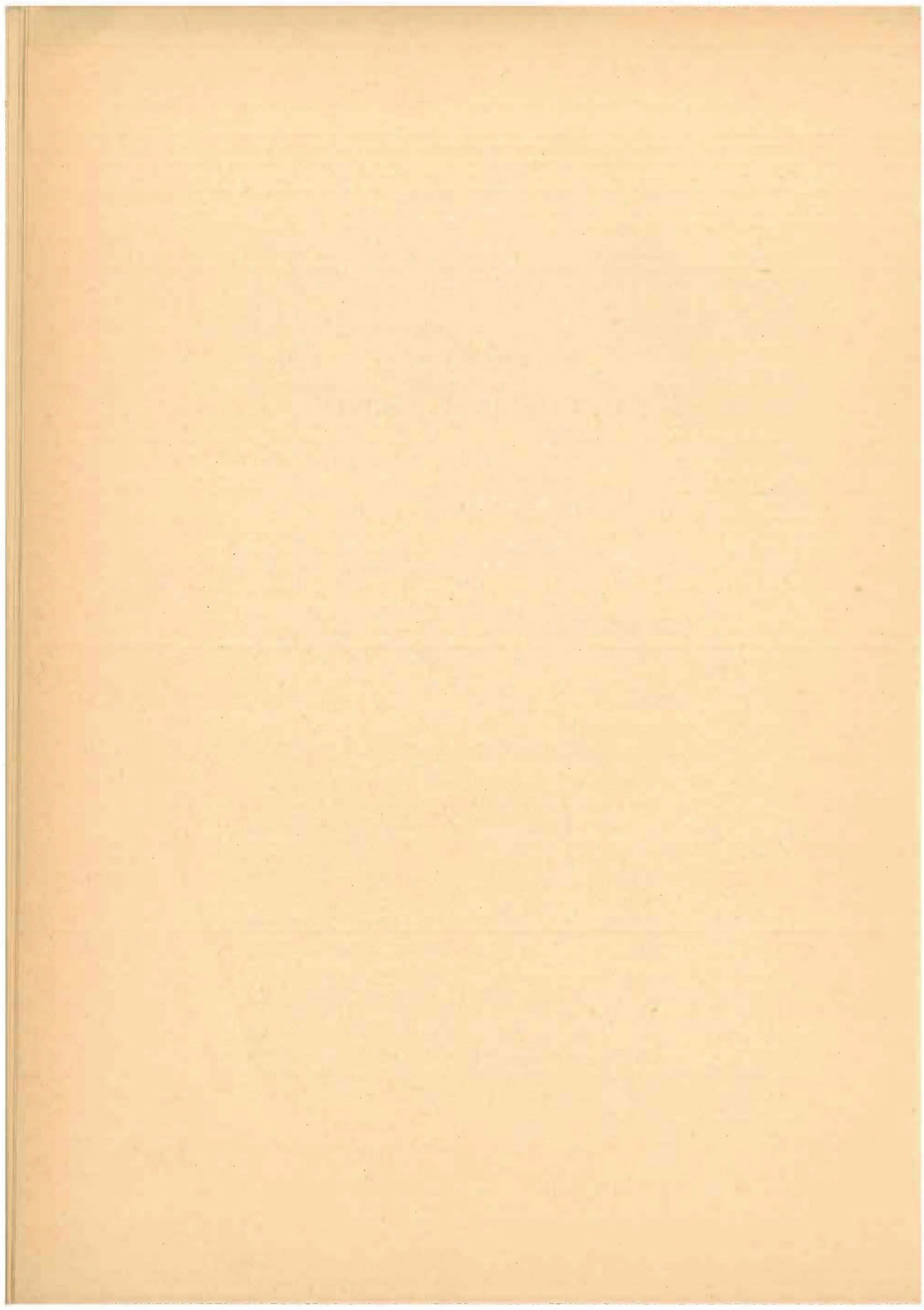


РЕЗЮМЕ
НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ



РАДОМИЛ ГРУШКА

О РАЗВИТИИ ЧЕХОСЛОВАЦКО-СОВЕТСКИХ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ В 1945—48 гг.

В 1945—48 гг. в Чехословакии, в связи с острой политической борьбой за перерастание революции народной и демократической в революцию социалистическую, шла борьба за новую чехословацкую культуру, отвечающую своим содержанием новому народно-демократическому строю. С одной стороны, вопрос касался ликвидации материального и духовного ущерба, нанесенного культуре оккупацией, с другой стороны — демократизации культуры и ее вклада в дело создания нового народно-демократического общества.

Благодаря огромным усилиям коммунистической партии и трудящихся, последствия оккупации были быстро ликвидированы. Были восстановлены культурные учреждения, увеличилось количество новых школ и учащихся, увеличилось количество посетителей и участников культурных мероприятий. Последовательно проводился в жизнь лозунг выдвинутый партией: «Культура принадлежит народу». Значительную роль в этом деле сыграли массовые организации, прежде всего Революционное профсоюзное движение (РОГ), которое организовало в широких масштабах культурно-просветительную работу на заводах и привлекло новых посетителей в театры и концертные залы.

Одновременно осуществлялись важные революционные мероприятия. Вскоре после освобождения была национализирована чехословацкая кинематография, чехословацкое радиовещание было подчинено государству, театры были изъяты из рук частных предпринимателей. На совершенно новых основах, в духе народной демократии, была организована культурно-просветительная деятельность, управляемая государством. Был разработан новый закон о школе, который должен был означать революционные перемены в чехословацком школьном образовании. Все это означало ликвидацию позиций буржуазии в области культуры, которой буржуазия часто пользовалась в мелких интересах своего класса.

Такая культурная эволюция противоречила интересам буржуазии. И хотя энтузиазм, с которым трудящиеся под руководством КПЧ осуществляли все эти мероприятия, связывал ей руки, она все же попыталась оказать сопротивление. Прежде всего буржуазия старалась тормозить проведение в жизнь новых мероприятий, опираясь при этом прежде всего на идеологически шаткие средние слои и пользуясь путаницей в мозгах людей, которая являлась результатом буржуазной пропаганды времен первой республики.

Борьба партии с успехом проходила также и в области культуры и идеологии. К партии примкнуло большинство честных и передовых представителей интеллигенции во главе с крупнейшими величинами. И те, кто еще не были убежденными социалистами, активно включились в строительство новой республики.

В 1945—1948 гг. шла острая борьба за тесный союз с Советским Союзом и за тесную связь чехословацкой культуры с советской культурой. Последняя, как самая передовая культура света, являлась образцом, который необходимо было достигнуть в ближайшем будущем. Советский опыт оказывал огромную помощь при формировании новой чехословацкой культуры.

Буржуазия прилагала все усилия, чтобы оторвать чехословацкую культуру от культуры советской и расторгнуть союз с СССР вообще. Завязался бой вокруг так наз. культурной ориентации и вокруг поставлений ЦК КПСС по вопросам искусства. Коммунистическая партия Чехословакии разоблачала все происки буржуазии. Она указывала, что вопрос заключается не в странах света, но в прогрессивности или реакционности той или иной культуры. Партия подчеркивала необходимость тесного сотрудничества нашей культуры с той культурой, которая является самой передовой, т. е. с культурой советской.

Одновременно КПЧ заботилась о самой широкой пропаганде советской культуры в Чехословакии. Знакомство чехословацкого народа с советской культурой являлось предпосылкой ликвидации неверных представлений, создавшихся в результате буржуазной пропаганды во времена первой республики и оккупации, и, кроме того, также предпосылкой рационального использования советского опыта в деле строительства новой культуры народно-демократической Чехословакии.

Широко развернулась пропаганда советского искусства. Постоянное место в репертуаре чехословацких кино заняли советские фильмы. Стала развиваться деятельность издательств, выпускавших произведения советских писателей и поэтов, большой интерес вызывали советские пьесы. Параллельно развернулась пропаганда успехов советской науки, завязывались сношения между чехословацкими и советскими культурными учреждениями.

Широкой популярностью начала пользоваться в Чехословакии в то время советская музыка. Это было заслугой прежде всего радиовещания, музыкальных ансамблей, массовых организаций и советских артистов, посещавших Чехословакию. Большую роль в этом деле сыграли советские художественные ансамбли, которые в первую очередь знакомили чехословацкую публику с советским песенным творчеством.

Чехословацкий народ горячо приветствовал пропаганду советской культуры. Популярность советского искусства объяснялась прежде всего тем, что эти произведения говорили языком близким чехословацкому народу, что оно решало вопросы, которые возникали и в его повседневной жизни, и тем, что это искусство помогало чехословацкому народу в его созидательном труде.

В то же время развертывается также пропаганда чехословацкого искусства в СССР. Издаются произведения чехословацких писателей, на концертах звучит чешская музыка, в кино демонстрируются чехословацкие кинокартины.

В этот период определяется уже конкретное значение советской культуры для развития новой чехословацкой культуры. В борьбе за укрепление чехословацко-советских культурных связей создаются предпосылки для мощного их развития после Февраля 1948 года, который обозначал победу трудящихся и в области культуры, и в борьбе за тесный союз с СССР, а в связи с этим и за тесную близость между чехословацкой культурой и культурой советской.

ФРАНЦУЗСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В РАЗВИТИИ МУЗЫКИ

Целью резюмируемой статьи является суммирование материалов и проблем, а также разъяснение идейной концепции.

Первая часть указывает не только на недооценку революционной эпохи и ее музыки большинством музыковедов-историографов, но и на влияние революционных событий на музыку 19 века, которое верно почувствовали и правильно оценили Берлиоз, Лист и Шуман. Пример передовых и марксистски ориентированных музыкологов, которые уделяют внимание революционному периоду, призывает к более внимательному исследованию и оценке.

Подытоживая имеющиеся в его распоряжении исторические сведения, автор стремится доказать на основе данных, что музыка сопровождала революцию едва ли не на каждом шагу. Автор подчеркивает массовость революционных песен и интерес, который проявляют к ним народ и правительство. Революционная законодательная власть оценила значение патриотических и гражданских песен, подчеркивает их воспитательное значение и агитационное воздействие и стремится взять их под контроль. И это не является результатом философской спекуляции, опирающейся на Платона и просветителей, — это диктуется самой властью и силой воздействия массовых революционных песен. Агитационными песнями пользуется и термидорская буржуазия, что может быть подтверждением и предыдущего тезиса.

В следующей части разбираются революционные песни и музыка. Автор следит за их развитием и характерными чертами, поскольку это возможно при очень скромном наличии имеющегося у нас необходимого материала из первоисточников. Подобно Б. А. Асафьеву, автор констатирует, что в отношении формы и своей структуры революционные произведения приносят не очень много нового. Новым качеством является их массовость и ударная интонация. Последняя, конечно, отражается и в их мелодике — простой, отчетливо ритмической, гармонически несложной, в большинстве случаев с аккордовым остовом. В статье говорится далее об отдельных песнях и их характерных чертах, причем главное внимание уделяется маршевым и танцевальным песням. Автор статьи знакомит и с композиторами данной эпохи, — Госсеком, Мегюлем, Керубини, Далайраком и др., давая общую их характеристику и краткий обзор произведений, и в заключение указывает на функцию и характер оркестра в то время. Военные оркестры и назначение таких оркестров, игравших во время больших революционных митингов под открытым небом, очевидно сыграли свою роль в деле распространения духовых инструментов и возросшей их популярности, а также использования их в более широком масштабе в симфоническом оркестре, что датируется именно со времени революции и находится с ней, несомненно, в определенной связи.

Четвертый, последний раздел изложения посвящен музыкальному театру. После краткого ретроспективного обзора, показывающего проникновение буржуазных элементов в до-революционную оперу, автор обращает главное внимание на то, каким образом революционный процесс отражался на работе театра. Упомянуты стычки политических фракций в театрах, разбирается репертуар и его постепенное приспособление к текущим моментам. «Евфросиния» Мегюля, как первая революционная опера, пока что говорит только намеками, по ходу действия. В опере Керубини «Лодоиска» автор видит отклик на революционные события прежде всего в риторических хорах и ансамблях, воспевающих мужество и дружбу, а также и освобождение — последнее в общей концепции оперы. Далее приводится — правда, без более подробной характеристики, которую нельзя было дать из-за недоступности материала, — ряд примеров злободневных революционных опер, аллегорических и балетных сцен, которыми французский музыкальный театр реагировал на каждодневные проблемы, —

пример решимости французских композиторов и работников театра отважно встать обеими ногами на почву современности и обратиться к ней за сюжетом. Музыка этих произведений черпает материал само собой из революционного песенного творчества, о чем свидетельствуют приведенные данные, как например, Марсельеза в опере Госсека «L'Offrande a la Liberté». В заключении автор останавливается на «Водовозе» Керубини, как на примере явной остановки в развитии революционной оперы во Франции, в то время как в Германии линия развития продолжается и ведет к «Фиделио» Бетховена, этому бесспорному шедевр оперного творчества. Упоминается и об оценке «Водовоза» и об его значении для чешской музыки (особенно оценка Эд. Неедлы).

В заключительной части автор подытоживает результаты исследования французской революционной музыки, давая ее в назидание нашему времени. Это напрашивается само собой уже потому, что в массовом пении эпоха революции разрешала основные проблемы, схожие с нашими. Кроме того, здесь подтверждается как исторический закон и тот факт, что революционная власть подчиняет себе всегда и искусство, но что ее вмешательство наконец всегда идет на пользу его развитию, несмотря даже на то, что произведения, возникшие непосредственно во времена революционной борьбы, часто бывают незрелыми и не переживают своей эпохи. Музыкальная практика французской революции указывает еще один путь к спаянности музыки с общественными задачами и к музыкальному воплощению животрепещущей тематики также и в больших формах, — путь обобщения революционного пения масс. Пусть это не является единственным путем, но это путь, по которому шла и советская музыка. В конце концов, эпоха французской буржуазной революции может и должна быть для наших композиторов примером отваги, с какой художник должен отдавать себя на служение своей эпохе и обществу и воплощать актуальные сюжеты и на оперной сцене.

КАРЕЛ ЯНЕЧЕК

ЗВУКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГАРМОНИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

Глава из «Основ темперированной гармонии»

§ 1. В темперированном хроматическом звукоряде существуют 4 *диссонирующих элемента*: полутон (1), целый тон (2), тритон (6) и увеличенное трезвучие (44 или 0). Консонирующие аккорды не содержат никаких диссонирующих элементов. Диссонирующие аккорды всегда содержат один (или больше) диссонирующий элемент.

§ 2. Зеркальное обращение созвучия образует его *инверсию*. Инверсия созвучия является в одинаковой степени *консонирующей* и в *такой же мере диссонирующей*, как и *основное созвучие*. Существуют, следовательно, пары созвучий одинаковой степени и одинакового характера диссонантности. Однако это касается только созвучий несимметричных. У симметричных созвучий нет консонирующих или диссонирующих противоположных созвучий (так как они являются сами своей инверсией). Принцип инверсий действителен только по отношению к видам созвучий и не действителен по отношению к построениям. Из инверсии хорошо звучащего построения может возникнуть построение плохо звучащее и наоборот.

По качеству одинаковые виды созвучий не были в истории использованы одинаково.

§ 3. Диссонирующие созвучия *характеризуются* присутствием *диссонирующих элементов*. Полутон (1) является навязчиво резким, вызывает ощущение сильного напряжения. Целый тон (2) в общем вялый, ненавязчивый; придает созвучию некоторую тусклость и вызывает

только слабое напряжение. Тритон (6) приятно возбуждающий, действует связующе. Увеличенное трезвучие (0) выразительно без резкости, звук его несколько изломан.

§ 4. Присутствие *консонирующих* элементов в диссонирующем созвучии *смягчает* действие диссонирующих элементов. Смягчающее воздействие весьма значительно у терции, совсем незаметно у квинты.

§ 5. *Ладовая характеристика* дается наличием мажорного (+) или минорного (—) трезвучия в диссонирующем созвучии. Существуют 4 возможности: 1. созвучие может не иметь определенного лада (т. е. не содержит ни мажорного трезвучия, ни минорного); 2. может быть характеризовано присутствием одного или нескольких мажорных трезвучий; 3. присутствием минорного созвучия или 4. обоими видами.

§ 6. Неоднократное повторение одной и той же диссонирующей характеристики в созвучии не усиливает существенно его диссонирующего напряжения; созвучие от этого только звучит полнее.

§ 7. При одновременном воздействии диссонирующих характеристик различного рода решающую роль всегда играет полутон; по отношению к нему воздействие целого тона отходит на задний план (см. пример 8). Тритоновый элемент всегда смягчает звук и делает его приятнее (см. примеры 9 и 10). Увеличенное трезвучие частично усиливает напряжение (см. примеры 11 и 12).

§ 8. Изменения в качестве звука (его существенное ухудшение) происходят от применения двух полутонов, которые отстоят друг от друга на полутон, и от применения двух тритонов, отстоящих друг от друга на полутон (см. созвучия в рамках в примерах 13, 14, 15).

§ 9. Все созвучия темперированного хроматического звукоряда характеризуются, с одной стороны, *в ладовом отношении*, с другой — *в диссонантном*.

Ладовая характеристика обусловлена присутствием отдельных трезвучий в мажоре и миноре (или отсутствием!). На диссонирующую характеристику влияет присутствие и разнообразие гармоничности четырех диссонирующих элементов (1, 2, 6, 0), или наличие полутонового столкновения полутонов (11, как например: *c, cis, d*) и полутонового столкновения тритонов (66, напр. *h, f, c, fis*). Наличие отдельных диссонирующих признаков в созвучиях показано на первой таблице в § 9, возможные комбинации диссонирующих характеристик и их применение в созвучиях на второй таблице там же.

Настоящая работа представляет собой окончательный вариант второй главы «Основ темперированной гармонии».

З Д Э Н Е К С А Д Е Ц К И

ЦЕЛОТОННЫЙ ХАРАКТЕР МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА В ОПЕРЕ ЯНАЧЕКА «ЛИСИЧКА-ХИТРУШКА».

Очерк о целотонном характере оперы Яначека «Приключения Лисички-хитрушки» является частичным эстетическим исследованием одного из типичных средств реалистической музыкальной речи Яначека. В очерке освещается целотонная музыка Яначека как способ реалистического изображения жизни, — в связи с этим определяются его исключительные стиливые особенности.

Во второй главе сперва наглядно приведены все целотонные места оперы с точки зрения разных моментов действия, а затем следует объяснение — в каком отношении целотонная гамма становится для Яначека средством драматической характеристики.

В очерке доказываются на примерах, что Яначек пользовался целотонной гаммой не только в ситуациях жизненно-трагических, но и в ситуациях, которые полны комизма, добродушного юмора или, наоборот, иронии, трагедии и сарказма. В опере, этой типично чешской реинеквиаде, созданной по образцу народного животного эпоса, целотонный способ изложения представляет собой важное средство для характеристики образов как людей, так и животных, и является средством глубокого анализа драматических характеров. Что касается мира животных, то здесь целотонное выражение помогает великолепно передать переплетающиеся между собой человеческие черты характера и звериные свойства. Психологическая аналитичность, по-настоящему реалистическая, направленная на освещение тончайших нюансов и деталей звериных настроений, юмористических и грустных, и в то же время правдиво обрисовывающая характеры действующих лиц, — вот где, собственно, источник яначковского влечения к этому роду музыки.

И там, где Яначек применял целотонное изложение в плане реалистическом, где доверялся, как и всегда, никогда его не обманывающему, присущему ему чувству правдивости психологических положений, жизненных впечатлений и настроений, — там целотонное построение выросло прямо под руками и становилось богатым и многообразным. И в то же время тут не могла не проявиться вся эмоциональность Яначека, вся его полнокровная музыкальность.

Автор далее, в главе 3-й и 4-й, на разборе мотивов и гармонии документально выявляет своеобразные качества целотонной музыки Яначека и приходит к заключению, что использование целотонной гаммы у Яначека отличается от той целотонности вообще, которая была типична для западноевропейской музыки на рубеже столетия (импрессионизм), и что целотонность Яначека вытекает из его музыкального мышления и чувства.

В гармоническом отношении (глава 4-ая) музыка Яначека с ее целотонным характером не является музыкой атональной, не производит впечатления нарочито модернистской деструктивной музыки. Наоборот, целотонный характер создает по-яначковски самобытную современную тональность музыки, которая в своих гармонических контрастах намного богаче, чем была тональность музыки 19 века.

Одновременно данный очерк дает возможность осветить целотонный характер музыки Яначека в тесной связи со склонностью композитора к близкой и родной ему лиричности народной и национальной музыки.

Характерно для Яначека и то, что он очень своеобразно пользуется целотонной гаммой и по линии своей собственной отчетливо проявляющейся работы с мотивом. Он переносит в целотонную гамму свои мотивы, попевки, характерные фигуры, остинато, свою ритмику, метрику и оркестровку. В свете целотонной гаммы психологически интересно отражаются особенно речевые попевки, подслушанные композитором у жизни. От целотонности импрессионистов целотонность Яначека отличается богатейшим мелодическим мышлением, типично яначковским, отчетливостью мысли и, кроме того, исключительно самобытной работой с мотивом (глава 3-ья).

Целотонное изложение у Яначека не стремится к импрессионистской капризной лиричности, не передает слушателю только впечатления непрерывно меняющейся красочной оболочки действительности. В гармоническом и мелодическом отношении целотонность Яначека становится средством глубокого психологического анализа внутреннего мира, средством анализа, который проделан художником-реалистом. Целотонным изложением, получившим конкретное содержание, композитор достигает единственного в своем роде проникновения во внутренний мир своих образов, с его помощью раскрывает жизнь со всеми реальными деталями, тончайшие изгибы мышления и чувств драматических образов.

Несмотря на все исторически доказанные связи композитора с импрессионализмом, использование целотонной гаммы в музыке Яначека оценивается в данном очерке как само-

стоятельный, от импрессионистского стиля отличающийся вклад композитора в музыку 20-го века.

ЯРОСЛАВ ЗИХ

ИНСТРУМЕНТОВКА «СТРУННОЙ СЕРЕНАДЫ» ЙОЗЕФА СУКА

Взгляды на преподавание инструментовки или на сочинение теоретических трактатов об инструментовке бывают часто весьма скептическими. Некоторые композиторы в принципе отвергают реальность такого преподавания. Но поскольку теоретическое изложение дополняется каждый раз разбором какого-нибудь конкретного произведения и особенно если изложение проверено непосредственным прослушиванием такового, то подобный скептицизм совершенно неуместен. Наша задача — доказать некоторые свойства струнного оркестра анализом Серенады ми-бемоль мажор, опус 6 Йозефа Сука. Грамзапись на пластинке Супрафон сделана Чешской Филармонией под управлением народного артиста В. Талиха. Инструменты здесь обозначены общепринятыми сокращениями: Vn I, Vn II, V, Vlc, Cb и места в партитуре указаны по номерам соответствующих тактов, причем добавленная римская цифра обозначает номер части. Приводим главные итоги анализа.

Отчетливость отдельных моментов музыки усилится, если эти моменты будут подчеркнуты инструментовкой. Смотри IV 66 и след.: наверху кантилена (Vn I), которую играют *legato*, посредине находим как фигурацию (V), играемую *спикатто*, так и аккордовые удары (Vlc I и Vn II), играемые пиццикато, т. е. щипковыми инструментами, басы комбинированы в *legato* (Cb) и пиццикато (VlcII). Средний голос, особенно кантабиле, рекомендуется поручить Vlc, причем хорошо прозвучит светлый тон ее а-струны (I 5 и след. I 115 или III 13—15). При этом часто меняется обычное размещение инструментов по высоте, — см. II 126—130, где виолончель играет даже над Vn II. Форте аккорды в широком расположении, которые у деревянных духовых — не говоря уже о рояле — звучали бы пусто, у смычковых инструментов создают впечатление мощного потока звуков (V, Vn II, Vn I и III 17—19, см. и сочно звучащий ход октавами в IV 34—36). Если же V, Vn II и Vn I приближаются к себе и находятся в тесном расположении, то тогда насыщенность верхней области усиливается (см. *cresc.* в I 18—22) до предела (IV 274). У каждого инструмента звук верхней струны обладает большой и проникновенной силой. Поэтому в тех случаях, когда надо в целом струнном оркестре добиться наибольшей силы, достаточно вытянуть инструменты (или хотя бы большинство их) на самую высокую струну (IV 274). Особенно это важно у басовой линии, порученной октавам Vlc и Cb (II 146 и д.). Последняя звучит отчетливо не только при игре на самой высокой струне, но еще и на одну струну ниже (т. е. у обоих инструментов на струне d, IV 34 и след.). Но как только инструменты начинают играть ниже этой струны, ясность и сила звучания басов сразу заметно слабеет. У рояля это явление, как известно, бывает как раз обратного порядка, ибо у него звучат громче и сильнее именно октавы, расположенные в басах. Другого рода октавная комбинация, в которой нижние тоны играет Cb пиццикато (II 1 и след.). Тоны Vlc соединенные *тенуто* или даже *legato*, придают басам протяжный звук, причем пиццикато Cb способствуют точному и выразительному вступлению каждого тона. Подобное воздействие имеет и комбинация, при которой к Vlc присоединяется в унисон пиццикато Cb. В средних голосах замечательно звучит унисон V и Vlc. Получается сочный, крепкий звук, красивого тембра, нечто среднее между ясным виолончельным и густым альтовым. Он годится не только для

кантилены (III 54), но и для подвижной мелодии (II 49 и след.). Акценты смычковых струнных можно усилить применением двойных аккордов (Vlc, V и Vп II, во II ч. 33 и 34). Технически трудные пассажи можно облегчить, разделив их на две партии (Vп I и Vп II в IV 74 и след., также Vп I *divisi* в IV 196 и след.). Особенно замечательны динамические нюансы струнного оркестра. К ним относятся полные жизни *crescendo* (III 19, также в спикато см. Vп I и Vп II в IV 141 и дальн.), динамические волны (I 109—110, IV 254—256), а также тончайшее *pianissimo* (III 20 и след.), что совсем недоступно в такой степени духовым инструментам.

Общее правило гласит, что замысел композитора уже при своем возникновении должен исходить из характера инструментального материала. Такой момент имеет место именно в «Струнной серенаде» композитора Сука. Существенное значение имеет в данном случае тот факт, что композитор сам играл на струнном инструменте.

ФЕРДИНАНД ПУИМАН

ДВА ПРЕДСТАВИТЕЛЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА

I. Театральное творчество Франтишка Киселы.

Франтишек Кисела (1881—1939), профессор Художественно-промышленного института, Мастер оформления чешских музыкальных драм. План, чертеж, пропорции, краски, освещение разного рода, — все это помогало ему претворять театральный образ в однородное, тщательно продуманное и законченное произведение, без разного рода случайностей и мелкого экспериментаторства. Честный и благородный труд помог ему уловить своеобразие музыки, с которой связаны все его постановки, все ценные проявления его изобразительного искусства, в которых он продемонстрировал свою творческую самобытность и горячий интерес к великим предшественникам, независимо от того, были ли это люди с именем или из гущи народа. Кисела возродил искусство оформления книги и стенных плакатов, покраски квартир, живописи по стеклу (окна в соборе св. Вита), мозаику и ткань гобеленов. Его же заслугой является великолепное оформление выставок, устраиваемых в общенародном масштабе (выставка, посвященная Сметане, в 1924 г.).

Театральные постановки Франтишка Киселы:

Шкроуп: Дротарь.

Сметана: Бранденбургцы в Чехии, Проданная невеста (три постановки), Далибор, Либуше (две постановки), Две вдовы, Поцелуй (три постановки), Тайна, Чортова стена, Виола.

Постановки «живых театральных картин»: Рыбак, Либушин суд.

Дворжак: Король и угольщик (к первой редакции оперы), Хитрый крестьянин, Упрямцы, Якобинец.

Фибих: Бланик.

Фёрстер: Непобежденные, Сердце, Чудак.

Сук: Под яблонью.

Новак: Карлштейн.

Коваржовиц: На старой белильне.

Острчил: Кончина Власты. Королевство Гонзы.

Зелинка: Девятый луг.

Ллок: Орфей и Евридика.

Моцарт: Свадьба Фигаро, Волшебная флейта.

II. Выдающееся явление театрального искусства:

Марта Красова

Народная артистка Марта Красова (с 1928 г. член пражского Национального театра) достигла высшего исполнительского мастерства в своих оперных и концертных выступлениях, что подтверждается и грамзаписями, сделанными ею. Марту Красову, желанного гостя радиовещания и телевидения, часто приглашают на гастрольные выступления за границу.

Велики заслуги Марты Красовой и в деле пропаганды отечественной музыки. В новом понимании, с чертами и свойствами до того еще непознанными, предстают перед нами ее героини. Артистка открывает в образах своих соотечественниц новую черту — талант духа, как основную сущность их характера. На этом зиждется игра актрисы, ее актерское мастерство — и все это в полном согласии с развитием музыкального материала. Одно дополняет другое с такой гармонией, что сущность образа остается нетронутой. В творчестве певицы играет большую роль не только музыкальное, но и изобразительное чутье и предвидение. Образы, в которых она воплощает свои представления, так тесно связаны с нашей живописью, как мало у кого из наших актеров. И еще одно: эта великая артистка училась у таких мастеров, как Тршебоньский, Вышебродский и Алеш, Манес и Мыслбек, училась у Леонардо-да-Винчи, Микеланджело и греческих статуй искусству движений, у них перенимала красоту осанки, умение носить одежду и выразительную мимику.

Она владеет бесчисленным множеством актерских приемов, из которых создает композицию движений, размеренную и по законам звука им подчиненную и в то же время понятную и точную.

Марта Красова прославилась сочным, звучным голосом, талантом и совершенством своего вокального искусства. Певица проникает в замысел композитора и поэта, часто только слегка намеченного, и умеет его воплотить, — результат музыкальной одаренности. Она обладает свойством, которому нельзя научиться, — способностью проникнуть в самую сущность мира и жизни, — это действительное актерское воображение.

Марта Красова проявила себя как самобытная личность. Всесторонне и по-новому овладела она, как в отношении интерпретации, так и исполнения, множеством театральных стилей, в первую очередь отечественных, а также и иностранных (особенно славянских) авторов. Ее творчество может быть образцом и одним из звеньев исполнительских традиций, особенно чешских. Ее деятельность вообще, что касается выбора программ и направленности, отличается знанием дела, перспективностью, вкусом и самоотверженностью. Марта Красова неоднократно выступает с исполнением песен, кантат и ораторий. Не малы заслуги ее и в этой области, где артистка достигает необыкновенных вершин своего мастерства.

Оперное творчество народной артистки Марты Красовой:

Шкроуп: Изабелла (Колумб)

Блодек: Веруна (В колодце)

Сметана: Людмила, Гата (Проданная невеста), Радмила (Либуше), Мартинка (Поцелуй), Роза (Тайна), Завиш (Чертова стена), Себастиан (Виола).

Дворжак: Божена (Ванда), Марфа (Дмитрий), Баба-Яга (Русалка), Сватава (Св. Людмила)

Фибих: Белая дама (Бланик), Изабелла (Мессинская невеста), Власта (Шарка), рыбак (Хеди)

Ферстер: Старая еврейка (Дебора), Мешяновка (Ева), Порция (Джессика), Бабушка (Чудак)

Яначек: Церковная сторожиха (Ее падчерица), Кабаниха (Катя Кабанова)

Новак: Елизавета (Карлштейн), бабушка (Фонарь)

Сук: Рагуил (Под яблонью)

Острчил: Рыпья-Ракшита (Очи Кунала)

Зих: Мина (Вина)

Замрзла: Мария (Иуда Искаротский)
Коваржовиц: Козинова (Псоглавцы), Бабушка, Княгиня (На старой белильне).
Карел: Кумушка-смерть (в опере того же названия), Мать Деда-Всеведа (Три золотых волоса Деда-Всеведа).
Йеремиаш О.: Королева (Уленшпигль).
Мартину: Сестра Паскалина (Игры о Марии).
Вомачка: Драгомира (Болеслав).
Паур: Катерина (Зузанна Воиржова).
Сухонь: Благота (Святоплук), старушка (Крутнява — [Водоворот]).
Циккер: Мать (Баязид).

Бородин: Кончаковна (Князь Игорь).
Мусоргский: Марфа (Хованщина).
Римский-Корсаков: Весна (Снегурочка).
Чайковский: няня, Ольга, Ларина (Евгений Онегин), графиня (Пиковая дама).
Прокофьев: Ахросимова (Война и мир).

Верди: Азучена (Трубадур), Ульрика (Бал-маскарад), Эболи (Дон-Карлос).
Пуччини: Сузуки (Мадам Беттерфлай).

Глюк: Орфей и Эвридика.
Моцарт: Идамант (Идомея), Третья дама Царицы ночи (Волшебная флейта).
Вагнер: Мария (Летучий голландец), Сртруда (Лоэнгрин).
Штраус: Клитемнестра (Электра), Кавалер роз (главная роль); Ариадна на Наксосе (главная роль).
д'Альбер: Марта (Долина).
Гумпердинк: Чародейка (Пряничная избушка).
Орфф: Мать Петра (Петр Гинт).

Гуно: Зибель (Фауст).
Бизе: Кармен.
Сен-Санс: Далила (Самсон и Далила), Амайя (главная роль).
Шарпантье: Мать (Луиза).

I. Гастрольные поездки с Национальным театром

Москва (Проданная невеста, Мессинская невеста, Ее падчерица, Русалка).
Берлин (Проданная невеста, Русалка).
Брюссель (Проданная невеста, Ее падчерица).
Венеция (Русалка).
Амстердам (Проданная невеста).

II. Гастрольные поездки со Словацким Национальным театром
Барселона, Мадрид (Проданная невеста, Русалка).

III. Познань (Аида, Кармен); Клуж, Бухарест, Дрезден, Берлин, Гамбург, Вена.

IV. Концерты за границей

Варшава, Краков, Вена, Дрезден, Париж, Остенде, Копенгаген, Гаага.
США, Италия (окружное концертное турне).

V. Грампластинки:

A. Оперы:

Ее падчерица — вся
Русалка "
Поцелуй "
Шарка "
Мессинская невеста (часть)
Кумушка-смерть "
Три золотых волоса "

Б. Песни:

Сметана Б.: Горе покинутой
Дворжак А.: Библейские песни (2X) с сопровождением оркестра и органа
Дворжак А.: Когда бы дух мой
 Старая мать
Новак В.: Горная баллада
 Детская баллада
Новак В.: 3 ноктюрна
Кржичка Я.: Альбатрос
Йеремиаш Я.: Сердце матери (Йеремиаш, Кржичка)
Малер Г.: Песни бродяги

В. Арии: Розы, Орфея, Далилы, Хабанера (Кармен);
Ария с картами (Кармен)

Перевод Эмили Чегринцевой