

А. Н. ПАВЛОВСКИЙ  
 Московская государственная консерватория  
 им. П. И. Чайковского

УДК 78.071.1

## КОНЦЕРТНО-ВИОЛОНЧЕЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО БОГУСЛАВА МАРТИНУ

Чешский композитор Богуслав Мартину является одним из тех авторов, которые на протяжении всей своей жизни тяготели к инструментальным жанрам. Особое место среди них занимают концерты для самых различных составов. Начиная с 1924 года, композитор создал более тридцати сочинений для одного инструмента или группы солистов с оркестром. При этом он неизменно возвращался к произведениям с участием солирующей виолончели:

1924 – Концертино для виолончели, духовых, фортепиано и ударных инструментов;

1930 – Концерт для виолончели и камерного оркестра № 1;

1931 – Концерт для струнного квартета с оркестром;

1933 – Концерт для скрипки, виолончели, фортепиано и струнного оркестра;

1933 – Концертино для скрипки, виолончели, фортепиано и струнного оркестра;

1940 – Sonata da camera для виолончели и камерного оркестра;

1944/1945 – Концерт для виолончели с оркестром № 2;

1949 – Концертная симфония № 2 для скрипки, гобоя, фагота, виолончели, фортепиано и камерного оркестра;

1959 – Вариации на словацкую народную мелодию для виолончели, фортепиано и струнного оркестра.

Явную склонность Мартину к инструментальным жанрам (даже в области сценической музыки он отдаёт предпочтение балетам) можно объяснить тем, что начал он свою музыкальную деятельность в Пражском оркестре, где на практике изучал особенности оркестрового письма, специфику отдельных инструментов, тяготел к компактным композициям для камерных составов<sup>1</sup>.

**Концертино** 1924 года стало первым произведением Мартину в этой области творчества и одним из первых в XX веке образцов данной разновидности виолончельно-концертного жанра<sup>2</sup>. Одночастный опус был написан им во время учёбы в Париже для друга, голландского виолончелиста Морица Франка<sup>3</sup>.

Солирующая виолончель своим певучим, тёплым звучанием явно выделяется на фоне ансамбля духовых, фортепиано и ударных. Такой состав исполнителей, в котором каждый тембр индивидуален, подталкивает композитора к использованию принципа солирования различных инструментов. Это рождает

ассоциации с музыкальными произведениями эпохи барокко, в которых группа солирующих инструментов называлась «concertino». Таким образом, название сочинения связано не только с его небольшими размерами, но и с трактовкой функций участников этого музыкального действия.

Подобный состав исполнителей создаёт также предпосылки и для некоторой пестроты тематизма, когда каждый тембр-персонаж имеет право на собственную мелодическую характеристику. Однако эта проблема нивелируется в Концертино благодаря вариационному методу развития: многократное видоизменение исходных интонаций, с одной стороны, рождает целую россыпь различных тем, а с другой, – становится гарантом их единства. Этот метод окажется господствующим в творчестве Мартину, связав отдельные его опусы.

Композитор, оперируя сходными мотивами, окрашивает их в различные «образные тона» – активные, кантиленные, скерцозно-игривые и т. д. При этом в произведении доминируют моторные ритмы. Безостановочное ритмическое движение отныне также станет характерным признаком стиля Мартину.

В основной теме произведения фокусируются основные стилистические координаты творческого метода Б. Мартину: диатоника, вариантное развитие простейших интонаций, постоянное метроритмическое обновление. Подобное перечисление неизбежно наводит на мысль о глубинных народных истоках сочинения, которые слышны и в других концертно-инструментальных опусах чешского автора. При этом, как правило, Мартину старается завуалировать национальные элементы, в чём ему помогает полифония. Так, в Концертино часто используется приём горизонтальных наслоений самостоятельных разнотембровых линий, которые приводят к появлению диссонантной полиладовой фактуры. Полифония пластов также станет постоянной участницей музыкального действия в последующих сочинениях Мартину.

Небольшой исполнительский состав Концертино, компактность формы, контрастность разделов, многообразие, основанное на единстве тематизма, динамическое развитие, интересная партия солирующего инструмента являются безусловными достоинствами одного из ранних опусов Б. Мартину. К сожалению, в настоящее время оно незаслуженно забыто исполнителями и музыковедами.

**Концерт для виолончели № 1** (1930) Мартину формально можно отнести к сочинениям, опирающимся на классико-романтические традиции. Он состоит из трёх контрастных по темпу частей: быстро – медленно – быстро. Средняя часть цикла полна глубоко эмоциональных романтических настроений, не слишком часто населяющих партитуры автора. Видимо, не в последнюю очередь в связи с этим работа над сочинением растянулась на долгие годы. Его начальный вариант с развёрнутой сольной партией при участии камерного оркестра был посвящён знаменитому виолончелисту Гаспару Кассадо, который играл на премьере 13 декабря 1931 года в Берлине.

Концерт сразу был опубликован в издательстве Schott. «Издавать произведение нового композитора в этот период [экономического кризиса. – А. П.] было известным риском для предпринимателя, но Мартину казался Шотту многообещающим (он оказал ему большее доверие, чем чешские издательства на несколько лет позднее)» [2, с. 60]. Договор, заключённый с Шоттом, был не слишком выгоден для композитора, но означал установление контактов с издателем, имя которого в Европе имело большой вес: именно Шотт в то время имел исключительные права на издание произведений Хиндемита, а затем Стравинского, Эгка, Орфа и др.

Позднее Мартину решил изменить инструментовку произведения, значительно усилив его оркестровую партию (1940). Однако эта версия также не стала окончательной. В 1955 году, услышав собственный концерт по радио, композитор был ошеломлён мощью оркестрового звучания. Он сделал новый вариант сочинения, изменив также и партию солиста. Эта «окончательно выверенная», по его словам, версия была посвящена французскому виртуозу Пьеру Фурнье, который консультировал автора.

В результате произведение получилось компактным, опирающимся на классическую логику развития и единство тематизма (с акцентом на простейших диатонических секундово-терцовых мотивах, которые укладываются в кварто-квинтовую оправу), что было отмечено и в предшествующем Концертино. Как ни покажется странным, но спаянности трёх частей цикла способствует также разомкнутый (!) тональный план. Кварто-квинтовое соотношение частей (D–G–C) воспринимается как единый каденционно-гармонический оборот<sup>4</sup>.

Взрывной характер начального Allegro резко контрастирует настроению Andante, которое полно глубоких романтических чувств. В основе Andante лежит незатейливая диатоническая мелодия, состоящая из мотивов, которые прозвучали в первой части Концерта. Солирующий инструмент привносит в неё оттенки подлинного драматизма. С этого момента оркестр лишь аккомпанирует, подчиняясь поощему голосу. Подобный «расклад сил» станет типичным для медленных частей многих концертных циклов Мартину.

Важнейшей отличительной чертой Andante является наличие в нём каденции солиста, звучащей перед репризой. В этом смысле Виолончельный концерт Мартину продолжает линию, намеченную ранее Э. Вила-Лобосом (1915) и Ж. Ибером (1925). Каденция-монолог звучит у Мартину экспрессивно. Чешский музыкант точно схватывает способность виолончели драматизировать звучание. Так, в 1930 году Мартину открывает композитору пути для дальнейшего интенсивного развития виолончельных монологов в произведениях концертного жанра, которые вскоре станут чуть ли не обязательным их атрибутом.

Быстрый финал является собирательным: тематически он связан с первой частью цикла, а ещё одна каденция, стоящая перед заключительным проведением главной темы, интонациями и спокойным темпом напоминает Andante.

В дальнейшем Мартину в большинстве своих концертных произведений будет ориентироваться на жанр concerto grosso. В нём он нашёл идеальное соответствие своим художественным вкусам и устремлениям. С формой concerto grosso связывались представления Мартину о красоте и совершенстве в музыке. Дисциплина эмоций, сдержанность, некоторая отвлечённость мышления с этого времени становятся главным стержнем его концертно-виолончельных сочинений<sup>5</sup>.

**Концерт для струнного квартета с оркестром** Мартину в этом смысле является одним из наиболее типичных образцов. Наличие нескольких солистов в сочинении сразу апеллирует к жанру concerto grosso. Идея создания произведения для такого состава возникла у композитора в Париже летом 1931 года<sup>6</sup>, когда он познакомился с участниками бельгийского квартета Pro Arte. Музыканты попросили его написать для них концертный опус, который затем неоднократно и с успехом играли в разных уголках мира.

Концерт для струнного квартета отличается необычайно сильными контрастами. При этом в его крайних быстрых частях музыкальный материал равномерно распределяется между группой солистов и собственно оркестром: технически сложные пассажи и фигурации передаются от одного инструмента к другому, пронизывая всю музыкальную ткань разнотембровыми имитационными переключками. В Adagio, напротив, доминируют исключительно солисты. Финал, написанный в форме рондо, основан на развитии жанрово-танцевального тематизма. При этом весь цикл базируется на сквозном развитии (развёртывании и варьировании) начальной ритмоинтонационной формулы, что роднит Квартетный концерт Мартину с его более ранними опусами – Концертино (1924) и Концертом № 1 (1930).

**Тройной концерт** для скрипки, виолончели, фортепиано и струнного оркестра<sup>7</sup> был заказан Мартину солистами из Trio Hongrois. На титульном листе рукописной партитуры, хранящейся в Праге, имеется надпись «Пасха, 1933». Однако исполнение это-

го сочинения состоялось только через тридцать лет 31 августа 1963 года на фестивале в Люцерне. Рукопись партитуры этого концерта была случайно обнаружена бельгийским музыковедом Г. Хальбрайхом (Halbreich) в 1962 году у вдовы композитора Шарлотты Мартину, которая в то время вернулась в свой родной дом в деревушке Вьё Мулен (Vieux Moulin, Старая мельница) на северо-востоке Франции, где ранее жила её семья.

Причиной столь долгого забвения Концертного «трио» стала критическая оценка, данная сочинению издательством Schott в мае 1933 года: «Мы получили рукопись вашего Трио и изучили его с величайшим интересом. Это безусловный шедевр, как и всё, что выходит из-под вашего пера. Однако будучи абсолютно открытыми и честными, мы [вынуждены признать, что] не находим это сочинение столь же вдохновенным, как другие ваши композиции. Точнее говоря, медленная часть кажется немного безжизненной и бессодержательной. Мы бы хотели порекомендовать вам “оживить” вторую часть и посмотреть, может ли быть достигнута большая пластичность мелодии путём некоторых сокращений или более ясными гармониями»<sup>8</sup>. Вместо того, чтобы заниматься переделками, летом того же 1933 года Мартину написал абсолютно новое сочинение для того же состава, с тем же количеством частей и в той же тональности *C dur*, получившее название Концертино. Schott опубликовал его вместо Трио<sup>9</sup>.

Обе четырёхчастные композиции стилистически близки друг другу и свидетельствуют о незыблемой приверженности Мартину к неоклассическому стилю в этот период творчества. Однако автор не использовал в Концертино ни одной мелодии, ни одного мотива из ранее написанного Трио. Вторая часть цикла в Концертино приобрела вид игривого Moderato, третьей частью стало Adagio.

В этой паре сочинений концертного жанра Мартину впервые в группу солирующих инструментов ввёл фортепиано, которое давало композитору единственную возможность для создания тембрового контраста. При этом использование мощнейшего по своим выразительным, динамическим и техническим возможностям инструмента в обоих случаях было отмечено особой камерностью, бережностью, сдержанностью.

Произведение задумано и реализовано как *concerto grosso*, в котором преобладают сложные полифонические и политональные разделы. Музыкальная ткань сочинения наполнена короткими мелодическими мотивами с постоянно изменяющимся ритмом. Необычность ритмических рисунков, острых, резких в высшей степени рельефных – одна из особенностей данного концертного опуса Мартину. Трио является сочинением с обилием изысканных деталей, тончайших нюансов, которое отличается особой глубиной и красотой. Нет сомнений, что оно достойно занять своё место в репертуаре ведущих исполнителей мирового уровня.

**Концертино для скрипки, виолончели, фортепиано** и струнного оркестра создавалось Мартину с 20-го по 31-е августа 1933 года. Судьба произведения оказалась более счастливой. Его премьера прошла в Швейцарии 16 октября 1936 года при участии П. Захера. Это был первый контакт Мартину с великим дирижёром.

В первой части Концертино чётко прослеживаются черты классического сонатного Allegro с двумя темброво контрастными темами: начальная поручена фортепиано, трактованному очень камерно, вторую, более лирическую тему, исполняет солирующее трио. В целом Концертино привлекает невесомостью и акварельной тонкостью, «оно прозрачно и нежно; с фортепиано композитор обращается скорее как с чембалом, и ясность звучания тщательно сохраняется во всех четырёх частях» [2, с. 77]. Средние части Концертино характеризуются ритмико-агогическими изысками, которые составляют особую сложность для исполнителей. Идиллическое Moderato наполнено ритмическими фигурациями. Adagio обилием арпеджио и всевозможной орнаментики воспроизводит атмосферу барочной музыки. Быстрый финал написан в трёхчастной форме, в центральном разделе которой доминируют три солиста.

Два концертных опуса Мартину, аналогичных по своему составу, свидетельствуют о неисчерпаемой фантазии автора, входящего в пору своей зрелости. Представляется в высшей степени интересным исполнение этих произведений в рамках одного концертного вечера.

**Sonata da camera** для виолончели с малым оркестром (1940) подводит итог парижскому периоду творчества Б. Мартину. Произведение посвящено швейцарскому виолончелисту-виртуозу Анри Онеггеру, который довольно долго сохранял исключительные права на его исполнение. Из-за этого произведение не слишком часто появлялось на концертных афишах, хотя по своим художественным достоинствам оно заслуживает большего<sup>10</sup>. Премьера состоялась 25 ноября 1943 года в Женеве.

Лишь одному инструментальному концерту Мартину дал название *Sonata da camera*. Известно, что со второй половины XVII столетия такие произведения противопоставлялись Сонате da chiesa, которая славилась обилием полифонии в крайних быстрых частях цикла. Такие сложные, «учёные» приёмы для Сонаты da camera были нехарактерны. Она создавалась как «облеченный» вариант цикла, ориентированный, скорее, на жанровую танцевальность, родившую её с сюитой и партитой. Сонаты da camera и da chiesa, как правило, исполнялись двумя солистами и basso continuo, чем отличались от более многочисленных по составу участников *concerto grosso*.

Конечно, прямых аналогий между сочинениями, отстоящими друг от друга на расстоянии 250 лет, искать не стоит, к тому же полёт творческой мысли

Мартину «так отдаляется от конкретных ассоциаций, так бежит от прямолинейных связей между названием и музыкой, что подчас требуется немало воображения, чтобы найти соответствия между ними» [1, с. 220]. Однако не стоит забывать, что композитор сам дал сочинению такое название, ориентируясь на эпоху барокко. В Sonata da camera Мартину нет полифонических сложностей, характерных для сонат da chiesa, здесь фигурирует лишь один солист, что не типично для concerto grosso.

Соната состоит из трёх частей с типичными темповыми соотношениями (Poco allegro – Andante poco moderato – Allegro) и сугубо индивидуальным тональным планом ( $h - e/C - C/e$ ). Его тонико-доминантовая разомкнутость (тональность первой части становится доминантой по отношению к тональности финала:  $h - e$ ) могла бы напомнить о Виолончельном концерте Мартину 1930 года, если бы не модулирующие средняя и заключительная части цикла ( $e - C \mid C - e$ ). В этом виде Andante перекликается с медленными частями в инструментальных циклах предклассической эпохи, где подобные разделы выполняли роль связки-модуляции между крайними быстрыми частями. Однако Мартину не ведёт тональность Andante в направлении финала, а наоборот, уводит от него. В целом тональный план Sonata da camera говорит об ориентации Мартину на ранний тип сонатного цикла, в котором ещё не было точно установленных и строго регламентированных тональных соотношений.

Темы Сонаты-концерта основаны на простейших секундово-терцовых диатонических интонациях, облечённых в достаточно изысканные синкопированные ритмы и переменные метры, что в очередной раз позволяет говорить о тематическом единстве не только внутри данного цикла, но и внутри целого круга концертных опусов Мартину с участием солирующей виолончели.

Развитие главной темы первой части ( $h$ ) строится на бесконечном варьировании, что приводит к появлению таких её разновидностей, как инверсия и ракоходная инверсия. Этот метод также апеллирует к эпохе барокко. Одним из производных вариантов становится также мелодия, напоминающая тему Dies irae. Вторая тема ( $g$ ) производна от первой, более подвижная и жанрово окрашенная третья ( $G$ ) производна от второй. Разработка в первой части отсутствует, реприза сокращена. После второй темы (которая, как и в экспозиции, звучит в  $g$ ), Мартину пишет каденцию, которая базируется на основной теме в уменьшении.

Вторая часть Сонаты неторопливым темпом, трёхдольным движением, монотонно и равномерно движущимися басами, инструментальным характером мелодики – целомудренной, сдержанной, напоминает сарабанду или павану. Медленный танец-шествие, словно выплывая из эпохи барокко, берёт своё начало в исходных мотивах первой части. Моторику быстрого финала можно соотнести с ещё одним

жанром прошлых времен – галопом, тематизм которого чаще всего основывается на гаммообразных формах движения. Заключительные галопы напоминают о творчестве неоклассика XX века С. Прокофьева.

**Виолончельный концерт № 2** (1945, «американский») отделяет от Концерта № 1 (1930, «парижского») 15 лет и целая вечность, имя которой – война. Неудивительно, что они значительно отличаются друг от друга по характеру и содержанию. Второй Концерт двадцать лет ждал своей премьеры, которая состоялась уже после смерти автора 25 мая 1965 года на его родине в Ческе-Будеёвице при участии солиста С. Вектомова и Пражского симфонического оркестра под управлением З. Кошлера.

Виолончельный концерт № 2, стоящий в ряду многочисленных произведений американского периода, полон лирической, интимной выразительности и отражает глубокую тоску композитора по родине, его страстное желание вернуться домой. В Концерте отчётливо слышны отголоски чешского Рождества (автор приступил к работе 20 декабря 1944 года), тематизм его близок чешским народным мелодиям, что становится особенно заметно во второй части. В произведении много чисто диатонических разделов.

**Sinfonia concertante** для скрипки, виолончели, гобоя и фюгата с оркестром (1949) тесно связана с «Концертной симфонией» Гайдна, которую композитор впервые услышал в Париже в 1935 году. Уже позднее, находясь в Америке, музыканту посчастливилось отыскать партитуру этого сочинения: «Когда я её основательно изучил, впечатление от её простоты и совершенства только усилилось. Было в ней то, что должно всегда быть в музыке: радость и скромная, неприязнительная простота ... Я действительно был вдохновлён этим произведением, и если в моей «Концертной симфонии» (в которой я использую те же солирующие инструменты, что и Гайдн) обнаружится влияние Гайдна, меня это не расстроит, это мне будет даже приятно» [цит. по: 1, с. 177]. Музыкальное приношение Гайдну свидетельствует о возврате Мартину к стилю его концертных сочинений 1930-х годов, обогащённому опытом работы над пятью симфониями, созданными между 1942 и 1946 годами.

Мартину посвятил произведение Майе Захер, жене швейцарского дирижера П. Захера. Почти 200 произведений вышло из-под пера маститых композиторов XX столетия по инициативе этой семьи. Результатом их близкой дружбы с Мартину стала пятёрка крупных сочинений, в том числе и Концертная симфония, впервые исполненная Базельским камерным оркестром под управлением П. Захера в декабре 1950 года.

**Вариации** на словацкую народную мелодию для виолончели и фортепиано (струнного оркестра) (1959) подводят итог творчества Мартину. Он обращается с прощальным приветом к далёкой родине, выбирая песню с говорящим названием «Если б знала я». Вариации сначала были написаны для виолончели

и фортепиано, затем появилась и оркестровая версия этого сочинения. Опус содержит тему Poco andante и 5 разнотемповых вариаций Moderato – Poco allegro – Moderato – Scherzo (Allegretto) – Allegro, в которых просматривается циклическая форма второго плана.

Песенная культура родного края с самых первых опусов привлекала внимание музыканта<sup>11</sup>, которого никак нельзя причислить к композиторам фольклорного направления. Мартину довольно рано пришлось уехать из своей страны (1923) и, как оказалось, – навсегда. Оторванность от родной земли (когда-то осознанная и добровольная, а когда-то вынужденная и с трудом переносимая) заставляла его снова и снова окуна́ться в мир знакомых с детства народных звуко-

образов. Так, в центре парижского периода его творчества выстает балет «Шпаличек» (1932), из Америки вторит ему песенный цикл «Новый Шпаличек» (1942). Именно от этих опусов протягиваются нити к Вариациям<sup>12</sup>, в которых виолончель, уподобляясь человеческому голосу, поёт о тоске по родным краям, скрепляя творческий путь Мартину в единое целое<sup>13</sup>.

Виолончельно-концертное творчество Б. Мартину представляет несомненный интерес для исполнителей самого высокого уровня. Количество и, главное, художественный уровень произведений этого композитора с участием солирующей виолончели выдвигает его в число центральных для XX столетия фигур, внесших заметный вклад в развитие виолончельного концерта.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В приведённом списке лишь только Концерты 1931 года для струнного квартета и 1944/1945 годов – для солирующей виолончели – предполагают участие большого оркестра.

<sup>2</sup> В 1918 году Ирландское концертно для скрипки и виолончели с оркестром было создано англичанином Ч. Стэнфордом, в 1922 – Концертно для виолончели с оркестром французом П. де Вайи. После Мартину свои Концертино написали мексиканец Х. Карильо (1926), голландец Г. Девриз (1926/1930), француз А. Бюссер (1928) и др.

<sup>3</sup> Посвящение имеется на титуле рукописной партитуры из Национального музея в Праге. В чешском издании клавира (Praha: Panton, 1973) информация о нём есть лишь в Предисловии.

<sup>4</sup> Каждая последующая тональность становится тоникой, перед которой звучит остро тяготеющая в неё доминанта.

<sup>5</sup> Всё это отчётливо проявится в Концертах для струнного квартета (1931), для флейты и скрипки (1936) и Концертном дуэте для двух скрипок с оркестром (1937), а также в Концерте для клавиесина и малого оркестра (1935), Трёх ричеркарах, Concerto grosso и Концерте для двух фортепиано и струнного оркестра (все 1938).

<sup>6</sup> Позднее квартетно-концертные сочинения написали итальянец Ф. Мортари (1938) и киприот А. Фулейхан (Концертная симфония, 1940). В 1955 году появилось произведение австрийца П. Ангерера под названием «Musica ad impulsum et pulsum», в котором квартет состоял из скрипки, альты, виолончели и контрабаса, которые играли в сопровождении струнного оркестра и ударных.

<sup>7</sup> Концерты для такого состава были весьма популярны на протяжении второй трети XX века, среди их авторов можно на-

звать А. Черепнина (со струнным оркестром, 1931), итальянцев А. Казеллу (1933), Дж. Малипьеро (Концерт, 1938, Концертная фантазия, 1954) и Г. Ф. Гедини (Del Albatro, 1942), голландца Х. Баддингса (1942), азербайджанца Ф. Амирова (Поэма памяти У. Гаджибекова, 1949), немцев Й. Дрисслера (Концертно со струнным оркестром и флейтами, 1955) и Б. Хайдена (1957). Концерты для струнного трио писали испанец А. Мартин Помпей (1940), швед Х. Розенберг (№ 1 на основе балета «Адам и Ева», 1946; № 2 со струнным оркестром, 1954), израильский музыкант М. Сетер (Ричеркар, 1956), француз Э. Бозза (1955). Струнно-духовой состав солистов имеется в концертах мексиканца Х. Карильо (для флейты, скрипки и виолончели, 1950) и венгра Т. Шараи (Tavaszi Concerto = Spring Concerto для флейты, альты и виолончели, 1955).

<sup>8</sup> См. сайт: [www.martinu.cz](http://www.martinu.cz). Перевод с англ. автора статьи.

<sup>9</sup> В таком виде Концерт опять был опубликован издательством Schott (1956).

<sup>10</sup> Партитура Sonata da camera вышла лишь в 1980 году в издательстве Bärenreiter (Kassel).

<sup>11</sup> Например, в оркестровом «Посвящении» (1907) используется народная мелодия. Об этом см.: [2, с. 21].

<sup>12</sup> Исследователи отмечают мелодическую и структурную близость темы Вариаций песне «Грустный милый» из «Нового Шпаличка». Об этом см.: [2, с. 222].

<sup>13</sup> В последние годы своей жизни музыкант особенно часто прибегал к народным темам. Например, в «Трёх чешских танцах» для двух фортепиано (1949), Нонете (1959), а также в хоровых сочинениях на народные тексты – «Три напева» (1952), «Разбойничьи песни» (1957) и др.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гаврилова Н. Богуслав Мартину. – М.: Музыка, 1974.

2. Мигуле Я. Богуслав Мартину. – М.: Музыка, 1981.

**Павловский Антон Николаевич**

аспирант кафедры истории русской музыки  
Московской государственной консерватории  
им. П. И. Чайковского

