

Антонин Дворжак
Квартет № 5 op. 9 f-moll
В поисках стиля и формы

Номинация «Музыкальное искусство XVIII-XIX вв.»

Антошин Георгий Игоревич

ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»,

Музыкальное училище имени Гнесиных

Специальность 53.02.07 «Теория музыки», 4 курс

Руководитель:

Гуменюк Зоя Викторовна,

**Преподаватель ПЦК Музыкальная литература,
заслуженный работник культуры РФ, обладатель
нагрудного знака Министерства культуры РФ
«За вклад в российскую культуру»**

Москва 2026

Оглавление

1. Введение.....	3
2. Эволюция жанра квартета в творчестве Дворжака	4
3. Музыкальный анализ Квартета № 5	7
4. Заключение	28
5. Список литературы	30

Введение

Пятый квартет был создан в 1873 году, в период творческих поисков А. Дворжака, когда идеи, близкие музыке Ф. Листа и Р. Вагнера, перестали его удовлетворять. Этот процесс начался в Фортепианном квинтете op.5 и продолжился после — в квартетах op.12 и op.16. На этом пути Дворжак намечает две цели: в области формы и стилистики. Композитор стремится воплотить волнующее его содержание



в более традиционных, можно сказать, классицистских формах, отказываясь от той «позднеромантической» свободы, которая лишала его ранние сочинения логики и стройности, нередко вызывая критику из-за многословности и недостатков построения. В стилистическом отношении Дворжак обращается к чешскому фольклору, не используя подлинные темы, но опираясь на музыкально-выразительные особенности народных жанров.

Судьба Пятого квартета сложилась драматически. Он был предназначен для исполнения ансамблем Йозефа Портгейма, игравшего на виолончели, Дворжак — на альте, а возглавлял квартет Антонин Бенневиц — скрипач, профессор Пражской консерватории. Однако первое исполнение квартета разочаровало музыкантов, отказавшихся от концерта. Дворжак был крайне огорчён и рассержен. Вырвав титульный лист с посвящением Бенневицу и отдав партитуру скрипачу Вацлаву Новотному, композитор, фактически, от неё отказался. Дворжак писал: «Я думал, что создал произведение, которое покорит мир, — а единственное, что оно вызвало — это гнев»¹.

При жизни Дворжака квартет не исполнялся, он был забыт и найден среди бумаг Новотного лишь в 1910 году, спустя шесть лет после смерти композитора. Публикация его произошла только в 1929 году. К сожалению, в

¹ Walter Wiese. Tschechische Kammermusik. Smetana Dvorák — Janáček- Winterthur, Amadeus Verlag, 2004. Стр. 141

партитуре обнаружилась утрата и к изданию её подготовил Гюнтер Рафаэль². Третью часть квартета дописал чешский композитор и музыковед Ярмил Бургхаузер. Премьера квартета в этой версии состоялась 11 января 1930 года.

Цель работы заключается в определении значения и места Пятого квартета в творческом пути Дворжака как некоего поворота в стилистическом и формообразующем смысле.

Задачи:

1. дать представление о значении жанра квартета в творчестве Дворжака;
2. жизненная ситуация композитора во время создания Квартета № 5;
3. музыкальный анализ Квартета;
4. характерные особенности содержания, формы и стиля Квартета как переходного, переломного сочинения в творческом пути Дворжака.

Эволюция жанра квартета в творчестве Дворжака

Творчество Антонина Дворжака разнообразно по жанрам и включает в себя как миниатюры, так и произведения монументальных размеров и развёрнутой крупной формы. В огромном наследии композитора важнейшее место занимает камерная ансамблевая музыка. Это дуэты, трио с участием струнных инструментов, а также квинтеты и секстеты. В жанре струнного квартета Дворжак работал с 1862 по 1895 годы и создал 14 сочинений.

Первое произведение Дворжака для струнного ансамбля, квинтет a-moll, написан в традиционной стилистике классицизма. Здесь ещё не чувствуется мелодизация фактуры, свойственная впоследствии композитору. Струнный квартет op. 2 A-dur примечателен своей драматургией: акцент сделан на первой части, где происходит интенсивное развитие (характерная черта более поздних

² Гюнтер Рафаэль — немецкий композитор. Наряду с созданием собственных сочинений редактировал партитуры классической и барочной музыки, а также произведений Дворжака, в том числе, Концерта для виолончели, найденного в 1918 году.

сочинений Дворжака, в частности, Пятого струнного квартета). Финал оптимистичен, что обусловлено классическим мировосприятием автора.

С 1862 года, работая в ансамбле Карла Комзака, Дворжак играл в оркестре Временного театра, в том числе, музыку Г. Берлиоза, Ф. Листа и Р. Вагнера. Последний оказал на формирование творческого почерка Дворжака того времени значительное влияние, проявившееся в написанных на рубеже 1860–70-х годов квартетах В-dur, D- dur и, в особенности, е-moll, о чём говорят сложность гармонического языка, плотная фактура, насыщенная полифоническим голосоведением, значительный масштаб форм.

Очевидна связь квартета е-moll с музыкальной драмой Вагнера «Тристан и Изольда»: «бесконечная мелодия», изобилие хроматизмов, нон- и ундецимаккордов. Хотя Дворжак и стремится в лирических темах квартета к созданию собственного образца «бесконечной мелодии», в развитии всё же преобладают классицистские приёмы. Музыковед М. А. Сударева пишет: *«Дворжак проявляет особое внимание к цельности цикла: помимо следования частей без перерыва, квартет построен на родственном тематическом материале»*³. Этот приём Дворжак успешно применит и в Пятом квартете.

1873 год для композитора был наполнен драматическими переживаниями. После нескольких неудач в попытках устроить личную жизнь, он возлагал надежды на отношения со своей ученицей Анной Чермаковой, обаятельной и музыкально одарённой девушкой. Молодые люди решили пожениться. Но Дворжак волновался, даст ли разрешение её отец, зажиточный ювелир, на свадьбу с бедным музыкантом? Композитор много работал, но его заработки были очень скромными. В 1871 году, ради сочинения оставив место альтиста в пражском Временном театре, он лишился и без того небольшого жалованья, получая вознаграждение только за частные уроки.

Оперу Дворжака «Король и угольщик» исполнители и директор Временного театра Бедржих Сметана сочли слишком сложной, с чрезмерным

³ Сударева М. А. Камерно-инструментальное творчество Антонина Дворжака. Автореферат. Стр. 12.

влиянием Вагнера, и отказались от постановки. Дворжак воспринял это очень болезненно, многие из ранее написанных сочинений теперь казались ему неудачными и были пересмотрены с критических позиций, отвергнуты и уничтожены. Сомнения в избранном пути вели к переосмыслению творческих принципов, а материальная необеспеченность вызывала тревогу: не передумает ли отец Анны, уже давший согласие на свадьбу?

Воплощение новых творческих принципов происходит уже в Пятом струнном квартете f-moll. *«Данное произведение говорит об отходе Дворжака от листовско-вагнеровского неоромантизма и стремлении с помощью новой строгой формы найти свой, неоклассический путь в музыке»*⁴. Все эти душевные и творческие конфликты, а также светлые надежды нашли отражение в Пятом квартете. С него начинается этап поисков, находок и открытий, в том числе и обращение к стилистике чешского фольклора, который приведёт к зрелому творчеству Дворжака.

Работа над Пятым квартетом была окончена 4 октября 1873 года, а уже в декабре возник ещё один – № 6 a-moll op. 12, отличающийся светлым настроением, видимо, вдохновлённый счастьем семейной жизни после свадьбы. В нём присутствуют темы и мотивы, которые встречались в предшествующих сочинениях Дворжака, либо появятся в последующих.

Квартет a-moll op. 16 – первое опубликованное камерное сочинение Дворжака (март 1875 года). Композитор стремится синтезировать романтическое национальное начало с классической ясностью формы и развития. Выход мастерства Дворжака на новый уровень демонстрирует квартет № 9 d-moll (1877), посвящённый И. Брамсу. Музыка отразила трагические переживания композитора: потерю Дворжаком двух детей.

Особенности «славянского» периода творчества композитора (1878–1881 гг.) ярче всего отразились в квартетах № 10 Es-dur⁵, и № 11 C-dur, где автор

⁴ Ярмил Бургхаузер. Антонин Дворжак. — Прага : Государственное музыкальное издательство, 1967. С. 14.

⁵ Написан по заказу Флорентийского квартета, пожелавшего сыграть славянский струнный квартет.

вводит народные жанры: думку, скочну⁶.

Совершенно особенным временем в творчестве композитора стал период его пребывания в США, ознаменованный созданием таких шедевров, как квартет №12 F-dur, так называемый «Американский», и симфония «Из Нового Света»⁷. Музыкальный язык этих сочинений возник под влиянием экзотических для европейского человека индейской и афроамериканской культуры.

Завершают квартетную линию творчества композитора два сочинения, 1895 года – As-dur и G-dur. Их главное содержание – сосредоточенное размышление и осмысление важнейших философских проблем, что особенно проявилось в медленных частях. На протяжении всего творческого пути Дворжак постоянно возвращается к жанру струнного квартета, что позволяет увидеть эволюцию его творчества и определить роль и место каждого сочинения в достижении высот мастерства композитора.

Музыкальный анализ Квартета № 5

Тональность квартета f-moll имеет яркую семантическую окраску, сходную в восприятии композиторов разных эпох и разных стран. Достаточно вспомнить следующие сочинения, чтобы понять, насколько эта тональность связана с выражением бурных страстей, душевного смятения, крайней степени взволнованности и тревоги:

Гайдн Симфония № 49 (так называемая, «Страстная»); 2) Бетховен Quartetto serioso op. 95; 3) Бетховен Фортепианные сонаты №№ 1, 23; 3) Бетховен Увертюра «Эгмонт»; 4) Шопен Фортепианный концерт № 2; 5) Мендельсон Quartet op. 80; 6) Чайковский Симфония № 4; 7) Чайковский Романс op 5.

Общий характер и порядок следования четырёх частей Квартета вполне традиционен.

⁶ Скочна – парный славянский народный танец с подскоками, в двудольном метре и быстром темпе. Думка – народная баллада.

⁷ Квартету Дворжак подзаголовок не давал, но есть его комментарий «Второе произведение, написанное в Америке».

Первая часть написана в сонатной форме. Главная партия включает в себя две темы. Первая, вначале сумрачная, задумчивая, в натуральном *f-moll*, благодаря неторопливому темпу *moderato* и тихой звучности *pp* напоминает монологическое высказывание, подобное эпическому зачину в балладе.

Пример № 1. Дворжак. Квартет №5. 1 часть, главная партия, 1 тема.

В то же время чувствуется доверительная задушевность, свойственная романтической музыке. Основной мотив темы, ритмом близкий к мазурке, но без явной танцевальности, впоследствии будет играть важнейшую роль в развитии всей первой части. Гармония «включается» не сразу, однако, в нисходящем движении первых четырёх тактов прослушивается фригийский оборот⁸. Первое предложение темы вопросительно завершает доминанта.

В начале второго предложения (9–21 такт) экспрессивное звучание первой скрипки *mf* во второй октаве, аккорды на третьей доле такта в аккомпанементе создают некоторое напряжение. Но вскоре возвращается сдержанно приглушенное настроение, *pp*, голоса вступают в полифонический диалог, происходит расширение периода. Чередуются сектаккорды субдоминанты и доминанты, готовится как будто *As-dur*, но с 13-го такта происходит отклонение в *Es-dur*. Неожиданный аккорд *Ces* и следующий за ним уменьшённый квинтсектаккорд звучат затаённо и вопросительно.

Вторая тема главной партии *Allegro con brio* «врывается» в такте 22. Она противопоставляет первой буквально всё: *ff*, стремительное движение, драматизм, напористый характер (пример №2).

⁸ Фригийский оборот станет важным гармоническим средством в основной теме 2 части квартета.

Пример № 2. Дворжак. Квартет №5. 1 часть, главная партия, 2 тема.



Арпеджированная фактура «вскипает», звучание приобретает максимальную силу и жёсткость, в том числе, благодаря резким *fz* на сильных долях, играющим большую роль и в дальнейшем развитии первой части. Новый тематизм – ломаное движение по звукам аккорда – сталкивается с активизированным «мотивом мазурки» (в дальнейшем – «мотив М.»). Плагальный оборот в *f-moll* (такт 30), разнообразит «выгодный» с композиторской точки зрения подголосок. Далее в *As-dur* появляется новый тематический элемент – нисходящее движение по звукам квинтсектаккорда шестой ступени в ритме «восьмая – две шестнадцатых», как бы «вприпрыжку». Кстати, этот приём будет использован Дворжаком и в симфонии «Из Нового Света» (тт. 26–31 третьей части).

Однако динамический всплеск длится недолго, и успокоение приводит к связующей теме (т. 46). Её плавная мелодия у первой скрипки имеет ласковый характер, но контрапункт мотива М. таит в себе настороженность и затаённую тревогу. В распетой фактуре возрастает самостоятельность всех голосов. Интересна мелодическая линия: после первой реплики альты он уходит на второй план, а фразу продолжает вести скрипка (сочетаются они настолько гармонично, что не возникает ощущения сопоставления разных инструментов). Тонический органнй пункт вместе с тихой динамикой вносит спокойствие.

Постепенно нарастает напряжение. Мотив М. вступает в диалог с плавными фразами, обостряется гармонический язык (в такте 55 – доминантовый квинтсектаккорд к *Des-dur* с повышенной квинтой). Упругие синкопы на фоне развития мотива М. придают музыке танцевальный игривый

характер. Своеобразный оттенок вносит игра мажорной и минорной терции в Des-dur. Возвращение второй темы главной партии *ff* в b-moll (т. 68) – кульминация, где далее в Des-dur триумфально утверждается сила мотива М, «ломающего» трёхдольный метр подобно типичному приёму чешского танца фуриант⁹ (т.72-76). Торжественный ликующий характер создаётся плотной аккордовой фактурой, а мотив М. одновременно скандируют все инструменты.

Дальше происходит нечто совершенно необычное для завершённого сочинения: как вариант композиции Дворжак предлагает исключить 78–94 такты. Как окажется, такие купюры происходят и впоследствии. И вот принципиальный вопрос: предложены ли эти сокращения автором как возможный вариант сразу или сделаны потом после печального опыта первого исполнения квартета на публике? Во всяком случае, такая пролонгированная работа – безусловное свидетельство понимания композитором необходимости совершенствования формы квартета¹⁰.

С т. 83 в f-moll тихо, затаённо возвращается первая главная тема, вскоре её развитие перебивает вторая в Des-dur. Триольный мотив виолончели, затем альты и скрипки, опевающий доминанту к As-dur₂ подготавливает побочную тему. В такте 103 начинается умиротворённая побочная тема (As-dur).

Пример № 3. Дворжак. Квартет №5. 1 часть, побочная тема.

Мягкий восходящий (почти «моцартовский») хроматизм, вырастающий из связующей, поступенное движение вверх и опевание придают ей нежный характер. Но вторжение мотива М. (т. 111) и его настойчивое повторение,

⁹ Фуриант — народный чешский танец с характерной сменой метра — 2/4 и 3/4. В переводе с чешского фуриант означает «гордец, зазнайка».

¹⁰ Данный анализ опирается на полный текст сочинения.

обострённое хроматизмом, а также новый пружинистый ритмический элемент, напоминающий полонез, активизируют развитие. В т. 115 к их контрапункту присоединяется ещё и синкопированный ритм из связующей (тт. 62–67). Реплика виолончели в такте 115 переходит к альту, а в такте 124 упрямо повторяется как впоследствии в разработке главной темы 4 части симфонии № 9 (такт 154 и далее).

Эмоциональное содержание музыки первой части квартета отличается подвижностью, быстрой сменой настроений, подъёмов и спадов. Вот и здесь после настороженных пассажей *staccato* страстно взлетает побочная тема у первой скрипки в высоком регистре, но быстро «гаснет», растворяясь в плавных фигурациях.

Внезапно затишье прерывает контрастная заключительная тема (т. 145). Интересная смена размера – чередование 2/4 и 3/4, повторность ритмических мотивов, острые синкопы придают ей народно-танцевальный скерцозный характер, близкий фурианту.

Пример № 4. Дворжак. Квартет №5. 1 часть, заключительная тема.

Однако заканчивается экспозиция задумчиво и тихо. Создаётся впечатление, что в её постоянных контрастах отражены неуравновешенность и душевные противоречия человека.

Задумчивое соло скрипки приводит к побочной теме (As-dur, как и в экспозиции), открывающей разработку (т. 180). Мелодию альты сопровождает контрапункт первой скрипки; высокий регистр, трели, *ppp* придают музыке нежный прозрачный характер. Но вскоре, как и в экспозиции, вторжение контрастного ритмического элемента *f* с резкими штрихами *staccato* и *spiccato*

переключает внимание на энергичное развитие, достигающее кульминации в 194 такте. В *f-moll*, обострённый уменьшёнными гармониями, происходит драматичный диалог патетических мощных возгласов и элементов главной партии – мотива М. и второй главной темы. Но, и здесь, как обычно в этой части квартета, напряжение быстро угасает, переходя в длительное обыгрывание мотива М. Вероятно, самому Дворжаку оно показалось несколько затянутым, так как он предлагает купюры с 212 по 225 такты и с 239 по 284.

«Мазурка» здесь изящна, светла и беззаботна. Мелодию альты сопровождает *pizzicato* виолончели и лёгкие ходы скрипок. Начиная с т. 230 усложняется тональное развитие (*Ges-dur*, *As-dur*, *Des-dur*). В т. 234 контрапунктом к мотиву М. появляется побочная тема¹¹. Череда неразрешённых аккордов (тт. 238–241) через энгармонизм трезвучия *Ces* (*H-dur* – доминанта *e-moll*) приводит в далёкий *e-moll*. Здесь с контрапунктом плавных фигураций побочной темы продолжается неистощимое развитие мотива М. Кажется, что автор им буквально «загипнотизирован»!

Модуляция в *G-dur* начинает новый раздел разработки (т. 261), основанный на заключительной теме с её синкопами и переменным размером. Ослепительная торжественность кульминации подчёркивается гармонией *C-dur*. Шестая ступень неожиданно оказывается доминантовым органическим пунктом к *f-moll*¹². Однако ожидаемого разрешения в *f-moll* не происходит. Тональность только намечена, и упрямое повторение решительного мотива из заключительной партии на одной гармонии в течение четырёх тактов создаёт впечатление наступательной механистичности. Вновь ожидаемая драматическая развязка не происходит! Нечто непреклонное, угрожающее вдруг рассеивается, и возникает сильнейший контраст с переосмысленной побочной темой (тт. 324–329) в тональности *As-dur* (пример № 5). В ней слышится ностальгия, сожаление о чём-то дорогом, давно прошедшем.

¹¹ Купюра 239–284 тт.

¹² Купюра 302–320 тт.

Хоральная фактура, *pp*, плавная мелодика создают ощущение светлого воспоминания.

Пример № 5. Дворжак. Квартет №5. 1 часть, побочная тема в разработке.



Однако покой длится недолго; его прерывает вторжение повелительного мотива заключительной темы (т. 330). Этот возглас не в силах сразу разрушить идиллию: вновь звучат хоральные тёплые аккорды. Всего за 4 такта (331–334) Дворжак успевает увести развитие в диэзную сферу и вернуть обратно в *As-dur*. Однако чары светлых воспоминаний рассеивает возвращение мотива М.

Так же слитно с предшествующим развитием, как разработка, начинается и реприза (т. 345). Эпический, величественный и гордый характер первой главной темы проявляется как никогда ранее: все инструменты ансамбля проводят её *ff* в монументальном октавном унисоне. Монолог виолончели (т. 353) на фоне уменьшённого септаккорда трагическим и скорбным характером напоминает соло гобоя перед репризой первой части Пятой симфонии Бетховена. Аккорды на третьей доле сохранены из первоначального облика темы (в тт. 9–14). Второе предложение, где тему играет виолончель, отличается от проведения в экспозиции большей затемнённой и печалью.

Вторая главная и связующая темы проводятся без изменений до такта 407. Но далее начинается активное тематическое и тональное развитие, далеко выходящее по интенсивности и масштабам за пределы репризы и, по сути, представляющее собой вторую разработку. Создаётся впечатление, что Дворжак настолько увлечён самой идеей всевозможного переплетения и разнообразной трансформации тем, что не может остановиться¹³. Но и здесь, как во всей первой части, ведущую роль играет мотив М. в различных

¹³ Купюра 411–466 тт.

трансформациях и тональностях. Начинаясь в *es-moll*, развитие приводит к эпизоду в *f-moll* (тт. 417–420) на тоническом органном пункте, где мелодия нежно парит в 3 октаве, после чего модуляции по квинтовому кругу продолжают (d=t, f-c-g-d-a-e).

Внезапное вторжение драматичной второй главной темы (*e-moll*) создаёт сильное напряжение (т.431). Элементы обеих главных тем сталкиваются в контрапункте (тт.437–459), как и в других подобных разделах, остроту момента подчёркивают резкие *fz* на сильных долях. Вновь происходит череда модуляций (*e-D-g-C-F-a-b-As-Des*). Смена размера на 2/4 в т.459 сжимает арпеджио первой главной темы до короткого мотива, пульсация аккордов учащается. Сжатие достигает своего пика в такте 463, где кружащийся мотив на звуках квартсекстаккорда (*Des-dur*) механистически «закручивается». Моторные триоли и тихие задумчивые аккорды за ними завершают этот раздел репризы.

После столь бурного развития ожидается контраст. Кажется, что вот-вот прозвучит задушевная побочная тема: в такте 467 доминантовый септаккорд готовит *es-moll*, но неожиданно возникает прерванный оборот. И вместо ожидаемой побочной темы возобновляется неумолимое развитие мотива М, высоко парящего в третьей октаве. Череда модуляций (*es=dis-E-cis-H*, далее – эллипсис) приводит в активный *F-dur*. Двудольный метр снова ускоряет развитие, мотив М. у альты контрапунктирует с арпеджио скрипок. Ликующее движение вверх буквально «разбивается» об уменьшённый септаккорд. На спаде синкопы из связующей темы контрапунктируют с мотивом М.

Побочная тема (т. 508) немного изменена (пример №6). Партия виолончели, балансируя между «фа» и «ми», напоминает глухое ворчание. Пример № 6. Дворжак. Квартет №5. 1 часть, побочная тема в репризе.

The image shows a musical score for a piano part, likely from a quartet. It features four staves: two for the violin (treble clef) and two for the viola and cello/bass (alto and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The score is marked with a circled 'L' at the beginning and a measure number '510' above the first staff. Dynamics include *p dolce* and *pp*. The music consists of a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

Мажор затемняется хроматическим ходом вниз у альты, понижающим VII и VI ступени. Как и в экспозиции, быстро происходит отклонение в тональность II ступени (g-moll). Экспозиции (с т. 116) соответствует и появление «полонезного» элемента и гармонического оборота с дорийской краской и восходящим хроматизмом (тт. 517–533). Далее развитие отличается от экспозиции. В тт. 533–537 интонация виолончели (на звуках малой секунды) имитируется всеми инструментами. Восходящий хроматизм мелодии побочной темы секвенцируется. Динамическое нарастание наталкивается на уменьшённый септаккорд с ломаным арпеджио из второй главной темы (т. 547). Дворжак отходит от классической формы: на неразрешённость конфликта даже в репризе указывает смена лада (F-dur меняется на f-moll) и дальнейшее разработочное развитие.

Неожиданно обрушивается es-moll (такт 570). В сумрачном тембре альты прорывается гордый и непреклонный мотив М. На доминантовом органном пункте утверждается b-moll, и с этого момента движение ускоряется триольными ломаными арпеджио. «Сказанное» подытоживает диалог мощных решительных октавных унисонов *ff* и робких ответов мотива М. в нисходящем варианте. Но и эта кульминация не исчерпывает конфликт, что соответствовало бы ожиданиям слушателя. Острота напряжения внезапно ослабевает в успокаивающем повторении плавных мотивов, доминантовом органном пункте, *diminuendo* и *ritardando*.

В начале коды (т. 596) первая главная тема в F-dur буквально перерождается: она звучит спокойно, беззаботно, будто и не было никакой драмы.

Пример № 7. Дворжак. Квартет №5. 1 часть, кода.

Мотив М. в размере 2/4 обретает новую танцевальность, в сочетании с темповым ускорением создающую эффект пляса. Учащается смена гармоний: происходят отклонения в g-moll, a-moll, B-dur, d-moll. Мелодия первой скрипки в высоком регистре *ff*, словно «взрыв» радостных чувств, на кульминации (т. 613), наконец достигнутой пусть и в самом конце, в F-dur *ff* и контрапункт двух элементов главной темы в едином триумфальном звучании празднично заканчивают первую часть.

Вторая часть квартета *Andante con moto quasi allegretto, f-moll – As-dur* написана в сложной трёхчастной форме. Она контрастна первой по характеру: на смену напряжённому драматическому развитию, постоянно держащему слушателя «в тонусе», приходят успокоение и созерцание. В основной теме второй части (А) сочетаются романсовая распевность славянской природы и мягкий умиротворённый ритм сицилианы или баркаролы (пример №8).

Пример № 8. Дворжак. Квартет №5. 2 часть, основная тема.

Особую искренность и задушевность мелодии первой скрипки придаёт близость её регистра к тесситуре человеческого голоса (сопрано). Расцветивает мелодию лёгкая, изящная фактура – аккомпанемент виолончели *pizzicato*, который напоминает гитару и усиливает жанровые ассоциации. В. Егорова указывает на сходство темы с серенадой. Примечательна гармония: бас нисходит от первой к пятой ступени в натуральном миноре, образуя так называемый фригийский оборот. Получается, что у темы второй части и первой темы главной партии первой части одно гармоническое начало! Таким образом, Дворжак объединяет части родством средств музыкальной выразительности.

Период длится 9 тактов и модулирует в Des-dur, затемнённый гармонической субдоминантой.

Вторая тема (В) начинается диалогом сосредоточенно хоральных аккордов и плавных певучих фигураций, из которых в дальнейшем вырастет интонация опевания, важная в последующем развитии. Продолжением служит первая тема в As-dur, но и здесь в отклонениях возникают минорные краски (b-moll и f-moll).

В репризе основная тема в f-moll (А, т. 26), заканчивается совершенно иначе – вздыхающими секундовыми мотивами. Следующий за этим прерванный оборот и тремоло (т. 35) вводят в третью тему С (т. 36), контрастную предыдущей своей напряжённостью, плотной фактурой с подголосками, нарастанием динамики, неустойчивой гармонией. В тактах 37–39 свойственное романтизму красочное сопоставление гармоний (доминанты к H-dur и Es-dur) также использовалось в первой части (тт. 476–477). Но этот эмоциональный всплеск длится недолго: в т. 43 появляется изменённая, как будто замороженная тема А, так же, как раньше в продолжение темы В. Создаётся впечатление, что Дворжак как бы в плену основной темы возвращается к ней с тем же постоянством, что и к главной теме в первой части квартета. Напряжение создают доминантовый органнй пункт, возвышение мелодии до третьей октавы, переключка первой скрипки и виолончели. Фригийский оборот у первой скрипки напоминает о базе основной темы (тт. 48–49).

Следующее проведение темы А в As-dur (т. 54) подводит итог её развития в первой части. В ней объединяются мелодия основной темы, фактура арпеджированными аккордами у виолончели (в первом проведении *pizzicato*) в контрапункте с диалогом второй скрипки и альты, обыгрывающим мелодико-ритмическую фигуру из темы С (она будет развиваться в середине). Таким образом, первая часть второй части квартета образует форму рондо, насыщенную постоянным изменением не только эпизодов, но и рефрена.

Далее тонко и ненавязчиво напоминает о себе мотив М. (из первой части), принимающий участие в дальнейшем музыкальном действии (т. 63). С этого

такта в Ges-dur начинается средняя часть, отмеченная буквой С. Её открывает новая тема, поражающая глубиной лиризма, словно вселяющая весеннее настроение.

Пример № 9. Дворжак. Квартет №5. 2 часть, тема средней части.



Зовущая нежная мелодия свободно и просторно парит в третьей октаве. Удивительно, насколько простыми интонациями создаётся столь сильная эмоция! Гибкая фигурация из эпизода С первого раздела вырастает здесь в самостоятельную тему, мелодия которой основана на опевании и ходе на квинту вниз. С помощью одного и того же музыкального средства Дворжак создаёт колорит, который до этого не был затронут. Это единство средств и приёмов говорит об умении Дворжака рационально использовать тематизм, а также о круге музыкальных и драматургических принципов, которые были ему свойственны. Пиццикато у первой скрипки (т. 72), напоминающее капли воды, придаёт музыке особенную красоту.

Середина (трёхчастная форма) наполнена выражением всепоглощающего счастья, чувством тихого восторга. Необычные интересные звучания возникают благодаря использованию полигармонии (т. 83 и далее). Движение усиливается темповым ускорением. Интонация опевания «закручивается», превращается в трель (т. 94). Нарастание приводит к ликующей триумфальной кульминации – проведению темы среднего раздела в увеличении в As-dur (т. 95). Чувство необъятного простора, раздолья выражено регистровым контрастом: мелодия, словно высоко в небе, звенит в четвёртой октаве. Синкопированные аккорды у второй скрипки и альты придают музыке взволнованный характер, (синкопы использовались и в первой части квартета, тт. 62–67).

Реприза (т. 109) содержит свои неожиданности: она сокращена и динамизирована, основная тема проводится в *as-moll*, далее – в *As-dur*, затем – в *f-moll*, её сопровождают арпеджированные подголоски второй скрипки и альты. Заканчивается часть в тёплом *As-dur* погружением в состояние умиротворённого счастья и полной гармонии¹⁴.

Третья часть *Tempo di valse, f-moll* написана в сложной трёхчастной форме, необычность которой заключается в том, что крайние её части (тт. 1–39 и 120–156) имеют всего лишь форму периода (а не двух- или трёхчастную форму). Удивляет третья часть и своей компактностью в сравнении с остальными частями квартета: она занимает лишь 156 тактов в быстром движении, в то время как первая включает 630, а вторая — 150 тактов в медленном темпе. Музыковед В. Егорова указывает: «третья часть сохранилась не полностью, и для академического издания её дописал Я. Бургхаузер»¹⁵. Чешский музыковед и композитор, видимо, просто соединил написанные Дворжаком фрагменты, не взяв на себя смелость расширять их. Этим и можно объяснить тот факт, что тема крайних разделов лишь экспонируется без развития, что, учитывая динамичность и широкую разработку тематизма Пятого квартета в целом, кажется неоправданно странным.

Первая тема начинается будто с полуслова и передаёт беспокойное движение (пример 10). Вначале кажется, будто мелодией является тревожно-вопросительная реплика виолончели, однако она оказывается элементом фактуры. Синкопы у альты и второй скрипки создают ощущение нервного волнения и «затушёвывают» танцевальность, предполагаемую указанием *Tempo di valse* и размером $\frac{3}{4}$. Страстная мелодия первой скрипки с экспрессивным возгласом-взлётом и капризным пунктированным мотивом с форшлагом начинается после вступления, как романс, что подчёркивает её вокальную природу. Период занимает 34 такта.

¹⁴ Вторая часть позже стала основой романса *f-moll* для скрипки с оркестром, op. 11 Дворжака.

¹⁵ В. Н. Егорова. Антонин Дворжак. – Москва: Музыка, 1997. С 62.

Пример № 10. Дворжак. Квартет №5. 3 часть, основная тема.

Tempo di valse

The musical score for Example 10 is written for a string quartet. It begins with the tempo marking 'Tempo di valse'. The first system shows the violin, viola, cello, and double bass parts. The violin part starts with a piano (*p*) dynamic and includes a phrase marked 'p espress.'. The second system continues the piece, featuring a forte (*f*) dynamic in the violin part, a pizzicato (*pizz.*) marking in the cello part, and an arco marking in the double bass part.

Средняя часть (ц. 40) во всём контрастирует первой. Светлый F-dur, более сдержанный темп, двудольный метр, мерное движение четвертями создают ощущение просветления и нежности.

Пример № 11. Дворжак. Квартет №5. 3 часть, средняя часть.

Allegretto

The musical score for Example 11 is marked 'Allegretto'. It shows the middle section of the third movement. The score is in 3/4 time and F major. It consists of two systems of staves for violin, viola, cello, and double bass. The dynamics are consistently marked as *pp* (pianissimo).

В репликах виолончели (которые по выразительности могли бы соперничать с мелодией) используется синкопа, что несколько нарушает двудольную пульсацию. Слух отмечает, скорее, переменный размер (2 такта 3/4, и 1 такт 2/4).

Изящество вокальной мелодии придаёт лёгкая тирата в начале, а «капризность» – альтерация в партии виолончели (т. 42). Фактура богата подголосками, а вся музыка по-славянски распета и задушевна. Уравновешенность характера темы подчёркнута квадратностью построений: первое предложение (8 тактов) модулирует в a-moll, второе, где мелодия растворяется в орнаментальных триолях (8 тактов плюс расширение 4 такта),

приводит к проведению темы середины в До мажоре (т.61) — варианта всё той же темы. Неожиданно развитие становится напряжённым, появляются резкие *fz* (тт. 68–72), страстные возгласы.

С т. 68 доминантовый органнй пункт готовит репризу — возвращение темы в F-dur. Становится ясной простая трёхчастная репризная форма средней части. На этот раз триольное развитие приводит к ликующей, лучезарной кульминации с восторженными возгласами темы середины в третьей октаве, упругими пунктированными мотивами, усилением динамики *ff*. Кульминационное проведение темы, подводющее итог развития светлого образа — приём, использованный в экспозиции второй части квартета.

После плавной музыки середины темпераментный образ в репризе (т. 119) воспринимается ещё более эмоционально, чем вначале.

Четвёртая часть квартета *Allegro molto, f-moll* написана в сонатной форме. Как и в первой части, поражает, через какие препятствия и драматические столкновения достигается победа светлых сил! Предельная эмоциональная обострённость, неудержимое движение, обилие неожиданных поворотов и отступлений (вместо кульминаций) роднит музыку последней и первой части.

Тревожная атмосфера начала финала заставляет прислушаться в настороженном ожидании событий (пример 12). Тональность экспонируется не сразу, что усиливает напряжение. Вместо традиционного f-moll финал начинается в es-moll. Диалог репетиций неустойчивого септаккорда седьмой ступени и возбуждённых возгласов альты *Spiccato* напоминает драматические образы Л. Бетховена (например, в четвёртой части «Гроза. Буря» Шестой симфонии). Каждая следующая реплика альты становится короче, сжимаясь сначала до такта, затем — до полутакта и преобразуясь в отчаянное

восклицание.



Пример № 12. Дворжак. Квартет №5. 4 часть, главная партия, 1 тема.

Наконец, гармоническое развитие приводит в f-moll, который долго и напряжённо готовится доминантовым органным пунктом. Возглас первой скрипки словно «закручивается», далее – нисходит, подхваченный восходящими имитациями других инструментов. Подобный приём развития использовался ранее в первой части (например, тт. 22–23). Таким образом, первая кульминация достигается в самом начале экспозиции финала.

Главная партия состоит из двух резко контрастных тем. Первая основана на общих формах движения, вторая, при общей подвижности, напротив, обладает плавной мелодикой, богато распетой во всех голосах (т. 37).

Пример № 13. Дворжак. Квартет №5. 4 часть, главная партия, 2 тема.



Ведущую роль играет альт, своим густым бархатным тембром придающий музыке особую задушевность. Эта вокальность и квадратность структуры напоминают славянские народные песни и сближают тему с серединой третьей части квартета (ц. 40). Начало мелодии альтя предвосхищает «Славянский танец» Дворжака ор. 46 № 2 e-moll (1878 г.). Вторая главная тема связана с предыдущими частями квартета элементами музыкального языка: скачок в мелодии вверх на малую сексту (см. основную тему третьей части), фригийский оборот (основная тема второй части и вступление к первой).

Непрерывное движение продолжается. Отсутствие остановок, неожиданные разрешения диссонансов сближают финал с первой частью. Возвращение первой темы выстраивает трёхчастную форму главной партии, характерную (со своими особенностями) для симфоний П. Чайковского. Короткая связка (т.107-115) утверждает As-dur.

Побочная партия (т.116) контрастирует главной игривым характером.

Даже указания *dolce* и *pp* не способны погасить задорную танцевальность, благодаря синкопам близкую своеобразному ритму и капризному характеру чешского танца фуриант.

Пример № 14. Дворжак. Квартет №5. 4 часть, побочная тема.



Жанр, интонации и мажоро-минорные блики побочной темы почти дословно предвосхищают «Славянский танец» № 8 Дворжака, а триольное сопровождение сохраняет подвижную моторику экспозиции.

Пример № 15. Дворжак. «Славянский танец» № 8.



В своём эссе о Шуберте 1894 года Дворжак указывает на славянскую стилистику Шуберта, чей отец был родом из Северной Моравии (район Чехии): «В фортепианной музыке Шуберта, возможно, больше, чем у других композиторов, мы находим славянскую черту, которую он первым поразительным образом ввёл в музыкальное искусство, а именно своеобразный переход от мажора к минору в течение одного и того же периода»¹⁶, As-dur неожиданно затемняется одноимённым минором, после чего развитие приводит в, казалось бы, далёкий E-dur (энгармонически VI ступень в as-moll). После развития завершающей тему короткой нисходящей интонации с аккомпанементом аккордов *pizzicato* Дворжак вновь, как и в первой части,

¹⁶ Walter Wiese. Tschechische Kammermusik. Smetana - Dvořák - Janáček - Winterthur, Amadeus Verlag, 2004. С. 142.

предлагает сделать купюру¹⁷. На доминантовом органном пункте готовится *es-moll*, вторгается напряжённая первая главная тема, и начинается разработка.

Разработка (тт.150–244) построена на материале первой главной и побочной тем. Первая главная тема ещё более неустойчивая тонально, изящно приходит в *fis-moll*! Здесь побочная оборачивается новой стороной: это «лихой пляс» с волевым решительным характером фурианта. Мелодия *ff* дублируется октавами, а виолончель и альт чеканят моторные восьмые. И впоследствии побочная тема будет постоянно менять свой облик. В *D-dur* у виолончели она смягчается, а первая скрипка дополняет фактуру задорным и «дразнящим» тремоло в третьей октаве¹⁸. В следующем проведении тема радикально переосмысливается: в *A-dur* энергичный танец звучит ликующе, восторженно (т.181).

Разработка пронизана единым развитием, однако состоит из двух разделов. Второй раздел (т. 187) начинается, когда побочная тема совершенно непредвиденно «наталкивается» на уменьшённый вводный септаккорд и напряжённый альтовый ответ остродраматической первой главной темы. В контрапункте с этими элементами продолжает развитие мотив побочной темы. Фуриант пытается вновь прорваться в *d-moll* (т.199)¹⁹, но танцевальную прямоту и чеканность ломают триоли из первой главной темы. Сложный контрапункт побочной и главной тем на фоне тревожного биения пульсации альта, мрачная тональность, *ff* создают столь острое напряжение, что на какой-то момент (т. 203) музыка лишается тональной опоры²⁰.

Интонация побочной темы секвенцируется, в гармонии господствует уменьшённый септаккорд. Буквально через мгновение (т. 211), словно громадная чёрная туча, «нависает» образ первой главной темы, который ещё нигде на протяжении всей части не был таким ледяным и inferнальным.

¹⁷ Купюра тт. 138–143.

¹⁸ Купюра тт. 177–199.

¹⁹ Тональность, нисходящее движение по звукам трезвучия вызывают неожиданные ассоциации с главной темой первой части Девятой симфонии Бетховена и темой Дон-Жуана из оперы Моцарта «Дон-Жуан».

²⁰ Купюра тт. 203–229.

(пример №16). Этот холод и словно мёртвый металлический блеск Дворжак передаёт секстаккордом a-moll и использованием крайних регистров диапазона струнного квартета: «до» большой – «ми» третьей октавы. Налетает аккордовое тремоло первой главной темы, и вслед за ним вспыхивает патетический клич побочной темы в объёме уменьшённой кварты.

Пример № 16. Дворжак. Квартет №5. 4 часть, первая главная тема в разработке.



Подчиняясь роковому образу первой главной темы и меняясь под его воздействием, побочная императивно и непререкаемо звучит в cis-moll. Казалось бы, достигнут предел эмоционального напряжения и «наэлектризованности», но музыка переходит в новое качество. В смятенном драматическом отчаянии появляется d-moll (т. 229), фактура буквально «вскипает». В ней полиритмически сочетаются триоли виолончели и тремоло (шестнадцатыми) у альты со сверкающими, словно грозовые разряды, арпеджированными колкими аккордами. Мелодия продолжает развивать интонацию побочной темы, приобретшую необычайный темперамент отчаянной безысходности.

Реприза (т. 245) неотделима от разработки: она продолжает развитие первой главной темы. Определяет начало репризы в первую очередь гармония – звучат те же аккорды, с которых начинался финал. Представ в виде более сжатом и концентрированном, эта тема продолжает усиливать смятение чувств. Несмотря на *pp*, музыка передаёт колоссальное напряжение. Конфликт двух элементов темы обостряется: они звучат одновременно в контрапункте. Облегчение приносит только f-moll. Реприза сильно динамизирована. Так, в первой главной теме сжимаются и срastaются оба её элемента. Только в т. 287

наступает мнимое затишье и успокоение (*poco ritardando*). Но в данной части «затишье» бывает только «перед бурей». Тремоло *pp tranquillo molto* несёт затаённую настороженность. С т. 302 по т. 337 кажется, будто грядёт новая волна драматического накала. Однако вместо драматической кульминации в высоком регистре появляется беззаботная мелодия скрипки в *As-dur* (т. 317). Череда модуляций приводит к *E-dur*, где вторая главная тема проводится торжественно и уверенно у виолончели. Таким образом, в репризе она получает более широкое и разнообразное развитие, чем в экспозиции. Следующее её проведение – уже в гармоническом *G-dur* в т. 345, приносит удивительное чувство просветления. Очень легко (через *g-moll* как II ступень) осуществляется модуляция в *F-dur*. После имитации у всех инструментов нисходящего уменьшённого вводного септаккорда в мелодии, начинается (т.337) побочная тема (пример №17).

Она вновь переосмыслена: лёгкая, игривая и солнечная музыка несравнима с той бурей, которая была пережита в разработке. Ничто теперь не мешает свободе этой мелодии: триольный аккомпанемент заменён шестнадцатыми, виолончель, чеканящая квинты, подчёркивает фольклорную танцевальность.

Пример № 17. Дворжак. Квартет №5. 4 часть, побочная тема в репризе.



Так же неожиданно, как и на протяжении всей части, происходит сопоставление с одноимённым *f-moll*, но даже он не в силах омрачить ликования. Побочная тема в *F-dur* (т. 395), своей сияющей триумфальностью подытоживает развитие образа. Праздничность подчёркнута широкими арпеджио альты, охватывающими две октавы²¹. Кажется, что благодаря радостной атмосфере народного веселья квартет вот-вот закончится победой человека над мучительными сомнениями и горькими переживаниями; в т. 411

²¹ Купюра тт. 407–411.

начинается кадансирование. Но коду открывает неожиданное появление первой главной темы (т.415). Её затаённое звучание ненадолго омрачает настроение, однако возвращение бурной танцевальности побочной темы утверждает победно ликующий итог финала.

Концепция Пятого квартета Дворжака во многом вызывает ассоциации с творчеством Чайковского. Эти два великих композитора вообще были достаточно близки по темпераменту, творческим интересам и жанрам. Они познакомились в 1888 году во время пребывания Петра Ильича в Праге. Здесь его творчество было хорошо известно и любимо, а с Дворжаком они встречались каждый день и в его доме, и на спектаклях и концертах. Чайковский бывал на репетициях Седьмой симфонии Дворжака, а Дворжак – на всех репетициях музыки Чайковского. В Праге в это время поставили оперу «Евгений Онегин», по поводу которой Дворжак написал Чайковскому восторженное письмо, а в ответе тот справедливо называет чешского композитора великим художником. По предложению Петра Ильича Дворжак гастролитовал в России в 1889 году.

В творчестве Дворжака порой чувствуется близость к Чайковскому. У обоих композиторов острый драматизм обычно связан с субъективными переживаниями, с противостоянием личности и угнетающих мрачных сил; стремительная динамика контрастирует проникновенной лирике и поэтизации бытовых жанров. Содержание Пятого квартета Дворжака можно сравнить с Четвёртой симфонией Чайковского: отчаянные метания в поисках ответов на неразрешимые вопросы, попытки отвлечения и разрядки и, наконец, надежда на опору и поддержку неиссякаемой жизнеутверждающей силы народа. В письме к Н. Ф. фон Мекк 17 февраля 1878 года Чайковский пишет о финале Четвёртой симфонии f-moll:

«Если ты в самом себе не находишь мотивов для радости, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь беспредельно радостным чувствам. Картина праздничного народного веселья. Едва ты успел забыть себя и увлечься зрелищем чужих радостей, как

неугомонный фатум опять является и напоминает о себе. Но другим до тебя нет дела. Они даже и не обернулись, не взглянули на тебя и не заметили, что ты одинок и грустен. О, как им весело, как они счастливы, что в них все чувства непосредственны и просты! Пеняй на себя и не говори, что все на свете грустно. Есть простые, но сильные радости. Веселись чужим весельем. Жить все-таки можно»²². (Чайковский – Мекк. Флоренция).

Не этим ли смыслом наполнен и финал Квартета Дворжака?

Заключение

В разнообразном и богатом творчестве Антонина Дворжака жанр квартета занимает важное место. Его эволюция отражает процесс стилистического развития музыки композитора, а содержание по глубине и серьёзности порой не уступает симфониям. Среди четырнадцати квартетов Дворжака Пятый, f-moll играет особую роль, отразив весь драматизм этого трудного периода жизни композитора. Пятый квартет — сочинение не идеальной формы, характерной для зрелого периода творчества Дворжака, однако он невероятно интересен с точки зрения появления в нём находок и открытий, принципиально важных для дальнейшего творческого пути композитора. Он осознанно уходит от свойственного до этого тяготения к стилистике Вагнера («бесконечной» мелодии, усложнённого гармонического языка), стремясь к самостоятельности музыкального мышления, классичности форм и национальному своеобразию. Процесс этот оказывается достаточно трудным. Если опора на чешский фольклор органично реализуется в своеобразии танцевальных ритмов (в частности, фурианта), мелодической распевности и характерных мажорно-минорных сопоставлениях, то стройности формы порой препятствует некоторая «многословность», увлечение процессом тематического развития в ущерб логической пропорциональности композиции. В то же время квартет свидетельствует о достигнутом композитором высоким уровне владения

²² Чайковский, П. И. Жизнь и творчество русского композитора. Переписка с Н. Ф. фон Мекк (1877 год) [Электронный ресурс <https://tchaikov.ru/1878-101.html>]

инструментовкой струнного состава, где возрастает роль каждой партии как самостоятельного голоса, а не как аккомпанемента или звука в аккорде.

Творческий рост Дворжака виден на протяжении работы над Квартетом. В первой части стремление преодолеть влияние Вагнера осуществляется далеко не сразу. Тематическая работа уже достаточно мастерская, но Дворжак настолько увлечён трансформацией и контрапунктом музыкального материала, что порой не может преодолеть, в частности, почти гипнотической приверженности развитию основного мотива. Убедившись в несовершенстве формы первой части (возможно, после неудачи с исполнением квартета), Дворжак как вариант предлагает делать достаточно большие купюры, что уникально для завершённого сочинения.

Лирическая тема второй части по-славянски распета, сложная форма в то же время более стройна и пропорциональна, чем в первой части. Ещё более совершенной с точки зрения формообразования выглядит миниатюрная третья часть, впрочем, несколько не соответствующая масштабам других частей квартета. Финал обобщает ведущие образы сочинения. Как и в первой части, грани формы очень размыты безостановочным развитием и также предлагаются авторские купюры.

Эмоциональное содержание музыки квартета отличается подвижностью, быстрой сменой настроений, подъёмов и спадов. Квартет остро драматичен, но в самом конце это напряжение разрешается. Возможность выхода находится в танцевальной сфере, символизирующей неиссякаемую жизнетворящую силу народа.

Отказавшись от слитно-циклической композиции, как в Четвёртом квартете, в Пятом Дворжак приходит к классической трактовке жанра, оставаясь композитором эпохи романтизма по силе и пылкости эмоционального выражения и самобытности национального начала, значение которого в последующих произведениях композитора будет только возрастать.

Список литературы

1. Барановская, Р. И., Ионин, Б. С., Левик, Б. В., Рыцлин, Л. Л., Ширинян, Р. К. Музыкальная литература зарубежных стран: учебное пособие / Р. И. Барановская, Б. С. Ионин, Б. В. Левик, Л. Л. Рыцлин, Р. К. Ширинян. Вып. V (под ред. Б. Левика) – Москва : Музыка, 1972. – 391 с.
2. Бургхаузер, Я. Антонин Дворжак / Я. Бургхаузер. – Прага : Государственное музыкальное издательство, 1967. – 97 с.
3. Друскин, М. С. История зарубежной музыки: учебник / М. С. Друскин. В 4-х вып. – 6 изд., Вып. 4: Вторая половина XIX века. – Москва : Музыка 1963. – 527 с.
4. Егорова, В. Н. Антонин Дворжак / В. Н. Егорова. – Москва : Музыка, 1997. – 616 с.
5. Кенигсберг, А. К. Музыка эпохи романтизма / А. К. Кенигсберг. – Санкт-Петербург : Композитор, 2007. – 88 с.
6. Сударева, М. А. Камерно-инструментальное творчество Антонина Дворжака: автореферат / М. А. Сударева. – Москва : Реглет, 2012. – 24 с.
7. Чайковский, П. И. Жизнь и творчество русского композитора. Переписка с Н. Ф. фон Мекк (1877 год) [Электронный ресурс] / П.И. Чайковский. – Режим доступа: <https://tchaikov.ru/1878-101.html> (дата обращения: 08.03.2025).
8. Walter Wiese. Tschechische Kammermusik. Smetana Dvorák — Janáček-Winterthur, Amadeus Verlag, 2004. – 292 с.