

НАТАЛИЯ АЛЕКСАНДРОВНА ГАВРИЛОВА

paraboly@yandex.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

ORCID: 0000-0001-6298-4525

NATALIA A. GAVRILOVA

paraboly@yandex.ru

Doctor of Fine Arts, Full Professor of Foreign Music History Subdepartment at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Moscow
Russia

ORCID: 0000-0001-6298-4525

Аннотация

От Бетховена — к Мартину: к проблеме духовных и стилевых традиций в европейской музыке

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.43.4.001>

Классик чешской музыки XX века Богуслав Мартину создал свою стилистическую концепцию в опоре на национальную и общеевропейскую традиции искусства; одной из отправных точек его творчества, содержащего прозрения в будущее, послужило наследие Людвига ван Бетховена, особенно его поздние произведения. Воздействие музыканта такого масштаба, как Бетховен, на творчество Богуслава Мартину в данной статье рассматривается в трех аспектах: героико-драматическая и лирико-жанровая концепции симфонизма как основа музыкальной драматургии; феномен позднего стиля; «звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас» (Кант) как творческое кредо. Девятая симфония, вершинное достижение Бетховена-симфониста, обобщила основные идеи названных концепций и послужила ориентиром для музыкантов двух следующих столетий. Поздний стиль Бетховена стал предтечей стилистических реалий в искусстве XX века. В статье отмечаются черты преемственности с творчеством венского классика и вместе с тем новизна интерпретации классической модели в условиях искусства XX века.

Ключевые слова: Людвиг ван Бетховен, Девятая симфония Бетховена, Богуслав Мартину, Пауль Хиндемит, Оливье Мессиаен, симфонизм, музыкальная драматургия, феномен позднего стиля, семантика тональностей, религиозно-нравственные основы творчества

Abstract

FROM BEETHOVEN TO MARTINŮ: APPROACHING THE PROBLEM OF THE SPIRITUAL AND STYLE TRADITIONS IN EUROPEAN MUSIC

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.43.4.001>

The classic of Czech music of the 20th century Bohuslav Martinu created his own stylistic concept based on national and European art traditions. One of the starting points of his work, containing anticipations into the future, was the legacy of Ludwig van Beethoven, especially his late works.

The influence of a musician of such a scale as Beethoven on the work of Bohuslav Martinu is considered in this article in three aspects: heroic-dramatic and lyric-genre concepts of symphony as the basis of musical drama; “The starry sky above us and the moral law within us” (Kant) as a creative Credo; phenomenon of late style. The Ninth Symphony, the summit achievement of Beethoven as a symphonist, summarized the main ideas of these concepts and served as a reference point for musicians for the next two centuries. Beethoven’s late style became the forerunner of stylistic realities in 20th-century musical art.

The article notes the traits of continuity with the work of the Viennese classic and at the same time the novelty of the interpretation of the classical model in the art of the twentieth century.

Key words: Ludwig van Beethoven, Ninth Symphony by Beethoven, Bohuslav Martinu, Paul Hindemith, Olivier Messiaen, symphonism, musical dramaturgy, the phenomenon of the late style, semantics of musical keys, religious and moral foundations of creativity

Наталья Гаврилова

ОТ БЕТХОВЕНА — К МАРТИНУ

К ПРОБЛЕМЕ ДУХОВНЫХ И СТИЛЕВЫХ ТРАДИЦИЙ В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ

Воздействие идей музыканта такого масштаба, как Бетховен, на поколения композиторов последующего двухсотлетия в данной статье рассматривается в трех аспектах: героико-драматическая и лирико-жанровая концепции симфонизма как основа музыкальной драматургии¹; поздний стиль как феномен, «звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас» (Кант) как творческое кредо художника. Содержание первого постулата: Бетховен — создатель двух концепций музыкальной драматургии, героико-драматической и лирико-жанровой; Девятая симфония, вершинное достижение Бетховена-симфониста, обобщила основные идеи названных концепций и послужила ориентиром для музыкантов двух последующих столетий. Второго — поздний стиль Бетховена стал предтечей стилевых реалий в искусстве XX века. Третий заключает в себе отражение в сознании и творчестве максимы Иммануила Канта. Искусство Богуслава Мартину обнаруживает непосредственное и опосредованное влияние Бетховена, аналогии и параллели с ним.

Мартину как классик чешской музыки XX века приходит к созданию своей стилевой концепции в опоре на традицию, национальную и общеевропейскую; обновленная в его творчестве, она заключает в себе стилевые прозрения в будущее.

Что означало наследие Бетховена для Мартину, свидетельствует собственное высказывание композитора: «Прошлое столетие оставило нам совершенную форму в отношении не только структуры, но и содержания, которое отличают возвышенность выражения и величие. Бетховенская Девятая может служить здесь примером» [12, 285].

В продолжении этой мысли есть строки, не менее важные для понимания позиции Мартину: «Нужно также признать, что такое значительное произведение, как Девятая симфония Бетховена, могло быть создано только в определенных

¹ Определение этих двух типов драматургии, сложившееся в советском музыковедении еще в середине XX века, носит достаточно условный характер и принято для различения, например, Третьей, Пятой и Девятой симфоний, в основе которых героическая драма, и таких симфоний, как Четвертая, Шестая (Пасторальная), отчасти Седьмая и Восьмая, в которых основополагающее значение имеют, по выражению Н. С. Николаевой, «образы народной жизни, природы, светлых лирических переживаний человека, радостных чувств, вызванных общением с природой, поэзией народного быта» [8, 201].

исторических условиях и при известных предпосылках и не могло быть создано кем угодно и в любой исторический период» [там же, 286].

Тезис о том, что произведение является детищем своей эпохи, положен в основу раскрытия ключевых положений настоящей статьи.

В параллель известным фактам биографии Бетховена, определившим становление двух типов драматургии в его творчестве, приведем особые обстоятельства жизни Мартину, обусловившие черты его преемственности венскому классику (вплоть до цитирования) и вместе с тем новизну интерпретации классической модели в новых условиях искусства XX века.

Именно в силу жизненных обстоятельств, влияния условий формирования, среды и исторической ситуации Мартину приходит к реализации драматической концепции, когда она обретает в его сознании потребность выражения — ее формирование связано с началом Второй мировой войны, которую композитор воспринимал как «непостижимую разумом катастрофу». Судьбу его страны решил Мюнхенский сговор. В 1938 году Германия оккупировала Чехословакию, и Мартину это знал, более того — видел с высот Шёнёнберга передвижение немецких войск. В творчестве композитора 1938 год — год создания Двойного концерта, канун обращения к жанру симфонии (Первая — 1942 год). Написанное по заказу Пауля Захера во время пребывания на его вилле в Швейцарии, это сочинение содержит посвящение: «Дорогому другу Паулю Захеру в память о спокойном и тревожном пребывании в Шёнёнберге между косулями и угрозой войны».

Сгущенный трагизм и боль, тревога, растерянность и волевая собранность соединились и сформировали художественный мир Двойного концерта. Основная тема произведения — мятущаяся, проникнутая тревогой ожидания «надвигающейся катастрофы» (слова Мартину). Ее интонационное строение очерчивает лейттематический комплекс, выступающий в дальнейшем в музыке композитора в качестве символического образа судьбы. Для него характерны тональность d-moll с закрепленной за ней трагической семантикой (тональность Девятой Бетховена!) и сопоставление двух трезвучий — минорного (первый элемент темы главной партии первой части Девятой) и уменьшенного, излагаемых в смятенной, расчлененной паузами ритмической пульсации.

Двойной концерт — рубеж в творчестве Мартину. Подтверждение этой мысли мы находим у Ги Эрисмана, присутствовавшего на премьере сочинения в Базеле под управлением П. Захера: «Музыка уже не описывает события, она говорит о человеке. <...> Это произведение масштабное, потрясающее своими сильными и возвышенными импульсами; явление внутренней драмы» (курсив мой. — Н. Г.) [10, 40–41].

Потрясение, тревожное ожидание дальнейшего хода событий, открывали новую страницу в жизни чешского музыканта, обреченного отныне на скитания и разлуку с родиной. Переживший сложные перипетии, связанные с пребыванием в течение многих лет в других странах — Франции, США, Италии, Швейцарии, — композитор навсегда сохранил в душе глубокую и благоговейную память о Чехии, родном крае, преданность тому уголку земли, где впервые увидел свет. Память хранила впечатления детства, многие часы, проведенные на высокой башне костела св. Якуба в Поличке, звон колоколов, гулко разносившийся по окрестностям в дни праздников и бедствий, звучание органа в костеле и бесконечный простор,

открывавшийся далеко за пределами средневековых укреплений городка. Этот образ безграничного звучащего пространства, по признанию самого композитора, «был одним из самых глубоких впечатлений детства, особенно сильно осознанных и, по-видимому, играющих большую роль во всем [моем] отношении к композиции. Это не мелкие интересы людей, их заботы, горести и радости, то, что я видел с большой высоты. Это тот простор, который постоянно у меня перед глазами, и который, мне кажется, я всегда ищу в своих работах» [12, 306–307].

Звукосфера природы и просторов имеет преобладающее значение в лирико-жанровой драматургии сочинений Мартину — Второй, Четвертой и Пятой симфониях, Пятом фортепианном концерте, пасторальной опере «Чем жив человек»; она явит себя в вершинных сочинениях позднего этапа — программных симфонических поэмах, квартетах.

С наступлением творческой зрелости к середине тридцатых годов в музыке Мартину формируются два типа драматургической концепции, имеющие прообразы в музыке Бетховена. Признания самого композитора подтверждают эти наблюдения: «Во время работы над Третьей симфонией (1944 год) я имел перед глазами «Героическую» Бетховена» (цит. по: [13, 301]); на замысле Четвертой симфонии, завершенной непосредственно после окончания войны, освобождения Чехословакии, отразилась увлеченность Мартину изучением «Пасторальной», о чем свидетельствуют дневниковые записи композитора (см.: [там же и след.]). По яркому образному выражению чешского исследователя Я. Мигуле, «если Третья симфония была в минорной тональности (*es-moll*), то для Четвертой (*B-dur*) и мажора мало, она хочет полететь и петь как птица, освобожденная из плена клетки» [7, 148].

Как и у Бетховена, в каждом сочинении Мартину при наличии типологических признаков драматургии, формообразования, специфики языковых средств, собственных героико-драматической и лирико-жанровой симфоническим концепциям, замысел всякий раз обретает неповторимое индивидуальное воплощение. И каждое сочинение Мартину, ориентированное на бетховенский прообраз, имеет свои отличия.

Вот Героическая Бетховена и Третья Мартину. Обе — начало становления авторской симфонической драматургии в творчестве этих композиторов².

Бетховенские черты особенно явственно проступают в действенно-волевых образах первой части, концентрирующей трагедийный аспект Третьей симфонии Мартину. Они скреплены внутренним единством, отмечены рельефной пророчеченностью тематизма, чеканной упругостью ритмики. Целенаправленное раскрытие ведущей идеи рождает волнообразный динамический профиль — движение от кульминации к кульминации, достигающей с каждым разом всё большего накала, что отражает бетховенский принцип поэтапного развития музыкальной идеи. Данный в начале симфонии в унисонном звучании мрачный, императивный мотив-тезис (цитата главной темы Реквиема Дворжака) становится ее образно-тематическим стержнем, а начиная уже с сочинений тридцатых годов лейтмотивом музыки Мартину (замечу — и произведений многих чешских

² Заметим — так же, как и у Брамса.

композиторов XX века), выступая в значении национального музыкального символа — героико-трагедийного образа времени.

«Третья симфония — моя гордость. Она трагична по содержанию; когда я ее писал, я чувствовал боль за родину» — признавался композитор (цит. по: [13, 301]).

Величественным пафосом скорби и мужественной суровостью проникнут оркестровый реквием «Памятник Лидице», написанный двумя годами раньше (1943), в период американской эмиграции, когда Мартину узнает о трагедии села Лидице, стертого фашистами с лица земли. В его тематизме обобщены интонации старинных эпических песен и гуситских хоралов, представлены черты чешско-моравской песенности. В кульминационный момент перед кодой вводится цитата темы судьбы из Пятой симфонии Бетховена как семантически значимый обобщенный образ рока. Здесь слились национальный и универсальный символы истории музыки.

На фоне обнаруживаемого родства с прототипами музыки венского классика интересно наблюдать, как последние преобразуются в новых стилевых условиях, у классика чешской музыки XX века. Из возможных параметров языковых средств обратим внимание только на один — ладотональный.

Идея продвижения «от минора к мажору» воплотится у Бетховена не в Третьей, где Es-dur установлен в крайних частях, омрачаясь в *Marcia funebre* (c-moll), а в Пятой симфонии (c-moll — C-dur). Реализованная в Третьей Мартину, эта идея обострена контрастом шестибемольной (es-moll в первой части) и четырехдиезной тональностей (E-dur в финале)! Уместно, думается, здесь вспомнить о предпочтении Леошем Яначеком, еще одним классиком чешской музыки XX века и старшим современником Мартину, многобемольных минорных тональностей, что дало основание Максу Броду назвать его «Сметаной в миноре» (национальная традиция «от девятнадцатого века к «оминоренному» двадцатому»!).

Знаменательно, что F-dur, характеризующий пасторальную звуковую сферу Шестой Бетховена, является тональностью последних квартетов у Бетховена (ор. 135) и у Мартину (Седьмого), хотя этот бетховенский квартет чешский музыкант изучал, по его признанию, при написании уже Шестого, предпоследнего.

Феномен позднего стиля состоит в широте стилевых аллюзий, исторически впервые достигнутой в позднем творчестве Бетховена: наступает время высшей мудрости художника, сознание открывает новые горизонты и мысль стремится охватить необозримое музыкально-историческое пространство. Расширение круга прообразов, идущих от более ранних эпох, и прозрение будущих стилевых открытий в музыке XIX и XX веков в творчестве этого великого композитора Лариса Кириллина, автор монументального двухтомного исследования творчества Бетховена, называет *summa summarum* [6, II, 229].

Тема жизни человеческого духа в его сложных и тончайших нюансах и лирически-созерцательный способ чувствования, философско-психологическая сфера образов позднего Бетховена в их особой глубинной сути, как и воспетая им зримая красота мироздания, природы-субстанции открылись Мартину, как представляется, именно в последние годы его творческого пути. По словам Ларисы Кириллиной, «целью бытия может быть не деяние или подвиг, а созерцание,

вчувствование, вслушивание в себя и в окружающий мир» [там же, II, 439]. Мартину не могли не вдохновлять свобода построения композиционных форм, новизна импровизационного и фантазийного мышления, способы красочно-колористического преобразования музыкальной мысли, тектоника фактурно-тембрового тематизма, текучесть формы (Мартину называл некоторые свои произведения «сочинениями без формы»). Всё это, переплавленное через призму импрессионистского видения картины мира, воспринятого от Дебюсси и явленного уже в ранних симфонических поэмах чешского музыканта, определило новый стиль позднего Мартину.

Именно фантазийность, ассоциативность мышления, отмеченного тонкими градациями реального и иллюзорного, завораживающего вибрацией красок, позволила Мартину создать утонченный причудливо-многозначный мир опер «Жюльетта» (или «Ключ к сновидениям», по сюрреалистической драме Жоржа Нёвё) и «Греческие страсти» (по роману Никоса Казандзакиса «Христа распинают вновь»), с такой глубиной воплотить тему искусства через обращение к литературе, поэзии, живописи. Что привлекает Мартину, например, в источниках программного замысла симфонических поэм «Фрески Пьеро делла Франческа», «Параболы»? Это — тонкий душевный след, который оставляет соприкосновение с прекрасным, размышления о таинстве искусства, его преобразующем воздействии; это поэтически воплощенная мысль о вечном процессе обновления природы и человеческой жизни. В музыке «Симфонических фантазий», как назвал композитор свою последнюю, Шестую симфонию — с ее многоцветной, изысканной живописной палитрой, заключается, по словам Г. Н. Рождественского, особая магия, завораживающая слушателя с первых же тактов³).

В своих поздних опусах Мартину мог почерпнуть и претворить бетховенскую идею расширения ассоциативно-стилевых связей, сочетания контрастных компонентов в единой стилевой концепции. Композитор осуществляет органичный синтез разных тенденций и направлений (импрессионизм и неоклассицизм) в музыке своего времени при сохранении национальной идентичности языка, чешско-моравской идиоматики. В этом видится предвосхищение стилевых перемен в музыке второй половины XX века. Более того, в поздних опусах Мартину можно усматривать и такие новации композиторской техники, как преобразование фактурно-тембрового тематизма в сонорное письмо (см. об этом в нашей статье [2]). Из множества возможных примеров — начало второй части Шестой симфонии. А это 1953 год!

«Звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас — Кант!!!» — эта фраза из разговорной тетради Бетховена (цит. по: [6, I, 84]) заключает в себе две

³ «...Эта способность к фантазии переродилась потом в особую магию, столь характерную для музыки Мартину, завораживающую слушателя с первых же тактов звучания его музыки, магию, сокрытую не в запоминающихся мелодиях, не в эффектных кульминациях, не в литературной программе того или иного сочинения, а рожденную и скрытую в недрах фактуры, в недрах музыкальной материи его созданий, магию, так сказать, молекулярного строения его музыки. Именно это “молекулярное строение” представляет собой совершенно особый тип музыкальной драматургии — драматургии темпа, пульса и, что особенно важно, драматургии тембра...» (из вступительного слова Г. Н. Рождественского к циклу концертов «Богуслав Мартину и чешская музыка XX века», 16.03.1985 [9, 232]).

субстанциальные идеи, существующие в нераздельности, но самодостаточные и сами по себе, чтобы высветить личность художника, его духовные (и душевные) устремления, его философско-эстетическое и творческое кредо.

Личность и Вселенная, восхищение великими творениями природы, преклонение перед красотой звездного неба, красотой мироздания свидетельствуют о пантеистическом мировосприятии художника. Вспомним вибрирующие, мерцающие звучности у флейт и тремоло струнных в высоком регистре на доминантноаккордовой гармонии в хоральном эпизоде финала Девятой Бетховена, где находит свое воплощение образ сияющего звездами небесного пространства. Путь к нему — от ранее написанной «Вечерней песни под звездным небом» на стихи Генриха Гёбле: «...Когда звезды сверкают великолепием, <...> тогда душа чувствует себя столь великой и стряхивает с себя бранный прах. <...> Она так охотно созерцает эти звезды, как будто возвращается в родной край, туда, в те светлые дали, и забывает о земной мишуре. <...> Земля для нее слишком тесна и мала, ей хочется быть среди звезд» (перевод Л. В. Кириллиной; цит. по: [6, II, 273]).

Тема «Ad astra» раскрывается во многих произведениях композитора. Адажио квартета op. 127 Н. С. Николаева характеризует как «один из самых сокровенных и величественных монологов души, обращенной к природе. Это один из пантеистических гимнов Бетховена “звездному небу”» [8, 366]. Именно так это услышали и те музыканты XX века, которым суждено было обратить нотный текст в звучащую материю в момент, когда они достигали абсолютной вершины исполнительского мастерства и мудрого взгляда на мир. Одному из этих великих музыкантов посвящены строки дирижера Риккардо Мути, вспоминающего об исполнении Пятого фортепианного концерта Бетховена с Эмилем Гилельсом: «Вторую часть он играл так медленно, что я и оркестр были совершенно сбиты с толку. <...> Это было ну очень медленно. В перерыве я все же не удержался и спросил: “Эмиль, при всем моем уважении, Вы уверены, что надо играть так широко?” Он был тогда уже совсем болен, ему оставалось буквально два-три месяца, и его глаза уже не смотрели на нас, он как будто бы был в другом измерении... он ответил мне: “Да, каждая нота, каждая нота как звезда в небе”» (цит. по: [3, 487–488]). Это еще один из философско-эстетических аспектов восприятия искусства Бетховена.

Созерцание звездного неба, размышления о величии и красоте мироздания привлекают многих композиторов XX века, приобретая в их творчестве и новые смыслы. К музыке сфер обращаются Хиндемит в «Гармонии мира», Мессиян в двенадцатичастной симфонии «Из каньонов к звездам» — увлеченные самой идеей постижения бесконечного пространства, продвижения мысли от земного к небесному, к бескрайним просторам Вселенной. Хиндемит как немецкий композитор, Мессиян как французский — каждый из них, следуя своей национальной традиции, находил собственный вектор в освещении темы «ad Astra», выстраивая онтологическую картину мира. Хиндемитовская концепция отражает рационалистически структурированную природу мышления, исходит скорее из конфликтной героико-драматической концепции Бетховена, в то время как картинно-живописный симфонизм Мессияна, рожденный пантеистическим мировосприятием, эволюционно связан скорее с концепцией лирико-жанровой.

Стремление постичь законы устройства вселенной привело Хиндемита, как известно, к Иоганнесу Кеплеру, изучению его философского трактата «Гармония мира». Одноименные опера и симфония Хиндемита воплощают идею гармонии музыкальных созвучий как отражение гармонии небесных сфер, представление о единстве законов мироздания и законов искусства музыки. Композитор выстраивает драматургию в противопоставлении земного и небесного, на пути от отрицания к их единству (что выразилось уже в контрастном, тритоновом соотношении закрепленных за ними тональностей В-dur и Е-dur).

В видении Оливье Мессиана, наследника французской традиции, универсальная картина мира складывается там, где существуют Бог, Любовь, Природа в нераздельности, как одно в другом. Здесь — богоданная гармония Вселенной, в ее духовном величии, в ее чувственной и зримой красоте. И души людей, устремленные к звезде Альдебаран, достигают своей цели в слиянии с этой вечной и бесконечной Вселенной, озаренные божественным светом и любовью.

И здесь видятся перекрестные тональные связи и параллели. Особое семантическое значение выпадает на долю тональности Е-dur как тональности Света, Радости, какой она предстает (напомним) в финале Третьей Мартину. Трезвучие Е-dur венчает симфонию «Гармония мира» Хиндемита, утверждая идею универсальной гармонии мироздания. Славление Господа — в лучших традициях литургических образов Gloria и Hosanna — связано в творчестве Мессиана с предпочтением диезных тональностей, преданность которым Виктор Екимовский рассматривает как «один из компонентов его символической небесной устремленности» [4, 22]. Е-dur — одна из излюбленных французским композитором тональностей, наряду с А-dur.

Прообраз восприятия этой тональности видится нам в творчестве Бетховена, но у позднего Бетховена семантика ее приобретает особый оттенок: «Для Бетховена Е-dur <...> — тональность ночного звездного неба и томления по недостигаемому идеалу» [6, II, 272]. Тот же Е-dur — в «Вечерней песне», где «идея вознесения души ввысь, к иным мирам» (по словам Ларисы Кириллиной) и просторы Вселенной как их вместилище — выступает в значении, близком мироощущению Мартину.

Удивительным образом созвучно личностной судьбе и мыслям Мартину, в особенности на закате его жизни, устремление души, выраженное в строках Гёбле: «Она так охотно созерцает эти звезды, как будто возвращается в родной край, туда, в те светлые дали, и забывает о земной мишуре».

Для чеха-славянина Мартину, томимого ностальгией по родине, с присущими ему глубиной и изысканной тонкостью чувствования, в воплощении звукоферы «звездного неба» превалируют эмоциональные, субъективно-личностные переживания. Оно было для Мартину своего рода *Azylum*, пространством пребывания в мире грез, фантазий, которые отстраняли будничность, открывая простор для полета души, ее преображения: «Изучение звезд ведет к очищению души», — писал Мартину в пору своего увлечения теорией Альберта Эйнштейна. Жена композитора, француженка Шарлотт, всюду сопровождавшая его в их жизненной одиссее, по свидетельству Хальбрайха, почти в каждом произведении Мартину находила «мгновенье, когда открывается небо» [11, 235]. Особенно явственные ассоциации такого возвышенного чувства, вероятно, возникают в те моменты звучащей музыки, когда она обретает молитвенный характер, если даже в ней и не

произносятся слова молитвы (как «Отче наш» в «Полевой мессе», произведении военного времени).

На страницах монографии Ларисы Кириллиной нередко встречаются эти аллюзийные параллели с молитвенной сферой выражения возвышенной эмоции. К примеру, в связи с *Adagio* Квартета op. 127: «...тема *Adagio* — это не только “песня без слов”, а еще и молитва, причем молитва личная, не нуждающаяся в ритуальном оформлении <...>» [6, II, 441]. Можно сказать, что в музыке Бетховена Мартину постигает сущностный смысл идеи «*ad astra*».

Не вытекает ли уже из вышеизложенного, что постулированный в изречении Канта «нравственный закон внутри нас» был определяющим в мировоззрении не только Бетховена, но и Мартину? Дополним этот пункт некоторыми его высказываниями. В книге «Родина, музыка и мир» Мартину пишет: «Художник всегда ищет смысл жизни человечества и своей собственной, ищет правду» [12, 298].

В пояснении к первому исполнению оратории «Гильгамеш» в Базеле 24 января 1958 года под управлением Захера, раскрывая центральную идею сочинения, Мартину за полгода до ухода из жизни писал: «Я придерживаюсь того взгляда, что, несмотря на громадные достижения в современной технике и индустрии, проблемы и чувства, которые движут людьми, всегда остаются неизменными; они существуют как в литературе древних народов, от которых мы получаем знания, так и в нашей литературе. Это проблемы дружбы, любви и смерти» (цит. по: [5, 169]). И еще одна цитата, воплощающая эстетическое кредо художника: «Для себя самого я не мыслю, что отойду от концепции, в основе которой человеческое и связанные с этим все эмоциональные последствия, само собой разумеется, которые по-прежнему играют роль в современном творчестве» [12, 243].

Как и Бетховен (Девятая симфония!) Мартину движим стремлением воплотить всечеловеческий идеал, в чем он видел высший смысл духовной и творческой жизни художника. По мысли Мартину, «искусство — это всегда личность, которая в одном человеке объединяет идеалы всех людей» (цит. по: [1]).

Использованная литература

1. *Вениг Я.* Поличка // *Новости музыкальной жизни Праги.* 1968. № 5.
2. *Гаврилова Н.* Неоклассицизм XX века и творчество Богуслава Мартину // *Музыкальное искусство XX века.* Вып. 2: Сб. науч. трудов Московской консерватории. М., 1995. С. 21–37.
3. *Гордон Г. Б.* Музыкальные лабиринты. Эмиль Гилельс. М.: Азбуковник, 2020. 496 с.
4. *Екимовский В.* Оливье Мессиян: Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1987. 304 с. (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
5. Капланов А. Богуслав Мартину. Оратория «Гильгамеш» // *Музыкальная академия.* 2009. № 4. С. 166–172.
6. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. 536; 596 с.
7. *Мигуле Я.* Богуслав Мартину / пер. с чешск. С. Д. Баранниковой. М.: Музыка, 1981. 232 с.
8. *Николаева Н. С.* Камерно-инструментальные ансамбли Л. Бетховена // *Музыка французской революции XVIII века.* Бетховен. М.: Музыка, 1967. С. 337–388.

9. *Рождественский Г.* Преамбулы: Сборник музыкально-публицистических эссе, аннотаций, пояснений к концертам, радиопередачам, грампластинкам / сост. и авт. предисл. Г. Алфеевская. М.: Сов. композитор, 1989. 304 с.
10. *Erisman G.* L'Exile de Polička: Portrait Bohuslav Martinů // *Musique: Téléràma*. №2100 (11 Avril, 1990). S. 40–41.
11. *Halbreich H.* Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie. Zürich: Atlantis, 1968. 384 S.
12. *Martinů B.* Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět. Deníky, zápisníky, úvahy a články. Praha: Státní hudební vyd., 1966. 370 s.
13. *Šafránek M.* Bohuslav Martinů: Leben und Werk / něm. překlad Ch. Kirschner, F. Kirschner, E. Sigmund. Praha: Artia, 1964. 417 S.

References

1. Venig, Ya. (1968). Polichka [Polička]. *Novosti muzykal'noy zhizni Pragi* [Prague Music News], 1968, No. 5. (in Russian).
2. Gavrilova, N. (1995). Neoklassitsizm XX veka i tvorcestvo Boguslava Martinu [20th Century Neoclassicism and Bohuslav Martinů's Oeuvre]. In *Muzykal'noe iskusstvo XX veka* [20th Century Music Art], Issue 2, 21–37. Moscow, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (in Russian).
3. Gordon, G. B. (2020). *Muzykal'nye labirinty. Emil' Gilel's* [Musical Labyrinths. Emil Gilels]. Moscow, Azbukovnik. (in Russian).
4. Ekimovskiy, V. (1987). *Oliv'e Messian: Zhizn' i tvorcestvo* [Olivier Messiaen]. Moscow, Sovetskiy Kompozitor [Soviet Composer]. (in Russian).
5. Kaplanov, A. Boguslav Martinu. Oratoriya “Gil'gamesh” [Bohuslav Martinů. Oratorio “The Epic of Gilgamesh”]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], 2009, No. 4, 166–72.
6. Kirillina, L. V. (2009). *Betkhoven. Zhizn' i tvorcestvo* [Beethoven. Life and Oeuvre], in 2 vols. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
7. Migule, Ya. (1981). *Boguslav Martinu* [Bohuslav Martinů], translated from Czech by S. D. Barannikova. Moscow, Muzyka. (in Russian).
8. Nikolaeva, N. S. (1967). Kamerno-instrumental'nye ansambli L. Betkhovena [L. van Beethoven's Chamber Music]. In *Muzyka frantsuzskoy revolyutsii XVIII veka. Betkhoven* [Music of 18th Century French Revolution. Beethoven], 337–88. Moscow, Muzyka. (in Russian).
9. Rozhdestvenskiy, G. (1989). *Preambuly* [Introductions], Collection of publicistic essays on music, annotations, explanations for concerts, radio broadcasts, gramophone records, compiled by G. Alfeevskaya. Moscow, Sovetskiy Kompozitor [Soviet Composer]. (in Russian).
10. Erisman, G. (1990). L'Exile de Polička: Portrait Bohuslav Martinů. *Musique: Téléràma*, No. 2100 (11 Avril, 1990), 40–1.
11. Halbreich, H. (1968). *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie*. Zürich, Atlantis.
12. Martinů, B. (1966). *Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět. Deníky, zápisníky, úvahy a články*. Praha, Státní hudební vyd.
13. Šafránek, M. (1964). *Bohuslav Martinů: Leben und Werk*, něm. překlad Ch. Kirschner, F. Kirschner, E. Sigmund. Praha: Artia.