1. Оперное творчество чешских композиторов. Б.Сметана, А.Дворжак

1.1 Б.Сметана "Проданная невеста"

Наибольшее внимание Сметана уделял с самого начала той области музыки, которая для всей чешской национальной культуры имела огромное значение, - чешской национальной опере. В 1862-1863 годах он написал на либретто К. Сабины оперу "Бранденбуржцы в Чехии" (он представил её под девизом "музыка-язык чувства, слово – мысли" на конкурс чешских национальных опер), которая действительно стала первой чешской национальной оперой. После огромного успеха "Бранденбуржцев", а вслед затем и второй оперы – "Проданная невеста" (на либретто К. Сабины) Сметана стал, наконец, несмотря на все препятствия, чинимые реакционными кругами, первым капельмейстером Временного театра, оставаясь на этой должности вплоть до появления глухоты (1874).Уже в первых оперных произведениях Сметана в полной мере выполнил свою миссию основоположника чешской музыки и заявил о себе не только как национальный композитор, но и как художник, обещающий обогатить мировую музыкальную культуру. Показательно, как трактует Сметана хоры. В его операх хор, воплощающий образ народа, выполняет не декоративную, а непосредственно драматургическую функцию.

В "Проданной невесте", кроме того, с исключительной силой проявилось мастерство Сметаны – художника-реалиста, которое помогло ему обновить и обогатить жанр комической оперы, раньше так часто страдавшей от пагубных влияний пародии и фарса. Всемирное значение Сметаны состоит в том, что он творчески развил принципы великого автора "Свадьбы Фигаро", создав оперу на сюжет из жизни чешского народа – "Проданную невесту", представляющую собой тип новой реалистической музыкальной комедии. Благодаря жизненной правдивости и свежести она стала для чешского народа неисчерпаемым источником радости, сил и образцом морали. Сметана понимал всю сложность задачи, стоявшей перед ним, и знал, что сложность эта заключается, прежде всего, в достижении величайшей простоты, ведь понятие "лёгкого стиля" вполне может быть отнесено к танцевальным произведениям Сметаны, значительно отличающимся в этом отношении и от его симфонических произведений, и от "Бранденбуржцев". Народность "Проданной невесты" определяется, прежде всего, тем, что композитор создал в этой опере реалистические картины народной жизни, широко пользуясь средствами выразительности, накопленными в народно-музыкальной культуре, и воплотив этими средствами глубоко патриотическую идею национальной самобытности чешского народа. Ценою многолетнего труда Сметана достиг высокого идейно-художественного уровня в своём произведении, над которым он продолжал работать и после триумфально прошедшей премьеры "Проданной невесты". В 1869 году композитор расширил композицию оперы, превратив её в трехактную и сочинив несколько новых номеров, причём финалом первого акта стала полька, финальный танец первого акта был включён во второй акт, а сцена с комедиантами, перенесённая теперь в третий акт, пополнилась теперь новым большим танцем. Затем композитор внёс ещё некоторые изменения перед постановкой оперы в пражском Новоместском театре. Для петербургской премьеры "Проданной невесты" композитор написал мелодические речитативы, заменив ими всю разговорную прозу, имевшуюся в предыдущих изданиях, и начиная с 25 сентября 1870 года эта окончательная редакция оперы утвердилась на сцене "Временного театра", а затем и на оперных сценах всего мира. В "Проданной невесте" композитор стремился к раскрытию важнейших черт психического склада родного народа, показав его устойчивую, основанную на здоровом оптимизме самобытность жизненного уклада. Оптимизм чехов, о котором так много писалось, по-разному проявлялся в истории народа. Это вовсе не чувство беззаботности, а неистребимая вера в свои силы, которая помогла чешскому народу из поколения в поколение, через века пронести и сохранить своеобразие языка и быта, моральных устоев и высокой художественной культуры. Своеобразие это наиболее ярко ощущалось именно в деревенском быту с его прочными традициями народного творчества, к истокам которого так часто обращались создатели чешской литературной и музыкальной классики. Комическая опера "Проданная невеста" — произведение на редкость жизнерадостное, сочетающее подлинно народный юмор с поэтичной, задушевной лирикой. Незамысловатый сюжет позволил композитору нарисовать живые, сочные картины чешского народного быта и окружающей природы, создать галерею ярко национальных характеров: находчивого, сметливого Еника, решительную Маженку, хитрого Кецала. Широко выписанные массовые сцены пронизаны напевностью, огненными ритмами чешских народных танцев.

Сюжет оперы "Проданная невеста" очень прост и даже непритязателен. Вкратце содержание либретто сводится к следующему. Действие происходит в Чехии в XIX веке. Небольшая чешская деревушка. Крестьяне заканчивают сбор хмеля. Далеко разносятся мелодии их задорных, жизнерадостных песен. Лишь Маженка не разделяет общего веселья. Девушку сватают за сына богатого крестьянина Михи — глупого Вашека, а она любит батрака Еника. Увидев девушку, Еник заботливо расспрашивает ее и, узнав о случившемся, задумывается. Маженка разочарована. Она ждала, что Еник возмутится, скажет, что никому ее не отдаст, а он лишь грустно покачал головой. Уж не разлюбил ли ее Еник? Ведь она так мало о нем знает. Откуда он пришел в их деревню? Кто его родители? В ответ Еник рассказывает, что он сын богатого крестьянина, но из-за мачехи должен был уйти из дома и батрачить в чужих селах. Еник успокаивает девушку, уверяя, что любит ее как прежде. Между тем, к родителям Маженки — Крушине и Людмиле — приходит сват. Он напоминает старикам о договоре, согласно которому Маженка должна выйти замуж за Вашека. Крушина заверяет свата, что сдержит свое слово. Но его жена не хочет торопиться со свадьбой. К тому же надо спросить и Маженку, хочет ли она пойти за Вашека. Сват расхваливает жениха, намекая на богатство будущего тестя. Но появившаяся Маженка решительно отказывается выйти за сына Михи. Тогда Крушина признается, что при свидетелях подписал договор с Михой. Девушка в отчаянии. А в это время на деревенской площади молодежь лихо отплясывает бойкую польку. Крестьяне весело празднуют окончание полевых работ. В корчме собрались парни. Они пьют вино, похваливая хмельной напиток. Еник говорит, что любовь сильнее вина. В разговор вмешивается сват Кецал. По его мнению, любовь — ерунда, самое важное в жизни деньги. Нет, любовь нельзя продать, отвечает Еник. На площади появляется расфранченный Вашек; он глуповат, к тому же близорук и заикается. Вашек в восторге от того, что женится на Маженке. Но он еще никогда не видел свою невесту. Пользуясь этим, Маженка издевается над ним. Разве ему не известно, что невеста уродлива, сварлива и поклялась извести его? А между тем есть в деревне девушка, которая уже давно его любит. При этом Маженка показывает на себя. Радости Вашека нет предела. Он готов жениться на этой красивой девушке. Но что скажет мать? Окончательно сбитый с толку Вашек дает слово отказаться от просватанной невесты. А сват Кецал уговаривает Еника забыть Маженку. Ведь Еник — бедняк, ему нужна богатая невеста. Есть у свата на примете такая девушка. А за то, что Еник откажется от Маженки, Кецал даст ему отступного. Эти слова заставляют Еника насторожиться. Он придумал, как провести свата, и, поломавшись для вида, соглашается отказаться от Маженки за триста дукатов. При этом Еник ставит одно условие: он требует указать в договоре, что Маженка должна выйти замуж только за сына Михи. Довольный сват зовет свидетелей и подписывает договор. Все возмущены поступком Еника: шутка ли, он продал свою невесту? В деревню приходит труппа комедиантов. На площади собирается народ, начинается представление. Вашеку приглянулась цыганка Эсмеральда, он пытается с ней заговорить. Неожиданно обнаруживается, что актер, который должен был выступать в роли медведя, пьян. Директору театра удается с помощью Эсмеральды уговорить Вашека. выступить вместо него. На Вашека надевают медвежью шкуру. Родители приходят в ужас, увидев Вашека в роли дрессированного медведя. Вашек объявляет им, что не хочет жениться на Маженке. Миха и Кецал подозревают, что это Еник успел испортить все дело. Надо поскорее вручить ему деньги. Но и Маженка узнает, что Еник продал ее. Девушка оскорблена. Еник тщетно пытается успокоить возлюбленную. Появляется Миха с женой. Увидев Еника, он признает в нем своего старшего сына, который давно ушел из родительского дома. Теперь по условию Еник должен жениться на Маженке, к тому же у него есть и деньги для свадьбы. Крестьяне смеются над одураченным сватом и радостно поздравляют счастливых молодых.

В музыке "Проданной невесты" впервые раскрылся истинный масштаб дарования Сметаны – он выступил вполне сложившимся и оригинальным мастером музыкального театра. Значительность его художественных достижений видна уже в увертюре, справедливо причисляемой к шедеврам сметановского творчества. Увертюра была написана в самом начале работы композитора над оперой и тесно связана с драматургией оперы, которая захватывает своей стремительностью и буйным весельем. Вначале развёртывается фугато струнных, затем на первый план выходят ритмы польки, они приобретают всё большую определённость и, в конце концов, становятся господствующими. Реприза не является точным повторением экспозиции: строгость фугато в ней нарушена, развитие более напряжено, изобилует контрастными сопоставлениями. Завершает её искрящаяся кода. Увертюра блестяще оркестрована. Колоритно звучание струнных (фугато), эффектны "перехваты" их движения духовыми инструментами, а также унисоны быстрых пассажей. Характер оркестрового звучания неразрывно связан с музыкальными образами, их юношеским задором и весельем. Это свидетельствует о том, что у Сметаны был чётко осознанный замысел всего произведения, нашедший своё симфоническое воплощение в жизнерадостной музыке увертюры. Увертюра к "Проданной невесте" непосредственно вводит в действие оперы и круг её основных настроений, в кипучую жизнь массовых сцен. Они написаны в сочной жанровой манере, воспринимаются как зарисовки народной жизни и быта: склад музыки Сметаны глубоко национальный, почвенный, она богата характеристическими штрихами, благодаря чему создаётся картина, сочетающая частное и общее, субъективное и объективное. Такая трактовка массовых сцен, как уже отмечалось, свойственна славянским – в том числе русским – композиторам. Сметана, одним из первых, перенёс эти принципы в жанр комической оперы. Именно массовые сцены и определили своеобразие оперы, которая без них легко лишилась бы своего народного, реалистического характера. Они заняли в опере центральное место, от них перекинулись смысловые арки, укрепляющие конструктивные связи (полька впервой и последней картинах первого акта и в финале второго). В массовых сценах оперы встречаются характерные формы и ритмы различных народных танцев (в первую очередь – польки, затем – фурианта, скочны и т.д.). Сметана искал выразительные средства, необходимые для музыкального воплощения народных образов и характеров.

Первый акт открывается яркой народной сценой. Интонации, ритмы, фактура оркестрового сопровождения (с типичным для чешского бытового музицирования квинтовыми педалями и наигрышами кларнета) – всё ярко национально. Великолепен своей жанровой характерностью и знаменитый хор "Как же нам не веселиться", полный свежести и ясности чувства. Его мелодия звучит как подлинная народная песня. Хор - чудесная в своей непосредственности картинка народной жизни - выражает в то же время и главную – оптимистическую - идею оперы. Важно отметить, что на фоне хора звучат и первые реплики Марженки и Еника, как бы подчёркивая единство личного и народного, о котором говорилось выше. В неменьшей степени это относится и к финалу первого действия – знаменитой польке с хором. Задорно и бойко звучат её слова в устах крестьянских юношей и девушек. Полька из финала первого акта "Проданной невесты" принадлежит к числу лучших произведений этого жанра у Сметаны, она замечательна по красоте и характерности тематического материала и по мастерству его развития. Здесь звучат две главные темы: первая (интонационно родственная мелодии хора "Как же нам не веселиться") – задорная и грациозная, вторая сочетает ритмическую чёткость танца с широким размахом мелодии. Музыка финала увлекает непрерывным нарастанием динамики, яркостью воплощения образов народного веселья. Ритмы и интонации польки господствуют и в финале второго действия. Но там они использованы для выражения совсем других эмоций – негодующих упрёков крестьян по адресу Еника. Много интересного в этом отношении можно найти в партиях Еника и Кецала, где также видно глубоко индивидуальное претворение особенностей жанра польки.

В каждом акте "Проданной невесты" Сметана даёт картины различных народных танцев. Большой танец есть и во втором акте, в котором Еник за триста золотых, обещанных ему Кецалом, к всеобщему изумлению уступает свою невесту Марженку сыну Михи, как сказано в договоре Кецала. Начинается второй акт застольным хором крестьян, пирующих в корчме и затем пускающихся в пляс. На этот раз Сметана избрал фуриант (furiant-гордец), также один из любимейших танцев чешского народа. Отличается этот танец задором, который проявляют танцующие, в особенности парни, не только в лихом исполнении фигур танца, но и в мимике. Для фурианта характерно чередование двух и трёхдольности. Нетрудно увидеть, что первая интонация из вступительного Allegro energico играет большую роль и в увертюре к опере, и что фуриант второго акта, по характеру своему является, как бы, развитием образов польки первого акта. Так заключительное Piu, mosso целиком идёт ff в полном оркестровом tutti, с чёткими синкопирующими ударами и "втаптывающими" акцентами в низком регистре. Создаётся впечатление разгулявшейся молодецкой силы и удали.

В третьем акте "Проданной невесты" появляется ещё один танец – оживлённая, по характеру своему близкая к галопу скочна (от чешского глагола скочитти – "прыгать"), на основе, которой Сметана, строит целую балетную сцену. Сюжетно эта сцена связана с появлением странствующих комедиантов, дающих представление. Сцена комедиантов оказалась камнем преткновения для некоторых критиков – они увидели в ней нечто чуждое оперному жанру. Но для Сметаны введение сцены комедиантов имело глубокий смысл: она воспроизводила характерную деталь деревенской жизни, переносила на сельские площади, где часто разыгрывались представления бродячих комедиантов. Сцена входит в композицию оперы как чрезвычайно существенная часть показа национальной самобытности чешского народа. Очень характерны и средства музыкальной выразительности, использованные в сцене комедиантов. Она начинается "выходным маршем" странствующих циркачей, исполняемым флейтой piccolo под аккомпанемент трубы и большого барабана. Мелодия примитивна, даже несколько карикатурна и воспринимается как зарисовка с натуры. Однако сцена представления, построенная на мастерском развитии ритмов скочны, говорит об умении композитора художественно обобщать бытовые жанры, делать их средством драматической характеристики. Впервые введённая в оперную партитуру скочна увлекает своей стремительностью и по самому характеру прекрасно подходит для постановки сцены циркового представления. Кроме того, радостное оживление скочны эмоционально вводит в счастливую развязку оперы.

Простыми и выразительными штрихами нарисовал композитор своих действующих лиц. Таковы, прежде всего, любовно очерченные Марженка и Еник. Поэзия красивого чувства выражена в их ариях, ариозо и дуэтах, в лирических, полных изящества и благородства мелодиях. Страницы, связанные с образами главных героев, кажутся подчас наивными, но в них нельзя не заметить жизненности, правдивости и задушевности. Именно эти качества, в сочетании с народнопесенными интонациями, придают их музыкальным портретам такую художественную цельность. Одним из драматургических центров оперы вправе считать сцену Марженки и Еника во вторм акте, завершающуюся их дуэтом "Verne milovani" ("Верная любовь"). Именно победа верной любви прославляется и в заключительном хоре оперы. Важную роль в музыкальной характеристике Еника играет небольшая ария из последнего действия. Она построена на развитии ритмов польки, использованных здесь для выражения лирического раздумья, тонко оттенённого чуть заметными задорными интонациями. Обращают на себя и внимание и изгибы мелодической линии, и колорит редко встречающегося у Сметаны минорного лада со второй пониженной ступенью. Иная сторона раскрывается в образах Вашека и Кецала. В обрисовке их характеров композитор избежал преувеличенной карикатурности. Он был далёк от мысли создать сатирические образы и наделил своих героев чертами мягкого юмора, характерного для всей оперы. И он добился удачи: Кецал и Вашек получились живыми, правдивыми образами. Особенно колоритна фигура свата Кецала. На первый взгляд он имеет много общего с традиционными для жанра комической оперы персонажами basso-buffalo, но в то же время сват обладает самобытностью, выделяющей его из множества подобных типов. Хитрость, расчётливость и настойчивость Кецала воплощены в новых для жанра комической оперы интонациях и ритмов, в первую очередь – ритмах польки. Совсем скромное место занимают в опере комедианты. Это обобщённые жанровые типы, не лишённые, однако, вполне конкретных характеристических деталей. Персонажи родителей занимают промежуточную позицию в развитии действия и поэтому очерчены не столь рельефно. Но и здесь композитором найдены выразительные штрихи, отличающие Миху и Гату – отца и мачеху Еника – с их властной надменностью от родителей Марженки.

"Проданная невеста" знаменовала для Сметаны новый этап в овладении мастерством оперного письма. В ней много широко развёрнутых вокальных ансамблей – от дуэтов до массовых сцен с большим количеством участников. Ансамбли всегда оправданы требованиями и, в соответствии с теми или иными ситуациями, различны по характеру. Сметана стремился к рельефности музыкального воплощения каждого характера при общей стройности и цельности ансамбля. Таково трио из первого действия, в котором учавствуют Людмила, Крушина и Кецал. Напыщенность интонаций свата резко отличает его партию от партий родителей Марженки. Ещё резче подчёркнут контраст интонаций Марженки и Кецала (в четвёртой картине первого действия). Широкая, взволнованная, полная чувства мелодия, звучащая в устах девушки, противостоит монотонной скороговорке деревенского свата. В других случаях композитор искусно пользуется родством интонаций отдельных партий, например в дуэтах Марженки и Еника в первом и третьем действиях. Замечательный мелодический дар Сметаны особенно ярко проявился в ариях Марженки. В них ощущается близость к интонациям чешской лирической песни, они обаятельны и задушевны, полны глубокого сердечного чувства.

"Проданная невеста" Сметаны была итогом двадцатилетних творческих исканий композитора. Она ознаменовала собой победоносное утверждение национальных черт в чешской музыкальной культуре и вошла в её сокровищницу как подлинно классическое произведение, в котором с огромной художественной силой нашли воплощение передовые идеи чешской общественности, отстаивавшей самобытность и своеобразие жизненного и культурного уклада родного народа. Вместе с тем опера явила собой пример реалистического произведения, жизненной правдивостью своей обязанного прочности и глубине связей с народным искусством. Его традиции и принципы Сметана развил и противопоставил чужеродным влияниям, искусственно насаждавшимися в чешской музыке. Отныне чешская музыкальная культура в своём развитии опиралась на созданные гением Сметаны традиции национальной музыкальной классики.

1.2 А.Дворжак "Русалка"

Либретто "Русалки" написал чешский поэт, драматург и режиссёр Ярослав Квапил. Он опирался на различные сказки и старинные поверья о русалке, полюбившей человека, который изменил ей (или жестоко обидел её) и потому погиб. Заимствовал отдельные сюжеты из нескольких источников: "Русалочки" Х. Кр. Андерсена, сказки об Ундине, обработанной немецким поэтом де ля Мотт-Фукке, старофранцузской легенды о Мелузине и драмы Г. Гауптмана "Потонувший колокол". Чешский характер отчётливо проступает также в интонационном и ритмическом строе текста, в поэтической чистоте звонко рифмованного стиха, в богатстве и самобытности лексики, перекликающейся со "словарём" чешской народной поэзии.

Музыкальная драматургия "Русалки" основана на контрасте образов и настроений, рисующих два мира – сказочно-фантастический и реальный. Первый представляют Водяной, баба-Яга, лесные феи и русалки, второй – Принц, Княгиня, Лесник, Поварёнок, охотники. Русалка является связующим звеном между миром природы и миром живых людей, и в этом смысле её образ перекликается с образом корсаковской Снегурочки. Музыка оперы развёртывается в целом как спокойное лироэпическое повествование, "инкрустированное" жанрово-бытовыми (чаще комедийными) и живописно-пасторальными отступлениями. Наибольшим драматизмом отличается II акт, содержащий кульминацию музыкально-сценического действия. Действие I акта происходит в лунную летнюю ночь на берегу лесного озера. Весёлые песни и хороводы лесных нимф, беспечно резвящихся и заигрывающих с Водяным, сменяются грустно-мечтательными излияниями Русалки, сцены зловещих предсказаний и колдовства Бабы-Яги – светлым эпизодом встречи принца и Русалки. Во II акте с особой силой проявляется талант Дворжака-драматурга, искусно ведущего две контрастные линии: внешнюю, праздничную (свадебно-обрядовые хоры, балетная сцена, торжественный полонез) и внутреннюю, раскрывающую эволюцию отношений Принца и русалки (вмешательство Княгини в эти отношения приводит к непоправимой для Русалки беде – измене жениха). Вторая линия складывается из сцены Принца и Русалки, бесцеремонно прерываемой Княгиней, развёрнутой, исполненной драматизма сцены Русалки с водяным, которому она рассказывает о вероломстве Принца, любовного диалога Принца и Княгини и завершается проклятием Водяного. Лирическим сценам контрастирует комедийно-бытовой эпизод – разговор Лесника с Поварёнком. Последний, III акт – трагическая развязка драмы. Он окрашен в сумрачные, печальные тона. В этом акте мало сценического действия, но некоторая статичность с лихвой восполняется насыщенностью психологического и эмоционального содержания. Оно раскрывается в нескольких монологах Русалки, превратившейся по воле рока в блуждающий огонёк, в драматической сцене героини с Бабой-Ягой и в финале оперы – в диалоге Русалки с раскаявшимся возлюбленным. Функцию контраста здесь выполняют комическая сцена лесника и Поварёнка с Бабой-Ягой (они пришли к колдунье за советом, как спасти принца, который "тронулся" после исчезновении невесты) и пасторально-идиллический эпизод лесных фей. Важнейшая особенность музыкальной драматургии "Русалки" - тонко разработанная система лейтмотивов. Они выполняют в опере двоякую функцию. Лейтмотивы применяются для создания музыкальных характеристик героев, явлений и идей. Они варьируются, отражая эволюцию действующих лиц в соответствии с движением драмы. Кроме того, лейтмотивы образуют, условно говоря, продольные и поперечные нити, из которых плетётся музыкальная ткань. Целиком или в отрывках они проходят в ведущих и в сопровождающих голосах, превращаются в фигурации, возникают в последовательном и одновременном изложении. Искусно сочетая оба способа, Дворжак придаёт партитуре "Русалки" большую интонационную монолитность.

Центральное место в лейтмотивной системе оперы занимает тема Русалки, характеристика которой как главной героине отличается наибольшей полнотой и многогранностью. В полном виде она показывается в I акте, перед выходом героини и её разговором с Водяным, которому русалка рассказывает о своей любви к Принцу. Тема чарует своей хрупкостью и доверчивостью. Эмоциональная зыбкость, двойственность музыкального образа воплощается комплексом выразительных средств: мелодикой (распевные диатонические мотивы сменяются в концовке томным хроматическим ходом), ритмикой (плавная синкопа и мягкий пунктирный оборот уступают место более оживлённому движению шестнадцатыми), гармонией и фактурой (неустойчиво-пряное созвучие доминантсептаккорда, "разложенное" на неподвижный, тянущийся бас и колышущиеся фигурации; ладотональная двойственность в первых тактах, возникающая от соединения фа минора в мелодии и ми-бемоль мажора в сопровождении). Облик темы дополняет и оркестровый колорит: дуэт кларнетов, ведущих мелодию параллельными секстами и терциями (как в чешских народных песнях) на фоне струнных с сурдинами. Высокие деревянные духовые инструменты (кларнет, флейта, гобой), струнные (в частности, скрипки) и арфа, живописно-изобразительные пассажи и арпеджио которой предваряют тему героини, имитируя движение волн при постепенном подъёме Русалки из глубин, становятся в дальнейшем её лейттембрами. В I акте, в сценах с Водяным и Бабой-Ягой, тема Русалки появляется в различных вариантах, выражая смену чувств героини, но всегда сохраняя налёт печали. Грозно и сурово звучит тема Русалки в тот момент, когда Баба-Яга уводит её в свою избу, чтобы превратить в человека. Ключевой мотив лейттемы здесь не только даётся в мрачно-патетическом освещении (ре минор, трубы и тромбоны), но и "сламывается", звуча на тревожной, неустойчивой гармонии уменьшенного септаккорда. В таком виде он будет появляться и позже, в моменты драматических ситуаций в жизни героини (например, во II акте, когда Княгиня вторгается в интимный разговор Русалки и Принца или когда Принц после любовного признания обнимает Княгиню). Поскольку созвучие уменьшенного септаккорда составляет гармоническую основу тематизма, характеризующего образ водной стихии и её обитателей (лейтмотивы Водяного и подводного царства), появление темы русалки в таком одеянии также означает принадлежность её к этому миру. Такой смысл имеет звучание её лейттемы в сцене Лесника и Поварёнка в начале II акта, где они судачат о странной невесте Принца. Глубокой печалью проникнуто звучание темы Русалки в оркестровой интерлюдии, предшествующей праздничной музыке полонеза: Русалка грустит, покинутая Принцем. Отчаяние и боль слышатся в её теме, когда она рассказывает Водяному об измене любимого. Мелодический рисунок заостряется (малая секунда вместо малой терции), ключевой мотив канонически проходит в разных группах оркестра. В конце оперы лейттема героини выступает в новой трансформации, становясь основой траурного марша – реквиема по умершему принцу и по утраченным грёзам русалки. С Русалкой и драмой её любви связан также короткий (четырёхзвучный) мотив, сочетающий в себе причудливость и томление. Мотив этот впервые экспонируется в I акте, в момент выхода Водяного, и воспринимается как символ водной стихии. Кроме того, в определённом контексте мотив этот можно трактовать и как символ любви Русалки и Принца и, шире, как символ волшебных чар человеческой любви. Такой смысл имеет звучание мотива и в I акте, после слов Русалки "Любовь живёт в них" (в человеческих душах), и в финале, в эпизоде, где Принц вновь попадает на место первой встречи с Русалкой. Лейтмотив здесь отличается большой психологической чуткостью. Изложенный в ритмическом укрупнении и в аккордовом утолщении, в тембре тихо звучащих флейт и кларнетов, на фоне выдержанной пустой квинты виолончелей, он приобретает томно-завораживающий и одновременно причудливый характер. Наконец, ещё один весьма важный вариант лейтмотива возникает ближе к концу III акта. Данный в мелодическом обращении, с острыми задержаниями, в экспрессивном тембре скрипок, на фоне выразительно нюансированной гармонии, на высоком динамическом уровне (fff), он звучит взволнованно и патетически-возвышенно. В контексте последней сцены он проходит дважды: после смертельного поцелуя Русалки (частично) и после её слов " За твою любовь, за красу твою…" (полностью), - приобретая смысл искупления. Непосредственное отношение к Русалке имеют и ещё лейтмотива. Первый – мотив (точнее, лейтгармония) неотвратимости судьбы. Впервые мотив рока появляется в оркестровой прелюдии к I акту в тембре медных духовых инструментов. Мотив этот проходит через всю оперу, сохраняя – как символ трагической судьбы героини – неизменность своего облика. Такой смысл имеет лейтмотив в сцене с Бабой-Ягой, предвещающей несчастный исход любви Русалки, и во II акте, когда он появляется вслед за отчаянными возгласами героини, сетующей на вероломство людей. Как голос карающий судьбы он звучит в III акте, в момент, когда Водяной грозит расплатой людям за горе, причиненное Русалке. Второй – развёрнутый вариант первого – можно назвать лейттемой сочувствия Русалке, которое испытывают обитатели подводного царства, и в первую очередь Водяной. Особенно отчётливо раскрывается смысл лейттемы во II акте, где она следует за словами властелина подводного царства "Горе, горе, бедная русалка". Строгое хоральное изложение, тембр низких деревянных, а затем медных духовых инструментов придают ей характер печальный отрешённости и возвышенного пафоса. Лейтгармония сочувствия примечательна тем. Что за её традиционно романтической оболочкой скрывается специфически национальная черта: моравская модуляция (E-В-E). Наконец, появление Русалки часто сопровождает короткий мотив, входящий в музыкальную характеристику водной стихии.

Лейттема Русалки и другие мотивы – важный, но не единственный компонент её музыкальной характеристики. Не менее важное место занимает вокальная партия, и, прежде всего песенные и ариозные формы, в которых раскрывается душевный мир героини, история её любви, надежд и разочарований. В I акте два её интимных высказывания (трёхчастное ариозо и более развёрнутая ария в куплетно-строфической форме) рисуют образ влюблённой девушки, чистой и мечтательной. Особенно чарует второе, в котором героиня, обращаясь к месяцу, просит его открыть милому её любовь и напомнить её образ. Музыка арии захватывает глубокой проникновенностью искреннего и безыскусного чувства, нашедшего воплощение в распевной, по-славянски сердечной мелодии, уходящей корнями в народную песенность. Выразительность мелоса усилена тонко колорированными гармониями (разного вида субдоминанты и медианты, характерные для гармонического стиля композитора) и акварельными инструментальными красками (лейттембры Русалки). И по настроению, и по интонационному строю, ария Русалки перекликается с медленными частями симфоний и камерных опусов композитора, в частности с думками.

Ария-монолог II акта, обрамлённая речитативными эпизодами (разговор с Водяным, пришедшим в замок навестить дочь), рисует следующий этап в душевной эволюции героини. В мелодике арии преобладают экспрессивные мотивы и обороты, восходящие к интонациям взволнованной речи. Два ариозо Русалки в последнем акте воспринимаются как драматическая реприза её высказываний в начале оперы и свидетельствуют о драматургическом и психологическом мастерстве Дворжака. Так, если первое ариозо Русалки было проникнуто страстным порывом и светлой надеждой, то его "реприза" - "Юность прошла" - овеяна печалью и покорной безнадежностью. Эти эмоциональные перходы выражены мерцанием ладотонального колорита, игрой светотени (F- f, As-as, H-h, E-cis, Des-cis). " Реприза" второго высказывания Русалки (арии "Месяц мой") ещё более драматизирована и сжата. Тематические связи между ними осуществляются через лейттему Русалки: как и в I акте, она проходит здесь в своём первоначальном виде, предваряя монолог героини. На интонациях лейттемы построена и вокальная партия героини. Черты репризности проступают также в смысловых перекличках (воспоминания о любимом) и в гармонической структуре (и лейттема, и монолог опираются на созвучие доминантсептаккорда). И, наконец, в последней (диалогической) сцене с Принцем речь Русалки становится спокойно-примиренной, и даже её упрёки любимому овеяны мягкой грустью и возвышенным умиротворением (недаром здесь господствует ре-бимоль мажор).

Образ властителя подводного царства в целом сильно отличается от аналогичного героя симфонической поэмы. В нём больше подчёркнуты человеческие черты: добродушие в сценах с лесными нимфами, доброта и заботливость – в эпизодах с Русалкой. У Водяного тоже есть свой лейтмотив: короткая фраза, основанная на звукоподражании скороговорке. В зависимости от сценической ситуации и настроения героя она звучит добродушно или испуганно-тревожно, горестно-безутешно или злобно-угрожающе. Помимо того Водяного нередко сопровождают два других мотива – волшебных чар водной стихии и сочувствия Русалке. В его вокальной характеристике, строящейся преимущественно на выразительности распевного декламационного мелоса, особое место занимает ариозо из II акта. Музыка его, овеянная глубокой печалью, тесно связанна с чешской лирической песенностью. Важное смысловое значение имеет в партии Водяного нисходящая малая секунда на слове "beda" выражающая печаль отца, удручённого судьбой дочери-Русалки. Два мотива характеризуют лесных фей. Один из них – лаконичный, танцевальный – пронизывает сцену фей и оркестровые интермедии между их песнями в I акте (его вариантом открывается аналогичный эпизод в финале). Другой – квартовые возглас "Гей, гей" - восходит и к речевым зовам, и к жанру фанфарной (охотничьей) музыки. Несколькими темами обрисована Баба-Яга. Первый её выход предваряется мотивом фей в ритмическом увеличении (трубы и тромбоны). Этот штрих говорит о сознательном стремлении композитора сблизить лесных обитателей как явления одного происхождения. Дворжак даёт персонажам сказочного мира также сходную ритмическую характеристику. Есть у Бабы-Яги и свой собственный лейтмотив. Он появляется в прелюдии к I акту сначала у скрипок, а затем у деревянных духовых инструментов. Связь Бабы-Яги с миром природы подчёркнута также тем, что в I акте её лейтмотив проходит в сопровождении к хору русалок, призывающих сестру вернуться в родимый дом. Принца Дворжак не наделил самостоятельной лейтмотивной характеристикой. Однако кроме мотива волшебных чар водной стихии с ним связан ключевой мотив песни Ловчего из I акта. Он многозначен. В самой песне это намёк на опасные чары леса и "белой лани" (символ Русалки), за которой гонится Принц, и предостережение ему ("Бойся красавицы белой"). Не случайно перед встречей Принца и Русалки этот мотив многозначительно провозглашается в квартете валторн на forte. Во II акте названный мотив появляется в партии Поварёнка, рассказывающего Леснику о странной невесте Принца ("Принц нашёл свою красу далеко в твоём лесу"), - здесь его можно понимать как символ леса. Такой же смысл имеет вариант этого мотива в восторженно-поэтическом ариозо из I акта, где Принц славит Русалку как сказку, которую ему подарил лес. В преобразованном виде тот же лейтмотив возникает во втором трио полонеза и в свадебном хоре (II акт). В последнем акте ключевой мотив из песни Ловчего проходит дважды: когда Принц узнаёт место первой встречи с Русалкой (одинокий голос флейты, лёгкие шаги арфы и затухающая динамика придают тон грустной реминисценции) и в последних тактах оперы, где в аккордовом изложении медных духовых инструментов с сурдинами он звучит строго и возвышенно – как эпилог-катарсис. Духом надменности и душевной холодности веет от лейтмотива Княгини. Интересно, что лейтмотив Княгини по характеру похож на тему полонеза – возможно, этим штрихом композитор подчёркивает принадлежность героини к миру блестящей и чопорной придворной жизни. Примечательно в этом смысле победное звучание темы полонеза в тот момент. Когда Княгиня уводит Принца от Русалки к гостям бала. Многообразными оттенками отмечены варианты лейтмотива Княгини в сцене II акта, где она обольщает Принца. Здесь, как и в предшествующем диалоге с Принцем, её вокальная партия выдержанна в традиционной для романтической оперы XIX века стилистике. Такой же характер носят и высказывания Принца, основанные на обобщенном распевном мелосе, порой отмеченном оттенком патетики. Контрастную интонационную сферу в опере образуют сольные и диалогические сцены Лесника и Поварёнка. Они строятся либо на песенно-танцевальных попевках, восходящих к чешскому фольклору, либо на "скороговорочной" мелодике, сложившейся в жанре комической оперы.

По принципам строения музыкальной композиции Дворжак опирается на законы вагнеровской музыкальной драмы, не отказываясь от песенных и ариозных форм, которые нигде не закругляются и входят в непрерывное течение музыкальной фабулы (чаще всего через гармонические связи). В архитектонике "Русалки" отчётливо проступают черты трёхчастности, симметричности. Финал оперы воспринимается как свободная драматизированная реприза I акта. Подтверждение тому – тоже место действия (сценическая реприза), образно-сюжетные музыкально-композиционные арки. В финале – тоже два сольных высказывания героини, сцена Русалки с Бабой-Ягой, терцет лесных фей, хор русалок под водой и, наконец, сцена Русалки с Принцем, завершающая, как и в "экспозиции", финальный акт. Конечно, в соответствии с иной ситуацией изменены их смысл и содержание, порядок следования и размеры. III акт обладает также чертами обобщения: введённая в него сцена Лесника и Поварёнка с Бабой-Ягой создаёт арку с комедийно-бытовым эпизодом из II акта. Всё это способствует стройности и логической законченности произведения. "Русалке" - симфонизированной лирико-драматической опере, в которой мастерская разработка чешского фольклора (музыкального и поэтического) удачно сочетается с индивидуальным преломлением поэтики романтического оперного искусства, - суждено было стать не только лучшим музыкально-сценическим сочинением Дворжака, но и одной из вершин национальной и европейской классики. В этой опере композитор выполняет все главные условия, которые обеспечивают длительное воздействие художественного произведения: удачно омузыкаливает поэтическое слово, создаёт характерные фигуры и явления пьесы, черпая из сокровищницы своего проницательного, нестареющего и неослабевающего духа и оставаясь верным во взглядах на потребности и цели драматической музыки прогрессивным устремлением, которые открыто, провозглашает новейшее оперное творчество.

2. Жанр симфонической поэмы в творчестве Сметаны и Дворжака

2.1 Симфонический цикл "Моя Родина" Б. Сметаны

Симфонический цикл "Моя родина" - уникальное явление музыкального искусства. Но если говорить о чешском искусстве, о его идейной направленности и излюбленной тематике, то станут ясными многочисленные связи симфонических поэм Сметаны с другими выдающимися созданиями национальной литературы и живописи. Они также навеяны народными легендами и сказаниями, в которых издавна воплощались сокровенные чаяния людей. "Моя родина" - цикл из шести симфонических поэм: "Вышеград"(1874),"Влтава"(1874), "Шарка"(1875), "В чешских лугах"(1875), "Табор"(1878) и "Бланик"(1876-1879). Каждая из них представляет самостоятельный художественный интерес, в каждой из них авторский замысел выражен законченно, рельефно, и все они связаны друг с другом. Сметана задумал написать программное симфоническое произведение торжественного характера. Он мыслил его как непосредственное продолжение оперы "Либуше" и поэтому остановился на теме Вышеграда - древней чешской крепости, с которой неразрывно связанно и сказание о Либуше. Вскоре возник и замысел второй симфонической поэмы – "Влтава", а за ней - и других частей цикла. В течение четырёх лет продолжалась интенсивная работа над циклом, в основном закончившаяся в 1878 году. Годом позже композитор завершил партитуру "Бланика", а вместе с ней и весь цикл. Он возник, таким образом, в первые годы глухоты, когда Сметана, оставил на время мысли об опере и сосредоточил внимание на инструментальной музыке. Вначале Сметана хотел написать стихотворный текст для каждой из шести симфонических поэм. Но затем он отказался от этой мысли и ограничился кратким комментарием, раскрывающим его творческий замысел в самых общих чертах. Сметана искал, по его словам, "новую форму, целиком новую". Она была обусловлена идейным замыслом всего цикла "Моя родина". Необходимо обратить внимание на национальную характерность музыкальных образов – они очень конкретны в своих связях с чешской жизнью и культурой. Такова, например, тема Влтавы – типичный напев чешской лирической песни, таковы чудесные мелодии польки из той же "Влтавы" или из поэмы "В чешских лугах и лесах". В двух последних поэмах звучит знаменитая мелодия гуситской песни "Кто ж вы, божьи воины", ставшей для каждого чешского патриота музыкальным символом героической борьбы за свободу и независимость. Обобщённость музыкальных образов в поэмах Сметаны очень велика. Композитор охватывает широкий круг интонаций, но каждый раз умеет найти единственную, необходимую для воплощения его творческого замысла. Отсюда рельефность тематического материала цикла, напоенного песенным дыханием, изобилующего великолепными мелодиями. Они всегда находятся на первом плане и не теряются в нагромождениях фактуры, подчас очень сложной. В своём цикле симфонических поэм Сметана подводит итог долголетним творческим исканиям в области программной инструментальной музыки, даёт художественное воплощение глубоким раздумьям о судьбах родины. Сметана пришёл к созданию цикла "Моя родина" обогащённый собственным опытом и опытом крупнейших симфонистов XIX века, прежде всего – Берлиоза и Листа. Программность была излюбленным принципом Сметаны, ибо он стремился выразить в инструментальной музыке вполне определённое идейное содержание. Жанр программной симфонической поэмы, созданный Листом, мог развиваться в различных направлениях. Его поэмы не похожи одна на другую, среди них можно найти и эпическое сказание, и песнь о красотах родной природы, и драматическую сцену, и, как в "Бланке", марш-шествие, выражающий апофеоз народной славы и величия.

Весь цикл построен на контрастных сопоставлениях, отличаясь вместе с тем крепостью тематических и идейно-смысловых связей. Послушав весь цикл, можно оценить и его отдельные части, и цельность общего замысла. В этом отношении "Моя родина" также должна быть признана единственным в своём роде произведением европейского симфонизма – другого примера не найти. Цикл свидетельствовал о неиссякаемости жизненных и творческих сил Сметаны – он создавался среди страданий, мрачных дум приступов отчаяния и вопреки всему прозвучал утверждением оптимизма, бодрости духа и безграничной веры в будущее народа. Он показал величину и самобытность дарования композитора в жанре симфонической музыки и в этом можно видеть всенародное признание творческого труда Сметаны.

"Вышеград" - эпически-величавый пролог цикла. Поэма начинается звучанием торжественной темы Вышеграда, появляющейся в последующих поэмах как символ чешской народной славы и надежды на лучшее будущее. Вступление, где главная тема появляется у второй арфы в сопровождении арпеджио первой, рисует образ легендарного певца-предсказателя Люмира, от чьего имени ведётся повествование. С первых же тактов устанавливается эпическое настроение, характерное для всей музыки "Вышеграда", затем следует большой эпизод, построенный на теме Вышеграда. Она проходит у различных групп инструментов, нарастая в звучности и достигая мощной кульминации, чтобы затем снова затихнуть и отступить вдаль, точно видение седой старины. Светлые мажорные тональности, торжественная неспешность ритма, трубные фанфары, звучащие то тихо, то громко, создают рельефную законченную по форме экспозицию поэмы. Это – символ славы Вышеграда, а вместе с ним и древнего величия чешского народа. Эпический тон повествования, господствующий в экспозиции, внезапно нарушается: у струнных возникает порывистая хроматическая секвенция. Нетрудно заметить, что это трансформация темы Вышеграда, приобретающей страстно взволнованный характер. В дальнейшем в различных эпизодах композитор пользуется тем же приёмом тематического переосмысления, что даёт ему возможность достичь разнообразия при соблюдении принципа тематического единства. В этом и последующих эпизодах композитор рисует образы прошлого Вышеграда, о которых говорится в авторской программе. Кульминационным эпизодом поэмы является до-мажорное проведение несколько изменённой темы Вышеграда, звучащей в полном оркестровом tutti, на фоне быстрых фигураций струнных и трубных фанфар. Это – Вышеград, во всём его величии и блеске. Но затем образ древней крепости точно подёргивается дымкой и отступает вдаль. Как напоминание о былом, проходит главная тема поочерёдно у отдельных групп оркестра, чтобы затихнуть в конце под рокочущие арпеджио арф. Они начинают и заканчивают симфоническую песнь о былой славе Вышеграда.

Вторая часть цикла – "Влтава" - наиболее популярная и часто исполняемая симфоническая поэма Сметаны. Она была впервые сыграна в Праге 4 апреля 1875 года под управлением Адольфа Чеха. Успех был громадный. Композитор ставил перед собой задачу создания картины природы, оживлённой образами народной жизни и сказаний. И он сумел претворить свой замысел в прекрасную художественную реальность. Ясность формы, мелодическое богатство, колоритность оркестровки содействуют лёгкости восприятия музыки "Влтавы". В начале поэмы Сметана рисует картину тенистого зелёного леса, тишина которого нарушается лишь журчанием двух прозрачных ручейков. Оно передано очень простым, но выразительным мотивом, звучащим у флейт, сопровождаемых арфой и скрипками. Затем к флейтам присоединяются кларнеты (в партитуре указанно: "второй исток Влтавы"), и два звуковых ручейка, сливаясь вместе, продолжают свой лёгкий, неудержимый бег. Этот музыкальный образ, вызывающей в воображении картину играющей водной глади, сохраняется почти на всём протяжении симфонической поэмы. Вступление написано чистейшими акварельными красками, полно изящества и грациозности. Из нежного журчания ручейков незаметно "выплывает" простая, песенная мелодия, сразу покоряющая свежестью и поэтичностью. Это главная тема поэмы, образ прекрасной реки, любимой чешским народом и вдохновенно воспетой его великим композитором. Удивительная простота и лирическая непосредственность, широта мелодического дыхания сближают её с лучшими образцами чешских народных песен – она их родная сестра. Очарование охватывает сразу, как только мелодию начинают петь первые скрипки, гобои и фаготы, сопровождаемые вкрадчиво журчащими фигурациями вторых скрипок, альтов и виолончелей. В эту одухотворённую музыку природы внезапно вторгаются фанфары валторн в характерном ритме, так часто использовавшемся композиторами в охотничьих сценах. В полном соответствии с программой картина охоты нарисована на фоне несмолкающих фигураций струнных инструментов, живо напоминающих о реке – основном образе поэмы. Фанфары валторн затихают вдали. И на смену им появляются новые звуки: кларнеты и фаготы начинают весёлый и задорный наигрыш, в котором без труда узнаётся полька. Композитор точно любуется этой поэтической мелодией: он повторяет её несколько раз, варьируя оркестровую фактуру. Она звучит на красочном фоне немолкнущего, то усиливающего, то ослабевающего плеска речной волны. Картины деревенской свадьбы, образы народного веселья вновь ассоциируются у композитора с интонациями и ритмами польки, столько раз звучавшими в его произведениях. Он умел вносить в них множество индивидуальных оттенков, использовать танцевальные ритмы как средство музыкальной характеристики. И здесь полька звучит своеобразно. Мелодия носит ярко выраженный инструментальный характер, в ней больше непрерывности движения, подчёркнутой остроты ритма, тембровых контрастов. Весь эпизод деревенской свадьбы написан в сочной жанровой манере и резко контрастирует и резко контрастирует со следующей за ним сценой хоровода русалок. В ней господствует романтический колорит, мягкие, точно приглушённые, таинственные звучания. Это впечатление создаётся в первую очередь оркестровкой – скрипки divisi в высоком регистре, переливающиеся пассажи флейты, арфа. Композитор тонко пользуется здесь и приёмами колористического сопоставления тональностей, что вообще характерно для партитуры "Влтавы". Вступление и тема Влтавы идут в ми миноре. Эпизоды охоты и свадьбы – в до и соль мажоре. Фантастическая сцена русалок развёртывается в ля-бемоль мажоре – тональности, являющейся второй низкой ступенью по отношению к предыдущей и третьей высокой по отношению к исходному ми минору. После хоровода русалок возвращается песенная тема. Она разливается широким мелодическим потоком, которому, кажется, нет предела. Но, как и в первом разделе поэмы, в мелодию песни внезапно вторгаются чуждые звуки – начинается новый большой эпизод. Он рисует бурный бег реки, прорывающейся сквозь теснины Святоянских порогов. Взлетают вверх стремительные пассажи струнных, поддержанные немолкнущим рокотом литавр, в их звучание врываются энергично ритмованные фигуры валторн и труб. Бурный, порывистый характер музыки требует разрешения, и композитор даёт его в широко развитой коде поэмы. В полном оркестровом tutti в светлом ми мажоре звучит главная тема ("могучее течение Влтавы"). В её напев вливаются горделивые звуки темы Вышеграда. Проведением этой темы, сопровождаемой несмолкающим плеском волн, и заканчивается замечательная симфоническая поэма Сметаны.

Здесь как бы перекидывается первая арка, устанавливается первая тематическая связь между отдельными частями цикла. Рыцарские турниры и торжества уступили место картинам охоты и крестьянской свадьбы, но остался неизменным образ Вышеграда, символизирующего могущество и славу народа. Интонационная арка перекинута дальше через все поэмы к заключительным страницам "Бланика", но и в каждой части симфонического цикла есть эпизоды, как бы перекликающиеся друг с другом, что подчёркивает единство общего замысла. Через всё симфоническое повествование проходит тема родины. Что касается "Влтавы", то она может служить примером ясности динамически развивающейся формы и конкретности музыкальных образов. Образ Влтавы витает и в следующей симфонической поэме, хотя о нём и не напоминают какие-либо тематические элементы. Вся история Шарки разыгрывается вблизи любимой чешской реки, неподалёку от Вышеграда и Праги.

Третья симфоническая поэма – "Шарка" - самая краткая и. пожалуй, самая драматичная из всех частей цикла. Сюжет поэмы заимствован из чешских народных сказаний о "девичьей войне" и воинственной Шарке, чьим именем названо одно из ущелий вблизи Праги. Языком музыки пересказывает композитор народную легенду, напоминающую о далёких временах в жизни чешских племён, когда происходил переход от матриархата к патриархату. Шарка и её воинственные подруги объявили войну всему мужскому роду, несли повсюду смерть и разрушение. Против них выступил храбрый витязь Цтирад со своей дружиной. Коварная Шарка, сумевшая обмануть и завлечь Цтирада, заставила его позабыть об осторожности и под покровом ночи напала на крепко спящих воинов. В лесистом ущелье вблизи Праги погибли славные воины и их предводитель.

Эта программа с большой конкретностью воплощена в музыке поэмы, с первых же тактов вовлекающей в драматическое повествование. "Шарка" воспринимается как цельная по своему развитию, стройная по конструкции оркестровая драма с ясно разграниченными завязкой, развитием действия и развязкой. Вначале композитор даёт музыкальные характеристики двух главных действующих лиц: Шарки и Цтирада, сразу подчёркивая их противоположность, создающую ярко выраженный драматический конфликт. Тема Шарки – гневная, необузданно страстная и стремительная – появляется без всякой подготовки на фоне тремоло альтов и виолончелей. Она состоит из нескольких кратких реплик и энергичного нисходящего хода. Дикой яростью дышит эта музыка. Но вот ниспадает последняя гамма, и характер повествования резко меняется: раздаётся ясная, чётко ритмованная и спокойно-мужественная тема Цтирада и его дружины. Она развивается широко, достигает динамической кульминации, но ни разу не нарушается её сдержанная поступь, составляющая такой разительный контраст с неистовой порывистостью темы Шарки. Вслед за широко развёрнутой экспозицией главных образов следуют две сцены, построенные на новом тематическом материале, как того требовала программа поэмы. Первая из двух сцен продолжает повествование о Шарке и Цтираде. Легенда рассказывает, как по приказу Шарки её привязали к дереву в лесу, через который должна была пройти дружина Цтирада, как притворными жалобами она пробудила жалость рыцаря, а затем приворожила его своею красотой. Так, среди драматически напряжённой музыки появляется любовная сцена, полная неги и лирической взволнованности. Мелодия растёт и ширится, разливается свободным потоком, а затем совершенно неожиданно (внезапность переходов вообще свойственна музыке "Шарки") сменяется великолепной по жанровой сочности картиной плясок и забав воинов Цтирада, позабывших об угрожающей им опасности и веселящихся от всей души. Энергичная тема появляется впервые у струнных. Она оригинальна по рисунку, полна размаха и удали, в ней есть подчёркнутая упругость ритма (фигуры шестнадцатых) и чёткость интонационного рисунка, дающие большие возможности для симфонического развития. Жанровая сцена развёртывается на едином ритмическом дыхании, в оркестре слышатся и звон рыцарских доспехов, и тяжёлая поступь танцующих воинов. Эта страница оркестровой музыки Сметаны отличается почти театральной картинностью. В то же время в ней есть бесспорное качество настоящего симфонического развития.

Заключительные такты эпизода идут на постепенном затухании звучности, причём ритм и темп движения остаются неизменными. За такт до цифры 19 партитуры появляется органный пункт на звуке ре большой октавы (контрабасы, тромбон и туба), а потом, через некоторое время, секундой ниже, вступает фагот, что создаёт двойственность гармонической основы. Несколькими тактами дальше на звук до (фагот) наслаивается ре-мажорное трезвучие (вторые скрипки, альты и виолончели), и возникает секундаккорд соль мажора. Он, однако. Не получает обычного разрешения, ибо за ним следует большой эпизод на органном пункте ля, знаменующий возвращение в основную тональность – ля минор. Это один из примеров гармонического своеобразия Сметаны, на которое обращал внимание ещё Лист, который восхищался смелостью и в то же время логичностью их гармонического развития. Краткая реплика валторны – сигнал Шарки к нападению на спящих воинов – возвращает к главной теме, изложенной, однако, иначе, чем в начале поэмы. Тема звучит согласно авторской ремарке, doloroso, quasi recitando (кларнет соло), и лишь постепенное нарастание приводит к яростному шквалу битвы, приносящей гибель Цтираду. Последние страницы партитуры, рисующие ночной бой и гибель дружины Цтирада, полны трагического пафоса. Тема звучит ещё динамичнее, чем в экспозиции, развивается широко, устремлено, на едином дыхании. Оркестровая фактура очень плотна и насыщена, оживлена выразительными фигурациями. Встают ярчайшие образы неудержимого, яростного натиска, напряжённой борьбы, бушующей вплоть до последних аккордов, энергично завершающих произведение. Оно увлекает романтической мятежностью и драматическим размахом, единством развития. Отличительные черты "Шарки" - непрерывность мелодического потока, широта дыхания, драматизм и страстность музыки. Они особенно впечатляют после мирных картин "Влтавы" и превосходно оттеняют следующую симфоническую поэму, воспевающую красоту чешской природы.

Симфоническая поэма "В чешских лугах и лесах" принадлежит к числу наиболее известных произведений Сметаны. Создавая "апофеоз чешской природы", Сметана не забыл и о тех, кто живёт и трудится среди лугов и лесов. В его симфонической поэме есть и картина народного веселья, что делает её особенно привлекательной, глубоко человечной. Сметана говорил, что хотел выразить в произведении чувства, пробуждаемые созерцанием родных просторов. В соответствии с программой поэма начинается величавым вступлением, рисующим красоту чешской природы. Основная тема является одной из счастливых творческих находок композитора. В ней слышатся и шелест леса, и плеск ручейка, и отзвуки эхо. Вступление проходит в равномерном ритмическом движении, звучность то нарастает, то затихает. На первый план выступают мелодии, то задумчивые, как напев двух кларнетов, то светлые и грациозные, как соль-мажорная тема, появляющаяся у двух гобоев, удвоенных на октаву ниже двумя фаготами. Сметана видел в ней образ "наивной сельской девушки". Второе проведение этой темы сопровождается чудесным мелодическим узором двух флейт, подчёркивающим светлый пасторальный характер, в котором и заканчивается вступление. Далее следует фантастическое интермеццо, написанное в форме фугато, трактованной смело, как всегда у Сметаны. Лёгкая и подвижная тема фугато появляется впервые в высоком регистре первых скрипок, играющих con sordini. Затем тему подхватывают поочерёдно вторые скрипки, альты и виолончели (также con sordini). Звучность засурдиненных струнных (лишь кое-где поддержанных духовыми) преобладает в полифоническом эпизоде, причём динамические оттенки выдержаны в пределах p-pp. Музыка производит впечатление какого-то сказочного хоровода. Характерное для фугато триольное движение сохраняется и в значительной части следующего раздела поэмы, начинающегося спокойным напевом деревянных духовых и валторн ("тема природы"). Развитие этого мотива приводит к величавому апофеозу: тема появляется в полнозвучном изложении (флейты, трубы, тромбоны, скрипки), сопровождаемая энергичным мелодическим ходом гобоев, кларнетов, фаготов и валторн. Далее должна была быть реприза. Однако композитор правильно рассудил, что точное повторение лишь снизило бы силу художественного впечатления: нельзя было возвратиться к начальной картине природы после торжественной песни, только что пропетой в её честь. И, приходя к тематическому материалу (и тональности) вступления, Сметана придаёт ему совершенно иной характер: дифирамб сменяется танцем. Ещё один интересный пример жанрового переосмысления темы, которым Сметана мастерски пользуется, дающим ему возможность сохранить единство целого и передать разнообразие характера отдельных частей, которое требуется сюжетом. В симфонической поэме "В чешских лугах" вслед за апофеозом природы следует апофеоз танца. Стройность конструкции обеспечивается здесь общностью тематического материала и ясностью тонального плана (g-a-F-Des-A-g-G). Из размеренных фигураций вступления возникает ритмический рисунок польки, характерный для всего широко развёрнутого заключительного эпизода поэмы. Тема разрастается в шестнадцатитактовую мелодию польки, в которой есть и новые интонационные элементы. Первое проведение темы польки поручено полному оркестровому tutti, в дальнейшем композитор варьирует фактуру, вводит новые мелодические голоса. Так, при модуляции в си-бемоль мажор к несколько изменённой мелодии польки, исполняемой первыми и вторыми скрипками, присоединяются кларнеты и фаготы. Они словно напоминают о чудесной соль мажорной теме вступления. Дальше она повторяется и в соль мажоре – тональности, завершающей поэму. В коде снова появляется тема прославления чешской земли, звучащая с большей силой и торжественностью. Эту землю, этих людей и воспевает композитор в музыке поэмы "В чешских лугах и лесах".

Так перекидывается ещё одна тематическая арка, содействующая упрочнению музыкально-архитектонических связей. Теперь становится понятным значение поэмы в общем драматургическом плане цикла "Моя родина". Но и исполненная отдельно она оставляет глубокое впечатление благодаря живописности картин природы и народного быта.

Пятая поэма – "Табор" - единственная в цикле, вдохновлённая действительными историческими событиями. Композитор обращается к одной из самых замечательных эпох в истории чешского народа – эпохе гуситских войн XV столетия. Оно являлось одной из форм крестьянской войны, а также борьбы с иноземными захватчиками. Особенной славой овеяны в памяти народа храбрые воины-табориты. В чешском городе Таборе организовал свою армию знаменитый полководец Ян Жижка. Не раз сражался он и с немецкими крестоносцами и никогда не терпел поражения. Таким он остался в памяти народа – непобедимым и стойким, символом могучей силы сопротивления. Знаменитая боевая песня таборитов "Кто ж вы - божьи воины" стала основной темой симфонической поэмы. Сметана был первым чешским композитором, обратившемся к этой мелодии. Строгий напев гуситской песни господствует в музыкальном развитии поэмы. Он появляется то полностью, то в виде отдельных интонаций. Это придаёт произведению монолитность, яркость исторического колорита. Но композитора интересует не только история: рассказывая о давно прошедших временах, он призывает к продолжению борьбы за независимость, которой посвятили свою жизнь славные воины-табориты. Отсюда и жизненность музыки "Табора". Поэма сурова по колориту и характеру мелодических образов. Часто звучащие грозные унисоны оркестра, ритмическая собранность, решительность и твёрдость интонаций составляют разительный контраст с предшествующими частями цикла. В широко развитом вступительном эпизоде нарисована великолепная по верности колорита и выразительности образов картина лагеря таборитов. В гулком тремоло литавр, таинственных, приглушенных звуках валторн, строгой чёткости ритма боевой песни оживает картина ночного военного лагеря, оглашаемого лишь протяжными возгласами перекликающихся часовых. Тема гуситской песни вначале намечается лишь ритмически, затем многократно повторяется энергичная интонация нисходящей терции, и только на 63-м такте появляется более законченный мелодический фрагмент хорального склада (два кларнета и два фагота). И тотчас же за хоралом звучит могучая фраза вступления (на ля-бемоль), начинаются энергичные восходящие ходы, заканчивающиеся каждый раз терцовой интонацией. Нарастание приводит к кульминационному проведению отрывка гуситской темы. Далее также в полном оркестровом tutti появляется ещё один мотив – решительный и энергичный по своей ритмической поступи. Затем в эпизоде Molto vivace тема звучит то, затихая, то, усиливаясь у флейты пикколо, флейт, кларнетов, гобоев, фаготов, валторн, сопровождаемая стремительными, мелодически насыщенными пассажами струнных.

Эти и другие эпизоды поэмы необычайно ярко воскрешают в памяти образы далёкого исторического прошлого: гуситских воинов, врубающихся во вражеские ряды с пением мелодии "Кто ж вы, божьи воины". Композитор пользуется разнообразными приёмами развития: секвенциями, поддержанными энергичными пассажами струнных, проведением темы в полифоническом stretto, своеобразным эффектом размеренного повторения одного аккорда (снова напоминающего о ритме гуситской песни) на фоне непрерывного звучания струнных. На этом приёме (с той лишь разницей, что теперь в аккордовом изложении появляется уже законченная фраза песенной мелодии) основано и начало заключительного эпизода (Lento maestoso, затем – Piu animato). Конструктивно, тематически и тонально – это реприза. Однако, так же как и в предшествующих поэмах, её характер совершенно иной: если вначале (в картине уснувшего военного лагеря) могучая сила лишь едва чувствовалась, то теперь она выступает во всей своей несокрушимости и величии. Композитор воплощает в музыке коды ту самую "несгибаемость гуситского характера", которая стала национальной чертой чешского народа, помогавшей ему бороться и побеждать.

Так раскрывается глубокий философский смысл произведения, которое по первому впечатлению можно отнести к числу программно-изобретательных. "Табор" представляет собой законченное по форме произведение. Однако композитор считал, что оно не должно исполняться самостоятельно, ибо действие поэмы требовало дальнейшего продолжения и завершения. Таким завершением стала последняя часть симфонического цикла, так же как и "Табор", основанная на разработке мелодии гуситской песни и подводящая итог всему грандиозному музыкальному повествованию.

"Бланик" является продолжением предшествующего произведения – "Табора". Побеждённые гуситские герои скрылись в горе Бланик и, заснув тяжким сном, ожидают мгновения, когда родина позовёт их на помощь. Бланик построен на тех же самых мотивах что и "Табор" (мотив песни "Кто же вы, божьи воины"). На основе этой мелодии рисуется картина возрождения чешского народа, его будущего счастья и славы. Как небольшое интермеццо появляется в этом произведении краткая идиллия, зарисовка склонов Бланика, игра пастуха на свирели. "Бланик" начинается с того же, чем окончилась предыдущая поэма, - с могучего, грозно-величавого звучания главных интонацийгуситской песни (ре минор – основная тональность "Табора" - сменяется солнечным ре мажором). А затем разворачивается картина шествия гуситских воинов к горе Бланик и постепенного исчезновения их под покровом её лугов. Весь большой эпизод шествия основан на непрерывном чётком движении, в верхнем голосе то и дело появляется характерная для песни интонация нисходящей терции. А иногда слышится и призывный ритм, установившейся ещё в начале симфонической поэмы "Табор" (и также связанный с гуситской песней), устанавливая прочные тематические и идейные связи между двумя произведениями. Струнные выступают вместе с дублирующими их деревянными духовыми; медные инструменты почти не участвуют в эпизоде, носящим подчёркнуто сдержанный, настороженный характер. Картина шествия воинов, побеждённых в бою, но сохранивших волю к борьбе, воплощена в музыке с глубокой психологической достоверностью. Последние из них скрываются под землёй, всё затихает. Возникает новый образ – мирных лугов, над которыми слышатся спокойные звуки пастушьей свирели. Это и есть маленькая идиллия, о которой говорится в авторском комментарии к поэме.

Картина сумрачного шествия сменяется пасторальным пейзажем: вслед за отрывистым ходом басов (виолончели и контрабасы стаккато) появляются плавные звучания кларнетов, фаготов и гобоя соло. Ещё большей живописности достигает композитор в последующем развитии – на фоне выдержанных аккордов струнных раздаётся перекличка светлых, свирельных мелодий гобоя и кларнета. Но как бы ни был прекрасен пейзаж родной земли, он не может отвлечь от мысли о воинах спящих в недрах горы, и снова звучат мелодии проникнутые мужественным, героическим духом, - рыцари Бланика выходят на землю и выступают на бой за счастье родины. Об этом рассказывают два следующих эпизода: Piu mosso, где слышатся интонации гуситской темы, и Meno mosso, основанное на размеренном движении триолей. Здесь есть эмоциональная сдержанность, за которой скрывается большая сила. Meno mosso развивается на широком дыхании, и в конце в мерное движение триолей вступает уже знакомый решительный, маршеобразный мотив. Он и является главной темой коды, начинающейся маршем и заканчивающейся апофеозом. Нельзя не почувствовать нарастающего динамизма музыки, её мощи и силы (особенно в ре-мажорном проведении темы – Grandioso). Точно так же – невозможно не понять смысл величественной коды симфонической поэмы "Бланик". В Largamente maestoso сочетаются воедино темы Вышеграда (деревянные духовые и струнные) и "Кто же вы, божьи воины" (трубы и тромбоны).

Грандиозно звучание коды, где снова встают образы славного прошлого, где нарисован облик народа, всегда готового дать отпор врагам. Сметана хотел подчеркнуть, что освобождение чешского народа будет делом его собственных рук, что только в борьбе он завоюет свободу. И его музыка действительно звучала смелым призывом к освобождению в годы, когда чешский народ томился под габсбургским игом.

В этом отношении цикл "Моя родина", и в частности две последние поэмы, имел громадное значение для чешских патриотов, видевших в нём выражение своих освободительных чаяний. Надо признать, что Сметана блестяще справился с поставленной задачей – создал произведение, говорящее его соотечественникам необычайно много и обладающее силой художественного воздействия на людей всех других стран.

2.2 "Водяной" А. Дворжака

В "Водяном" композитор раскрывает содержание через обобщенные характеристики действующих лиц и через воссоздание атмосферы повествования. Важную роль в поэме играют диалоги, композиция Водяного - свободное рондо (А-В-А1-С-А2-В1-А3-кода (В+С)).

Поэма начинается экспозицией образа Водяного – фантастического существа, героя многих народных сказок. Его характеристика состоит из трёх тем (все в си миноре).

Первая тема (она выступает в роли лейтмотива поэмы) – острохарактерная мелодия в духе народных припевок. Узкий диапазон мелодии, настойчивое повторение одного звука, долгое выдерживание одной (тонической) гармонии, вносящее ощущение статичности, - всё это призвано передать силу и упорство Водяного. Отрывистый ритм, форшлаги и свистящий тембр флейт придают музыке насмешливо-воинственный, гротескный оттенок. Вторая тема – энергичная, грозно-решительная – подчёркивает грубую силу и коварство подводного властелина; она выросла из второй половины лейттемы.

Третья тема выражает злобную мстительность Водяного (не случайно она неоднократно возникает в разделе, повествующем о месте Водяного). Отличительная черта этой темы (помимо размеренного ритма) – колорит целотоновости: контуры увеличенного трезвучего, сначала завуалированного, а потом – в сценах катастрофы и мести – проступающего отчётливо. В момент катастрофы, когда Водяной увлекает девушку в свои владения, этот колорит подчёркнут целотонной гаммой в сопровождении.

Первый раздел поэмы не только знакомит нас с образом главного героя, но и вводит в атмосферу действия, рисуя картину лунной ночи, таинственно-манящей, тревожной. Образы девушки и её матери экспонируются во втором разделе поэмы – первом эпизоде рондо (Andante sostenuto, H-dur, трёхчастная форма). Песенная тема крайних частей, "полная девичьей неги" и задумчивости, воплощает образ кроткой и мечтательной девушки. О связи этой темы с чешским фольклором говорят такие черты, как изначально квинтовый диапазон мелодии с кульминацией на VI ступени лада, опевание V ступени, вариантность строения, структура (пара периодичностей с элементами трёхчастности). В известной мере имитируют звучание народного оркестра фактура и тембровое одеяние темы: кларнеты, ведущие мелодию параллельными терциями и секстами, "волыночные" квинты в басу, скрипки, играющие на слабой доле такта. Образ матери и ее, скорбных предчувствий передаёт печальная, с оттенком беспокойства тема средней части эпизода (си минор). Тревожное настроение усиливают хроматически "ползучий" подголосок вторых скрипок и подвижный бас, образующие полимелодическую фактуру. Как и тема девушки, тема матери связана с чешской песенностью (натуральный минор в диапазоне квинты, вариантность строения, структура пары периодичностей).

Итак, в первом эпизоде не только экспонируются образы двух действующих лиц, но и средствами диалога намечается следующий этап в развитии драмы. Об этом, в частности, свидетельствует различная трактовка репризы в темах матери и дочери. Первая звучит более взволнованно, тревожно – просьбы матери становятся настойчивее, горячее. Вторая, напротив, приобретает уверенный, почти ликующий характер: дочь не слушается советов матери, с непреодолимой силой её влечёт на озеро. Третий раздел рондо – динамизированный рефрен (Allegro vivo) – состоит из двух частей. Первая (полифоническое развитие ключевого мотива первой темы Водяного, варьированное проведение третьей темы) рисует катастрофу. Вторая – кульминация раздела – торжество властелина подводного царства. В этот момент проходит фанфарная тема труб и тромбонов, в которой узнаётся сильно изменённая мелодия девушки.

Во втором эпизоде рондо (Andante mesto come prima) тоже две части. Сосредоточенно-сдержанная, тоскливая музыка первой части выражает одиночество и глухое отчаяние жены Водяного и воссоздаёт мрачную атмосферу подводного царства. Первая тема этой части – печальная, хроматически нисходящая – полна сдержанной скорби. Сумрачный тональный (си минор) и тембровый колорит (кларнеты и альты в низком регистре), тихая динамика (рр), протяжно-монотонное сопровождение и чёткий пунктирный ритм придают ей характер похоронного марша. Вторая тема – цепь альтерированных аккордов на фоне ключевого мотива Водяного – символизирует холодный мрак подводной стихии. Контраст к этим темам образует колыбельная (Un poco lento e molto tranquillo). Её поёт молодая жена Водяного своему сыну. Плавные нисходящие интонации темы хорошо передают эмоциональное содержание текста. Над её плавной, спокойной мелодией Дворжак написал слова Эрбена: "Баю, баю, мой малютка".

Вторая часть (Andante. Tempo I) построена в основном как инструментальный диалог. Образ водяного, рассерженного песней жены (она поёт о своей загубленной жизни), Дворжак рисует с помощью его лейтмотива, данного в различных метроритмических, ладогармонических и фактурных преобразованиях и новой темы, в которой воплощены интонации разговорной речи. Это – интонация вопроса ("что ты поёшь, жена моя?") и его гневный приказ замолчать. Начало этой темы Дворжак поручил "старчески-ворчливым" фаготам (два фагота в терцию) и валторнам (нисходящие повелительные ходы).

Кроткую жену Водяного, увещевающею мужа и умоляющую отпустить её к матери, характеризует две темы. Первая – с мягкими оповещающими оборотами – звучит в тёплом тембре валторны. Особенности её мелодического склада – опевание тоники, повторность с чертами вариантности, со спокойным ритмическим рисунком (ровное движение восьмыми). Вторая, являющаяся непосредственным продолжением первой, имеет ещё более ясно выраженный речетативно-декламационный склад. Построенная на интонациях просьбы, поступенное восходящее движение с острым задержанием к квинте доминантсептаккорда, в экспрессивных голосах скрипки. Взволнованный диалог заканчивается грозно-величественным звучанием лейтмотива Водяного в си мажоре: он соглашается отпустить жену. Психологической тонкостью отмечена музыка третьего эпизода (Lento assai), рассказывающего о свидании дочери с матерью. Это ещё один превосходный образец инструментального диалога, основанного на речевых интонациях. Темы матери и дочери здесь сильно изменены – изменилось их душевное состояние. Тон музыки – печальный, даже подавленный, несмотря на мажорную тональность (си мажор). Изменение характера темы дочери достигнуто обострением и усложнением гармонии, строгим, хоральным изложением и мрачным тембровым колоритом (тромбоны). Выразительность темы усилена также страстным голосом виолончелей, ведущих мелодию. Многозначительны выдержанные звуки в конце фраз, сопровождаемые динамическим спадом. Так композитор показывает душевную усталость и бессилие жены Водяного.

Ещё большим изменениям подверглась тема матери. Её мелодический остов стал неузнаваем, ритмический рисунок – беспокойным. Остро выразительны вопросительные интонации, завершающие каждую фразу. Короткие мотивы (флейты, гобоя, кларнета), оставшиеся от мелодии – характеристики матери, "вклиниваются" в изложение темы дочери, создавая впечатление разговора. Дочь страшится разлуки и гнева Водяного, мать уговаривает её остаться и не бояться Водяного, так как на суше он не обладает такой властью, как в воде. Однако заключительные обороты (нисходящие секунды-задержания), звучащие неустойчиво, вопросительно, говорят нам, что напрасно она надеется на благополучный исход. Словно в подтверждение этой мысли, возникает варьированная тема просьб, звучащая зловеще, предостерегающе. Последний большой раздел поэмы (Allegro vivace) повествует о мести Водяного. Драматически-конфликтное развитие в нём основано на разработке и контрастном сопоставлении тем Водяного и мотива просьб жены. Большую роль играют здесь приёмы полифонического развития: каноническое и имитационное проведение тем (прежде всего лейтмотива Водяного) и их контрапунктическое соединение (первой и третьей тем Водяного, третьей темы Водяного и мотива просьб). Дворжак пользуется также приёмами музыкальной изобразительности, рисуя бурю на озере, колокольный звон и бой часов, яростный стук Водяного в дверь хаты. Музыка этого раздела прекрасно передаёт атмосферу страха, предчуствия беды. Дворжак снова применяет здесь инструментальный диалог: как голос испуганной жены, жалобно и тревожно, звучит тема просьб, её перебивают злые реплики-возгласы Водяного – отрывки из его лейтмотива. Напряжённость момента подчёркнута интенсивным ладотональным развитием (h-cis-e-Es-E-D-As-Ges-В-g-h). Кульминация драмы – убийство Водяным сына – подчёркнута проведением лейтмотива Водяного в ритмическом увеличении, в патетической тональной и тембровой окраске (ре минор, трубы, тромбоны).

Кода-эпилог (Andante sostenuto, си - минор) выражает смятение и ужас женщин, раскаяние дочери. Об образе матери напоминают отдельные обрывки её темы, причудливо-отчуждённо звучащие в октавном унисоне английского рожка и басового кларнета. Чувства дочери раскрываются в скорбно рыдающей мелодии гобоев, близкой к плачу-причитанию. Завершает поэму цепь альтерированных аккордов – тема подводного царства – и печально звучащий лейтмотив Водяного.

Метод, найденный Дворжаком, дал желаемый результат. Возникло произведение, в котором прекрасно "схвачен" дух и колорит народной балладности. Единству целого способствуют интонационно-тематические связи (прежде всего большая роль первой темы-лейтмотива Водяного, интонации которой пронизывают музыкальную ткань сочинения), удачная композиция, тональная структура (си минор, оттенённый одноимённым мажором). Работа над "Водяным" не прошла бесследно для последующего творчества Дворжака. Найденные здесь компоненты музыкальной характеристики Водяного, подводного царства, лесных пейзажей в той или иной мере преломились в опере "Русалка".