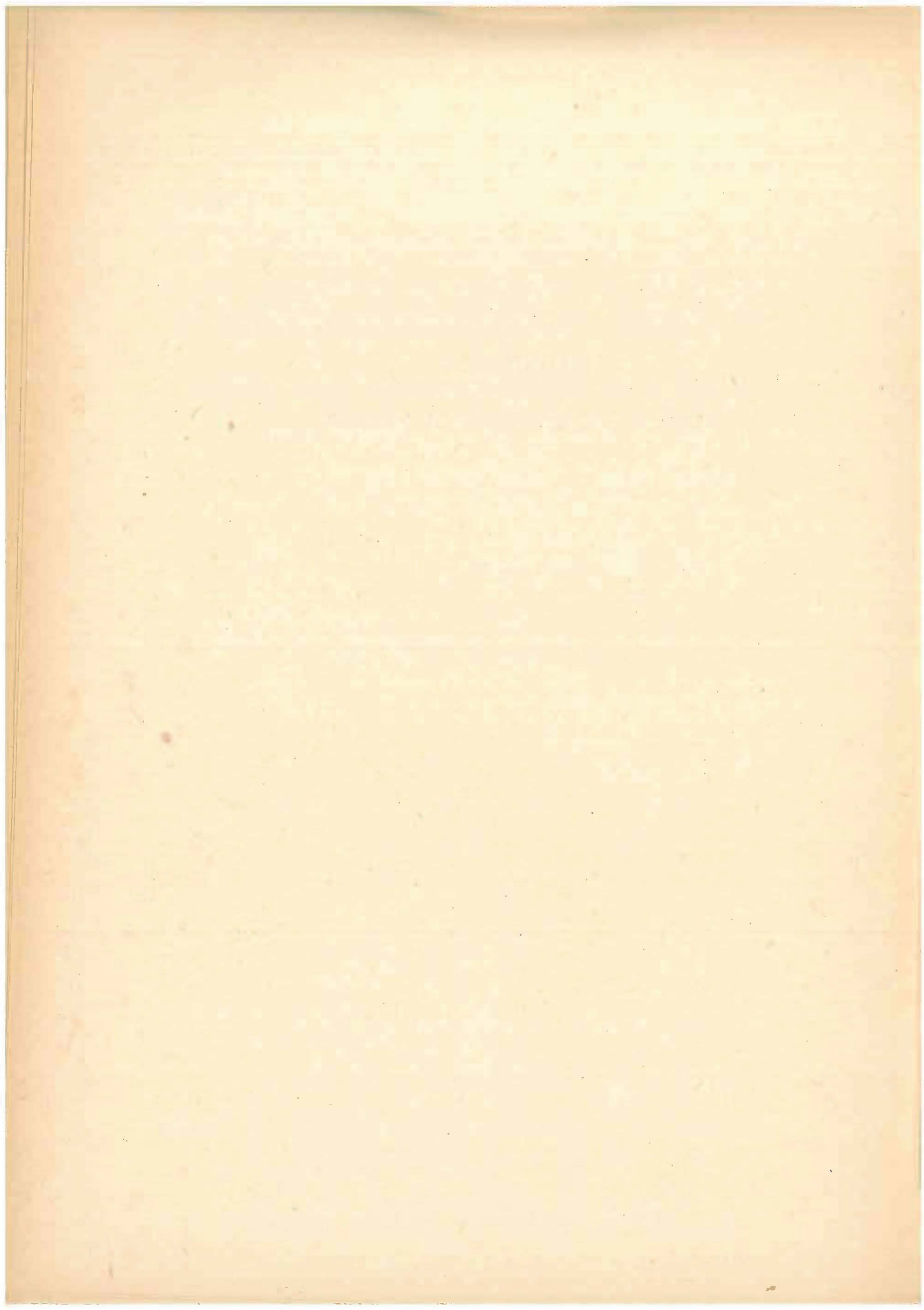


РЕЗЮМЕ
НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ



ВВЕДЕНИЕ

Могучее наступление Коммунистической партии Чехословакии уже в первые годы после освобождения нашей родины Красной Армией приносит с собой крупные, *революционного значения, реформы в деле нашего школьного образования и в нашей национальной культуре*. Благодаря усилиям виднейших представителей нашей партии, вошедших в состав правительства, здание Рудольфинума, где помещался прежний парламент, и соединенные с ним помещения парламентских клубов были возвращены культурно-просветительным учреждениям, — Чешской филармонии и Государственной консерватории. Это было счастливое и знаменательное решение, благодаря которому этим учреждениям, имеющим такое важное значение, была предоставлена возможность работать и плодотворно развивать свою культурно-художественную деятельность в достойной их и вдохновляющей обстановке.

Еще до проведения первой реформы, касающейся общеобразовательных школ, произошли крупные перемены в школьной организации художественного воспитания и образования. В 1946 г. создаются новые высшие учебные заведения художественного направления, среди них и *Академия изящных искусств, музыкальный факультет* которой непосредственно связан с богатыми традициями пражской консерватории, старейшей в средней Европе (основана в 1811 г.). Музыкальный факультет является преемником и продолжателем педагогических заветов и задач, значительно расширенных, прежней Школы высшего мастерства (открытой при консерватории после переворота в 1918 г.). Сюда принимаются выдающиеся выпускники консерватории; дальнейшим обучением которых руководят опытные профессора из бывшей Школы высшего мастерства и лучшие силы из педагогического состава консерватории. В 1950 году — после четырех лет обучения — состоялся первый выпуск учащихся музыкального факультета.

Стремление достичь солидной учебной основы, — которая могла бы полностью отразить направление и цели художественного воспитания и образования на всех трех факультетах (музыкальном, театральном и факультете кинематографии) Академии изящных искусств, — вначале наталкивалось на целый ряд препятствий и трудностей, в частности в вопросах организационного единства в отношении других высших школ. И только в 1950 году, когда вышел новый закон о высших учебных заведениях, наши факультеты получают наконец постоянный и прочный *устав*. Создание *кафедр*, основных педагогических единиц на факультетах, помогло интенсифицировать на Музыкальном факультете работу во всех областях разных специальностей. Правда, это успешное начинание вначале отмечалось некоторыми знаками профессиональной изолированности, хотя и было ясно, что Музы-

кальный факультет не может быть только некоей аналогией и подражанием бывшей Школы высшего мастерства, но что он должен давать учащемуся *законченное специальное образование* и воспитывать из него *сознательного гражданина*. Возникла потребность в создании единой педагогической линии, в укреплении связей и сотрудничества между отдельными кафедрами, возник вопрос о более тесном контакте с остальными факультетами Академии.

В первом десятилетии существования музыкального факультета мы могли отметить ряд значительных достижений в области профессиональной специализации, главным образом у инструменталистов. Если бы пришлось перечислять все успехи наших воспитанников, хотя бы на международных конкурсах, то картина получилась бы довольно внушительная, — и все же надо признаться, что сочетание теории и практики пока еще не принесло нам больших успехов и не дало положительных результатов.

За последнее время, правда, намечается в этом направлении заметный прогресс, доказательством чего является более высокий уровень письменных дипломных работ некоторых наших выпускников, свидетельствующий об ответственном отношении к своим обязанностям и о способности к самостоятельным эстетическим дедукциям. Это результаты не только добросовестной и успешной работы нашей кафедры теоретических наук, но и разностороннего воздействия наших педагогов и преподавателей по специальным предметам.

Музыковедение, как историко-теоретическая дисциплина, преподается у нас в Чехословакии на специальном факультете университета, — подобная организация опирается у нас на глубокие традиции и является поэтому вполне обоснованной. В высшей музыкальной школе, задачей которой является *воспитание артистов*, преподавание музыковедения носит другой характер и преследует другие цели. Однако это вовсе не обозначает, что мы можем удовлетвориться низким уровнем преподавания в области музыкальной науки и теоретических дисциплин. Этому участку нашей работы мы уделяем серьезное внимание с самого начала существования нашего учебного заведения. Об этом свидетельствует и тот факт, что у нас некоторое время находились в составе профессуры д-р Мирко Очадлик и д-р Антонин Сихра, в настоящее время работающие как профессора-музыковеды в Карловом университете.

В заключение, несколько слов о печатных трудах преподавателей музыкального факультета по вопросам теории музыки, педагогики и критики. В бытность свою профессором Академии изящных искусств д-р Антонин Сихра опубликовал свою работу *«Партийная музыкальная критика — соавтор новой музыки»* и сборник статей *«За музыку будущего»*. Создаются труды, которые свидетельствуют о гармоничном слиянии творческой и научной деятельности. Примером этого может служить капитальные труды композитора и доктора наук об искусстве, доцента Карла Янечка *«Музыкальные формы»* (1955) и *«Мелодика»* (1956), издаваемые Государственным издательством художественной литературы, музыки и искусства. Государственное издательство издает широко задуманные лекции профессора инженера Фердинанда Пуймана *«Статьи о режиссуре»*. Готов к печати курс лекций о народном творчестве профессора Йозефа Станислава, а издательство Орбис выпустило работу д-ра Елены Голечковой *«Вокальное воспитание в ансамблях народной самодеятельности»*. Напечатан специальный очерк доцента д-ра Ярослава Зиха *«Инструментовка оперы „Далибор“ Б. Сметаны»* (Госиздат художественной литературы, музыки и искусства, 1957 г.) и педагогическая работа *«Инструментоведческие занятия с группами»* (в «Библиотеке Гудебни розгледы» 1957). *О* такого внимания заслуживают различные методические и дидактические работы наших преподавателей специальных предметов, частично уже изданные и которые перечислять пока не будем. Очень разнообразна и богата публицистическая деятельность наших педагогов в области музыкальной критики (профессора

К. П. Садло, Йоз. Станислав, ассистенты д-р Мирослав Черны, Йозеф Церемуга, Вацлав Феликс и др.).

Предлагая в настоящий момент вниманию общественности первый сборник работ музыкального факультета Академии изящных искусств, мы вполне отдаем себе отчет в том, что этот сборник является показателем только одной, хоть и очень важной части воспитательной работы. Сборник, который мы умышленно называли «Живая музыка», содержит труды педагогов и аспирантов. Из педагогов кафедры теории музыки свои статьи поместили: заведующий кафедрой доцент д-р Карел Янечек (теория музыки), профессор Йозеф Станислав (народное творчество), доцент д-р Ярослав Зих (эстетика и инструментовка) и внештатный преподаватель истории музыки доцент университета в г. Брно д-р Богумир Щедронь. Работу по редактированию сборника взял на себя секретарь кафедры д-р Зденек Садецкий. Кроме того в сборнике приняли участие педагоги кафедры оперной режиссуры, дирижирования и пения — профессор инженер Фердинанд Пуйман (оперная режиссура) и главный ассистент д-р Елена Голечкова (вокальное воспитание и пение).

Особое место занимают выдержки из обширных работ аспирантов. Вацлав Феликс, выпускник класса композиции, в 1954—57 гг. работал аспирантом на кафедре теории музыки, научным руководителем его был заведующий кафедрой. Главным предметом его аспирантской деятельности было изучение гармонического мышления Бедржиха Сметаны. Само сочинение «Гармония Сметаны» является диссертацией, представленной на соискание научной степени кандидата наук об искусстве.

Д-р Мирослав Черны был аспирантом музыкального факультета в 1953—1956 гг. Его научным руководителем был профессор университета д-р Ант. Сихра. Работа М. Черны, из которой в настоящем сборнике публикуется отдельное извлечение, также является диссертацией, представленной на соискание научной степени кандидата исторических наук.

Я глубоко убежден, что только закономерная спаянность теории с творческой и исполнительской практикой и их взаимная связь с общественной жизнью помогут нам выполнить нашу высокую миссию: воспитать разносторонне образованных артистов и художников, сознательных граждан — членов нашего общества.

ПРОФ. ФРАНТИШЕК ДАНИЕЛ
декан музыкального факультета

КАРЕЛ ЯНЕЧЕК

ЗНАЧЕНИЕ ТЕОРИИ МУЗЫКИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ

1. Теория музыки является органичной совокупностью неисторических знаний о музыке. Музыкальная практика подразделяется на 4 сферы: композицию, исполнительское искусство, педагогику и восприятие музыки.

2. Взаимоотношение теории и практики надо понимать в том смысле, что *теория помогает практике*, причем сама она *вырастает из практики*.

3. Для того, чтобы теория могла действительно помогать практике, она должна отвечать двум основным требованиям: требованию *полноценности* и требованию осознания теории под углом зрения ее *применения* в намеренной сфере практики.

4. Требование полноценности нельзя удовлетворить простым нагромождением материала. Такой материал необходимо, во-первых, *редуцировать*, т. е. свести множество отдельных частных и деталей к меньшему количеству типов, а, во-вторых, *приспособить* объем к намеренной сфере практики.

5. Никакая теория, даже научная, не может существовать без связи ее с практикой. Осознание теории под углом зрения применения ее на практике требует, кроме соответственного объема материала, также *соответствующего оснащения средствами*, *необходимыми для иллюстрации и применения теории в практике*.

6. *Сфера практики* является одновременно сферой интересов. Чаще всего встречающаяся в теории ошибка заключается в том, что ее внимание сосредотачивается исключительно на композиторскую практику.

7. Слабой стороной старых чешских учебников теории был недостаток *иллюстративного материала в виде примеров из музыкальной литературы*.

8. Кроме теоретических работ, направленных на практику активной композиции, необходимо также создавать книги и для некомпозиторов. В таких книгах надо делать упор на *аналитический метод* (отнодь не на композиционный).

9. В последнем разделе статьи приводится как пример план материалов для *аналитического введения в гармонию* (7 глав), по которому определенный круг знаний сначала теоретически объясняется с помощью примеров, а потом закрепляется систематическим изучением отобранных образцов из музыкальной литературы, — образцами, разумеется, не могут служить явления теоретически еще не разобранные (что как раз и затрудняет выбор подходящих образцов).

О НАЧАЛАХ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

В то время как в музыкальной эстетике принято теперь пользоваться понятием музыкального образа для определения результатов музыкального претворения действительности композитором, — теория музыки пользуется понятием музыкальной мысли. И если главной проблематикой современного музыкального творчества является убежденность, что музыка говорит, что она является воплощением художественного музыкального воображения, то нас интересует, с помощью какого мыслительного процесса осуществляется это воплощение.

Опираясь на разбор материалов, имеющих в дискотеке словацкой песни, записанной Карлом Плишкой в 1924—29 гг. и содержащей около 500 песен из всех областей Словакии, и на некоторые документальные материалы, собранные путешественником А. Ф. Фойтем в Африке, опираясь и на собственные записи автора, сделанные в Индонезии и Египте, можно утверждать, что еще в двадцатых годах нашего века бытовали в Словакии скрытые (находящиеся «на расстоянии») интонации звукорядов с неустойчивыми звуками между устойчивой доминантой и субдоминантой в простой песне без аккомпанемента. Можно провести аналогию между натуральными звукорядами и упомянутыми звукорядами, встречающимися в Африке, Индонезии и других странах. И если существует мнение, что звукоряды и лады создавались профессионально, то собранный материал доказывает, что они возникали естественным путем в процессе эволюции музыкального мышления и музыкального художественного образа.

Пока музыка существовала как сознание общественной практики человека, человек пользовался ею как речью, при помощи которой общался с неземными существами, с миром богов, договаривался на расстоянии и выражал музыкой свою принадлежность к определенной деревне или племени. Для этой цели ему вполне были достаточны простая побасенка, псалмодия или «галекачка» (напевная переключка, ауканье) и ристические вариации нескольких тонов. В простых антифонах начинает появляться тенденция к сочетанию простых элементов в периодическую музыкальную фразу. Но только профессиональная музыка на высшей ступени человеческой цивилизации ломает тесные рамки цепного повторения простейших элементов и кратких музыкальных фраз и создает связный музыкальный язык, соответствующий связности познаний о действительности, которую человек все глубже и глубже осваивает. Музыкальный образ становится, меняя свой первоначальный характер и значение, выражением музыкального мышления, которое стремится к прочному становлению звукорядов и образованию гармонии.

Из всего сказанного выше можно сделать следующее заключение:

1. Если в настоящее время и очевидно каждому, что музыка является прежде всего художественным изображением действительности, то народ давно понимал, что подобно тому, как очарование поэтических образов может передаваться стихотворной речью, так очарование музыки может действовать на человека только посредством речи музыкальной. Из его наивно-реалистического убеждения однако следовало, что разница между разговорным языком и музыкальным заключается только в цели их практического применения. Словесный язык является средством общения друг с другом во время трудовых процессов и после работы, — музыка же служит для обращения к существам высшего порядка (духам, божествам и т. д.), для сношений на расстоянии или как своего рода «документ» о принадлежности к определенному племени или деревне.

2. Музыка формируется сначала постепенным сцеплением статических музыкальных образов посредством простейших элементов музыкальных предложений, напевов, ритмических фигур, «галекачек» и т. п. Отдельные тоны и звуки под влиянием взаимодействия шлифуются и обрабатываются. Так возникает фундамент для последующего развития музыкального мышления.

3. То, что человек постигает связь между предметами, окружающими его, и художественным образом, который формируется в его сознании, и приводит его к стремлению воплотить, выразить эту связь на языке музыки. Для этого требуется связная и развивающаяся музыкальная речь. Первоначальный статический музыкальный образ приходит в движение и становится музыкальной мыслью, которая может развиваться дальше, помогая тем развиваться и самому музыкальному образу.

4. Музыка, как таковая, является мышлением в образах, процессом образного мышления: Однако очень трудно конкретно определить предмет музыкального изображения, так как его невозможно выразить словом, именно потому, что вопрос касается музыки и вся суть тут в самой музыке. Казалось бы, что предметность музыки выражается и дается текстом, который в песне сочетается с музыкой, — но это не совсем так. Текст образует только внешнюю оболочку предметности музыки которая показывает на сближение музыкального образа с образом поэтическим. Но и за словами поэта скрывается другая действительность — поэзия жизни. Как же тогда определить ту действительность, о которой говорит музыка? Единственным ответом на это может быть то, что это и есть сам музыкальный образ как таковой, как отражение действительности, которую трудно выразить словами, но которая тем не менее конкретно существует. Именно поэтому музыка является своего рода мышлением образами и с этой целью она пользуется развитой музыкальной мыслью, возникшей на основе претворенного музыкального материала. И если базой возникновения музыкального образа являются элементы действительности, отраженные сознанием и музыкально выраженные, заключающие в себе при этом типичные черты этой действительности, т. е. так называемые интонации, — то тогда конкретное претворение этих интонаций в музыкальном выражении и является как раз такой музыкальной мыслью. Мысля словесно, мы правильно определим подобный процесс в сознании, вызванный воздействием музыки, если скажем что мы интонируем мелодию. Этот момент хорошо подметил П. И. Чайковский, когда в известном письме к фон-Мекк написал: «Художественное впечатление в музыке хоть и передается через слух, однако осознается только разумом.»

ВАЦЛАВ ФЕЛИКС

СКОРОСТЬ ГАРМОНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ В МУЗЫКЕ БЕДРЖИХА СМЕТАНЫ

Глава из диссертации «Гармония Сметаны»

Данный очерк является частью обширной монографии о гармонии Сметаны, а именно ее третьей части, в которой рассматриваются вопросы взаимоотношений гармонии и формы.

В этой части автором обобщены результаты подробного анализа всех самых значительных произведений Б. Сметаны, причем особое внимание уделяется вопросу о том, какое значение имеет скорость гармонического движения для композиции и идейно-эмоционального содержания произведений. Под гармоническим движением не только понимается количество аккордов, которые сменяются в течение одной метрической единицы, но принимается во внимание и степень тонального родства в гармонии.

При анализе *небольших произведений* автор, рассмотрев соотношение между гармонической структурой тем и общей схемой композиции, приходит к следующим выводам:

1. Вариационная форма, без контрастного среднего раздела, возникает из тем, гармонически довольно оживленных, способных удержать внимание слушателя сравнительно долгое время.

2. Трёхчастная форма АВА возникает там, где главная тема гармонически весьма подвижна, а тема среднего раздела по отношению к ней резко контрастна своей гармонической простотой и спокойствием. Средний раздел в дальнейшем приобретает характер эпизода, который не должен повторяться в репризе.

3. Трёх- пятичастная форма АВАВА, или ее подобие, появляется в большинстве случаев как следствие смягчения контраста обеих тем, — этим тема среднего раздела приобретает относительно большее значение и требует повторения.

Мелкие произведения Сметаны в большинстве своем гармонически уравновешены. Их циклы не являются тесно связанными между собой и допускают самостоятельное исполнение отдельных пьес.

В операх Сметаны степень гармонического напряжения согласуется с силой драматургического напряжения и эмоциональной взволнованности; в операх драматического характера контрасты бывают резче, чем в операх комических. Сметана достигает гармонической уравновешенности оперы, как единого целого, мастерским использованием контраста спокойных в гармоническом отношении мест (более или менее законченных ансамблей, арий, хоров и танцев) и мест гармонически напряженных (музыкально-драматических сцен, речитативов). При этом он тонко определяет и верно угадывает возможную максимальную длительность таких мест, чтобы они при сравнительно однообразной скорости их гармонического движения не утомляли и способны были удержать внимание слушателя. Единственно в опере «Бранденбургцы в Чехии» он в некоторых местах выходит за пределы этой максимальной длительности и таким образом нарушает архитектурную спаянность, — в остальных операх гармоническая уравновешенность безукоризненна.

Композиционно-гармоническое совершенство сметановских опер является следствием не хитроумной спекуляции, но глубокого проникновения как в закономерности музыкального материала, так и в психологию действующих лиц и динамику развивающегося драматического действия. Усиленные поиски совершенной музыкальной формы и стремление к правдивому изображению жизни у Сметаны сливаются воедино.

В *крупных инструментальных циклах* Сметаны принцип гармонической уравновешенности имеет значение не столько в отношении отдельных пьес, сколько в отношении целого цикла. Некоторые части цикла, особенно крайние, бывают иногда намеренно расплывчатыми в гармоническом отношении, — преобладание гармонической взволнованности в первых частях парализуется только в последней части возникновением музыки более спокойной в гармоническом отношении. С подобным тектонически-гармоническим напряжением обычно в произведениях Сметаны тесно связана и главная идейно-эмоциональная проблема произведения. В результате сочетания гармонической уравновешенности и спаянности цикла, как единого целого, рождается и глубокая идейно-эмоциональная убедительность произведения.

СТРУННЫЙ КВАРТЕТ ре-мажор АНТОНИНА ДВОРЖАКА

Обработанная часть диссертации «Дворжак и его путь к реализму»

Это один из трех струнных квартетов, партитуры которых, частично расписанные композитором, сохранились до сих пор и находились во владении чешскодубского врача доктора Тысовского. Последний приобрел их у бывшего профессора Пражской консерватории, энтузиаста и страстного любителя камерной музыки А. Бенневитца. Впоследствии рукописи двух из этих квартетов перешли во владение музыкального издательства Нейберт в Праге и в настоящее время являются имуществом бывших владельцев этого издательства.

Квартет ре-мажор, названный «Квартет II», расписан четырьмя почерками, очевидно разными переписчиками, причем есть основание предполагать, что третья часть расписана самим композитором. Дата на квартете не обозначена. Однако общая судьба с квартетом ми-минор, который возник самое позднее в конце 1870 г. (этим годом датированы партии квартета), и был помечен более поздним опусом, и тот факт, что Дворжак, очевидно торопясь, дал произведение переписать одновременно нескольким переписчикам, позволяют думать, что квартет ре-мажор является более ранним. Подобного мнения придерживался и О. Шоурек, который однако не пытался точнее определить интересующий нас факт. Вряд ли поможет уточнить этот вопрос и формальный разбор квартета или исторический анализ биографических данных о композиторе в тот период, — вовлечение Дворжака в музыкальную жизнь (работа в театральном оркестре) и другие факты, позже получившие подтверждение, позволяют, правда, высказать ряд интересных и правдоподобных предположений, например, об участии Дворжака в частном кружке камерной музыки пражского промышленника и восторженного любителя музыки Й. Портгейма, которое могло быть причиной его обращения к квартетному жанру во второй половине 60-х годов, а отсюда и причиной возникновения квартета ре-мажор. Однако, самый верный ответ может дать, очевидно, критический разбор содержания, анализ музыкального материала произведения и особенно факт использования патриотической песни «Гей, славяне» в третьей части квартета. Мне кажется, что на основании этих признаков данный квартет можно не только по времени и содержанию, но и по побуждениям, заставившим Дворжака написать его, связать с мощной, почти революционной волной национально-освободительной борьбы чешского народа, нашедшей свое выражение в массовых народных митингах 1868—69 гг., значение и смысл которых нам только теперь объяснила наша новая марксистская историография, хотя об этом уже писал 70 лет тому назад и Я. Арбес, отметив, что «тогда мы стояли на пороге революции».

Четыре части квартета своим характером отвечают в общем традиционной форме этого жанра, однако своими размерами (713, 385, 416 и 638 тактов) и другими чертами, выражающими монументальность замысла, указывают на то, что их сущность отвечает скорее концепции симфонического характера. Камерный жанр очевидно был избран как более доступный в смысле исполнительских возможностей.

Композиционный метод Дворжака отличается прежде всего — как это подтверждает и конкретный анализ — широким использованием вариационного принципа развития тем. Это ясно проявляется уже у первой темы первой части, которая образована сцеплением — до известной степени и подчинением закону периодичности — четырех вариантов

основного двутактного мотива, интонационно видоизмененного и насыщенного возрастающим внутренним напряжением. Этот мотив объединяет в себе элементы польки — (ритмизация начала, в нивелировании которого на форму сопровождения в дальнейшем развитии пьесы это ясно проявляется) — с пафосом и энергичным нарастанием, почти что приближающимся к героическим вагнеровским интонациям. В то же время нельзя не заметить мелодическую близость ко второму звену мелодии патриотической песни, цитированной в третьей части, слова которой выражают веру в жизнеспособность народа. И хотя здесь трудно предполагать чисто рационалистическую концепцию, всё-таки можно определить содержание темы и части этими признаками, тем более что эта тема очевидно преобладает, — вторая, попевкового характера, также вариационного строения, вступает значительно позже и в дальнейшем сохраняет за собой эпизодический характер. Мало того, вариационное развитие темы сообщает части некое волнообразное движение, задерживаемое возвращением к исходной точке, — при этом не только в разработке, но сразу же в экспозиции, которая исчерпывает таким образом все важнейшие возможности и направления развития. Характерно и то, что каждая волна как бы ищет свое новое направление. Из всех средств вариации, в которой исчерпаны классические приемы мелодического развития и обогащения, а также вариации интонационного и внутреннего изменения мелодического напряжения, как это видно из приведенных нотных примеров (к вариации внутренней, жанрово-конкретизированной композитор все же обращается очень редко), — из всех этих средств важнейшим является гармонически-функциональное переосмысливание мелодии, а позже в кульминации разработки и слияние элементов обоих тем.

Во второй части — по темпу она отнюдь не является типичной медленной частью — привлекают внимание, с одной стороны, отголоски танцевальных интонаций, с другой стороны — элементы родственные основному материалу первой части. В ней вариационное развитие весьма приблизительно подчиняется трёхчастной схеме и таким образом здесь как бы еще интенсивнее освобождаются его центробежные силы.

Наибольшей четкостью и сосредоточенностью отличается третья часть, в которой использован почти полностью материал песни «Гей, славяне», многообразно разработанный в мелодическом и вариационном отношениях. Гармонический анализ — кажущаяся тяжеловесной гармонизация начала вместе с артикуляционными предписаниями и необыкновенно полнозвучной и богатой инструментацией, подчеркивающая акцентировку каждой доли, и подтверждение главной мысли песенного текста субдоминантовой гармонией (которая и в других случаях в музыке Дворжака является выражением монументальности), — доказывает, что Дворжак цитировал не случайно, но что он, как музыкант, глубоко почувствовал в интонациях, сходных с польскими воинственными мазурами, откуда мелодия «Гей, славяне» берет свое начало, революционную сущность этой песни и подчеркнул ее особыми, ему присущими средствами.

И так как по своему содержанию и заключительная часть (поражающая, кстати, своей довольно смелой, даже и для неоромантизма, гармонией и хроматической темой, несмотря на все, ясно выраженного полькового характера) не отклоняется от линии, намеченной предыдущими частями, с которыми она связана и вариационным принципом построения, — можно рассматривать данный квартет как единое целое в отношении стиля и содержания, как произведение, выразительно говорящее о горячем интересе со стороны композитора ко всем общественным процессам того времени. В этом и заключается все значение данного произведения, так как оно является первым высказыванием подобного рода в творчестве Дворжака, а по способу осуществления его — до известной меры вообще единственным в своем роде. В вариационном принципе тематического развития, использованном и здесь до известной степени как противопоставление контрастного и драматиче-

ского принципов сонатной формы (в некоторых близких по времени возникновения произведениях — квартет си-бемоль-мажор — эти принципы заменяют один другого) можно видеть в известном смысле корреляты вагнеровской «бесконечной мелодии», а в его волнах искать некую символику. Исходя из всего вышесказанного, думается, что в данном квартете можно видеть и своеобразную реакцию Дворжака на веяния неоромантической музыки и, в частности, вагнеровской музыки, с которой композитор бесспорно имел возможность соприкоснуться уже раньше и которая и у нас была принята как самое передовое искусство. К тому же надо принять во внимание и тот факт, что представители этой музыки, да и наши чешские пропагандисты ее и последователи подобных течений с Б. Сметаной во главе, были все людьми передовыми и в политическом отношении. Можно, таким образом, предполагать, что и Дворжак этим демонстрировал свою точку зрения, что этим он хотел выразить и выразил то, как его, вместе со многими другими деятелями искусства, захватила мощная волна народного возмущения против национального гнета и всей системы габсбургской монархии. Впрочем, и другие произведения этого периода — в первую очередь здесь надо назвать первое оперное произведение Дворжака «Альфред» с национально-освободительной тематикой, написанное под сильным воздействием Вагнера, — подтверждают это мнение, а в равной мере и то наличие увлечения неоромантизмом, которое ярко проявилось у Дворжака в гармонии и мотивных реминисценциях (о чем, кстати, часто упоминает и О. Шоурек в своей биографии), а также и в листовском решении одностанного квартета ми-минор. Правда, линия развития, по которой в данном случае следует Дворжак, не является внутренней твердой и законченной и в произведениях этого этапа можно нередко наблюдать противоречие между замыслами и результатами, — в квартете ре-мажор это не так заметно, хотя думается, что и здесь в условиях конкретного исполнения квартета музыкантами этот момент может быть выявлен. К слабым местам можно, в конце концов, отнести и само цитирование, несмотря на то, что, с другой стороны, именно оно убедительнее всего вскрывает идейно-эмоциональное содержание произведения и выразительнее всего определяет его музыкальный язык. Что же касается склонности композитора к неоромантизму, то здесь нельзя не согласиться с мнением О. Гостинского и его последователей, что Дворжак полностью не осознал вагнеровские принципы и что в этом отношении дальнейшая музыкальная форма он не пошел. Можно, правда, и здесь констатировать наличие известной доли абстрактности, проявляющейся в подстановке бесконечной мелодии вариационным развитием, однако проблемой является уже само перенесение жанровых принципов композиции музыкальной драмы в плоскость чистой музыки при общем мало драматичном отношении к жизни у Дворжака, которое проявляется и в самом антидраматическом применении вариационного принципа, ибо он сам по себе исключает драматический конфликт сонатной композиции. И поэтому, когда в 1871 году, после перемен в политической ситуации и после крушения надежд на получение автономного статута произошли новые перегруппировки и перестановки сил в чешской общественности и ее настроениях — причем не только в политической области, — когда начались поиски новой ориентации и на первый план выступили материальные интересы и заботы повседневной жизни, — вполне естественно меняется и художественная и идеологическая ориентация молодого Дворжака. Большую роль при этом играли как постоянные творческие неудачи в прошлом, так и тот факт, что его неоромантические искания, разрушающие старые формы, не встретили сочувствия даже среди последователей этого направления, что было вполне объяснимо, если мы примем во внимание их внутреннее бессилие. С высоты прекрасных идеалов Дворжак опускается к интересам повседневной жизни.

Все это приводит Дворжака не только к тому, что он в своем творчестве обращается к малым формам и вступает в более тесное соприкосновение с жизнью, но и к тому, что

Он попадает под сильное влияние эстетики Ганслика — пусть не надолго и неосновательно — которое отвлекло композитора от высоких идеалов сметановского лагеря. Квартет ре-мажор сочетает в себе обе линии — тяготение к высоким идеалам и непосредственную реакцию на потребности повседневной жизни, — и поэтому его можно смело считать кульминацией первого этапа в творчестве Дворжака, в значительной мере и потому, что в данном квартете все это впервые выражено с такой силой и убедительностью.

БОГУМИР ШТЕДРОНЬ

ОБ ОПЕРЕ «СУДЬБА» ЛЕОША ЯНАЧКА»

Богумир Штедронь публикует — как дополнение к обширной литературе о четвертой опере Яначка «Судьба», созданной в 1903—1905 годах вскоре после оперы «Ес падчерица» — избранные места из переписки Леоша Яначка с Камиллой Урвалковой (1875—1956). Яначек познакомился с ней в августе 1903 года в Лугачовицах, спустя полгода после смерти своей дочери Ольги. Урвалкова вдохновила Яначка на сочинение оперы «Судьба» не только своей наружностью, но также и рассказом о своем любовном романе. Чувства Яначка к Урвалковой, которую он называл «Звездой Лугачовиц» или «Герцогиней лугачовицкой», лучше всего выразились в таком его пылом признании:

«Ваш ангельский вид возвращает к жизни того, кто под тяжестью безмерной скорби отчаялся в жизни — Ваша красота и великолепие, нега Вашего образа способны вызвать к жизни ликующую симфонию, в которой вы должны быть воспеты...»

Неудивительно поэтому, что героиней новой оперы, которую позже Яначек назвал «Судьба», должна была быть Урвалкова. Их переписка, из которой до сих пор известны 20 открыток и 7 писем Яначка к Камилле Урвалковой и 3 письма, которые написала Урвалкова Яначку, начинается примерно около 6 сентября 1903 г. и прерывается 20 апреля 1904 г. Из переписки следует, что Яначек после «Падчерицы» усиленно ищет новое либретто и что он сам сочинил сюжет и либретто следующей оперы «Судьба» по рассказу Урвалковой о ее любовной драме. Он долго не мог придумать подходящего названия для новой оперы. Звезда Лугачовиц, Три розы, Ангельская песня, Пламенные розы — все эти названия по очереди приходили ему в голову и все они были наконец отвергнуты. Над либретто он работал в сотрудничестве с молодой поэтессой Федорой Бартош-Тальской, которая должна была это либретто обработать в стихотворной форме на подобие пушкинского «Онегина». Первое действие он представлял себе вполне реалистически, как изображение шумной курортной жизни; 2-ое действие должно было быть видением, а не реальной картиной действительности. Композитор, герой оперы, в этом действии заканчивает свою оперу в состоянии сильного нервного расстройства. В третьем действии, в котором рисуется быт артистов и художников, студенты консерватории спорят об опере композитора, которого их профессор обозначил как среднего только потому, что ни сам композитор, ни его жизнь никому не были толком известны.

Яначек, очевидно, хотел в новой опере соединить в одно несколько историй, известных ему, с одной стороны, из рассказов К. Урвалковой, с другой стороны — из личных наблюдений и фактов из веселой и шумной курортной жизни Лугачовиц, которые он так любил и которым посвятил восторженный фельетон «Мои Лугачовицы». Сюда же

должны были войти и отдельные случаи автобиографического характера (моменты, относящиеся к творческой жизни композитора — действующего лица оперы). Трагическая участь постигла оперу — Яначек так и не дождался ее постановки, хотя исполнение «Судьбы» было ему несколько раз обещано как в Брно, так и в Праге на Виноградах.

Кроме основной концепции «Судьбы» в статье Штедроня говорится о подготовке и первой постановке классической оперы Яначка «Ее падчерица» в Брно 21-го января 1904 г. В отличие от «Судьбы», автор здесь изображает всё в самых мрачных красках и создает сумрачную, хмурую музыку, вполне отвечавшую его тогдашнему душевному состоянию, вызванному потерей второго ребенка, любимой дочери Ольги.

Для оперы «Судьба» ему хотелось иметь либретто, написанное в духе современности, бодрое, преисполненное жизни и элегантности, нечто вроде романа, где главным героем является «дитя нашего века». Нет никаких сомнений, что Камилла Урвалкова, которая вдохновила Яначка на оперу «Судьба», должна была быть осью этого романа «дитяти» городского предместья.

ЕЛЕНА ГОЛЕЧКОВА

ИЗ ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА ВИТЕЗЛАВА НОВАКА

Три крупных цикла 1901—1906 гг.

Статья «Из песенного творчества Витезслава Новака» посвящена вопросам исполнения циклов, возникших в 1901—1906 годах: *Меланхолия*, *Юдоль нового царства* и *Меланхолические песни о любви*. Настоящая статья является второй частью работы о песенном творчестве Новака, первая часть которой появилась в печати в 1949 году как 14-ый выпуск издания «Гласы» и содержала разбор ранних песен Новака. Таким образом, остается еще разбор крупных циклов более позднего времени, а именно: *Ноктюрны* (1906—1908), *Эротикон* (1912), *In memoriam* (1938), *Южночешские мотивы* (1947), баллады и романсы (1902, 1934), детские песни *Весна* (1918), затем сборники народных словацких песен с сопровождением фортепиано и *Песенки на слова моравской народной поэзии* (1897—1944). По своему замыслу работа имеет прежде всего педагогическое значение: автор занимается вопросами вокального обучения солиста и работы над концертным исполнением песни. В толковании песни автор идет от содержания текста, в музыкальном оформлении подчеркивает характерные приемы композиторского высказывания, помогает певцу анализировать музыкальную структуру произведения и выставляет главные требования исполнения и интерпретации. Оценку произведения он стремится проводить путем подробного разбора при помощи одновременного исполнения его, посредством живого звучания произведения перед слушателем. Нотные примеры не приводятся, предполагается, что в распоряжении читателя имеется экземпляр целого произведения.

Три крупных цикла песен были созданы в период, когда Витезслав Новак достиг мужественной зрелости как в творчестве, так и в жизни. С 1901 по 1906 год он написал целый ряд выдающихся произведений симфонической, камерной, фортепианной и хоровой музыки. Это был период сосредоточенного субъективизма и раздумья, когда под

влиянием глубокого кризиса в личной судьбе и в творчески-художественном самосознании и жизнепознавании формировался и созрел творческий облик композитора.

Цикл из восьми песен для среднего голоса и рояля «Меланхолия» опус 25 — это лирическая исповедь, в которой звучит преодоление пессимистических настроений и разочарованности и освобождение через творчество из плена глубокой скорби.

Мужественная гордость печали характеризует творческий облик композитора. Величие его творений заключается в полной жизни и человеческой теплоты музыке, в богатой фантазии, которая на основе глубоко прочувствованных повтических мотивов (Сова, Квапил, Махар) создает великолепные полотна символического ландшафта, проникнутого импрессионистскими мотивами живой природы. Слуховые впечатления переплетаются со зрительными представлениями, страстная напряженность выражения достигается своеобразными средствами декламации, столь характерными для зрелого стиля композитора (противоположение элементов мелодических и речитационных, — речитативы в средней части песни, градация, *espressivo*, смены темпов). Самобытность новаковского стиля вокальных произведений с сопровождением фортепиано в «Меланхолии» достигает вершины своего развития. Фортепианная партия играет важную роль и является равноценным компонентом в общей концепции произведения.

«Юдоль нового царства» (1903 г.) — произведение, в котором творческая активность композитора достигла предела, — продолжает линию «Меланхолии». Она является как бы началом необычайно плодотворного и светлого периода, в течение которого были созданы симфонические поэмы «В Татрах» и «О вечной тоске», «Словацкая сюита», цикл фортепианных пьес «Песни зимних ночей». В «Юдоли» сочетание поэтического текста и музыкального выражения достигает необыкновенной гармонии, причем их выразительность поражает своей силой. Характер поэзии Антонина Сова в высшей степени созвучен самой природе музыки Новака. Четырехчастный цикл отличается внутренним единством, данным классическими музыкальными закономерностями построения и стихами родственного по духу поэта. Развитие пьесы отображает внутренний мир с его вечным движением, одинокие скитания человека в неведомых пространствах, в поисках любви, которая знаменует овладение высшей красотой, познание нравственных ценностей, союз всех людей, мужчин и женщин во имя созидания самой жизни, нравственное очищение и искупление страданий и скорби. Новая покоряющая сила вокальной партии в «Юдоли» проступает благодаря могучему мелодическому началу всюду: и в местах речитативных, и в драматических, а также в фортепианной партии пьесы и ее отдельных голосах. Чудо соединения слов и фраз в музыкальное целое лучше всего выражает психологический смысл переложения на музыку. Пение вносится одновременно и органически вместе с гармоническим построением музыкального движения в заранее определенный план композиции. Произведение в целом полно блеска, строго логично и закономерно. Фортепианная партия вызывает представление о симфоническом звучании, с его богатством красочных оттенков. Недаром она позже была оркестрована (1931 г.), так же как и «Меланхолия» и «Меланхолические песни о любви».

«Меланхолические песни о любви» являются также четырехчастным циклом, представляющим собой единое по мысли, стройное целое. Стихи трех поэтов (Ярослав Врхлицкий, Ян Неруда и Яромир Боревский) объединяются главным мотивом: Лю б о в ь, неземное существо, богиня, дарующая высшее счастье, разделяющая судьбу человека, но встречающая в мире людей только непостоянство, непонимание и неблагодарность. В меланхолии тонов нет ничего трагичного — это скорее вечная неудовлетворенность возвышенной страсти, экзальтация человеческой жажды прекрасного и мечты о неземном блаженстве. Четырехчастную концепцию сам автор определил как «характеристические вариации на заданную тему». Они явно симфоничны по своему замыслу, и первое их

исполнение в 1907 году прозвучало в сопровождении оркестра. Главная мелодическая тема первой песни в светлой, ре-мажорной тональности шеститактового вступления и ее репризы в интермедии, является основой всего цикла и получает в нем самостоятельное развитие. Вокальная партия дает изложение темы в словесном тексте, — в партии преобладает декламационный стиль и возникает она из мастерского сочетания переменных гармоний, сохраняя однако мелодическую полноту и непосредственность музыкальной выразительности. В «Меланхолических песнях» музыкальное выражение и значительность всего произведения перерастает стихотворную, текстовую основу, особенно в последней части, где музыка, с необыкновенной силой и глубиной повествуя о безграничной силе любви, созидательной и животворящей, преодолевает меланхолические настроения в страстном признании и готовности покорно принимать жизнь во всем ее многообразии. Кантилена возносится здесь к величавым высотам. Многогранность вокального выражения требует от исполнителя высокого мастерства, фантазии, осознания словесного материала, проникновения в глубину замысла произведения, монолитно сочетающего в себе поэзию и музыку.

Новаковские циклы для сольного голоса можно по праву отнести к тем произведениям, которые в песенном творчестве целого мира занимают одно из главных мест.

ЯРОСЛАВ ЗИХ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИР ОТАКАРА ЗИХА

Отакар Зих (1879—1934) происходил из старинного учительского («канторского») рода. Его отец и особенно дед были выдающимися деревенскими музыкантами, однако преждевременная смерть обоих не позволила им повлиять на воспитание О. Зиха. Теорию музыки и композиции Зих проходил не в консерватории или у частного учителя, а на лекторских курсах, которые вел на философском факультете пражского университета профессор консерватории К. Штекер. Будучи членом любительского квартета в качестве виолончелиста, он еще в молодые годы имел возможность познакомиться со Вторым квартетом Б. Сметаны. Именно Зиху принадлежит мысль, чтобы финал квартета, который в сравнении с другими частями является слишком коротким, был удлинен повторением тактов (от 10 до 72). Из композиторской техники Зих выше всего ставил полифонию, как строгого стиля, так и свободного, — последнюю особенно. Особенности вертикального построения аккордов он не придавал такого важного значения. Строение произведения Зих анализировал следующим образом: в каждом музыкальном произведении можно проследить с одной стороны форму тематическую (т. е. изложение музыкальных мыслей, образов), с другой стороны — динамическую. Конечное динамическое воздействие музыки является результатом действия, с одной стороны, ее силы (форма динамическая), с другой — движения (форма кинетическая). Кинетическое воздействие обусловлено, во-первых, темпом, во-вторых, движением звуков (например, у фигурации). Оба эти факторы необходимо отчетливо различать, ибо их различным сочетанием можно добиться различного эстетического воздействия. Конечный композиционный эффект произведения достигается совместным действием как динамического, так и кинетического фактора. Из тематических форм Зих особенно ценил свободную форму. Последняя впрочем подчиняется в сущности тем же основным закономерностям, как и строгая форма. На оркестровку он смотрел

скорей как на чисто «письменную работу». На его взгляд каждый композиторский замысел уже в самом начале, при своем возникновении должен быть связан с определенным инструментом (или группой инструментов). Зих различал оперу и концертную музыку как два различных вида искусства, что подтверждается следующими его словами: «Как оперный композитор, я всегда остро чувствовал и убеждался, что драматург это художник совсем иного склада, чем поэт или композитор, хотя бы он и объединялся с ними в некий личный союз». В качестве эстетика О. Зих систематически занимался изобразительной способностью музыки («Эстетика драматического искусства», Прага 1931 г.). Разрешением этого важного и главного вопроса он весьма способствовал развитию чешской реалистической эстетики. Работал Зих и в области фольклора. В своих высказываниях он подчеркивал, что художественное исполнение народных песен должно исходить, в целях сохранения правдивого изображения, не только из текста песни, но и из тех бытовых условий, той обстановки, в которых народ поет эту песню. В исполнении профессиональных произведений большое значение Зих придавал правильному определению темпа и соотношению количеству и мере аккордов. Почти все скрипичные сонаты Моцарта Зих снабдил метрономическими цифрами (см. выше в статье). Что касается произведений крупного масштаба, то здесь Зих считал очень важным, чтобы исполнитель ясно и понятно передавал композиционный замысел произведения, не нарушая единства крупных разделов различными деталями второстепенного значения. Вообще же исполнительскому искусству он придавал важное значение, подчеркивая, что сильный исполнительский талант способен открыть новые ценности в музыкальном произведении (примером может служить исполнение Казальсом Сюиты до-мажор С. Баха). Сильное влечение Зиха к народному искусству было несомненно причиной того, что характерные для того времени веяния декадентского романтизма никак не коснулись ни творческого направления композитора, ни его жизни вообще.

ФЕРДИНАНД ПУЙМАН

ЗАМЕТКИ О БАЙРЕЙТСКИХ ПРАЗДНЕСТВАХ

Рихард Вагнер представлял себе постановки своих музыкальных драм слишком натуралистически и в таком же духе предписывал их осуществление. Первые из художников-декораторов, оформлявших его оперы, переполняли сцену различными деталями, не сумев создать самобытной, художественной красочности изображения, — слишком сильно влияли на них как барроко недавнего прошлого, так и современный им натурализм. В «Заметках» автор пишет об освобождении вагнеровских постановок от излишней перегруженности, каковой процесс проходил очень медленно отчасти из-за преувеличенного пиетета к предписаниям композитора, отчасти из-за недостатка самобытных театральных деятелей. Виуки Вагнера — говорится дальше в резюме — впадают в другую крайность: благодаря чрезмерному упрощению постановок, место действия оказалось почти лишенным своих характерных черт и своеобразия.

*Перевод Эмилии Чегринцевой
Přeložila Emilie Čegrincevová*