатлений, наблюдений, переживаний художника, проходящих пестрой чередой перед его внутренним взором и рождающих в его душе ту или иную эмоциональную реакцию. Любопытно, что эта калейдоскопичность, проявляющаяся и в обилии тематического материала, и в множественности жанровых и интонационных источников, обратила на себя внимание уже современников композитора, вызвав с их стороны различные — позитивные и негативные — оценки. Она же дала повод некоторым музыковедам (Г. Кречмару, Й. Бартошу, А. Сихре, Й. Берковцу) говорить о «малеровской проблеме» в симфонии. Правда, никто из них, за исключением Сихры, не указал, в чем конкретно они усматривают эту проблему, в чем видят сходство или различие между чешским и австрийским композиторами. Не вдаваясь в подробное ее рассмотрение, заметим только, что сближает их в данном случае использование жанров бытовой музыки, а разъединяет подход, отношение к этим жанрам. Так, если в симфониях зрелого периода Малер иронически развенчивает жанры романтической музыки (см., к примеру, серенаду, ноктюрн, вальс в Седьмой симфонии), снимая с них покров таинственного очарования, то Дворжак, которо-

¹⁸¹ Речь идет об увертюрах «Среди природы», «Карнавал» и «Отелло», задуманных Дворжаком как трехчастный цикл и объединенных общим лейтмотивом.

го не одолевал скепсис, свойственный людям XX века, подходит к ним серьезно и с доверием, а порой с доброй улыбкой и снисходительностью. Ибо для чешского композитора они связаны с образами несколько идеализированного, овеянного романтикой прошлого (сереанада, марш, хорал, фанфара во второй части) или рассматриваются им как вместилище интимной лирики (вальс в третьей части).

Многообразие, а может быть, и пестрота жанровых и интонационных источников, питающих музыку Восьмой симфонии, были также плодом для обвинения произведения в стилистической неорганичности. Бартош писал, что композитору не удалось слить все эти разнородные элементы¹⁸². Предвзятость критика, проявляющаяся при оценке почти всех сочинений Дворжака, помешала ему и на сей раз заметить прочные интонационные и тематические связи между частями цикла, четкое композиционное решение и целого, и отдельных частей, образно-смысловые «арки» — все то, что сделало симфонию стилистически единым произведением.

Форма Восьмой симфонии традиционна — классический четырехчастный цикл. Однако внутренняя архитектура отдельных частей отличается своеобразием. Композитор стремился к этому сознательно: в программе XIII популярного концерта «Умелечкой беседы», на котором впервые исполнялась симфония G-dur, композитор и критик К. Книтль писал со слов Дворжака о том, что автор хотел изложить в ней свои мысли способом, отличным от того, какой встречается в «привычных, чаще всего применяемых и общераспространенных формах» и к какому он сам до сих пор обращался¹⁸³.

Новизна приемов, которую имел в виду Дворжак, коснулась прежде всего крайних частей¹⁸⁴ (особая роль вступления в первой части, форма финала). Помимо того, продолжая искания в области скерцозных

¹⁸² Bartoš J. Op. cit., s. 301.

¹⁸³ Цит. по кн.: Sourek O. A. D., sv. II, s. 326.

¹⁸⁴ Из более частных моментов можно отметить не совсем обычное решение коды третьей части, содержащей новый тематический материал и имеющей законченную трехчастную форму.

разделов цикла, Дворжак вводит в симфонию (как и в Шестую) жанр опозитивированного бытового танца — вальса. Последнее говорит о близости художественных принципов чешского композитора и другого славянского музыканта — Чайковского, таким же путем обновлявшего и освежавшего образно-интонационную сферу симфонии (вальсы в Пятой и Шестой симфониях).

Какие же обстоятельства сопутствовали возникновению Восьмой симфонии? Вторая половина 80-х годов ознаменовалась для Дворжака новыми успехами на родине и за границей, укрепившими его известность как первого и ведущего композитора Чехии¹⁸⁵. Его сочинения все чаще и с неизменным успехом исполняются в разных городах страны. Он много ездит и сам, нередко выступая в качестве интерпретатора собственных произведений. Особенно тесными были контакты композитора с Моравией, где было много ценителей его музыки и где протекала деятельность Яначека — друга, глубоко почитавшего старшего коллегу и пропагандировавшего его творчество. Растет художественный авторитет Дворжака. В январе 1889 года «Общество по распространению музыки в Чехии», управлявшее Пражской консерваторией, решило пригласить его в качестве профессора по классу композиции и инструментовки. Композитор отказался, сославшись на занятость творческой работой и частые отъезды за границу. В кругу знакомых он высказался откровеннее. «Я профессором? Оставьте меня в покое, — возмущенно заявил он. — Мой долг писать, а не преподавать, понимаете? Для этого я совсем не гожусь, и никто меня не заставит это делать». К счастью, добавляет присутствовавший при разговоре критик Л. Доланский, его все же заставили, и свидетельством того, что он раньше ошибался, «является молодежь, получившая образование под его руководством»¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Старший современник Дворжака Б. Сметана, заложивший фундамент отечественного музыкального искусства, в 80-е годы — последние годы жизни — был из-за болезни оторван от музыкальной жизни страны. После его смерти в 1884 году роль главы чешской композиторской школы по праву перешла к Дворжаку.

¹⁸⁶ «Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 87. После уговоров Дворжак согласился принять профессию в Пражской кон-

Славу и влияние Дворжака были вынуждены заметить даже австрийские власти, не очень-то заботившиеся о процветании чешского искусства: в 1889 году венское правительство наградило композитора Орденом железного креста III степени. Сообщая Зимроку эту новость, Дворжак писал, что его очень порадовало поздравительное письмо старого друга Брамса, «полное блестящего юмора»¹⁸⁷. 1890-й год принес композитору новые свидетельства признания: в апреле, во время гастролей в России, Дворжак узнал о присвоении ему звания почетного доктора философии Карлова университета в Праге, а в ноябре он стал почетным доктором музыки Кембриджского университета.

О Дворжаке, его творческих планах и замыслах, об исполнении его произведений пишут критики и журналисты не только Австро-Венгрии, но и Германии, Англии, России. Все шире распространяется творчество композитора за рубежами Чехии. В октябре 1886 года Дворжак в пятый раз поехал в Англию — на премьеру оратории «Святая Людмила», написанной для фестиваля в Лидсе (исполнение прошло с огромным успехом). Музыка Дворжака начинает проникать и на другие континенты. В 1886 году «Свадебные рубашки» исполняются в Мельбурне, а в 1888 году «Stabat mater» и «Святая Людмила» в г. Трой (США). Особенно повезло «Stabat mater», которая только в одном 1888 году прозвучала в Вене, Загребе, Будапеште, Бирмингеме и других городах.

Одним из знаменательных событий этого периода стало знакомство Дворжака с Чайковским. Оно произошло во время первого посещения Праги русским композитором. Славянские музыканты, почти ровесни-

серватории, но лишь через год — в 1890 году. Композитор действительно воспитал плеяду талантливых музыкантов, среди которых встречаются такие выдающиеся деятели чешской культуры, как В. Новак, Й. Сук, О. Недбал.

¹⁸⁷ См.: Sourek O. A. D., sv. II, s. 320. Общение с немецким композитором, хотя и нечастое, доставляло Дворжаку истинную радость. В декабре 1887 года, например, он приезжал на исполнение Симфонических вариаций в Вену, где провел с Брамсом «несколько прекрасных часов», вознаградивших его «за утомительную дорогу» в столицу Австрии (письмо Зимроку от 6 декабря 1887 года. См.: Sourek O. A. D., sv. II, s. 288).

ки, являвшиеся в те годы крупнейшими представителями своего национального искусства, быстро сошлись и подружились. Они встретились 12 февраля 1888 года в Национальном театре на спектакле «Отелло» Верди. С этого вечера вплоть до отъезда Чайковского из Праги музыканты виделись ежедневно. Чайковский заинтересовался оперой Дворжака «Димитрий», написанной на сюжет из русской истории, выразив желание услышать ее на сцене. К его огорчению, из-за болезни некоторых певцов представление «Димитрия» не состоялось. Русский композитор все же познакомился с новым сочинением Дворжака — фортепианным квинтетом *A-dur*, который, судя по записи в дневнике, понравился ему¹⁸⁸. В знак симпатии Чайковский и Дворжак обменялись партитурами: русский композитор подарил чешскому Третью скиту, чешский русскому — Седьмую симфонию. Чувство взаимного уважения и дружбы нашло продолжение в переписке композиторов и в новых встречах, состоявшихся в декабре того же года, когда Чайковский вторично приехал в Прагу. По возвращении домой Чайковский принялся хлопотать о приглашении чешского композитора в Россию, и в начале 1890 года Дворжак продирижировал двумя концертами — в Москве и в Петербурге (об откликах на его концерты говорилось в разделах о Пятой и Шестой симфониях). Отношение Дворжака к музыке Чайковского запечатлено в его известном письме, содержащем восторженную оценку «Евгения Онегина»¹⁸⁹.

Общий спокойно-уравновешенный эмоциональный тонус Восьмой симфонии обусловлен не только хорошим настроением композитора, удовлетворенного художественными успехами, но и теми условиями, в каких она создавалась. Дворжак писал симфонию преимущественно в Высокой, живописная природа которой никогда не оставляла его равнодушным, будила фантазию, рождала новые творческие импульсы. Дворжак

¹⁸⁸ «Дневники П. И. Чайковского 1873—1891». М.—Пг., 1923, с. 196.

¹⁸⁹ См.: «Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 84. Более подробно о пребывании Чайковского в Праге и о его связях с Дворжаком и другими чешскими музыкантами см. в кн.: Štěpánek V. Pražské návštěvy P. I. Čajkovského. Praha, 1952.

писал А. Гёблу 10 августа 1889 года: «Вы хотите знать, что я делаю? У меня полна голова — вот только если бы человек мог сразу все это записать!.. Теперь у меня целиком готовы три части нового квартета с фортепиано, и финал будет закончен через несколько дней. Идет сверх ожидания легко, и мелодии у меня так и льются»¹⁹⁰. В такой атмосфере увлеченности и подъема возникли и первые наброски симфонии — на них ушло немногим более двух недель. Первая часть была закончена 13-го сентября, вторая 16-го, третья 17-го и четвертая — 23-го. Партитуру композитор начал одновременно с эскизами — 6 сентября — и закончил 8 ноября, в Праге.

Первое исполнение Восьмой симфонии состоялось 2 февраля 1890 года в Праге в зале Рудольфинума. Оркестром Национального театра дирижировал автор. Под его управлением симфония прозвучала впервые и за границей — 24 апреля 1890 года в Лондоне (играл оркестр Филармонического общества). Горячий прием был оказан симфонии в Вене, где 8 января 1891 года ее исполнил Г. Рихтер с оркестром филармонии. Рассказывая Дворжаку, не смогшему приехать на концерт, об успехе его нового произведения, дирижер писал: «Милый, недобрый друг! Это исполнение наверное доставило бы Вам радость. Все мы чувствовали, что родилось великолепное произведение, и поэтому были так восхищены. Брамс после концерта поехал ко мне, и мы пили за здоровье, к сожалению, отсутствовавшего отца номера 4¹⁹¹. *Vivat sequens!*¹⁹² Успех был теплый и сердечный...»¹⁹³.

Восьмую симфонию открывает медленное вступление. К сонатному аллегро со вступлением Дворжак обращался, например, в Первой, Второй и Четвертой симфониях. Однако ни в одной из них оно не играло столь важной роли и не было тематически столь индивидуализированным, структурно развитым и законченным, как в симфонии G-dur. Судя по наброскам симфонии, тему вступления Дворжак намеревался сделать

¹⁹⁰ См.: «Dvořák přátelům doma», s. 127.

¹⁹¹ Симфония была издана как Четвертая.

¹⁹² Да здравствует следующий! (лат.).

¹⁹³ «Dvořák ve vzpomínkách a dopisech», s. 113—114.

лейттемой произведения¹⁹⁴. В окончательной редакции тема сохранила первоначальное значение лишь в первой части: она отмечает кульминационные точки формы и моменты перелома в музыкальном развитии, возникающая перед разработкой и репризой. Оставаясь структурно неизменной, тема образно трансформируется путем постепенной драматизации и монументализации.

Особое значение темы вступления определяется не только ролью в драматургии первой части. В ее ладо-тональной структуре намечен тональный план всего цикла, в основе которого лежит сопоставление одноименных тональностей, уклон в субдоминанту (см. отклонение в *c-moll*) и отсутствие ярко выраженной доминантовой функции. Вот схема тонального плана цикла:

I часть	Экспозиция		Реприза		II часть	III часть	Финал
Вст.	ГП	ПП	ГП	ПП			
(g)	G	h—H	G	g—G	c C c	g	G c G
	T	III	T	T	S	T	T ST
		(замест. D)					гарм.

Наконец, тема вступления является источником интонаций для всех частей цикла.

Основные «свойства» темы вступления — осевой тон *d*, опеваемый соседними тонами, настойчивое выделение *es*, подчеркнутого гармонией II низкой ступени (*As-dur*), натуральный минор (квартовые трихорды *d—g—f* и *es—c—b* в начале темы):

Интонационно и ритмически сходны со вступлением первая и вторая темы главной партии, обе темы заключительной партии:

¹⁹⁴ См.: Сychга А. *Op. cit.*, s. 362.

68 [Allegro con brio] ГП, 1-я тема

69 ГП, 2-я тема

70a ЗП, 1-я тема

Тема вступ.
 т. 5 3

с ПП

д ЗП, 2-я тема
 ГП, 1-я тема ГП, 2-я тема

Родствен с начальным оборотом вступления и «ключевой» мотив темы Адажио, представляющий собой заполненную кварту (последняя лежит и в основе тем эпизодов). Оттуда же взята и интонация нисходящей терции (т. 13 темы вступления), составляющая зерно главной темы вальса-скерцо:

71a Тема II ч.

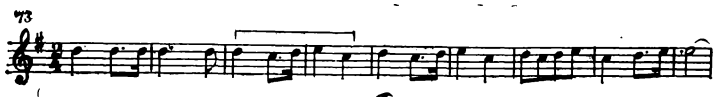
б 1-й эпизод

в 2-й эпизод

72 Тема вальса

Наконец, вступительная фанфарная тема финала заимствовала из темы вступления такие черты мелодико-ритмической структуры, как повтор звуков¹⁹⁵, осевой тон *d*, пунктированный ритм:

¹⁹⁵ Повтор звуков играет существенную роль в связке ко второй теме главной партии и в связующем разделе, готовящем репризу первой темы (см. т. 28, 47 и следующие).



Некоторые темы симфонии отличаются общностью композиционного строения. Прием троекратного секвенцирования лежит, например, в основе тем Адажио, вальса, главной темы финала и мелодии середины четвертой вариации финала (т. 135 и далее):

Единству образного и эмоционального тонуса музыки способствуют жанровые и интонационные (в широком смысле) «переключки» между отдельными частями. Так, главная пасторальная тема сонатного аллегро близка мотиву зова из Адажио, теме трио из вальса-скерцо и флейтовому контрапункту в одной из вариаций финала. Шестая — восьмая вариации в последней части «продолжают» лирико-интимные фрагменты Адажио (грустно-задумчивые «резюме», следующие за драматическими вспышками) и мягко-элегическую первую часть вальса. Образно-эмоциональная «арка» соединяет скорбные фрагменты Адажио, отмеченные поступью похоронного марша, и маршевую вариацию финала, имеющие, кстати, одинаковую ладо-тональную окраску (с-moll).

Есть примечательная близость и между главными темами крайних частей цикла, сходно развивающимися

и раскрывающими в итоге разные стороны и оттенки одного обобщенного образа. Главная тема первой части из пасторальной преобразуется в ликующую и грандиозную, как бы символизируя светлые позитивные стороны вечной и могучей природы, в частности чешской природы (репризное проведение в экспозиции и кода). Тема финала из спокойной народно-эпической мелодии превращается в буйно танцевальную (вторая вариация и кода, напоминающие зажигательно-темпераментные «хореографические картины» из «Славянских танцев» Дворжака).

Сквозная тема первой части, условно говоря, — «Человек и природа». Размышления о многоликости природы, не только дарящей жизнь, блага, радость, но и приносящей страдания, горе, гибель (они образуют стержень цикла увертюры «Природа, жизнь и любовь»), составляют неотъемлемый компонент семантической структуры сонатного аллегро Восьмой симфонии (подробнее об этом ниже). Драматическое развитие первой части основано на конфликте между темой вступления и тематизмом экспозиции. Тема вступления воплощает образ глубокой хмурой сосредоточенности. Дворжак, как это нередко бывает в музыкальной литературе, создает медитативный образ с помощью херальной оркестровой фактуры: тема звучит в аккордовом изложении у низких деревянных, струнных, валторн и тромбонов. Мерцающий ладогармонический колорит и интенсивное тональное движение (типичная для Дворжака переменность — натуральный и гармонический *g-moll* с параллельным *B-dur*, уход во II низкую) передают тягостность и тревожность раздумий. Только в самом конце намечается прояснение эмоциональной атмосферы, отмеченное «поворотом» в одноименный мажор (*G-dur*):

Allegro con brio
Cl. Cor., V-c.

75

p *espressivo*



Звуки свирели — наигрыш высокой флейты — переключают «действие» в иной план. Так, без перехода, путем «наложения» — мелодия флейты накладывается на трезвучие G-dur, «оставшееся» от медитативной темы, — вступает главная тема. Она рисует светлый пасторальный образ. О том, что это чешская природа, говорит характер музыки: первая флейтовая тема в духе народных галекачек (переключек пастушеских свирелей), фанфарный мотив связки ко второй теме, похожей на напев чешской народной песни «Уж его введут, Мартина...»¹⁹⁶, и эпизод в разработке с веселым флейтовым контрапунктом в ритме польки и квинтовыми «волыночными» басами. Главной партии присуща образная и тематическая многоплановость: кроме первой пасторальной темы и рельефного мотива связки, в ней есть еще маршевая тема, полная радостной энергии и подъема¹⁹⁷.

Отличительная особенность главной партии — насыщенность развитием, которое «перевешивает» этапы изложения (мелодическое зерно первой темы составляет 5 тактов, второй — 3). В основе развивающихся разделов лежит принцип ступенчатой смены построений однородной структуры. Так, за изложением первой темы

¹⁹⁶ См.: Sychra A. Op. cit., s. 20. В родных краях Дворжака вариант песни был известен под названием «Когда нас призывали в город Йозефов» («*Dyž sme rukovali k městu Josefov*»).

¹⁹⁷ Многоплановость главной партии проявляется и в одновременном сочетании тем. К примеру, вторая, маршевая, тема изложена вместе с галекачковой темой и мелодическим оборотом из связки, напоминающим напев народной песни (особенно сближается мотив связки с народной мелодией в разработке — т. 157—158).

резким сдвигом дается первый развивающий раздел (т. 28), где происходит значительная активизация тематического материала. Второй развивающий раздел, следующий за маршевой темой, приводит к динамической репризе первой, пасторальной, темы. Она приобретает здесь новый — радостный, с чертами героического ликования — характер¹⁹⁸ (т. 57). Реприза темы — одновременно и начало связующей партии (пример бифункциональности). Собственно связующая тема, построенная на интонациях томного вздоха и плавного нисхождения с опеванием, образно, интонационно и тонально готовит побочную партию (т. 66).

Побочная партия (т. 76, h-moll) в целом продолжает линию развития главной, но вносит жанровый контраст. Черты маршевой ритмики (пунктированный заглавный оборот) сочетаются в ней с плавной песенной концовкой, овеянной легкой меланхолией (характерна и ладо-тональная окраска темы — элегический h-moll):



Заключительная партия дает образный и тематический синтез предшествующих тем экспозиции. В ней две темы. Первая (т. 97, H-dur) своеобразно преломила медитативные и меланхолические черты вступления и побочной партии. Плавная, с мягкими секундовыми опеваниями мелодия, тихо звучащая у деревянных инструментов на фоне плагальных гармоний (характерно настойчивое повторение прерванной каденции на VI ступени), полна мечтательности. Однако при втором проведении (первые скрипки, поддержанные флейтами и гобоями) тема приобретает светлый, ликующий характер. Вторая тема (т. 111) — в духе звонкой, радостно-уверенной фанфары — уже отчетливо обнаруживает свое родство с главной темой, с ее эмоциональной

¹⁹⁸ Весь раздел экспозиции, начиная от главной партии, по общему характеру похож на аналогичную часть увертюры «Среди природы», рисующей картину светлого пасторального «празднества».

сферой. В ней соединяется движение по тонам трезвучия, заимствованное из первой, пасторальной, темы, и ритмическая формула второй, маршевой, темы (пример 70 d).

Итак, сквозная линия развития экспозиции направлена на утверждение образа душевного подъема и ликования, становление которого началось еще в динамической репризе главной партии и который закрепился — через оттеняющий контраст в побочной — в заключительной. Однако это не окончательное утверждение, а лишь первый его этап: после короткого проведения второй темы заключительной партии наступает внезапный динамический спад, а сама она словно оказывается в тени — валторны интонируют ее в одноименном миноре (h-moll). Это уже переход к разработке, начинающейся с темы вступления в ее прежнем образном и тембровом виде. Прерывая линию сквозного развития, она словно возвращает к настроению сосредоточенного раздумья. Разработка основана целиком на материале главной партии; развитие в ней, так же как и в экспозиции, направлено к кульминации — проведению темы вступления. Роль оттеняющего контраста выполняет лирико-пасторальный эпизод, где маршевая тема звучит в виде обращенного «золотого хода», в сопровождении флейтового контрапункта, имитирующего приемы народного «цифрования». Изменение драматической «ситуации» сказывается уже в самом начале разработки, композиционно сохраняющей первые этапы экспозиции. Пасторальная тема почти с первых же звуков дается на тревожном тремолирующем фоне, в напряженных имитационных сплетениях голосов, в сопровождении «стонущих» малотерцовых интонаций, поразительно похожих на заглавный оборот лейтмотива природы из цикла «Природа, жизнь и любовь». О смысловой близости музыки симфонии и цикла увертюры ясно говорит и следующий фрагмент разработки. Пасторальная тема появляется здесь в новой образной трансформации: изложенная в терцовом удвоении у кларнетов и фаготов¹⁹⁹, а затем и в мелоди-

¹⁹⁹ Драматический облик темы подчеркнут модулирующей в Cis-dur — на тритон от главной тональности.

ческом обращении, она звучит причудливо и «зыбко». В таком виде тема опять обнаруживает свое родство с лейтмотивом природы — в вариантах, символизовавших «темный лик» природы в увертюре «Среди природы» или трагические «взаимоотношения» Человека и природы в «Отелло»:

Восьмая симфония, I ч., разр.

17 a

Fag.

Cl.

ff

f

dim.

p

b

V.le Fag.

«Среди природы», вступ.

c

Fag. V.c. C-b.

«Среди природы», разр.

sf

d

Fl.

Cl.

Cor. con sord.

«Отелло»

Драматически перевоплощается и вторая, маршевая, тема главной партии, на которой строится вторая половина разработки. Прежде светлая, радостно-порывистая, она остранным, болезненно-искаженно звучит в

фугато²⁰⁰, напряженно, как патетический «взрыв», — в кульминации, где ее начальный мотив настойчиво скандируют валторны и тромбоны, трижды²⁰¹ прерываемые мощными диссонирующими аккордами тутти.

На том же эмоциональном и драматическом уровне вступает последний раздел разработки (предыкт к репризе), в котором в одновременном звучании соединяются мотивы обеих тем главной партии: пасторальная — у первых скрипок, маршевая (точнее, ее характерный, в объеме нисходящей терции, оборот) — у фаготов (в унисон), валторн, виолончелей и контрабасов. Как и в начале разработки, хроматическое восхождение-секвенцирование усиливает здесь напряженность звучания. Кульминационная зона строится на теме вступления. Данная в октавном удвоении у труб и сопровождаемая вихревыми хроматическими пассажами струнных и громоподобными раскатами литавр (органный пункт на доминанте), она звучит очень драматично, сурово и непреклонно. Однако последний аккорд, «поворачивающий» тему в одноименный мажор, придает ей оттенок возвышенной торжественности. Таким образом, в теме вступления, последний раз проходящей в первой части, соединяются вершина драматического развития и предвосхищение конечного позитивного завершения драмы. Вероятно, поэтому репризе в целом присущ светлый, спокойный тон. И все же в ней слышны отзвуки предшествовавшей напряженности: пасторальная тема, написанная преимущественно пастельными красками (канон в свирельных голосах кларнета и флейты), первый раз изложена у английского рожка, с его матовым, чуть скорбным тембром, и отмечена игрой светотени (G-dur, g-moll, B-dur).

²⁰⁰ Тема фугато (начальный, без секстового скачка, мотив второй темы в ритмическом уменьшении) появляется вместе с ответом и: в стретте, что вызывает сложную трансформацию ладовой структуры темы и накладывает соответствующий отпечаток на ее характер (движение из b-moll в c-moll с включением гармонии двойной субдоминанты — см. т. 188—190).

²⁰¹ Прием троекратного повтора распространен во многих видах искусства. Корни его — в фольклоре, а еще глубже — в быту (например, троекратный возглас глашатая). В музыке применяется для подчеркивания значительности момента.

Характерная особенность репризы — сокращение главной партии всего лишь до репризного проведения первой темы²⁰². Оттеняющий контраст²⁰³ в утверждении итогового — светлого — образа вносит побочная партия, с ее минорно-меланхолической окраской и драматическим обострением. Итак, в динамическом профиле первой части выделяются четыре кульминационные точки: реприза главной партии, конец экспозиции (заключительная партия), начало репризы (тема вступления) и кода, каждая из которых поднимает образ на новую, более высокую ступень.

По традиции, сложившейся в симфониях Дворжака (и, как правило, в симфонических циклах композиторов XIX века), медленная часть Восьмой симфонии представляет собой лирический центр цикла (частично эту функцию выполняет и вальс-скерцо). Адажио (с-moll, $2/4$) продолжает тему «Герой и природа», раскрывая ее по-иному и добавляя другую — «Герой и прошлое». Не лишено вероятности, что образы медленной части Восьмой симфонии были подсказаны композитору впечатлениями, полученными во время прогулок по полям и лесам Чехии. Красота чешской природы рождала в душе композитора горячий отклик, наполняла его чувством лирического восторга, а «встречи» с древними замками, некогда могучими и гордыми, будили воспоминания о прошлом родины²⁰⁴.

²⁰² Оно обусловлено, вероятно, тем, что материал главной партии достаточно интенсивно развивался в разработке.

²⁰³ По сравнению с экспозицией контраст усилен путем «изъятия» связующей партии, создававшей эмоциональный «мост» между главной и побочной партиями.

²⁰⁴ Некоторые исследователи творчества Дворжака (Шоурек, Бэлза) говорят о близости Адажио к пьесе Дворжака «В старом замке» из фортепианного цикла «Поэтические настроения». Такая близость несомненно существует, проявляясь в сходстве отдельных черт интонационной, в частности ладогармонической, структуры и драматургии (короткое драматическое обострение в пьесе начинается, подобно разработке из третьего эпизода симфонии, нисходящим секундовым движением баса; в Адажио — это отрезок целотонной гаммы, которая придает музыке особенно зловещий, угрюмо-холодный характер). Но не меньше и различий между Адажио и пьесой «В старом замке». Главные их темы все же разные: тема фортепианной пьесы полна эпического спокойствия (это подчеркнуто отклонением в III ступень — Ges-dur, осветляющим минорный колорит), тема Адажио экспрессивна. Богаче оттенками и содержанием

Разнообразный жанрово-тематический материал Адажио интонационно един. Главная тема медленной части связана как с темой вступления (к сказанному можно добавить отклонение в глубокую субдоминанту — II низкую ступень), так и с остальными темами части. Зерно тем Адажио — интервал восходящей заповенной кварты, принимающей в темах эпизодов разный ритмо-интонационный, ладовый и тембровый облик. Квартовый ход в завуалированном виде встречается и в побочных мелодических голосах. Так происходит, к примеру, в одном из репризных проведений темы (интервал восходящей кварты в партии валторн и трубы в т. 76—79).

Второй тематический элемент первого эпизода тоже интонационно связан с главной темой первой части — в том ее варианте, какой напоминает один из вариантов лейтмотива природы из цикла «Природа, жизнь и любовь»:



Адажио имеет рондо-вариационную форму, к которой Дворжак уже обращался в Первой и Шестой симфониях. В сравнении со своей предшественницей — медленной частью Шестой симфонии — оно выигрывает благодаря большей рельефности тематизма и концентрированности формы²⁰⁵.

Основной образ Адажио — десятитактная тема-период. В ней сочетаются интонации патетического вздоха и ритм строгой поступи, генетически связанный с жанром похоронного марша. Последнее подчеркнуто

медленной части симфонии; большей сложностью и масштабностью отличается ее структура.

²⁰⁵ Хотя Адажио Восьмой симфонии богаче по содержанию, оно более сжато: Адажио Шестой симфонии — 205 тактов, Восьмой — 170.

характерной для данного круга образов тональностью — с-moll:

79 Adagio Archi

mp *sf* *p* *sf* *p*

dim. pp *ppp*

Первый эпизод (т. 11), хотя и звучит как развивающаяся середина, вносит образный контраст — светлый, безмятежный мотив зова принадлежит к тем же свирельным наигрышам, что и пасторальная тема первой части²⁰⁶. Правда, контраст дан лишь намеком: мотив зова неоднократно прерывается сумрачной мелодией «кругообразного движения», содержащей сопоставление тоники с VII низкой минорной ступенью (двойной субдоминантой) — см. пример 78 — и, постепенно трансформируясь, превращается в жалобное причитание (у высоких скрипок). Об этом говорит и динамизированная реприза рефрена с грустно-покорным «резюме» (интонационно оно связано со второй половиной темы Адажио). Лишь мажорная каденция просветляет эмоциональную атмосферу.

Второй эпизод (т. 47) можно связать с воспоминаниями о светлых страницах прошлого Чехии. Здесь и звуки серенады, неизменной спутницы рыцарской романтики²⁰⁷, и блеск торжественных шествий, и воинст-

²⁰⁶ Мотив зова звучит также у флейты.

²⁰⁷ В «аккомпанементе» серенады обращают на себя внимание забавные квартетные ходы низкого кларнета, вносящие в музыку оттенок незлобивого юмора, свойственного композитору.

венные трубные кличи — символ победных сражений. Вершину эпизода образует репризное проведение рефрена Адажио²⁰⁸, где тема, впервые данная в мажоре (C-dur), приобретает оттенок величия и монументальности, напоминая — и это примечательно! — грандиозное звучание хора в «Гуситской». Может быть, в Восьмой симфонии (как и в симфонии d-moll) светлые страницы прошлого родины ассоциируются у композитора со славной эпохой гуситского движения? И не потому ли так грустно и взволнованно²⁰⁹ звучит здесь лирическое резюме? В нем слышится словно сожаление о днях могущества и духовной силы народа... Скорбный характер музыки подчеркнут и ритмом похоронного марша (литавры и струнные).

Третий эпизод (т. 88) — самый развернутый и драматический. В нем, как и в Адажио Шестой симфонии, есть черты образного и тематического синтеза. Начинается он повторением материала первого эпизода — диалогом между мотивом зова и мелодией «кругообразного движения». Диалог заканчивается выразительной, грустно-просветленной «репликой» кларнетов²¹⁰, подводящей к следующему разделу. Последний построен на развитии заглавного оборота Адажио и содержит вторую кульминацию части. Патетические «вздохи», предваряемые зловещими унисонными ходами струнных (упоминавшийся отрезок целотонной гаммы), полны трагической скорби. Драматизм ситуации подчеркнут уходом в «глубокие» бемольные тональности (b-moll, es-moll), хроматизацией ткани, напряженными имитационными перекличками мотивов, звучащих в разных группах инструментов на фоне тремолирующих аккордов струнных. Как будто перед внутренним взо-

²⁰⁸ Эта реприза представляет собой оригинальный пример совмещения функций: материал ее взят из второго проведения (см. т. 31 и далее), однако первые четыре такта аналогичны кульминации второго эпизода, что подчеркнуто фактурой.

²⁰⁹ Этому способствует тембр струнных.

²¹⁰ Этот фрагмент, где печально-просветленный голос кларнетов создает резкий контраст с последующим драматическим обострением (в разработке), свидетельствует о сходной трактовке приемов тембровой драматургии у Дворжака и Чайковского (см. конец побочной партии из первой части Шестой симфонии Чайковского).

ром композитора проходят страшные, трагические картины из истории его многострадальной родины. Постепенно напряжение ослабевает, и колорит светлеет (через *h-moll* музыка «возвращается» в *C-dur*). Поворот в развитии действия отмечен характерным для Восьмой симфонии фактурно-ритмическим сдвигом. Вновь возникает беззаботная лирическая мелодия серенады²¹¹ (материал второго эпизода, т. 133).

Появление рефрена²¹², взволнованно звучащего у скрипок и фаготов, открывает последний раздел Адажио — коду (т. 156). Это — кода-реминисценция, в которой напоминаются предшествующие темы: драматические мотивы-импульсы из третьего эпизода (они подчеркнуты ритмическим обострением и отклонением в *f-moll*), пасторальный мотив зова и светлые, праздничные фанфары труб (с ключевой квартовой попевкой). Полифонически соединенные мотив зова и фанфары труб в светозарной ладо-тональной окраске (*C-dur*) образуют спокойную концовку Адажио.

Третья часть симфонии (*Allegretto grazioso, g-moll, 3/4*, сложная трехчастная форма с трио) — вальс-скерцо. Он продолжает лирическую линию цикла только в ином жанровом качестве. Родство вальса со сферой медитативно-лирических образов симфонии — Адажио и темой вступления — закреплено интонационно-структурной близостью их материала. Так, темы вальса и Адажио содержат восходящий затакт из трех шестнадцатых, нисходящую интонацию с заполнением терции и цепочку нисходящих секвенций в развитии зерна, что особенно важно (ср. пример 74 а и б). По ладовому строю тема Аллегретто соприкасается с темой вступления — натуральный минор (тоже *g-moll!*) и отклонение в репризе во II низкую ступень (аналогичное отклонение было и в теме Адажио).

Первая часть Аллегретто выдержана в духе медленного элегического вальса (форма его — простая

²¹¹ Аналогичный прием — введение жанровой «зарисовки» после драматического обострения — Дворжак использует в Адажио Шестой симфонии, а затем в Ларго симфонии «Из Нового Света».

²¹² Последняя реприза может служить примером совмещения функций — она напоминает главную тему и в то же время завершает форму.

трехчастная²¹³). Напевная, меланхолическая мелодия, в которой преобладают мягкие опевающие интонации, плагальная гармония и варьирование при повторных проведениях выдают ее славянское «происхождение» (распевность мелодии, звучащей преимущественно у скрипок, усилена их тембром). Середина первой части — своеобразный диалог (канон в октаву) — построена на теме, родственной главной. Общее между ними — исходный тон *d* и затактовый подъем по тонам трезвучия с последующим спуском. Основное отличие — хроматическая линия этого спуска в теме середины и беспокойная гармоническая «почва» — вся середина «стоит» на доминанте, к тому же то в мажорном, то в минорном наклонении (излюбленный Дворжаком светотеневой эффект), что тонко оттеняет изменчивость эмоциональной атмосферы музыки:

80 Fl. Ob. Cl.

sf V-ni II, V-le

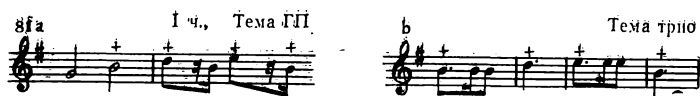
sf Archi

В репризе тема вальса становится более насыщенной и взволнованной, чему в немалой степени способствует новый выразительный контрапункт скрипок, а также более темный ладо-тональный колорит во втором проведении (отклонение во II низкую). Сама тема лишилась затакта, но внутренне расширилась за счет усечения мотива-зерна.

²¹³ Поскольку кода первой части основана на материале середины, но «стоит» на тонической гармонии, это создает черты сонатности:

A	B		A	B
T	D		T	T

Трио вальса (т. 87, трех-пятичастная форма с кодой) носит более веселый и спокойный характер. В основу его Дворжак положил мелодию песни Тоника из своей же оперы «Упрямцы». Вероятно, она подходила и к эмоциональной, и к интонационной сфере симфонии. Мелодия «оказалась» похожей на главную тему первой части:



В контексте вальса эта непритязательная песенная мелодия приобретает изящно-танцевальный характер, что подчеркнуто остро ритмизованной подвижной фигурой сопровождения. Однако в середине, когда эта фигура звучит у труб и литавр, она становится похожей на тяжеловато-неуклюжие басы деревенских инструментальных ансамблей. Тема середины — более экспрессивная и эмоционально насыщенная — отчасти близка первой теме трио, но отличается от нее большей мягкостью ритмического рисунка и спуском с нисходящими секвенциями трезвучных оборотов (последнее было и в теме вальса).

Принцип вариационного развития сохранен и здесь: при повторных проведениях тем меняется фактура, оркестровка, добавляются контрапункты-подголоски. В коде трио возникает новый вариант темы с хроматически ниспадающей мелодией, приводящей на память лирико-меланхолические темы Чайковского (в каденционном обороте опять появляется «темная» II низкая ступень).

Общая кода вальса (*Molto vivace*, G-dur) ассоциируется с веселыми вихревыми концовками «Славянских танцев» — столько в ней беззаботной радости и неудержимой энергии. Кроме варьированных тем трио, в ней есть новая мелодия с решительно-удалыми октавными и квартовыми скачками, которая особенно лихо и задорно звучит у валторн и труб в репризе.

Финал (*Allegro ma non troppo*, G-dur, $\frac{2}{4}$) утверждает оптимистический смысл концепции цикла, ясное, здоровое мировосприятие. Здесь, как в фокусе, сходятся и перекрещиваются основные образные линии

произведения, поданные крупным планом. Последняя часть симфонии еще раз демонстрирует мастерство жанрового и образного перевоплощения тематизма Дворжака. Используя образно-смысловую многозначность главной темы финала, композитор создает серию разнохарактерных картин и психологических зарисовок.

Финал симфонии Дворжака сочетает закономерности вариационной и сложной трехчастной формы²¹⁴: вариационный цикл отчетливо делится на три части (средняя — контрастная, третья — реприза первой). Тему вариаций предваряет вступительная фанфара труб, похожая на призывные кличи, возвещающие о начале массового торжества. По драматургическому и конструктивному значению тема труб сходна с темой вступления к симфонии: она появляется в момент высшего эмоционального подъема, подготавливая репризный раздел. Связанная с темой вступления и интонационно, она вместе с тем предвосхищает и отдельные элементы темы вариаций — достаточно сравнить т. 3—4 вступительной темы (пример 73) и т. 3 темы вариаций (см. пример 82).

Тема вариаций изложена в безрепризной двухчастной форме, в которой вторая часть является одновременно серединой и репризой. Это отражено в гармонической структуре: TD (I часть) — DT (II часть). Первая часть носит эпически размеренный характер:

²¹⁴ В отношении формы финала в чешской музыковедческой литературе существуют разные мнения. Шоурек и Сихра, например, находят в финале черты сонатной формы. Шоурек называет побочной партией четвертую вариацию (в с-*poll*), вероятно, потому, что она создает наибольший образный и тональный контраст к первой группе вариаций. Сихра рассматривает в качестве побочной темы третью вариацию, содержащую новую тему, но изложенную в главной тональности и занимающую место «середины» между проведением второй вариации. Заключительной партией он считает дополнение, следующее за репризой второй вариации и служащее по сути переходом к четвертой вариации (среднему разделу вариационного цикла). Однако ни тональные отношения тем, ни их местоположение, ни, наконец, дальнейшая «судьба» не дают достаточных оснований для такого толкования. (Так же как нет серьезных оснований усматривать в финале, как это делает Сихра, черты рондо.) Шоурек пишет еще о сходстве формы финалов Восьмой симфонии и «Героической» Бетховена. Оба финала имеют, действительно, форму вариаций, но в последней части симфонии Бетховена это двойные вариации.

мелодия относительно узкого диапазона ступенчато спускается секвенционными «звеньями» и завершается распевной фразой. Эта размеренность «задана» теме с самого начала — со спокойного и медлительного хода по тонам тонического трезвучия, разделенного паузами, и усилена тембром виолончелей, играющих в среднем регистре. Подвижный ритм (восьмая и две шестнадцатые, синкопа через тактовую черту) придает мелодии оттенок игривости и танцевальной живости. Вторая часть²¹⁵ вносит в тему эмоциональный порыв, устремленность, что выражено как в самой мелодии (восходящие секвенцируемые фразы), так и в гармонии (побочные доминанты) и фактуре (встречный по отношению к мелодии хроматический контрапункт). Концовка темы, с плавно нисходящим, «закругленным» оборотом, гася этот порыв, создает спокойное завершение (чему способствует, конечно, и тоническая гармония):



В интонационном отношении тема вариаций синтезирует элементы предшествующих тем симфонии (в ином жанровом и образном качестве): начальный оборот («шаги» по тонам трезвучия) заимствованы от главной темы первой части, нисходящие секвенции терцового оборота — от тем Адажио и вальса. В гармонической структуре темы существенное место занимают плагальные последования, характерные и для многих других тем симфонии²¹⁶.

В первую часть вариационного цикла входят тема и три вариации. Первая вариация, по закону формы наиболее близкая к теме, повторяет ее в более массивной

²¹⁵ По мелодическому рисунку — это вариант концовки первой части (ср. ноты, помеченные крестиками, в примере 82).

²¹⁶ Не случайно Дворжак долго «искал» финальную тему — в эскизах сохранились десять ее вариантов. См. Suchra A. *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*, s. 389.

фактуре; она вносит в тему героико-монументальные черты. Вторая и третья вариации объединены в трехчастную форму. Вторая (т. 59) вводится контрастным темброво-фактурным сдвигом и резким изменением динамики. Тема напоминает здесь пятнадцатый «Славянский танец» Дворжака; структура ее меняется, приобретая форму периода. Стремясь к обновлению, Дворжак разнообразит ладо-тональную окраску, вводя, наряду с одноименными тональностями (G-dur — g-moll), отклонение в III низкую ступень (B-dur).

После короткой звонкой фанфары трубы (в ритме темы вступления) появляется третья вариация, резко отличающаяся от предыдущей (она напоминает трио танца, который образует вторая вариация и ее повторение). На фоне мягких спокойных фигураций скрипок и альтов пианиссимо звучит светлая мелодия флейты соло в духе свирельных наигрышей. Во второй части вариации (структура темы сохраняется) она хроматизируется, что сближает ее с мотивом середины первой части вальса. Репризу этой миниатюрной трехчастной формы образует повторение второй, танцевальной, вариации, заключающей коду — связку ко второй части цикла (в ней опять возникают сигналы труб).

Вторая часть вариационного цикла довольно протяженна и имеет своеобразную структуру: она включает четвертую вариацию, написанную в простой трехчастной форме с повторенной серединой (последняя варьирована и перерастает в связку к разработке), и разработочный раздел на материале главной темы и темы вступления к финалу. Средняя часть цикла несет с собой и резкий образно-тональный контраст. Она выдержана в духе несколько сумрачного, но энергичного походного марша²¹⁷. Музыка этой части ассоциируется с изображением причудливого шествия, связанного, может быть, с древними воинственными обрядами (в музыке ясно ощущается батальность). Отличительные черты марша — лапидарность мелодии и ритма, четкая

²¹⁷ По мнению Сихры, марш похож на так называемые лидовки (Op. cit., s. 355). Лидовка (от чешского слова lid — народ) — популярный в Чехии вид бытовой песни, возникшей в период национального возрождения и на первых порах испытавшей воздействие народной песни и танца.

поступь, оркестровка, напоминающая опозитизированное звучание народного духового ансамбля (мелодию играют гобой и кларнеты параллельными секстами, ее сопровождение — фаготы, трубы, литавры и струнные). Оттенок сумрачной меланхолии придает теме *c-moll*. Архаичный, «варварский» колорит подчеркнут остро диссонирующим звуком — IV высокой (*fis*) на сильной доле такта (партия фаготов и виолончелей). Четвертая вариация отмечена драматизацией и эмоциональным нарастанием: сначала тема звучит приглушенно, словно издали, в середине происходит обострение, а затем наступает динамическая реприза, где тема дается в плотной фактуре и яркой динамике. На том же эмоциональном и динамическом уровне идет и повторение середины ²¹⁸.

Как продолжение воспринимается начало разработанного раздела (т. 189), где звучат в одновременности мотивы-варианты главной темы финала. В момент высшего «накала» вступает фанфарная тема вступления — она похожа на призыв-заклинание. Благодаря неоднократному сопоставлению тоники *D-dur* и VII натуральной ступени, придающему музыке миксолидийский оттенок, в ней ощущается торжественность и могучая сила. Это — драматическая вершина финала. Следующий за ней раздел, построенный на развитии варьированных интонаций фанфарной темы и характеризующийся динамическим спадом, образует преддыкт к репризе вариаций.

Реприза, в которую входят пятая — восьмая вариации, содержит новые модификации главной темы. В целом она носит лирико-пасторальный характер и тем самым завершает линию развития лирических образов симфонии. Пятая вариация (т. 253) начинается главной темой в ее первоначальном тембровом изложении. Однако другая динамика (*пианиссимо*) и мелкие ритмические изменения как в самой теме, так и в сопровождающих голосах, придают ей смысл далекой реминисценции. Еще сильнее изменилась вторая половина темы: прежде экспрессивная, она звучит теперь мягко

²¹⁸ Особенно рельефной становится мелодия середины, когда ее подхватывают валторны (в терцию), и ее заглавная терцовая интонация выделяется острыми акцентами (т. 82—86).

и приглушенно (фагот и альты), словно отойдя на задний план (лишь самые высокие «точки» ее выделены sforцандо и форте). Зато ярче выступает контрапункт, интонируемый виолончелями, и новый мелодический «узор» флейт, напоминающий отдаленные звуки галекачек и придающий музыке пасторальный оттенок. Шестая вариация (т. 271) звучит у струнного квартета (что тоже подчеркивает ее лирический тон) в типичной для Дворжака насыщенной полимелодической фактуре, невольно приводя на память сокровенно-интимные страницы его камерных сочинений. Седьмая вариация (т. 295) выдержана сперва в пасторальном колорите: первая половина темы звучит как свирельный наигрыш (кларнет на фоне прозрачной оркестровой фактуры), во второй — ярче выражен эмоциональный порыв (виолончели и гобой). Восьмая вариация (т. 311) — последнее лирическое резюме, полное сладкой грусти и сожаления. Субъективный тон музыки подчеркнут возвращением тембра струнных и выразительными гармоническими штрихами (созвучия доминантовой группы, в том числе доминанта ко II ступени, с «чувствительными» задержаниями). В восьмой вариации структура темы «ломается»: вторая половина ее представляет собой переход к коде, построенный на диалоге двух мотивов — начального оборота (ход по тонам трезвучия G-dur) и варьированного мотива третьего такта. Начальный оборот постепенно замедляется и затихает, создавая последнюю эмоциональную паузу перед вступлением коды. Ее функцию выполняет девятая вариация, повторяющая материал второй вариации — той, что звучала в духе «Славянских танцев» (т. 339). Вместе с собственно кодой (т. 356) она создает радостно-торжественное заключение, пронизанное зажигательными танцевальными ритмами и празднично звенящими фанфарами труб и тромбонов.

Так завершается Восьмая симфония — произведение истинно оптимистическое, творение художника, познавшего многоликость и контрасты жизни, но не утратившего веры в Человека, в силу человеческого сообщества, в свой народ, которому он желал счастливого будущего.

ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ, e-moll, op. 95

Последняя симфония Дворжака открыла так называемый «американский период» в его творческой биографии. Весной 1891 года композитору пришло заманчивое предложение — взять на себя художественное руководство Национальной консерваторией музыки в Нью-Йорке. Предложение исходило от Ж. Тёрбер (1852—1946) — основательницы и попечительницы этого учебного заведения, восторженной поклонницы музыки Дворжака. Несколько месяцев он колебался — не хотелось надолго покидать Чехию. Однако заботы о материальном обеспечении большой семьи заставили его дать положительный ответ американской меценатке. Осенью 1891 года, после личной встречи с Тёрбер в Лондоне, договор был подписан²¹⁹.

Последние месяцы перед отъездом в Америку ушли на завершение начатых ранее произведений и на концертные выступления. Композитор закончил партитуру оркестровых увертур «Природа, жизнь и любовь», написал по просьбе Тёрбер кантату «Te Deum» (к торжествам в честь 400-летия открытия Америки), сделал

²¹⁹ По договору Дворжак обязан был вести также класс композиции, работать со студенческим оркестром и продирижировать несколькими концертами в Нью-Йорке и других городах США. Сначала договор был заключен на два года, потом продлен еще на год.

клавир второй кантаты — «Американский флаг» на слова Дж. Р. Дрейка. Почти всю первую половину года отняла прощальная гастрольная поездка по Чехии и Моравии, которую Дворжак совершил в обществе своих коллег по Пражской консерватории — Ф. Лахнера и Г. Вигана (с 3 января по 29 мая музыканты дали 39 концертов). С пражской публикой он разлучился 28 апреля 1892 года, продирижировав концертом из собственных произведений и познакомив ее, в частности, с новинками — увертюрами «Среди природы», «Карнавал» и «Отелло». 15 сентября Дворжак с женой и старшими детьми выехал в Бремен, откуда пароходом направился в Нью-Йорк. 26 сентября путешественники прибыли на место.

Приезд чешского мастера ожидался тамошней культурной общественностью с нетерпением — на художественную и педагогическую деятельность Дворжака американцы возлагали большие надежды. Газета «Ивнинг пост», например, признавалась, что американцы ждут от него помощи в создании национальной композиторской школы, что его педагогическая работа принесет огромную пользу молодым американским музыкантам, так как Дворжак научит их владеть формой и оркестровкой, в которой он «после смерти Вагнера не имеет соперников»²²⁰.

Композитор отнесся к новой миссии со свойственным ему чувством ответственности. 27 ноября 1892 года он писал президенту Чешской академии наук и искусств Й. Главке: «Американцы ожидают от меня великих дел, и главное из них состоит в том, чтобы я указал им путь в обетованную страну, в царство нового самобытного искусства, — короче говоря, показал, как создать национальную музыку!! Если, говорят, у маленького чешского народа есть такие музыканты, то почему и у них не может быть таких же — ведь их страна и народ так велики! Простите, что я немножко нескромен, но я рассказываю только о том, о чем неустанно пишут американские газеты. Для меня это безусловно большая и прекрасная задача, и я надеюсь, что с божьей помощью мне посчастливится ее выпол-

²²⁰ Цит. по кн.: Sourek O. A. D., sv. III, s. 91.

нить»²²¹. А в интервью газете «Нью-Йорк геральд» 21 мая 1893 года композитор откровенно говорил, что «приехал в Америку не для того, чтобы толковать Бетховена и Вагнера», а для того, чтобы «открыть то, что заложено в молодых американцах, и помочь им выразить это»²²².

Дворжаку действительно посчастливилось — он указал молодым американским музыкантам путь создания национального искусства, но не тем, что стал творцом первых «американских» произведений (к этому композитор и не стремился), а тем, что первый обратил внимание на редкое художественное богатство, каким является их отечественный фольклор. Этот факт отмечали в наше время многие американские исследователи, в том числе Г. Чэйз, который писал, что Дворжак дал «импульс формированию национальной композиторской школы в Соединенных Штатах»²²³.

Дворжак первый понял и оценил эмоциональную силу и художественные достоинства негритянских спичуэлс, увидев в них образцы общеамериканского фольклора²²⁴. «Я теперь убежден, — говорил композитор в интервью „Нью-Йорк геральд“ 21 мая 1893 года, — что будущая музыка этой страны должна быть создана на основе песен, которые именуются негритянскими... Эти прекрасные и разнообразные мелодии — чисто американское явление, продукт этой страны. Это — фольклор Америки, и ваши композиторы должны черпать из него <...>. В американских негритянских песнях я нашел всё, что нужно для великой и благородной музыкальной школы. Они горячие и нежные, страстные и задумчивые, возвышенные и сме-

²²¹ «Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 104.

²²² Цит. по статье: Löwenbach J. V. Dvořák a Amerika.— «Hudební revue», 1911, č. 8—9, s. 435.

²²³ Chase G. America's music. New York, 1955, p. 387, 386.

²²⁴ Эту мысль подчеркивает В. Конен в книге «Этюды о зарубежной музыке» (М., 1975, с. 294). Она утверждает также, что благодаря огромному авторитету Дворжака и его острому интересу к афро-американскому фольклору отдельные попытки американских композиторов сочинять музыку на материале негритянских и индейских песен превратились в «осознанное эстетическое движение» (Конен В. Пути американской музыки. М., 1965, с. 392).

лые<...>. Я хочу сделать все, чтобы обратить внимание на это замечательное музыкальное сокровище...»²²⁵.

Американский период имел в деятельности чешского композитора и другое немаловажное значение: он создал благоприятные условия для выявления общественных и эстетических воззрений Дворжака. Если до сих пор композитор избегал публичных высказываний о своих убеждениях и творческом кредо (за исключением самого верного «информатора» — творчества), то в Америке Дворжак написал две довольно обширные статьи и дал несколько интервью²²⁶. Причиной того были не только предприимчивость Тёрбер, использовавшей авторитет Дворжака для привлечения внимания американской общественности к Национальной консерватории²²⁷, и настойчивость журналистов, но и поло-

²²⁵ Интервью называется «Истинная ценность негритянских мелодий». Цит. по кн.: Sougek O. A. D., sv. III, s. 109—110.

²²⁶ Приводим названия и источники опубликования наиболее достоверных интервью с Дворжаком: 1. Real Value of Negro Melodies [Истинная ценность негритянских мелодий].—«New York Herald», 1893, 21.V.; 2. Antonin Dvorak on Negro Melodies [Антонин Дворжак о негритянских мелодиях]. «New York Herald», 1893, 25.V.; 3. For National Music (Dvorak, the Great Bohemian Artist, Explains his Ideas [Для национальной музыки (Дворжак, великий чешский художник, изложение его мыслей)].—«Chicago Tribune», 1893, 12.VIII.; 4. Dvorak on his New York (An Interesting Talk about «From the New World Symphony») [Дворжак о его Нью-Йорке (интересные толки вокруг симфонии «Из Нового Света»)].—«New York Herald», 1893, 12.XII.

²²⁷ Так, 25 мая 1893 года Тёрбер поместила в «Нью-Йорк геральд» новое рекламное объявление о консерватории и выступление Дворжака в виде письма в редакцию под названием «Дворжак о негритянских мелодиях». В нем, в частности, говорилось: «Новая музыкальная американская школа должна пустить корни на своей собственной почве. Нет причин к тому, чтобы молодые талантливые американские музыканты ездили за образованием в Европу. Нац. консерватория — хорошая школа<...> Я встретил здесь хорошие таланты и убежден, что здешняя молодежь охотнее останется дома, чем поедет на чужбину; скоро и здесь объявятся гениальные композиторы, потому что многие из тех, кто обладает способностями, но не имеет возможности поехать за границу, смогут учиться здесь. Особенно бедные люди, среди которых я надеюсь встретить музыкальных титанов<...> Америка,—заключает Дворжак,—может иметь свою прекрасную музыку, выросшую на собственной почве и носящую своеобразный характер, музыку, в которой слышится голос свободного и великого народа» (цит. по кн.: Sougek O. A. D., sv. III, s. 111—112).

жение, в котором очутился композитор. Оно обязывало его еще раз осмыслить те творческие принципы, какими он руководствовался и раньше, и изложить их. Не все, что опубликовано за подписью Дворжак, заслуживает полного доверия. Порой на страницах печати появлялись «сообщения», заставлявшие композитора жалеть о согласии высказываться в американских газетах.

Наибольший интерес представляет статья Дворжак «Музыка в Америке» (по словам композитора, статью подготовил на основе его информации известный нью-йоркский журналист Э. Эмерсон²²⁸). Основная проблема, на которой останавливается Дворжак, — значение национального начала в искусстве, роль фольклора в формировании музыкального языка профессионального композитора: «Для музыканта не должно быть ничего низкого или незначительного. Когда он идет по улице, он должен прислушиваться к каждому насвистывающему парню, к каждому уличному певцу или слепому шарманщику. Я сам часто бываю так очарован этими людьми, что лишь с трудом могу от них оторваться. Ибо всякий раз я местами улавливаю или отчетливо слышу отрывок возвращающейся мелодии, звучащей как голос народа. Эти вещи заслуживают того, чтобы их сохранить, и никто не должен возноситься над такими импульсами, отказываясь от богатого их использования...» Я знаю, — продолжает Дворжак, — что до сих пор не решен вопрос о том, достаточно ли вдохновения, источником которого являются рассеянные по миру мелодии и народные песни, для того чтобы придать высшим музыкальным формам национальный характер, так же как не решен вопрос о том, заслуживает ли народная музыка как таковая предпочтения. Сам я, как заявлял всегда, твердо верю, что самого высокого признания заслуживает музыка, самая характерная для народа, из которого она бьет ключом...».

Говоря об американских песнях, способных вызвать в душе жителя Нового Света чувство родины, Дворжак

²²⁸ Статья «Музыка в Америке» была опубликована в февральском номере месячника «Harper's New Monthly Magazine», 1895, II. Чешский перевод статьи сделал Я. Э. Салаба-Войян.— «Hudební revue», 1911, č. 8—9, s. 418—426.

замечает: «Самые впечатляющие и прекрасные из них, по-моему, некоторые так называемые „мелодии плантаций“²²⁹ и песни рабов, отличающиеся чаще всего необычными и тонкими гармониями, подобных которым я не встречал нигде, кроме Шотландии и Ирландии²³⁰ <...> Я, по крайней мере, восхищен ими. Не имеет большого значения, откуда будут черпать вдохновение творцы будущих американских народных песен — из негритянских или креольских, из напевов краснокожих или из жалобных песен тоскующего по родине немца или норвежца. Ростки самой лучшей музыки скрыты у всех племен, смешанных в этой большой стране. Народная музыка — это редкий и прекрасный цветок, вырастающий среди сорняков. <...> [Национальная] музыка, — продолжает Дворжак, — не вырастает на пустом месте. Она открыта и облечена в новую красоту, подобно тому как народные мифы и легенды „вынесены“ на свет и отшлифованы в бессмертных стихах поэтов-мастеров. Все, что здесь требуется, это чуткое ухо, хорошая память и умение собрать обломки предшествующих веков в единое гармоничное целое...».

Дворжак называет имена великих композиторов прошлого, ярко выразивших дух своей нации и народа, — Бетховена, Вебера, Шуберта, Вагнера, а из представителей славянской школы — Шопена, Моноюшко,

²²⁹ Так назывались первоначально негритянские спиричуэлс.

²³⁰ С шотландским фольклором Дворжак познакомился еще до отъезда в Америку; одно из свидетельств тому — «Шотландские танцы» для фортепиано, написанные им в 1877 году. Исследования последующих лет показали, что спиричуэлс действительно представляют собой своеобразный синтез элементов афро-американского и англо-кельтского фольклора (см., к примеру, книгу Конен «Пути американской музыки»). Проницательность Дворжака сказалась и в том, что он увидел в негритянских спиричуэлс «самые действенные и самые прекрасные образцы» американского фольклора. Такого же мнения придерживаются и современные исследователи американской музыки, в частности известный фольклорист Алан Ломакс. «<...> Для тех, кто слышал негритянские спиричуэлс, — утверждает он, — нет ни малейшего сомнения в том, что народное искусство Америки достигло в них своего высшего выражения. Эти песни являются самыми значительными достижениями музыкальной Америки, созданиями, достойными занять место в одном ряду с выдающимися образцами мировой музыкальной культуры». Цит. по кн.: Конен В. Пути американской музыки, с. 171.

Чайковского; «... для нас, чехов, — говорит он, — это сделал Сметана»²³¹. В другом месте Дворжак еще четче формулирует эту мысль: «Все большие музыканты черпали из песен простого народа... Только таким способом можно выразить истинные чувства и характер своего народа»²³².

Гуманизм и демократические убеждения Дворжака сполна раскрылись в его общественно-музыкальной и педагогической деятельности. Чуждый каких-либо предрассудков — расовых или сословных — он, почувствовав редкую музыкальность и творческую одаренность негров, старался помочь им получить образование. И был твердо убежден, что негры, как и индейцы, должны принять непосредственное участие в музыкальной жизни страны, в создании национального американского искусства.

По его инициативе в мае 1893 года Тёрбер разослала в несколько газет объявление: «Национальная консерватория музыки в Америке намеревается расширить сферу своей деятельности тем, что распространяет обучение музыке и на талантливых цветных учеников, надеясь, что со временем их будут учить и цветные учителя. Способность цветных рас к вокальной и инструментальной музыке давно известна, но вместе с тем решительные меры для их развития не были предприняты. Мы верим, что решение консерватории идти новым путем встретит одобрение и вскоре принесет хорошие результаты. <...> Особенно талантливые студенты не будут платить за обучение <...> Д-р Дворжак, директор консерватории, рад этому решению и обещает поддерживать начинание своей благосклонностью и советом»²³³.

Среди негров, успешно окончивших консерваторию и затем принятых в число ее преподавателей, был певец и композитор Гарри Тэкер Бёрлей (1866—1949). От Бёр-

²³¹ Цит. по упоминавшемуся переводу Салабы-Войяна. См.: «Hudební revue», 1911, č. 8—9, с. 425, 424.

²³² «Истинная ценность негритянских мелодий». Цит. по кн.: Sourek O. A. D., sv. III, s. 110 (разрядка моя.— В. Е.).

²³³ «New York Herald», 1893, 21. V. Цит. по кн.: Sychra A. Estetika Dvořákovy symfonické tvorby, s. 332.

ля, часто бывавшего в доме композитора, он узнал много негритянских народных песен²³⁴.

Плоды своего труда Дворжак продемонстрировал нью-йоркской общественности 23 января 1894 года на концерте учащихся Национальной консерватории, состоявшемся в зале на Мэдисон-сквере (сбор с него пошел в фонд помощи безработным, учрежденный газетой «Нью-Йорк геральд»). В концерте приняли участие главным образом негры (кроме одной пианистки — Берты Визанской). Первым номером программы прозвучала увертюра Мендельсона к «Сну в летнюю ночь», исполненная студенческим оркестром под управлением директора (это было первое выступление Дворжака в качестве дирижера «чужих» произведений). Затем негритянская певица С. Джонес (ее именовали «черной Патти») спела с хором студентов «Inflammatius» из «Stabat mater» Россини, а Б. Визанская сыграла «Венгерскую фантазию» Листа. Композиторский класс Дворжака²³⁵ представлял Морис Арнольд — оркестр исполнил его симфонические «Танцы американских плантаций», построенные на разработке интонационно-ладовых элементов негритянских песен. В заключение концерта солисты (С. Джонес и Г. Т. Бёрлей) и хор спели популярнейшую в Америке песню Стивена Фостера «Старые люди дома» (Old Folks at Home) в обработке Дворжака, которая восхитила присутствовавших тонким, бережным обращением с оригиналом. Об огромном успехе творческого отчета консерватории свидетельствовали многочисленные восторженные отзывы прессы.

²³⁴ Много лет спустя Г. Т. Бёрлей вспоминал о том, какой неподдельный интерес выказывал его учитель к народным негритянским песням: «Дворжак находился под глубоким впечатлением старых негритянских „спиричуэлс“ <...> Мне выпала честь неоднократно исполнять в его доме некоторые старинные песни плантаций, и одна из них — „Swing low, sweet chariot“ — особенно нравилась ему <...> Дворжак проникался духом этих древних мелодий и потом изобретал [в том же стиле] свои собственные темы <...> Нередко он останавливал меня (во время пения.— В. Е.) и спрашивал, в такой ли манере пели невольники» (Chase G. America's music, p. 388).

²³⁵ Первый концерт учеников композиторского класса Дворжака состоялся 8 мая 1893 года. На нем были исполнены новые сочинения Г. Лумиса, Л. Коллинз и Р. Голдмарка.

Искренне радовало композитора и то обстоятельство, что бедные, но одаренные студенты обучаются в консерватории бесплатно. Об этом Дворжак писал в уже упоминавшемся письме Главке.

Пребывание Дворжака в Нью-Йорке оказалось плодотворным не только для музыкальной культуры Америки. Оно принесло много новых впечатлений и творческих импульсов ему самому. Дворжак никогда не скрывал этого. Вскоре после приезда в Нью-Йорк Дворжак писал Й. Гейслеру: «...Теперь я работаю над новой симфонией (e-moll). Мне кажется, что американская почва оказывает на мою мысль благодатное воздействие, и я сказал бы, что уже в этой симфонии Вы нечто такое услышите...»²³⁶. В таком же духе высказывается композитор спустя почти четыре месяца в письме к моравскому другу Э. Козанеку. «Как раз теперь я заканчиваю новую симфонию e-moll. Она доставляет мне большую радость и будет весьма существенно отличаться от моих предыдущих. Короче, влияние Америки [в ней] должен почувствовать каждый, у кого есть „нюх“»²³⁷. И наконец: «Моя новая симфония, а также квартет F-dur и квинтет (сочиненные здесь, в Спилвиле), — признается он тому же Козанеку, — не были бы „так“ написаны, если бы я не увидел Америку»²³⁸. Дворжак идет еще дальше. Сообщая Гёблу о сочинении Девятой симфонии, квартета F-dur, op. 96 и квинтета Es-dur, op. 97, он пишет: «Эти три своих произведения я могу смело считать самыми лучшими и самыми оригинальными»²³⁹.

Итак, симфония из «Нового Света»²⁴⁰ стала первым художественным откликом Дворжака на новые впечатления. Ранние ее эскизы помечены 10 января 1893 года. Процесс сочинения симфонии был не совсем обычным для композитора. На протяжении января он написал

²³⁶ «Dvořák přátelům doma», s. 161.

²³⁷ Там же, с. 164. Письмо от 12 апреля 1893 года.

²³⁸ Там же, с. 170 (разрядка Дворжака). Письмо от 15 сентября 1893 года.

²³⁹ «Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 122. Письмо от 27 февраля 1894 года (разрядка Дворжака).

²⁴⁰ Этот программный заголовок композитор поставил в последний момент, когда передавал рукописную партитуру А. Сайдлу — первому исполнителю симфонии.

эскизы к трем первым частям и уже 9 февраля начал работать над партитурой (первая часть была завершена 28 февраля, вторая — 14 марта, третья — 10 апреля). Когда сочинялась последняя часть, точно неизвестно. В конце ее стоит дата 12 мая. Не исключено, что Дворжак приступил к ее сочинению сразу после того, как были написаны первые три части²⁴¹, и работал над ней параллельно с оркестровкой предыдущих частей. А может быть, она создавалась, когда уже была готова почти вся партитура (окончание оркестровки финала помечено 24 мая).

Премьера симфонии ожидалась с большим нетерпением. Еще до этого торжественного дня на страницах нью-йоркских газет были опубликованы интервью с несколькими крупнейшими музыкантами (А. Сайдлом, В. Дамрошем и другими). «Думаю, — делился впечатлениями А. Сайдл, — что [симфония] побудит молодых американских композиторов работать в направлениях, начатых Дворжаком и указывающих пути истинно национальной композиторской школе. Я люблю эту симфонию и думаю, что это значительное произведение. При каждом повторном прослушивании я открываю в нем новые красоты. Однако самое глубокое впечатление на меня производит Largo. Оно так печально! Мне кажется, что оно рождает ощущение покинутости в беспредельных прериях Далекого Запада. И оно патетично в своей тоске по родине»²⁴².

Официальной премьерой симфонии считается исполнение ее на концерте Филармонического общества 16 декабря 1893 года в Карнеги-холле. Дирижировал Сайдл, музыкант венгерского происхождения, сподвижник Вагнера, помогавший немецкому реформатору при подготовке первого представления «Кольца нибелунга» в Мюнхене. (Накануне симфония прозвучала на дневной репетиции при переполненном зале.) Успех был сенсационным²⁴³. В оценке сочинения американская пе-

²⁴¹ Эскиз финала начинается на той же странице, где кончилось скерцо, датированное 31 декабря 1893 года. См. примечания редакционной коллегии в партитуре симфонии: Dvořák A. Sinfonia IX. *Mi minore. Z Nového Světa*. SNKLHU, Praha, 1955, s. 205.

²⁴² Цит. по кн.: Sourek O. A. D., sv. III, s. 190.

²⁴³ О приеме, оказанном Дворжаку на концерте 16 декабря, см. в кн.: «Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 120.

чать проявила почти полное единодушие. «Нью-Йорк геральд», поместившая статью о новом произведении Дворжака сразу после генеральной репетиции, расценивала ее исполнение как самое значительное событие в истории музыкальной Америки. Объясняя читателям причину восторженного приема «Из Нового Света», газета писала: «Произведение апеллировало к их чувству эстетической красоты богатством нежных, патетических и огненных мелодий, роскошным гармоническим „облачением“, тонкой, звучной, великолепной и разнообразной инструментовкой, апеллировало к их патриотическому чувству. Потому что — разве импульсом к созданию произведения Дворжака не были впечатления, полученные им от этой страны?»²⁴⁴.

Большинство рецензентов, подчеркивая американский колорит симфонии, отмечало, что «... в симфонии нет ни одной знакомой мелодии — негритянской или индейской. В ней есть характерные ритмические и мелодические обороты, которые Дворжак запечатлел и которыми окрасил свои творения...»²⁴⁵. Лишь «Нью-Йорк таймс» утверждала, что композитор заимствовал только одну подлинную мелодию: «Вторая главная тема <...>²⁴⁶ это одна из самых очаровательных мелодий во всем сочинении. В ней слышится голос американского негра, всегда с радостью танцующего, — голос, овеянный вместе с тем печалью, которая всегда ему [негру] присуща <...> Это ясно обнаруживается в первых четырех звуках — в пентатонной фразе»²⁴⁷.

Сам Дворжак категорически возражал против утверждений, будто он сознательно цитировал американские народные мелодии. Как и до сих пор, в Девятой симфонии и других произведениях, написанных в Америке, композитор пользовался обычным методом: «Ядро американской музыки, — говорил он редактору

²⁴⁴ Dr Dvorak's Great Symphony.— «New York Herald», 1893, 16.XII.

²⁴⁵ «Ewening post», 1893, 18. XII. Цит. по кн.: Sourek O. A. D., sv. III, s. 121—122.

²⁴⁶ Имеется в виду тема заключительной партии первой части.

²⁴⁷ Krehbiel E. H. Dr Dvorak's Latest Work.— «New York Times», 1893, 17.XII. Цит. по кн.: Sychra A. Estetika Dvořákovy symfonické tvorby, s. 307. О связи темы с негритянскими спиричуэлс будет сказано ниже.

„Чикаго трибюн“, — заключается в ее характерных чертах, в ее колорите. Я не собираюсь использовать песни плантаций, креольские или южные мелодии в качестве тем: это не входит в мои планы. Но я изучаю подлинные мелодии до тех пор, пока не вникну в их характерные черты и не создам музыкальные образы, сохраняющие и развивающие эти характерные черты. Симфония, правда, наименее подходящий жанр для осуществления этого метода — ее форма позволяет только наметить колорит народности, о котором идет речь. Совершенно свободно здесь поступать никогда нельзя. Опера в этом отношении значительно удобнее... Моя новая симфония тоже создана таким же способом — то есть: она портрет характерных реальных явлений, причем сугубо американских»²⁴⁸. В другом интервью композитор подчеркивал: «В новой симфонии я старался воспроизвести дух негритянских и индейских мелодий. Я не заимствовал ни одной из этих мелодий. Просто я написал оригинальные темы, в которых запечатлены особенности индейской музыки и, используя их в качестве материала, развил их с помощью всех средств современного ритма, гармонизации, контрапункта и оркестровки»²⁴⁹.

Композитора возмущало распространенное в Европе с легкой руки Кречмара мнение, что в симфонии «Из Нового Света» он опирался на американский фольклор. Даже спустя несколько лет, когда Недбал готовился сыграть симфонию в Берлине, Дворжак писал своему бывшему ученику: «...посылаю Вам разбор симфонии, сделанный Кречмаром, но тот вздор, будто я использовал индейские и негритянские мотивы, выбросьте, ибо это ложь; я только стремился писать в духе этих американских мелодий!»²⁵⁰ О том же рассказывал в своих воспоминаниях друг Дворжака В. Дражан: «...постоянно пишут, — передавал он слова композитора, — что для своей последней симфонии я

²⁴⁸ «Chicago Tribune», 1893, 12. VIII. Цит. по кн.: Sychra A. Op. cit., s. 304—305.

²⁴⁹ «New York Herald», 1893, 12. XII. Цит. по кн.: Sourek C. A. D., sv. III, s. 120—121.

²⁵⁰ Цит. по кн.: Sourek O. A. D., sv. III, s. 304—305 (разрядка моя.— В. Е.).

собирал мотивы в Америке и что в ней содержатся некоторые индейские песенки. Это — сушая чепуха. Я сочинил ее там, но мотивы — мои собственные, а кое-что я привез туда с собой. Это есть и всегда останется чешской музыкой»²⁵¹.

Девятая симфония действительно истинно дворжакское и истинно чешское произведение, хотя навеяно оно впечатлениями и раздумьями об Америке, ее людях, природе, искусстве и, конечно, о музыке.

В Чехии Девятая впервые прозвучала в Карловых Варах 20 июля 1894 года (дирижировал А. Лабицкий). Пражская публика познакомилась с новым сочинением Дворжака 13 октября того же года на концерте оркестра Национального театра под управлением автора (во время каникул, которые композитор провел на родине).

Первое исполнение Девятой симфонии в России состоялось в Тифлисе 26 января 1899 года (в третьем симфоническом собрании Русского музыкального общества под управлением Н. С. Кленовского). Произведение было встречено с пониманием и симпатией. Рецензент газеты «Кавказ», еще накануне концерта известивший тифлисскую публику о предстоящей премьере, отмечал, что симфония «Из Нового Света» «по духу напоминает композиторов молодой русской школы», Автор заметки, как и Сайдл, выделяет певучее Ларго, которое, по его мнению, «представляет большой интерес по своему народному колориту». «Остальные части, — добавляет рецензент, — не уступают по красоте двум первым». Подобно некоторым другим критикам, тифлиссский музыкант впадает в заблуждение, заявляя, что «основными темами симфонии послужили американские народные мелодии»²⁵².

Интонационная структура симфонии e-moll заслуживает особого рассмотрения, поскольку ей присущи новые, по сравнению с предыдущими произведениями

²⁵¹ Газ. «Plzeňské listy», 1907, květen (май). Цит. по кн.: Sourek O. A. D., sv. III, s. 122.

²⁵² «Кавказ», 1899, 28 янв. (заметка подписана псевдонимом Tromba).

этого жанра, черты. Шоурек и Сихра старались выяснить, где, когда и из каких источников композитор мог узнать подлинные негритянские и индейские народные мелодии. Как показывают изыскания Сихры, с индейскими мелодиями Дворжак мог познакомиться еще до поездки в Америку. В 1879 году в Праге выступала группа индейских музыкантов и танцоров, о чем сообщалось в журнале «Далибор». В статье о концертах индейских музыкантов были помещены и нотные примеры — образцы песенных и танцевальных мелодий. Сихра высказывает предположение, что Дворжак мог видеть эти примеры или получить их через посредство В. И. Новотного, композитора и музыкального писателя, сотрудничавшего в пражских журналах. На вероятность подобного предположения указывает лаконичное замечание Дворжака в интервью газете «Нью-Йорк геральд» от 12 декабря 1893 года: «...Я тщательно изучил определенное количество индейских мотивов, которые дал мне друг, и основательно усвоил их характерные черты, особенно их дух»²⁵³.

Кроме того, существует свидетельство И. Коваржика, американца чешского происхождения, сопровождавшего Дворжака в поездке в США и бывшего там по сути его личным секретарем. Коваржик вспоминает, что в летние каникулы 1893 года Дворжак, отдохавший с семьей в Спилвиле (штат Айова), слушал песни и танцы в исполнении двух индейцев, сопровождавших продавца лекарственных трав. Перед началом продажи индейцы устраивали небольшое представление, во время которого пели и танцевали под звуки барабана. «Маэстро с семьей, — рассказывает Коваржик, — приходили туда каждый вечер, потому что это очень занимало маэстро, особенно интересовали его эти песни»²⁵⁴.

Английский музыковед Дж. Клэфэм, автор монографии о Дворжаке, находит утверждение Коваржика, что в представлении участвовали индейцы кикепу из племени ирокезов, неправдоподобным. Во-первых, ирокезы — это не племя, а конфедерация племен, и шире —

²⁵³ Цит. по кн.: Suchta A. Op. cit., s. 308.

²⁵⁴ Рукописные воспоминания Коваржика хранятся в архиве Шоурека в Праге. Отрывок из них приводится по кн.: Suchta A. Op. cit., s. 298.

языковая группа. Во-вторых, численность их очень мала (562 человека), и живут они в резервации в штатах Канзас и Оклахома. Поэтому, опираясь на мнение исследовательницы индейского фольклора Ф. Денсмор, Клэфэм утверждает, что у кикепу не могло быть какой-либо песенно-танцевальной группы, ездившей по США. Кроме того, упомянутая Коваржиком музыка связана со священным обрядом («барабанной религии»), на который никогда не допускались посторонние. Следовательно, заключает английский ученый, Дворжак не мог слышать музыку индейцев из племени ирокезов. Клэфэм приводит и другие аргументы²⁵⁵

Сихра вступает в спор с Клэфэмом, опираясь на наблюдения американского ученого К. Сэндберга, писавшего, что перед 1880 годом по стране путешествовали продавцы тонирующих средств и целебного масла «Кикепу»²⁵⁶. Продавцов сопровождали индейцы. Для привлечения публики они танцевали и что-то выкрикивали под звуки банджо. Сихра высказывает предположение, что Дворжак мог слышать именно такую группу индейских музыкантов, тем более, что они пели песню «Wizard Oil»²⁵⁷ («Волшебное масло»), с которой, как он считает, схожа тема скерцо из квинтета ор. 97 (сочиненного в Спилвиле) и особенно мотив, напетый Коваржиком. Сейчас за давностью времени и недостаточностью достоверных источников почти невозможно установить, где и когда слышал Дворжак индейские мелодии, да это, может быть, и не так уж важно. Гораздо важнее, думается, то, что композитор несомненно был знаком с индейским фольклором — пусть неглубоко, но достаточно для того, чтобы понять и «усвоить», как он выразился, характерные черты и дух индейской народной музыки. Об этом свидетельствует не только его высказывание, но прежде всего музыка Дворжака.

²⁵⁵ См.: Clapham John. Dvořák, Irokézové a Kichapúové.—«Hudební rozhledy», roč. IX, 1956, č. 23, s. 984.

²⁵⁶ Слово «Кикепу», упоминавшееся Коваржиком, следует, по мнению Сихры, понимать как рекламный знак, а не как название племени.

²⁵⁷ Песня «Wizard Oil» и приведенные комментарии к ней помещены в кн.: Sandberg C. The American Songbag. New York, 1955, p. 52.

Воздействие индейского фольклора проявилось почти во всех его произведениях, задуманных и написанных в Америке. Кроме симфонии «Из Нового Света», в камерных сочинениях — квартете, ор. 96, F-dur, квинтете, ор. 97, Es-dur, сонатине, ор. 100, G-dur, а также в фортепианной сюите, ор. 98 b, A-dur. И заметно оно в первую очередь в ладо-интонационной структуре тематизма, для которого характерны пентатонные попевки. Особенно типичны они для тематизма квартета и сонатины, где встречаются целые темы пентатонного склада (главная тема первой части квартета, главная тема первой части, тема середины второй части, скерцо и финала сонатины).

Пентатонные обороты входят в структуру некоторых тем Девятой симфонии. Помимо интонационного склада, черты индейского «колорита» заметны также в ритмическом строении, в тембровой окраске тематизма симфонии, о чем подробно будет сказано в процессе анализа.

Больше достоверных сведений сохранилось о том, что композитор был знаком с негритянским фольклором. Уже упоминалось о свидетельстве Г. Т. Бёрлея. Кроме того, Дворжак имел в распоряжении различного рода месячники, где публиковались негритянские песни, которые, по воспоминаниям Коваржика, ему давал Дж. Хоннекер, преподаватель фортепиано в Нью-Йоркской консерватории и музыкальный референт еженедельника «Мьюзикал курьер»²⁵⁸.

Высоко ценил Дворжак и творчество Стивена Фостера (1826—1864), автора популярных песен в духе негритянских спиричуэлс (как упоминалось, одну из них — «Old Folks at Home»²⁵⁹ он обработал для солистов, хора

²⁵⁸ См.: Sourek O. A. D., sv. III, s. 110.

²⁵⁹ В беседе с корреспондентом «Нью-Йорк геральд» Дворжак восторженно отзывался об этой песне: «Она кажется Вам незначительной, не правда ли? Нет ничего незначительного, что является правдивым, и эта простая песня есть то, чем она хочет быть <...> Это — народная песня, и она очень красива. Единственное ее отличие от того, что мы обычно считаем народной песней, заключается в том, что мы знаем имя композитора <...> Это такая музыка, которая живет в сердце народа, а потому на этот напев мы можем с полным правом смотреть как на истинно народный» (Dvorak's Concert to Aid the Fund.— «New York Herald», 1894, 21. I. Цит. по кн.: Sychra A. Op. cit., s. 305).

и оркестра). В статье «Музыка в Америке» Дворжак писал, имея в виду и Фостера: «Белокожие композиторы, которые сочиняли тоскливые негритянские напевы, замутившие стекла очков Тэккеря и заставившие его воскликнуть: „Смотрите, бродяга с лицом, зачерненным жженой пробкой, и банджо в руках поет песенку, „извергает“ дикие звуки, и ваше сердце наполняется радостью и состраданием!“ — обладали душевным пониманием глубокого пафоса рабской жизни»²⁶⁰.

В спиричуэлс, как можно заключить из приведенного высказывания, Дворжака привлекали не только чисто музыкальная красота и выразительность напевов. Говоря о «пафосе рабской жизни», он имел в виду глубину и захватывающую силу содержания спиричуэлс. О том, что Дворжак, первый из крупных художников, верно почувствовал дух негритянской народной музыки, говорил Г. Т. Бёрлей на открытии мемориальной доски на одном из нью-йоркских домов (1941), где в 1892—1895 годах жил чешский композитор. Воздавая должное «гениальности, простоте и человеческому обаянию» Дворжака, Бёрлей благодарил его за то, что он «сделал народные негритянские мелодии не только пригодными для художественной обработки, но и выразителями духа негритянского народа, который твердо противостоит гнету и унижению»²⁶¹.

Свободолюбивый характер духовных гимнов подчеркнул и другой негритянский певец — Поль Робсон: «Подлинное содержание Spirituals в подавляющем большинстве случаев весьма далеко от религиозных представлений. Это — народные гимны, в которых нашли свое поэтическое воплощение страдания и борьба целого народа, его жизненная философия и характер, его надежды и устремления... В библейских сказаниях, он [негритянский народ] искал аналогий с историей своего рабского существования, черпал веру в грядущее воз-

²⁶⁰ Salaba-Vojan J. E. Antonín Dvořák o hudbě v Americe. — «Hudební revue», 1911, č. 8—9, s. 424. Выражение Тэккеря относится к актерам театра менестрелей. С песнями Фостера, как полагает Шоурек, Дворжак познакомился по сб. «Minstrel Songs Old and New», Boston, 1882. См.: Sourek O. A. D., sv. III, s. 117.

²⁶¹ Safránek M. Co vypravěl Dvořákov černošský přítel. — «Lidová demokracie», 1954, 7. II (разрядка моя. — В. Ё.).

мездие для своих притеснителей, веру в торжество правды и справедливости»²⁶².

Современные американские ученые, основываясь на изучении исторических документов, тоже пришли к точке зрения Робсона. Так, Ломакс считает, что есть спиричуэлс, ставшие непосредственным откликом на конкретные политические события, например на негритянские восстания, происходившие в 1663—1700 годах или между 1800—1864 годами (в их числе «О Freedom» — «Свобода») ²⁶³. Примечательна в этом смысле и история возникновения знаменитого спиричуэла «Go down Moses» («Приди, Моисей»), в котором Робсон видит «страстный призыв к борьбе за освобождение негритянского народа»²⁶⁴. Песня была сложена на строительстве железной дороги, вошедшей в историю США под названием «Underground Railroad», и связана с подвигом беглой рабыни Г. Тёбмен; после окончания железной дороги, перед началом гражданской войны, она увела в Канаду большую группу рабов (беглецы двигались вдоль этой железной дороги ночью, останавливаясь на станциях, подготовленных для них сторонниками аболиционистского движения²⁶⁵).

О том, что Дворжак верно постиг идейную сущность негритянских песен, писал и один из его современников — критик газеты «Мьюзикал Уорлд» в статье «Истинная американская музыка»: «Разрешите мне спросить оппонентов Дворжака в этом вопросе (об истинности американской музыки — *B. E.*), знают ли они вообще какие-нибудь ввезенные народные песни, которые бы так же глубоко трогали сердце народа, как негритянские мелодии? Не только красотой и пафосом, но прежде всего потрясающей национальной трагедией крови и огня, составляющей сущность того, что они воспевают. Весь дух рабской жизни, условия существова-

²⁶² Робсон Поль. Песни моего народа.—«Советская музыка», 1949, № 7, с. 102.

²⁶³ Lomax J. and A. Folk Song U. S. A. New York, 1966, p. 432.

²⁶⁴ Песни моего народа.—«Советская музыка», 1949, № 7, с. 102.

²⁶⁵ Lomax J. and A. Op. cit., p. 433. Ломакс пишет, что негры считали Тёбмен богом-вождем и называли ее Моисеем своего народа.

ния на плантациях... вдохнули композиторы в эти песни. Мы пели их в мирные дни перед гражданской войной, потому что мы любили их. Когда разыгралась буря у форта Сёммер, мы пели их из-за грозного смысла, заключенного в них. Д-р Дворжак прав. Эта музыка национальная не только сама по себе, но и благодаря своему историческому значению»²⁶⁶.

Можно полагать, однако, что представления Дворжака об американском фольклоре не исчерпывались негритянскими спиричуэлс и индейскими песнями. Композитор любил заглянуть в шумные уголки Нью-Йорка — на вокзал или в порт, где мог услышать и другие, в том числе трудовые, песни. Привлекали его и всякого рода мелодии, звучавшие на улицах города, — в них композитор тоже слышал «голос народа». Поэтому можно без преувеличения сказать, что Дворжак, обладавший «чутким ухом» музыканта, постиг и усвоил характерные интонационные особенности американского фольклора в различных его жанрах. Подтверждает это и тот факт, что типичные мелодико-ритмические и ладовые обороты, вошедшие в структуру тематизма многих «американских» произведений Дворжака, содержатся не только в спиричуэлс, но и в песнях иного жанрового наклона и национального «происхождения» (см., к примеру, мелодии американских народных песен, собранные в книгах К. Сэндберга «Песенное сокровище Америки»²⁶⁷ или Дж. и А. Ломаксов «Народная песня США») ²⁶⁸.

²⁶⁶ «The Musical World», 1893, 20. XII. Цит. по кн.: Suchta A. Op. cit., s. 335. Искренняя симпатия Дворжака к негритянскому народу в известной мере объясняется тем, что он ощущал сходство в судьбах негритянского и чешского народов, что национально-освободительная борьба других поработенных народов навела его на мысль о положении родины, томящейся под владычеством Австро-Венгрии. В этом смысле показательно одно замечание, брошенное Дворжаком в письме Русу от 2 января 1893 года. Сообщая другу об инструментовке кантаты «Американский флаг», в которой прославлялась борьба США за свободу и национальную независимость, композитор многозначительно добавляет: «Для нашей теперешней ситуации это очень бы подходило — прославление свободы!» (см.: Sourek O. A. D., sv. III, s. 72; разрядка Дворжака).

²⁶⁷ Sandberg C. The American Songbag. New York, 1955.

²⁶⁸ Lomax J. and A. Folk Song U. S. A. New York, 1966.

Какие же интонационные — в широком понимании — особенности, свойственные американскому фольклору, нашли преломление в тематизме произведений Дворжака американского периода, в частности в Девятой симфонии? Во-первых, это пентатонные и гексатонные попевки, во-вторых, — натуральный (эолийский) минор, типичный как для спиричуэлс (VII натуральная, наряду с переменной терцией, образует одну из «примет» так называемой «блюзовой тональности»), так и для ряда образцов индейской народной музыки²⁶⁹. В-третьих, — ритмические формулы, содержащие синкопы и пунктированные длительности, в частности так называемая

«шотландская синкопа» (scotch snap) $\text{—} \underset{\cdot}{\text{♪}} \underset{\cdot}{\text{♪}} \overset{\cdot}{\text{♪}}$

или $\underset{\cdot}{\text{♪}} \underset{\cdot}{\text{♪}}$. Если говорить о гармонической струк-

туре, то нужно отметить плагальные последования, составляющие один из важнейших компонентов гармонического языка спиричуэлс (особенно в каденциях). Плагальность, как уже отмечалось, вообще весьма характерна для Дворжака и связана с его опорой на славянский фольклор, однако в произведениях американского периода — вкуче с другими отмеченными средствами —

²⁶⁹ Интересно в этой связи высказывание самого композитора: «В народной музыке содержится <...> характер племени. Потому с этой точки зрения я изучал эти [негритянские и индейские] мелодии и нашел, что музыка обоих племен явно близка народной шотландской музыке. У обоих есть своеобразная гамма, характерная особенность которой — отсутствие кварты и септима, точнее, вводного тона. У обоих в минорной гамме септима всегда малая, кварта отсутствует, а секста пропущена. Эта шотландская гамма, если ее можно так назвать, неоднократно использовалась в музыкальном творчестве для достижения выразительного колорита. Достаточно привести пример увертюры Мендельсона „Гебриды“...» («New York Herald», 1893, 12.XII. Цит. по кн.: Suchta A. Op. cit., s. 304). В натуральном миноре написаны побочная тема первой части, первая cis-moll'ная тема Largo и главная тема финала Девятой симфонии, вторая тема медленной части квартета F-dur, побочная тема и тема середины скерцо из квинтета Es-dur, темы второй, третьей и четвертой частей сюиты A-dur, побочные темы крайних частей и тема медленной части сонатины G-dur. Наконец, окраску натурального минора имеет главная тема первой части виолончельного концерта h-moll, интонационно близкая теме финала Девятой симфонии.

она способствует созданию американского национального колорита. В Девятой симфонии, например, плагальные обороты включены в гармоническую структуру почти всех главных тем — главной темы первой части, всех тем Ларго, главных тем скерцо и финала.

И еще одна — более частная — особенность мелодического строения негритянских песен, встречающаяся в тематизме Дворжака, — интонация восходящей терции, часто данная в синкопированном ритме: в мажоре это, как правило, ход от III ступени к V или от VI — к I (побочная тема финала виолончельного концерта, заключительная — финала сонатины G-dur, первая тема Ларго и побочная — финала Девятой симфонии); в миноре — от V — к VII и далее к I, (тема медленной части квартета F-dur, первая cis-moll'ная тема Ларго из Девятой симфонии).

Конечно, многие из упомянутых компонентов выразительных средств распространены и в фольклоре других народов, но когда они даны в определенном сочетании и в определенном контексте, они создают своеобразный колорит, позволяющий говорить о принадлежности мелодии к той или иной музыкальной культуре. Почти каждый из названных элементов можно найти и в музыке Дворжака доамериканского периода, однако в произведениях, написанных в Америке или вдохновленных ею, они встречаются чаще и выступают как бы в концентрированном виде.

Отличительная черта интонационной драматургии симфонии e-moll — система лейтмотивов, укрепляющая смысловое и структурное единство произведения. Если в Восьмой симфонии лейтмотивный принцип действовал лишь в пределах одной части (в соответствии с общим замыслом), то здесь он распространяется на весь цикл. Как лейтмотивы в симфонии «Из Нового Света» выступают главная и заключительная темы первой части, заглавные мотивы тем Ларго и скерцо. Драматургическое и тематическое значение имеют и вступительные аккорды Ларго — своего рода лейтгармония симфонии (о драматургическом и интонационном значении лейтмотивов подробно будет сказано в процессе анализа музыки).

Однако единство цикла обеспечивается не только мотивными и тематическими связями. Важную роль играют гармония, тональный план цикла (и отдельных частей), фактура (она же имеет формообразующее значение), принципы оркестрового (тембрового) изложения. В Девятой симфонии все эти компоненты музыкального языка нашли совершенное воплощение, поэтому необходимо остановиться на них более подробно.

Те принципы, которые наметились у Дворжака уже в первых симфониях, сохраняются и в Девятой (только на более высоком уровне). Гармония и ее основные элементы — фонизм аккордов, качество тональности (лад), тональная устойчивость и неустойчивость — имеют здесь формообразующее значение как в рамках отдельных частей, так и на уровне всего цикла.

Каковы же основные элементы гармонии Девятой симфонии? Если говорить о выборе аккордов, то он в целом традиционен. Ведущее положение занимает трезвучие — выразитель устойчивости. Контрастную — неустойчивую — гармонию чаще всего образуют доминант-септаккорд и уменьшенное трезвучие (или уменьшенный септаккорд) либо увеличенное трезвучие (начало разработки, скерцо). Смена устойчивых гармоний неустойчивыми, как правило, обусловлена деформацией²⁷⁰ основных тем и их отдельных мотивов (вступления к крайним частям, развитие главных и побочных тем, разработки и т. п.). Изложение главных и побочных тем, как и однотональные «площадки» в средних частях, наоборот, связаны со сферой устойчивых гармоний.

Из гармонических сопоставлений Дворжак применяет тональные секвенции (например, связующая партия первой части) и секвенции-сдвиги (разработка первой части, скерцо, финал; в последнем встречаются терцовые, диатонические, сдвиги и хроматизмы — т. 220—225). Важную роль в развивающихся разделах играют секундовые смещения, влекущие за собой смену лада и усиление напряженности. Таковы, например, секвенции диссонирующих гармоний (восходящие либо нисходящие) в конце разработки первой части (es, e, f, fis в т. 237—

²⁷⁰ В качестве наиболее яркого примера можно привести коду финала, где искажение мелодического облика главной темы подкреплено сложной неустойчивой гармонией (см. пример 104).

264, септаккорды А, В, Н в т. 265—276), в середине скерцо (Е, F, Fis, G, Gis, А, В — т. 107 и далее), в побочной теме финала (G, F, е), в разработке финала (F, Fis, G — т. 156 и далее).

Самое характерное гармоническое сопоставление в симфонии — тритоновый сдвиг (см. вступительные аккорды Ларго), который имеет в цикле значение лейт-гармонии.

Главную тональную сферу произведения образует гармонический минор — е-moll. Однако большое значение имеют также элементы натурального минора и пентатоники (в качестве побочной ладовой сферы симфонии). Натуральные ладовые обороты воздействуют и на гармонию. Пример тому — тонический септаккорд, «пронизывающий» гармонический склад скерцо (точнее, его крайних частей).

Мажор играет в симфонии оттеняющую роль — это или побочная ладовая сфера, или вариант главной тональности в системе е-moll — E-dur.

Тональный план симфонии таков: е — Des — е — е. Однако если не учитывать логику тонального развития внутри частей, то нельзя понять и принципов тонального «движения» на уровне цикла. Существенным компонентом тонального развития в первой части являются терцовые сдвиги: здесь захвачена сфера верхней медианты (заместитель доминанты) при отсутствии настоящей доминанты — прием, отмечавшийся в анализе других симфоний как характерный признак тонального мышления Дворжака.

Экспозиция	Реприза	Кода
е (g—G)	е (gis—As=Gis)	е
T III III	T III# III#	T
мин. маж.	мин. маж.	

Во второй части главенствует сфера нижней медианты — VI высокой мажорной (субдоминантовая область) E-dur:

I часть	Средняя часть			Реприза
Des (Cis)	cis	Cis	A	Des (Cis)
VI	VI	VI	S	VI
маж.	мин.	маж.	маж.	маж.

В скерцо впервые ясно представлена сфера E-dur — мажорного варианта главной тональности цикла:

I часть	Средняя часть	Реприза
e—E—e	C (c)	e—E—e
	VI VI	

мин.

Финал выполняет функцию репризы цикла. Уклон в доминанту здесь выражен слабо (ее снова заменяет III ступень). Главная его задача — утверждение тоники, поэтому она господствует даже в развивающихся частях формы. Особую роль играет в финале E-dur:

Экспозиция	Реприза	Кода
e—G—(e)	e—E	e—E
III		

В тональном плане Девятой симфонии проявляется и другая типичная черта ладогармонического мышления Дворжака — тенденция к плагальности — как в тональном развитии отдельных частей (VI высокая во второй части и VI натуральная и минорная в скерцо), так и во всем цикле (Des-dur Ларго).

По жанровому профилю Девятая стоит в одном ряду с Седьмой, завершая лирико-драматическую линию, начатую в Первой и Четвертой симфониях. Содержание и образный строй симфонии «Из Нового Света»²⁷¹, как явствует из сказанного, обобщили американские впечатления композитора, его раздумья о новом жизненном окружении, о людях и природе. Концепционное решение Девятой симфонии типично для Дворжака: через напряженное борение мыслей и чувств — к позитивному итогу, завоеванному в трудном преодолении и раскрывающему неколебимую веру композитора в торжество разума, справедливости, гуманности, веру в Человека, в красоту и силу его души.

²⁷¹ Программный заголовок симфонии, как утверждает Коваржик, Дворжак понимал как «впечатления и приветы», посылаемые из Нового Света. «Кажется, я им напустил немного туману, — говорит композитор после первых откликов на исполнение симфонии, — но у нас дома сразу поймут, что я под этим подразумевал» («Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 118).

Сочувственное отношение Дворжака к судьбе негров и индейцев нашло отражение не только в обращении композитора к интонационной сфере их фольклора, но и в тех путях идейной и образной трансформации, которыми проходят «американские темы» симфонии. Так, первая из двух негритянских тем — заключительная тема первой части — становится в процессе развития героической, вторая — лирически-задумчивый напев Ларго — превращается в грозный трагический образ (в финале). Индейские образы пришли в симфонию из поэмы Г. Лонгфелло «Песнь о Гайавате» — этого великолепнейшего творения американской литературы. Композитор воссоздал в музыкальных образах полярные моменты из жизни главного героя — радость и красоту светлых минут (свадьба) и скорбь вечных утрат (смерть Миннегаги). Стремясь воспроизвести индейский колорит, Дворжак использовал характерные «приметы» бытовых жанров — танца и мелодий типа причитаний и священных заклинаний.

И все же было бы ошибкой связывать содержание симфонии только с американскими впечатлениями. Не менее четко видится в произведении и другой образ — Чехии, тоска по которой не отпускала композитора на всем протяжении его жизни на чужбине. Об этом красноречиво говорят письма Дворжака друзьям и знакомым. «Каждое письмо из Чехии, — делится он с Русом 2 января 1893 года, — для нас истинный праздник... Да и как может быть иначе! Вы ведь знаете, как надолго разлучены мы с Вами и живем все время воспоминаниями о родине!»²⁷². А в другом письме — Я. Годику, шахтеру, присматривавшему за домом композитора, пока тот находился в Америке, — Дворжак признавался. «Почти каждый день рано утром, когда я просыпаюсь, я вспоминаю всех и обо всём, но тщетно — я никого не вижу: ведь это лишь сон!»²⁷³. И последнее доказательство: отрывок из письма Т. Коутецкой (свояченицы Дворжака) А. Гёблу. Прося его порадовать композитора весточкой, Коутецкая пишет: «Несмотря на блестящее положение и материальное благосостояние, он

²⁷² «Dvořák přátelům doma», s. 159.

²⁷³ Там же.

[Дворжак] ужасно тоскует по родине... Когда я уезжала из Нью-Йорка и все провожали меня на пароход, Дворжак расплакался и сказал мне: „Если бы я мог, то поехал бы с Вами даже в трюме“»²⁷⁴.

Тема родины, тоски по ней отчетливо звучит и в самой музыке симфонии: как светлое воспоминание, претворившееся в картинку чешского быта (трио скерцо), или как радостное предчувствие скорого возвращения на родину (заключительная партия финала). Ностальгия то таится в глубине души, проникая в «описание» трагических событий (реприза второй cis-moll'ной темы и последнее проведение главной темы Ларго), то внезапно прорывается наружу в «облике» страстного лирического признания (побочная тема финала). Тоска по родной земле, по дому проявляется и опосредованно — в том чувстве одиночества, отчужденности, какое вызывает в композиторе непривычная обстановка, незнакомые обычаи, бурный, стремительный ритм жизни. Оно «сквозит» в музыке вступления к симфонии, а также в тех фрагментах, где главная тема первой части — образ Нового Света, — деформируясь, становится зловеще-причудливой. Такой же смысл имеет и вторжение лейтмотивов симфонии в Ларго. Как воспоминание о чешской природе может быть трактован и светлый пасторальный эпизод в той же медленной части (о двояком его толковании будет сказано ниже).

Подобно большинству предшествующих произведений этого жанра, симфония «Из Нового Света» написана в форме четырехчастного цикла с обычным расположением частей (вторая — медленная, третья — скерцо).

Медленное вступление как бы воссоздает эмоциональное состояние человека, впервые попавшего на американский континент и охваченного разноречивыми чувствами²⁷⁵ (невольно приходят на память слова Двор-

²⁷⁴ «Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 122.

²⁷⁵ Интересно, что исходный вариант темы вступления — первый набросок в американских записных книжках Дворжака. На этом основании Сихра утверждает, что мелодия вступления фиксирует первые впечатления композитора от Америки (Suchfa A. Op. cit., s. 363). Та же мелодия стала основой для темы медленной части квинтета, op. 97, Es-dur; из нее композитор собирался также сделать новый американский гимн.

жака о том, что встреча с Америкой не может не вызвать у каждого европейца «отчужденности и изумления»²⁷⁶). В музыке Адажио²⁷⁷ — хмурая сосредоточенность и тоскливо-тревожные предчувствия, вспышки волнения и настороженное ожидание чего-то неизведанного. В тематическом отношении оно подготавливает основной образ симфонии — главную тему, появляющуюся на гармонии уменьшенного септаккорда²⁷⁸. Этому назначению отвечает тональная неустойчивость и структурная незамкнутость Адажио. Основные элементы темы вступления: секундо-квартовый трихорд (со скачком на кварту вниз), «смещающийся» по терциям вниз, ритмическая симметрия (не вполне точная) и интонация терции, соединенная с хроматическим ниспаданием (в среднем голосе). По мелодическим контурам тема представляет собой обращенную волну, где осевой тон е образует начальный и конечный звук темы:



В развитии темы участвуют все компоненты — остро ритмованный скачок (с заменой кварты на тритон), пунктированный оборот т. 4, опирающийся на гар-

нию уменьшенного септаккорда (♯♯) , новый мотив («горизонтальная проекция» уменьшенного септаккорда — т. 13—14), наконец, мотивы у деревянных инструментов, происходящие от начальной секвенции (ритм в

²⁷⁶ «Музыка в Америке». — «Hudební revue», 1911, č. 8—9, s. 429.

²⁷⁷ Тема вступления переключается с медитативными темами симфоний Чайковского. Особенно много «точек соприкосновения» у Адажио со вступлением Пятой симфонии Чайковского: одинаковая ладо-тональная окраска (e-moll), близкий гармонический склад (плагальные последования) и тембровое изложение (низкие кларнеты и фаготы; см., в частности, т. 3—4 темы Дворжака). Правда, сходство это лишь образное, драматургическая их функция различна.

²⁷⁸ Уже в таком виде предвосхищены характерные черты структуры главной темы — ритмическая симметрия, мелодический рельеф, терцовое строение (только на неустойчивой гармонии).

них выровнен, кварта заменена большой терцией — т. 15—17).

Строение и динамический рельеф сонатного аллегро такие же, как в Седьмой и Восьмой симфониях. Это — композиция, устремленная к коде, где расположена самая высокая вершина. Сквозное развитие обеспечивает главная тема. Как и в сонатных аллегро Седьмой и Восьмой симфоний, она раскрывается постепенно — в процессе изложения и развития, достигая силы и монументальности в репризном проведении. Структура главной партии тоже трехчастная, или трехфазная, с динамической репризой.

Главная тема внутренне диалогична: она состоит из двух контрастных элементов — призывно-решительной фанфары (валторны) и подвижного, с оттенком танцевальности мотива (кларнеты в терцию):



(Характерная для главных партий Дворжака тематическая и образная многоплановость приобретает здесь как бы концентрированный вид.) Тема главной партии играет особую роль в симфонии. Первый ее элемент выступает в качестве лейтмотива (символ Нового Света). Он имеет важное драматургическое и формообразующее значение, появляясь в переломные моменты развития и отмечая грани формы. Тема главной партии образует также интонационный фундамент произведения: из неё вырастает тематизм всего цикла.

Кардинальное свойство первого (фанфарного) элемента темы — принцип неточной (вариантной) симметрии. По мелодическим очертаниям он напоминает волну — от исходного тона мелодия поднимается к вершине и затем опускается к исходному тону. Отступления от точной симметрии проявляются в интервальной структуре (подъем — две терции плюс кварта, спуск — две терции плюс квинта); в ритмическом складе (в

подъеме — четкая симметрия $\dot{\cdot}$ $\dot{\cdot}$ | $\dot{\cdot}$ $\dot{\cdot}$, в спуске —

завуалированная $\text{♩} \text{♪} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$; в гармонии (гармониче-

ская симметрия несинхронна мелодической; подъем — Т, спуск — VI — Т). Наконец, отклонения от точной симметрии заметны в неодинаковой длине подъема и спуска: подъем — децима, спуск — октава.

Второй элемент темы, не порывая связей с первым²⁷⁹, имеет свое «лицо». Отличие его от первого — в контрасте ритмо-интонационного склада. Это — узкообъемный мотив «кругообразного вращения» с пунктированным ритмом. Оба элемента темы главной партии служат основой для образования новых тем и разрабочных разделов.

Уныло-задумчивая мелодия побочной партии (т. 91) основана на варьированном опевании малой терции. Такого рода попевки нередко встречаются в индейских песнях и связаны с семантикой просьбы, жалобы, заклинания²⁸⁰:

85a [Allegro molto] I ч., Тема ПП

b Densmor, №6

c Densmor, №14

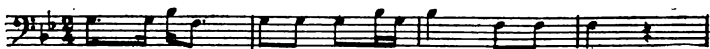
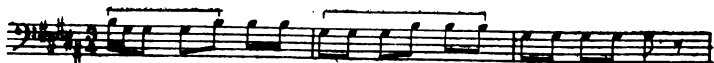
²⁷⁹ Общее между ними — терцовость мелодической структуры,

некоторое сходство в ритмическом рисунке: фигура $\text{♩} \text{♩}-$

это $\text{♩} \text{♩}$, в уменьшении и принцип симметрии — возврата к

исходной терции e-g.

²⁸⁰ Мелодии индейских песен заимствованы из следующих изданий: Densmor F. Music of Acoma, Isleta, Cochiti and Zuni Pueblos. Washington, 1957; «The Indian's Book. Songs and Legends the American Indians». Recorded and Edited by Natalie Curtis. New York, 1968.



Тема побочной партии выдержана в натуральном миноре, но он не совсем обычен: в нем отсутствует VI ступень; мелодия охватывает диапазон квинты (*f*, *g*, *a*, *b*, *c*), шестой звук *d* «отдан» фону. Такой звукоряд, по верному наблюдению Дворжака, наряду с различными видами пентатоники, распространен в индейском фольклоре²⁸¹.

²⁸¹ См. мелодии под № 7, 8, 22, 32 и другие в книге Денсмор.

Индийский колорит передан также с помощью тембрового изложения и оркестровой фактуры: мелодию играют флейта и гобой в низком регистре, напоминая звучание свирели²⁸². Тонкими штрихами сделан фон: его образует педаль «ре» трех разновидностей — флажолет первых скрипок, ритмическая педаль валторн²⁸³ и тремоло вторых скрипок. Этот свистяще-вибрирующий фон хорошо оттеняет мелодию, а гармония (органный пункт на доминанте) создает беспокойный колорит.

В развивающем разделе побочная партия драматизируется. Отдельные мотивы темы энергично развиваются, что подчеркнуто интенсивным тональным движением (сначала — по восходящим малым секундам — g, gis, a, а затем путем ладового «мерцания» — E — e). Возникает новый, мажорный, вариант темы, являющий собой блестящий образец жанровой трансформации тематизма. Мелодия побочной партии превращается в незатейливую польку. Предпосылки к тому крылись частично в ритмическом складе темы, характерном для

чешского танца (♩ ♪♪ | ♪♪♪ ♩)²⁸⁴. Теперь же

благодаря некоторым «нюансам» мелодического рисунка, ладовой и тембровой окраске, а также специфиче-

ской ритмической концовке (♩ ♩) и контрапункту

флейт и гобоев, играющих, как и в чешских деревенских оркестрах, параллельными терциями, жанр польки вполне определился. Словно внезапно — в думах о судьбе индейских племен или их жизни — промелькнул светлый

²⁸² Очевидно, Дворжак имитирует звучание тростниковой флейты — самого распространенного в народной индейской музыкальной практике инструмента, наряду с барабанами и различными шумовыми инструментами.

²⁸³ Ритм валторн — равномерное повторение четвертей — представляет собой одну из типичных ритмических формул барабана, сопровождающего обрядовые песни и танцы индейцев (см. исследование Денсмор, а также книгу «The Indian's Book»).

²⁸⁴ Подобные ритмические последования часто встречаются и в индейской народной музыке. См. мелодии под № 2, 7, 15—17, 22, 31, 35, 37, 42, 66, 70, 73, 75 в книге Ф. Денсмор.

образ Чехии. Однако тема польки быстро «перебивается» тревожной фразой низких виолончелей и контрабасов, выросшей из хмурого вступления (ср. мотив в т. 127—128 и 14—15).

Заключительная тема (т. 149) связана с образом негритянского народа. Дворжак обратился здесь к популярному негритянскому спиричуэлу «Swing low, sweet chariot» («С неба слети карета»), в котором в иносказательной и наивно-трогательной форме запечатлена мечта о свободе и счастье (безымянный автор просит карету спуститься с неба, чтобы увезти его домой — на берега Иордана, под которыми подразумевается, вероятно, родина негров — Африка).

Из мелодии спиричуэла Дворжак взял лишь наиболее выразительное мелодико-ритмическое зерно, сохранив и его тональную окраску. Он придал мелодии большую интонационную рельефность и конструктивную четкость, как того требовали законы симфонического тематизма: «отсек» первый такт, начав мелодию сразу с яркой попевки²⁸⁵, что сделало ее более активной; ритмически заострил восходящий ход по тонам трезвучия, закрепив его повторением верхнего *ре*; видоизменил оборот т. 5 и добавил к нему энергичный триольный ход. Композитор внес новое и в гармонию — ввел VI и III ступени; возникшее отклонение в параллельный минор (натуральный — как в негритянских песнях) усилило оттенок мечтательной меланхолии, свойственной народному напеву. Наконец, изменен метроритм ($\frac{2}{4}$ вместо $\frac{4}{4}$). Вот тема заключительной партии, «Swing low, sweet chariot»²⁸⁶ и несколько негритянских пе-

²⁸⁵ Эта попевка (I—VI—V) — одна из самых типичных не только для негритянских спиричуэлов, но и вообще для американского фольклора (особенно англо-кельтского происхождения), в частности для трудовых и рабочих песен (см. «Drivin steel», «Jerry, go an' ile that car» в книге К. Сэндберга или «The E—RI—E», «Pick a Bale of Cotton», «Amazing Grace», «When my blood runs chilly an' Col'», «900 Miles», «The Big Rock Candy Mountais» в книге Дж. и А. Ломаксов). Интересно также, что существует довольно много негритянских мелодий, содержащих эту попевку, которые, подобно мелодии Дворжака, имеют соль-мажорную окраску и аналогичный ритмический рисунок (см. примеры 86 с, d, e, g).

²⁸⁶ Песня приводится по изд.: Johnson J. W., Johnson J. R. The Book of American Negro Spirituals. New York, 1925, p. 62.

сен, содержащих характерные мелодико-ритмические попевки ²⁸⁷:

86a [Allegro molto] I ч., тема ЗП

b Very slowly (with steady swing) «Swing low...»

Swing low sweet char-i-ot,

co-min' for to car-ry me home, swing low sweet

²⁸⁷ Мелодии негритянских песен заимствованы из книг: Johnson J. W., Johnson J. R. The Book of American Negro Spirituals, p. 65, 76, 137; Johnson J. W., Johnson J. R. Rolling Along in Song. New York, 1937, p. 35, 50. Аналогичные ритмо-интонационные попевки встречаются также в песнях «Run, to my Lord», «Nobody knows de trouble i see», «In dat great gittin' up Mornin'» (Johnson J. W. The second Book of Negro Spirituals. New York, 1926, p. 34, 40), «The Quaker's Wooing», «All Night Long», «Lek'l weep» (Sandberg C. The American Songbag, p. 71, 448, 449).

char - i-ot, co-min'for to car-ry me home,

c Gimme dat ol' - lime religion

d Lively Lit'le David play on ye'harp

e Peter, go ring dem bells

f [Lively] See can't you jump for joy (фрагм.)

g [Allegro moderato (with spirit)] Get right, stay right

Заключительная тема, как и побочная, звучит поначалу приглушенно (флейта соло). Танцевальность ее подчеркнута сопровождением — синкопированными аккордами кларнетов и фаготов. При повторном проведении (у высоких струнных) тема становится более светлой и радостной, а затем (у тромбонов и низких струнных) энергичной и волевой.

В тематическом отношении и побочная и заключительная темы родственны главной. Начальный мотив побочной темы появляется уже в связующей партии: в т. 73 это вариант второго элемента главной темы, в котором кварта заменена малой терцией (как в побочной), в т. 74 — тот же вариант (с заполненной терцией) в ее ритмическом рисунке, наконец, в т. 76 — заглавный мотив побочной темы в главной тональности (g-moll).

Как и главной теме, побочной присуща мелодическая симметрия, однако в ней нет и строгой повторности: в «ответе» (тема представляет собой вопросо-ответную структуру) мотив «вопроса» дан в обращении (ср. т. 1 и 3). Особенно важен оборот концовки, обновляющей мелодические контуры. Наиболее очевидно родство побочной темы с главной в ее мажорном варианте (чешская полька), где мелодия излагается параллельными терциями (как во втором элементе).

Заклучительная тема имеет более сложную структуру — ось симметрии и опорные тона в ней не совпадают ²⁸⁸:



Интонационно она тоже близка главной теме: подъем по тонам тонического трезвучия не что иное, как обращение ее первоначального элемента (ср. т. 1—2 главной темы и т. 2—4 заключительной), спуск по терциям встречается в вариантах первого элемента

²⁸⁸ В этом смысле она — ближайшая «родственница» другой «американской» мелодии Дворжака, главной темы квартета, ор. 96, которая включает и характерную трихордовую попевку (см. пример 98 а).

(см. т. 41—42, 45—46 первой части). Ритмическая структура тоже заимствована от главной: первые два такта тождественны первому элементу, т. 3—4 — второму²⁸⁹.

Разработка воспринимается как напряженные раздумья о Новом Свете, о разных сторонах американской действительности, о суровых, а порой трагических событиях ее истории. Нельзя не ощутить здесь и «глубокого пафоса рабской жизни» негров. Может быть, поэтому в ней столь существенное место занимает тема заключительной партии, которая в кульминационных разделах преобразуется в гордую призывную фанфару и вступает в противоборство с главной темой, принявшей облик зловещий, грозный облик?

Довольноajatая разработка состоит из вступления и трех разделов. Вступительный раздел характеризуется драматизацией темы заключительной партии, что создает контраст с ее светлым звучанием в завершении экспозиции. Заключительная тема возникает в причудливых очертаниях — на контурах и гармонии увеличенного трезвучия. В первом разделе она принимает пасторальный облик (т. 193). Спокойно-светлый характер усилен сопровождающим ее танцевальным мотивом главной темы (второй элемент) у кларнетов. В конце первого раздела, звуча у труб, она превращается в звонкую фанфару-клич (изменение мелодико-ритмического рисунка в этом варианте еще больше сближает тему с главной — см. т. 221—224).

Однако тут же, в начале второго раздела (т. 217), неузнаваемо преобразованная главная тема²⁹⁰ (на гармонии уменьшенного септаккорда) прерывает светлую,

²⁸⁹ Ритмическая структура темы очень интересна: в основе ее лежит резкое нарушение установившейся «закономерности» —



ритм 1-го элем. ритм 2-го элем. повторение ритма ритм. контраст
(синтез двух элементов)

²⁹⁰ Ведущая роль в разработке принадлежит первому элементу главной темы.

энергичную фанфару. Заключительная тема, звуча в *fis-moll*, резко меняет характер. Этому способствует и тембр высоких валторн, и тревожный фон, образованный интонациями той же темы в уменьшении (первые скрипки) и тремолирующими фигурами на втором элементе главной темы (альты и виолончели). Грозный мотив-фанфара главной темы «сметает» заключительную. Новое короткое нарастание приводит ко второй кульминации, где трагически окрашенная главная тема (т. 237) появляется в *es-moll*²⁹¹. Она вступает в диалог с экспрессивной мелодией скрипок (в высоком регистре), построенной на ниспадающих скорбных интонациях (истоки ее в медитативной фразе вступления и в одном из вариантов побочной темы — см. т. 14 и 127). Второй раз главная тема и ее «антагонист» проходят в главной тональности *e-moll* (редкий случай у Дворжака!) в той же тембровой окраске (тромбоны, виолончели, контрабасы) и на том же динамическом уровне (фортиссимо). И по фактуре, и по оркестровке это проведение напоминает репризу главной темы в экспозиции. Однако иной контекст, иная драматургическая ситуация придают ей иной характер: если в экспозиции она утверждала героическое начало, то здесь это — ее драматическая вершина.

Энергичное развитие, сопровождаемое интенсивным ладо-тональным движением (*f*, *Des*, *D*) и основанное на втором элементе главной темы, внезапно обрывается резким аккордом тутти (септаккорд *dis-fis-a-cis*²⁹²). Он открывает последний, третий, раздел разработки — предыкт к репризе (т. 261). В этом разделе происходит новая трансформация главной темы (на доминантсептаккорде): она передается из голоса в голос, сопутствующая короткими, тревожными мотивами из заключительной темы (начальный оборот в ритмическом уменьше-

²⁹¹ Эта тональность нередко связывается в музыке с кризисными моментами действия или с образами глубокой печали и душевных потрясений. У Дворжака она встречается, например, в финальной сцене «Русалки», когда Принц просит Русалку ниспослать ему смерть — избавительницу от страданий, или в одной из «картин» «Свадебных рубашек», рисующих бешеную скачку Девушки к мертвым женихом, влекущим ее к гибели (см. с. 100—103 клавира).

²⁹² На сопоставлении септаккордов, поднимающихся по секундам, построен и предыкт к репризе.

нии). После динамического подъема, доведенного до кульминации, эти проведения главной темы воспринимаются как отголоски отшумевшей бури.

Реприза в общих чертах сохраняет эмоциональный колорит экспозиции. Однако драматизм развития в разработке все же сказался на главной теме. Поначалу она звучит приглушенно и сильно сокращена за счет сжатия связующей партии (39 тактов вместо 67 в экспозиции).

Побочная тема (в тональности высокой III ступени — *gis-moll*) излагается в первый раз только у флейты соло. Некоторые новые штрихи внесены в ее фактуру: у скрипок, например, введен контрапункт, идущий параллельными терциями. В развивающем разделе изменился лишь тональный колорит (*As-dur* вместо *G-dur* в экспозиции).

Кода по композиции и направленности развития фактически продолжает разработку (от т. 400). Сквозное развитие, отмеченное драматическим напряжением, устремлено к утверждению главной темы. Сходны с разработкой и вехи развития: кода начинается с заключительной темы, правда, сразу в соединении с главной. Это — последнее столкновение «противников». Напряженность ситуации подчеркнута появлением нового варианта главной темы — хроматически усложненного — и экспрессивно звучащими (тоже хроматически) ходами высоких скрипок²⁹³. И сама тема, и ее беспокойный, сумрачный фон говорят о драматизме ситуации, о незавершенности действия.

Вторую часть симфонии по праву относят к шедеврам лирики чешского композитора. Глубина, емкость содержания, сила и концентрированность интонационного выражения, наконец, просто удивительная красота музыки сделали Ларго одним из прекрасных образцов и мировой музыкальной литературы. Образный строй его музыки определили «Песнь о Гайавате» Лонгфелло, впечатления от американской природы и воспоминания о родине. Как и в других лирических высказываниях Дворжака, в Ларго соединились в одно целое и внеш-

²⁹³ Здесь получило полное развитие хроматическое движение, намеченное во вступлении (см. т. 1—3) и отражающее наиболее тревожные моменты интонационной фабулы.

ше впечатления, и сугубо интимные переживания и размышления.

В интонационной сфере второй части тоже преломились элементы индейского и негритянского фольклора. Но не только они. Здесь откристаллизовались некоторые типично дворжаковские образно-интонационные комплексы, если можно так выразиться, получившие развитие в последующих сочинениях композитора.

С природой континентальной Америки Дворжак близко соприкоснулся во время летнего отдыха 1893 года, и она произвела неизгладимое впечатление на душу художника — особенно необозримые просторы прерий и величие Ниагарского водопада²⁹⁴. Дворжак рассказывал Козанеку о поездках к чешским фермерам: «Жилье одного крестьянина удалено от другого по крайней мере на 4 мили, особенно в прериях (которые я называю Сахарой), представляющих собой не что иное, как большие массивы полей и лугов <...> Человека Вы здесь не встретите (здесь только ездят) и Вы бываете рады, когда видите в лугах и в лесах бесчисленные стада скота <...> И до того здесь бывает „дико“, а иногда и грустно, что человека охватывает ужас». В том же письме, объясняя происхождение чешского селения Спилвиля, композитор пишет: «Удивительные мысли возникали всегда у меня при воспоминании о нем (основателе поселения.— В. Е.), а также о многих земляках-чехах, которые спят здесь вечным сном <...> То была сплошная беднота, после огромных трудов и усилий добившаяся достатка, в котором сейчас живут потомки этих людей»²⁹⁵. Невольно всплывают в памяти эти строки, когда слушаешь задумчиво-проникновенную, полную застенной грусти и спокойного величия главную тему Ларго.

²⁹⁴ Чтобы посмотреть на Ниагарский водопад, Дворжак сделал большой «крюк» на обратном пути из Спилвиля в Нью-Йорк. «Когда маэстро увидел это всемирное чудо,— вспоминает Коваржик,— он простоял добрых пять минут, не говоря ни слова, упорно глядя на эту огромную массу воды <...> и наконец сказал: „Черт возьми, это будет симфония в h-mo!l!“» («Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 116).

²⁹⁵ «Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 115 (вторая разрядка моя.— В. Е.).

С поэмой Лонгфелло «Песнь о Гайавате» Дворжак познакомился еще в Чехии в начале 70-х годов, и уже тогда был захвачен глубиной и оригинальностью ее содержания, поэтической красотой стиха. «Впечатление это,— рассказывает композитор,— углубилось во время моего пребывания здесь»²⁹⁶.

В своем восхищении произведением американского поэта Дворжак был не одинок. Первый перевод поэмы, выполненной Й. Сладеком, вызвал горячий отклик у прогрессивной интеллигенции Чехии. Она увидела и высоко оценила в произведении Лонгфелло близкие ей идеалы — национальной и социальной свободы, добра, духовной красоты человека. Об этом писал Сладек в предисловии к чешскому изданию поэмы: «Для американцев „Песнь о Гайавате“ в смысле проблемы цвета кожи была тем же, чем поэма 1842 года того же певца „О рабстве“ для негров, закованных в цепи рабства: возгласом предостережения, вызывающим к человеческому состраданию угнетенным<...> не говоря о ее бесчисленных поэтических красотах. Чужбине же „Песнь о Гайавате“ открыла новый мир. До сих пор Европа знала лишь кровавую дьявольскую маску красного дикаря и его дикий воинственный клич. Лонгфелло показал нам сердце этого красного народа, вложив его в свои сказания и песни<...> он взял его из самой груди народа, выбрав из фантастического смешения стороны нежные, такие трогательные, что мы не могли не увидеть в жестоком дикаре человека, жаждущего, как и любой другой, добра и правды. Эта гуманистическая позиция и способ, каким он оживил свой сюжет, сделали „Песнь о Гайавате“ поэмой мирового значения. Что же касается формы, то с оригинальной поэмой можно сравнить лишь напевный, богатый, нерифмованный стих славянский»²⁹⁷.

²⁹⁶ «New York Herald», 1893, 12.XII. Дворжак намеревался даже написать оперу на сюжет Лонгфелло. В его американских записных книжках сохранились подробный план либретто и довольно много набросков (см. об этом в кн.: Sucha A. Op. cit., s. 316—318). С образом главного героя поэмы Гайаваты, как утверждает Шоурек, связано и содержание медленной части сонатины, op. 100 (Sourek O. A. D., sv. III, s. 176).

²⁹⁷ См.: «Poesie světová», sv. IV. Praha, 1872.

Сладек не ограничился «литературным» знакомством с Америкой и жизнью индейских племен. В 1868 году двадцатитрехлетний поэт, задыхавшийся, как он говорил, в австрийской тюрьме (так он называл Австро-Венгерскую монархию), отправился в США, чтобы «подышать вольным воздухом и научиться еще больше ненавидеть тиранов»²⁹⁸. За два года пребывания в США, где он работал не только учителем, редактором и организмом, но и чернорабочим на строительстве железной дороги, поэт хорошо узнал жизнь простых американцев. Сладек понял и оценил достижения и политические завоевания «страны свободы»²⁹⁹. Не миновали его внимания и теневые стороны американской демократии, в частности отношение к индейским племенам, подвергавшимся насильственной ассимиляции или прямому уничтожению. Гневный упрек американской цивилизации звучит не только в статьях и фельетонах Сладека, но также в стихах «Памятник индейцам», «Миссисипи», «На могилах индейцев».

Значительное место индейская тематика, в том числе «Песнь о Гайавате», заняла в творчестве М. Алеша³⁰⁰. Одним из ярких свидетельств его неподдельного интереса к жизни и судьбе индейского народа, напоминавшей Алешу трагическую судьбу «вымерших прибалтийских славян»³⁰¹, является цикл «Стихии» (1881). Образный строй поэмы Лонгфелло повлиял и на цикл художника — «Родина».

Индейские сюжеты и образы привлекали внимание и других прогрессивных деятелей чешской культуры, например, Врхлицкого. Достаточно назвать его поэму «Могила Атура», герой которой предпочитает смерть рабству и бесчестью. В произведениях и Алеша, и Врхлицкого, и Сладека осуждались жестокость и бес-

²⁹⁸ См.: J. V. Sladek. M. Aleš. Na hrobech indiánských. Praha, 1951, s. 59 (послесловие Ф. Нечасека).

²⁹⁹ Подобное отношение к Америке было и у Дворжака, который высоко ценил «поразительные изобретения» американцев в области техники и экономики, а из политических акций считал самой великой освобождение негров от рабства (см. его статью «Музыка в Америке». — «Hudební revue», 1911, č. 8—9, s. 426).

³⁰⁰ См.: Neumaň J. Mikoláš Aleš. Cykly. Praha, 1957.

³⁰¹ Из письма М. Алеша Я. Э. Салабе-Войяну. Цит. по кн.: J. V. Sladek. M. Aleš. Na hrobech indiánských, s. 62.

человечность американских властей и прославлялись вольнолюбие, гордость и высокие душевные качества индейцев.

Знал ли композитор о творческих замыслах и работах своих собратьев — художников и поэтов? Почти наверняка можно утверждать, что Дворжак читал стихи и статьи Сладека — с ним он дружил и часто встречался в Высокой (не исключено, что перед отъездом в Нью-Йорк они не раз беседовали об Америке). Общался ли Дворжак с Алешем, точно неизвестно. Творческое содружество с Врхлицким началось еще в 1885 году, но сблизились они позже, по возвращении Дворжака из Америки. Одно тем не менее ясно, — обратившись к поэме Лонгфелло и отразив через нее свое отношение к индейскому «вопросу», композитор, как и в славянский период, выказал единство интересов и устремлений с передовыми представителями отечественной художественной культуры, верность демократическим традициям нации.

Сведения о том, какая именно сцена или отрывок из поэмы Лонгфелло стали импульсом для возникновение Ларго, довольно разноречивы. Так, в газете «Нью-Йорк таймс» упоминалось то сватовство Гайаваты (15 декабря 1893 года), то вся глава «Голод» (17 декабря того же года). Шоурек говорит о «похоронах в лесу», не указывая конкретно источника, но ссылаясь, как и предыдущие авторы, на высказывания самого композитора³⁰².

Общий характер средней части Ларго³⁰³ дает основание предполагать, что она действительно возникла под впечатлением описания похорон Миннегаги — жены Гайаваты, погибшей во время страшного зимнего голода. Светлый пасторальный эпизод в этой части можно трактовать как воспоминания Гайаваты о тех счастливых днях, когда он вместе с Миннегагой, согласившейся стать его женой, возвращался лесной дорогой домой, и вокруг щебетали птицы.

³⁰² См.: Sourek O. A. D., sv. III, s. 137, а также предисловие к партитуре симфонии.

³⁰³ В эскизе вторая часть носила название «Легенда», но потом композитор снял этот заголовок, вероятно, потому, что содержание ее шире.

Вторая часть симфонии (Largo, Des-dur, $\frac{4}{4}$, сложная трёхчастная форма) открывается хоралом, создающим эмоциональную заставку. От его музыки веет многозначительностью и величавым благородством; это предопределено и строгой аккордовой фактурой, и гармонией, и тембровым колоритом. Тритоновое сопоставление, окружение тоники медиантами, модуляция в тональность Des-dur, воплощающую в музыке Дворжака состояние возвышенного самоуглубления, светлой торжественности или душевного очищения и умиротворения, тембр низких деревянных (кларнеты, фаготы) и медных инструментов — таковы характерные черты вступления к Ларго. Обращает на себя внимание родство этой темы с катарсисными образами Дворжака, в частности с «эпилогами» симфонической поэмы «Голубок» и оперы «Русалка», что дает ключ к толкованию содержания вступительной темы Ларго. Близость хоральной заставки Ларго и завершения «Голубка» сказывается не только в гармоническом строении и в тембровой окраске, но и в направленности развития к одной и той же тональности — Des-dur. В заключительной сцене «Русалки», где также превалирует Des-dur, есть даже буквальное гармоническое совпадение — тритоновое сопоставление аккордов Des — G (ср. т. 22—23 Ларго); острое сопоставление понадобилось композитору в переломный момент драмы, когда почти безумный Принц, терзаемый раскаянием и душевными страданиями, находит, наконец, покой и умиротворение:

88 a Largo Девятая симфония, II ч.

Piu lento

Fati Ottoni «Голубок»

pp

c Tr-be c. sord.
Cor. «Русалка»

PPP

Tr-ni. Tr-be c. sord.

d Принц «Русалка»

u-mí-rám štásten u-mí-rám ve tvém o-bje-tíl

PPP

Des G Bb

Образное и интонационное сходство фрагментов из произведений Дворжака позволяет предположить, что вступительная тема-хорал Ларго воплощает в контексте части не что иное, как мысль о неизбежности смертного — одного из вечных и непреложных законов человеческого бытия, мысль о понимании этого закона и мужественном его принятии. При втором проведении, когда аккордовая тема передается деревянным инструментам, она звучит словно светлая молитва, напоминая по эмоциональной настроенности некоторые «Библейские песни» Дворжака, в частности вторую.

В основной теме Ларго (Des-dur) — эмоционально емкой, многогранной — слились в нераздельное целое чувства грусти и «затерянности», которые рождали в душе композитора широкие просторы прерий и (вспомним письмо Русу) «удивительные мысли» о судьбе его соотечественников, спящих вечным сном на чужой земле, неизбывная тоска и печаль негров (тема эта близка старинным спиричуэлс). В интонационном отношении тема Ларго наиболее тесно связана с негритянской песенной лирикой — не случайно ее часто назы-

вают »опэтизированной мелодией спиричуэлс³⁰⁴. Есть основания полагать, что Дворжак стремился к этому сознательно. Так, если в первой редакции тема звучала у кларнетов, то в окончательной редакции она передана английскому рожку, который, по словам Г. Коллеса³⁰⁵, напоминал Дворжаку тембр голоса Бёрлея. С той же, вероятно, целью композитор сделал тему Ларго пентатонной, что присуще, как отмечалось, многим негритянским мелодиям.

По общему характеру — возвышенно-благородному, несколько патетичному — тема Ларго напоминает такие известные негритянские спиричуэлс, как «Go down Moses», «Deep River»³⁰⁶, «De Church Bell Tollin' Ding, Dong», «Stan' Still Jordan», «Roll Jordan Roll», «Death's Gwineter Lay his Gold icy Hands on me»³⁰⁷, а также некоторые песни Фостера, например «Old Folks at Home». Вот для сравнения старинная негритянская песня «Dese Bones am gwineter Rise Again»³⁰⁸. В ней есть сходные с темой Ларго мелодико-ритмические и гармонические обороты (каденция, отмеченная скобкой, VI ступень к кульминации — ср. т. 7 песни и т. 17 темы Ларго), и кроме того она имеет одинаковую тональную окраску:

³⁰⁴ 17 декабря 1893 года «Нью-Йорк таймс» писала, что мелодия Ларго «оригинальна, но имеет патетическое настроение и некоторые характерные признаки негритянской музыки<...>Это—идеализированная рабская песня, приспособленная к тому, чтобы воспроизвести тоскливую тишину ночной прерии». О близости Ларго к спиричуэлс писали также Клэфэм и Сихра. Примечательно и другое: один из негров сделал подтекстовку к мелодии Ларго, в которой говорилось о настоящей родине негритянского народа. В таком виде «новая» песня бытовала как народная.

³⁰⁵ См.: Clapham J. Dvorak and the Impact of America.— «The Music review», vol. XV, № 3, p. 205.

³⁰⁶ Интересно, что Бёрлей очень любил эту песню, и, наверное, не раз пел ее Дворжаку. Он же сделал прекрасную обработку «Deep River».

³⁰⁷ Первую, вторую, четвертую и пятую песни см. в кн.: Johnson J. W., Johnson J. R. The Book of American Negro Spirituals, p. 51, 100, 82, 105; третью — в кн.: Johnson J. W., Johnson J. R. Rolling Along in Song, p. 66; шестую — в кн.: Johnson J. W., Johnson J. R. The second Book of Negro Spirituals, p. 93.

³⁰⁸ Песня приводится по кн.: Johnson J. W., Johnson J. R. Rolling Along in Song, p. 40.

89a [Largo] Cor. ingl.

p

molto cresc.

p

b Moderately lively Desc bones am gwineter rise again'

c Из припева

Desc bones gwine.ter rise a . gain,

Середина первой части, внутренне замкнутая (первая часть написана в двойной трехчастной форме), на-

ходится с основной темой в субдоминантовом соотношении (Des — Ges), тоже характерном для спиричуэлс³⁰⁹. Перед повторением середины вновь появляются хоральные аккорды вступления. На этот раз в более светлой окраске — у высоких деревянных, что ассоциируется со звучанием высокого регистра органа (лишь последний аккорд усилен голосами медных инструментов фортиссимо). Дворжак пользуется здесь интересным оркестровым приемом: на затихающее звучание медных накладывает тихий (пиано пианиссимо) аккорд струнной группы, в результате чего он как бы «выплывает» из созвучия медных (аналогичный прием нередко применяют композиторы XX века, в частности Шостакович в первой части Одиннадцатой симфонии). Вторая середина части — в новом тембровом «освещении» (струнные *con sordini*) — звучит затуманенно. После второй репризы (в дополнении) засурдиненные валторны интонируют начальный оборот темы, придавая ему оттенок фанфарности («золотой ход»): в таком варианте тема Ларго³¹⁰ будет выступать в дальнейшем как лейтмотив симфонии.

В интонационном отношении тема сохраняет скрытые связи с лирическими темами первой части: с побочной — через начальную малотерцовую интонацию, с заключительной — через оборот концовки, типичной для спиричуэлс (ср. т. 5—6 заключительной темы и т. 4 темы Ларго). С заключительной она сходна и по типу симметрии: ось симметрии находится в середине (f^1), верхний опорный тон — as^1 , нижний — dis^1 .

Для структуры основной темы Ларго и вообще для первой части характерны черты вариантности: в репризном проведении темы обращение (неточное) ее интонаций сочетается с ритмическим варьированием. Ва-

³⁰⁹ См.: например, песни «I Jes' Come from de Fountain», «De Church Bell Tollin' Ding, Dong», «Lord, I. Want to be a Christian in-a my heart» (первую и вторую — в кн.: Johnson J. W., Johnson J. R. *Rolling Along in Song*, p. 98, 66; третью — в кн.: Johnson J. W., Johnson J. R. *The second Book of Negro Spirituals*, p. 72).

³¹⁰ Новая трансформация Des-дур'ной темы Ларго обнаруживает несомненное родство со вторым элементом главной темы первой части (по ритмическому и мелодическому рисунку), что говорит о чертах тематического синтеза.

риантом темы является и мелодия середины (см. пример 89).

Средняя часть (*Un poco più mosso, cis-moll*) написана, как и первая, в двойной трехчастной форме, но к ней добавлен контрастный эпизод (готовящий одновременно общую репризу Ларго). Здесь две темы: первая выдержана в духе плача-причитания, вторая напоминает похоронное шествие. Образы части, как говорилось, навеяны одним из самых сильных и проникновенных фрагментов поэмы Лонгфелло — повествованием о смерти и погребении Миннегаги³¹¹. Музыка средней части, проникнутая глубокой печалью, вызывает ассоциацию с образом потрясенного Гайаваты:

Он лицо закрыл руками,
Семь ночей и дней у ложа
Просидел в оцепененье,
Без движенья, без сознания:
День царит иль тьма ночная?³¹²

Интонационный генезис тематизма средней части связан с индейским фольклором (а также с некоторыми другими темами Дворжака, характеризующими близкие сюжетные и эмоциональные ситуации). Об этом свидетельствует всё: и зерно-попевка с нисходящей заполненной малой терцией³¹³, и ее ладовая окраска (натуральный минор), и прием неоднократного повторения, и, наконец, тембровое облачение мелодии (типичные попевки отмечены в примере скобками):



³¹¹ Благородный образ жены Гайаваты привлекал особое внимание Дворжака — значительная часть набросков к опере на сюжет Лонгфелло посвящена ей. Две из трех мелодий, раскрывающих образ Миннегаги, в русской печати впервые опубликовал И. Ф. Бэлза (см. его статью «Последняя симфония Дворжака» в журнале «Музыкальная жизнь», 1969, № 6).

³¹² Здесь и далее перевод И. Бунина.

³¹³ Такого рода попевки выражают в индейском фольклоре зов или просьбу и встречаются во многих обрядовых песнях (см.: Denstrog F. Op. cit.).

b The Pigeon and his twin Loage (конца)

c Densmor, №69

d The Indian's Book, p. 498

e The Indian's Book, p. 517

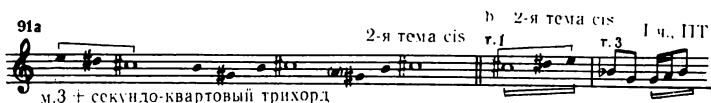
f The Indian's Book, p. 517

Интонация малой терции входит и в структуру другой «индейской» темы Дворжака — побочной темы первой части. Не исключено, что, поручая *cis-moll'*ную тему Ларго тем же инструментам (флейте и гобою), композитор хотел подчеркнуть их родство и принадлежность к одной национальной сфере. Индейский колорит подчеркнут сопровождением: тихое тремоло скрипок, на фоне которого интонируется мелодия, напоминает тревожный «шорох» барабана — неизменного спутника многих индейских обрядов.

Вторая тема (тоже в *cis-moll'*) сплетена из «стонущих», по преимуществу ниспадающих, секундовых и терцовых интонаций. В первом предложении ее интонирует дуэт кларнетов, во втором — флейты и гобои (снова тот же «индейский» тембр!). Несмотря на отдельные специфически американские обороты (например, синкопированная интонация нисходящей малой тер-

ции³¹⁴ в т. 5 и 7, часто встречающаяся в спиричуэлс), тема носит чисто дворжакковский характер: изложение мелодии параллельными терциями (в большинстве случаев), контрапункт гобоя и выразительная пластичная линия басов образуют типичную для композитора полимелодическую фактуру. О том же свидетельствует и гармонический склад темы (преобладание плагальных оборотов и II низкая ступень, придающая теме суровый оттенок и нередко фиксирующая драматические моменты в музыке Дворжака). Жанр темы (похоронный марш) обозначен лаконично, но ярко — прежде всего четким подвижным басом в виде отрывистых (*quasi pizzicato*) восьмых.

Обе темы средней части интонационно связаны между собой, с *Des-dur*'ной темой Ларго и с побочной темой первой части. Важный компонент структуры первой *cis-moll*'ной темы — секундо-квартовый трихорд³¹⁵: в ином ритме он встречался и во вступлении и в побочной теме. Составные элементы второй *cis-moll*'ной темы также имеют истоки в лирических темах первой и второй частей. Интонация заполненной восходящей терции (т. 1 темы), с одной стороны, сходна с начальным оборотом второй фразы побочной темы, а с другой, — представляет собой обращение малотерцовой интонации первой *cis-moll*'ной темы Ларго:



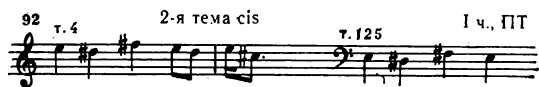
Мотив опевания из второй *cis-moll*'ной темы (т. 2—3) в варьированном виде можно обнаружить в

³¹⁴ Синкопированная, с пунктированным ритмом фигура ♯.

характерна и для многих индейских песен. См.: Denzmore F. Op. cit. (№ 18, 23, 27, 29, 30, 34, 35, 36, 42, 45, 51, 58, 61, 65, 69, 75).

³¹⁵ Аналогичная натурально-ладовая трихордовая попевка содержится в главной теме Ленто из квартета *F-dur*, op. 96 — другого произведения американского периода, написанного в Спилвиле и носящего ярко выраженный индейский колорит.

Des-dur'ной теме Ларго (т. 12) и в первой cis-moll'ной теме (т. 3). И еще одна интересная деталь тематической работы Дворжака: мотив опевания из второй cis-moll'ной темы напоминает оборот из развития побочной темы первой части:



(Последний пример показывает, что второстепенный тематический элемент может играть формообразующую роль.)

В репризных проведениях тем скорбная трагическая атмосфера еще больше сгущается. Первая тема становится (у скрипок) экспрессивнее, насыщеннее, вводится новый контрапункт у флейт и гобоев (его противоположная по отношению к ведущей мелодии направленность ярче оттеняет «стонущие», жалобные интонации малой терции³¹⁶), взволнованнее становится фон (к тремоло скрипок присоединяются фигурации шестнадцатыми у кларнетов). Подобна крику отчаяния кульминация, построенная на хроматическом ниспадании мелодии и завершающаяся скорбным «резюме» (выразительность мелодии усилена острыми гармоническими созвучиями — уменьшенный и доминантовый септаккорд, II низкая, увеличенный терцквартаккорд на VI низкой ступени). Во второй теме (репризное проведение) еще явственнее проступают черты похоронного шествия. Благодаря этому яснее становится ее причастность к некоторым фрагментам других произведений Дворжака, например к последнему появлению главной темы «Голубка» (т. 515—536 партитуры) и траурному звучанию лейтмотива Русалки в «эпilogе» одноименной оперы. Причем в «Русалке» лейтмотив героини в том же жанровом решении (похоронный марш) изложен, как и тема Ларго, у скрипок *sul G* и в той же тональности — cis-moll:

³¹⁶ Подобный прием — противодвижение мелодических линий, как известно, часто использовал Чайковский и тоже с тем, чтобы подчеркнуть напряженность драматического развития.

«Стенающий» оборот первой темы, носящий завершающий (кодовый) характер, несколько раз повторяется, образуя последнюю сжатую репризу темы. Не-

ожиданная модуляция в одноименный мажор (Cis-dur) открывает пасторальный эпизод³¹⁷, который может ассоциироваться со стихами, описывающими путь Гайаваты и Миннегаги из Дакоты в страну Оджибуэв:

Весел был их путь далекий!
Птицы сладко щебетали,
Птицы звонко пели песни
Мирной радости и счастья.

Пасторальный пейзаж, как это нередко бывает у Дворжака, оживлен веселым гомоном и звонкими трелями птиц³¹⁸. Легкая ритмически подвижная мелодия³¹⁹ (секстоли и триоли, «перебиваемые» паузами) проходит в разных голосах деревянной группы; ее сопровождает «скачущий» контрапункт с трелями. Меняя мелодию и контрапункт местами, варьируя их тембровую окраску, Дворжак рисует красочный пейзаж. Постепенное насыщение оркестровой ткани голосами, подержанное динамическим нарастанием, приводит к «взрыву»: в полифонических переплетениях возникают основные лейтмотивы симфонии — энергичная фанфара главной темы первой части, «золотой ход» из Ларго и заглавный мотив заключительной темы в ритмическом уменьшении. Это — драматическая вершина второй части (т. 95—96). Лейтмотивы воспринимаются здесь как тревожные, резкие звуки города. Они рассеивают видения, нарисованные волшебной «кистью» поэта. Постепенно восстанавливается первоначальная эмоциональная атмосфера.

Реприза первой части сокращена (осталась простая трехчастная форма). Поначалу Des-dur'ная тема звучит как будто по-прежнему — ее снова «поет» англий-

³¹⁷ Его можно толковать и как мимолетное воспоминание Дворжака о родине, о чешской природе.

³¹⁸ По интонационному составу и тембровой окраске этот эпизод близок фрагментам некоторых «Библейских песен», например третьей и четвертой.

³¹⁹ Она сходна с тематизмом второй части, в частности с Des-dur'ной темой (звуки, отмеченные крестиками):



ский рожок на фоне спокойных аккордов струнной группы. Но на середину уже ложится тот «покров печали», которым была отмечена вся средняя часть (кроме эпизода в *Cis-dur*). Мелодия начинает прерываться (паузы с фермато), звучит все слабее, а синкопированная педаль вторых скрипок на *des* усиливает ее тоскливо-заунывный характер. Он подчеркнут еще и тем, что каждую мелодическую линию ведут только два инструмента группы. (Приглушенный колорит создается также засурдиненными струнными инструментами).

Совсем бессильная и поникшая, появляется мелодия в начале репризного раздела — у скрипки и виолончели соло на фоне тянущегося *des* альтов. И вдруг последний порыв: в кульминации, когда мелодия «взмывает» вверх (*f* второй октавы), вступают все струнные, и звучание доходит до форте. Однако концовка опять печальна (этому способствует гармоническая субдоминанта и пианиссимо). Репризу завершает спокойно-умиротворенное соло первых скрипок (оно построено на пентатонных оборотах и как бы отражает структуру темы Ларго).

Короткую коду образует хоральная «заставка» с характерным тритоновым сопоставлением, за которым опять следует пентатонный ход: скрипки «возносят» его в высочайший регистр, создавая просветленное заключение. «Пустое» (кварто-квинтовое) созвучие контрабасов *divisi* ставит последнюю точку в этом редком по красоте и глубокой проникновенности лирическом поествовании.

Третья часть симфонии — скерцо (*Molto vivace*, *e-moll*, $\frac{3}{4}$, сложная трехчастная форма с трио).

«Импульсом к скерцо,— говорил композитор в интервью „Нью-Йорк геральд“ 12 декабря 1893 года,— послужила сцена празднества в Гайавате, где танцуют индейцы. Одновременно я пытался воспроизвести в музыке локальный колорит индейского характера». Особенно это касается описания неистового танца По-Пок-Кивиса:

Встал красавец По-Пок-Кивис,
Встал при звуках флейт и песен,
Голосов и барабанов
И свой дикий танец начал.

Танцевал он прежде важно,
 Выступая меж деревьев —
 То под тенью, то на солнце —
 Мягким шагом, как пантера;
 После — все быстрее, быстрее,
 Закружился, завертелся,
 Вкруг вигвама начал прыгать
 Через головы сидящих,
 Так, что ветер, пыль да листья
 Понеслись за ним кругами.
 А потом вдоль Гитчи-Гюми,
 По песчаному побережью,
 Как безумный, он помчался,
 Ударяя с дикой силой
 Мокасинами о землю,
 Так, что ветер стал уж бурей,
 Засвистал песок, вздымаясь,
 Словно вьюга по пустыне,
 И покрылось побережье
 Все холмами Нэго-Воджу!

Индийский колорит ощутим в крайних частях скерцо. В главной теме он проступает в ладогармоническом складе (натуральный минор без VI ступени, который подчеркнут и тоническим септаккордом в сопровождении³²⁰) и в оркестровом изложении (ведущая мелодия излагается унисоном флейты и гобоя)³²¹. В самой теме есть попевки, типичные для мелодики индийских песен и танцев и уже входившие в структуру других «индийских» тем симфонии — интонация нисходящей заполненной малой терции, оборот с квинтовым (или с квартовым) скачком и повторение одного звука:



³²⁰ Оркестровая фактура темы сходна с сопровождением другой «индийской» темы симфонии — побочной темы первой части. Звуки септаккорда дифференцированы на педаль (альты и контрабасы) и движущееся остинато — ровные удары четвертей (скрипки и виолончели). Как уже говорилось, подобное сопровождение напоминает ритм индийского барабана (с т. 22 вступают литавры, и близость к тембру барабана становится еще очевиднее).

³²¹ Косвенным доказательством того, что Дворжак трактовал такой смешанный тембр как национально-индийский, может служить мелодия из набросков к опере на сюжет «Песни о Гайавате»: над мелодией, относящейся к образу Гайаваты, есть пометка: «Ob. Fl.» (см. факсимиле 19 в приложении к кн.: Suchra A. *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*).

Женский танец с хорovým унисонным
сопровождением

b Allegro

Song of the Mescal Ride

c

Song of the Blue-Corn (Dance)

d

Локальный колорит Дворжак подчеркивает и тем, что дает в связке к репризе главной темы пентатонный ход (т. 29—32).

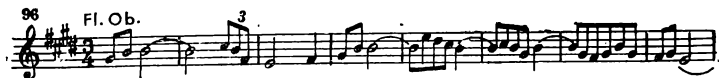
Вместе с тем главная тема скерцо органично включается в интонационную сферу цикла: заглавный ее мотив — скачок на квинту вниз — «заимствован» из концовки первого (фанфарного) элемента главной темы

первой части; повторение звука в ритме ♪♪- из

заключительной темы той же части; хроматический ход валторн (в связке перед репризой главной темы скерцо) отражает хроматизмы вступления и средней части Ларго (кульминация в репризном проведении первой темы в *cis-moll*); наконец, увеличенное трезвучие — характерная «тематическая» гармония, с которой началась разработка первой части.

Вторая тема — светлая, подвижная, с оттенком танцевальности (*Poco sostenuto*, т. 68) — вносит в музыку первой части образный и ладовый контраст (*E-dur*). Индейский колорит замечен здесь и в мелодическом строении (пентатоника), и в структуре темы (трехтакты³²²), и в тембровой окраске (флейты, гобой):

³²² Трехтакты характерны для многих индейских песен и танцев. См., например, мелодии под № 19, 35, 37, 39, 41, 53 и другие в книге Ф. Денсмор.



В то же время вторая тема — благодаря интонационному зерну (восходящая терция) и ладовому складу (пентатоника) — родственна другим темам симфонии, притом не только «индейским» (ср., к примеру, первые такты этой темы и *Des-dur'*ной темы *Ларго*). В связке к трио возникает новый вариант главной темы первой части с хроматически обостренной концовкой — из него вырастет фигура сопровождения к теме трио.

Музыка трио (*C-dur*, т. 176) переключает в другую жанровую и национальную сферу. Спокойная танцевальная мелодия с легким «подскоком» и плавным пунктированным ритмом напоминает соуседску. Как будто Дворжак, вновь пробужденный от мечтаний тревожными голосами города (появление варьированной главной темы-фанфары из первой части — т. 154—157), переносится в мыслях домой, в Чехию. Может быть, в его памяти ожила Высокая, куда он хаживал летними вечерами? Там, в трактире, композитор любил побеседовать с друзьями — шахтерами³²³ и крестьянами — поиграть в дарду³²⁴, посмотреть, как танцуют под звуки деревенского оркестра³²⁵.

Шутливо-изобразительный характер носит тема середины трио — ее мелодия с трелями вызвала у Шоурека даже ассоциацию с воркованием любимцев композитора — высокских голубей³²⁶ (от т. 193). Тема тоже включает обороты, встречавшиеся в других темах симфонии: начальная интонация большой терции была во втором элементе главной темы первой части, движение

³²³ Жителями Высокой — небольшой деревни вблизи шахтерского города Пршибрама — были преимущественно горняки.

³²⁴ Дарда, или по-дворжакowski дадка, — карточная игра.

³²⁵ Богумил Фидлер, композитор, дирижер, руководитель пршибрамского хора, вспоминает, как однажды деревенские музыканты из Высокой и близлежащих деревень сыграли Дворжаку отрывки из опер. Композитор поблагодарил их, повел в трактир, а затем попросил исполнить деревенскую музыку, сказав, что она ему больше нравится (см. «Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 134).

³²⁶ Sourek O. A. D., sv. III, s. 140.

по тонам трезвучия — в первом элементе той же темы, нисходящий ход в т. 5—7 — во второй, E-dur'ной, теме скерцо. С последним связаны и секвенции в теме середины трио, завершающиеся трелями.

В коде скерцо (т. 249) возникают героико-драматические варианты лейттем симфонии — фанфара из главной партии и начальная попевка заключительной (в увеличении). Модификация этих тем свидетельствует, с одной стороны, о неустанном стремлении композитора к образному обновлению, а с другой, — о тонкой тематической работе. Так, в т. 253 появляется вариант главной темы первой части без заключительного квинтового скачка, а затем начальный квинтовый оборот из темы скерцо. Тем самым как бы подчеркиваются истоки темы скерцо, уходящие в главную тему первой части. Драматическое обострение в коде, основанное на секвенционном проведении лейтмотива-фанфары и сопровождающееся активным тональным движением, приводит к вершине — мажорному (E-dur) изложению заключительной темы (точнее — ее характерной попевки) в увеличении. Поданная крупным планом, она выступает, в светлом, героическом ореоле. Завершается скерцо затихающим звучанием интонаций главной темы (квинтовый скачок) и возвращением в первоначальную минорную тональность.

Финал симфонии (*Allegro con fuoco, e-moll, 4/4*, сонатное аллегро) — идейная вершина и последний этап драматического действия. В конструктивном отношении он выполняет две функции: образует репризу цикла (отсюда — отражение образного строя и структуры первой части) и его завершение. Этим обусловлено особенно интенсивное развитие в последней части, акцент на главной тональности, синтез тематизма. Бóльшая, чем в первой части, интенсивность и напряженность развития проявляются в драматургии — в остром образном и интонационном контрасте главной и побочной тем; в драматизме и высоком эмоциональном тоне разработки и коды (последняя представляет по сути вторую разработку³²⁷); в значительной образной транс-

³²⁷ Кода финала занимает 74 такта — всего на 6 тактов меньше, чем разработка.

формации и сильном сжатии главной партии в репризе; наконец, в активном тональном развитии, например в конце финала при подходе к мажорному варианту главной тональности (E-dur). Сказанному не противоречит другое — превалирование главной минорной тональности e-moll, что отражает завершающую функцию финала.

Вступление к сонатному аллегро, с его энергичными, «богатырскими» мотивами «раскачки» эмоционально подготавливает главную тему — действенную, устремленную вперед и в то же время внутренне собранную, сдержанную. Это — героический образ борьбы, гордой отваги и решимости. И, может быть, не случайно главная тема напоминает по духу гуситские песни-марши. Вступление подготавливает главную тему и интонационно — оно построено на ее начальном обороте, который в процессе изложения постепенно «раздвигается» (от малой секунды до большой септимы).

Главная тема финала, в отличие от первой части, сразу дается на высоком динамическом уровне: фортиссимо, в фанфарном изложении у труб, сопровождаемая резкими аккордами-ударами всего оркестра. Как же интонационный генезис темы? Она вобрала в себя отдельные элементы предшествующих тем симфонии. Благодаря малотерцовой интонации, составляющей неотъемлемый компонент побочной темы первой части и обеих тем Ларго в cis-moll, она «включается» в индейскую сферу³²⁸. Трихордовая попевка (натурально-ладовая — т. 3—4) была в первой cis-moll'ной теме Ларго (а ее триольный ритм «перекочевал» в последние такты финальной темы — в фанфарную концовку).

Есть в теме финала и приметы негритянского мелоса: ритмоинтонация второго такта — одна из типич-

ных попевок спиричуэлс (♩ ♩ ♩), — входила в главную тему Ларго. Наконец, можно проследить и связи с

³²⁸ Правда, в сравнении с ними, тема финала проще, лапидарнее, в ней нет ритмической прихотливости (это связано, конечно, и с их различным жанровым обликом).

главной темой первой части — фанфарный ход по звукам тонического трезвучия:

IV ч., ГТ

97a м.3 Трихорд

b I ч., ПТ м.3 м.3

c 2-я тема cis (II ч.) м.3

d I-я тема cis (II ч.) м.3 Трихорд

Вместе с тем тема финала — типичный образец дворжакковского тематизма, точнее — тематизма его сонатных аллегро. Достаточно вспомнить хотя бы темы некоторых произведений, возникших в соседстве с симфонией «Из Нового Света»: главные темы квартета F-dur и скрипичной сонатины G-dur или темы крайних частей виолончельного концерта h-moll (последний близок симфонии и по концепции, и по драматургическому решению). Всем им присущи энергия, динамика, четкость ритмической структуры, лапидарность и рельефность мелодики. Больше точек соприкосновения финальная тема имеет с главной темой первой части виолончельного концерта — их сближает общность и характера, и ладо-интонационной структуры (малотерцовая попевка и натуральный минорный трихорд):

98a. Allegro ma non troppo Квартет, I ч., ГТ

b Allegro risoluto Сонатина, I ч., ГТ

c **Allegro** Концерт, I ч., ГТ

d [**Allegro moderato**] Концерт, IV ч., ГТ

То, что Дворжак избрал для финальной темы симфонии (и для тем крайних частей виолончельного концерта) натуральный (эолийский) минор, можно объяснить не только желанием создать американский колорит.

В интервью «Нью-Йорк геральд» (12 декабря 1893 года) композитор говорил, что хорошо понимает выразительные возможности старинных (церковных, по его терминологии) ладов и сознательно пользуется ими в соответствующих случаях, например в Седьмой симфонии³²⁹.

Главная партия финала трехчастна. Середине ее, вносящей тембровое обновление (струнная группа), присущ своеобразный ладовый колорит (доминантовый лад). Тем не менее первоначальный характер темы сохраняется, чему в немалой степени способствуют энергичные ритмически четкие басы (виолончели и контрабасы).

В репризе (т. 34) несколько измененная тема, интонируемая высокими скрипками и всеми деревянными, звучит мягче и трепетнее, взволнованнее. В этом варианте фанфарная концовка заменена плавным ходом с опеванием опорного тона *e* в синкопированном ритме (см. т. 34—41).

Связующая партия (т. 44) отличается таким же, как и главная, эмоциональным накалом. Это — упрощенный (и данный в уменьшении) вариант главной темы. Структура ее не совсем обычна: тема состоит из трех

³²⁹ Дворжак имел в виду главную тему первой части, написанную в натуральном миноре и имеющую с финальной темой Девятой симфонии общие черты — опевание малой терции, подчеркивание VII натуральной ступени (ср. примеры 38 а и 97 а).

тактов, что вместе с ритмическими переборами (в триольное движение вторгаются пунктированные фигуры) подчеркивает ее «неуравновешенность». Середина связующей партии³³⁰, как и главной, покоится на тембровом и фактурном контрасте.

Психологически тонко введена побочная партия. В ритме связующей темы, но на гармонии уменьшенного септаккорда, который у Дворжака всегда означает драматургический или эмоциональный перелом, появляется короткий тревожный мотив у первых скрипок. После настойчивого повторения он замолкает. Жалобная малотерцовая попевка, возникшая вслед за ним, тоже постепенно замирает, а затем сменяется отрывистым, изломанным пассажем фаготов (усиленных виолончелями), имеющим ту же мелодико-гармоническую структуру: движение по тонам уменьшенного септаккорда (двойная доминанта к G-dur — тональности побочной партии). И по смысловой функции (переключение из объективной сферы в субъективно-лирическую), и по интонационному содержанию (прямые совпадения есть и в гармонии, и в тембровом колорите) этот фрагмент напоминает связку к лирико-пасторальному эпизоду в увертюре Дворжака «Карнавал» (т. 193—218 партитуры).

Побочная тема — один из самых пленительных лирических образов композитора (ближайший по времени ее соперник — побочная тема виолончельного концерта). В ней — порывистость и затаенная печаль, страстное волнение и глубокая задушевность. Не случайно исследователи Дворжака видят в этой теме выражение сокровенных чувств художника, его ностальгии. Несмотря на то, что в ней есть интонационные обороты из других, инонациональных, тем, побочная тема носит чисто славянский, дворжаковский характер. Она отмечена напевностью и широтой мелодического дыхания, состоит из свойственных аппассионатным темам секвентно поднимающихся «волн» и напоминает лирические излияния Чайковского:

³³⁰ Она имеет трехчастное строение и тоже «транспонирована» в доминантовый лад.

99 [Allegro con fuoco]

Cl. *p* *f* *pp* *pp* Timp. *pp*

V-c. *mf* 3

Выразительность побочной темы усилена сдвигом в VII низкую ступень, которая в произведениях Дворжака фиксирует моменты эмоционального слома (как отмечалось, это связано с опорой композитора на ладогармонические закономерности моравского фольклора): Ведущей мелодии (кларнет) контрапунктирует тревожный, остро ритмованный мотив (виолончели), в результате чего возникает экспрессивный диалог.

Из каких же элементов создана побочная тема? В первую очередь они взяты из лирического тематизма симфонии: второй *cis-moll'*ной темы Ларго (начальный оборот с нисходящей секундой и мотив опевания с задержанием) и заключительной темы первой части (нисходящее движение по тонам септаккорда). Заглавный оборот можно сравнить также с интонацией т. 2 финальной темы:

100 a IV ч., ПТ

b IV ч., ГТ.

c 2-я тема cis (II ч.)

В мелодии контрапункта соединились черты, типичные для главной темы первой части: восхождение по

тонам трезвучия (первый элемент) и пунктированный ритм (второй элемент). Вслед за кульминацией в побочной партии и на том же высоком эмоциональном и динамическом уровне вступает заключительная тема (т. 92). Ее решительный драматический характер подчеркнут ритмическими переборами в мелодии и оркестровым сопровождением (маркатные октавные ходы басов, ритм труб, напоминающий барабанную дробь, и т. п.). Тема заключительной партии — мажорный вариант побочной темы первой части, но более простой по ритмическому и мелодическому рисунку. В развивающейся части заключительной партии напряжение постепенно ослабевает, и настроение меняется. Появляется веселый танцевальный мотив, который непрерывно повторяется, — наподобие коротких попевок в народно-инструментальных мелодиях. Этот фрагмент вызывает ассоциацию с лаконичной жанрово-бытовой сценкой. Обрывки танцевального мотива постепенно затихают (в них обращают на себя внимание пентатонные обороты, типичные для интонационной сферы симфонии).

Отличительные черты разработки — острый драматизм, радикальные изменения тем, синтез тематизма, интонационное единство ткани, изобретательность тематической и полифонической работы. Как и в первой части, сквозная линия развития направлена на утверждение главной темы, которая вступает в момент генеральной кульминации, приходящейся на начало репризы. Драматургический профиль разработки отмечен характерным для симфоний подобного типа чередованием зон торможения, накопления энергии и кульминаций. Тематическое развитие строится на материале главной темы, а также на двух лейтмотивах — «золотом ходе» (вариант темы Ларго) и начальном обороте темы скерцо.

Вступительный раздел разработки (т. 128) продолжает спокойно-безмятежное настроение заключительных тактов экспозиции. Два основных раздела, имеющих волновое строение, венчаются кульминациями. Первая основана на преобразованном мотиве Ларго (вариант *Des-dur'*ной темы). Мелодия спиричуэла звучит здесь как могучая фанфара-провозглашение (т. 176—177, унисон труб и тромбонов). При повторении она

драматизируется: *es-moll* придает теме оттенок трагического величия. По настроению, драматургической функции и ладо-тональному колориту этот фрагмент перекликается с кульминационным проведением главной темы в разработке первой части (см. т. 237). Вторая кульминация построена как напряженный диалог между зловещим мотивом-фанфарой первой части и заглавным оборотом финальной темы (она дана в уменьшении). На вершине нарастания появляется главная тема-марш, полная героического пафоса (трубы и валторны). Изложение темы (точнее — ее первого предложения с натурально-ладовой попевкой) прерывается низвергающимся тремолирующим пассажем скрипок. Трубы и валторны настойчиво повторяют трихордовую попевку. Вихревое движение струнных (те же тремолирующие пассажи) пререзаются энергичной фанфарой труб. Однако темная тональная окраска (*g-moll*) и неожиданный слом в мелодии (*e*³³¹ вместо ожидаемого *g*) накладывают на нее печать трагизма. Так строится предыкт к динамизированной репризе.

Синтезирующие тенденции сказываются в разработке с самого начала: уже вступительные такты содержат варьированную тему середины скерцо (с шутливыми трелями флейт и гобоев). Во втором разделе возникают реминисценции тем Ларго («золотой ход») и скерцо (квинтовый скачок, который потом деформируется, превращаясь в ход на увеличенную квинту). Черты тематического синтеза проявляются и в структуре главной темы финала: в первом разделе в нее включается сначала концовка из *Des-dur*'ной темы Ларго, а затем — квинтовый скачок из темы скерцо:

101a

Из ГТ II ч.

b

Из ГТ III ч.

³³¹ *Ми* как септима септаккорда двойной доминанты вводит тонический квартсекстаккорд, означающий начало репризы главной темы.

Во втором разделе начальный мотив главной темы³³², ритмически похожий на концовку темы Ларго (Des-dur), непосредственно соединяется с ее вариантом («золотой ход»). Наконец, главная тема изменяет ритмический рисунок: в обоих разделах разработки, когда выступает как самостоятельная тематическая единица (т. 144, 184, 191), и во втором разделе, где образует остигатный фигурационный фон (т. 154 и далее). Интонационное единство ткани обнаруживается и в оркестровой фактуре (она состоит из элементов всех развивающихся тем, и прежде всего главной). Один из наглядных примеров — начало второго раздела (т. 154); здесь соединяются «золотой ход» из Ларго и квинтовый скачок из скерцо, звучащие на фоне остигатной фигуры, в основе которой лежит начальный мотив главной темы.

Острота столкновения в разработке повлияла на характер, драматургический рельеф и структуру главной партии. В репризе она сильно сжата (связующая отсутствует). Первое ее предложение (мелодия у тромбона, сопровождаемых резкими, отрывистыми аккордами оркестра) звучит мощно и непреклонно (эмоциональная напряженность подчеркнута органичным пунктом доминанты — прием, к которому Дворжак обращался и в финале Седьмой симфонии). Слово утверждая эту непреклонность, дважды скандируется завершающий оборот темы — трихордовая попевка. А затем внезапно происходит «срыв»: то же предложение повторяется на пианиссимо, в унисоне гобоев и валторн, как печальное эхо. Мрачно и многозначительно звучат обрывки темы в следующем построении; трихордовая попевка секвентно спускается (характерны здесь терцовые тональные сдвиги — e, C, As, F, Des) и останавливается на септаккорде двойной доминанты к E-dur — тональности побочной партии (т. 214—226). Весь фрагмент близок по смыслу генеральной кульминации в «Гуситской увертюре», где грозное звучание отрывков гуситского хора сменяется резким эмоциональным спадом. Там это было связано с трагическим пере-

³³² Главная тема дана на характерном для ладогармонической сферы симфонии увеличенном трезвучии; см. т. 158—159.

ломом в гуситском движении, здесь, возможно, с раздумьями о трудной борьбе угнетенных народов Америки за свободу и национальную независимость. Может быть, поэтому столь непримиримо столкновение лейтмотива-фанфары первой части и энергичной финальной темы, полной гнева и грозной решимости. Внезапный эмоциональный слом во втором проведении темы-марша словно говорит о том, что в нелегкой борьбе были жертвы и поражения, и что в будущем еще потребуются немало усилий и самоотверженности для достижения заветной цели.

Побочная партия не изменяется столь кардинально, как главная (она лишь укоротилась на два такта). Но отдельные штрихи — иное, чем в экспозиции, тембровое изложение (струнные) и нюансы в мелодическом рисунке — усиливают эмоциональную насыщенность и экспрессивность ее звучания. Больше преобразований в заключительной партии (т. 251). Она не только резко сокращена (24 такта вместо 36), но и конструктивно трансформирована: из нее изъят беспечно-шутливый эпизод. По характеру заключительная тема напоминает грустную реминисценцию, а по жанру — лирическую пастораль. Начало ее отмечено элегическим настроением и пастельными тонами (мелодия звучит у флейт и кларнетов пиано). Элегическое настроение подчеркнуто «чувствительным» задержанием к терции уменьшенного септаккорда на VII ступени (этот гармонический оборот приобретает тематическое значение). В развивающей середине к варьированной мелодии заключительной партии присоединяется задумчиво-меланхолическое соло фагота. Репризное проведение темы сильно варьировано, но сохраняет специфическую примету — уменьшенный септаккорд с задержанием. Это — типичное для Дворжака лирическое созерцание, погружение в воспоминания. Возможно, о далекой Чехии... В звучание отрывков заключительной темы вплетается преображенный лейтмотив-фанфара (валторна соло, т. 267—268), который тоже воспринимается как реминисценция.

Последний раздел финала (т. 275) повторяет (с изменениями) этапы разработки в обратном порядке. Кода открывается эмоциональным и динамическим «взрывом»: на фортиссимо у фаготов и низких струн-

ных появляются лейтмотив-фанфара в том зловеще-остраненном облике, который фиксировал драматические моменты действия, а затем героическая тема-марш финала. По звучанию это похоже на начало репризы: тема скандируется тромбонами на том же динамическом уровне и на органном пункте доминанты. На маркатное изложение главной темы накладывается связующая. Создавая плотный и динамичный фон (ее квартные контуры акцентированы пронзительными трелями высоких деревянных), она усиливает героический характер маршевой темы. После настойчивого повторения трихордовой попевки (из концовки финальной темы) вводится лейтмотив-фанфара в своем первоначальном виде (по тонам минорного трезвучия), но без квинтового скачка: по ритмическому рисунку этот вариант темы особенно близок заключительной теме первой части:



Как и в разработке, его обрывают нисходящие хроматические пассажи скрипок. Их напряженное звучание пререзает порывистый, устремленный ввысь мотив — вариант главной темы финала:



Возникающее далее противодвижение мелодической линии усиливает напряженность развития, направленного к драматической вершине финала и всей симфонии — вступительным аккордам Ларго. В мощном (форте фортиссимо) изложении духовых они преисполняются сурового пафоса и мрачного величия³³³. Может

³³³ Отмеченный характер звучания подчеркнут и в ладогармонической структуре хоральной заставки — тема замкнута в рамках минора, в концовку ее введена темная II низкая ступень.

быть, это воспоминание о тяжелой судьбе негров и индейцев? Или реквием жертвам борьбы? Словно в подтверждение этой мысли возникают отголоски негритянской (заглавный оборот Ларго) и индейской (начальный мотив скерцо) тем. Так начинается второй раздел коды (т. 313), частично перекликающийся с началом второго раздела разработки: обрывки тем Ларго и скерцо звучат отдаленно, мягко. Здесь же формируется еще один вариант финальной темы с концовкой, данной в ритмическом увеличении; она сообщает теме оттенок эпической широты и величия (последнему способствует гармонический штрих — VII натуральная ступень). В первый раз тема слышна как бы издалека (две валторны пиано). Затем она повторяется на фортиссимо деревянными и струнными (в унисон) как героический призыв-провозглашение. Однако в ней ощущается огромное внутреннее напряжение (оно подчеркнуто высокой тесситурой и минорным ладом), что подтверждается дальнейшим развитием: в *Allegro con fuoco* (т. 331) в одновременности звучат главные темы крайних частей — лейтмотив-фанфара из первой части (валторны и тромбоны) и финальный марш (трубы, поддержанные валторнами). Невероятное напряжение достигнуто не только динамикой, но и интонационными преобразованиями. В маршевой теме возникает острое малосекундовое задержание, опирающееся на сложную неустойчивую гармонию — доминантсептаккорд к VI ступени с пониженными квинтой и септимой на органном пункте тоники e ³³⁴:

После двукратного проведения главных тем первой и четвертой частей наступает долгожданная мажорная

³³⁴ Аккорд можно трактовать и как альтерированный нонаккорд к субдоминанте.

тоника (E-dur). Заключение финала, как отмечалось, похоже на завершающие такты Седьмой симфонии, где тоже показан процесс восхождения к конечной цели через трудное и упорное преодоление.

Симфония «Из Нового Света» — последнее творение Дворжака в этом жанре. В ней полно отразились характернейшие черты мировоззрения композитора, позиция художника-гуманиста и демократа, который не может оставаться равнодушным к вечно живым проблемам свободы, социальной справедливости, правды, добра. Пребывание в Америке, где композитор непосредственно столкнулся с этими проблемами, новые впечатления и наблюдения, полученные и сделанные там, заставили его острее понять и еще раз осмыслить их, а духовная зрелость и высокое художественное мастерство позволили «отлить» все это в совершенную форму. В итоге возникло одно из самых глубоких и прекрасных произведений не только Дворжака, но и мировой музыкальной литературы.

ДРАМАТУРГИЯ И СТРУКТУРА СИМФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА ДВОРЖАКА

Отличительная черта симфонических концепций Дворжака — их оптимистическое содержание, predetermined, как отмечалось, характером мировоззрения композитора, его отношением к окружающей действительности. С особенной силой и убедительностью проявляется светлая, жизнеутверждающая сущность его симфонических концепций в произведениях драматического склада, где отражаются сложность, острота жизненных и душевных коллизий и где конечный позитивный вывод достигается в результате тяжелой борьбы, преодоления (самые показательные примеры — Седьмая и Девятая симфонии).

Различные формы реализации этой концепции, обусловленные конкретной музыкально-поэтической фабулой и жанровым наклоном произведения, определяют и тип драматургии в симфониях Дворжака. Композитор находит всегда свежее, оригинальное решение, благодаря чему каждая из них имеет индивидуальное лицо.

Однако при всем разнообразии решений в симфонизме Дворжака можно условно выделить два ведущих типа драматургии симфонического цикла³³⁵. Первый уxo-

³³⁵ Что касается структуры цикла (планировки частей и их смысловой функции), то Дворжак, подобно некоторым его современникам-симфонистам — Чайковскому, Брамсу, Франку, Боро-

дит корнями в традиции Бетховена. Это — понимание цикла как инструментальной драмы, «спаянной» единством музыкально-поэтической идеи. Характерные черты такого типа драматургии складывались в творчестве Дворжака постепенно и нашли высшую форму в поздних симфониях, прежде всего в Седьмой и Девятой. В этих симфониях средоточием музыкального действия являются крайние части, содержащие завязку действия и разрешение драматической коллизии. Средние части означают временный отход от конфликта, углубление в сферу лирических и жанрово-бытовых или пасторальных образов. Правда, когда конфликт носит особенно острый характер (как в Седьмой симфонии), и они оказываются втянутыми в «орбиту» действия, то напоминая о нем косвенно, то продолжая его в новых условиях.

Другой тип драматургии встречается в симфониях лирико-жанрового и эпико-жанрового профиля. В ее основе лежит принцип сопоставления и развития контрастных (но не конфликтных) образов — эпических, эпико-героических, лирических, пасторальных, — создающих в итоге целостное представление о народе, его прошлом, быте, чертах его психики. К числу таких произведений относятся Вторая, Шестая, Восьмая симфонии.

Конечно, классификация симфоний Дворжака по чисто жанровым признакам в известной мере условна, ибо симфонизму композитора присущи черты жанрового синтеза. Несколько особняком стоит Пятая симфония, в которой развитие идет от светлой, буколической первой части к драматическому финалу.

Что касается сонатных аллегро, то, при всем различии их содержания и жанрового профиля, в симфонизме Дворжака последовательно формировался единый тип драматургии, ставший характерным для всех его зрелых произведений.

В сонатных аллегро драматических симфоний у Дворжака встречаются два типа конфликта — откры-

дину, — придерживался классических принципов. Все симфонии (кроме Третьей) написаны в форме четырехчастного цикла с медленной частью на втором месте и скерцо на третьем. В Третьей симфонии функции скерцо и финала совмещаются в последней части.

тый (реже) и внутренний (чаще). Первый, наиболее четко выраженный в Восьмой симфонии, проявляется в противопоставлении образов вступления и сонатного аллегро. Второй обнаруживается не столько в отношениях между главной и побочной партиями, сколько в интенсивном развитии и перевоплощении самих тем, и прежде всего главной. В этих случаях она как бы раскрывается изнутри, обнаруживая свою до поры до времени скрытую противоречивость (один из типичных примеров — главная тема сонатного аллегро Девятой симфонии Дворжак, которая предстает в процессе развития музыкально-поэтической фабулы в разных ипостасях).

Самый характерный пример внутреннего конфликта — сонатные аллегро крайних частей Седьмой симфонии. Он раскрывается в энергичном развитии и перевоплощении главной темы, в контрастном разделении главной и побочной партий, в принципе волнообразного развертывания, основанного на чередовании зон напряжения и разрядки³³⁶.

Внутренний конфликт превалирует и в драматургии сонатных аллегро Девятой симфонии. Правда, в Восьмой и Девятой симфониях Дворжак применяет оба вида конфликта. Так, в Восьмой, наряду с прямым столкновением тем вступления и сонатного аллегро — как полярных образных сфер, — существенную роль играет и принцип внутреннего конфликта (драматическая трансформация темы главной партии в разработке). В симфонии «Из Нового Света» открытый конфликт выступает в виде противопоставления вступления и сонатного аллегро в целом, а внутренний — в активном преобразовании тем главной и заключительной партий в разработке и в коде.

Примечательная черта музыки Седьмой и Девятой симфоний — семантическая множественность их образного строя: в сонатных аллегро крайних частей Седь-

³³⁶ По типу драматургии Седьмая симфония особенно близка инструментальным драмам Чайковского, что несомненно говорит о родстве художественских натур славянских композиторов. Речь может идти именно о близости, а не о влиянии, ибо Дворжак создал Седьмую симфонию до знакомства с Четвертой и Пятой симфониями Чайковского.

мой и в финале Девятой раскрываются и внешние, объективные явления жизни, и отношение к ним композитора.

Симфонический облик главной партии в сонатных аллегро Дворжака определяется в немалой степени ее драматургическим профилем — она обнаруживает свои потенциальные возможности, свою сущность постепенно, в процессе изложения и развития. Это проявляется в динамичности ее композиции: в Шестой — Девятой симфониях главная партия имеет волновое строение — трехчастную (или трех-пятичастную) структуру с динамической репризой³³⁷. Репризное проведение, как правило, представляет собой первую кульминацию, которая предвещает последующие, расположенные в разработке, репризе и коде. Так возникает целенаправленный драматургический (и динамический) профиль сонатного аллегро.

Описанный тип главной партии меняет свой конкретный смысл в зависимости от концепции и жанра симфонии. В симфониях лирико-жанрового плана (Шестой и Восьмой) репризное проведение главной темы закрепляет светлые стороны образа, является одним из этапов его монументализации и героизации. В драматических симфониях (Седьмой и Девятой) динамическая реприза главной темы означает первый, узловой, момент в развертывании музыкальной драмы. Таким путем уже на начальной стадии «повествования» подчеркивается действенный характер главной темы, напряженный процесс ее становления. В то же время динамичность главной партии усиливает и углубляет контраст между главной и побочной партиями. В Седьмой симфонии грань между главной и побочной партиями подчеркнута новой, «промежуточной», темой связующей партии, которая по образности и эмоциональному наполнению уже целиком входит в орбиту лирической побочной партии³³⁸ (также трактована связующая тема в финале Второй симфонии, вошедшая позднее в партитуру «Русалки»).

³³⁷ Это еще одно свидетельство близости симфонизма Дворжака и Чайковского.

³³⁸ Аналогичный драматургический прием встречается в первом сонатном аллегро Пятой симфонии Чайковского.

В толковании побочной партии Дворжак близок симфонистам-романтикам, а из современников — Чайковскому и Франку. Как и у последних, у Дворжака возрастает значение побочной партии в сонатном аллегро. Свидетельство тому — углубление ее психологического содержания, образная и тематическая многоплановость, яркость и индивидуальность интонационного облика, увеличение размеров. Помимо того, подобно главной, побочная партия все органичнее и непосредственнее включается в общий процесс сквозного симфонического развития. Симфонизация побочной партии сказывается в интонационно-тематической преемственности ее тем, в расположении их по линии возрастания эмоциональной напряженности, в действительности развития, а иногда в динамической репризности. Побочная партия Шестой симфонии, например, состоит из двух тем, развивающего раздела и динамической репризы второй темы, закрепляющей образ, исполненный радости и жизненных сил. Своеобразна и драматургия побочной партии Седьмой симфонии (первая часть). В ней — четыре темы. Первые две (собственно побочная партия) в процессе изложения и развития накапливают экспрессию, приводя к лирической кульминации. Третья и четвертая (собственно заключительная партия) носят обобщающий характер, представляя собой образную и интонационную трансформацию главной и побочной партий. В итоге благодаря интенсивному симфоническому развитию и перевоплощению, с одной стороны, раскрывается многогранность содержания побочной партии, а с другой, — предвосхищается конечный, позитивный, исход драмы (радостное, уверенное звучание тем заключительной партии).

Сопряженность побочной партии с лирической сферой цикла обнаруживается в симфонизме Дворжака прежде всего в ее образно-интонационных связях с тематизмом медленных частей и побочных партий финала (тонкими нитями связаны с побочной партией и лирико-пасторальные эпизоды в скерцо). Этот принцип наиболее четко проводится в поздних симфониях композитора, о чем обстоятельно говорилось в предыдущих разделах.

В сонатном аллегро симфонии «Из Нового Света» побочная тема в процессе изложения и развития меняет

не только образный, но и национально-жанровый облик, превращаясь из грустно-заунывного напева, рисующего одну из сторон образа индейского народа, в очаровательный чешский танец — польку, рожденную воспоминаниями композитора о родных местах.

Таким образом, симфоничность, действенность лирической побочной партии обусловлена в сонатных аллегро поздних симфоний композитора не ее «сюжетными» перипетиями в разработке (практически она здесь и не появляется), а внутренним развитием в пределах экспозиции.

Дворжак, как и некоторые его современники (Чайковский, Брамс, Франк), стремится в рамках сонатного аллегро к сквозному симфоническому развитию.

Кроме указанных приемов, это выражается в слиянии экспозиционного и разработочного разделов (чаще всего путем продолжения развития темы заключительной партии вплоть до начала собственно разработки; из-за этого иногда бывает трудно определить грань между экспозицией и разработкой). В Восьмой симфонии — в соответствии с типом драматургии — разработка начинается как реприза темы вступления, то есть предваряется прямым столкновением полярных образов — тем вступления и главной партии.

Разработки в сонатных аллегро Дворжака, в зависимости от музыкального сюжета и жанрового профиля произведения, можно условно разделить на два вида. В лирико-жанровых симфониях разработки напоминают галерею картин и эмоциональных состояний, воссоздаваемых приемами тонального, тембрового и фактурного варьирования. Это обогащает, эмоционально расцветчивает образы сонатного аллегро, приводя по ходу развития музыкальной фабулы к драматическому обострению (в Пятой симфонии) или к эпико-героическому перевоплощению главного образа (в Шестой симфонии).

В Седьмой и Девятой симфониях, где музыка отличается острой напряженностью и господствует иной тип драматургии, эти разделы сонатного аллегро становятся — наряду с кодой — одним из решающих, переломных этапов развертывания драмы. Здесь, в частности в крайних частях Седьмой и в финале Девятой симфо-

ний, как результат кардинальных образных перевоплощений в разработке возникает динамическая реприза главной партии. В этом случае можно говорить о совмещении функций — кульминации разработки и начала репризы. Подобное местоположение и характер кульминации, как известно, типичны для драматического симфонизма, родоначальником которого был Бетховен, а его продолжателями композиторы-романтики (например, Лист). В эпоху Дворжака такой драматургический прием получил совершенное выражение в симфонизме Чайковского.

У Дворжака динамическая реприза главной партии встречается в первых частях Четвертой, Седьмой, Восьмой и в финале Девятой симфоний. Примером своеобразной подготовки динамической репризы главной партии может служить финал Седьмой симфонии, на драматургию которого оказали влияние принципы программной и оперно-театральной музыки (это сказывается в особой рельефности, почти зримости драматургического развития). Здесь проведению главной темы в остродраматическом освещении предшествует не постепенная градация, как обычно бывает в таких случаях, а эпизод зловещего затишья (по смыслу он, как отмечалось, перекликается с трагическим сломом в разработке «Гуситской увертюры»). Он делает еще более выпуклым начало динамической репризы.

Динамизация репризы главной партии осуществляется в сонатных аллегро Дворжака не только путем тембровых, фактурных, динамических и иных изменений³³⁹, но и посредством резкого сжатия ее размеров. Это характерно для всех симфоний, но наиболее совершенную форму приобретает в последних. Так, в финале Седьмой симфонии главная партия сокращена в репризе почти вдвое, в Восьмой симфонии содержит 16 тактов вместо 49, в Девятой (финал) — 19 вместо 34 (при том, что связующая партия, состоявшая в экспозиции из 23 тактов, изъята). Особенно сжата главная партия в первой части Седьмой симфонии: от самой темы осталось лишь первое предложение (4 такта),

³³⁹ В самых конфликтных сонатных аллегро Дворжака — в финалах Седьмой и Девятой симфоний — высокий тонус репризного проведения подчеркнут также органичным пунктом доминанты.

а вся главная партия (со связующей) занимает 18 тактов вместо 61 в экспозиции.

Сокращение размеров главной партии в репризе неразрывно связано с существенными изменениями ее образно-эмоционального содержания (подробнее см. в разделе о тематическом развитии).

Концентрация драматического напряжения в разработке требует — по законам психологической правды — спада и изменения в характере последующих разделов. Так, например, в финале Девятой симфонии сжатое драматизированное изложение главной темы сменяется эпизодом, где она звучит грустно и устало, с оттенком надломленности. В первой части Восьмой симфонии, напротив, динамика напряженного действия, находящая высшее выражение в кульминационном проведении темы вступления, переходит в спокойное созерцание (главная тема в духе свирельного напева).

Побочная партия в репризах драматических симфоний Дворжака (прежде всего крайних частей Седьмой и финала Девятой, а из ранних — первой части Четвертой), как правило, не изменяется. Это объясняется тем, что она олицетворяет то позитивное начало, тот светлый образ, ради которого идет борьба и к которому устремлено все музыкальное действие. Такое толкование побочной партии типично для романтиков (особенно для Шопена) и Чайковского. В симфониях чешского композитора, имеющих иное концепционное решение и жанровое наклонение, побочная партия создает лишь оттеняющий контраст к главной партии, не выступая в роли ее идейного «противника».

Для симфоний Дворжака наиболее характерны коды резюмирующего типа. Содержание их определяется направленностью развития музыкального сюжета в разработке и в репризе. Так, в Шестой симфонии после недолгого драматического обострения (отражение кульминационной зоны разработки) кода окончательно закрепляет победно-героический облик главной темы. Аналогична и кода в первой части Восьмой симфонии.

В драматических симфониях — Седьмой и Девятой — напряженные коды продолжают развитие драмы, но не разрешают конфликт.

Итак, в зрелых симфониях Дворжак (подобно Брамсу, Чайковскому, Франку) придерживается класси-

ческой, точнее бетховенской — вспомним его Третью, Пятую и Девятую симфонии! — трактовки сонатного аллегро как наиболее действенного акта инструментальной драмы. Однако конкретное решение первого сонатного аллегро в симфониях Дворжака зависит от концепции произведения. Так, в Шестой и Восьмой симфониях (а из ранних в Первой, Третьей и Четвертой) первая часть содержит не только завязку и развитие музыкального сюжета, но и его завершение (последующие части раскрывают ту же идею в ином образно-эмоциональном и жанровом аспекте), а в Седьмой и Девятой симфониях сонатное аллегро представляет собой только первый этап драмы.

Как всякий подлинный симфонист Дворжак стремился добиться единства цикла. Предпосылками этого служили не только сквозное (образное и тематическое) развитие в пределах первого сонатного аллегро, но и взаимная обусловленность всех составных частей целого.

Медленная часть уже с первых опусов стала у Дворжака средоточием лирического начала в цикле. По мере становления симфонического стиля композитора медленные части делались все более существенными звеньями целого. Это сказывалось в возрастании их образно-эмоциональной емкости, в укреплении связей с лирической сферой цикла. Определенную эволюцию «пережили» и сам характер и содержание медленных частей в симфониях Дворжака. Если в ранних опусах они носили скорее интимно-лирический характер, были исповедью души композитора, то в дальнейшем они соединили в себе и субъективное, и объективное начала. Лирические переживания все теснее переплетались в них с образами внешнего мира, природы, с раздумьями о родине, ее прошлом, о судьбах народа — и своего, и других (вспомним Девятую симфонию!) — его жизненных превратностях, радостях и утратах, победах и поражениях³⁴⁰. Наиболее яркие образцы таких медлен-

³⁴⁰ Для создания пестрой череды «картин», рожденных воспоминаниями и раздумьями, но объединенных одной мыслью, Дворжак нередко обращается к таким формам, как рондо-вариационная (Первая и Восьмая симфонии), вариационная (Четвертая) или рондообразная (Шестая симфония).

ных частей — Адажио Восьмой и Ларго Девятой симфоний. Ларго симфонии «Из Нового Света», например, не только углубляет и обогащает черты духовного облика негритянского и индейского народов, набросанные в первой части, но и воссоздает разнообразные картины их жизни, преломленные через эпос Лонгфелло и идейно-сюжетные мотивы спиричуэлс. В то же время Ларго Девятой симфонии — квинтэссенция лирического в цикле. Не случайно лирические образы последующих частей — тема трио скерцо и побочная партия финала, — дополняя новыми штрихами эмоциональное содержание медленной части, не вносят в нее ничего существенно нового. Трио скерцо — это светлая жанровая зарисовка, рожденная воспоминаниями о далекой родине и образно перекликающаяся с эпизодом в *Cis-dur* из Ларго; побочная партия финала — новое выражение ностальгии, также с огромной силой запечатленного в музыке Ларго.

Взаимосвязь лирических образов цикла Дворжак подчеркивает и другими приемами: например, одинаковым тональным колоритом побочной партии и медленной части (в Четвертой и Пятой симфониях) или сходными композиционно-структурными принципами (трехчастность в Первой и Девятой симфониях) ³⁴¹.

Третья часть цикла ³⁴² прошла в симфонических произведениях Дворжака значительный путь развития. Начав со скерцо в духе раннего Бетховена и Шуберта (Первая и Вторая симфонии) и пережив увлечение неистово романтической образностью Листа и Вагнера (скерцо Четвертой симфонии), Дворжак создал совершенно самобытное в образном и стилистическом отношении скерцо-фуриант в Шестой симфонии (его непосредственным предвестником стала третья часть Пятой симфонии). Третьи части поздних симфоний Дворжака представляют собой оригинальный тип скерцо, где дина-

³⁴¹ Сходство тональной окраски и композиционного строения как одно из средств объединения лирических образов побочной партии и медленной части использует в некоторых симфониях Чайковский. См.: Николаева Н. С. Симфонии Чайковского. М., 1958.

³⁴² Структура третьей части в симфонии Дворжака, как правило, классична: сложная трехчастная форма с трио.

мическая энергия и действенность развития органично сочетаются с ярким жанрово-национальным началом, находящим отражение и в образном строе музыки, и в ее интонационной структуре.

Несколько особняком стоит третья часть Восьмой симфонии — вальс. Как известно, этот популярный бытовой танец ввели в мир большого искусства западноевропейские композиторы-романтики. Достаточно назвать «Приглашение к танцу» и «Волшебного стрелка» Вебера, «Карнавал» Шумана или «Сцену на балу» из «Фантастической симфонии» Берлиоза. Однако все поименованные сочинения относятся к области программной или оперной музыки. Только Брамс — одновременно с Чайковским — обратился во Второй симфонии к вальсовым ритмоинтонациям (ее вторая часть выдержана в движении лендлера — прямого предшественника вальса). Но ни у немецкого мастера, ни у других композиторов — современников Чайковского вальсовая образность не играла столь важной роли в системе выразительных средств, как у русского художника. Вальсовость пронизывает интонационный строй не только средних разделов его симфонических циклов, но и сонатных аллегро (см., к примеру, главную тему Четвертой симфонии, вторую тему побочной партии Пятой симфонии).

Чайковский открыл дорогу вальсу в самый сложный жанр музыкального искусства, каким является симфония, придав ему черты высокого художественного обобщения и сделав его полноправным «членом» симфонического цикла. Наконец, русский композитор сильно расширил образно-эмоциональный диапазон этого танца, воплотив в нем богатейшую гамму чувств и настроений³⁴³.

Дворжаку во многом была близка подобная трактовка вальса. Вальсовые ритмоинтонации вошли в симфонии чешского композитора начиная с первого опуса (см. темы сонатного аллегро Первой симфонии). Присущие вальсу ритмоинтонационные «комплексы» Дворжак применял и для создания лирических побочных тем, например в сонатных аллегро Четвертой и Седьмой

³⁴³ См. об этом в книге Николаевой «Симфонии Чайковского».

симфоний³⁴⁴. Наконец, как и Чайковский в Пятой и Шестой симфониях, Дворжак включил вальс в качестве самостоятельной части в Восьмую симфонию. По задушевности и чисто славянской распевности он особенно близок аналогичным частям симфоний Чайковского. Середина первой части вальса Дворжака даже полна интонационных реминисценций с такими мелодиями русского композитора, как вторая тема побочной партии Четвертой симфонии или тема середины вальса из Шестой симфонии.

В Восьмой симфонии вальс имеет и другое значение — он концентрирует и углубляет лирическую образность, ибо вторая, медленная, часть носит более объективный, эпически картинный характер. Являясь связующим звеном между психологическим действием, развертывающимся в первой части, и картинами народного праздника, нарисованными в финале, вальс Восьмой симфонии Дворжака близок аналогичным частям симфоний Чайковского и по драматургической функции в цикле. Если учесть, что Восьмая симфония Дворжака возникла вскоре после его знакомства с Четвертой и Пятой симфониями Чайковского, то можно говорить об определенном воздействии на него драматургических принципов русского мастера (оно сказывается и в драматургии первой части симфонии с ее темой-лейтмотивом, возникающим, как в Четвертой симфонии Чайковского, в узловые моменты драмы).

Чайковский реформировал третью часть симфонического цикла путем введения в нее вальса и расширения его образной сферы, Дворжак обновил и освежил образно-интонационное содержание скерцо. И тут источником вдохновения для композитора стал чешский танцевальный фольклор. Речь идет прежде всего о скерцо Шестой симфонии, основанном на образности и интонационных (в широком смысле) закономерностях фурианта. Вместе с ним Дворжак внес в сферу сим-

³⁴⁴ Дворжак является также автором очаровательных фортепианных (ор. 59) и оркестровых («Пражские вальсы») произведений в жанре вальса. Вальсовая ритмика проникает и в программные симфонические сочинения композитора (например, в «свадебную сцену» поэмы «Голубок», где использованы ритмоинтонации соседской — чешского народного танца, близкого медленному вальсу).

фонии неуемную энергию, удаль и гордую неуступчивость, раскрывающие одну из сторон чешского национального характера. Дух фурианта нельзя не почувствовать также в суровой, полной внутренней устремленности и динамики музыке третьей части Седьмой симфонии — в общем характере музыки, в ее ритмической структуре (полиритмические слои, чередование двух- и трехдольных единиц). Типичные для фурианта ритмические перебои прослеживаются и в музыке скерцо Девятой симфонии, хотя в интонационном отношении она «опирается» на особенности иной национальной культуры.

В драматических симфониях Дворжака — Четвертой, Седьмой и Девятой — скерцозные части создают не только необходимый жанровый контраст, но и продолжают линию драматургического развития сонатных аллегро. Поэтому они крепкими нитями связаны с первыми частями — единством интонационного и ладо-тонального колорита (а в Седьмой — и образно-эмоциональной близостью).

Финалы в симфонических циклах Дворжака всегда выражают торжество жизни, силу человеческого духа. В симфониях драматического типа они продолжают и завершают драматическое действие, начавшееся в первой части. В этих случаях идейный центр цикла как бы переносится в последнюю часть. Конечный позитивный итог достигается здесь в результате трудного преодоления и потому приобретает особую весомость и силу. Таковы финалы Седьмой и Девятой симфоний.

Другой тип финалов в симфониях Дворжака — массово-жанровые финалы, воссоздающие картины народного празднества, обобщенный образ народа, — утверждает неумирающие ценности жизни, ее красоту и вечность. По драматургической роли — обобщению ведущей идеи цикла — они сходны с финалами первого типа, но только раскрывают ее в ином аспекте.

Массово-жанровые финалы типичны для симфоний лирико- или эпико-жанрового и героико-эпического характера — Третьей, Шестой и Восьмой. Каждый из них имеет специфический облик, определяемый конкретным содержанием и направленностью музыкально-поэтического «сюжета» произведения. Например, в Третьей симфонии, навеянной страницами далекой

истории Чехии, картины финального торжества обнаруживают родство с традициями рыцарской романтики (в музыке части слышны отголоски вагнеровских праздничных шествий). По общей эмоциональной атмосфере и по типу контрастов финал Третьей симфонии напоминает заключительные разделы оперных актов, в которых массовые сцены, передающие оживление и шум толпы, чередуются с сольными лирическими номерами.

Музыка праздничных финалов Шестой и Восьмой симфоний носит иной — ярко самобытный, народно-национальный характер. Финал Шестой симфонии «проще», скромнее — он воссоздает, по всей вероятности, непритязательное деревенское торжество, во время которого разнообразные танцевальные сценки, полные разудалого веселья и добродушного юмора, сменяются лирическими эпизодами. Последняя часть Восьмой симфонии — это широкое эпическое полотно, обобщенный и многогранный образ чешского народа.

Финалы Шестой и Восьмой симфоний — и по концепции и по содержанию — приближаются к аналогичным разделам некоторых симфонических циклов Чайковского и Бородина — композиторов, продолживших линию эпического, народно-жанрового симфонизма Глинки. Последнее, с одной стороны, свидетельствует о параллельности путей развития русского и чешского национального симфонизма (и вообще искусства) и о сходстве эстетических критериев, которыми руководствовались их создатели, а с другой, — о благотворном воздействии на симфонизм Дворжака опыта русской композиторской школы, в частности Глинки. Думается, что и здесь не прошло бесследно для Дворжака знакомство с симфоническими партитурами Чайковского. Одно из доказательств этого — сходные моменты в концепции финалов Четвертой симфонии русского композитора и Восьмой чешского. В них утверждается и обобщенный образ народа и мысль о том, что в единении, в слиянии с народом художник находит душевные силы и нравственную опору. В обоих финалах для раскрытия этой мысли композиторы обращаются к закономерностям народно-музыкального мышления — к жанру вариаций, распространенному в народной практике, опираются на интонационный строй фольклора. В основе Четвертой симфонии Чайковского лежит, как извест-

но, русская народная песня «Во поле береза стояла». Главная тема финала Восьмой симфонии Дворжака выдержана в духе чешских народно-эпических напевов; в процессе развития она превращается в мелодию зажигательного танца — родного брата «Славянских танцев».

Черты общности заметны также в драматургии и структуре финалов: оба построены на сопоставлении картин массового веселья и лирических (а у Дворжака и лирико-пасторальных) эпизодов.

Итак, в драматургии и архитектонике симфонического цикла Дворжак сохраняет верность классическим принципам. Что же касается трактовки и внутреннего наполнения отдельных частей, то здесь чешский композитор, подобно своим выдающимся современникам-симфонистам — Чайковскому, Брамсу и другим, — находит новые драматургические и композиционные приемы, позволяющие ему более полно и точно воплотить содержание и дух эпохи. С наибольшей очевидностью это сказывается в трактовке сонатного аллегро. Для поздних симфоний Дворжака (Шестой — Девятой) характерен динамичный тип композиции, пронизанной сквозным, интенсивным развитием и направленной к коде, где находится главная кульминация. Интенсивность развития в сонатном аллегро проявляется и в композиции главной партии, отлитой в трехчастную структуру с динамической репризой, и в симфонизации и возрастании драматургического значения «побочной партии и коды.

К созданию развернутой главной партии с динамической репризой Дворжак шел параллельно с Чайковским, причем оба композитора опирались, вероятно, на одни и те же источники — творчество Моцарта и Бетховена. Идею трехчастной динамической репризности можно в зародыше обнаружить у них в некоторых сонатных аллегро. Достаточно, к примеру, вспомнить сонату с-moll Моцарта или Аппассионату Бетховена, где первый активно-драматический элемент главной темы повторяется после изложения контрастного второго в ярком динамическом «освещении» (повторение первого элемента, знаменующее начало связующей партии, на слух воспринимается как репризное проведение).

Другая специфическая черта сонатного аллегро Дворжака — образная и тематическая многоплановость главных и побочных партий³⁴⁵. Она выражает стремление композитора запечатлеть разнообразие явлений реальной действительности, богатство и изменчивость душевного мира человека. Черта эта обусловлена особенностью музыкального мышления Дворжака, точнее той ролью, какую играет в его творчестве эпический, повествовательный метод; последний, в свою очередь, неотделим от свойств художнической природы и мировосприятия композитора, о чем говорилось во введении.

Черты своеобразия можно видеть также в трактовке финальных разделов симфонического цикла. Речь идет о перемещении смыслового центра в последнюю часть — в Седьмой и Девятой симфониях Дворжака. Аналогичное явление наблюдается и в творчестве некоторых современников Дворжака, например у Брамса (Третья и Четвертая симфонии) и у Малера (Первая, Вторая, Шестая симфонии и «Песнь о земле»)³⁴⁶.

³⁴⁵ В известной мере эта черта отражает некоторые общие тенденции в развитии симфонической музыки конца XIX — начала XX века, нашедшие более полное и качественно иное (в соответствии с иным мировоззрением и стилем) выражение в произведениях младших современников чешского композитора — Малера и Р. Штрауса.

³⁴⁶ Подобная тенденция ярко проявилась еще в Девятой симфонии Бетховена.

ТЕМАТИЗМ СОНАТНЫХ АЛЛЕГРО ДВОРЖАКА

Жанровые истоки тематизма

Жанровые истоки симфонического тематизма Дворжака весьма разнообразны. Композитор поначалу, возможно, интуитивно, а потом и вполне сознательно опирался на образно-интонационное содержание народных и бытовых жанров, ибо хорошо понимал богатство их ассоциативного фонда, неразрывную связь с конкретными сторонами быта и с психической жизнью человека. Важнейшим побудительным мотивом здесь было стремление сделать музыку ясной и понятной широким слоям слушателей (вспомним слова Дворжака — «тот, кому мы [композиторы] отдаем все свои силы, — всегда народ»³⁴⁷).

Одно из ведущих мест в музыке Дворжака занимают танцевальные жанры, танцевальное начало. В этом отношении к симфонизму композитора полностью приложим тезис Вагнера о том, что «основа симфонии — танец»³⁴⁸. Говоря так, великий немецкий реформатор имел в виду не только факт претворения специфических особенностей народно-бытовых танцевальных жанров, но и свойственный симфоническим произведениям — прежде всего венских классиков — принцип танцевально-

³⁴⁷ Высказывание Дворжака взято из его статьи «Музыка в Америке». — «Нудебні ревие», 1911, č. 8—9.

³⁴⁸ О применении музыки к драме. — В кн.: Вагнер Р. Избранные статьи о музыке. М., 1935, с. 95.

ритмической остинатности. Проявляется он и в творчестве Дворжака, что объясняется не только опорой композитора на традиции венского классического симфонизма, но и преломлением интонационно-структурных закономерностей народной, в первую очередь чешской, музыки³⁴⁹.

Прежде чем говорить о том, какие танцевальные жанры наложили отпечаток на симфонический тематизм Дворжака, — несколько предварительных замечаний о подходе композитора к этой проблеме. Если для его старшего современника Сметаны первостепенной задачей было сохранение чистоты жанрового прототипа и вместе с тем поэтическое претворение типичных «примет» какого-то одного народного танца, то Дворжак не ставил такой цели. Для него важно было уловить и запечатлеть характерные интонационные черты и общий колорит народной песни или танца (вспомним его высказывания американского периода!). При этом композитор нередко использовал в своих танцевальных пьесах, симфонических фрагментах или темах признаки разных танцевально-народных прототипов. Наглядный пример тому — «Славянские танцы», которые вызвали многочисленные нарекания в адрес Дворжака (особенно со стороны приверженцев сметановского толкования) и стали предметом споров между исследователями о том, какой или какие именно народные образцы положил он в основу того или иного танца.

³⁴⁹ Танцевальная ритмика — характерная черта не только чисто танцевальных, но и песенных жанров чешского фольклора. На этом основании чешские исследователи отечественного народного творчества определяют его как инструментально-песенный тип — в отличие от восточно-моравского фольклора, который именуют вокально-песенным типом, поскольку он теснее, чем чешский, связан с текстом и манерой исполнения народных певцов. Большой удельный вес танцевального начала в чешской народной музыке ученые Чехословакии объясняют влиянием на нее музыки эпохи барокко, венской классики и рококо (см., например статью Р. Сметаны и Б. Вацлавека в кн.: Sušil F. Moravské národní písně, vyd. 4. Praha, 1951). Думается, что в этом случае правильнее говорить о процессе взаимного влияния и обогащения, ибо давно уже установлено, что чешский песенно-танцевальный фольклор оказал сильное воздействие и на профессиональную музыку своей страны, и на творчество европейских композиторов, в частности на представителей венской классической школы.

Принцип соединения различных танцевальных типов, как справедливо утверждает Сихра, не ведет к жанровой обезличенности танцевальной музыки Дворжака (чешский ученый резонно ссылается на пример Шопена, который, как установил В. Пасхалов, синтезировал в мазурках элементы разных танцев, в частности мазура, оберека и кувяка). Другое дело, что Дворжак часто обращался к ритмоинтонационным формулам не повсеместно распространенных, а менее знакомых танцев, и это сильно затрудняло исследователям процесс «узнавания» их первоисточков. Сихра, основательно занимавшийся этой проблемой, пришел к выводу, что «концепция Дворжака в „Славянских танцах“ в высшей степени близка концепции Сметаны. Различие состоит в том <...> что танцевальные типы у обоих композиторов разные и что Дворжак, как правило, комбинирует несколько танцев, а Сметана большей частью поэтизирует в каждой пьесе один танец». Потому, заключает Сихра, в корне неверны и противопоставление Сметаны Дворжаку, и тезис о «славянском космополитизме» Дворжака, будто бы проявившемся в его «Славянских танцах»³⁵⁰.

Примеры тем, сочетающих признаки различных танцевальных жанров, встречаются (правда, реже, чем в «Славянских танцах») и в симфониях Дворжака. Так, тема третьей части Второй симфонии включает «приметы» и соуседской, и менуэта. Черты жанрового симбиоза ощущаются и в теме трио скерцо из Девятой симфонии.

В обобщенном виде танцевальное начало проступает уже в ранних симфониях (Первой — Третьей). В последующих симфониях Дворжак чаще всего обращается к фурианту, соуседской и польке. Как уже говорилось, интонационный строй и образность фурианта композитор применял не только для изображения картин праздничного народного быта, но и для воплощения некоторых типичных черт национального характера — гордости и чувства собственного достоинства, упорства и непри-

³⁵⁰ См.: Sychra A. *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*, s. 37 и далее. Сихра подчеркивает также, что в «подборе» танцевальных типов Дворжак руководствовался обычно традициями народных музыкантов.

мирности в отстаивании своих прав и исконных обычаев. Эти «свойства» народного танца с наибольшей силой проявились в музыке скерцозных частей Шестой и Седьмой симфоний.

Специфические ритмо-интонационные особенности фурианта Дворжак применяет и в тех случаях, когда хочет придать музыке динамичность, внутреннюю энергию, действенность. С этой целью он использует переменную метроритмику в некоторых темах сонатных аллегро и других частей цикла. Например, чередование двух- и трехдольных единиц, составляющее отличительный признак фурианта (а шире — танцев из группы матеников), встречается уже в Первой симфонии — при изложении главной темы (см. второе проведение, т. 37—40). Ритмические перебои присутствуют и в главной партии первой части Шестой симфонии (т. 34—44 экспозиции и аналогичные такты в репризе). Отчетливо ощущается переменная, фуриантская, ритмика и в музыке третьей части Седьмой симфонии.

Не столь часто, как Сметана, но все же Дворжак прибегает в симфониях к ритмо-интонационным формулам польки. Пользуясь ими, он создает жанрово-бытовые и лирико-пасторальные зарисовки. Такова, например, сценка-реминисценция в первой части симфонии «Из Нового Света» (мажорный вариант побочной темы) или пасторальный эпизод в разработке первой части Восьмой симфонии.

На формирование симфонического тематизма Дворжака определенное влияние оказали также песенные и инструментальные жанры чешской и моравской народной музыки. Сфера чешской песенности находит отражение прежде всего в лирическом тематизме: в его мелодическом и ладо-тональном складе (короткие диатонические мотивы с опеванием опорных тонов, в частности квинты лада, движение по тонам трезвучия и септаккорда, преобладание мажорных тональностей) и в структуре (периодичность). В качестве примеров можно привести темы медленных частей Пятой и Шестой симфоний, побочную тему финала Седьмой симфонии.

Воздействие песенных жанров простирается и на строение некоторых тем. Так, куплетно-вариационные черты заметны в побочной теме первой части и во вто-

рой *cis-moll'*ной теме Ларго из Девятой симфонии. Более сложную, но тоже песенную структуру имеет первая тема Ларго из той же симфонии (простая трехчастная форма с развивающей серединой). Принцип повтора периодических ячеек лежит в основе финальной темы Четвертой симфонии.

Связи с моравским фольклором обнаруживаются в ладо-тональном и гармоническом строении и в принципах развития тематизма. Характерные черты чешской и моравской народно-инструментальной музыки прослеживаются в таких темах Дворжака, как мелодия серенады из второй части или свирельные наигрыши из трио Шестой симфонии, как галекачковая мелодия главной партии и мотивы-зовы из Адажио Восьмой. В симфонических опусах композитора, начиная с ранних, часто встречаются также приемы изложения, проистекающие из практики народно-инструментального музицирования, — гетерофонная полифония, контрапункты с терцовым и секстовым удвоением ведущей мелодии, украшающие контрапункты в духе «цифрования».

Уже говорилось о том, что в некоторых темах симфоний Дворжака заметны образно-интонационные связи с гуситской песенностью. Не обращаясь, как в «Гуситской увертюре», к методу цитирования ключевых оборотов и мотивов, Дворжак включает в тематизм отдельные метро-ритмические и мелодические элементы, типичные для гуситских хоралов, что вкупе с другими выразительными средствами помогает ему создать образ гордой непримиримости и волевого порыва (тема из развивающей части главной партии в финале Седьмой симфонии, содержащая зерна, близкие мотивам хорала-марша «Кто ж вы, божьи воины»).

Определенное место в лирико-буколической палитре композитора принадлежит жанру чешской пасторали, получившему большое развитие в творчестве канторов³⁵¹ — предшественников Сметаны — и своеобразно преломленному в оркестровой и оперной музыке классика чешской музыки. Образные и интонационные

³⁵¹ Канторы — учителя музыки в деревнях и небольших городках Чехии, самоотверженные просветители народа и хранители исконных национальных традиций.

параллели с жанром пасторали вызывают тема трио из третьей части Второй симфонии и тема заключительной партии из финала Девятой симфонии Дворжака (репризное проведение).

В интонационную структуру симфонического тематизма проникают и элементы песенно-танцевального фольклора других народов. Так, заключительная тема финала Шестой симфонии содержит ритмоинтонации, характерные для русских танцевальных мелодий. Яркий пример воссоздания типичных черт американской — негритянской и индейской — музыки — первая и третья части симфонии «Из Нового Света».

Существенное значение в творчестве Дворжака имеют жанры городской бытовой музыки, которую он — в отличие от иных его современников — никогда не считал чем-то эстетически неполноценным. Напротив, слыша в ней «голос народа», композитор, побуждаемый заботой о том, чтобы его музыка была понятна и близка простым, неискушенным слушателям, заимствовал из «уличных», по его выражению, песен и танцев характерные интонационные зерна, ритмоформулы, приемы изложения и более общие принципы (например, прием повтора ключевых мотивов и оборотов).

В симфонических произведениях элементы музыки городского быта (вальса, польки, мазурки и т. п.), творчески переосмысленные, сохраняя силу конкретно-ассоциативных связей с первоисточниками и придавая музыкальным образам семантическую и эмоциональную достоверность, приобретали обобщенно-поэтическое выражение. Эта черта творческого метода Дворжака снова говорит о близости между ним и Чайковским. За широкое использование интонационного фонда городского фольклора композитор неоднократно был осыпан упреками в банальности и тривиальности со стороны специалистов из музыкальных кругов. В симфониях Дворжак чаще всего обращался к вальсовым ритмам и интонациям, о чем уже говорилось в разделе о драматургии его симфонического цикла.

Одним из важнейших средств, к которым прибегал Дворжак для воплощения героических и героико-драматических образов, являются всевозможные разновидности маршевой и фанфарной музыки. Самые яркие образцы сурово-мужественных маршевых

тем — связующая тема финала Седьмой симфонии и главная тема финала Девятой. Маршевая образность, воплощенная через характерные для этого жанра интонационные комплексы (простая лапидарная мелодика, четкий, часто пунктированный, ритм, мажорный лад, аккордовое изложение и т. п.), используется Дворжаком и для создания энергичных, целеустремленных тем симфоний (тема трио в скерцо Второй симфонии, главная тема первой части Шестой). К жанру марша композитор прибегал и тогда, когда нужно было нарисовать картины массовых празднеств — торжественно-ликующего шествия, как в финалах Первой, Второй и Шестой симфоний, шуточно-маскарадного «кортежа» (в четвертой вариации из финала Восьмой симфонии) или веселого деревенского праздника (трио скерцо в Первой и Третьей симфониях). Когда же надо было подчеркнуть чувство скорби, связанной с трагическими страницами истории либо с отражением горестных событий в жизни человека, он использовал стилистику похоронного марша (Адажио в Восьмой симфонии, вторая *cis-moll'*ная тема Ларго в Девятой).

Богатая гамма оттенков присуща многочисленным фанфарным темам Дворжака. Они служат одним из выразительных компонентов в изображении картин жизни и быта — от пасторальных пейзажей и праздничных торжеств до батальных и драматических сцен. Фанфарные мотивы нередко входят в «ткань» героико-драматических тем Дворжака.

Известное воздействие на тематизм симфоний Дворжака оказала хоральность в широком смысле этого понятия. Хоральное начало — постоянная составная часть тематизма вступлений и медленных частей. Через нее композитор выражает состояние сурового раздумья или возвышенного самоуглубления (главная тема второй части Четвертой симфонии, вступление и хорал в Ларго Девятой, вступление к Восьмой). В других случаях она становится одним из средств воспроизведения картин торжественного церемониала (тема средней части Адажио в Первой симфонии, *Des-dur'*ная тема в средней части Третьей).

В симфоническом тематизме Дворжака встречаются и примеры жанрового синтеза: маршево-танцевальные темы во Второй симфонии (вторая тема побочной пар-

тии финала), в Четвертой (главная тема финала), в Седьмой (главная тема скерцо) и в Восьмой (вторая тема главной партии и побочная тема первой части). Песенно-танцевальный характер носят побочная и заключительная темы первой части симфонии «Из Нового Света».

Наконец, нельзя не сказать о влиянии на симфонический тематизм Дворжака оперного мелоса. В этом, конечно, нет ничего удивительного. С одной стороны, воздействие оперно-театральной музыки на симфонические жанры — исторически закономерное явление, отличающееся глубиной и многоохватностью³⁵². С другой стороны — для Дворжака как крупного оперного композитора, автора более десятка оперных партитур было вполне естественно взаимовлияние и взаимодействие принципов оперной и симфонической музыки.

Черты речитативной и ариозной мелодики особенно характерны для тематизма медленных частей поздних симфоний. Так, например, почти вся основная тема Адажио Седьмой симфонии соткана из омузыкаленных интонаций речи. Как и в Ларго Девятой, Дворжак использует здесь, кроме того, интонационный комплекс, типичный для арий скорби (ламенто), о чем подробно уже говорилось.

Наряду с выразительными приемами, свойственными лирическому оперному мелосу, в некоторых темах симфоний Дворжака узнаются героико-призывные и патетические интонации, ведущие происхождение от героических оперных арий, и обороты ораторской речи (главные темы сонатных аллегро Четвертой, Седьмой и Девятой симфоний, финала Пятой).

С принципами оперно-театральной драматургии связано и применение тем-лейтмотивов в симфонизме Дворжака. Они способствуют, в частности в поздних симфониях, смысловой четкости и конкретности их музыкально-поэтического содержания.

Другое подтверждение тесных связей между симфоническим и оперным тематизмом — аналогичные или

³⁵² См. об этом в кн.: Конен В. Театр и симфония. М., 1968, 2-е изд., М., 1975.

сходные образно-интонационные комплексы, встречающиеся в симфониях и в операх (о них говорилось в предыдущих разделах), и автоцитаты. К числу последних относятся тема оперного ансамбля из «Короля и угольщика», перенесенная в финал Третьей симфонии, или мелодия песни Тоника из «Упрямец», включенная в среднюю часть вальса Восьмой симфонии. И, наоборот, — некоторые темы Второй симфонии Дворжак впоследствии ввел в оперу «Русалка». Автоцитаты, вызывая конкретные ассоциации, всегда способствуют уточнению содержания музыкальных образов симфоний.

Итак, жанровая почвенность симфонического тематизма, обусловленная опорой на стилистику народных и бытовых жанров и составляющая одну из основополагающих черт творческого метода Дворжака, подчеркивает правдивость, жизненно-психологическую достоверность его «чистой», непрограммной музыки, что, несомненно, является важнейшим свойством музыкального реализма.

Фактура и тембровое изложение тематического материала

В симфонических произведениях Дворжака преобладает гомофонно-гармоническая фактура. Однако существенное значение имеют и приемы полифонического изложения материала: они помогают выявить роль аккордов, фигураций, элементов фона. Фон, особенно в зрелых произведениях, как правило, отражает элементы главной музыкальной мысли или побочных идей. Наиболее последовательно проведен этот принцип в двух последних симфониях, в частности в Девятой, где все нити оркестровой ткани «вырастают» из структуры ведущего тематизма (включая и фигурационные рисунки).

Полифоничность изложения проявляется в том, что в симфониях Дворжака (как и в произведениях других жанров) самостоятельны и тематические контрапункты. Нередко им присущи черты, характерные для чешского и моравского народно-инструментального музицирова-

ния. Можно назвать мелодии-контрапункты украшающего типа, в истоках связанные с формой народного «цифрования», встречающиеся уже в ранних симфониях и широко использующиеся в сочинениях зрелого периода.

Другой прием, проистекающий из народной песенно-инструментальной практики, — двухголосное изложение сопутствующих теме контрапунктов, в котором преобладает движение параллельными терциями и секстами. Пример — мажорный вариант побочной темы («чешская полька») из первой части Девятой симфонии. Основную мелодию здесь сопровождает контрапункт флейт и кларнетов, идущий параллельными терциями и украшенный трелями. Подобный тип изложения Дворжак нередко применяет и в ведущих, по большей части лирических, темах народнопесенного характера (первая тема побочной партии в Шестой симфонии, первая тема побочной и обе темы заключительной партии в Седьмой, побочные темы финала Седьмой и первой части Восьмой симфоний, вторая *cis-moll'*ная тема Ларго Девятой).

Одним из приемов народной полифонии, встречающимся в симфониях композитора, являются также короткие контрапункты — варианты повторы мотивов и оборотов главной темы; сюда же можно причислить подголоски и гетерофонные «разветвления» побочных голосов (темы второй части Пятой симфонии, обе темы побочной партии и заключительная тема финала Шестой, тема вальса в Восьмой симфонии и вторая *cis-moll'*ная тема Ларго в Девятой).

Наконец, как и в «Славянских танцах», в симфониях Дворжака обращают на себя внимание выразительные подвижные басовые и средние голоса оркестровой ткани — не только в скерцозных и танцевальных темах, но также в некоторых главных темах сонатных аллегро (вторая тема главной партии Пятой симфонии, тема заключительной партии финала Девятой).

Помимо фактурных приемов, связанных с закономерностями народного инструментального музицирования и придающих тематизму Дворжака национальный колорит, в симфониях широко используются и приемы классической полифонии: свободные и канонические

имитации и каноны³⁵³ (побочная партия Второй симфонии, заключительная партия и реприза второй побочной темы в первой части Шестой, реприза главной темы в Восьмой), фугато (вторая часть и разработка в первой части Первой симфонии, вторая часть Второй — двойное фугато, разработка первой части в Восьмой), пассакалия (медленная часть Второй симфонии).

Не менее часто (особенно в поздних симфониях) обращается Дворжак и к приемам контрастной полифонии, о чем подробнее будет сказано дальше.

Динамизирующее значение имеют в симфоническом тематизме композитора гаммообразные (нередко хроматизированные) мелодии-контрапункты и расходящееся движение голосов. Они появляются обычно в самые напряженные моменты музыкального развития — в кульминационных зонах разработки (финал Девятой симфонии) или в кодах (первая, третья и четвертая части Седьмой симфонии, первая часть и финал Восьмой, крайние части Девятой). Такие контрапункты-стимуляторы встречаются и в связующих разделах — перед главными темами, поданными в драматическом «освещении» (связующая партия первой части и связка перед общей репризой скерцо в Седьмой симфонии).

Для некоторых тем вступлений и медленных частей, носящих медитативный или хоральный характер, типична строгая аккордовая фактура.

Одним из важнейших средств выявления структуры ткани и ее дифференциации в симфониях Дворжака служит инструментовка. Можно отметить несколько наиболее типичных для композитора приемов.

Сопоставление оркестровых групп. К нему Дворжак обращается, например, в начале Адажио из Восьмой

³⁵³ Каноны и канонические имитации Дворжак включает в изложение тем не только сонатных аллегро, но и других частей. Так, четвертая вариация в медленной части Второй симфонии представляет собой канон; как канон в октаву изложена тема середины вальса в Восьмой симфонии. Тема скерцо Седьмой — вертикально-подвижной контрапункт (со сменой тембровой окраски). Каноническая секвенция применена в развивающей части скерцо Шестой симфонии (т. 68—92).

симфонии, где, кроме того, использован прием перемены функций: при первом проведении тема звучит у струнных, а мотив эпизода («зовы») — у деревянных; при втором, наоборот, — тема у деревянных, мотив-«зов» — у струнных. Другой пример — вступление к первой части симфонии «Из Нового Света»: ведущая мелодия излагается струнными, побочные тематические элементы — деревянными. Затем мелодию перехватывают деревянные, а струнные скандируют остро ритмованную фигуру. Прием сопоставления оркестровых групп использован и в начале Ларго Девятой симфонии — духовые (низкие кларнеты) экспонируют хоральную заставку, концовка которой передается струнным (см. т. 5—6).

Выделение тематических элементов фактуры. При экспонировании второй темы главной партии в Восьмой симфонии ведущая мелодия, изложенная аккордами, поручена альтам и виолончелям, контрапункт — первым скрипкам, пунктированный мотив из первой темы главной партии — флейтам. Во вступлении к первой части Девятой симфонии мотив, выросший из начальной секвенции (т. 15—16), ведут флейты и гобои, а модифицированную тему главной партии — валторны, альты и виолончели. Четкая тембровая дифференциация присуща и главной теме первой части той же симфонии: первый элемент интонируют валторны, второй — кларнеты и фаготы, фон — у струнных.

Перемена тембровой окраски (этот прием — также форма выражения принципа тембрового развития). Дворжак прибегает к ней, например, в Шестой симфонии — в побочной партии первой части (гобой — первые скрипки) и в заключительной партии финала. Другой пример — побочная партия первой части Девятой симфонии: тема в первый раз интонируется флейтой и гобоем, во второй раз — вторыми скрипками. Заключительная тема звучит сначала у флейты соло, затем — у скрипок в октаву.

Выделение голосов оркестровой ткани посредством их тембровой и регистровой дифференциации. Несколько особенно ярких примеров из Девятой симфонии. В кульминации Ларго (т. 96) главная тема первой части звучит у тромбонов, мотив Ларго («золотой ход») — у трубы, первый элемент заключительной

темы — у валторн и скрипок, второй — у деревянных; фон — тремоло альтов, виолончелей и контрабасов. В трио скерцо тему играют деревянные, контрапункт — скрипки, педаль — валторны. В разработке финала (т. 156 и далее) тема Ларго звучит у флейт и кларнетов, мотив скерцо — у первых скрипок (затем у виолончелей и контрабасов), фон образуют фигуры алты (главная тема в уменьшении) и педаль валторн. В качестве примера тембрового и регистрового разграничения фактуры можно привести также главную тему финала Девятой симфонии, где мелодию интонируют медные, сопровождаемые аккордами струнных и духовых.

Дворжак прибегает к тембровой дифференциации и как к средству выявления образно-тематических контрастов или драматизации, связанной с контрастными преобразованиями тематизма. Таким образом, например, в Адажио Восьмой симфонии подчеркнут контраст между пасторальным мотивом зова и сумрачной мелодией «кругообразного вращения», близкой лейтмотиву природы из цикла симфонических увертюр (флейта — низкие кларнеты, сопровождаемые аккордами низких струнных), или образно-интонационные изменения тематизма (т. 29—36, где сопоставляются начальный оборот Адажио у деревянных и мотив зова у струнных).

Определенное значение в оркестровой фактуре симфоний Дворжака имеют лейттембры, особенно в симфонии «Из Нового Света». Прежде всего они связаны с лейтмотивами произведения. Так, первый (фанфарный) элемент главной темы первой части излагается большей частью валторнами и тромбонами, дублированными низкими виолончелями и контрабасами. «Золотой ход» (вариант заглавного мотива Ларго) звучит обычно у духовых (труб и кларнетов), а вступительные аккорды Ларго — у деревянных духовых инструментов.

Некоторые тембры в симфонических партитурах Дворжака воспроизводят специфическое звучание народных инструментов. Чаще всего это деревянные, близкие по звучанию народным свирелям. Таковы, например, главная тема первой части Восьмой симфонии у флейты соло, генетически связанная с чешскими

инструментальными наигрышами — галекачками, мотивы-«зовы» флейты из второй части и флейтовая тема из финала той же симфонии. Свирельные темы-наигрыши есть в финале Первой симфонии (главная тема) или в первой части Второй (первая тема побочной партии). В Девятой симфонии как своеобразный тембр, воссоздающий индейский национальный колорит, воспринимается унисон флейты и гобоя.

Наконец, одним из приемов, подчеркивающих особенности строения оркестровой фактуры в симфониях Дворжака, является уплотнение и разрежение ткани. Чаще всего это наблюдается в драматически насыщенных фрагментах симфоний, в частности в кульминациях, за которыми следуют моменты эмоционального и динамического спада (репризные кульминационные проведения главных тем в первых частях последних симфоний, развивающий раздел главной партии в первой части Девятой симфонии, где тема звучит в унисоне струнных на фоне плотных аккордов деревянных и медных — т. 39—46, а затем наступает разряжение фактуры).

Отмеченные приемы дифференциации оркестровой фактуры способствуют тому, что в симфонических партитурах Дворжака, отличающихся ясностью, четкостью рисунка, главная музыкальная мысль всегда выделена, и это помогает следить за логикой ее развития.

Структура тематизма сонатных аллегро Дворжака

Интонационно яркий, рельефный тематизм сложился в симфонических сочинениях Дворжака не сразу. Как уже отмечалось, тематизму первых симфоний порой недоставало мелодико-ритмической оригинальности, ладогармонической выразительности и насыщенности, своеобразия национальной окраски, наконец, интонационной концентрированности.

Для тематизма зрелых симфоний Дворжака характерны две ведущие тенденции: стремление к конструктивной четкости (в этом сказывается преемственность композитора с венскими классиками, ранними романти-

ками и с чешским фольклором) и желание отойти от строгой периодической структуры, усложнить и разнообразить ее (последняя тенденция в известной мере обусловлена претворением специфических особенностей моравской музыки, которой присущи вариантность и непериодичность строения).

Отмеченные тенденции распространяются и на структуру тематизма. В этом отношении для Дворжака типичны, с одной стороны, тяготение к квадратности, симметричности, а с другой, — стремление нарушить ее путем введения вступительных тактов, расширений или дополнений, а также путем избегания полных кадансов внутри разделов формы. Так, нередко периоды или иные построения завершаются у композитора половинными либо прерванными кадансами, непосредственно вливающимися в следующее построение или в развивающую часть.

Иногда встречаются и противоположные случаи — когда интонационное зерно неквадратно, и Дворжак «дополняет» его, включая точное или варьированное повторение оборота концовки (например, главная тема Седьмой симфонии).

Большинство тем Дворжака, как правило, четко делится на короткие фразы и мотивы (возможно, это результат воздействия чешского фольклора, для которого не типичны протяженные, развертывающиеся из одного ядра мелодии).

Нередко интонационное зерно тем главных партий образуется из двух контрастных элементов — фанфарно-аккордового и распевного, основанного на плавном движении с опеванием (эта черта тематизма — наследие венских классиков, в частности Бетховена и Моцарта). Таковы зерна главных партий Пятой — Девятой симфоний. Иногда порядок следования контрастных элементов варьируется: например, в Седьмой симфонии сначала идет опевающая фраза, а потом короткий фанфарный оборот. В Девятой симфонии фанфарный мотив сопоставляется с мотивом «кружения», близким по ритмическому складу танцевальным формулам.

Простому по мелодическим контурам зерну темы Дворжак придает рельефность путем заострения ритмического рисунка (темы первых частей Четвертой и

Восьмой симфоний, темы крайних частей симфонии «Из Нового Света»), насыщения гармонии (главные темы первой части Четвертой и финала Седьмой симфоний), создания своеобразного ладового колорита (главные темы первой части Седьмой и финала Девятой симфоний).

Для первоначального этапа изложения главных тем (то есть для первых предложений) мелодическая повторность не характерна (этим они отличаются от главных тем в симфониях венских классиков). Элементы повторности возникают иногда во второй половине периода, но им по большей части присуща вариантность: ладогармоническая, как в главной теме Второй симфонии (она звучит в доминантовом наклонении), или мелодико-интервальная и ритмическая, как в главной теме Пятой симфонии. В Седьмой симфонии Дворжак настолько преобразует зерно главной темы при повторном проведении (второе предложение), что оно воспринимается скорее как развитие.

В некоторых драматических симфониях композитор уже при первоначальном изложении пользуется методом сквозного развития, сочетая экспозиционные и разработочные приемы, что сразу подчеркивает конфликтность, напряженность образа. Примеры — главная тема Третьей симфонии (секвентно-разработочное развитие во второй половине периода со включением нового мотива и отклонением в одноименный минор) или главные темы первой части Четвертой и финала Седьмой симфоний (энергичное вариантное преобразование мелодической, ритмической и гармонической структуры мотивов).

Темы побочных партий и финалов несколько отличаются по внутреннему строению от главных тем. Во многих из них встречается мотивная повторность, что в известной мере обусловлено более тесной их связью с народно-бытовыми жанрами (песней, танцем, маршем и т. п.). Правда, и здесь Дворжак избегает буквальных повторений, предпочитая менять детали ритмического рисунка, интервальные отношения тонов мелодии, гармоническое и тембровое освещение тем.

Если говорить об архитектонике главных тем Дворжака, то придется констатировать, что и

здесь проявляются названные характерные тенденции. Часть главных тем в его симфониях выдержана в квадратной структуре: это темы Первой, Четвертой, Пятой и Девятой симфоний (в последней — темы обоих сонатных аллегро). Другая часть представляет собой неквадратные (а в отдельных случаях органически ненормативные) построения: тема Второй симфонии содержит два предложения из 12 (7+5) и 8 тактов (второе сокращено, незамкнуто и переходит в связку); тема Пятой симфонии состоит из 28 тактов (два предложения по 14 тактов), Шестой — из 20 тактов (период неповторного строения), Седьмой — из 14 (6+6+2 вступительных). В Восьмой симфонии главная тема формируется из пятитактного зерна и пяти, по сути дополнительных, тактов, которые варьируют один из оборотов зерна.

Черты неквадратности порой ощущаются в тематизме дополнительных разделов сонатного аллегро (вторые темы главной партии, темы связующих партий). Таковы короткие трехтактные мотивы-фразы в Седьмой и Восьмой симфониях (вторые темы в группе главных партий) и в Девятой (тема связующей партии).

В финалах многие главные темы также неквадратны, по преимуществу в результате расширения второго предложения: в темах финалов Первой, Второй и Третьей симфоний (третья тема главной партии), Четвертой и Пятой симфоний (в последней — вторая и третья темы главной партии). Аналогичным путем «разрастается» структура и некоторых побочных тем, например в Седьмой симфонии.

Особый интерес представляет тональная структура тематизма Дворжака, своеобразная и изобретательная. Думается, что это в значительной степени объясняется преломлением специфических свойств моравской народной музыки. Дворжак хорошо знал ее. Часто бывал в Моравии, где у него были близкие друзья и где охотно исполняли его сочинения. В библиотеке композитора имелось обширное собрание моравских песен, записанных крупнейшим знатоком фольклора Ф. Сушилом.

Музыкальный фольклор Моравии (особенно ее восточных областей) характеризуется как своеобразием ла-

дового склада, ритмики, структуры (чаще всего неперидической), так и богатством тонального развития. В некоторых моравских песнях на относительно коротком отрезке времени (11—15 тактов) встречаются отклонения в 3—4, а иногда и в 5 тональностей. При этом они захватывают сферу не только доминанты, параллельного или одноименного мажора и минора³⁵⁴, но и субдоминанты (II, IV, VI ступени), не говоря уже о модуляции в VII натуральную ступень (эолийскую или миксолидийскую). Вот несколько примеров из множества. В песне, помещенной в сборнике Сушила³⁵⁵ под номером 28, на протяжении 20 тактов сменяются лидийский G-dur, a-moll, C-dur и E-dur, то есть тональности II, IV и VI мажорной ступеней. В песне № 58 чередуются d-moll, C-dur (моравская модуляция) и D-dur, в песне № 91 — G-dur, g-moll, C-dur, G-dur и g-moll (одноименные мажор и минор плюс субдоминанта).

Модуляция в VII натуральную ступень, как заметили чешские исследователи, часто связана в моравских песнях с семантикой текста: она фиксирует перелом в содержании — печального, а то и трагического характера³⁵⁶. В таком значении использовал ее и Дворжак, в частности в вокальных и хоровых произведениях. Напомним хотя бы фрагмент из Адажио Восьмой симфонии, где мелодия кларнетов, сменяющая мотив-зов флейты в C-dur, сопровождается внезапным потемнением тонально-гармонического колорита — появлением VII низкой минорной ступени b-moll (т. 12—14).

Наиболее ясно связи с моравским фольклором ощущаются в так называемых «модуляционных периодах»,

³⁵⁴ С практикой моравской песенности связан, например, часто употребляемый Дворжаком светотеневой эффект—повторение фразы или мотива в мажоре, а затем в одноименном миноре (он встречается также в музыке венских классиков и ранних романтиков, например Шуберта, и обусловлен, как нам кажется, опорой этих композиторов на особенности славянского фольклора).

³⁵⁵ Sušil F. Moravské národní písně, vyd. 4. Praha, 1951.

³⁵⁶ Впервые на специфичность моравской модуляции указал Яначек. «Отклонение это,— писал он,— особенное, так что обращает на себя внимание при первом прослушивании. Мне кажется, что этими своеобразными оборотами измеряется глубина души». В другой раз Яначек определяет моравскую модуляцию, как «хмурую, темную». См.: «Leoš Janáček o lidové písni a lidové hudbě». SNKLHU, Praha, 1955, s. 322; 350.

когда отклонения происходят в рамках основной тональности: уход в одноименный и параллельный мажор или минор, в область субдоминанты и в VII натуральную. Можно назвать главную тему Третьей симфонии (Es, As, es, Es), побочную тему финала Четвертой (D, h, G, D), финальную (вступительную) тему Пятой (a, g, d, a), главную и побочную темы первой части Шестой (D, e, h; h, D, C), наконец, побочную тему финала Девятой симфонии (G—F).

Другое проявление интенсивности тонального развития в рамках периода у Дворжака — прием тональной транспозиции второго и последующих предложений. Кроме знакомых по классической музыке секвенций по тональностям квинтового круга (побочная тема финала Шестой симфонии — A, E, h, или главная партия первой части Седьмой — g, d, a) и типичных для романтиков (в частности для Шопена и Листа) терцовых смещений (побочная тема Четвертой симфонии), в симфоническом тематизме чешского композитора примечательны секундовые транспозиции, которые станут особенно характерными для музыки XX века. Они встречаются, скажем, в финальной теме Четвертой симфонии (d, C и d, Cis) или в главной теме финала Третьей (Es—Des). В финале Второй симфонии побочная тема (при повторном проведении) изложена в тональности II низкой ступени (Des—D). Для побочной темы финала Третьей симфонии характерны квинто-секундовые «модуляции» — три ее предложения звучат в C, G и F-dur³⁵⁷.

Нередки в симфониях Дворжака и модулирующие периоды. В них обращает на себя внимание существенная роль медиант. Примерами периодов, модулирующих в тональность нижней медианты (VI ступени), являются вторая тема побочной партии Шестой симфонии (H—As=Gis), первая тема побочной партии в первой части и побочная тема в финале Седьмой симфонии (B—G; A—fis).

³⁵⁷ В отличие от классиков, у Дворжака после подобных «уходов» не наступает возвращения в первоначальную тональность. Единственный случай возвращения — и то на расстоянии — побочная тема финала Первой симфонии, где второе предложение при повторном проведении звучит в главной тональности C-dur.

Модуляция в тональность верхней медианты (III ступени), нередкая в музыке романтиков и некоторых современников Дворжака, используется в главной теме первой части Третьей симфонии (I—III низкая — Es—Ges) и в главной теме первой части Восьмой (G—h, репризное проведение в экспозиции).

Встречается в модулирующих периодах Дворжака и уход в сферу субдоминанты. Свидетельство тому — третья тема главной партии в финале Третьей симфонии (Es—Ges) и побочная тема финала Четвертой. В последнем случае происходит отклонение в IV высокую — B—E, в результате чего возникает довольно редкое у композитора тритоновое соотношение тоналностей.

Порой Дворжак следует принципам, сложившимся в классической музыке (преимущественно в ранний и средний периоды), — речь идет о периодах, модулирующих в тональность доминанты (темы главных партий Четвертой и Пятой симфоний, побочные темы финалов Первой и Третьей симфоний, главная тема и вторая побочная тема финала Шестой).

Все отмеченные ладо-тональные перекраски тематизма вносят в музыку Дворжака свежесть, обновление, красочность, а в лирических темах отмечают тончайшие оттенки и переходы душевных движений.

В гармонической структуре тематизма Дворжака есть и некоторые черты сходства с вопросо-ответной структурой классического периода: половинный или неполный совершенный каданс в середине и полный или совершенный — в конце. Такое строение имеют преимущественно темы лирико-жанровых симфоний. Иначе обстоит дело в драматических симфониях. Здесь главные темы включены в процесс сквозного развития и представляют собой разомкнутые построения, непосредственно вливающиеся в дальнейшее развертывание музыкальной фабулы (главные темы сонатных аллегро в Первой, Седьмой, Восьмой и Девятой симфониях).

Своеобразная черта некоторых тем Дворжака — тождество срединного и заключительного кадансов. Оно присуще побочным темам первых частей Восьмой и Девятой симфоний и может быть объяснено их родством с народной музыкой: в Восьмой — с жанрами чешского

танцевального творчества, в симфонии «Из Нового Света» — с образцами чешского и индейского песенно-танцевального фольклора.

А каковы характерные приемы экспозиционного изложения тем в сонатных аллегро Дворжака?

Для тематизма композитора, пожалуй, в равной мере типична форма простого (или сложного) периода — как повторного, так и неповторного (иногда единого) строения. Главные темы, например Первой, Пятой, Седьмой и Девятой симфоний, изложены как простой период повторного строения. В форме сложного (двойного) периода повторного строения написаны главные темы финалов Первой и Девятой симфоний.

Период единого строения представляют собой главная тема первой части Третьей симфонии, темы крайних частей Шестой, финальная тема Седьмой. Несколько необычную структуру имеет главная тема первой части Четвертой симфонии: она складывается из двух периодов. Первый из них — единого строения (8 тактов), второй повторного (два предложения по 4 такта).

Тематическая многоплановость главных партий³⁵⁸ как характерная черта сонатных аллегро Дворжака заявила о себе уже в ранних симфониях. В Первой симфонии она обнаружилась в том, что в продолженном развитии главной партии появились новые тематические построения. В последующих симфониях тенденция к тематической множественности реализовалась по-разному. В Четвертой симфонии Дворжак ввел в главную тему два контрастных элемента. В поздних симфониях, например в Седьмой и Восьмой, главная партия складывается из нескольких самостоятельных тем, что отражает богатство или сложность ведущего образа.

Как уже говорилось в разделе о драматургии сонатного аллегро Дворжака, для главных партий его симфоний характерен принцип трехчастного (трехфазного) изложения. Он встречается в большинстве сонатных аллегро — в крайних частях Первой, Шестой, Седьмой и Девятой симфоний и в первых частях Третьей и Восьмой симфоний. Типы трехфазного изложения определя-

³⁵⁸ Принцип образной и тематической многоплановости реализуется и в других произведениях симфонического жанра (цикл увертюры «Природа, жизнь и любовь») и в камерных сочинениях.

ются концепцией, жанровым профилем, наконец, степенью мастерства композитора (в некоторых ранних симфониях этот принцип находил несовершенное выражение или был только намечен, например в первой части Пятой симфонии).

Схема трехфазного изложения главной партии в симфониях Дворжака такова: экспозиция (как правило, разомкнутый период) — продолженное развитие с разработкой элементов темы и темами-спутниками — динамическая реприза, большей частью сокращенная. Различия касаются прежде всего структуры среднего раздела главной партии — этапа продолженного развития. В Первой и Третьей симфониях новые тематические построения (темы-спутники) включаются в процесс разработочного развития, сочетаясь с тембровым и тонально-гармоническим обновлением материала темы. В поздних симфониях, например в Седьмой и Восьмой, средние разделы складываются из самостоятельных, структурно четко оформленных тем.

Вот как проявляется принцип трехфазного изложения в первом сонатном аллегро Седьмой симфонии. Первую (главную) тему, в виде разомкнутого периода, сменяют четыре новые темы (четвертая — вариант третьей). Все они представляют собой модулирующие периоды (два последних расширены). Четвертая служит одновременно связкой к репризному проведению первой темы, которая вступает на кульминации. Реприза главной темы — динамизированная, сильно сокращенная и по сути образует начало связующей партии. Для середины главной партии характерно интенсивное развитие, в том числе тонально-гармоническое (каждая тема раскрывает новые грани основного образа). В итоге возникает динамичная трехчастная форма с развернутым, тематически и образно многоплановым средним разделом.

Тот же принцип лежит и в основе структуры главной партии финала Седьмой симфонии. Однако в соответствии с иным характером музыкальной фабулы он реализован по-другому. Главная партия здесь — трехфазное построение динамического типа, приближающееся к рондообразному. Вот ее схема: тема (восьмитактный разомкнутый период единого строения) — первая середина (два контрастных тематических построения: хоральный «эпизод» и энергичная тема-призыв

в духе гуситских гимнов) — «тихая» (типа реминисценции) сжатая реприза темы — вторая середина, в которой соединяются фрагменты хорального «эпизода» и новый раздел с мотивами-предвестниками связующей партии, — динамическая сокращенная реприза главной темы. За репризным проведением идет большое дополнение (опять с мотивами из связующей партии), содержащее кульминацию. Оно предваряет собственно связующую партию, основанную на самостоятельной теме.

В главной партии Восьмой симфонии тоже проступают контуры трех-пятичастного построения динамического типа. Однако с новой темой вместо второго проведения главной темы. В результате возникает контраст двух образов — пасторального (первая тема) и празднично-маршевого (вторая тема), — рисующих различные планы одной картины. Связующие разделы главной партии совмещают развитие материала темы с изложением и разработкой новых мотивов — маршевого, близкого мелодии чешской народной песни, и танцевального (на интонациях второй темы).

Связующие партии в симфониях раннего и зрелого периода (кроме Первой симфонии) строились по образцу классических; они сохраняли образно-эмоциональный строй главной партии и были родственны ей интонационно (иногда к материалу главной партии добавлялись обороты из вступления, как во Второй симфонии, или новые мотивы, как в Шестой).

Примечательна — в смысле дальнейшей эволюции сонатного аллегро Дворжака — связующая партия Первой симфонии, носящая синтетический характер. Она состоит из двух ясно отчлененных друг от друга разделов. Первый создан по образу и подобию главной темы: в нем два развернутых предложения по 16 тактов. В первом разделе изложена самостоятельная тема, выросшая из главной (мотив звонов). Второй (собственно предыкт) тоже содержит самостоятельную тему, интонационно близкую главной, но по ритмическому рисунку готовящую побочную тему.

Синтетические связующие партии, намек на которые есть в Первой симфонии, характерны и для поздних симфоний композитора. Так, в Восьмой симфонии за короткой связкой, построенной на элементах главной темы, идет новая тема, эмоционально и интонационно

предвосхищающая побочную тему. В Девятой симфонии — наряду с развитием оборотов главной темы — внутри связующей зарождается ключевой оборот побочной темы.

Своеобразием отличается связующая партия Седьмой симфонии: ее тема, контрастная во всех отношениях главной, непосредственно вводит побочную партию.

Важную роль играет связующая партия (а также разработочные разделы главной) и с точки зрения тонального развития. Порой скудное либо пестрое в некоторых ранних симфониях оно в зрелых опусах отмечено четкой логикой и продуманностью. В Шестой симфонии, например, развитие связующей партии готовит побочную партию двояко: предвосхищая ее тонально (в первой теме — $h-D-C$) и создавая ладовый контраст (во второй — $h-H$). По принципу ладового контраста строится тональный план продолженного развития главной партии Седьмой симфонии. $B-dur$ побочной партии окружен здесь родственными тональностями, но минорного наклонения (g, d, a, f и т. п.). Вместе с тем однотональные темы побочной партии в сонатном аллегро Седьмой симфонии как бы уравнивают долгое тональное блуждание в пределах среднего раздела главной партии. В симфонии «Из Нового Света» связующая партия предвосхищает побочную партию не только интонационно, но и тонально (g, G)³⁵⁹.

Все сказанное о принципах изложения и тонального развития тематизма в главных партиях первых частей симфоний в значительной степени распространяется и на соответствующие разделы финальных сонатных аллегро Дворжака (в частности, Седьмой и Девятой). В симфонии «Из Нового Света», например, главная партия имеет трехчастное построение. Связующая партия, как и в финале Седьмой симфонии, структурно самостоятельна. В интонационном же отношении она тесно примыкает к главной (ее ритмический вариант) и имеет то же, трехчастное, строение. Сквозное развитие достигается здесь, в отличие от других симфоний, исклю-

³⁵⁹ Характерные для зрелых симфоний черты тонального развития проступают и в симфониях раннего и среднего периода. В Третьей и Пятой симфониях, в развивающихся разделах главной партии, дается намек на тональный колорит побочной партии (в первом случае — Ges , во втором — a).

чительным единством интонационной структуры и тонального колорита, несмотря на явную отчлененность этапа первоначального изложения от последующего развития (период повторного строения с полным совершенным кадансом).

Побочные партии в сонатных аллегро Дворжака изложены, как правило, в замкнуто-периодической форме³⁶⁰ — как период повторного строения из двух, а иногда из трех и более предложений³⁶¹. Таковы побочные партии в первых частях Первой—Четвертой и Седьмой—Девятой симфоний и в финалах Первой, Четвертой, Шестой, Седьмой и Девятой. К побочным партиям этого типа относятся и те, которые имеют форму сложного (двойного или тройного) периода: поскольку каждая из них представляет собой период повторного строения, то в целом возникает периодическое построение, где отдельное проведение напоминает по функции предложение. Пример — побочные партии финала Третьей симфонии (сложный, тройной, период) и первой части Шестой симфонии (вторая тема побочной партии — сложный, двойной, период).

В форме свободного построения, в котором господствует секвентное смещение и развитие мотивов, изложена побочная партия финала Девятой симфонии.

В структуре некоторых побочных партий Дворжака есть также черты свободно трактованной трехчастности. Середина такой формы строится обычно на материале темы (иногда, как в Первой симфонии, к нему добавляются новые тематические элементы). В финале Второй симфонии композитор вводит в середину «прорыв» элементов главной темы — прием, встречающийся

³⁶⁰ Разомкнутый период встречается только в побочных партиях Первой и Седьмой симфоний, что обусловлено типом их драматургии (непрерывное развитие на протяжении всей формы).

³⁶¹ Единственный случай периода неповторного строения — первая часть побочной партии в финале Четвертой симфонии. Она представляет собой развернутый (40 тактов) период, основанный по преимуществу на повторении отдельных фраз, завершение которых намеренно оттягивается прерванными или эллиптическими оборотами, как в «бесконечных» мелодиях Вагнера. Примером периода из трех предложений может служить побочная партия в финале Шестой симфонии, из пяти неполных — побочная в первой части Четвертой.

в классических и раннеромантических (например, у Шуберта) симфониях.

Своеобразно строение побочной партии в Шестой симфонии. В обеих крайних частях ее — две темы. В первой части побочная партия состоит из тонально неустойчивого периода (первая тема), носящего скорее вступительный характер. Этот период завершается модуляцией в H-dur, где начинается вторая тема. Она изложена как сложный (повторенный) период, причем первый модулирует в тональность VI мажорной ступени (As-dur). После проведения темы в As-dur идет развивающая середина, а затем динамическая реприза снова в H-dur, которая одновременно выполняет функцию заключительной партии. В финале побочная партия имеет трех-пятичастное строение с двумя развивающимися серединами (a—г—b—г—b).

Черты трехчастности проступают и в побочной партии первой части Девятой симфонии. Первая ее часть представляет собой сложный (двойной) период (каждый — повторного строения). Он ясно отчленен от последующего раздела, в котором развиваются отдельные мотивы и обороты темы. Затем идет свободная реприза с двумя новыми вариантами побочной темы. Один из них синтезирует элементы как побочной темы, так и вступления. Другой является жанровой трансформацией темы (чешская полька). Первоначальный этап изложения побочной темы, несмотря на четкое структурное членение, пронизан сквозным развитием, чему в большой степени содействует тональное движение: тема — g-moll, развитие —¹g, gis, E, a, E, реприза — e-moll—G-dur.

Как и в главных партиях, одним из выразительных и действенных компонентов структуры побочных партий является тональное развитие (модуляционное, в рамках экспозиции, транспозиция второго и последующих предложений, модуляции в конце периода).

Каковы же тональные отношения между главной и побочной партиями в сонатных аллегро Дворжака?

Во-первых, композитор, подобно некоторым его современникам (Чайковскому, Брамсу, Франку), стремится выйти за рамки сложившихся в классическом симфонизме норм и правил. Только в первой части Второй симфонии Дворжак пишет побочную партию в тональности доминанты. В других симфониях он вводит вмес-

то доминанты III ступень³⁶² (Первая, Третья, Восьмая и Девятая симфонии), причем дает ее как низкую (в Третьей симфонии: Es—Ges) или как минорную в миноре (в симфонии «Из Нового Света»: e—g).

Во-вторых, продолжая наметившуюся в симфонизме романтиков (например, у Мендельсона и Шумана) тенденцию к ослаблению напряжения между главной и побочной партиями, Дворжак обращается к плагальности³⁶³. Она характерна для Четвертой — Седьмой симфоний, причем в Пятой и Шестой композитор использует не совсем обычную нижнюю медианту — VI мажорную в мажоре (F—D; D—H). Тот же принцип сохраняется и в финалах симфоний — можно назвать побочные партии Второй, Третьей и Пятой симфоний, написанные в тональности VI низкой ступени.

Репризные разделы сонатных аллегро более традиционны по тональному решению. Тут большую смелость композитор проявил в ранних симфониях (возможно, под влиянием позднеромантического искусства). Так, в финале Первой симфонии побочная партия звучит в тональности II ступени, Второй — в VI низкой и в VI мажорной (в мажоре), Третьей — три проведения побочной темы изложены в тональностях VI низкой, III низкой и II низкой ступеней.

Заключительные партии (и разделы) в сонатных аллегро Дворжака до Пятой симфонии включительно были интонационно малосамостоятельны и строились большей частью по принципу синтеза элементов главной темы (в Первой, Третьей, Пятой симфониях), главной и побочной тем (во Второй) или главной темы и вступления (в Четвертой). Порой заключительная партия как таковая отсутствует, и ее функцию выполняет повторное проведение побочной (в первой части Шестой симфонии). Собственно заключительная партия малоиндивидуальна и в финале Второй сим-

³⁶² Подобные тональные отношения встречаются в некоторых симфониях Брамса (во Второй и Третьей), Чайковского (во Второй, Четвертой и Шестой), в симфонии d-moll Франка.

³⁶³ Плагальные отношения между главной и побочной партиями характерны и для некоторых симфоний Чайковского (см. первую часть Третьей симфонии, финалы Второй, Третьей и Четвертой симфоний), что снова говорит о близости тонального мышления Дворжака и его русского коллеги.

фонии: она выступает скорее в роли заключения экспозиции, а интонационно яркая побочная практически ее заменяет.

Заключительные партии первых частей, как правило, ясно отделены от разработки (черта, идущая от классического симфонизма), в отличие от многих финалов, где грани между экспозицией и разработкой завуалированы. Особенно заметно это в Первой, Четвертой (в последней заключительной партии нет, а побочная переходит прямо в разработку) и в Пятой (здесь заключительная партия по сути является началом разработки) симфониях.

Новый облик принимают заключительные партии зрелых симфониях — с финала Шестой. Их примечательные особенности — образная и интонационная индивидуальность, жанровая определенность. В Шестой, Седьмой и Восьмой симфониях они, кроме того, многотемны.

Показательны в этом смысле заключительные партии крайних частей Седьмой симфонии, особенно финала, где после первой темы, представляющей собой образную трансформацию побочной темы, звучит новая тема.

Образно и тематически многогранна заключительная партия Восьмой симфонии. В ней — две темы. Первая воплощает лирически хрупкий, мечтательный образ, вторая — выдержана в характере энергичной фанфары-клича. По тематическому строению заключительная партия представляет собой синтез элементов вступления, побочной и главной тем.

Яркой интонационной и жанровой характерностью отличается заключительная партия симфонии «Из Нового Света». Подобно темам Седьмой симфонии, она в процессе экспозиционного изложения образно перевоплотилась. В то же время она в известной мере носит итоговый характер, ибо отражает интонационные обороты главной темы.

Следовательно, в поздних симфониях существенно обогащается образно и тематическое содержание заключительного раздела экспозиции, а вместе с этим возрастает его роль в драматургии и в концепции сонатных аллегро.

Большинству сонатных аллегро Дворжака предшествуют вступления. Их структура и тематичес-

кое содержание определились не сразу. В Первой симфонии вступление интонационно самостоятельно и имеет четкую структуру (незамкнутый период единого строения из 8 тактов). Связи его с тематизмом сонатного аллегро пока очень отдаленные (ритмически тема вступления отчасти предвосхищает главную). Вступление Второй симфонии развернуто (63 такта) и состоит из трех разделов: изложения двух тематических элементов, второй из которых готовит главную тему, развития и преддыкта. В нем уже отчетливее выражена функция интонационной подготовки главной партии.

Совершенно иной характер носят вступления в Восьмой и Девятой симфониях. В симфонии G-dur вступление представляет собой самостоятельное построение (период единого строения из 17 тактов), являющееся источником тематизма не только первой части, но и средних частей, и финала.

Сходно в этом отношении и вступление в симфонии «Из Нового Света»: в конструктивно свободном построении (23 такта) содержится контрастная главная тема и ее активное развитие (преддыкт к главной партии). Вступление примечательно с точки зрения тематического содержания: его основная фраза (натурально-ладовый трихорд) образует интонационное зерно многих тем симфонии. Вместе с тем внутри вступительного раздела зарождается и тема главной партии — другой источник тематизма цикла.

Таким образом, эволюция вступления в симфониях Дворжака направлена на усиление его образной и интонационной рельефности и углубления связей с тематическим материалом остальных частей.

Итак, для экспозиционного изложения тематического материала в поздних симфониях характерны тематическая многоплановость главных (а часто и побочных) партий, интенсивное (в особенности, тональное) развитие уже в рамках их первоначального изложения (в главных партиях это выражается в динамичности композиции, имеющей трехчастную форму), синтетический, жанрово конкретный тип заключительных партий, весомость вступления — квинтэссенции интонационно-тематического содержания цикла.

НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ ТЕМАТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ В СОНАТНЫХ АЛЛЕГРО ДВОРЖАКА

Проблема становления музыкальной мысли, методы развития тематизма всегда находились в центре внимания чешского композитора. Это не значит, что Дворжак испытывал когда-нибудь недостаток в темах. Напротив, его мелодическая изобретательность была настолько неистощимой, что вызывала восхищение таких мастеров, как Брамс³⁶⁴. Однако Дворжак не считал «придумывание» эффектных тем самым важным моментом творческого труда. Гораздо выше ценил он умение логично развивать музыкальную мысль, а став педагогом, не раз повторял эту истину ученикам: «Иметь красивую мысль — в этом еще нет ничего особенного. Мысль приходит сама собой, и даже если она красива и велика, в этом нет заслуги человека. Но воплотить красивую мысль и создать на ее основе что-нибудь значительное — вот в этом-то и заключается самая большая трудность, это-то как раз и есть искусство! Как часто бывает, что мысль кажется простой на первый взгляд,

³⁶⁴ И. Б. Фёрстер вспоминал, что как-то Брамс дал решительную отповедь одному «венскому господину», который резко критиковал Дворжака. «Я был бы рад,—сказал немецкий композитор,—если бы мне удалось создать одну из тех тем, какие приходят в голову Дворжака только так, мимоходом...» («Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 17).

но при развитии ее появляются такие препятствия, — я называю их „узлами“ — что человек не может сообразить, как их развязать»³⁶⁵.

Справедливость этого высказывания Дворжака красноречиво подтверждают черновые эскизы симфоний. Они дают возможность проникнуть в тайну его творчества, проследить, какими путями шел у него процесс развития тематизма. Изучение эскизов к симфониям показывает, как неустанно работал композитор и над интонационным «обликом» самих тем, которые после переделок (иногда неоднократных) приобретали необходимую рельефность и выразительность, и над поисками методов и форм изложения и развития тематического материала. При этом Дворжак безжалостно отбрасывал все, что казалось ему расплывчатым, недостаточно ярким и, следовательно, лишним³⁶⁶.

Для симфонизма Дворжака типично сочетание двух основных методов тематического развития: мотивной разработки, идущей от традиций классиков (и прежде всего Бетховена), и вариантно-вариационного, обусловленного, с одной стороны, опорой на закономерности отечественного (и шире — славянского) фольклора, а с другой, — связями с творчеством романтиков (в частности, Шуберта и Шопена). В этом отношении композитор близок таким его современникам, как Брамс и Чайковский.

Полного и органичного слияния обоих принципов Дворжак достиг, однако, только в пору зрелости. В симфониях раннего и среднего периода у него ведущим был принцип мотивной разработки тематизма — дробление и вычленение мотивов и оборотов, их мелодико-ритмическое и гармоническое преобразование, тональное и секвентное перемещение. При этом в мотивной разработке порой превалировал повтор «строительных» единиц (мотивов и оборотов), тождественных по ритму, и их высотные смещения. Правда, такая, условно говоря,

³⁶⁵ Michl J. První přednáška u Ant. Dvořáka. Цит. по кн.: «Дворжак в письмах и воспоминаниях», с. 137 (первая разрядка автора, вторая — моя. — В. Е.).

³⁶⁶ См. об этом в кн.: Suchta A. Estetika Dvořákovy symfonické tvorby.

остинатная повторность искупалась энергией, динамикой развития, особенно в симфониях драматического типа (Первой, Четвертой, в финале Пятой).

Другой уязвимой стороной тематического развития в ранних симфониях Дворжака было превалирование разработочных разделов над экспозиционными, что вело к стиранию контраста между собственно изложением и развитием, к нарушению равновесия между тематически и тонально устойчивым и тематически и тонально неустойчивым. Перевес разработочности (вкуче с неяркостью тематизма) бывали иногда причиной разрушения формы, в частности в репризных разделах сонатного аллегро. Особенно заметно это в Первой и Второй симфониях, в известной мере сказывается в Третьей и Четвертой, а отчасти даже в Шестой. В произведениях зрелого периода Дворжак находит выход из создавшейся «ситуации», давая энергичное развитие внутри главной партии и, наоборот, существенно сокращая ее в репризе.

Наконец, в ранних симфонических циклах композитора, в первую очередь в разработочных разделах, ощущались некоторая пестрота материала и отсутствие ярко выраженного динамического профиля — планомерных нарастаний с хорошо подготовленной главной кульминацией. В поздних симфониях как раз эти моменты стали сильной стороной: разработки в них основаны на едином целеустремленном развитии, направленном к генеральной кульминации, которая находится в конце разработки (Девятая симфония) или в начале репризы (Седьмая и Восьмая).

С первых симфонических опытов у Дворжака заметна и тенденция к постоянному обновлению, выражающемуся в создании вариантов тем (в первую очередь главных) — не только в разработках, но и на иных этапах развития, начиная с экспозиции и кончая кодами. Правда, в ранних симфониях вариантно-вариационное изменение тематизма не ведет к его жанровой трансформации. По мере эволюции симфонизма, и, в частности, в произведениях зрелой поры, жанровый облик продолжающего тематизма становится более рельефным и четким. Это придает музыке интонационную яркость и выразительность, укрепляет ассоциативные связи ее с явлениями быта и психической жизни человека.

С точки зрения использования вариантного метода интересна Первая же симфония. Здесь из интонационного зерна главной темы композитор создает несколько новых вариантов уже в пределах экспозиционного изложения. В симфонии намечаются вместе с тем и черты жанрового переосмысления тематизма. В разработке первой части главная тема звучит в C-dur у гобоев и кларнетов, что придает ей оттенок светлой пасторальности.

В поздних симфониях, например в Восьмой, образное перевоплощение тесно связано с его жанровой трансформацией. Первая тема главной партии — пасторально-инструментальный наигрыш — приобретает в разработке черты тревожной, таинственно-причудливой скерцозности (имитационное проведение в терцовом удвоении, а затем в обращении, у кларнетов и фаготов). Вторая — празднично-маршевая — тема превращается в светлый свирельный напев, вызывающий ассоциацию со звучанием охотничьих рогов («золотой ход» у кларнетов). Еще более разительные метаморфозы происходят с главной темой финала: спокойно-эпический напев преобразуется, становясь то зажигательным танцем, то задумчивым, интимно-лирическим интермеццо, то простоватым маршем с оттенком маскарадного шутовства и некоторой дикости.

В Седьмой и Девятой симфониях вариантные изменения тематизма обусловлены прежде всего задачами драматического перевоплощения. В симфонии d-moll в процесс драматизации вовлекается не только главная тема — основной «двигатель» музыкального действия, — но и побочная. Появляясь в начале разработки, она радикально меняет облик — звучит как жалоба, как печальный вздох-воспоминание — в значительной степени из-за искажения мелодических контуров (интервалы уменьшенной терции и уменьшенной кварты) и изменения тембровой окраски. Сквозное развитие главной темы, начатое в экспозиции и достигшее высшей точки в разработке, продолжается и в коде. Здесь, наряду с первой темой, появляются две темы-спутника — маршевая и «гуситская», причем последняя все в новых и новых вариантах. Ее мелодический рельеф то заостряется (хроматизируется), то становится более плавным, отчего тема приобретает фанфарно-призывный характер.

Сходно и драматическое перевоплощение главной темы финала Седьмой симфонии, сквозное развитие которой продолжается вплоть до последних ее звуков. Особый интерес с точки зрения тематического развития представляют два ее варианта в коде. В разделе *Più animato* заглавный мотив изложен в увеличении³⁶⁷, что (вместе с другими выразительными — тембро-фактурными и динамическими — средствами) придает теме оттенок величия и многозначительности. Второй вариант главной темы отмечен драматическим обострением (хроматизация мелодии), и это подчеркивает внутреннее напряжение, характер преодоления. В то же время, поскольку концовка темы укрупнена и интонационно более распевна, возникает ощущение поворота в иную эмоциональную «плоскость» — к утверждению позитивного исхода действия. Вариантное преобразование главной темы в финале Седьмой симфонии представляет собой один из блестящих образцов тонкой тематической работы Дворжака (другой пример — тематическое развитие финальной темы Девятой симфонии со сходными приемами преобразования в коде).

Значение вариантного метода развития тематизма особенно возрастает в Девятой симфонии. Как и в Седьмой, варианты изменения связаны здесь с процессом драматического перевоплощения, в котором участвуют и главные темы, и темы-лейтмотивы. Дворжак, как правило, избегает точных повторений тем (если же они и возникают, то сопровождаются резким изменением тонального колорита или острыми тональными сдвигами, как в кульминационной зоне разработки в первой части симфонии). В остальных случаях главная тема непрерывно варьирует компоненты своей мелодической, ритмической структуры, гармонию и тембровую окраску. Приведем ее варианты из разных частей симфонии:



³⁶⁷ Прием подачи темы «крупным планом» Дворжак использовал довольно часто и раньше — в коде финала Первой симфонии, в разработке финала Третьей, в репризе финала Четвертой, в репризе и в коде финала Шестой симфоний.

b I ч., вступ.

c I ч., разр.

d I ч., кода

e III ч.

f III ч

g III ч.

h IV ч.

Еще более сложно трансформируется главная тема финала. Дворжак не только вносит новые штрихи в ее мелодико-ритмический рисунок, но и в соединении с элементами других тем создает построения³⁶⁸, где заг-

³⁶⁸ Примеры синтеза тематизма встречаются также в третьей части Второй симфонии (новая тема в коде, сотканная из оборотов главной темы и темы трио,— т. 415—421), в разработке финала Пятой симфонии (пример 28) и в разработке финала Седьмой симфонии (новый вариант, образованный из элементов связующей и главной темы,— т. 209—213). Такое мотивно-структурное объединение элементов разных тем характерно и для симфонизма некоторых современников Дворжака, в частности для Франка (симфония d-moll), Чайковского, Бородина (Вторая симфония).

лавный мотив финальной темы сливается то с начальным оборотом Ларго, то с квинтовым скачком из темы скерцо (пример 101).

Ключевой мотив темы Ларго — один из лейтмотивов симфонии — меняет и свой жанровый облик, превращаясь в последующих частях то в энергичную фанфару, то в безмятежный инструментальный наигрыш (главным образом, благодаря фактурно-тембровым изменениям). Образные и жанровые метаморфозы характерны и для другого лейтмотива симфонии — заключительной темы первой части. Ее песенно-танцевальная мелодия временно звучит как героическая фанфара-восклицание.

Примечательная особенность тематического развития в разработке Девятой симфонии — введение нового, продолжающегося тематизма в кульминационной зоне. Здесь как бы в ответ на грозно-трагические возгласы искаженной главной темы возникает лирически напряженная мелодия первых скрипок, выросшая из побочной темы и вступления, принадлежащих к интонационной сфере контрастных образов. Она словно олицетворяет светлые, позитивные силы, вступающие в борьбу со злым, враждебным началом. Сходное значение имеет этот прием и у Чайковского (экспрессивные контрапункты в разработках Четвертой, Пятой и Шестой симфоний).

Целям образного перевоплощения служит у Дворжак и прием контрапунктического соединения тем, в частности в разработках и кодах. Пример тому — слияние в едином «ликующем порыве» тем главной и побочной партий в коде финала Четвертой симфонии, в кодах крайних частей Пятой симфонии. В последних симфониях полифоническое соединение тем Дворжак нередко применяет для драматического перевоплощения. Так происходит в разработке первой части Восьмой симфонии, где одновременно звучат обе темы главной партии (предыкт перед генеральной кульминацией).

Аналогичный смысл имеет и напряженное сплетение тем главной и заключительной партий в коде первой части симфонии «Из Нового Света». Здесь показано противоборство главных образов, которое Дворжак подчеркивает также их тембровой дифференциацией — как и в разработке, заключительная тема (спиричуэл) проходит у труб, а главная (фанфарная) — у тромбонов. Другой пример — кода финала Девятой симфонии, где

в остро драматическом звучании соединяются главные темы крайних частей. Прием полифонического соединения тем в целях раскрытия конфликтности развития Дворжак использует в разработке финала Седьмой симфонии (одновременное звучание маршевой темы связующей партии и грозной фанфары — варианта главной).

Принципы контрастной полифонии Дворжак использует иногда для создания своего рода симфонического диалога, напоминая аналогичные формы оперно-театральных произведений³⁶⁹. Таковы драматические фрагменты из разработок крайних частей Девятой симфонии и диалог в разработке финала Пятой.

Одна из отличительных черт симфонического метода Дворжака — интонационно-тематическое единство цикла. Тенденция к объединению цикла заметна уже в Первой симфонии. Однако в ранних симфонических опусах тематические связи казались найденными скорее интуитивно и носили часто общестилистический характер (сходство отдельных оборотов, ритмических формул, типов мелодического движения и т. п.). В симфониях зрелого периода Дворжак вводит разветвленную систему интонационно-тематических связей, сквозные интонации и темы³⁷⁰ (Седьмая и Восьмая симфонии), лейтмотивы (Девятая).

Интонационно-тематической цельности внутри частей Дворжак добивался путем создания тонких связей между компонентами мелодико-ритмической и гармоничес-

³⁶⁹ Симфонические диалоги, основанные на претворении речевых интонаций, играют важную роль в программных поэмах композитора (подробнее об этом см. в статье автора данных строк «Симфонические поэмы Дворжака на сюжеты Эрбена». — В кн.: Антонин Дворжак. М., 1967). Принцип омузыкаливания речевых интонаций (попевок) впоследствии широко использовал Яначек. Примечательно, что именно он первый сделал блестящие анализы упомянутых поэм Дворжака (еще при жизни композитора), содержащие множество тонких, метких наблюдений. См.: J a p á ě k L. České proudy hudební. — «Hlídka», roč. II. Brno, 1897, s. 285—292, 454—459, 594—604; roč. III, Brno, 1898, s. 277—282, а также «Musikologie», sborník pro hudební vědu a kritiku, sv. 5. Praha-Brno, 1958, s. 324—352.

³⁷⁰ Принцип сквозного тематизма наиболее последовательно развивал старший современник Дворжака Франк (симфония d-moll), а также Чайковский (Четвертая и Пятая симфонии) и Брамс (Первая и Третья симфонии).

кой структуры, о чем много говорилось в процессе анализа отдельных симфоний. Иногда композитор пользуется также приемом мотивов-предвестников. В Третьей симфонии, например, контрапункт к главной теме становится стержнем побочной темы, а мелодия, сопутствовавшая побочной теме, ложится в основу темы медленной части. Мотивы-предвестники встречаются и в поздних симфониях. В первой части Седьмой симфонии побочная тема подготавливается внутри главной, а в финале заглавный мотив связующей партии — в развивающейся части главной. В Девятой симфонии начальный оборот побочной темы возникает в связующей партии (даже в той же тональности), а ритмический рисунок заключительной — в главной теме (первый элемент).

Порой в роли объединяющего звена выступают характерные интонации или ритмо-интонационные формулы (группеттообразная фигура в Третьей симфонии, квартовый оборот в Четвертой). В Седьмой симфонии тематическое единство достигается путем мотивно-интонационного сцепления.

В некоторых симфониях Дворжака источником темообразования первой части, а иногда и всего цикла, служит материал вступления (об этом говорилось в разделе о тематизме).

Зрелые симфонии Дворжака интересны еще и тем, что тематические связи в них становятся все более тонкими и разносторонними. Не ограничиваясь включением характерных интонаций и ритмических оборотов в структуру разных тем, композитор объединяет их сходными композиционными приемами. В Восьмой симфонии, например, темы медленной части и вальса состоят из трезвучного затакта и цепи нисходящих секвентно-вариантных повторов ключевого мотива. В Девятой симфонии темы вступления и главной партии имеют похожий мелодический рельеф — каждая представляет собой волну: первая — обращенную, вторая — «нормальную».

Тематического единства в пределах цикла Дворжак достигает несколькими средствами. Это, во-первых, интонационное родство главных тем крайних частей. В Первой симфонии, например, заглавный оборот финальной темы предвосхищен в первой части (развивающий раздел главной партии). В Восьмой симфонии главная тема финала является по сути вариантом темы пер-

вой части. Во-вторых, это — повторение тем предшествующих частей в финале — прием, распространенный в симфонических произведениях композиторов XIX века, в частности у Мендельсона, Шумана. Так, во Второй симфонии в развивающий раздел главной партии (в репризе) «вкраплены» интонации темы медленной части, но, поскольку они звучат пианиссимо (в партии второй флейты) и в высоком регистре, они практически не слышны. Более удачно реализован этот прием в Пятой симфонии — в коде финала у тромбона мощно звучит ликующая «фанфара» главной темы первой части.

Партитура симфонии «Из Нового Света» содержит целую систему лейттем, летмотивов и лейтгармоний, которые, подобно своим оперным и программно-симфоническим прототипам, образно и вариантно перевоплощаются. Финал симфонии является, кроме того, примером синтеза тематизма цикла — здесь встречаются все лейттемы и лейтмотивы симфонии. В этом смысле Девятая симфония — высочайший образец единства тематизма симфонического цикла в творчестве Дворжака и одно из выдающихся произведений мировой литературы.

Итак, для симфонического метода композитора характерны следующие особенности: мотивная разработка; вариантное изменение тематизма, сопряженное с образным перевоплощением и с жанровой трансформацией (оно типично по большей части для разработочных и кодовых разделов сонатного аллегро, но наблюдается также в рамках экспозиционного и репризного изложения); синтезирующий тематизм (создание новых тем из элементов предыдущих) и тематический синтез (прежде всего в заключительных разделах экспозиции и в кодах, а иногда и в репризах); полифоническое соединение тем в целях их образного сближения или, напротив, разъединения; иные приемы полифонического изложения и развития (свободные и канонические имитации, каноны, стретты, фугато и т. п.); тембровое развитие.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Симфонизм Дворжака оставил неизгладимый след в истории чешского музыкального искусства. Воздействие основоположника чешского национального симфонизма на творчество его соотечественников было и многосторонним и продолжительным. Дворжаковские традиции прослеживаются в музыке как его учеников — В. Новака, Й. Сука, О. Недбала, Р. Карела, — так и младших современников — Й. Б. Фёрстера, Я. и О. Еремиашей и некоторых других. Огромное значение в этом отношении имела педагогическая деятельность чешского мастера, ставшего создателем и главной ведущей композиторской школы Чехословакии. Творческие заветы Дворжака, как эстафету, передавали следующим поколениям чешских и словацких музыкантов Й. Сук и В. Новак, сами ставшие крупнейшими педагогами своего времени. К числу воспитанников Й. Сука относятся Б. Мартину, П. Боржковец, Я. Ежек и Э. Глобил. Э. Аксман, Л. Вицпалек, О. Еремиаш, А. Хаба, В. Добиаш и многие другие получили профессиональную подготовку под руководством В. Новака. Новак заложил также основы словацкой композиторской школы: среди его учеников — ведущие музыкальные деятели социалистической Словакии — Я. Циккер, Э. Сухонь, А. Мойзес, Д. Кардош.

Воздействие Дворжака проявилось не только в сфере профессионального мастерства — в драматургии, в принципах тематического развития, в оркестровке, в

гармонической структуре и т. п. Более важную роль в формировании чешских, словацких, а также ряда зарубежных композиторов сыграли эстетические взгляды чешского мастера, некоторые коренные черты его творческого метода ³⁷¹.

Одним из самых притягательных свойств Дворжака-композитора является его умение мыслить национальными категориями, создавать национально характерные музыкальные образы путем претворения специфических (интонационных и структурных) закономерностей отечественного фольклора. Это свойство чешского мастера отмечали многие его современники и потомки. Так, крупнейший чешский симфонист XX века Богуслав Мартину писал: «Дворжак был одним из тех, кто указал мне путь как художнику и композитору. Вероятно, потому, что так искренне выразил дух своего народа и свое национальное самосознание» ³⁷².

Та же мысль красной нитью проходит через статью словацкого музыковеда Зденки Бокесовой: «Музыка Дворжака помогала нашим композиторам развивать музыкально-образное представление о жизни народа, о нашей деревне и природе. Она учила словацкого композитора проникать в душу человека, учила понимать его, видеть не только его сердечность, доброту, но также гордость и человеческое достоинство» ³⁷³.

На примере симфонического творчества Дворжака композиторы Словакии постигали искусство развивать музыкальную мысль, создавать яркие инструментальные темы, опирающиеся на интонационный строй отечественного фольклора. Свидетельство тому — «Малая горная симфония» М. Мойзеса, ранние симфонические произведения Я. Циккера и А. Мойзеса.

Оставаясь верным хранителем национальных традиций, завещанных чешскими канторами и Сметаной, Дворжак вместе с тем никогда не замыкался в кругу

³⁷¹ Об этом говорили представители Болгарии, Румынии, Англии и других государств на Международной конференции в Праге в 1954 году. См.: «Hudební rozhledy», roč. VII, 1954, č. 6, 7, 13.

³⁷² «Hudební rozhledy», roč. VII, 1954, č. 7, s. 267. О том же пишут в посланиях к юбилею чешского композитора Серж Нигг, Жак Ибер, Эрих Клайбер и другие (там же, с. 266).

³⁷³ B o k e s o v á Z. Antonín Dvořák a slovenská hudba.— «Hudební rozhledy», roč. VII, 1954, č. 7, s. 271.

местных или хорошо знакомых явлений. В нем постоянно жил интерес к культуре других народов, ко всему новому, возникающему в мировом музыкальном искусстве. Композитор осваивал и по-своему преломлял художественные находки современников, стараясь приобщить чешское искусство к мировым ценностям. Эту широту эстетического и музыкального кругозора, стремление раздвинуть идейно-образный и тематический диапазон чешской музыки тоже унаследовали от Дворжака его ученики и приверженцы, хотя каждый из них — в соответствии с личными склонностями, типом дарования, веяниями и запросами эпохи — шел своим путем, порой вступая в творческий спор с учителем.

И не случайно именно синтез национального и общеевропейского начал стал одной из характерных особенностей творчества чешских композиторов последдворжаковского периода. Это отмечают и современные историки чешской музыки. «Общей чертой творчества Фёрстера, Яначека, Новака, Сука и других, — пишет один из авторов книги „История чешской музыкальной культуры“, — является своеобразная полярность между „отечеством“ и „миром“. На одной стороне — ярко выраженный и непрменный национальный акцент, постоянное, обязательное присутствие климата „возрождения“, пафоса патриотических идей, на другой — стихийная тяга к свободному обмену со всем новым, что появляется за узкими, тесными границами страны...»³⁷⁴.

В музыке и в творческой деятельности учеников и последователей Дворжака нашла продолжение и дальнейшее развитие также мысль о близости культур чешского и других славянских народов. Причем если Сук и Фёрстер толковали идею славянской взаимности в духе дворжаковского понимания, то у Яначека и Новака она воплотилась в несколько иных формах (русофильство Яначека, интерес к Словакии и к словацкому фольклору у Новака).

Создав высокохудожественные образцы национально-симфонизма и обогатив выразительную палитру „чистой“ симфонии приемами программной и оперной

³⁷⁴ «Dějiny české hudební kultury. 1890—1945», díl I: 1890—1918. Academia, Praha, 1972, s. 118.

музыки, Дворжак пробудил у своих соотечественников интерес к программной симфонии³⁷⁵. Конечно, Дворжак был в этом отношении не единственным примером для молодых чешских музыкантов, ибо и тяга к программной симфонии, и черты жанрового синтеза составляли одну из господствующих тенденций в развитии европейского симфонизма конца XIX — начала XX века (достаточно вспомнить симфонии Малера и Р. Штрауса). Не исключено, что и Девятая симфония Дворжака — по сути программное произведение, не имеющее только объявленной литературной программы, — была своеобразным откликом чешского композитора на художественные веяния эпохи³⁷⁶.

Тем не менее близкое знакомство с творчеством Дворжака не могло не оставить следа в художественном развитии чешских и словацких композиторов; об этом говорят такие произведения, как «Азраил» Сука, «Осенняя» и «Майская» симфонии Новака, «Ренессансная» и «Весенняя» симфонии Карела.

Традиции дворжакковского симфонизма прослеживаются и в творчестве композиторов современной Чехословакии, в частности Я. Ржидкого, Э. Аксмана, Я. Квапила. Авторы нескольких симфонических циклов, они, каждый по-своему претворив образность и интонационные особенности чешского и моравского фольклора, выразили дух своего народа, воплотили героизм и будни его прошлого и настоящего, нарисовали картины быта и природы родной страны. Как и их великий предшественник, эти композиторы не потеряли веры в жизнь

³⁷⁵ Влияние Дворжака сказалось — возможно, еще явственнее — в других жанрах, например в жанре оркестровой и танцевальной сюиты. Его «Чешская сюита», Серенада для духовых инструментов, виолончели и контрабаса (op. 44) и Сюита (op. 98b, A-dur) вызвали к жизни такие сочинения, как Серенада Es-dur, сюита «Под яблоней» и «Сказка» Сука, «Словацкая сюита» и Серенада D-dur для малого оркестра Новака, сюиты «Сирано де Бержерак», «Из Шекспира» и «Весна» Фёрстера, «Песнь весны» и «Осенняя сюита» О. Еремиаша. Линию танцевальной сюиты, начатую «Славянскими танцами», продолжили «Ганацкие», «Валашские» и «Лашские» танцы Яначека, «Моравские танцы» Аксмана.

³⁷⁶ Косвенным подтверждением новой, программной ориентации чешского мастера может служить и тот факт, что после Девятой симфонии Дворжак не писал «чистых» симфоний: в 1896—1897 годах он сочинил четыре симфонические поэмы на сюжеты баллад К. Я. Эрбена и «Богатырскую песнь».

способность симфонии в ее классической форме, хотя — в соответствии с изменившимся духом времени и новыми задачами — обновили ее содержание и драматургию, внесли свои штрихи в трактовку цикла и его частей.

Дворжаковские черты наиболее ощутимы в музыке скерцозных разделов их симфонических циклов. Особо это показательно в этом отношении скерцо из Шестой симфонии Эмиля Аксмана, носящей посвящение «Невернувшимся мученикам» (симфония была начата в 1939 году и закончена в 1945 году). Целиком в традициях Дворжака Аксман использует здесь образность и ритмо-интонационные элементы фурианта для создания образа чешского народа, не сломленного фашистским игом, сохранившего готовность дать отпор врагу.

Дворжаковский светлый взгляд на мир, чувство жизнерадостности, запечатленные в картинах праздничного народного быта, ясно слышатся в музыке скерцо Первой и Второй симфоний Ярослава Квапила.

Завершая книгу о симфониях Дворжака, напомним слова участников Международной конференции о творчестве чешского композитора, которые верно объясняют предпосылки всеобщей любви к его музыке. «Мы единоклюны в том, — говорится в „Послании к любителям и почитателям музыки Дворжака во всем мире“, — что музыка Дворжака завоевала сердца людей своим глубоко национальным характером, своим горячим чувством к родной земле и тем, что она выражает любовь к жизни и ее красотам, которая объединяет людей всех частей света. Мы чтим в Дворжаке художника, который прекрасно и творчески относился к музыкальным культурам других народов...»³⁷⁷.

И теперь, спустя семьдесят пять лет после смерти чешского композитора, можно с уверенностью констатировать, что музыка его так же свежа и прекрасна, как и в день своего рождения. Залог тому — красота и глубина ее содержания, оптимизм, вера в Человека, в торжество правды и добра, с большой выразительной силой воплощенные «простым чешским музыкантом» и великим художником-гуманистом Антонином Дворжаком.

³⁷⁷ «Hudební rozhledy», гоѣ. VII, 1954, ѣ. 13, s. 539.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

На русском языке

- «Антонин Дворжак», сборник статей. Составление и общая редакция Л. С. Гинзбурга. М., 1967.
- Бэлза И. Ф. Антонин Дворжак. М.—Л., 1949.
- Бэлза И. Ф. Последняя симфония Дворжака. «Музыкальная жизнь», 1969, № 6.
- Бэлза И. Ф. Очерки развития чешской музыкальной классики. М.—Л., 1951.
- Гулинская З. Антонин Дворжак. М., 1973.
- «Дворжак в письмах и воспоминаниях». Общая редакция и вступительная статья И. Ф. Бэлзы. М., 1964.
- Лушина Я. Антонин Дворжак. 1841—1904. Краткий очерк жизни и творчества. Л., 1961.

На чешском языке

- «Antonín Dvořák». Sborník statí o jeho díle a životě. Praha, 1912.
- «Antonín Dvořák přátelům doma». Uspořádal Otakar Sourek. Praha—Brno, 1941.
- Bartoš J. Antonín Dvořák. Kritická studie. Praha, 1913.
- Belza I. Česká klasická hudba. Praha, 1961.
- Berkovec J. Antonín Dvořák. Hudební profily. Praha-Bratislava, 1969.
- Burghauser J. A. Dvořák. Tematický katalog. Bibliografie. Přehled života a díla. Praha, 1960.
- «Dvořák ve vzpomínkách a dopisech». 9. vyd. Praha, 1951.
- Očadlík M. Svět orchestru, II. Praha, 1961.
- Smetana R. O místo a význam Dvořákova skladatelského díla v českém hudebním vývoji. Praha, 1956.
- Sychra A. Estetika Dvořákovy symfonické tvorby. Praha, 1959.
- Sourek O. Dvořákovy symfonie. 3. vyd. Praha, 1948.
- Sourek O. Život a dílo Antonína Dvořáka. I—1954, II—1955, III—1956, IV—1957. Praha.

СОДЕРЖАНИЕ

- 5 От автора
- 11 Введение
- 23 Ранние симфонии (Первая и Вторая)
- 55 Симфонии 70-х годов (Третья—Пятая)
- 95 Шестая симфония, D-dur, op. 60
- 121 Седьмая симфония, d-moll, op. 70
- 159 Восьмая симфония, G-dur, op. 88
- 187 Девятая симфония, e-moll, op. 95
- 257 Драматургия и структура симфонического цикла Дворжака
- 273 Тематизм сонатных аллегро Дворжака
- 273 *Жанровые истоки тематизма*
- 281 *Фактура и тембровое изложение тематического материала*
- 286 *Структура тематизма сонатных аллегро Дворжака*
- 302 Некоторые принципы тематического развития в сонатных аллегро Дворжака
- 312 Заключение
- 317 Основная литература

Егорова В. Н.
Е-30 Симфонии Дворжака: Исследование. — М.: Музыка, 1979. — 319 с., портр., нот.

Книга В. Егоровой — первый на русском языке основательный труд о симфониях чешского композитора-классика. На широком историко-культурном и художественном фоне рассматриваются все девять симфоний Дворжака, их музыкальные особенности и драматургия. Большое внимание уделено проблеме народно-национальных корней творчества Дворжака.

Книга предназначена для педагогов и студентов музыкальных учебных заведений, а также для дирижеров и подготовленных любителей музыки.

Е $\frac{90105-172}{026(01)-79}$ 602—79 4905000000

ББК 49.5
78И

ИБ 2153

ВАЛЕРИЯ НИКОЛАЕВНА ЕГОРОВА

СИМФОНИИ ДВОРЖАКА

Редактор

Т. Г о л л а н д

Художник

Б. Р е з н и к о в

Худож. редактор

Ю. З е л е н к о в

Технический редактор

В. К и ч о р о в с к а я

Корректор

Н. Г о р ш к о в а

Подписано в печать 24.01.79. Формат бумаги 84×108¹/₃₂.
Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная.
Печать высокая. Объем печ. л.—10,0. Усл. п. л.—16,8.
Уч.-изд. л.—16,91. Тираж 5000 экз. Изд. № 10155. Зак. 872.
Цена 1 р. 20 к. Издательство «Музыка», Москва, Неглин-
ная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Го-
сударственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли, 109388, Москва, Ж-88,
Южнопортовая ул., 24.