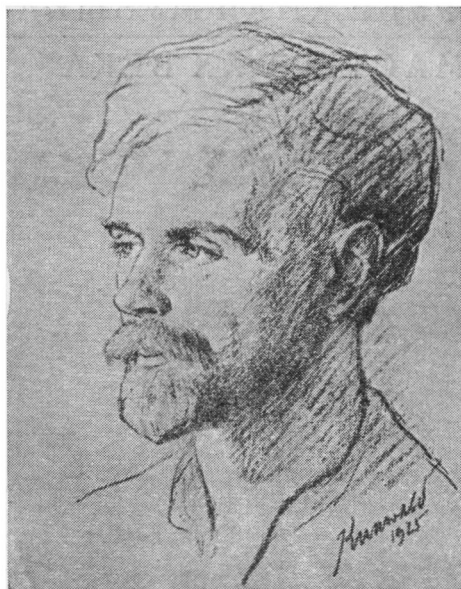




И. МАРТЫНОВ

# ЗОЛТАН КОДАЙ





3. Кодай

**И. МАРТЫНОВ**

# **ЗОЛТАН КОДАЙ**

**ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР  
МОСКВА 1970**

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА

---

МАСТЕРА XX ВЕКА



## Г л а в а I

### ПУТЬ ВОСХОЖДЕНИЯ

**Р**одина Золтана Кодая — старинный город Кечкемет, расположенный к юго-востоку от Будапешта, в междуречье Дуная и Тиссы, воспетом в народных песнях и балладах. Здесь он появился на свет 16 декабря 1882 года в семье железнодорожника Фридьеша Кодая и его жены Паулины (урожденная Яловечка). Кечкемет не мог оставить заметного следа в детских воспоминаниях будущего композитора: ему не исполнилось еще и трех лет, когда отца перевели по службе в маленькое селенье Галанту, где он прожил со своей семьей вплоть до 1892 года.

Галанта навсегда осталась в сердце композитора, в ней прошли самые лучшие годы его детства. Окруженный любовью и заботой родителей, Золтан рос вместе со старшей сестрой Эмилией и родившимся уже в Галанте младшим братом Палом. Живописная природа и патриархальный быт селения, хранившего старинные обычаи и костюмы, народные песни и игра цыганских музыкантов, — все это запечатлевалось в душе чуткого ребенка. В ранние детские годы зародилось и окрепло чувство горячей любви к родной земле и ее народу, пронесенное композитором через всю жизнь.

Родители Золтана были музыкально одаренными людьми: отец хорошо играл на скрипке, мать — на фортепиано; кроме того, она обладала красивым голо-

сом. Они посвящали досуги музыке, в их доме часто устраивались камерные концерты, постоянными слушателями которых были и дети. Это способствовало раннему проявлению музыкальных способностей Золтана и Эмилии. Отец и мать поощряли их интерес к искусству, возраставший с каждым годом.

Золтану шел десятый год, когда семья переселилась в Надьсомбат (ныне — Трнава в Чехословакии). По сравнению с Галантой это был большой город, имевший к тому же интересное историческое прошлое и старинные культурные традиции. Известно, что в годы 1619—1777 в Надьсомбате существовал университет.

Кодай поступил в местную гимназию, где выдвинулся в ряды лучших учеников. Он быстро овладевал языками, проявлял живой интерес к истории и литературе. И, что было особенно важным для дальнейшего, с увлечением занимался музыкой. Он брал уроки игры на скрипке и фортепиано, пел в хоре, участвовал в гимназическом оркестре, а когда стал несколько старше — усердно изучал классические партитуры. В Надьсомбате юноша познакомился с музыкой Баха — особенно внимательно проштудировал «Хорошо темперированный клавесин».

Золтан стал активным участником домашних концертов, по-прежнему устраивавшихся в отцовском доме. Когда возникла необходимость в виолончелисте для игры квартетов, он самостоятельно изучил этот инструмент и вскоре мог уже уверенно вести свою партию в ансамбле. Однажды ему пришлось написать утерянную партию одного из квартетов, и он хорошо справился с этой задачей.

В Надьсомбате Кодай дебютировал и как композитор — в 1899 году гимназический оркестр исполнил его увертюру, тепло встреченную слушателями и даже заслужившую похвальный отзыв одной из провинциальных газет. Это еще больше укрепило известность молодого музыканта среди друзей и знакомых. В короткий срок, в повседневной практике музицирования, он развил музыкальные способности и овладел многими знаниями. Кодай заметно выделялся в

кругу местных любителей, быстро оценивших его дарование.

Это было, конечно, ясно и его родителям, искренне радовавшимся успехам сына. Однако когда встал вопрос о выборе жизненного пути, не могло быть и речи о профессии музыканта, представлявшейся им недостаточно солидной и обеспеченной. Словом, снова повторилась старая история, омрачившая юность многих известных композиторов. Впрочем Кодай не стал противоречить желанию родителей: отлично окончив гимназический курс, он отправился в Будапешт для поступления в университет, не оставляя в то же время мысли о продолжении музыкальных занятий.

В 1900 году Кодай поступил на философский факультет Будапештского университета, где избрал специальностью венгерскую и немецкую литературу. Одновременно (с 1900 по 1904 гг.) он находился в незадолго перед тем основанном Этвеш-колледже, где не только отлично усовершенствовался в английском, французском и немецком языках, но и получил возможность проявить композиторские способности, сочиняя музыку к студенческим спектаклям. В университете и колледже был заложен прочный фундамент той высокой культуры и разносторонней образованности, которые отличали Кодая в течение всей его жизни.

На рубеже двух столетий Будапешт жил интенсивной музыкальной жизнью, сразу захватившей провинциального юношу, каким был в то время Золтан Кодай. Он усердно посещал оперу и концерты, знакомился со всеми новинками, особенно интересуясь молодой венгерской музыкой, среди представителей которой уже тогда обращал на себя внимание пианист и композитор Эрнё Донаньи. Масса новых ярких впечатлений захватила Кодая, поступившего в 1900 году в Музыкальную академию, в класс композиции Яноша Кесслера.

Кодай прекрасно сдал вступительный экзамен, ему даже было предложено поступить сразу на второй курс. Но стремясь к основательности знаний, юноша

предпочел начать сначала. Из года в год он работал прилежно, особенно выделяясь в классе контрапункта. Вскоре Кодай стал одной из самых заметных фигур консерваторской жизни.

В 1902 году Кодай познакомился с молодым студентом академии, подобно ему приехавшим в столицу из провинции. Это был Бела Барток, уже завоевавший в то время репутацию блестящего пианиста и также обучавшийся в классе Кесслера. Конечно, Кодай слышал о нем и раньше, но лишь теперь состоялось их личное знакомство, быстро перешедшее в тесную дружбу. Кодай вспоминает об обстоятельствах, предшествующих этой встрече:

«Барток и я учились в Музыкальной академии, начиная с 1900 года, но, посещая ее в различные дни, мы никогда не встречались. В то же время у Бартока была особенность характера, не способствовавшая быстрым знакомствам даже среди школьных товарищей... Что касается меня, то и я не был особенно общителен, кроме того, я был слишком занят, чтобы отдавать много времени обществу»<sup>1</sup>.

Все-таки встреча состоялась и сыграла важную роль в жизни обоих: они нашли друг в друге единомышленников, равно преданных делу родного искусства и одинаково смотрящих на его будущее. Им выпали счастье и честь стать основоположниками новой школы венгерской музыки. Однако в 1902 году им обоим предстояло еще пройти большой путь академического образования, а он не всегда был гладким. Несмотря на то, что дарование молодых композиторов было по достоинству оценено Кесслером, они не избежали конфликта с ним. Профессор по композиции не одобрял проявления национальной самобытности в работах студентов, воспитывая их исключительно в традициях немецкого и австрийского романтизма. Кодай и Барток глубоко уважали композиторов венской школы, но все отчетливее сознавали необходимость искать новые пути.

<sup>1</sup> Цит. по книге: László Eöszé. Zoltán Kodály. His life and Collets. London. 1962, p. 16 (далее L. Eöszé).

Конфликт нарастал. У Бартока отношения с Кесслером испортились настолько, что он в течение двух лет не посещал класса композиции, всецело отдавшись работе в классе фортепиано профессора Иштвана То-мана.

Молодые студенты внимательно изучали венгерское музыкальное наследие, в особенности произведения Листа, чье значение раскрывалось им все больше и больше. Много нового и увлекательного находили они и в русской музыке. Полвека спустя Кодай вспоминал об этом:

«Нас воодушевляли русские композиторы. Мы познакомились с ними, роясь в партитурах, сохранившихся в наследстве Листа. Просматривая с благоговением страницы, разыскивая на них следы руки и духа Листа, мы нашли большое количество русских произведений... Лист был тесно связан с «Могучей кучкой», и члены ее присылали ему свои произведения — как в рукописи, так и вышедшие из печати»<sup>1</sup>.

Чем же могло привлечь молодых венгерских музыкантов творчество кучкистов? Прежде всего — широтой творческого кругозора, смелостью развития национальных традиций и мастерством разработки фольклорных элементов. А это укрепляло их в решимости искать новые пути родного искусства, поддерживало в то время, когда оба друга особенно нуждались в точке опоры. Одной из них явилась протянувшаяся к ним из прошлого столетия нить венгерско-русских музыкальных связей.

Студенческие годы пронеслись быстро. Кодай работал очень много, прилежно выполнял учебные задания и, в то же время, успел написать ряд произведений — Сонату для скрипки с фортепиано, Трио, Квартет и другие. По стилю и языку они были мало самостоятельными, но в Адажио для скрипки с фортепиано (1905) уже проглядывает композиторская индивидуальность. К этому же году относится и исполнение в одном из академических концертов Струнного

<sup>1</sup> З. Кодай. Венгерско-советские музыкальные связи, в газете «Magyar nemzet» от 1 марта 1953 г.

трио и третьей части Квартета Кодая. Вчерашний студент выходил на поприще самостоятельной деятельности, но ему еще предстояло завершить университетский курс. На собирание материала и написание дипломной работы ушло около года.

1905 год явился важным рубежом в жизни Кодая. Пришла пора оглянуться на прошлое и подумать о будущем, определить свой путь в родном искусстве. Оно находилось тогда в сложном, кризисном состоянии, предпосылки которого возникли еще в конце столетия. «С 1888 года национальный романтизм уже не находился больше на первом плане музыкальной жизни. Можно даже проследить, как в результате деятельности салонных композиторов он постепенно деградировал, превращаясь в модный лубочный жанр «венгерских фантазий», «цыганских транскрипций» и т. д.»<sup>1</sup>. К этому надо прибавить, что венгерская культура испытывала сильные немецкие влияния, связанные с общеполитическими причинами и с тем, что образованная часть общества тяготела к Вене. Музыкальное творчество подпало под влияние позднеромантического немецкого искусства, чему немало способствовали иностранные профессора академии. (Мы уже говорили о неприязни, с которой были встречены проявления национальной самобытности в юношеских опытах Кодая и Бартока.) Конечно, в музыкальной культуре Вены было много замечательного, но ее влияния не способствовали развитию национальных традиций. Так углублялась «пропасть между композиторами немецкой школы и все более приближающимися к дилетантизму эпигонами венгерского романтизма»<sup>2</sup>.

Это противоречие сказалось и на развитии крупных талантов. Друг Бартока и Кодая — Эрнё Донаны в композиторской деятельности так и не вырвался из плена венской романтики, даже в произведениях на венгерские сюжеты. При всем своем высоком профес-

<sup>1</sup> Б. Сабольчи. История венгерской музыки. Изд. Корвина. Будапешт, 1964, стр. 83.

<sup>2</sup> Б. Сабольчи. История венгерской музыки, стр. 84.

сионализме, мастерстве и культуре, он не мог повернуть на новый путь отечественную музыку. Между тем необходимость в этом ощущалась не только многими музыкантами, но и писателями, поэтами и художниками.

Венгерские литературоведы непосредственно связывают новые веяния в литературе, так ярко проявившиеся в творчестве Эндре Ади и Жигмонда Морица, с поисками художников надьбатской школы и эволюцией Бартока и Кодая. Все это тесно связано с широким общественным движением, развернувшимся с начала 900-х годов, когда среди венгерского народа усилился протест против иноземного гнета, росли революционные настроения. Они особенно возросли под влиянием русских событий 1905 года.

В венгерском искусстве все отчетливее проявлялись стремления к «новым берегам». В страну нахлынули веяния с Востока и Запада, они увлекали молодежь, будили мысль, заставляли внимательнее осмотреться вокруг. Огромную роль в развитии новой венгерской культуры сыграл журнал «Nyugat» («Запад»), начавший выходить в 1908 году. Он энергично выступил в защиту музыки Бартока и Кодая, и оба они не раз печатали свои критические статьи на его страницах.

Молодое поколение было увлечено поэзией Эндре Ади — крупнейшего венгерского поэта нашего столетия. Богатство образов и языка, сила лирического вдохновения, сочетающегося с публицистической страстностью, сделали его властителем дум поколения. В сложном мире его поэзии, субъективной, часто проникнутой горьким разочарованием, звучал голос человека, горячо любившего родину, призывавшего к борьбе за ее свободу. При всей противоречивости поэзии Эндре Ади, в ней ясно слышалась революционная нота, находившая отклик в сердцах людей. Рядом с Эндре Ади высятся фигура Жигмонда Морица — крупнейшего прозаика, в чьих произведениях также звучал голос преданного сына родины, выразившего в своих лучших произведениях чувство протеста против буржуазной действительности. Неудовлетворенность

существующим положением вещей ощущали все крупнейшие представители венгерской художественной интеллигенции.

Возвратимся к музыке. Кодай видел в музыкальной жизни конца XIX века «три совсем различных слоя». К первому он относил «музыкально-культурных людей», для которых венгерский характер воплощался в операх Эркеля и рапсодиях Листа. Этот слой был очень тонким. Что же касается среднего класса, то он «был далек от понимания музыкального искусства, и если встречался с ним, то считал его просто чуждым и непонятым, прикрывая свою музыкальную некультурность национальным плащом». Кодай добавляет, что под этим плащом не находилось места для крестьянской песни, непонятой и забытой. И, наконец, «трегий слой — таинственный, неизвестный народ деревни. Никто не знал, но из нескольких появляющихся примеров можно было предчувствовать, что у них живут неизвестные чудные песни»<sup>1</sup>.

Раздумывая о путях обновления венгерской музыки, Кодай решил отправиться туда, где живет «таинственный, неизвестный народ деревни». Впрочем, он был для него менее таинственным, чем для многих других соотечественников, — в памяти еще сохранились воспоминания детских лет, проведенных в провинциальной глуши, а может быть и отдельные мелодии услышанных там песен. Как бы то ни было, Кодай понял, что венгерское песенное наследие не может быть сведено только к звучащим вокруг мелодиям по большей части явно городского происхождения, что должен существовать другой фольклорный пласт, тающий в себе неведомые художественные красоты. Он решил отправиться в деревню и услышать, как и что поют венгерские крестьяне.

Непосредственным предшественником Кодая был Бела Викар, начавший запись венгерского фольклора с помощью фонографа еще в 1894 году. Однако, хотя он и демонстрировал свои записи на родине и за ру-

<sup>1</sup> З. Ко да й. Венгерская народная музыка. Изд. Корвина, Будапешт, 1961, стр. 39—40.



бежом, ему нигде не удалось привлечь к крестьянским песням того внимания, которого они заслуживали. Он охотно откликнулся на просьбу молодого музыканта и научил его обращаться с фонографом. Кодай сразу понял качественное отличие записей Викара от всех других и с воодушевлением готовился продолжить начатую им работу. Эстафета была передана в верные руки.

В августе 1905 года Кодай, располагавший более чем скромными средствами, предпринял первую фольклорную экспедицию. Он направился в Чаллокёз на Дунае «с мешком за плечами и палкой, в руке, с пятьюдесятью кронами в кармане», а затем перебрался в Галанту, где и провел большую часть времени. Результат превзошел все ожидания: он записал свыше 150 песен, поразивших его красотой и оригинальностью стиля. Часть собранных песен была опубликована в журнале Венгерского этнографического общества («Ethnographia»). Экспедиция дала Кодаю богатый материал для научной работы «Строфическая структура венгерской народной песни», за которую он был удостоен в 1906 году степени доктора философии. Самое же главное заключалось в том, что Кодай был захвачен и очарован поэзией открывшегося перед ним песенного мира, нашел в нем прочную основу для дальнейших творческих исканий.

Здесь уместно сказать о том, что представляло собой венгерское песенное наследие и почему оно оставалось недостаточно изученным вплоть до рубежа XIX и XX столетий. Напомним, что в течение четырех веков Венгрия находилась под иноземным игом — турецким, немецким и, дольше всего, австрийским. Еще раньше в стране насаждался латинский язык, что задерживало рост литературы и поэзии. Первые из дошедших до нас стихотворений, написанных на венгерском языке, относятся лишь к началу XVI столетия. Известный писатель и общественный деятель Иштван Сечени считал, что латинский язык убил дух венгерской культуры еще в ее колыбели. Что касается крестьянской песни, то она звучала лишь в деревне и по существу не могла оказать влияния на развитие про-

фессионального музыкального искусства. Более того — песня подвергалась гонениям со стороны духовенства и реакционного дворянства, и, в конце концов, память о ней стерлась даже в творческой среде.

Этот процесс зашел так далеко, что в середине XIX столетия поэт Янош Арань с горечью писал: «Мы, венгры, не столь счастливый народ, чтобы иметь возможность гордо указывать на древние корни нашей литературы, на народный наивный, но все-таки национально-самостоятельный эпос. Мы только понаслышке знаем о тех песнях, которые распевались за столами Арпада, Эндре и Матьяша, но мы не можем повторить ни одной их строчки, не можем напеть ни одного звука этих песен»<sup>1</sup>. Справедливость требует отметить, что сам Я. Арань сумел разыскать и возвратить своему народу ряд чудесных песен. Об этом мы еще будем говорить дальше, в связи с публикацией одной из его работ под редакцией Кодая<sup>2</sup>.

Конечно, Венгрия была во все времена богата песнями и танцами, их мелодии звучали и в годы жизни Я. Араня. Но это были мелодии вербункоша. Точнее сказать, они являлись сплавом «из музыки «вербункоша», «чардаша» и сочиненных в народном стиле песен»<sup>3</sup>.

В XVII и в начале XVIII столетия появилось множество песен, связанных с национально-освободительным движением. Музыка постоянно сопровождала вербовку добровольцев в армию Ракоци (отсюда — вербунг), она сопровождала воинов и в походной жизни. Эти песни и марши стали одной из основ нового стиля, вошедшего в историю под названием вербункош. Можно установить многообразные истоки вербункоша, они были ассимилированы в единстве национального стиля, быстро завоевавшего огромную попу-

<sup>1</sup> Я. Арань. О венгерском стихосложении. Цит. по предисловию к «Антологии венгерской поэзии». ГИХЛ., М., 1952, стр. 5.

<sup>2</sup> Arany János népdalgyűjteménye. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1953.

<sup>3</sup> La vie de Béla Bartók par Bence Szabolcsi. В книге: Bartók, sa vie et son oeuvre. Corvina, Budapest, 1956, p. 15.

лярность. Мелодии вербункоша распространились по всей стране, многие из них имели авторов, чьи имена забывались, напевы же часто переинтонировались в народе.

Важнейшую роль в развитии стиля вербункош сыграли в первые десятилетия прошлого века знаменитые музыканты Янош Бихари, Янош Лавотта и Антал Чермак. Они мастерски обобщили возникшие в народе ритмы и интонации, создали ритмоформы новых венгерских танцев, получивших вскоре всемирную известность. Их творчество, в свою очередь, повлияло на судьбу стиля вербункош, который Бела Барток охарактеризовал в одной из своих статей как «профессиональную музыку народного характера»<sup>1</sup>.

Традиции стиля вербункош богато претворены в творчестве крупнейших венгерских композиторов XIX столетия. На этой основе сложился мелодический язык Ференца Эркеля, в том числе — его героических трагедий «Хуньяди Ласло» и «Банк Бан», а также и многих произведений Ференца Листа — симфонической поэмы «Венгрия», «Героического марша в венгерском стиле», рапсодий и других.

Мелодии вербункоша восхищали и зарубежных композиторов, в том числе — Бетховена, Вебера и Шуберта. Они не раз вдохновлялись ими — достаточно напомнить хотя бы о финале Седьмой симфонии Бетховена либо о «Венгерском дивертисменте» Шуберта. Эти мелодии увлекли и Берлиоза, создавшего великолепную оркестровую обработку «Ракоци-марша» — музыкального символа национально-освободительной борьбы венгерского народа.

Можно сказать без преувеличения, что в XIX столетии вербункош стал для всего мира олицетворением Венгрии, явился основой музыкального стиля национальной романтики. Она расцвела быстро, но уже в начале нашего века венгерская романтика изжила себя в эпигонстве, о котором говорилось в цитиро-

<sup>1</sup> Б. Барток. Три лекции о венгерской народной музыке. Журнал «*Ui Zenei Szemle*», 1954, № 7—8, стр. 3. В дальнейшем сокращенно: Б. Барток. Три лекции.

ванных выше словах Б. Сабољчи. Необходимость обновления становилась все более ясной, и пионеры, проложившими новый путь, явились Кодай и Барток. Они решительно и смело шагнули в неведомый ранее мир крестьянской песенности и нашли в нем прочную основу для своих дальнейших творческих исканий, заложивших фундамент новой венгерской музыки. Путь к ней шел через села и деревни, куда в течение многих лет вновь и вновь возвращались оба композитора.

В 1906 году Кодай и Барток уже тесно сотрудничали в области музыкальной фольклористики, о чем говорило появление знаменитого сборника «20 венгерских народных песен для голоса с фортепиано». Это было подлинным открытием крестьянской песни. Сборник был составлен молодыми композиторами, только начинавшими свои изыскания, но его отличала глубина стилистического проникновения, которая не могла быть результатом одной лишь интуиции. С удивительной быстротой оба они поняли внутреннюю сущность крестьянской песни, воспринятую в непосредственном общении с ее творцами и исполнителями. Отсюда тщательность отбора материала и тонкость гармонизации, неизменно исходящей из ладовых и интонационных особенностей народных мелодий. Барток сделал первые десять обработок, Кодай — остальные, с одиннадцатой по двадцатую. Мелодии песен оставлены в неприкосновенности, сопровождение строго и лаконично. Оба композитора показали пример единства в подходе к обработке фольклора, бережного и любовного отношения к его стилистическим особенностям. Их обработки заставляют вспомнить сборник Балакирева, хотя, разумеется, русские мелодии требовали иных гармонических средств.

Кодай ищет и находит новые гармонические формы, соответствующие духу и характеру крестьянских мелодий. Перед ним открылся выход из замкнутой в себе сферы романтического эпигонства на широкие просторы национального искусства. Работа над сборником имела для Кодая и более частное значение, она подготовила его к созданию антологии народных песен и баллад, опубликованной много лет спустя.

Весной 1906 года Кодай блестяще окончил университетский курс и затем провел несколько летних месяцев на берегу Адриатического моря. Под впечатлением этой поездки была написана симфоническая пьеса «Летний вечер», сыгранная в Будапеште 22 октября 1906 года. Это было первое выступление Кодая как композитора перед широкой публикой.

Сразу после концерта Кодай отправился в поездку по Германии и Франции. Он уже побывал за рубежом в 1904 году, когда посетил Байрейт вместе с группой товарищей по Музыкальной академии. Молодой музыкант выказал равнодушие к чарам вагнеровской музыки, и путешествие не оставило большого следа в его жизни. Другое дело — посещение Берлина и Парижа, принесшее множество глубоко взволновавших его художественных впечатлений, встреч с интересными людьми. В Берлине Кодай услышал игру квартета Иохима, в Париже посетил консерваторский класс Видора, познакомился с Р. Ролланом. И, самое главное, побывал на спектакле «Пеллеаса и Мелизанды», раскрывшем перед ним гений Дебюсси, в лице которого он нашел, как писал впоследствии, «самого замечательного музыканта своего поколения».

Вернувшись в Будапешт, Кодай познакомил с произведениями Дебюсси Бартока, и тот также был покорен и увлечен миром необычных звучаний. Оба композитора почувствовали в творчестве французского мастера нечто близкое, восхищались новизной его гармонического мышления, в котором неожиданно обнаружили родство с миром дорогой им крестьянской музыки. Барток говорит об этом в автобиографии с полной определенностью: «Когда в 1907 году я, с помощью Кодая, впервые познакомился с музыкой Дебюсси и начал изучать ее, я был удивлен большой ролью, которую играют в ней пентатонические образования, аналогичные встречающимся в нашей народной музыке. Без сомнения, их также следует приписать влиянию музыки одной из восточноевропейских народностей — вероятно, русской. Аналогичные тенденции обнаруживаются и в произведениях Игора

Стравинского, кажется, что в нашу эпоху, в довольно удаленных друг от друга районах, можно увидеть проявления одной и той же тенденции, которая может быть выражена в следующих словах: омоложение ученой музыки благодаря элементам крестьянской песни, которые в течение последних столетий не оказывали влияния на великие музыкальные произведения»<sup>1</sup>.

Новизна языка и поэтичность музыки Дебюсси увлекли обоих композиторов. Однако если говорить о Кодая, то лишь в «Импровизации на тему Дебюсси», написанной в 1907 году, можно найти прямое влияние творчества французского мастера. Он явился для Кодая не примером для подражания, а маяком, освещавшим путь в неизведанные дали. Главное вдохновляющее начало Кодай находил в крестьянской песне.

Кодай был неутомим в своих фольклорных изысканиях. Один либо с Бартоком, он записывал песни в северозападной Венгрии (1907—1909), в Трансильвании (1910—1912), Буковине (1914). Работа протекала в трудных условиях, но, вопреки всему, собрание фонограмм расширялось, становилось богаче и разнообразнее.

Трудности были связаны с недостатком материальных средств, отсутствием общественной поддержки и со специфическими особенностями работы. Прежде всего, обоим друзьям пришлось столкнуться с предубеждением будапештских музыкальных авторитетов в отношении к крестьянской песне: «В Венгрии,— писал впоследствии Барток,— с большим негодованием восприняли, что серьезные музыканты берутся за, казалось бы, несовместимую с их научной подготовкой работу»<sup>2</sup>.

Равнодушие, а часто и враждебность «образованной» части общества к собирателям фольклора были не единственной помехой. Очень трудно было убедить и самих крестьян, стеснявшихся петь перед фонографом. Вот что пишет об этом Кодай:

<sup>1</sup> Б. Барток. Автобиография. В книге «Bartók. Sa vie et son oeuvre», p. 141.

<sup>2</sup> Б. Барток. Три лекции, стр. 6.

«В целом, хотя это и варьировалось в зависимости от места, мы находили больше расположенности к нашим изысканиям среди крестьян, чем у сельской интеллигенции. Только некоторые учителя действительно понимали, кем мы являлись, и они по большей части нам помогали. Бывали случаи, когда нас встречали с подозрениями: крестьяне так часто бывали обмануты горожанами, что старались держаться подальше от хорошо одетых незнакомцев»<sup>1</sup>.

Так, в скитаниях по деревням и селам, почти без всякой помощи со стороны, накапливался драгоценный песенный материал, а вместе с ним и множество фактов, раскрывавших перед музыкантами правду крестьянской жизни. Она была суровой, заставлявшей задуматься над многими важными социальными различиями.

Кодай вскоре понял, что «деревенское общество кажется единым только издали. Чем внимательнее мы присматриваемся, тем больше градаций находим в нем. Разницу создают занятия (ремесленник, земледelec, батрак, пастух), а также имущество и религия. Это отражается и на песнях. Люди состоятельные любят и в песнях отличаться от бедных»<sup>2</sup>. Он считал даже, что с ростом благосостояния постепенно исчезает и старинная песенная традиция: «Дочери земледельца, стоящего выше определенного имущественного уровня, уже не полагается петь, не говоря о самом земледельце!»<sup>3</sup> Другими словами, классовое расслоение деревни ведет к забвению самого глубокого и самобытного пласта народной песенности.

Эти мысли возникали, конечно, не только в связи с чисто фольклорными проблемами. Они явились результатом знакомства с народной жизнью и складывавшихся под ее влиянием демократических взглядов Кодая и Бартока. Именно песня вела их к сердцу народа, помогала понять его мысли и чувства.

Барток и Кодай скоро пришли к сознанию необхо-

<sup>1</sup> L. E ö s z e, стр. 49.

<sup>2</sup> З. Кодай. Венгерская народная музыка, стр. 34.

<sup>3</sup> Там же.

димости внести систему в фольклорные изыскания, они разделили области работы и, время от времени, сравнивали собранные материалы, взаимно проверяя друг друга. Они продолжили традицию композиторов, собиравших и записывавших народные песни, таких как Балакирев и Римский-Корсаков. Правда, для русских музыкантов на первом плане находились композиторские интересы, в то время как Барток и Кодай явились также и крупнейшими учеными-фольклористами. Творческое и исследовательское начала слиты в их деятельности неразрывно, и в этом они подают важный пример искусству XX столетия, в котором проявилась тенденция к отходу от народных истоков.

Отсюда и вытекала основная задача поколения музыкантов, выступившего около 1900 года: вернуть «на народную почву художественную музыку, вставшую на путь подражания иностранному, остановить почти полную умственную колонизацию, выращивать высшую художественную музыку из корня народной»<sup>1</sup>.

В этом, собственно говоря, не было ничего нового: ведь все развитие европейских национальных школ в XIX столетии шло по такому же пути. Представители венгерского романтизма также стремились к развитию национальной самобытности, которую они находили в стиле вербункош. Однако слова Кодая наполняются иным содержанием, если вспомнить уже известные нам факты истории венгерской музыки и соотношения двух ее ветвей — вербункоша и крестьянской песни. Речь шла о создании нового национального стиля на основе разработки элементов крестьянской песни. Это требовало от композиторов смелого, по-настоящему творческого подхода и ясного понимания исторической перспективы.

«Художник живет не в безвоздушном пространстве, а в обществе людей. Он чувствует и думает то же, что и миллионы, он только лучше выражает. И знаком таланта является уже то, если чужая мысль вызывает в человеке новое. Но что можно сказать о большин-

<sup>1</sup> З. Кодай. Венгерская народная музыка, стр. 40.



стве художников, в которых чужая мысль порождает не новую, а только подобную, и которые остаются на всю жизнь имитаторами»<sup>1</sup>.

В этих словах выражена существенная часть эстетической позиции Кодая. Искать оригинальное не только в самом себе, но и вокруг себя, укореняться в народной почве, усваивать все, пробуждающее творческий инстинкт. Но при обязательном условии — самостоятельности, без которой немислимо истинно художественное творчество.

В 1907 год стал для Кодая началом педагогической деятельности: он был приглашен преподавателем гармонии в Музыкальную академию, а год спустя получил в ней композиторский класс. Ближайшие два-три года были заполнены занятиями с учениками, фольклорными экспедициями, расшифровкой собранного материала и, конечно, работой над новыми произведениями. В это время Кодай и Барток уже одерживали творческие победы, не столь большие, как впоследствии, но достойные внимания публики, которого им, к сожалению, не доставало. Большинство их произведений оставалось неисполненными и неизвестными любителям музыки. А ведь среди написанного в 1907—1910 годах было несколько тетрадей песен, фортепианные пьесы, Первый струнный квартет и Виолончельная соната, свидетельствующие о быстром росте композиторского дарования Кодая.

Молодым композиторам, пользовавшимся к тому же репутацией ниспровергателей основ, было невозможно пробиться на концертную эстраду. Между тем это имело для них жизненное значение — пора было вынести свои произведения на суд общественности, без этого трудно стало двигаться дальше, да и положение композитора, пишущего для своего письменного стола, сковывало творческую инициативу.

Огромным счастьем для Кодая было встретить такого соратника в борьбе за новое искусство, каким явился Барток. У обоих была ясно осознанная цель и постоянная готовность поддержать друг друга. «Те,

<sup>1</sup> З. Кодай. Венгерская народная музыка, стр. 42.

кто в новой форме воссоздают венгерскую музыку, могут работать не двумя, а только одной рукой. Другая рука необходима для того, чтобы вести оборонительную борьбу»<sup>1</sup>, — говорил Кодай и ему постоянно приходилось вступать в полемику, защищая и себя, и Бартока. А нападки шли с разных сторон, были и попытки поссорить друзей. Однако все это получало немедленный отпор; так, Барток отвечал недругам Кодая: «Его искусство, как и мое, имеет два корня и выросло из венгерской крестьянской и современной французской музыки. Но выросшее на общей почве, искусство каждого из нас с самого начала было разным (только злостные или непосвященные люди могут говорить про Кодая, что он «подражатель»)<sup>2</sup>. Так же остро реагировал и Кодай на все инсинуации по адресу Бартока.

17 марта 1910 года в Будапеште состоялся авторский концерт Кодая, в программу которого вошли Первый струнный квартет, пьесы для фортепиано ор. 3, сыгранные Бартоком, и Соната для виолончели с фортепиано. На следующий день перед публикой выступил Барток — со своими произведениями, в том числе и с Первым струнным квартетом. Оба концерта, впервые показавшие широкой общественности достижения новой венгерской музыки, пробудили множество откликов. Большой успех выпал на долю молодого квартета во главе с Имре Вальдбауэром, вскоре завоевавшего известность и за пределами Венгрии. Этот коллектив впоследствии много сделал для распространения камерной музыки Бартока, Кодая и других венгерских композиторов.

Будапештская публика и критика приняли новые произведения далеко не единодушно. По адресу Кодая было высказано много нелестного. Его обвиняли и в отступлении от тех правил, в которых он воспитывал учеников в академии, и в варварстве, и в пресловутом «ультрамодернизме» (в этом упрекали и Бартока).

<sup>1</sup> Ф. Бониш. Дружба двух венгерских композиторов. «Венгерские новости», Будапешт, 1956, № 7, стр. 14.

<sup>2</sup> Там же.

Были, конечно, в Будапеште люди, понявшие историческое значение двух авторских концертов. Один из них, композитор Бела Рейниц, писал: «В будущем Кодай будет отнесен к числу наиболее известных венгров. Его имя пополнит списки выдающихся людей, которые создают культуру нашей страны»<sup>1</sup>. Критик судил верно. Но таких, как он, было в то время немного, и их мнение победило лишь несколько лет спустя. А в 1910 году выступление двух композиторов, открывающее новую страницу в летописи венгерской музыки, не встретило широкого общественного понимания и поддержки, на которые оно имело полное право.

Кодай и Барток отлично понимали, что их борьба за признание только начинается. Нелегко было пробить дорогу сквозь толщу устоявшихся и уже обветшалых традиций романтизма, сквозь толщу иноземных влияний и предубежденности консервативных кругов. Тем не менее друзья не сдавались и в 1911 году выступили с проектом создания Нового венгерского музыкального общества, которое должно было ставить своей главной целью распространение симфонической музыки. Однако этот проект остался неосуществленным: дело ограничилось организацией пяти камерных концертов, а просьба о субсидии симфоническому оркестру была решительно отклонена официальными кругами, не проявившими никакого интереса к прогрессу музыкального искусства. Какой выдержкой и силой воли надо было обладать, чтобы продолжать идти по избранному пути в условиях неприязни и недоброжелательства!

Вернемся к событиям 1910 года, занимающего важное место в биографии композитора. Третьего августа он женился на Эмме Грубер — высокоодаренной и образованной женщине, являвшейся искренним другом новой венгерской музыки. Кодай был знаком с ней давно, еще в годы пребывания в Музыкальной академии, в ее доме бывал тогда и Барток. Эмма Кодай была отличным музыкантом, она сочиняла не-

<sup>1</sup> L. E ö s z e, стр. 19.

большие произведения, участвовала в фольклорных экспедициях, переводила тексты вокальных сочинений на иностранные языки, словом, была верной помощницей своего мужа в его творческой работе. Их брак был долгим и счастливым.

В 1910 году Кодай провел очень удачную фольклорную экспедицию в районах Северной Венгрии. Два года спустя он отправился вместе с Бартоком в Трансильванию и вновь собрал там много песен и секейских баллад. Оба друга понимали, что настало время по-настоящему систематизировать накопленный материал и сделать его всеобщим достоянием. И в 1913 году они выработали план публикации большого научно-документированного свода фольклора — «Нового универсального собрания народных песен». Кодай и Барток рассчитывали на помощь со стороны Общества Кишфалуди<sup>1</sup>. Но их надежды были тщетными, хотя подготовленный ими план, казалось бы, должен был привлечь внимание общественности. Их замысел осуществился лишь много лет спустя в Народной Венгрии, когда начало выходить в свет монументальное собрание венгерских народных песен, первые тома которого готовились при непосредственном участии Кодая.

До этого было очень далеко. А в 1913 году обоим композиторам снова пришлось пережить горечь разочарования. И все же работа над планом не прошла бесследно, она имела большое значение для дальнейшего формирования научных воззрений и методов Бартока и Кодая. С этой точки зрения, план заслуживает внимания каждого, кто интересуется историей новой венгерской музыки.

Главной задачей являлась полная и систематизированная публикация тщательно выверенного фольклорного материала. И во время работы над планом,

<sup>1</sup> Литературное общество имени Кишфалуди было основано в 1836 году и в свое время сделало много для распространения венгерской культуры. Однако в начале XX столетия его деятельность приобрела консервативно-академический характер, общество осталось в стороне от движения нового искусства.

и в дальнейшем Кодай не раз говорил и писал о необходимости многократной проверки и уточнения каждой записи, с тем чтобы дать безупречный материал для научно-исследовательской работы. Основой нового собрания должны были стать прежде всего записи Кодая и Бартока, которых к тому времени накопилось свыше 3000, записи Викара, некоторые материалы более ранних сборников, а также песни, записанные учениками Кодая, включившимися в активную фольклорную работу. Всего этого хватало на несколько томов, которые, несомненно явились бы ценнейшим вкладом в венгерскую музыкальную культуру.

План излагал и принципы систематизации народных песен — вопрос крайне важный для каждого, кто приступает к составлению свода. Кодай пишет в связи с этим: научный опыт сравнительного музыкознания подсказывает, что «единственное решение, удовлетворяющее требованиям, должно основываться на характеристических особенностях музыки, ее основных типических форм, возникающих из различных групп звуков, родственных по происхождению»<sup>1</sup>. В этих словах выражено стремление к строгой логичности и исторической обоснованности каждого определения, характерное для научной деятельности Кодая. Он был отлично подготовлен к ней университетскими занятиями, завершившимися, как мы уже знаем, работой о венгерском песенном творчестве. Кодай внимательно изучал и труды современных ему фольклористов. Но все его выводы основывались, прежде всего, на живом восприятии песни, на обобщении материала, собранного им самим в его естественном окружении. Его позиции были почерпнуты не только из книг, но и из жизни, тесная связь с которой ощутима в каждой странице его фольклорных трудов.

Кодай продолжал работать над собранными материалами как исследователь и композитор. В его произведениях все отчетливее слышатся крестьянские интонации, претворенные в формах индивидуального

<sup>1</sup> Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete. Ethnographia. Budapest, XXIV, pp. 313—316.

стиля, приобретающего все более определенные очертания.

Новый — 1914 — год Кодай встречал полный планов и надежд, но они были развеяны вспыхнувшей войной, резко нарушившей жизнь европейских стран, принесшей народам неисчислимые страдания. В этих условиях трудно было и думать о широком распространении новой венгерской музыки — возможности исполнения резко сократились, а число недоброжелателей оставалось тем же, что и было. Однако Кодай не снижал активности: он продолжал вести педагогическую работу в Музыкальной академии, провел в 1915—1916 годах фольклорные экспедиции, по-прежнему публиковал статьи в этнографическом журнале. Главное же — писал новые произведения, среди которых были Второй струнный квартет, Дуэт для скрипки и виолончели, Соната для виолончели соло, фортепианные пьесы, романсы и песни.

Портфель композитора был полон, но это по-прежнему мало интересовало устроителей концертов. Более того, когда что-либо из произведений Кодая проникало на эстраду, немедленно появлялись злобные отклики прессы. Так было в 1917 году, после первого исполнения «Двух народных песен из Зобора». Будапештские зоицы не желали считаться с ростом международной известности композитора: его первый квартет еще в 1910 году с успехом исполнялся в Цюрихе, а во время войны — в нескольких городах США, Казелла включил Сонату Кодая для виолончели и фортепиано в программу одного из концертов современной музыки в 1912 году, фортепианные пьесы прозвучали в Париже и других городах и т. д. Получалось так, что за рубежом Кодая играли больше, чем на родине. Барток заметил по этому поводу, что вопрос о признании музыки Кодая будет решен не в Венгрии, а за рубежом. Хотя его слова оправдались лишь частично, несомненно, в 1917 году Кодай имел основания для пессимистического взгляда на будущее.

Лишь 7 мая 1918 года (то есть восемь лет спустя после первого авторского концерта) Кодай получил возможность выступить с большой камерной програм-

мой, в которую вошли Дуэт для скрипки и виолончели, «Последние мелодии» для голоса и фортепиано, Второй струнный квартет. Новинки были встречены большинством критиков неблагоприятно: одни считали музыку слишком сложной и эксцентричной, другие — напротив, чересчур примитивной, со всех сторон раздавались старые упреки в приверженности Кодая к крайнему модернизму. Прошедшие годы, как видно, мало что изменили в оценках консервативной критики. Но хотя композитору и предстояло еще немало испытаний, большая часть пути к признанию уже осталась позади.

В 1918 году Кодай впервые попробовал свои силы на поприще музыкальной критики. В его статьях привлекают ясность аналитических суждений и неизменная готовность служить делу родной музыкальной культуры. Ей и, прежде всего, творчеству Бартока, которое он пропагандировал страстно и убежденно, посвящено большинство статей Кодая, печатавшихся на страницах журнала «Nyugat» и газеты «Pesti Napló». Он высказал много проницательных мыслей об опере «Замок герцога Синяя Борода», балете «Деревянный принц», Втором струнном квартете и общем направлении творчества Бартока.

Одна из статей Кодая, напечатанная в журнале «Nyugat», явилась откликом на смерть Дебюсси. В ней высказаны чувства любви и восхищения великим французским композитором: «Он был, несомненно, самый замечательный музыкант своего поколения и, оценивая силу его влияния, самый продуктивный... Проложенные им пути ведут к Свободе и Красоте. В этом отношении невозможно по достоинству оценить величину открытого им нового мира. По протяженности это несравнимо с областью, возделанной немногими великими музыкантами. Но в своем собственном мире он был поэтом, каким бы не мог быть никто другой»<sup>1</sup>.

Небезынтересно привести здесь и отзыв Кодая о

<sup>1</sup> Z. Kodály. Claude Debussy. «Nyugat», Budapest, XI, p. 642.

музыке Равеля: «Этот интересный композитор принадлежит к новой французской школе, но хотя Дебюсси является для него отправной точкой и хотя он разделяет многие особенности его стиля, он не может рассматриваться просто как имитатор»<sup>1</sup>. Кодай еще раз высказывает излюбленную мысль о самостоятельности творческих исканий — этого необходимого качества каждого истинного художника.

Кодай писал статьи в то время, когда вокруг разыгрывались бурные исторические события. Война заканчивалась поражением Австро-Венгрии. Лоскутная габсбургская империя рассыпалась на отдельные части, и страдавшие под ее игом многочисленные народы сбросили путы национального порабощения. Обрела независимость и Венгрия, но взявшее в свои руки власть буржуазное правительство не могло разрешить острые противоречия, а тем более пойти навстречу запросам широких народных масс. Положение обострялось с каждым днем, и, в конце концов, грянул революционный гром.

21 марта 1919 года была провозглашена Венгерская Советская Республика. Она просуществовала недолго — немногим больше четырех месяцев. Но ее значение было огромным: революция всколыхнула всю страну, ее могучее влияние сказалось во всех областях жизни и культуры, она повела к резкому размежеванию общественных сил.

Кодай, как и Барток, находился среди венгерских интеллигентов, сразу установивших контакт с народным правительством. Когда была создана Музыкальная директория под председательством Белы Рейница, то в ее состав вошли Барток, Донаньи и Кодай. На повестку дня встал вопрос о реорганизации Музыкальной академии. Это было поручено новому ректору Донаньи и его заместителю Кодаю, который энергично принялся за дело.

После поражения революции, когда в стране установился жестокий режим буржуазной диктатуры, Кодай и Барток попали в списки неблагонадежных. Им

<sup>1</sup> Z. Kodály. Zenei beszámoló. «Pesti Napló», 1919, 25/1.



предъявили обвинение в сотрудничестве с коммунистическим правительством. На страницах газет появились статьи, направленные против Кодая не только как композитора, но и как педагога. Один из реакционных журналистов договорился до того, что из стен Академии вместо хороших музыкантов выходят «маленькие кодаи»! И это еще не предел нелепых ложных наветов, с которыми пришлось столкнуться композитору.

Кодая вместе с Бартоком обвинили в недостаточной патриотичности, чуть ли не в предательстве национальных интересов. Причиной была... их фольклорная работа. Бартока упрекали в том, что он собирал не только венгерские, но и словацкие, и румынские песни, а Кодая называли... «развратителем Бартока»!

Композитор с достоинством отвечал своим преследователям: «Я никогда не вмешивался в текущую политику. Но, говоря образно, каждый такт музыки, каждая записанная мелодия была для меня политическим актом. По моему мнению, это подлинно патриотическая политика, политика действия, а не продажных фраз. И за это меня преследуют». Донаньи справедливо заметил: «Человек, проводивший свою жизнь в поисках и собирании венгерских народных песен, конечно, обладает большим патриотизмом, чем его обвинители»<sup>1</sup>.

Несостоятельность обвинений, выдвинутых против Кодая, была ясной для многих. Но мало кто отважился выступить в его защиту, время было суровым, и другим представителям прогрессивной интеллигенции довелось пережить еще более тяжелые испытания — пройти через тюрьмы и изгнание, в котором очутился и Бела Рейниц. Кодай был слишком известен, чтобы к нему могли быть применены подобные меры, но его ожидал вызов в специальную следственную комиссию. Там у него потребовали отчет обо всем происходившем в Музыкальной академии в период существования Советской власти. В обвинительный акт были включены такие пункты: был членом

<sup>1</sup> L. E ő s z e, стр. 24.

Музыкальной директории, поручил профессорам Академии оркестровку «Интернационала», дал разрешение на вербовку среди студентов добровольцев в Красную Армию, а рядом с этим... пользовался печатью факсимиле вместо собственноручной подписи!

В защиту Кодая выступили Барток и Донаньи. Последний прямо заявил, что ответственность за все происшедшее лежит только на нем, как на ректоре Академии. Но комиссия осталась глуха к этим доводам и решила по-своему.

В конце концов Кодая уволили в отставку, чему способствовал Енё Губай, вновь назначенный ректором Музыкальной академии. Вместе с Кодаем из состава профессуры вывели и Бартока. Два крупнейших венгерских музыканта были отстранены от участия в воспитании молодежи. Однако Кодай не потерял связи с учениками, продолжавшими работать с ним на дому. В то же время он по-прежнему занимался изучением фольклора, написал Серенату для двух скрипок и альты — одно из самых светлых и жизнерадостных произведений.

В 1921 году дело дошло до того, что Кодая упрекнули в... подражании Бартоку! Автор статьи сделал еще одну попытку поссорить двух композиторов, внести раскол в ряды новой венгерской музыки, по-прежнему вызывавшей ненависть реакционеров. Но их надежды остались тщетными: сам Барток дал отпор клеветникам, выразив на страницах журнала «Nyugat» глубокое уважение к своему соратнику. Он писал: «Я считаю Кодая лучшим венгерским музыкантом не потому, что он мой друг. Кодай стал моим единственным другом потому, что он, не говоря уже о его прекрасных человеческих качествах, самый лучший венгерский музыкант. И то, что я получил от этой дружбы больше, чем Кодай, вновь подтверждает его достоинства и самоотверженный альтруизм»<sup>1</sup>.

Нелишне вспомнить здесь еще одно высказывание Бартока, относящееся к 1921 году: «Специалисты хорошо знают, чем обязана венгерская фольклористика

<sup>1</sup> «Nyugat», 1921, pp. 235—236.

Золтану Кодая. Неутомимость в работе, настойчивость и усердие, основательность знания и проницательность делают его единственным серьезным знатоком венгерской крестьянской музыки. В этой области его еще никто не превзошел. И на человека, которому так много обязана венгерская культура, сыпятся нападки — то со стороны официальных кругов, то со стороны «критики». Ему хотят помешать спокойно работать на благо этой культуры, и делают это люди бесталанные, праздные ничтожества, крича в то же время о культурном превосходстве Венгрии»<sup>1</sup>.

Творческое содружество Бартока и Кодая прошло через различные этапы: сближение двух молодых студентов Музыкальной академии, совместные фольклорные экспедиции и работа над собранными песенными материалами, общественная деятельность в дни Венгерской Советской Республики, творческие победы 20-х и 30-х годов, трудные годы разлучившей их войны — целая эпоха бурной и тревожной жизни, когда рушились многие привязанности и люди, прежде близкие друг другу, оказывались на разных полюсах. Барток и Кодай прошли через все эти испытания, сохранив взаимопонимание и дружбу.

Именно поэтому в рассказе о жизни и творчестве одного из них так часто всплывает имя другого. Оба вошли в историю как единомышленники и крупнейшие представители венгерской музыки нашего столетия, оказавшие глубокое влияние на пути развития мирового искусства.

Как ни тяжело было начало 20-х годов, вскоре впереди показался просвет. За рубежом все чаще начала исполняться музыка Кодая. Венское «Universal Edition» заключило с ним договор на публикацию его произведений, и они вскоре распространились по всему миру. В сентябре 1921 года Кодай снова возвратился в Музыкальную академию. Полоса самых больших трудностей постепенно оставалась позади, но потрясения были так велики, что в течение трех лет (с 1920 по 1923 год) Кодай ничего не сочинял, пол-

<sup>1</sup> Ф. Бониш. Дружба двух венгерских композиторов, стр. 14.

ностью уйдя в педагогическую и фольклорную работу. Он как бы оглядывался на прошлое — большой период творческой деятельности, накапливая силы для продвижения к новым рубежам.

Перейдем к рассмотрению произведений Кодая, написанных на протяжении двух первых десятилетий XX века. За единственным исключением (оркестровая пьеса «Летний вечер»), все они относятся к камерному жанру — вокальному либо инструментальному. Это предпочтение сохранилось вплоть до появления «Венгерского псалма» (1923). Зато впоследствии внимание композитора переключилось на другие области: в 20-е годы его занимали главным образом оратория и опера, в 30-е — симфоническая и хоровая музыка. Таким образом, наследие Кодая можно довольно точно разграничить по жанрово-хронологическому признаку. Камерная музыка привлекала композитора в период становления стиля, выступающего в полном блеске в последующие десятилетия. В то же время ранние произведения Кодая — неизмеримо больше, чем проба пера молодого автора: в них есть художественные достоинства, немеркнувшие и в наше время. Ведь Кодай приступил к созданию своих камерных произведений, отлично подготовленный практикой юношеского музицирования и годами академической учебы, в них видна рука мастера.

Трудно сказать, почему Кодай отошел впоследствии от жанра, который культивировал с такой любовью и талантом. Может быть, он ощутил со временем, что главная сфера его творчества — это крупные формы ораториальной и симфонической музыки. Может быть, были и другие причины. Во всяком случае, работа над камерными партитурами имела важное значение для дальнейшего творческого развития. Здесь композитор осваивал новый интонационный материал, что заметно уже в первом струнном квартете. Здесь вырабатывались свойственные Кодая лаконизм и строгая логичность изложения, мастерство отделки деталей и архитектурный дар, безупречное чувство пропорций. Камерная музыка стала для него, как и для Бартока, полем для утверждения принципов но-

вого искусства в трудную пору, о которой так беспощадно отозвался сам композитор: «Типичной формой нашей музыкальной жизни все еще остается выпивка под аккомпанемент цыганского оркестра. Для большинства представителей нашего среднего класса музыка еще не стала духовной пищей, которая может приниматься не иначе как с материальной»<sup>1</sup>. Вот это равнодушие к искусству и стояло на пути молодых музыкантов, смело устремленных творческими мечтами в будущее.

Напомним о почти полном отсутствии камерных ансамблей в венгерском музыкальном творчестве прошлого столетия. Опера и фортепианная музыка достигли высокого расцвета, что же касается камерно-ансамблевого репертуара, то в нем господствовали иностранные произведения, причем — не всегда перво-классные. Вот почему работа в этой области имела для Кодая и Бартока особое значение, не говоря уже о том, что им легче было организовать исполнение квартета, чем оркестрового произведения. И они настойчиво внедряли камерную музыку в концертный обиход, вопреки всем предрассудкам неподготовленной публики. «Конечно, не случайно, что у нас написано так много камерной музыки, хотя подчас она и кажется некоторым нежелательной», — писал Кодай, отвечая критикам, враждебно высказывавшимся о произведениях новой венгерской школы<sup>2</sup>.

В ряду камерных произведений Кодая первым явилось *Adagio* для скрипки и фортепиано. Сам композитор дал ему характеристику в следующих словах: «До сих пор это одно из самых популярных моих произведений. Немногие из других исполнялись так часто, есть даже радиопрограмма, в которую оно включается еженедельно. Оно относится к тому времени, когда я еще ничего не знал о народной музыке, и по нему можно судить, что могло бы произойти, если бы я никогда не познакомился с народной

<sup>1</sup> *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Tomus III, Akadémiai Kiadó. Budapest, 1962, p. 253.*

<sup>2</sup> Там же, стр. 254.

песню либо никогда не посетил сельские местности, где открыл ее... В Adagio нет черт венгерской музыки... оно написано в международном, всюду понятном стиле... и если бы я продолжал писать в этом стиле, я бы легче добился успеха»<sup>1</sup>.

Трудно не согласиться с этими словами. Однако не случайно Adagio до сих пор пользуется любовью слушателей, переложено для альты и виолончели, для симфонического и салонного оркестра. В нем привлекает широта свободно льющейся мелодии, поддержанной полнозвучным аккомпанементом, спокойствие лирического настроения, оттененного небольшой взволнованной кульминацией. Во всем проявляется соразмерность и пластичность, предвещающие важные качества зрелых произведений композитора, еще не освободившегося в ту пору от романтических влияний, но уже нашедшего путь к сердцу слушателя.

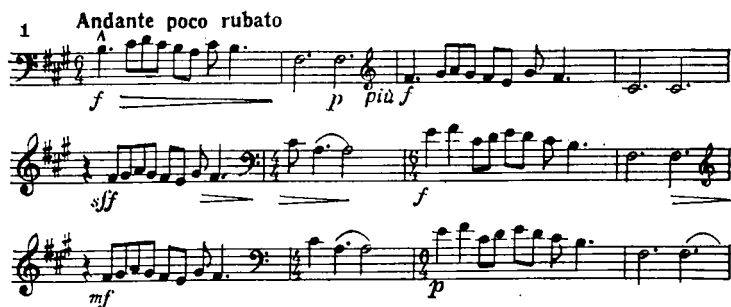
Мы уже знаем, какое место в творческой биографии Кодая занимает Первый струнный квартет, какая бурная реакция последовала на его исполнение в 1910 году. Сейчас трудно себе представить, что вызвало поток обвинений в «ультрамодернизме», — квартет во многом следует классическим традициям, трактованным в духе позднеромантического искусства. В то же время в его музыке уже ясно выступают черты национального своеобразия, слышатся отзвуки крестьянской песни (одна из них появляется в начале первой части), придающие квартету оригинальный характер.

В Первом квартете Кодай проявил глубокое понимание жанра и мастерство в использовании его возможностей, не часто встречающееся у начинающих композиторов. Он нашел много интересного и нового, преобразующего традиционную форму. К этому следует добавить, что квартет отлично звучит, интересен по инструментальной фактуре. Кодай впервые создал произведение крупной формы, обладающее настоящей художественной убедительностью.

<sup>1</sup> Kodály Z. Népdal és közönség. «Ujság», Budapest, 1932, 27/I.

Четыре части квартета создают обычный для этого жанра контраст темпов и настроений, но они заполнены самобытным образно-эмоциональным содержанием и изобилуют интересными приемами разработки тематического материала. Любопытен и тональный план квартета: интродукция в *fis-moll* вводит в *Allegro* (*c-moll*, первая часть). Вторая часть — в *A-dur*, третья — в *c-moll*, четвертая — в *C-dur*. Обращает на себя внимание характерное тритоновое соотношение начала и конца квартета и типично романтические терцовые сопоставления тональностей первой, второй и третьей частей. Такая же свобода тональных соотношений сохранится и внутри каждой из частей.

В интродукции у виолончели звучит мелодия народной песни «Солнце зашло», имеющая важное значение для интонационного становления и других тем квартета:



Уже в самом начале проявляется национальная характерность музыки, далеко ушедшей от «международного стиля» *Adagio*. Интродукция воспринимается как лирическое высказывание композитора, находящего здесь свежие гармонические краски (это свойственно и всей партитуре квартета).

Тритоновое сопоставление тем интродукции и *Allegro* (*fis-moll* — *c-moll*) вызвало в свое время недовольство слишком строгих ревнителей академических традиций, но для Кодая, а также и для Бартока, оно было обычным приемом композиторской практики.

Главная тема Allegro диатонична, четка по ритмическому рисунку, полна волевой устремленности, особенно отчетливо выступающей на фоне эпической распевности интродукции. Так же, как и в квартетах Бартока, Кодай сразу начинает развитие главной темы, широкое и динамичное, избегающее повторов.

Красивы и напевны вторая и заключительная темы первой части, с их простым, чисто песенным мелодическим складом и ясностью лирического настроения. Что касается собственно разработки, то она построена в основном на материале главной темы: композитор не очень стремится к контрастности, общий поток музыки расцвечивается лишь фактурными приемами.

Реприза в общих чертах воспроизводит экспозицию. Главная тема изложена массивно, хотя и сжато: этим уравнивается ее преобладание в разработке. В коде вновь всплывают интонации песни «Солнце зашло». Первая часть заканчивается в подчеркнуто энергичном характере.

Вторая часть поэтична и своеобразна по форме. После спокойно повествовательного изложения главной темы, идущей в плавном ритмическом движении на  $\frac{6}{8}$ , следуют два фугато. Первое (*Poco più lento*) написано на задумчиво-лирическую тему, особенностью строения которой являются метрические сдвиги; в основу второго положен более оживленный мотив, исполняемый *pizzicato*:



Оба фугато, при всей краткости, содержательны и интересны по полифонической разработке. Далее композитор соединяет оба тематических элемента в эпизоде, приводящем к полнозвучной кульминации (унисон всех инструментов квартета), а затем, после спада напряжения, наступает реприза. Она усложнена фактурно, разнообразна по колориту. Плавное течение мелодии обрамлено прозрачными звучаниями



тремоло и осторожными басовыми шагами pizz. Музыка как бы расцветает, становится все более трепетной и почти импрессионистической по зыбкости очертаний. Итак, форма здесь — трехчастная, полифоническая насыщенность среднего эпизода (два фугато) сочетается с красочностью звучания репризы. Вторая часть — лирическая кульминация квартета — раскрыла богатство мелодического дарования композитора.

В третьей части — скерцо — обращает на себя внимание диатоническая тема, вначале на фоне квинтового органного пункта. В этом чувствуется близость к народно-инструментальной манере, однако в целом, по характеру структуры музыки, это, пожалуй, самая академичная часть квартета. Ее ритмическая импульсивность и строгость очертаний составляют яркий контраст лирической мягкости второй части.

Финал написан в форме вариаций на простую, даже несколько примитивную тему. Она предваряется довольно развернутым вступлением, напоминающим ритмической энергией первую и третью части. Вариации изящны и разнообразны по жанровому преломлению темы. Одна из них (*Allegretto*,  $\frac{5}{8}$ ) сочинена женой композитора — Эммой Кодай. Вихревое *Presto* завершает финал, а вместе с тем — и весь квартет.

В Первом квартете меньше всего конструктивного схематизма — мысль композитора свободна в своем течении. Это и определяет ценность произведения, сразу показавшего силу музыкальной логики молодого автора.

Венгерские музыковеды рассматривают Первый струнный квартет как далекий прообраз оркестровых вариаций на тему народной песни «Лети, павлин», написанных в 1939 году. Основанием для этого является концепционное значение песенной мелодии, характерное для раннего камерного произведения.

Национальная характерность отличает и Второй струнный квартет Кодая. Элементы народной песни даны здесь в обобщенном виде, что выявляет зрелость стиля, сказавшуюся и в мастерстве, с которым использованы классические формы сонаты и рондо. При чем здесь уже найдены приемы, часто использовав-

шиеся затем в новой венгерской музыке. Трехчастное построение вместе с интродукцией и кодой создает форму арки, не раз встречающуюся и в квартетах Бартока. Вторая часть, как обычно, идет в медленном движении, финал написан в сонатной форме, проникнут живостью танцевального характера. Так, уже конструктивное построение квартета свидетельствует о стремлении использовать по-новому принципы развития классического квартетного стиля.

Второй квартет написан почти через десять лет после Первого. То, что раньше лишь намечалось, теперь было осуществлено в полном единстве и законченности стиля. Органически усвоенные интонации старинной крестьянской песни стали нормой музыкального языка. В связи с этим хочется вспомнить слова Бартока, говорившего, что создание национального стиля возможно лишь в том случае, когда «композитор научится языку крестьянской музыки и овладеет им в таком совершенстве, в каком поэт владеет своим родным языком»<sup>1</sup>.

Новизна заметна при первом же взгляде на партитуру второго квартета: здесь нет и следов некоторой традиционности более раннего произведения. Композитор исходит от мелодики и ритмики, от приемов интонационного развития народной песни, близость к ней чувствуется и в целом, и в деталях. Дело не только в характере тематизма и фактурных деталей, связанных с народной инструментальной манерой (яркий пример — наигрыш скрипки в начале второй части), но и в самой сущности музыки — глубоко национальной и современной.

Второй квартет написан в свободно трактованной двухчастной форме, в нем привлекает внимание обилие тематического материала. Это вынуждает композитора искать конструктивные принципы, с трудом укладываемые в привычные схемы. Ласло Ёсе находит здесь сочетание «сонаты, рондо-сонаты, трио,

<sup>1</sup> Б. Барток. Влияние крестьянской музыки на современную профессиональную музыку. В книге: «Bartók, sa vie et son oeuvre», p. 150.

двух- и трехчастных форм»<sup>1</sup>. К этому следует добавить, что в квартете есть и ясно выраженная рапсодичность чередования танцевальных наигрышей, звучащих в финале с захватывающей жизнерадостностью и искрометностью.

Стиль инструментального изложения строг: на первом плане мелодическая линия, нередко подчеркиваемая удвоением через две и даже три октавы (первая скрипка и виолончель), двойные ноты использованы экономно. В общем, по техническим приемам это близко классическому камерному письму. Однако характер пентатонической мелодии и связанные с ним приемы развития, пентатоническая ладовость и импровизационная речитативность придают квартету черты глубокой оригинальности.

В музыке первой части сочетаются черты эпоса и лирики, она цельна в развертывании музыкальных мыслей, выдержана в строгом камерном характере. Своеобразны полифонические сочетания кратких интонаций, оживляющих звуковую ткань. В тематическом материале нет ясно выраженных фольклорных заимствований, но связь с миром крестьянской песенности ясно ощутима. Кодай достигает большой собранности, компактности и динамичности звучания.

Следует сделать общее замечание, касающееся трактовки пентатоники в крупных произведениях Кодая. Он стремится преодолеть ее монотонность введением хроматических элементов и неожиданных модуляционных сдвигов, но использует это с таким мастерством и чувством меры, что общий характер ладового звучания сохраняется.

Вторая часть квартета состоит из двух разделов — начального *Andante* и следующего за ним *Allegro giocoso*. Это построение напоминает о типичном для народной музыки сопоставлении темпов, постоянно встречающемся и в рапсодиях Листа. Рапсодичность есть и во второй части квартета Кодая (особенно — в *Allegro giocoso*), она выступает в приемах разработки разнообразного и даже пестрого тематического мате-

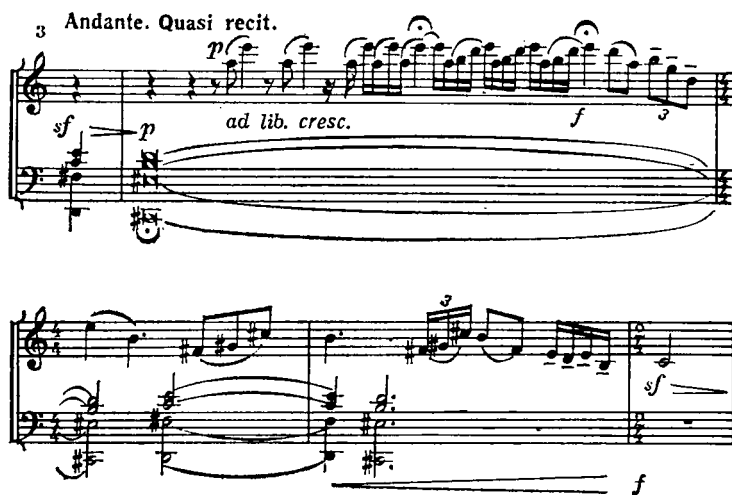
<sup>1</sup> L. E ö s z e, стр. 110.

риала, вмещающегося, впрочем, в рамки четкой конструкции.

В Andante преобладает лирическое размышление, вырастающее из сферы настроений крестьянской песенности. Трудно провести здесь параллель с обычными лирическими страницами классических и романтических квартетов: субъективное явно уступает место большей объективности, обобщенности эмоций, свойственным фольклору. Это, однако, не мешает искренности проявления лирической эмоции композитора.

В Allegro giocoso, носящем жанровый характер, на первый план выступает поэзия наигрышей и бурных танцевальных ритмов.

Характерно самое начало Andante — поэтический монолог первой скрипки, звучащей на фоне выдержанных аккордов у остальных инструментов квартета. Это своеобразное претворение приемов народного инструментализма, представленных вначале почти в этнографическом облике, напоминает о некоторых эпизодах в более поздних произведениях — «Хари Яноше» и «Танцах из Галанты».



В *Andante* чередуются эпизоды, спаянные общностью лирической эмоции и ладово-интонационным строением. Наигрыш сменяется речитацией, из которой вырастает взволнованная мелодическая фраза, изложенная в широких аккордах (скрипки и альт), сопровождаемая выразительным подголоском виолончели, а затем — изящной танцевальной мелодией, предвещающей финал.

В *Allegro giocoso* встречается интересный пример жанровой рапсодичности, которой не был чужд и Барток (в фортепианных циклах на народные темы и рапсодиях для скрипки). Финал Второго квартета Кодая не отличается особой изысканностью фактуры, но его темы так красивы и разнообразны, музыка так увлекательна, что все воспринимается с неослабевающим живым интересом.

Звучность финала блестяща и свежа, хотя в ней и преобладают традиционные приемы квартетного письма — перехваты голосов, эффектно звучащие унисоны, простые, но удачно примененные формы аккомпанемента, расцвеченного полифоническими штрихами. Все это нарядно и празднично; поток прекрасных мелодий льется из рога изобилия.

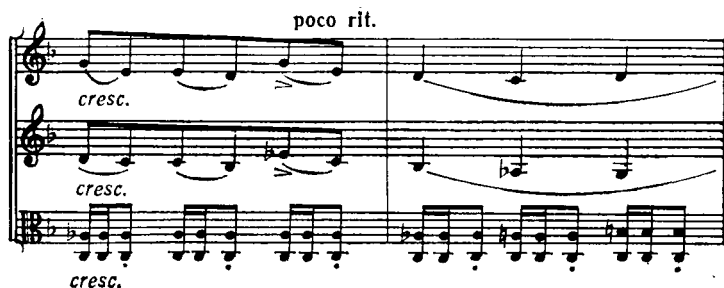
Во Втором квартете композитор нашел свой путь развития интонаций крестьянской песни и приемов народного инструментализма в камерном жанре. Однако в дальнейшем он больше не возвращался к квартетной музыке, работа в этой области завершилась, близилась 20-е годы, когда его внимание было поглощено ораторией и музыкальным театром. Лишь в «Серенаде» — трио для двух скрипок и альтя, написанном в 1920 году, — Кодай еще раз обратился к жанру камерной музыки.

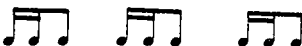
«Серенада» — камерное произведение, в полном смысле этого слова. В ней есть черты программности и характерности, но они не нарушают классической ясности формы. Продолжая традицию жанра, сложившуюся в XVIII столетии, Кодай обогащает ее новым национальным содержанием. По рельефности образов, и динамичности развития это наиболее значительное из его камерных произведений.

Партитура «Серенады» — пример лаконизма изложения и тщательности отбора технических средств. В каждой из трех частей Кодай достигает яркости и элегантности то насыщенного, то прозрачного, но неизменно выразительного звучания. Три инструмента создают почти квартетное полнозвучие, их технические возможности использованы разнообразно.

Не раз отмечалось, что в первой части создана картина серенады, разыгрываемой музыкантами под окном красавицы. Сюжет не новый, неоднократно разрабатывавшийся композиторами и, по большей части, трактованный ими в испанском характере. У Кодая он чувствуется разве лишь в импульсивности ритмического движения, в общем же его музыка ближе к традиции венского классицизма, великолепным образцом которой является «Маленькая ночная музыка» Моцарта. О ней напоминают изящество и жизнерадостность главной темы первой части «Серенады»:

4 Allegramente



Вторая тема вносит в радостное оживление элемент кантилены, создавая этим необходимый контраст. Она звучит впервые у альты, затем подхватывается скрипками (удвоение через две октавы), разливаясь широким мелодическим потоком. Песенное дыхание пронизывает и разработку, оживленную остинатным ритмом  . В репризе

главная тема дана сжато и с изменениями, а вторая изложена почти так же, как в экспозиции. Мера соотношения тематических элементов найдена точно, пропорции уравновешены, все оставляет впечатление ясности и конструктивной стройности.

Трудно найти в камерной литературе нечто аналогичное второй части «Серенады». Она построена в форме диалога альты и первой скрипки на фоне тремоло второй скрипки (играющей септимами, октавами и нонами), в который врываются отзвуки главной темы первой части. Дуэт трактован оригинально — с тонким юмором, оттеняющим традиционную для жанра серенады лиричность настроения. Вопросительные интонации речитатива альты пробуждают изящные, кокетливые реплики скрипки (в ее партии важна роль форшлагов). Контраст двух мелодических образов, а вернее сказать — характеров, сохраняется и в дальнейшем. При этом композитор избегает повторов, развивая интонации в свободной импровизационной манере. Здесь, в особенности в богатой орнаментации скрипичной партии, чувствуются связи с народно-ин-

струментальной традицией. Средняя часть «Серенады» отмечена легкостью полета фантазии. Это небольшая оригинальная сценка, проникнутая поэтической иронией.

Наконец — третья часть, полная веселого оживления, написанная в блестящем камерном стиле. Легкость очертаний танцевальных мелодий сочетается с неудержимым разбегом пассажей, насыщенное многоголосие, создаваемое двойными нотами всех инструментов (как, например, в эпизоде *Темпо I*), — с унисонами, в целом же в финале господствует стремительное движение, лишь ненадолго, перед концом, прерываемое спокойно-лирическим эпизодом (*Andante poco rubato*). Все это очень разнообразно, изобилует контрастами фактуры, проносится в хороводе образов, напоминая финал Второго квартета. Кодай вновь показывает мастерство объединения контрастного тематического материала.

Мастерство проявляется и в тщательности отделки деталей, и в стройности конструкции и, главное — в стилистической завершенности. «Серенада» равно интересна и образно-поэтическим содержанием, и богатством фактуры, разработанной с известной изысканностью, не переходящей, впрочем, в манерность. Нормы музыкального языка здесь довольно классичны, национальные черты выступают не столь отчетливо, как во Втором квартете. Вернее сказать, за исключением финала, где связи с народным тематизмом несомненны, они выражены не столь непосредственно. «Серенада» обладает всеми качествами, необходимыми для успеха у широкой публики, и она его действительно имела в концертных залах Венгрии и других стран.

Мы уже знаем, что этим произведением Кодай попрощался с жанром камерного ансамбля. Каковы бы ни были причины этого явления, надо сказать, что работа над квартетами и трио знаменует важную страницу не только в его биографии, но и в становлении новой венгерской школы. Трудно недооценить значение концертов, в которых впервые были сыграны квартеты Кодая и Бартока: они остались среди важ-



нейших вех, отмечающих развитие венгерской музыки XX века.

Особое место в камерной инструментальной музыке Кодая занимают произведения для виолончели. Он любил этот инструмент и уже в юные годы овладел им в большей степени, чем каким-либо другим.

Соната для виолончели и фортепиано (1909—1910) — одно из лучших ранних произведений Кодая, нередко встречающееся и теперь в концертных программах. Написанная в концертном стиле, она эффектна и благодарна для исполнителя, ее музыка образна, пластична по форме и отмечена той живостью вдохновения, которая всегда увлекает слушателей.

Соната напоминает по конструкции листовские рапсодии: первая часть — фантазия эпически-повествовательного характера, вторая — *Allegro con spirito*, завершающееся краткой цитатой из первой. Развитие музыкальных мыслей (особенно — первой части) во многом импровизационно, но оно не нарушает общей конструкции, как и всегда у Кодая продуманной и логичной. Музыка вырастает из народных интонаций, претворенных свободно, не слишком подчеркиваемых, но всегда определяющих ход развития.

«Фантазия» начинается широкой мелодией виолончели, поднимающейся из глубины басов и снова возвращающейся в низкий регистр:



Сразу устанавливается тон повествования — эпически неспешного и вдохновенного. Он сохраняется во всей первой части, точно вылившейся из уст рапсода.

Почти вся «Фантазия» представляет собой диалог виолончели и фортепиано. В среднем эпизоде партия фортепиано приобретает возбужденный характер,

передающийся и виолончели; диалогическая перекличка двух инструментов приводит к напряженному звучанию кульминации. В варьированной репризе снова возвращается эпическое настроение, и «Фантазия» заканчивается в просветленно-возвышенном тоне.

Эпически-величавые медленные эпизоды не были новостью в венгерской музыке со времени появления рапсодий Листа. Однако, в отличие от Листа, Кодай создает произведение камерно-ансамблевого жанра, что и обусловило в этом произведении иной характер решения художественной задачи. Поэтичная музыка «Фантазии» глубоко национальна по своему языку и характеру.

Во второй части на первый план выступают блестяще разработанные танцевальные наигрыши. Своеобразие главной темы — в обилии модуляционных сдвигов, играющих важную роль в музыке финала. Вторая тема ритмически очень активна. Сопоставление двух тем колоритно, разработка остроумна, полна неожиданных виртуозных эффектов и тембровых сочетаний, динамическая линия не прерывается ни на мгновение в пестрой череде тематических перехватов. Все полно жизни и юмора, оттеняющего суровость эпического распева первой части.

Ее тема снова возвращается в коде, причем в напряженно-драматическом звучании кульминационного эпизода. Эта эмоциональная арка скрепляет общую конструкцию, вносит необходимое единство.

Две части сонаты, разные по характеру и тонально контрастные (g-moll и Fis-dur), создают образы строгого эпического размышления и веселого праздничного хоровода. Музыка свежа по колориту, отмечена своеобразием композиторского почерка, что продолжает привлекать к ней внимание исполнителей и публики и в наше время.

Спустя несколько лет после окончания Сонаты для виолончели и фортепиано, композитор вновь вернулся к ней: «Двухчастную сонату, — писал Кодай, — я хотел дополнить третьей частью, но это не удалось. Стиль мой до того изменился, что я не мог войти в настрое-

ние 1909 года»<sup>1</sup>. Впервые это произведение было опубликовано в Будапеште в сборнике, вышедшем к 75-летию композитора, а затем, под предложенным им названием Сонатина,— и в Москве. По характеру музыки это скорее лирическая поэма, сочетающая широкий распев с прозрачными звучаниями фортепианного аккомпанеента. Сравнивая Сонатину с двумя частями ранее написанной Сонаты, можно действительно увидеть различие стиля, о котором писал впоследствии Кодай, отказавшийся от объединения двух произведений.

Соната для виолончели соло (1915) знаменует новый шаг в овладении народным интонационным материалом и виртуозными возможностями инструмента. Она монументальнее и технически сложнее, чем соната для виолончели с фортепиано. Новое произведение сочинялось в эпоху ренессанса виолончели, начало которому положили в прошлом веке русские мастера—Давыдов и Брандуков, а затем, уже в XX веке, Пабло Казальс. Они много сделали для того, чтобы вернуть инструмент на большую концертную эстраду и привлечь к нему внимание композиторов. Кодай, несомненно, близко принимал к сердцу все, что касалось любимого инструмента, он поддерживал постоянные творческие связи с будапештскими виолончелистами, одному из которых — Енё Керпею — и посвятил новую сонату.

В сольной сонате Кодай широко использует богатство виртуозных возможностей виолончели, в том числе — полифонических и аккордовых. Он применяет старинный прием скордатуры, то есть перестройки двух нижних струн на тон ниже. Разнообразные технические средства служат выражению сложного содержания, подчас, казалось бы, выходящего за пределы обычного камерного жанра.

Масштабность сонаты раскрывается уже в первой части *Allegro maestoso ma appassionato*, с ее энергичной темой, яркой по национальному облику. Широта

<sup>1</sup> Письмо Кодая к советскому музыковеду Л. Гинзбургу; цит. по предисловию к изданию Сонатины. Музгиз, М., 1965.

сочетается в этой мелодии с размахистостью штрихов и четкой линейностью развертывания, характерной для всего первого эпизода. Дальше, в изложении более спокойной и певучей второй темы, вступает в свои права диалогичность построения фактуры. В репризе главная тема дана в полнозвучии четырехголосных аккордов, особенно контрастирующих с новым возвращением лирической темы. Сопоставление двух тем и все развитие полно истинно драматической напряженности.

Вторая часть (Adagio) заставляет вспомнить «Фантазию» из Сонаты для виолончели и фортепиано, хотя общее настроение здесь более светлое, а контрасты разнообразнее. Эта часть, лирическая по своей сущности, пожалуй, самая содержательная и глубокая во всем произведении.

Во второй части рапсодический напев начала оттенен драматизмом среднего эпизода. Музыка отличается мастерством интонационного развития и богатством фактуры: полифонические фрагменты, двойные ноты, интересные сочетания трелей и аккордов — все это свидетельствует об отличном знании ресурсов инструмента и умении пользоваться ими. Кодай написал настоящую арию, напоенную песенным дыханием, полную поэзии и вдохновения.

Финал противопоставлен двум первым частям — драматургический прием, нередко встречающийся в романтической музыке. Рисунок главной темы пробуждает воспоминание о второй части Сонаты для виолончели и фортепиано. Однако несмотря на то, что здесь играет только один инструмент, звучание еще монументальнее, а развитие более масштабно. В целом конструктивный баланс исключительно точен, и импульсивная стремительность финала отлично уравновешивает созерцательность второй части.

Кодай показывает пример тематической разработки, объединенной нитью ритмического развития, добиваясь новизны звучания даже в традиционных для виолончели пассажах. Таково, в частности, тремоло *sul ponticello* при подходе к репризе, в которой возрастает роль полнозвучных аккордов. Исполнение Со-

наты требует от виолончелиста огромной затраты энергии. Может быть, именно поэтому Соната редко звучит на концертной эстраде.

Высоко оценивал это произведение Барток: «Ни один из композиторов не создал музыки, столь соответствующей этому жанру... Простыми техническими средствами Кодай выражает действительно оригинальные идеи. Точнее, сама сложность проблемы помогает созданию необычного стиля, в котором неожиданно появляются эффекты вокального типа. Но независимо от этого музыкальная ценность произведения обнаруживается в полном блеске»<sup>1</sup>.

Несомненно, что такое произведение, как Соната для виолончели соло, знаменовало важный этап на пути творческой эволюции композитора. Правда, в ней еще нет безошибочной точности интонирования и пластической рельефности мелодизма, свойственных его последующим шедеврам. И все же Соната выделяется размахом и значительностью концепции, народностью образов и мастерством виртуозного письма. Барток имел полное основание для восторженного отзыва: только высокоразвитый и по-настоящему самостоятельный композиторский интеллект мог возвести такую мощную конструкцию, насыщенную, к тому же, эмоциональным содержанием.

Забегая несколько вперед, скажем, что в 1924 году Кодай вновь вернулся к виолончели, обогатив ее репертуар тремя переложениями баховских хоралов. Это явилось новым выражением любви к музыке великого немецкого композитора, зародившейся еще в юные годы, в Надьсомбате, где Кодай с увлечением изучал прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавирина».

Незадолго перед Сонатой для виолончели соло Кодай создал Дуэт для скрипки и виолончели — одно из немногих произведений такого рода. Сочиняя Дуэт, он находился в родной стихии — ведь и скрипка, и виолончель были ему прекрасно известны, и теперь

<sup>1</sup> B. Bartók. Dello musica moderna in Ungheria. «Il Piano-forte». Torino. 1921, pp. 153—154.

стремился использовать в их партиях специфические особенности каждого инструмента и, в то же время, слить их в стройном ансамбле. Что касается музыкального языка, то его истоки уходят в фольклор, с которым связаны и характерное *rubato*, и диатонические темы, и общий характер музыки. Здесь, как и в других произведениях этого периода можно найти много существенного для понимания эволюции композитора, активно осваивающего новую интонационную сферу. Дуэт примечателен также свободой претворения классических форм и чистотой инструментального стиля, в котором чисто технические проблемы никогда не заслоняют главного — музыкально-образного содержания, выраженного ясно и законченно.

Дуэт для скрипки и виолончели проникнут духом старинной крестьянской песенности. По содержанию он выходит из традиционных рамок камерного жанра, в его музыке оживают образы, с которыми композитор сроднился во время деревенских поездок. Когда мечтал о времени, когда крестьянская песня войдет в концертный зал, — его Дуэт стал одним из произведений, приблизивших осуществление этой мечты. Он создал музыку подлинно национальную по стилю, своеобразно претворяющую элементы крестьянской песенности, глубоко искреннюю по своему эмоциональному тону.

Это чувствуется уже в главной теме первой части (написанной в сонатной форме). Четко очерченная пентатоническая мелодия, сопровождаемая аккордами скрипки, вводит в мир эпических образов дуэта, далеких от романтических настроений, а тем более от ясно проявившихся в то время в европейской музыке веяний экспрессионизма:





Пентатонична и вторая тема, более лирическая по характеру, чем первая, но не составляющая с ней особого контраста. После сжатого изложения тем следует такая же лаконичная разработка, в которой преобладает энергическая главная тема. В репризе она появляется в неожиданно преображенном виде, свидетельствуя о богатстве фантазии и мастерстве композитора.

Главная тема звучит в репризе в высоком скрипичном регистре, на фоне широких арпеджий виолончели, приобретая черты экзотичности, мало чем напоминающие строгость эпического запева экспозиции. Это — кульминация первой части. Первая часть заканчивается энергичными интонациями главной темы, звучащими в низком регистре виолончели.

Виолончель запекает тему второй части Дуэта — широко развитого Adagio. Оно начинается в настроении спокойного раздумья, выраженном в плавной пентатонической мелодии, развертывающейся на фоне спокойных фигураций скрипки. Лирическое начало выступает в различных формах, приобретая иногда патетический облик, напоминающий о кульминации первой части. Интересна фактура — насыщенная и, одновременно, прозрачная. Здесь, как и в первой части, встречаются унисонные эпизоды, длящиеся по несколько тактов. В сочетании с пентатоническим строением мелодии это создает впечатление архаичности звучания, соответствующего облику старинных песен, вдохновлявших композитора.

Третья часть открывается эпическим речитативом, основанным на строго выдержанных пентатонических интонациях. Создается опасность гармонической статики, которую не всегда удается избежать компози-

топу. Начальное *Maestoso* вводит в *Presto*, в котором преобладают танцевальные ритмы. Кодай проявляет неистощимое остроумие и изобретательность в разработке типических элементов венгерского фольклора. Можно напомнить об эпизоде, где краткий наигрыш скрипки сопровождается квинтами виолончели и, особенно, о *Menoposso*, в котором появляется обильно украшенная форшлагами мелодия, живо напоминающая о манере игры деревенских скрипачей. Дух танцевальной музыки передан так же верно, как и дух эпического сказа в первой части Дуэта.

В целом Дуэт — своеобразное произведение, отмеченное яркой национальностью в том понимании, которое было свойственно Кодая в зрелом творческом периоде, когда он уже глубоко проникся своеобразием венгерской крестьянской песни. Отсюда все особенно-сти музыки, черты мелодики и даже фактуры. Если прибавить к этому мастерство письма и отличное использование технических возможностей инструментов, то станет ясным художественное значение Дуэта.

Переходим к произведениям для фортепиано. Кодай не был пианистом, и фортепианные произведения не заняли в его творчестве такого места, как у Бартока. Однако немногочисленные пьесы в этом жанре Кодая представляют интерес для каждого, кто знакомится с венгерской музыкой XX столетия. В них отчетливо проявилась характерная тенденция обновления стиля и языка.

Первой в ряду фортепианных произведений Кодая мы находим «Вальсетту» (1905). Она традиционна по фактуре, пожалуй, даже несколько салонной. Однако красивая главная тема, построенная на пентатонических интонациях и общая эlegantность изложения придают ей привлекательность, о чем свидетельствуют неоднократные переиздания в Венгрии и за границей.

В 1907 году появилась «Импровизация на темы Дебюсси», написанная под непосредственным впечатлением от первого знакомства с творчеством великого французского композитора. Отзвуки мелодий Дебюсси сочетаются здесь с чисто венгерскими пентатоническими оборотами, подтверждая справедливость уже зна-



комых нам мыслей Бартока. «Импровизация» развертывается неспешно и величаво, мелодическая линия поддержана многозвучными оstinатными гармониями. Пьеса Кодая остается памятником его увлечения французским импрессионизмом, чьи влияния сказывались затем в более опосредствованной форме.

В Девяти пьесах для фортепиано, написанных в 1908—1909 годы (в первом издании к ним была добавлена «Вальсетта»), отчетливо выступают связи с крестьянской музыкой. Вместе с тем, в них нетрудно обнаружить и все еще достаточно сильное влияние Дебюсси. Эти маленькие пьески разнообразны по содержанию, но производят впечатление эскизов, поисков путей освоения новых гармоний и интонаций.

Самобытна уже первая пьеса, с ее таинственно настороженным настроением. В начале второй пьесы слышатся отголоски свирельных наигрышей. Еще интереснее третья пьеса, пожалуй, наиболее законченная по форме и стилю во всей тетради. В ней, на фоне спокойно колышущихся фигураций в партии правой руки, в нижнем регистре звучит мелодия. Начинаясь квартовыми шагами, она напоминает старинные крестьянские песни. Это как бы лирический прелюд к большому музыкальному полотну, раскрывающему образы народной жизни. Заслуживают внимания пятая и седьмая пьесы. Пятая проникнута настроением юмора, может быть даже гротеска, напоминающего некоторые страницы фортепианной музыки Бартока. Седьмая полна отзвуков народных танцев.

Некоторые венгерские музыковеды рассматривают эти пьесы как пример освоения народных ритмов и интонаций. Однако нам представляется, что это гораздо отчетливее проявилось в произведениях для виолончели, где чувствуется также большое понимание специфики жанра и свобода использования технических возможностей. Фортепианные пьесы ор. 3 в этом отношении менее показательны и совершенны.

В следующей тетради фортепианных пьес элементы народного творчества разрабатываются смелее и оригинальнее. В нее вошли произведения, написанные в разное время: часть относится к 1910, часть — к

1917—1918 годам. По фактуре они проще, чем предыдущие, но по содержанию значительнее и оригинальнее. Обращают на себя внимание пьесы, построенные на подлинных народных мелодиях,— вторая и шестая. Во второй звучит величавый напев стиля *raglando-gubato*, причем в изложении есть нечто напоминающее Пятнадцать венгерских крестьянских песен для фортепиано Бартока. Кодай тяготеет к полнозвучному изложению; массивные аккорды придают некоторым тактам небольшой пьесы торжественный характер. Что касается шестой пьесы, то в ней искусно объединены элементы песенного распева и пастушьих наигрышей. Все это тонко и поэтично.

В пьесах из ор. 11 вновь проявилась симпатия Кодай к французской культуре. Четвертая (с эпиграфом «...в городе дождь») навеяна стихами Верлена. Изысканно тонкая мелодия колорирована изящными хроматизмами, общий характер — грустно-задумчивый. В «Эпитафии» чувствуется близость стилю Дебюсси, и весьма возможно, что это дань памяти французского композитора, скончавшегося в том же — 1918 — году, когда написана эта пьеса.

К своему небольшому фортепианному наследию Кодай добавил впоследствии только одну пьесу — «Танцы из Марошсека» (1930). Но она производит впечатление скорее клавира, чем подлинно фортепианного произведения, и поэтому, несмотря на большую масштабность, ничего не добавляет по существу к созданному прежде. «Танцы из Марошсека» получили широкую известность в оркестровой редакции, о ней будет речь впереди.

В те же годы, когда появлялись камерно-инструментальные произведения, Кодай много работал и в области вокальной музыки. Думается, что большой интерес к ней связан с впечатлениями, вынесенными композитором из фольклорных экспедиций. Песенная стихия покорила и очаровала его, в вокальном распеве перед ним открылась гамма нюансов, недостижимых ни на каком инструменте. И большинство страниц его вокальной музыки, будь то обработки либо оригинальные произведения, связаны с венгерским

фольклором. Глубокая почвенность — отличительная черта вокальной лирики Кодая.

Он чуток к поэтическому содержанию, умеет достигать равновесия между вокальной и фортепианной партиями, неизменно подчеркивая ведущее значение первой.

Кодай прошел прекрасную школу обработки народных мелодий. В них осваивались новые интонации, шлифовались грани индивидуального стиля. Кроме того, обработки давали возможность введения песен в концертный репертуар, что всегда было предметом особой заботы композитора. Он отлично понимал необходимость широкого распространения накопленных фольклорных материалов. Сборник венгерских народных песен, выпущенный им совместно с Бартоком, положил начало деятельности Кодая в области камерной вокальной музыки.

Первая тетрадь вокальных произведений, названная композитором «Пение», была написана еще в 1908 году, но опубликована много лет спустя — в 1922 году. Это шестнадцать лирических песен на народные слова, привлекающие мелодической прелестью и тщательностью отделки фортепианного сопровождения. Все песни очень коротки — по большей части в них распета одна фраза либо строфа поэтического текста. Такая афористичность обязывает композитора к особо внимательному отбору интонаций, и, надо отдать должное Кодая, он сумел достичь точности штриха и прозрачности рисунка. К этому времени композитор был уже хорошо знаком с крестьянской песней, однако ее влияние чувствуется в «Пении» меньше, чем в его инструментальной музыке. Возможно, что найти черты нового национального стиля было трудно именно в камерно-вокальном жанре, где особенно сильно ощущались романтические влияния. Как бы то ни было, но почерк композитора отчетливее выступает в камерно-инструментальных произведениях.

Последующие вокальные циклы написаны на слова венгерских поэтов. Кто же вдохновлял Кодая? Его современники — Эндре Ади и Бела Балаж, Янош Арань, крупнейший после Петефи венгерский поэт прошлого

столетия, и рядом с ним — романтик Ференц Кельчей (автор стихотворения, ставшего затем национальным гимном), Даниэль Бержени — один из родоначальников романтизма — и Михай Чоконаи Витез, чье творчество «вдохновляют великие цели национального и культурного подъема страны, основанного на просветительских идеях»<sup>1</sup>. К этому надо прибавить, что ряд хоров Кодая написан на слова Шандора Петефи и Михая Вёрёшмарти, что в «Венгерском псалме» звучат стихи поэта XVI столетия — Михая Кечкемети Вег. Таким образом, самый отбор текстов вокальных произведений свидетельствует о стремлении композитора охватить широкий круг явлений — от Возрождения XVI столетия до национального романтизма XIX века и современной ему поэзии. Это сжатая антология тщательно отобранных поэтических образов, претворенных композитором с глубокой проникновенностью и стилистической чуткостью.

Переходим к краткому обзору вокальной лирики Кодая. Одновременно с первыми страницами ор. 1 были написаны три песни, изданные в 1925 году с добавлением четвертой — из музыки к пьесе «Paesirtaszo» Жигмонда Морица, шедшей в 1917 году. В «Деревенской сцене» и «Песне на лугу» чувствуется близость к народным интонациям, изящна в своем тонком лиризме вокальная миниатюра «Навзикая», явившаяся одним из немногих отзвуков античности в музыке Кодая. Мелодическая линия песен рельефна и выразительна, фортепианное сопровождение написано в романтических традициях. Песни прекрасно звучат и не лишены интереса для современных исполнителей, к сожалению редко вспоминающих о вокальной лирике Кодая.

Семь песен ор. 6 написаны на слова поэтов-романтиков Бержени и Кельчей, живших в эпоху господства вербункоша. Однако музыка Кодая не связана с традициями этого стиля, в ней преобладают черты ро-

<sup>1</sup> Т. Кланицай, И. Саудер, М. Сабольчи. Краткая история венгерской литературы. «Корвина», Будапешт, 1964, стр. 89.

мантически-обобщенного мышления, что чувствуется и в гармоническом складе (например, в терцовых последованиях первой песни), в характере мелодии и фактуре аккомпанемента. Авторский почерк здесь не очень индивидуален, и все же нельзя пройти мимо раннего песенного цикла. Он привлекает пластичностью мелодии, вдумчивым прочтением поэтического текста. В песне «Масленичное прощанье» (на слова Михая Чоконאי Витезя) ощутимы связи с интонациями крестьянской песни.

Пять песен ор. 9 переносят в мир современной композитору поэзии. Они написаны на слова Э. Ади и Б. Балажа — поэтов, близких движению новой венгерской музыки (Б. Балаж был, как известно, автором либретто оперы «Замок герцога Синяя Борода» и балета «Деревянный принц» Бартока). Кодай искал здесь новые выразительные средства, почти не вспоминая об интонациях крестьянской песни. В «Пяти мелодиях» Бартока на слова Э. Ади (1916) также неощутимы связи с народной песней, хотя она была отлично известна композитору и ее интонации уже неоднократно разрабатывались в его инструментальной музыке.

Среди песен ор. 9 отметим «Любовную песню Сафо» (Э. Ади), с ее нежной, проникновенно-задумчивой мелодией, и «Лес» (Б. Балаж). Так же, как и в других вокальных циклах, Кодай не выходит здесь за традиционные пределы жанра. Представляется, что камерная вокальная лирика не занимала особенно значительного места в его исканиях. Другое дело — обработки народных песен: в этом жанре он одержал крупные победы, создав десять тетрадей «Венгерской народной музыки», справедливо причисляемые к его значительнейшим достижениям. Об этих обработках, создававшихся в 1924—1932 годы, мы будем говорить ниже. Сейчас же скажем лишь, что песенные обработки и оригинальные камерно-вокальные произведения Кодая составляют две самостоятельные ветви, почти не связанные друг с другом. Вокальная лирика вносит мало нового в наследие композитора, хотя несомненно представляет интерес для слушателя, привле-

кает благородством эмоционально насыщенной музыки, равно как и поэтическими достоинствами текстов, в выборе которых композитор неизменно проявлял тонкий вкус и отличное знание материала. В этом несомненно сказалась широта гуманитарного образования, пополненного затем настойчивым изучением родной истории и искусства.

В общем же, говоря о камерном наследии Кодая, следует сделать акцент на его инструментальных произведениях, в особенности — ансамблевых. Правда, этот жанр не имел для него того значения, как для Бартока, в течение тридцати лет возвращавшегося к работе над квартетами. Однако камерно-инструментальные произведения Кодая отмечены не только интенсивностью исканий, но и значительностью достигнутых художественных результатов. Это обязывает нас внимательно отнести к раннему периоду композиторской деятельности Кодая.

Мы закончили рассмотрение первого 40-летия жизни Кодая. Половину этих лет он провел в провинции, половину — в Будапеште, где его дарование быстро выросло и окрепло. Что же явилось главным в творческом развитии композитора в эти решающие годы творческого созревания? Безусловно, как и для Бартока, самым главным было знакомство с миром венгерской крестьянской песни. Здесь композитор обрел прочную опору для всех последующих исканий.

Впоследствии Кодай говорил об этом с предельной четкостью: «Художественная музыка вырастает из народной музыки, она является ее ученым продолжением, изящной, усовершенствованной степенью. Художественная музыка никогда не удаляется от народной музыки в такой мере, чтобы не иметь с ней чего-либо общего»<sup>1</sup>. И уже в 1905—1906 годы, сразу же после своих первых фольклорных экспедиций, он понимал, что его путь навсегда останется связанным с работой над наследием венгерской народной песни. В дальнейшем он осваивал поднятую целину как

<sup>1</sup> З. Ко да й. Венгерская народная музыка, стр. 36.

фольклорист и композитор. Упорно и настойчиво работая над новым материалом, он, в течение нескольких лет, вырос в большого мастера, готового к решению сложнейших художественных задач. Не его вина, что обстановка мало благоприятствовала росту нового направления. В этих условиях он сделал многое и, что следует особо отметить, подошел к созданию шедевров, прославивших в 20-е годы его имя во всем мире.

Трудности развития новой венгерской школы создавались не только косностью и реакционностью господствующих классов, особенно усилившейся в начале 20-х годов, когда преследовались все проявления прогрессивной общественной мысли. Необычайно сложными были и чисто творческие проблемы, вставшие перед Кодаем и Бартоком. Трудно найти аналогичный пример в музыке нашего столетия, когда уже существовавшая национальная школа изменила свою интонационную ориентацию так, как это наблюдалось в Венгрии в 10-х годах. Процесс протекал диалектически противоречиво.

Знакомство с крестьянской песенностью сразу открыло новые перспективы перед Кодаем и Бартоком. Но, как мы уже видели, интонационное обновление происходило постепенно, по мере творческого овладения фольклорным материалом и его кристаллизации в нормах индивидуального стиля. Если говорить о Кодая, то у него это проявилось ярче всего в области камерно-инструментального ансамбля.

Может быть, это было связано с возможностями исполнения, в особенности когда у композитора завязалась творческая дружба с артистами квартета Вальдбауэра. Может быть, повлияло и то, что, играя на виолончели, Кодай практически освоил специфику струнных инструментов. Во всяком случае, камерно-инструментальный ансамбль на долгие годы стал для него главной творческой лабораторией.

Вместе с тем в композиторской и фольклористской работе созревали и более общие предпосылки, подготавливавшие появление «Венгерского псалма», открывающего период полного расцвета дарования Кодая.

Этому предшествовали долгие годы упорных исканий, освещенных одним стремлением утвердить принципы новой венгерской музыки в произведениях большого идейно-художественного масштаба.

Процесс стилистического созревания оказывал преобразующее влияние не только на самого композитора, но и на окружавшую его музыкальную жизнь. Как бы ни злобствовали противники новой венгерской музыки, она становилась реальностью, имена Кодая и Бартока приобретали широкую международную известность. Их талант, энергия и принципиальность одерживали победу.

Словом, Кодай прошел важный и трудный этап своего творческого пути. Он приближался к пятому десятилетию жизни, которое принесло ему произведения, далеко оставившие за собой все, сделанное им ранее, и утвердившие его место в истории венгерской и мировой музыкальной культуры. Может показаться, что путь к этому был долг, но кто может судить художника за то, что он пришел к своим шедеврам в возрасте тридцати или сорока лет? Сравнительно поздний расцвет принес чудесные результаты: в 20-е и 30-е годы Кодай создал свои лучшие произведения, определившие его место в истории венгерской и мировой музыки.



## Г л а в а II

### ПРИЗНАНИЕ

**П**риближался 1923 год, отмеченный в биографии Кодая событием исключительного значения — созданием «Венгерского псалма». Композитор находился на пороге всемирной славы, но вокруг него еще полыхали зарницы недоброжелательства. Летом 1922 года Кодай обратился в пресловутую комиссию по расследованию неблагонадежности с просьбой о пересмотре своего дела. Но ему было в этом отказано — официальные круги продолжали относиться к композитору крайне подозрительно, хотя и вынуждены были дать согласие на его возвращение в состав профессоров Музыкальной академии.

В этих трудных и неблагоприятных условиях Кодая удалось все же организовать два авторских концерта, состоявшихся в Будапеште 22 октября 1922 и 15 апреля 1923 года. Они подвели итог длительному периоду творческой работы и вновь напомнили публике о лучшем, что было создано композитором. Не замечать этого стало уже невозможно, и, как бы ни изошрялись в своих нападках враждебные критики, Кодай вместе с Бартоком и Донаньи являлись в глазах широкой общественности крупнейшими представителями венгерского музыкального искусства.

Именно поэтому власти обратились к трем композиторам с предложением написать музыку для исполнения в торжественном концерте по случаю 50-летия

объединения Буды и Пешта (в 1873 году эти две ранее самостоятельные части венгерской столицы, расположенные на противоположных берегах Дуная, составили единое целое — Будапешт). Приняв это предложение, Кодай задумал написать оркестровое произведение на народные темы. Но когда он узнал, что Барток уже работает над «Танцевальной сюитой», то отказался от первоначального замысла и обратился к поэзии Михая Кечкемети Вега, на слова которого создал летом 1923 года знаменитый «Венгерский псалом» — ораторию для солиста, хора и оркестра.

«Венгерский псалом» был исполнен впервые 19 ноября 1923 года, в торжественной обстановке, вместе с «Танцевальной сюитой» Бартока и Увертюрой Доннани. Успех оратории превзошел все ожидания композитора: еще совсем недавно реакционная пресса преследовала его, отказывая ему даже в самостоятельности, а теперь сравнивала с Бахом и даже объявляла «Венгерский псалом» самым значительным произведением венгерской музыки за все время ее существования.

Такая перемена позиций была связана, конечно, с необходимостью сохранить торжественность праздничных дней, когда упреки в адрес столь патристического произведения, как «Венгерский псалом», были бы восприняты с недоумением и недовольством. Конечно, враги композитора не изменили своего враждебного отношения — они просто притаились, выжидая более благоприятного момента для возобновления атак. Главной же причиной перелома в оценке Кодая явилась музыка «Венгерского псалма», захватившая публику грандиозностью, самобытностью и эпическим размахом. Каждому непредубежденному человеку становился ясным истинный масштаб дарования Кодая, и отныне, что бы ни писали о нем на страницах враждебных газет и журналов, его репутация оставалась необычайно высокой.

Она укреплялась и росла вместе с зарубежными триумфами музыки Кодая. В первой половине 20-х годов, когда восстановились культурные связи, нарушенные войной, и новая музыка зазвучала в кон-

цертах разнообразных фестивалей, пришло и время Кодая. В 1924 году исполнялись в Берлине его песни, в 1925 году на зальцбургском фестивале — Дуэт для скрипки и виолончели, часто игралась Соната для виолончели и фортепиано и т. д. Все эти произведения имели успех у публики, и известность Кодая росла с каждым годом. Один из берлинских критиков писал в 1924 году: «Давайте нам больше музыки Кодая. Он и Барток — двойная вершина современной музыки»<sup>1</sup>.

Еще больший резонанс получила музыка «Венгерского псалма». 18 июня 1926 года оратория Кодая впервые прозвучала за границей — в Цюрихе, а затем началось ее шествие по городам многих стран. В апреле 1927 года «Венгерский псалом» исполнялся в Амстердаме (в этом концерте Кодай впервые выступил в качестве дирижера), затем — в Кэмбридже и Лондоне. Последние два концерта имели для Кодая особо важное значение, ибо положили начало тесным творческим связям с английскими коллегами, продолжавшимся в течение всей его жизни. Наконец, в 1928 году, «Венгерский псалом» был сыгран в Милане под управлением Тосканини. Исполнение великого дирижера явилось высшим признанием достоинств оратории. С этого времени Тосканини стал другом венгерского композитора и постоянным исполнителем его оркестровых произведений.

«Венгерский псалом» самое монументальное и значительное по замыслу произведение Кодая. Оно глубоко патриотично по содержанию, национально по характеру, хотя в основу его и положен переработанный текст одного из псалмов Давида. Дело в том, что Михай Кечкемети Вег переосмыслил содержание первоисточника, приобретшего новое значение в тяжелых условиях того времени: в XVI столетии, когда создавалось это произведение, значительная часть страны находилась под ярмом турецкой оккупации. В словах поэта звучало выражение народного горя и надежд, что и привлекло композитора, стремившегося к созданию широкоохватной патриотической концепции. Как

<sup>1</sup> L. E ö s z e, стр. 30.

это часто бывало в истории искусства, он нашел подходящий сюжет в историческом прошлом, в стихах поэта далекого времени.

Современный венгерский музыковед Й. Уйфалуши пишет: «Не случайно Кодай взял слова для своего Псалма из поэмы XVI века, трагической эпохи венгерской истории. Зная Голгофу Кодая, оскорбления, которым его подвергали, можно было бы предвидеть, что в словах Псалма вылились его личные чувства. Но его негодование было не только субъективным, это обвинительный голос целого народа. Он выступал перед всеми как историческая судьба, объединялся с летописцем XVI века и со своей страной, вновь оживал в нищете и притеснениях вековой давности»<sup>1</sup>.

Конечно, эпос «Венгерского псалма» не мог вырасти только на личной почве. Но переживания композитора внесли в него страстность и горячность, глубоко субъективную ноту, сливающуюся с общественной. С другой стороны, создание оратории Кодая было бы едва ли возможным без углубленного изучения народной песни. Й. Уйфалуши указывает на один из возможных источников вдохновения Кодая — на эпическую песнь, записанную им в одном из буковинских селений еще в 1914 году и опубликованную семь лет спустя в статье «Песня Аргируса», а также — исторические песни Тиноди Шебештьена. Это вполне согласуется не только со стилистическими особенностями оратории, но и с постоянным стремлением Кодая продолжить нить исторического развития национальной культуры. Кроме того, его помыслы были устремлены к большому искусству, доступному для всего народа.

«Музыка должна принадлежать всем,— писал Кодай.—Но как сделать ее всеобщим достоянием? Я думал об этом с тех пор, как достиг «середины пути»<sup>2</sup>. Другими словами, мысли о демократизации искусства появились в период работы над «Псалмом», что под-

<sup>1</sup> «Zoltán Kodály et la naissance du «Psalmus Hungaricus» par J. Ujfalussi. В сб.: *Studia musicologica*. T. III. *Academiai Kiado*. Budapest. 1962, p. 361—362.

<sup>2</sup> Там же, стр. 363—364.

тверждается самим содержанием и характером музыки оратории. Если вспомнить обстановку, в которой она создавалась, станет ясной главная причина вызванного ею общественного резонанса.

При всем своем историзме «Венгерский псалом» был обращен в будущее, проникнут верой в конечное торжество свободолюбивых идеалов, представлявшихся в начале 20-х годов далекой и труднодостижимой мечтой. И хотя произведение Кодая прозвучало впервые в дни официального торжества, его значение было неизмеримо более широким, можно сказать — общенародным.

Такая концепция могла сложиться лишь в сознании художника, чуткого к биению народного сердца, живущего его тревогами и надеждами. Кодай был подготовлен к созданию «Венгерского псалма» всей своей предшествующей деятельностью и выразил в нем большое историческое содержание. Это оказало влияние на восприятие современников, горячо приветствовавших появление «Венгерского псалма». Трудно провести черту между истинным пониманием и поверхностными восторгами, но, несомненно, музыка Кодая оказала на слушателей глубокое эмоциональное воздействие, и композитор одержал давно заслуженную победу.

Обращение к поэзии Михая Кечкемети Вега было связано с филологическими интересами Кодая и его глубокой симпатией к поэту, «посвятившему себя служению народу и оплакивающему его страдания»<sup>1</sup>. Самый характер музыки говорит о проникновении в сущность поэзии Кечкемети и дух его времени. Величавые стихи прекрасно сочетаются с интонациями старинных крестьянских песен, мастерски развитых композитором. Строг и возвышен характер этой монументальной оратории, точно высеченной из гранитного монолита. Ее пропорции грандиозны, и, вместе с тем, партитура отличается той тщательностью разработки, которая всегда была присуща Кодая. «Венгерский псалом» — шедевр его искусства и одно из выдаю-

<sup>1</sup> L. E ö s z e, стр. 29.

щихся произведений музыки первой половины XX века.

Венгерская версия библейского псалма создавалась, как мы уже знаем, в годы турецкой оккупации, принесшей стране неисчислимые бедствия и страдания. Поэтическое повествование о народном несчастье, мольба о помощи и упование на будущее — все это приобретает в стихах Михая Кечкемети Вега новое, вполне реальное и конкретное историческое содержание. Он дал вольный перевод, насытив его пафосом родной действительности, и произведение приобрело поэтому остро актуальное значение для современников, легко разгадавших аллегория повествования. Именно с этой точки зрения рассматривал произведение Михая Кечкемети Вега и композитор XX столетия, сочетавший его поэтические образы с архаической пентатоникой эпических песен в том художественном единстве, которое сделало его музыку убедительной и жизненно-современной. Ибо, обращаясь к прошлому, композитор помышлял и о грядущих судьбах Венгрии, об объединении ее прогрессивных сил. В этом заключался истинный смысл концепции его монументальной оратории.

Правильно сказано об этом в предисловии к изданию партитуры «Венгерского псалма»: «в произведении Кодая есть не только субъективное выражение наиболее оригинального современного духа, но также и воплощение вековых мечтаний. Говоря в историческом плане, он показывает в этом единстве сыновей отчизны, которых не могли сломить и рассеять бури и грозы эпохи»<sup>1</sup>.

Таким образом, Кодай выступил в своей оратории выразителем глубоких и важных исторических чаяний и надежд родной страны. Но значение «Венгерского псалма» выходит далеко за национальные рамки: как и всякое произведение большого искусства, оно несет в себе общечеловеческое содержание. Музыка Кодая воплощала большее, чем историческую ситуацию, даже если говорить о ней в философском значении слова:

<sup>1</sup> Zoltán Kodály Psalmus Hungaricus, op. 13. Partitura. Universal Edition. Wien, 1924.

она художественно обобщила большое эмоциональное содержание, выходящее за рамки намеченной темы, в ней есть поэзия и правда жизни, которая не может не взволновать сердце каждого чуткого человека.

Композитор отлично использовал возможности большого хора и оркестра; это особенно примечательно, если вспомнить, что раньше он работал почти исключительно в камерном жанре. Откуда же появилось это мастерство хорового письма и, главное, великолепное понимание ораториального жанра? Здесь надо вспомнить о юности Кодая, о часах, проведенных в Надьсомбате за изучением классических партитур, о его участии в хоре, а также и о предшествующих опытах в хоровом жанре, несомненно, помогших ему овладеть техникой письма. Кодай осваивал опыт классиков хоровой музыки, начиная от Палестрины, он проникся духом народного эпоса во время многочисленных фольклорных экспедиций — это, в той или иной мере, и подготовило его к созданию замечательной партитуры «Венгерского псалма». В произведении крупной формы ему сразу удалось выразить особенно полно свое дарование, более того — «Венгерский псалом» явился его вершинным достижением: нигде больше он не ставил перед собой столь величественной творческой задачи, получившей у него гармонически-совершенное решение.

Строй поэтических образов и языка произведения Кечкемети сочетал эпическую силу рассказа, восходящего к далеким временам, и лирический пафос, достигающий порой экзальтации. Кодай сохраняет в музыке оба элемента: он обращается к мелодическим формулам старинных крестьянских песен с их характерной речитацией и строгой диатоникой, сочетая эти элементы с экспрессивными патетическими интонациями, со средствами современной ему гармонии и выразительной напряженностью оркестрового звучания (ясно ощутимой уже в страстно-возбужденном вступлении). Эти элементы и составляют основу мелодического языка «Венгерского псалма», как и всегда у Кодая, привлекающего выражением индивидуального на-

чала. Как говорится об этом в предисловии к первому изданию партитуры оратории, «было бы большим заблуждением полагать, что можно непосредственно перенести нормы венгерского фольклора в музыкальный язык Кодая»<sup>1</sup>. Действительно, народность «Венгерского псалма» не имеет ничего общего с простым повторением, либо — стилизацией элементов фольклора; она в самом духе музыки.

«Венгерский псалом» написан для тенора соло, смешанного хора (в котором звучат и детские голоса) и оркестра. Состав оркестра — обычный. Форма — рондообразная, причем хор излагает главную тему, а солист — эпизоды, связанные с драматическим повествованием. Оно впрочем накладывает отпечаток и на партию хора, не ограничивающегося ролью комментатора и обогащающегося новыми оттенками выразительности в связи с общим развитием музыкальных мыслей. После центральной кульминации напряжение быстро спадает и в музыке возвращается исходное эпическое настроение. Эта стройная и логичная конструкция напоминает о «Светской кантате» Бартока.

Начало «Венгерского псалма» — небольшая оркестровая интродукция. Патетически звучит переключка медных (четыре валторны, поддержанные трубами и тромбонами) с массивом скрипок, дублированных голосами трех флейт и двух фаготов. Мелодия выступает на тревожном фоне, создаваемом трелями альтов, разделенных на четыре партии, что дает им возможность имитировать эффект полнозвучного *tutti*, и тремоло литавр на VI ступени основного лада.

Эмоциональное и динамическое напряжение постепенно снижается, подготавливая вступление величавого напева хора, излагающего главную тему оратории, овеванную духом старины. Эпическая мелодия альтов и басов, поющих в октавном удвоении, развертывается неспешно, в ее интонациях ясно ощутимы связи с крестьянскими песнями. Это — голос самого поэта, приступающего к рассказу о том, что представляется ему самым важным и жизненным для его соотечест-

<sup>1</sup> Zoltán Kodály. Psalmus Hungaricus, op. 13. Partitura.



венников: он воскрешает воспоминание о горестях прошлого, чтобы укрепить веру в будущее. Величественно звучит спокойная диатоническая мелодия:

*Più tranquillo*  
 7 *pp sotto voce*

Mi\_ko\_ ron Dá\_ vid nagybúsul\_ tá\_ ban, Ba\_ rá\_ ti mi\_ att  
 vol\_ na bá\_ nat ban, Pa\_ naszolkod\_ván nagyha\_ rag\_ já\_ ban,  
*dim.*  
 Ily\_ len kény\_örgést kezd\_ e ö ma\_ gá\_ ban.

Вслед за этой темой появляются несколько оркестровых тактов, напоминающих о патетике вступления. Так, уже в начале дается синтез двух главных элементов. При всей своей контрастности они не противостоят друг другу, являясь различным проявлением одной и той же главной мысли. Это единство раскрыто во всем драматургическом развитии оратории.

Первое вступление тенора — мольба о защите от врагов — вносит в музыку глубоко субъективную интонацию. Контраст создается противопоставлением хорового и сольного звучаний и характером самой мелодии. Ее выразительность усиливается и оркестровым сопровождением, где уместно применено традиционное тремоло скрипок, сочетающееся с трелями альтов. Когда часто пользуется давно испытанными гармоническими и оркестровыми средствами, но умеет распоряжаться ими по-своему. На этих особенностях его стиля мы остановимся ниже подробнее.

Далее, где поэт жалуется на отсутствие крыльев, которые могли бы унести его из мира бедствий и горестей, устанавливается спокойное движение, подводящее к возвращению главной темы. Примечательна чуткость композитора к поэтическому образу и его умение воссоздавать в музыке детали, не теряя из виду

общей направленности развития. Отсюда цельность произведения при всей разнохарактерности эпизодов.

Главная тема во втором проведении приобретает черты бóльшей динамичности благодаря насыщенности оркестрового сопровождения, как бы подхватывающего стонущую интонацию тенора, иному хорошему изложению (сопрано и тенора в октавном удвоении), а также сдвигу на квинту вверх. Это проведение темы кратко, и на первый план опять выступает солист с новым повествовательным эпизодом.

Тема жалобы разрастается: слова поэтического текста говорят о горестях, денно и ночно преследующих человека, о том, что злоба проникает в сердца жителей города, ненавидящих друг друга, о невыносимости всеобщих подозрений. В оркестре появляются канонические имитации краткой, эмоционально-напряженной фразы, в голосе солиста звучат скорбные ниспадающие интонации, тремоло струнных подчеркивает нарастание тревоги и беспокойства. Казалось бы, всего этого достаточно для создания музыкального образа, но композитор еще не сказал последнего, завершающего слова. Вступает хор, вначале с теми же интонациями нисходящей малой секунды (сопрано и альты), затем в свободной перекличке голосов растет драматическое напряжение. Все это органично вводит в третье — центральное — проведение главной темы, в кульминацию произведения, построенного на простой и очень стройной конструктивной схеме, подчиненной требованиям эпического жанра. В чередовании хоровых и сольных эпизодов, в приемах развития и самих образах «Венгерского псалма» раскрываются особенности нового ораториального жанра, представленного в музыке XX века рядом замечательных образцов.

Главная тема появляется в насыщенном хоровом изложении (полный состав смешанного хора усилен детскими голосами, вносящими особую, звенящую тембровую окраску), она обогащена нисходящими интонациями сопрано, поддержана мощью *tutti* медных и деревянных, тремоло первых и вторых скрипок, отрывистыми аккордами альтов, виолончелей и контрабасов. Надо всем этим парит широко распетая мелодия

тенора, приобретающая все более драматический характер, особенно при переходе в высокий регистр. В этом эпизоде объединяются два основных образа, противопоставленные вначале в звучании хора и солиста. Настроения тревоги и беспокойства, нараставшие в партии тенора, проникают теперь и в изложение главной темы, изменяя ее первоначальный эпический облик. Эта точно рассчитанная кульминация подготовлена всем ходом развития. Как и всегда, Кодай проявляет особую заботу о гармоничности всех пропорций, о постоянном обновлении выразительных средств. Они применены и для создания новой волны эмоционального нарастания.

Оркестровое звучание становится все более разреженным, плавность ритмического движения и спокойствие первой фразы тенора вносят успокоение. Но это лишь временный спад перед новым подъемом. Следующее затем соло тенора — самый драматический эпизод его партии. Мелодия разрастается в страстную мольбу об отмщении, о наказании врагов, из начальных интонаций возникает лаконичная фраза, звучащая без сопровождения, собирающая, точно в фокусе увеличительного стекла, множество волевых усилий:



Призыв покарать врагов передан восходящей интонацией, резко отличающейся от нисходящих ходов, преобладавших ранее в партии солиста. Новое значение получает в этой связи и очередное возвращение темы рондо. В отличие от всех других оно построено не на главной эпической теме, а на материале оркестрового вступления, которое приобретает еще большую напряженность благодаря вступлению хора без слов, дублирующего оркестровые голоса. Другими словами — это кульминация тревожно-экспрессивного начала, являвшегося наряду с эпическим составной частью главного музыкального образа. В центральном эпизоде оратории композитор дает поочередно куль-

минацию обоих элементов. Этот эпизод невелик — всего девять тактов, но он очень важен в общей концепции, подчеркивает единство развития.

Примечательно постоянство ритмического рисунка сольной и хоровой партий. Однако в нем нет однообразия: небольшие изменения, не влияющие на общий характер, оживляют повествование. Сама же повторность ритма, приобретающая различное значение в зависимости от поэтического контекста, является важной частью музыкального образа.

Следующий эпизод снова вносит нечто новое. В начале мелодия голоса, поддержанного сопрано и альтами, звучит на том же тревожном оркестровом фоне, о котором уже говорилось в связи с первым соло тенора: это — мольба о помощи, о защите. Она подхватывается решительными интонациями хора, подчеркнутыми острым ритмом струнных инструментов. Здесь снова проявляется драматургическое мастерство композитора, перекидывающего арку от одинокого призыва (см. пример № 8) к мощному выражению коллективной воли. Так перекликаются, усиливая и дополняя друг друга, строфы музыки, развертывающейся неспешно и величаво, точно течение могучей реки, уносящее личные горести и обиды в потоке единой устремленности народа, напрягающего свои силы в борьбе с врагом:

9/8 *ff*

S.  
A.  
T.  
B.

En pe\_dig Űram, hoz\_ zád ki\_ál tok,

Arch.

Дальше, вместо ожидаемого рефрена рондо, раздаются арпеджиин арф, сопровождаемые *pizzicato* струнных, и парящая в высоком регистре мелодия солирующей скрипки — точно луч солнца, пробивающийся сквозь туман и освещающий исстрадавшуюся землю (колоритна оркестровка: к арфам и *pizzicato* вторых скрипок и альтов добавляются пассажи восходящих квартсекстаккордов, исполняемых тремя флейтами и дублирующими их первыми скрипками, также играющими *pizz.*). Все это подводит к вступлению тенора, поющего о надежде и мужестве. В его партии появляются новые интонации, широкие и свободные шаги больших интервалов. Все завершается прозрачными аккордами арф, трелями скрипок и подымающейся ввысь мелодической фразой скрипки соло. Снова возникает светлый образ, подготавливающий переход к финалу, венчающему монументальную партитуру «Венгерского псалма». *Andante con moto* начинается торжественным звучанием главной темы, идущей теперь в поступательном двудольном движении, интонируемой полным хором, удвоенным гобоями, кларнетами и валторнами. Это вносит в эпическую мелодию оттенок твердости и волевой решимости. Луч надежды, проглянувший в музыке предшествующего эпизода, разгорается ярким светом в гимнических звучаниях финала. Его первый раздел полон сурового величия, архаичность интонации сочетается со скупой, но соответствующей общему характеру музыки гармонией:

10 *Andante con moto*

S.  
A.

*Andante con moto*

Tr.  
Cor.

*ff marcatisimo*

Tramb  
Timp

*ff*

I - gaz vagy



Композитор варьирует каждый повтор темы рондо в соответствии с требованиями драматургического развития. В финале оно подводит к утверждению народного оптимизма, сохранившегося в самых тяжелых испытаниях, к утверждению веры в торжество справедливости. Течение музыкальных мыслей широко и свободно. Вслед за первым провозглашением темы следует большой эпизод, построенный на неизменно чет-

ком ритме (  $\text{♪} \quad \text{♪♪} \mid \text{♪} \text{♪} \text{.}$  ), на постепенном насло-

ении голосов смешанного и детского хора, создающих аккордовое полнозвучие, в котором слышатся спокойные эпические интонации. Доведя драматургическое развитие до высшей напряженности, композитор еще раз вносит контраст спокойного звучания а саррейла (альты, тенора и басы), поддержанного затем шелестящими пассажами струнных. Короткий гаммообразный взлет скрипок и альтиков вводит в новый гимнический эпизод, где использованы все хоровые и оркестровые средства, с добавлением органа (*ad libitum*). Эта кульминация несколько не снижает силу предыдущих. Она открывает новую фазу развития, утверждающую основной философский вывод произведения. В *tutti* хора и оркестра звучат протяженные аккорды голосов, аккордовая переключка труб и тромбонов, глухие раскаты литавр — использованы все средства для создания торжественного апофеоза, который и мог бы стать завершением оратории.

Однако композитор не останавливается на этом. Ведь для него, как и для поэта, это только видение будущего, воплощение мечты о нем. И поэтому, дойдя до вершины, музыка спускается в могучем, постепенно затухающем унисоне оркестра к низкому басовому звуку *ми* (доминанта основной тональности). А из него возникает строгий эпический напев главной темы — хор, дублированный контрабасом соло. Спокойное течение мелодии, сразу отстраняющей напряженность событий и уводящей в даль времен, завершает музыкальное повествование в торжественно поэтическом тоне. В последний раз тенора повторяют основную интонацию темы, ее подхватывает виолончель соло и контрабасы. В конце все замирает в неподвижности квинтового звучания басового регистра струнных.

«Венгерский псалом» несомненно принадлежит к числу значительнейших вокально-симфонических произведений нашего столетия. Он выделяется и глубиной замысла и своеобразием претворения народно-творческих традиций. Органически сочетая субъективное и объективное начала, Кодай насыщает музыку богатством чувств и переживаний, воплощенных в четкой звуковой конструкции.

Язык, которым написан «Венгерский псалом», не изобилует какими-либо ультрановыми элементами. Более того, в нем часто используются традиционные средства (особенно гармонические). Все дело в тщательности их отбора и новизне сопоставления привычных приемов. Вот почему «Венгерский псалом» звучал и продолжает звучать как живая музыка, совершенно лишенная налета академизма и традиционализма. В этом сказалась творческая зрелость и широта идейного кругозора Кодая, поднявшегося в своей оратории до высоты истинного историко-художественного обобщения.

Вместе с написанной семью годами позже «Светской кантатой» Бартока это великолепнейший плод венгерской ораториальной музыки, выросший на почве народной песенности. Оба произведения занимают в творческом наследии их авторов важное место,

выражают их демократическую устремленность и преданность лучшим традициям родной культуры.

Словом, «Венгерский псалом» равно примечателен и по содержанию, связанному с передовыми устремлениями национальной культуры, и по мастерству воплощения композиторского замысла. Появление в одном и том же году оратории Кодая и «Танцевальной сюиты» Бартока свидетельствовало о победе творческих принципов новой венгерской музыки, нашедшей, наконец, признание на родине.

Вернемся к рассказу о жизни композитора. Успех «Венгерского псалма» воодушевил его на новые творческие труды. В 1924 году Кодай впервые пробует свои силы в музыкально-драматическом жанре: на сцене одного из будапештских театров ставится его «Секейская прядильня» — картины из народной жизни, в которых звучат мелодии старинных песен и баллад. Правда, композитор был не очень доволен результатами и восемь лет спустя переработал свое произведение, известное нам ныне именно во второй редакции. Однако и первая сыграла в свое время важную роль, подготовив появление замечательной комической оперы «Хари Янош». Кодай писал в одной из статей: «Некогда стены наших театров и уши нашей публики откликнутся на народные мелодии; тогда можно будет подойти к произведению высшего типа»<sup>1</sup>. И ему, действительно, удалось сделать этот шаг в своих сценических произведениях, сыгравших важную роль в истории венгерского музыкального театра.

В том же 1924 году Кодай приступил к созданию концертной антологии народной песни. В течение восьми лет он выпустил десять тетрадей обработок, составивших единственное в своем роде собрание венгерского фольклора. Композитор ставил здесь более сложные задачи, чем в первом сборнике, составленном вместе с Бартоком в 1905 году. Сказался накопленный опыт, да и самый профиль нового собрания был совсем иным — в него вошли концертные произведения, рассчитанные на исполнение профессионалов.

<sup>1</sup> L. E ö s z e, стр. 150.



Разумеется, многолетняя работа над песенной антологией оказала непосредственное влияние на творческие искания композитора, более того — дала материал, использованный в других произведениях (например, во второй редакции «Секейской прядильни»).

В начале 1925 года Кодай присутствовал на хоровой репетиции в одной из будапештских гимназий. Маленькие певцы готовились к участию в исполнении «Венгерского псалма». Композитор был увлечен их пением и решил написать для них несколько произведений. Кодай выполнил свое намерение, и это положило начало работе в области детской хоровой музыки, особенно широко развернувшейся в 30-е годы. Главное же внимание композитор направил на комическую оперу «Хари Янош», быстро подвигавшуюся к завершению.

16 октября 1926 года на сцене Будапештского оперного театра состоялась премьера «Хари Яноша», принесшая композитору огромный успех. В течение сезона «Хари Янош» прошел 12 раз, неизменно собирая полный зал. Победа Кодая была полной, и все же на страницах газет появлялись брюзжащие отзывы, обвиняющие его в «этнографизме», предсказывающие скорое разочарование публики в произведении, в которое «искусственно пересажены народные песни» (!?) и т. д. Однако слава «Хари Яноша» распространилась по всему свету, особенно после появления одноименной концертной сюиты. Сюита вошла в репертуар Тосканини, а затем и других крупнейших дирижеров, она стала едва ли не самым известным и знаменитым произведением венгерского композитора. Многие зарубежные театры поставили оперу Кодая — начиная с нью-йоркской Метрополитен-оперы, где она появилась впервые в 1927 году.

Так, на протяжении трех лет, две премьеры — «Венгерского псалма» и «Хари Яноша» — утвердили композиторскую славу Кодая. По значительности и новизне содержания, по мастерству письма они намного превзошли более ранние произведения композитора. Это был не только его личный успех, но и победа новой венгерской школы, достигнутая в упорной борь-

бе. Победа была полной: «Хари Янош» занял место в ряду значительнейших достижений оперного искусства XX столетия.

История венгерской оперы начинается в XIX веке, самым крупным ее мастером явился Ференц Эркель, автор и поныне идущих на сцене музыкальных драм «Хуньяди Ласло» и «Банк-Бан». Это был музыкант высокой культуры и мастерства, который «перенес в венгерский театр богатство форм западной оперы и в то же время развил традиции вербункоша в вокальной и хоровой музыке крупного плана»<sup>1</sup>. В лучших произведениях Эркеля разрабатываются исторические темы (Хуньяди Ласло), его вдохновлял образ вождя крестьянского восстания (Дожа Дьёрдь). Эркель стремился к созданию искусства широкого общественного звучания. Кодай писал, что Эркель «искал путь, который может приблизить музыку к народу, а народ к музыке». Отметив, что Эркель «использовал мотивы подлинной народной музыки» в отдельных произведениях, Кодай добавляет, что «расстояние между народной песней и оперой казалось ему слишком большим для того, чтобы попытаться перекинуть мост между ними. И пока он не сделал этого шага, нельзя было надеяться установить контакт между широкими массами и высшими формами музыки»<sup>2</sup>.

Эти слова важны для понимания оперной эстетики самого Кодая, чьей целью было «перекинуть мост» между большим искусством и самыми широкими массами слушателей и зрителей. Он не забывал при этом, что мост должен опираться на два берега, и требовал от композитора глубокого проникновения в строй музыкального мышления народа. Кодай говорил об этом с полной определенностью и в связи со своими сценическими произведениями: «Прежде, чем надеяться завоевать публику произведением, вдохновленным ею, мы должны подняться до нее в ее музыкальном сознании, иначе мы не сможем ей сказать ничего интересного для нее, не сможем найти понятный для нее

<sup>1</sup> Б. Саболич. История венгерской музыки, стр. 71.

<sup>2</sup> Z. Kodály. Erkel és a népzene. Gyula. 1960, pp. 9—13.

язык. Такую задачу я ставил перед собой, сочиняя «Хари Яноша» и «Секейскую прядильню»<sup>1</sup>.

Таким образом, Кодай имел перед собой задачу создания оперных произведений на основе венгерских музыкальных идиом, что и обусловило выбор сюжетов и форм воплощения. Во многом он возвращался к прошлому, но в еще большем указывал на будущее. Проблема создания народного музыкального театра сохраняет свое значение и по-прежнему требует от композиторов больших творческих усилий. В особенности, если подойти к ней с позиций, высказанных Кодаем. Самая мысль о том, чтобы «перекинуть мост» между народной песней и оперой, была не новой — ее блистательно воплотили в жизнь крупнейшие композиторы прошлого времени. Однако в условиях XX столетия она приобретала особое значение: речь шла об укреплении классической традиции народности в искусстве нового времени.

Если же говорить об этой проблеме применительно к Венгрии, то Кодай, вслед за Бартоком, стремился к созданию нового языка и стиля национальной оперы, используя все богатство наблюдений жизни и творчества народа, которое принесли ему странствия по селам и деревням. «Секейская прядильня» полностью возникла на этой основе, в «Хари Яноше» связи с нею сложнее, но суть остается той же самой.

Обилие жизненных впечатлений, воспринятых непосредственно в естественной обстановке, и определило характерные черты музыкального театра Кодая. Вместе с тем в нем отчетливо проявилось стремление к обобщенности художественного мышления и жанровой определенности, которыми привлекает прекрасная музыка «Хари Яноша».

Кодай заимствовал сюжет комической оперы из двух стихотворений Яноша Гараи — одного из представителей национально-романтического направления венгерской литературы. Эти стихотворения — «Отставной солдат и Наполеон» и «О том, как отставной солдат навел австрийского императора» — произвели

<sup>1</sup> L. Eöszé, стр. 150.

в свое время огромное впечатление на читателей. Герой стихотворного повествования Гараи жил в одной из венгерских деревень в начале прошлого столетия, и рассказы о нем дали богатый материал для фантазии поэта. С его легкой руки Хари Янош стал общевенгерской известностью, одним из хрестоматийных типов, знакомых даже тем, кто не читал самих стихотворений.

Он, хоть воин отставной, знаменит не даром,  
Деревень хоть шесть пройди — не найдешь под пару.  
Все дивились и речам и делам отважным,  
Что там все,— страна вся, мир весь дивился даже.

*(Перевод Н. Тихонова)*

Сам Кодай охарактеризовал своего героя в следующих словах: «Хари — крестьянин, отставной солдат, который изо дня в день сидит в таверне, плетет небылицы о своих героических приключениях и, будучи настоящим крестьянином, вносит в истории, порожденные его необузданной фантазией, смесь реализма и наивности, комедийного юмора и пафоса. Но он не венгерский вариант Мюнхаузена. Хотя поверхностному взору он представляется просто хвастуном, в действительности он мечтатель и поэт. Несомненно, что в его историях нет правды, но для него и для других они являются плодом живого воображения, рождены желанием создать для всех мир чудесной мечты»<sup>1</sup>.

Да, только в мечтах мог представить себе венгерский крестьянин этот мир блестящих подвигов, героизма и возвышенной поэзии. В мечте изживались творческие силы, которые в других условиях могли бы воплотить ее в действительность. Кодай верно отмечает, что фантастические повествования Яноша меньше всего напоминают тривиальное бахвальство — в них расцветают цветы народной фантазии, создавшие и сказки, и песни, все богатство фольклора. В поэме Гараи композитор нашел на редкость подходящий сюжет и воплотил его в превосходной музыке.

<sup>1</sup> Z. Kodály. Nyilatkozat. Magyar Szinpad. Budapest, XXIX, No 288—289, p. 1.

В комической опере Кодая объединены пестрые рассказы о похождениях бравого солдата: с том, как Хари Янош служил при дворе, где в него влюбилась дочь императора, о взятии в плен самого Наполеона и о других происшествиях в Вене и за границей, о возвращении Яноша на родину, в придунайское село, где его ожидало счастье с верной Ёрже. Этот сюжет развит в четырех больших сценах, обрамленных прологом и эпилогом, причем вокальные и инструментальные номера чередуются с разговорными диалогами.

Кодай увидел в поэтическом тексте не только ряд веселых событий и приключений, но и, говоря словами Б. Саболич, «трагедию венгерской мечты». Музыка «Хари Яноша» чарует простотой и свежестью, яркостью воплощения венгерского национального характера. Для того чтобы написать ее, надо было по-настоящему узнать крестьянскую жизнь и проникнуться духом родной песни. При всем богатстве народных источников музыки, в ней на каждом шагу отчетливо выступают черты композиторского почерка Кодая, находящего точные, сжатые и глубоко национальные формы индивидуальной выразительности. В этом отношении можно говорить о «Хари Яноше», как об одном из самых законченных по стилю произведений Кодая.

Формы, в которых написаны сольные и ансамблевые номера, несложны. По большей части — это простые двух- и трехчастные построения, редко — рондообразные. Хоры также просты по форме и фактуре, за исключением финального, имеющего обобщающее значение. Главная роль в опере отведена мелодиям песенного склада. Они служат основой для создания музыкальных характеристик и обрисовки сценических ситуаций. За кажущейся простотой скрывается новизна подхода к раскрытию национальной тематики и высокое мастерство композитора, достигающего гармонии между фольклорными и оригинальными элементами своего произведения.

Интонационные истоки оперы многообразны. Разумеется, в ней постоянно звучат интонации крестьянских песен (иногда даже цитируемых полностью), но

вместе с тем Кодай вспоминает и о вербункоше; связанном с эпохой, к которой относятся рассказы Яноша. Перед композитором возникали немалые трудности в поисках путей сочетания двух пластов венгерского фольклора — крестьянской песни и вербункоша.

Эти пути искал не только Кодай. Интонации вербункоша звучат и в появившихся два года спустя вслед за «Хари Яношем» скрипичных рапсодиях Бартока. Вербункош привлекал внимание обоих композиторов и в дальнейшем, в таких произведениях, как «Танцы из Галанты» Кодая, «Контрасты» Бартока и других. Казалось бы, вербункош был полностью вытеснен из их поля зрения крестьянскими песнями, но прошло время бури и натиска новой музыкальной школы, и он остался дорогим венгерскому сердцу.

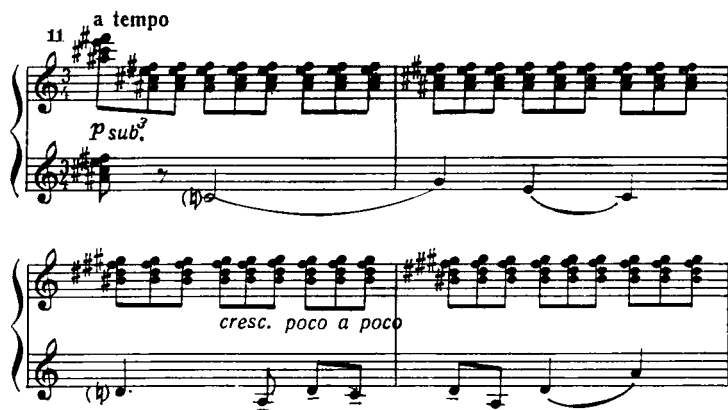
Венгерский характер музыки «Хари Яноша» оттенен мелодией еврейской песни из Буковины, уже упоминавшимся лирическим хором русинских девушек и цыганской танцевальной музыкой. Все это — живые жанровые сценки, соединяющиеся в одно целое с лирическими эпизодами оперы.

Мир народной музыки связан с мечтой о счастье и поэтическим прославлением красоты родной земли. Другой пласт интонаций характеризует императорский двор, о котором Янош повествует, с точки зрения крестьянина, иронически и остроумно. На этом контрасте и основана несложная, но тщательно продуманная музыкальная драматургия оперы Кодая. Повсюду, даже там, где вступают в свои права законы гротеска, композитор сохраняет свойственные ему чувство меры и гармоничности пропорций. Его музыка по своей сути лирична, подчас — даже с оттенком патетики, она раскрывает полноту и богатство душевного мира героев.

Оба плана сжато сопоставлены в оркестровом вступлении «Сказка начинается»<sup>1</sup>. Гротескный взлет

<sup>1</sup> В 1927 году Кодай написал «Театральную увертюру», симфонически обобщающую содержание оперы. В ней также объединены интонации крестьянской песни и вербункоша. «Театральная увертюра» не связана с оперой тематически, она дает вполне самостоятельное решение художественной задачи. Увертюра не заменила написанного ранее вступления и звучит лишь на концертной эстраде, где, впрочем, также не превзошла успеха сюиты «Хари Янош».

первых тактов сменяется спокойствием эпической мелодии, вырастающей из интонаций крестьянской песни. Она достигает яркой кульминации в своем полифоническом развитии, а затем снова возвращается к исходному настроению. Во вступлении Кодай пользуется иногда средствами политональной техники, которые напоминают о приемах, встречающихся в произведениях Бартока того же времени. Эти сочетания имеют колористическое значение, они вызывают в памяти прозрачную дымку, встающую в жаркий летний день над необозримыми степными просторами:



Вступление — это лирический запев оперы, в которой воссозданы черты народного характера. В песнях и дуэтах Яноша и Ёрже, в хорах и оркестровом интермеццо оживают темперамент и горделивая поступь вербункоша.

Образы Яноша и его невесты неразрывно связаны в опере с мелодией песни «Дунай, Тисса». Она появляется впервые в сцене «Гусар играет на свирели», непосредственно продолжающей эпическое настроение пролога. В немногих тактах тщательно отобранными штрихами воссоздается народный характер и пейзаж пусты, воспетой в бесчисленных венгерских песнях. Флейта поет мелодию песни, а цимбалы вторят ей импровизационным нангрышем. Здесь использованы

гипические выразительные средства, как бы олицетворяющие сущность венгерской народной музыки. Символика этого поэтического эпизода ясна каждому слушателю, вводит его в мир глубоко национальных образов оперы.

Песня «Дунай, Тисса» звучит также и в дуэте Яноша и Ерге. И на этот раз она орнаментирована свирельными фиоритурами и рокоchущим наигрышем цимбал. Широко распетая мелодия раскрывает красоту души и мечтаний героев:

12 Andante poco rubato

*p*  
Где ду- найска- я вол- на так всегда ти-

*pp*

-ха, прох- лад-на и воль-



Чистая диатоника мелодии оттенена в дальнейшем тонкой гармонизацией, в фактурной разработке важную роль играют изящные подголоски, возникающие из интонаций темы. Прекрасно звучат они в небольшом оркестровом заключении, где господствует настроение поэтической просветленности, и напев отступает вдаль, как бы истаявая в солнечной дымке придунайской равнины. Эта музыка оставляет глубокое впечатление: образы родных рек и полей сочетаются в ней с думами и помыслами Ёрже и Яноша.

Кодай пишет в тонкой, даже изысканной оркестровой манере, вызывая в памяти партитуры импрессионистов, прежде всего Дебюсси, который, как мы уже знаем, пользовался его особенной любовью. Однако это лишь внешнее сходство некоторых приемов, использованных для иных художественных целей. Оригинальность оркестровки Кодая становится очевидной при внимательном вслушивании в музыку: многое связано в ней с практикой народного инструментализма, элементы которого мастерски включены в комплекс звучаний большого симфонического оркестра.

Возвратимся к действующим лицам оперы. Дуэт Яноша и Ёрже раскрывает лирическую сторону народного характера. Другая, стихийно-жизнеутверждающая, выступает впервые в следующей за дуэтом застольной песне дядюшки Марци, с ее энергичной мелодией, сопровождаемой залихватским оркестровым отыгрышем. Широта и размах этого диатонического напева сродни Яношу. Вообще, отдельные черты народных образов (воплощенные в сольных либо хоровых эпизодах) собираются, как в фокусе, в музыкальной характеристике Яноша. Композитор стремится к широкому обобщению и достигает его переплетением дополняющих друг друга типических черт.

Одна из ярчайших страниц оперы — «Гусарская» из третьей картины. Она проникнута удалью, почти героическим порывом, который чувствуется с первых тактов вступления. Необычайно энергичная мелодия, с ее широкими интервальными ходами и четкостью ритмических формул, приобретающих почти танцевальный характер, выражает мужественную отвагу героя, его

пылкость и жизнерадостность. Кодай обращается к ритмоинтонациям вербункоша (в большом оркестровом эпизоде, предшествующем третьему куплету, он даже вводит мелодию Яноша Бихари — одного из знаменитейших мастеров этого стиля). Выбор обусловлен характером многих мелодий вербункоша, связанных, как известно, с воинскими традициями. Четкий пружинящий ритм и энергичная поступь такого рода мелодий как нельзя лучше подошли для передачи доблести Яноша. «Гусарская» написана в куплетной форме, с большим оркестровым вступлением, основанным на главной теме, с хоровыми подхватами, интермедией на тему Бихари и эффектной хоровой концовкой. Красной нитью проходит через все эпизоды огневая главная тема. В ней — удадь и ширь души Яноша:



Все это выражено и в музыке великолепного оркестрового интермеццо, связывающего первую и вторую картины. Стил вербункоша выступает в нем во всей своей чистоте и законченности. В авторском примечании, напечатанном в клавире, сказано, что мелодический материал интермеццо заимствован из пьесы, напечатанной в школе для фортепиано Иштвана Гати, изданной в 1808 году, и из музыки танца, также относящегося к первым десятилетиям прошлого века, то есть эпохе расцвета вербункоша. Однако каковы бы ни были истоки тематизма интермеццо, оно несет яркий отпечаток композиторской манеры Кодая, исключаяющий мысль о стилизации. И гармонизация, и оркестровка, и общий характер музыки — все глубоко своеобразно, звучность богата и блестяща, как и требуется авторским замыслом.

Интермеццо начинается изложением главной темы, необыкновенно активной в могучем ритмическом разветвлении, украшенной типичными синкопами вербункоша:

14 Andante maestoso, ma con fuoco

Дальше волевая устремленность танца оттеняется тяжеловесными акцентами (*poco pesante*), не нарушающими, впрочем, общего характера музыки: она сохраняет энергию, которая сразу, с такой силой, проявилась в начальных тактах. Все цельно и монолитно, точно высечено из гранита. Это сравнение не случайно: в пластической рельефности музыкальных образов интермеццо есть, действительно, нечто скульптурное.

В трио композитор сохраняет некоторые интонационные и ритмические элементы первой части, что вместе с поступательностью движения создает единство общего характера. В теме трио преобладает ясность мажорных оборотов, спокойная напевность, подчеркивающие по контрасту героический порыв первой части. В целом же музыка интермеццо вместе с «Гусарской» составляет кульминацию рыцарски-отважного, волевого начала, являющегося одним из главных слабых в характеристике Яноша.

Интермеццо — опорный пункт музыкальной драматургии оперы (так же, как и одноименной симфонической сюиты). Массивное по звучанию, стройное по конструкции, оно отличается масштабностью развития и мастерством обобщения мелодико-ритмических элементов вербункоша. По яркости образов и языка интермеццо может быть сопоставлено с «Танцами из Галанты», также построенными на мелодиях стиля вербункош.

Замечательна непосредственность, с которой Кодай возрождает эти традиции. Кодай и Барток проявили вначале вполне обоснованную полемическую заостренность в высказываниях об отживающем национальном романтизме. Однако с течением времени они вновь вернулись к вербункошу и вдохнули в него новую жизнь. В ряде их произведений наблюдается своеобразный ренессанс вербункоша, сочетавшийся с традициями крестьянской песенности. «Хари Янош» воочию показал возможность органического синтеза двух стилей венгерской музыки.

Рядом с Яношем на первом плане находится Ёрже. В ее партии нередко появляются мелодии народных

песен, приобретающие драматургическое значение. Такова первая песня Ёрже (без оркестрового сопровождения), рассказывающая о тяжелой доле крестьянской девушки, проводившей жениха на солдатскую службу. Строгая мелодия полна глубокой грусти; натуральный минор, спокойное движение, характерные венгерские синкопы — все это создает глубоко национальный образ. Не менее оригинален и следующий хор а саррелла: изящная мелодия русинской песни звучит на фоне остиной тонической квинты, расцвеченная выразительным подголоском.

Во второй картине Ёрже поет две песни, разнообразные по характеру. «Сердце больно сжалось» — небольшое ариозо, где грустный напев разрастается в конце в яркую эмоциональную кульминацию. Строгая диатоника мелодии оживляется хроматическими оборотами гармонии — прием не новый, но неизменно впечатляющий. Неожиданный контраст вносится следующей шуточной песнью «Ах вы, курочки мои»: бойкая мелодия, напоминающая скороговорку, сопровождается инструментальными наигрышами. Это пример сочного народного юмора, занимающего важное место в опере Кодая.

В четвертой картине Ёрже поет великолепную по чистоте и ясности стиля песню «Ветер кружит». Светлая мелодия, идущая в спокойном, чуть раскачивающемся движении, звучит точно лирическое размышление, она захватывает непередаваемым очарованием крестьянской песни: автор «Хари Яноша» умел сохранить непосредственность народного напева, перенесенного в новую художественную сферу.

Кодай находит различные аккордовые последования для неизменной в своих повторах мелодии, нигде не нарушая равновесия между ее диатонической структурой и хроматизмами аккомпанемента. Композитор оттачивал мастерство гармонической вариационности в многочисленных обработках народных песен. Отсюда точность и оправданность каждого штриха и ограниченность формы, которой отмечены все лучшие произведения Кодая. В «Хари Яноше» любой из номеров обладает этими качествами, сочетая богатство мело-

дии с тщательностью фактурной разработки. И каждый из них является звеном в развертывании поэтического замысла.

Так, песня Яноша в четвертой картине («Царский двор вспахал бы я») — это не только красивый напев, но, прежде всего, лирическое выражение мечты о народном счастье. Другой лейтмотив оперы — лейтмотив чувства любви к отчужденному дому, к родному краю — появляется и в солдатском хоре, и в поэтическом апофеозе финала; он незримо присутствует в характеристиках Яноша и его друзей, обрисованных с любовью и теплотой, воплощающих лучшие черты народного облика. Симпатии композитора безраздельно принадлежат этому миру.

Как уже упоминалось, в опере есть и другой мир, по существу своему противостоящий первому, — мир венской аристократии и Наполеона. Янош рассказывает о нем как очевидец. Но ведь на самом деле он никогда не был при императорском дворе и потому наделяет его обитателей чертами богатых крестьян. Музыкальная характеристика дана в несколько ином плане: Кодай гротескно претворяет традиции придворного музицирования, а в сцене сражения с французами и пленении Наполеона вступает в область буффонады.

Она вполне соответствует невероятности происходящего — ведь все это лишь неудержимая фантазия Яноша. Сначала слышится «Марш французов» — нарочито помпезный, изобилующий резкими контрастами, карикатурный по интонациям и оркестровке, в которой важная роль поручена ударным. Так же карикатурно написан и выход Наполеона — тяжеловесное звучание басов, сменяющееся напыщенной темой, провозглашаемой медными инструментами. Янош побеждает французов, берет в плен Наполеона. Этими событиями навеян «Траурный марш», построенный по видоизмененной теме «Марша французов», и куплеты Наполеона, носящие почти опереточный характер. Это отличает весь «батальный» эпизод от остальной музыки оперы. Она показывает причудливость игры воображения старого солдата, вносящего в свои

рассказы сочность и остроту народного юмора, приобретающего в этих фрагментах черты острой пародийности.

По-иному характерна музыка императорского двора, в которой остроумно использованы старинные формы менуэта и торжественного марша. Придворная сцена начинается «Венскими курантами». Куранты вызывают веселый, маршеобразный мотив, на который наслаиваются столь же энергичные мелодические фразы. В этой красивой, нарядно оркестрованной музыке воссоздан образ праздничного оживления. Рядом с интермеццо это один из самых живописных эпизодов оперы.

Блеск венского двора передан композитором в изящной и несколько ироничной сцене, стилизованной в духе раннего Гайдна. Интересный по фактуре ансамбль — дуэт в сопровождении женского хора, почти сплошь написанного в аккордовом складе, — звучит весело и беспечно, хотя речь идет о немаловажном — о выборе жениха для императорской дочки. Все знатные претенденты отвергаются один за другим, и, в конце концов, единственно достойным признается Янош. В салонную болтовню фрейлин неожиданно проскальзывают зазорные интонации, напоминающие о веселой перепалке деревенских кумушек.

Эффектно звучит «Выход придворных». Четкость маршеобразного движения, звонкость параллельных трезвучий, перехваты гармоний, все служит созданию гротескового образа, хотя и не столь острого, как в сцене сражения с французами. В известной степени это напоминает музыкальную характеристику двора царя Додона в «Золотом петушке», хотя, конечно, язык и образы здесь иные, связанные с историческим и бытовым колоритом оперы Кодая. Гротескность «Выхода придворных» раскрывается с первых же тактов партитуры, где незатейливая тема звучит в октавном удвоении у флейт, гобоев и кларнетов, дублируемых ксилофоном на фоне ударных (тарелки, большой и малый барабаны, треугольник), создавая пародийный образ военного марша. В пестрой смене эпизодов, в тембровых контрастах и остроумном сочетании моти-

вов возникает картина комически напыщенного шествия, претендующего на торжественность.

Янош вносит в свой рассказ обо всем происходящем при императорском дворе дух сатирического разоблачения, пощадивший, пожалуй, лишь живой и беспечно веселый детский хор.

Музыка императорского двора образует, таким образом, особую сферу, резко отличающуюся от народных сцен оперы. В таком сопоставлении образы Хари и Ёрже приобретают особую значительность. Становится ясным, что суть в поэтическом раскрытии духовного облика героя. Это относится и к финалу — истинному апофеозу чувств любви к родине.

Финал выделяется масштабностью, значительностью содержания. В нем объединены важнейшие элементы характеристики Яноша: мелодия песни «Дунай, Тисса», отдельные интонации пролога и солдатской песни, завершающей оперу. В финале полностью повторяется и горделиво-рыцарственная музыка интермеццо. Композитор дает, таким образом, синтез музыкальных образов, связанных с миром любви и природы, с доблестью и отвагой Яноша, его преданностью родине. Эмоциональное богатство финала очень велико. Он написан с вдохновением и мастерством, дающими композитору возможность объединить разнохарактерные эпизоды в стройной конструкции.

Развитие музыкального материала в финале гораздо шире и интенсивнее, чем в других сценах. Так, мелодия песни «Дунай, Тисса» в самом начале звучит в хоровом многоголосии, освеженном модуляционными сдвигами и подхватом интонаций последнего такта в оркестре. Лирический напев приобретает величавый, почти гимнический характер. Красиво звучат на его фоне реплики Яноша и Ёрже, напоминающие о дуэте из первой картины.

Голоса солистов и хора смолкают, уступая место оркестру. В мощное звучание песни неожиданно вливается музыка второй, мажорной части интермеццо, а за ней появляется и первая часть. Музыка интермеццо, пренесполненная жизненных сил, сочетается с лирическим подъемом начальных страниц финала. От-



звучав, она сменяется хором: вновь слышится напев солдатской песни, сопровождаемой в оркестре эпическими интонациями пролога. Там сказка начиналась, здесь она заканчивается простым и чистым напевом народной песни, рассказывающей о любви к отчему краю:

В Надьябани лишь два шпиля видно,  
Но нам это вовсе не обидно.  
А в Милане сорок восемь шпилей,  
И притом все самых разных стилей.  
Только лучше дома бы мы жили  
И смотрели на два наших шпиля.  
*(Перевод С. Ценина)*

Заключительные страницы «Хари Яноша» непохожи на традиционные бравурные финалы комических опер. В лирической просветленности хора раскрывается основа авторского замысла: Янош вовсе не венгерский вариант Мюнхаузена, и главное не в его фантастических рассказах, а в полноте поэтического восприятия жизни. Комедийное начало воспринимается при этом как необходимый драматургический контраст. Кодай возвращает комическую оперу к ее народным истокам, к той непосредственности выражения, которые, казалось, уже были утрачены в бурном и противоречивом развитии западноевропейского искусства XX века.

Можно сравнить «Хари Яноша» с появившейся шестьдесятю годами раньше «Проданной невестой» Сметаны. Конечно, они написаны в разные эпохи и разными композиторами. Но в «Хари Яноше», так же как и в «Проданной невесте», выражена вера в творческие силы народа, в его будущее. И в опере Кодая можно найти черты идеализации крестьянской жизни — ее картина освещена ярким светом, в котором исчезают мрачные тени. Жизнеутверждающая сила и народность музыки роднят оба произведения.

В «Хари Яноше» творчески переосмыслена форма зингшпиля, в которую влилось новое, преобразившее ее содержание. Можно сказать, что композитор пошел на известное упрощение оперных форм, но это не уменьшило художественную силу его произведения,

вот уже более сорока лет живущего на сцене и концертной эстраде. В музыке Кодая есть сочетание лирики и юмора, которое, казалось, было утрачено в искусстве еще в прошлом столетии, когда «Фальстаф» Верди завершил многолетнюю славную историю развития европейской комической оперы. Кодай был в числе немногих композиторов XX века, показавших жизненность этого жанра в новых условиях.

«Хари Янош» Кодая, вместе с написанным пятнадцатью годами ранее «Замком герцога Синяя Борода» Бартока, открывает новую и блистательную страницу венгерского музыкального театра. Оба композитора решили задачу различно, при всей близости основных принципов. В напряженно развивающейся музыкальной драме Бартока господствует мелодия стиля *rag-lando-rubato* в окружении сложной симфонической ткани. У Кодая на первый план выступают жанровые характеристики, широкий разлив песенной мелодии, чередующийся с разговорными эпизодами. Словом, Барток и Кодай взаимно дополняют друг друга в поисках нового стиля венгерской оперы.

В 1927 году венское издательство выпустило в свет партитуру оркестровой сюиты «Хари Янош», завоевавшую в течение нескольких месяцев популярность во всем мире. Успех сюиты был вполне заслуженным: в ней привлекала не только живописность и мелодическое богатство каждой из частей, но и убедительность общего музыкально-драматургического содержания оперы, ее основные вехи намечены с отчетливостью, не требующей никаких дополнений: ход действия понятен каждому слушателю. Если прибавить блестящую оркестровку, темпераментность и жизнерадостность музыки, то станут ясными причины впечатления, производимого сюитой. Она по-новому раскрыла своеобразие оперы и проложила композитору путь к созданию замечательных оркестровых произведений 30-х годов.

Кодай включил в сюиту шесть эпизодов оперы: «Сказка начинается», «Венские куранты», «Дунай, Тисса», «Битва и пленение Наполеона», «Интермеццо» и «Выход императора и его двора». Все они, за исключением третьего, сохраняют тот же облик, что и в

опере, но при непосредственном сопоставлении воспринимаются по-новому. Этому способствует подчеркнутая контрастность сопоставлений, из которых складывается музыкальная драматургия сюиты. Она несложна: нечетные части — мир Яноша и Ёрже, четные — венский двор и сказочные приключения героя. Контрастность сопоставлений сохранена и в оркестровке: сочное звучание струнных в первой части сменяется сложным тембровым комплексом духовых, ударных, челесты, колоколов и фортепиано, создающих веселый перезвон «Венских курантов». А в следующей за ними части, представляющей собой оркестровый вариант дуэта Яноша и Ёрже, в состав оркестра включены цимбалы, играющие важную роль в народной венгерской музыке. В сцене битвы, как мы уже знаем, преобладают гротескные тембровые контрасты. Каждый из этих эпизодов привлекал внимание зрителей спектакля. Не меньшее впечатление производят они в концертном зале. Сюита «Хари Янош» по праву причисляется к лучшим оркестровым произведениям Кодая.

Рядом с «Хари Яношем» следует рассмотреть и второе музыкально-драматическое произведение Кодая — «Секейскую прядильню». Правда, окончательная редакция была закончена только в 1932 году, но основная концепция сложилась именно в 20-е годы, когда композитора особенно занимала проблематика ораториального и музыкально-драматического жанров.

«Секейская прядильня» — весьма своеобразное произведение. Трудно назвать ее оперой в обычном значении слова — для этого ей недостает сценичности, да и по формам изложения она скорее напоминает кантату. Несложный сюжет использован для показа народных песен, баллад, танцев и т. д. Истинным героем произведения является, в сущности, народное творчество. При всем этом, «Секейская прядильня» меньше всего является театрализованным концертом народной песни: в ней есть руководящая нить развития, объединяющая пестрый хоровод отдельных номеров. Самые песни часто активно включаются в действие либо комментируют его.

Почему Кодай избрал местом действия прядильню? В старом крестьянском быту прядильня играла особую роль. Долгими зимними вечерами девушки и женщины собирались здесь со своими прялками, и за работой лились нескончаемым потоком песни, а иногда — по праздникам — появлялись и ряженые, — словом, прядильня была не только мастерской, но и деревенским концертным залом. В обстановке прядильни песни и баллады зазвучали на сцене естественно и непринужденно.

После короткого оркестрового вступления (эпический по характеру унисон струнных) занавес подымается и перед зрителями предстает прядильня далекого трансильванского села, заполненная народом. Хозяйка дома в тревоге — ее жених в опасности, за ним охотятся жандармы. Ситуация довольно обычная для старых порядков: власти часто преследовали крестьян, стоило им только проявить хоть небольшое неповиновение. А под это понятие можно было подвести все что угодно, лишь бы убрать подальше подозреваемого. Хозяйка прощается с женихом, и он успевает скрыться до прихода неожиданных посетителей. Жандармы бросаются на поиски беглеца, в это время девушки напевают шутливую песню, означающую, что он уже находится в безопасности. Песня разрастается, в нее вступают новые голоса. Все это звучит на фоне изящно разработанного оркестрового сопровождения, в котором слышны отголоски жужжания прялок.

В прядильне появляется ватага веселых деревенских парней. Вместе с девушками они разыгрывают в лицах старинную балладу о любви прекрасной Илонки и Ласло. Мать Илонки не дает согласия на брак дочери с Ласло, и ему предстоит пройти путь испытаний: он должен построить чудо-мельницу, затем — чудо-башню. Всего этого оказывается недостаточно для матери Илонки. В конце концов Ласло прикидывается зачарованным мертвецом, пробуждающимся к жизни. Каждому из этих происшествий посвящена отдельная песня. Все завершается благополучно, влюбленные побеждают все препятствия, и в

прядильне раздаются звуки свадебного величания в честь Илонки и Ласло.

Неожиданно появляется новый гость в маске блохи. Под ней скрывается богатый парень, мало приятный собравшимся в прядильне. Им не по душе его циничная песня, осмеивающая семейную жизнь. В ответ Хозяйка запекает свою песню — возражение богатому парню, но ей не удается допеть до конца: внезапно в прядильню входят жандармы, а с ними и жених Хозяйки, закованный в кандалы. Всеобщее замешательство. Однако вскоре выясняется, что истинным преступником, которого разыскивают жандармы, является богатый парень. Жандармы не склонны отпустить добычу и уводят обоих. Хозяйка горько плачет, девушки утешают ее... Постепенно все расходуется.

Печальные размышления Хозяйки нарушают звуки приближающейся песни. Прядильня снова наполняется крестьянскими девушками и юношами, среди которых и жених, вырвавшийся на свободу. Всеобщая радость, песни и пляски завершают действие.

В «Секейской прядильне» звучат подлинные мелодии 27 песен, баллад и танцев, записанных Кодаем в Трансильвании. Их слова как бы вмонтированы в сценическое развитие несложного сюжета музыкального представления. Композитор не стремился к созданию каких-либо жанровых, а тем более морализующих обобщений. Его главной целью было показать сокровища народного искусства в их непосредственном окружении, в обстановке и жизненных ситуациях, которые могли быть в действительности поводом для возникновения той или иной песни. Надо было обладать огромными знаниями фольклора, мастерством, сочетающимся с художественной интуицией, чтобы сплести такой песенный венок. Он сумел найти нить драматического развития в самих песнях, объединив их в яркой и многокрасочной картине, в единственной в своем роде антологии народной песни.

С этой точки зрения и надо подходить к определению жанра «Секейской прядильни». Традиционные формы музыкального театра приобретают здесь иное

значение, определяются самой драматической сущностью песен и баллад, тщательно отобранных в соответствии с общей сюжетной линией. Отсюда цельность и единство, свойственные произведению Кодая. Что же касается названия жанра, то можно воспользоваться различными определениями — опера-баллада, драматическая рапсодия и т. д. Легко обосновать правильность каждого из них, и все же они не смогут определить сущность глубокого своеобразия «Секейской прядильни».

Такая концепция, не говоря уже о зрелости ее воплощения, могла возникнуть лишь у композитора, изучившего фольклор в его естественной обстановке и воспринявшего его одновременно интуитивно и осознанно. Кодай-фольклорист высказывается в «Секейской прядильне» не менее интересно, чем в научных трудах, только в ином аспекте, связанном со специфической образного художественного мышления. Кодай-композитор снова показывает силу творческой фантазии, развившейся и окрепшей в работе над фольклором. В этом отношении «Секейская прядильня» занимает в его наследии место рядом с десятью тетрадями «Венгерской народной музыки» (некоторые из помещенных в них обработок вошли в партитуру «Секейской прядильни»). Композитор проявил во всем стилистическую чуткость и вкус в отборе гармонических средств. Он исходил из ладовой структуры народных мелодий, находя в ней множество возможностей, представляющих живой интерес для современного композитора.

При всей кажущейся простоте музыки «Секейской прядильни», в ней много композиторской изобретательности и выдумки. В партитуре есть пример «венгерского контрапункта». Говоря об этом, Кодай имел в виду не только различные формы имитаций, но и соединение мелодий двух различных песен, требовавшее отличного знания материала, чтобы найти напевы, полифонически сочетающиеся друг с другом.

Вокальный элемент полностью господствует в этом произведении, оркестру поручена самостоятельная роль лишь во вступлении. Этим «Секейская прядиль-

ня» существенно отличается от «Хари Яноша», где оркестровые эпизоды занимают видное место. Здесь они только бы нарушили непосредственность и органичность музыкального повествования. Ведь «Секейская прядильня» — это поэтический апофеоз секейской песни и баллады.

Тому, кто любит музыкальное и поэтическое творчество народа, «Секейская прядильня» приносит много радости. Она вызывает много интересных мыслей о путях претворения фольклорных традиций в музыкально-драматическом жанре. Они, естественно, должны быть различными, но при всех обстоятельствах открывающими множество возможностей для композитора.

Народные истоки сближают «Секейскую прядильню» с «Хари Яношем». Однако решение жанровой проблемы в ней совсем иное, ведущее к возникновению нового качества, о котором говорилось выше. Характер «Секейской прядильни» был понят не сразу, и некоторые критики упрекали произведение Кодая в статичности, несовместимой с требованиями оперного жанра. Композитор отвечал на это в следующих словах:

«Слушая песни в концертном зале, я ясно понял, что они становятся совершенно иными, будучи вырванными из естественного окружения. Вся цель моего опыта заключалась в том, чтобы попытаться показать их в органическом единстве с жизнью, из которой они выросли... «Секейская прядильня» — это не эксперимент в области оперы, потому что я хотел, в пределах моих возможностей, достичь поставленной мною цели. Некоторые критики упрекали меня за то, что песни чередуются с разговорной речью, что я не написал речитативов. Но это неверная и ошибочная точка зрения: использование речитатива решительно нарушило бы стиль всего произведения»<sup>1</sup>.

Кодай прав — для воплощения его замысла больше подходила форма диалогической, чем речитативной оперы. Но все это имело для него условное значение, ибо, как мы уже знаем, «Секейская прядильня»

<sup>1</sup> L. E ö s z e, стр. 156.

своеобразна по своему жанру и имеет мало аналогий в музыкальной литературе.

Идея, воодушевившая Кодая, привлекла несколько раньше М. Пятницкого, выступившего в 1911 году в Москве со знаменитыми крестьянскими концертами. Правда, песни звучали в них в своем натуральном виде, в исполнении народных певцов. Но Пятницкий также пытался объединить песни и хороводы сюжетным развитием, а главное стремился к тому же, к чему и Кодай,—принести в концертный зал естественное звучание народной песни. Напомним, что эта идея была близка и Бартоку, организовавшему в 1914 году в Будапеште концерт народных певцов. Эти факты свидетельствуют об общности устремлений русского и венгерских музыкантов, мечтавших сделать собранные ими фольклорные богатства всеобщим достоянием.

Премьеры «Венгерского псалма» и «Хари Яноша» открыли пору блестящих успехов Кодая. Он встал в один ряд с крупнейшими композиторами того времени. Его музыка зазвучала в исполнении лучших оркестров, под управлением Тосканини и Фуртвенглера, Ансерме, Кусевицкого, Г. Вуда и многих других. И сам композитор не раз появлялся за дирижерским пультом — в Будапеште и ряде городов Европы, принимал участие в различных музыкальных фестивалях и т. д. Вместе с Бартоком он достойно представлял венгерскую музыку, привлекавшую все более пристальное внимание мировой музыкальной общественности.

С возрастающим успехом проходило исполнение и других произведений Кодая. Известные певцы — Мария Базилидис и Имре Палло (первый исполнитель партии Хари Яноша) выступили с обработками венгерских народных песен, горячо принятых публикой. Тепло были встречены и детские хоры, полюбившиеся маленьким исполнителям и взрослым слушателям. Сам композитор все больше увлекался музыкально-воспитательной работой, сознавая ее значение для будущего родной культуры. С этого времени, собственно говоря, и начинается деятельность Кодая на поприще массового музыкального воспитания, так широко



развернувшаяся в последние десятилетия его жизни.

14 апреля 1929 года состоялся концерт, в программу которого вошло тринадцать детских хоров Кодая (пять из них исполнялись впервые). Интерес публики к новым произведениям был так велик, что потребовалось повторить всю программу еще два раза в различных залах. Венгерские музыковеды справедливо отмечают, что это положило начало широкому хоровому движению, в конце концов, в корне изменившему всю картину массового музыкального воспитания. Мы еще будем иметь возможность говорить об этом подробнее, сейчас же надо лишь подчеркнуть основополагающую роль Кодая, проявившего прозорливость в оценке перспектив музыкального развития и двинувшего дело вперед с удивительной энергией. Он сумел привлечь к работе многих из своих учеников. Результаты не заставили себя ждать — уже в тридцатые годы сеть школьных хоров расширилась, а вместе с тем выросло и хоровое движение по всей стране.

Кодай мог наконец порадоваться известиям об успехе своих произведений, приходившим из разных стран. Изменилось отношение к нему и венгерской публики. И все же, даже в этих условиях, недоброжелатели Кодая искали любой предлог для того, чтобы возобновить нападки на композитора. Одной из причин для этого явился концерт учеников Кодая в Музыкальной академии. Упреки, адресованные молодым музыкантам, косвенно затрагивали и их профессора. В своем ответе он оставил в стороне все личное и с полной ясностью высказал свое мнение о принципиальных вопросах развития венгерской музыки и воспитания творческой молодежи:

«Вы, может быть, хотели бы продолжать фабрикацию подражателей Брамса или Шумана, отказывая во внимании музыкантам, выросшим на родной почве, даже если они будут лучше этих имитаторов? — спрашивал Кодай своих оппонентов. И тотчас же отвечал им:— Все это потому, что вам ненавистна музыка Венгрии и все, что связано с ней». Дальше в голосе композитора звучат гневные ноты: «По какому праву вы запрещаете нам пользоваться нашими

музыкальными идиомами? Почему предостерегаете от их использования в школьном преподавании?...» Кодай была отлично известна беспринципность противников новой венгерской музыки, и он с полным правом заявлял им: «Мы отказываемся быть дальше музыкальной колонией. Мы не удовлетворимся ролью продолжателей иностранной культуры. Мы имеем свое музыкальное призвание, и мир начинает внимательно прислушиваться к нам. Мы не изобретали венгерскую музыку. Она существует тысячу лет! Мы только хотим сохранить это вековое сокровище и, если обстоятельства будут благоприятны для нас, — умножить его»<sup>1</sup>.

В этих словах высказан символ веры композитора, ясно сознающего свою ответственность за развитие национальной культуры. К этому времени Кодай и Барток уже показали, что может дать для нее разработка народно-творческого наследия, и можно только удивляться тому, что находились люди, способные не замечать достигнутых успехов и задерживать развитие нового искусства. Но будущее было за Кодаем и его единомышленниками, среди которых выступали уже самостоятельно его воспитанники по Музыкальной академии. Достаточно сказать, что среди учеников Кодая были Пал Кадоша, Ференц Сабо, Бенце Сабольчи, Эндре Сервански, Эржебет Сони, Пал Ярданьи и многие другие выдающиеся представители венгерской музыки.

Кодай начал преподавание в академии в 1907 году, когда ее деятельность находилась под сильным немецким влиянием. Он неустанно боролся против чужеземного засилья, воспитывал молодых композиторов в национальном духе, что приводило не раз к резким конфликтам с академическим руководством. Енё Губай, директор академии, не склонен был поддерживать устремления Кодая и Бартока. С большим трудом добивались они права быть самими собой в педагогической деятельности. Но именно за это их

<sup>1</sup> Z. Kodály. Tizenhárom fiatal zeneszerző. «Budapest Hirlap». 14/VI. XLV, No 131.

ценила студенческая молодежь, чуткая ко всему новому и стремившаяся к утверждению венгерской самобытности. Кодай никогда не был догматиком, он воспитывал в студентах широту взглядов, знакомил их со всем богатством явлений мирового искусства, не забывая о главном — приобщении к родной культуре: «Наша задача, — говорил он, — готовить музыкантов, которые были бы не только европейцами, но и венграми». При этом Кодай считал, что освоение народно-творческого наследия должно быть органичным, в соответствии с особенностями дарования каждого из студентов. Необходимую предпосылку развития композиторского мастерства он видел в освоении полифонии строгого стиля. Занятиям ею посвящалась значительная часть учебного времени.

Воспитывая в учениках высокий профессионализм, Кодай настойчиво направлял их интересы к венгерской народной музыке и, в более широком плане, к проблемам национальной культуры. Он делал это в тактичной и убедительной форме, из его класса выходили молодые музыканты, преданные делу родного искусства. Кодай привлекал молодежь знаниями и человеческими качествами, не говоря уже о композиторском авторитете.

«Одного слова Кодая, — вспоминает его ученик Матьяш Шейбер, — было иногда достаточно, чтобы изменить все направление жизни человека, внезапно осветить изучаемую область, остававшуюся до этого совершенно темной». Позволяя студентам свободно развивать свое дарование, он всегда имел план работы с ними, осуществлял его с большой чуткостью, требуя от студентов усвоения важнейшей истины: «Талант сам по себе недостаточен для достижения чего-то значительного, нужно много работать и пройти профессиональную выучку»<sup>1</sup>.

Сам Кодай показывал пример работоспособности и самокритичности, большой скромности. Пал Ярданы вспоминает, что он никогда не давал ученикам примеров из собственных произведений, привлекая в

<sup>1</sup> L. E ö s z e, стр. 68.

то же время большой и многообразный материал классической и современной музыки. Он стремился сделать своих учеников такими же энциклопедистами, каким он был сам.

Кодай был одним из немногих профессоров композиции, сочетавших в себе творческий и педагогический дар. Поэтому он смог создать школу — разнообразную по индивидуальным проявлениям, но единую в понимании общих задач развития музыкальной культуры. Плоды его работы ощущаются на каждом шагу и поныне: множество венгерских музыкантов старшего и среднего поколения в той или иной форме прошли через его школу либо испытали его влияние. Оно было несомненным уже в ту пору, когда недоброжелательная критика старалась принизить и даже опорочить результаты его педагогической деятельности. Это было тем более неблагоприятно, что, как мы уже знаем, сам Кодай энергично поддерживал молодые дарования и помогал им найти путь к признанию. Вместе с Бартоком, чье влияние распространялось далеко за пределы руководимого им фортепианного класса, Кодай стал властителем дум венгерской музыкальной молодежи.

Работа над новыми произведениями, выступления в концертах и преподавание в Музыкальной академии поглощали много времени и сил. Но Кодай не оставлял вниманием и фольклористику. Он продолжал записывать песни и изучение собранных материалов, публиковал статьи по вопросам фольклористики, издал в 1929 году сборник «101 венгерская народная песня». К 1931 году относится капитальная статья «Венгерская народная песня», написанная для музыкальной энциклопедии, издававшейся Б. Саболичи и А. Тотом. Все эти работы вызвали живой отклик, являясь вместе с трудами Бартока выдающимися достижениями венгерской музыкальной фольклористики, получившими мировое признание.

Авторитет Кодая возрастал с каждым годом, что выразилось, в частности, в приглашении читать лекции в Будапештском университете. Кодай был вполне подготовлен к этому и полученным им разносторон-

ним образованием, и самостоятельной работой в области собирания и изучения фольклора. Сочетание способности к научному и художественному творчеству встречается довольно редко — Кодай обладал обоими качествами. В различное время их соотношение изменялось, но при всех обстоятельствах доминантой оставалось композиторское творчество.

С этой стороны его и знала больше всего международная музыкальная общественность. Во второй половине 20-х годов Кодай вместе с Бартоком выдвигается в передние ряды современных композиторов, его творческие связи необычайно возрастают. Статьи, посвященные его творчеству, появляются в «*Révue musicale*» (Париж), «*Musikblätter des Anbruch*» (Вена) и других авторитетных музыкальных журналах. Сам Кодай выступает в прессе со статьями, посвященными вопросам развития венгерской музыки.

Его музыка начинает распространяться не только вширь, но и вглубь — она получает известность в народных массах, в особенности благодаря хоровым произведениям. Проблемы демократизации музыкального искусства все больше привлекают внимание композитора, желающего быть услышанным не только публикой международных фестивалей, но и широкими массами соотечественников. Кодай был глубоко и безраздельно предан делу родной венгерской музыки и видел высшую цель в распространении ее по всей стране и за ее пределами.

Он отчетливо осознал к этому времени значение музыкального искусства как могучего фактора воспитания народных масс. Это предопределило и сюжетику, и язык его произведений, и, главное, — их устремленность к массам. К ним обращены и «Венгерский псалом», и «Хари Янош» — музыкальное воплощение исторических судеб и надежд народа, лучших черт национального характера. Появление таких произведений свидетельствовало о зрелости эстетических воззрений композитора, о сознании им ответственности перед народом.

Кодай планомерно осваивал различные жанровые области — в 10-е годы его привлекала камерная му-

зыка, в 20-е — оратория и опера, в 30-е — оркестровая и хоровая. В своеобразной творческой стадиальности была своя закономерность — композитор стремился утвердить принципы новой венгерской школы в различных формах и жанрах. В этом он также близок Бартоку, хотя у того и не наблюдалось такого отчетливого жанрово-хронологического разграничения. Жизнь требовала от композиторов многогранности, и оба создали шедевры концертного, театрального и массового репертуара венгерской музыки.

Кодай шел к своему пятидесятилетию в расцвете жизненных и творческих сил, полный планов на будущее. Он верил в их осуществимость — порукой было сознание собственных возможностей и растущая с каждым годом моральная поддержка демократической общественности. За двадцать лет, прошедших со дня памятных авторских концертов Кодая и Бартока, венгерская музыкальная жизнь неузнаваемо преобразилась, и это было во многом результатом деятельности двух друзей, окруженных теперь учениками и единомышленниками.

Во второй половине 20-х годов Кодай объездил немало городов и стран, повидал много нового и интересного. Но все его внимание и силы были по-прежнему отданы родному музыкальному искусству. В Будапеште и в отдаленных деревнях, в классах академии и во время встреч с любительскими хорами, сочиняя музыку или работая над расшифровкой фольклорных материалов — всегда и всюду Кодай трудился на благо венгерской музыки. Это приносило ему высшую радость и удовлетворение в самые плодотворные годы его жизни, находившейся на рубеже 30-х годов в зените.



Золтан Кодай  
1900





П. Кодай — мать композитора





Ф. Кодай — отец композитора



Э. Кодай — первая жена композитора





Б. Барток в период встречи с З. Кодаем



Золтан Кодай и Бела Барток





Золтан и Эмма Кодай и Бела Барток



Квартет Вальдбауэра вместе с Б. Бартоком и З. Кодаем





В 20-е годы

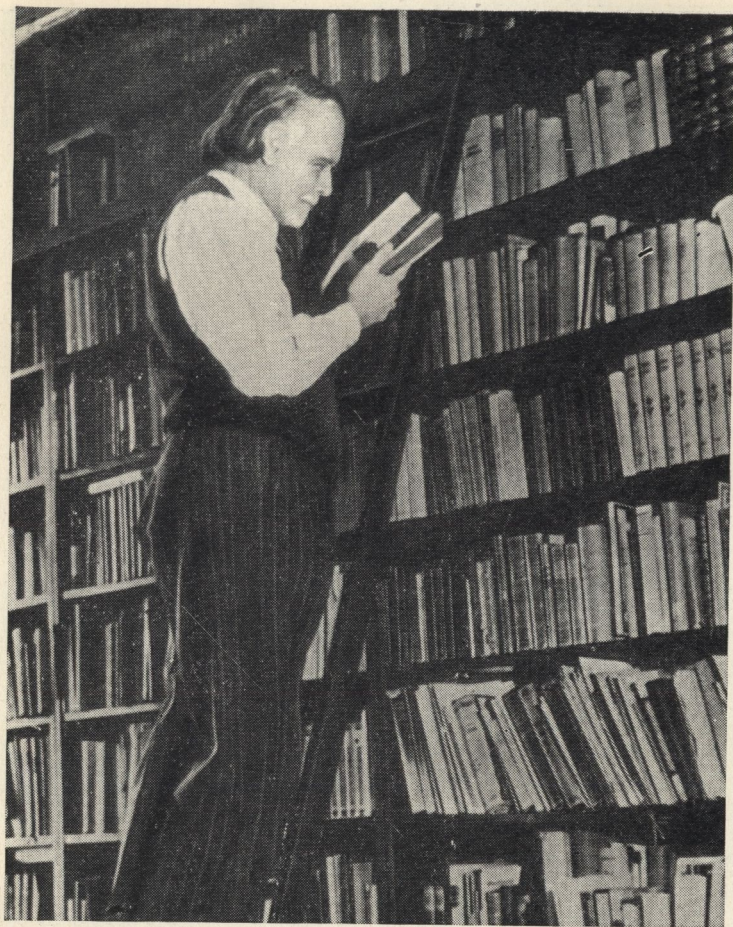


В 30-е годы





В 40-е годы



В своей библиотеке





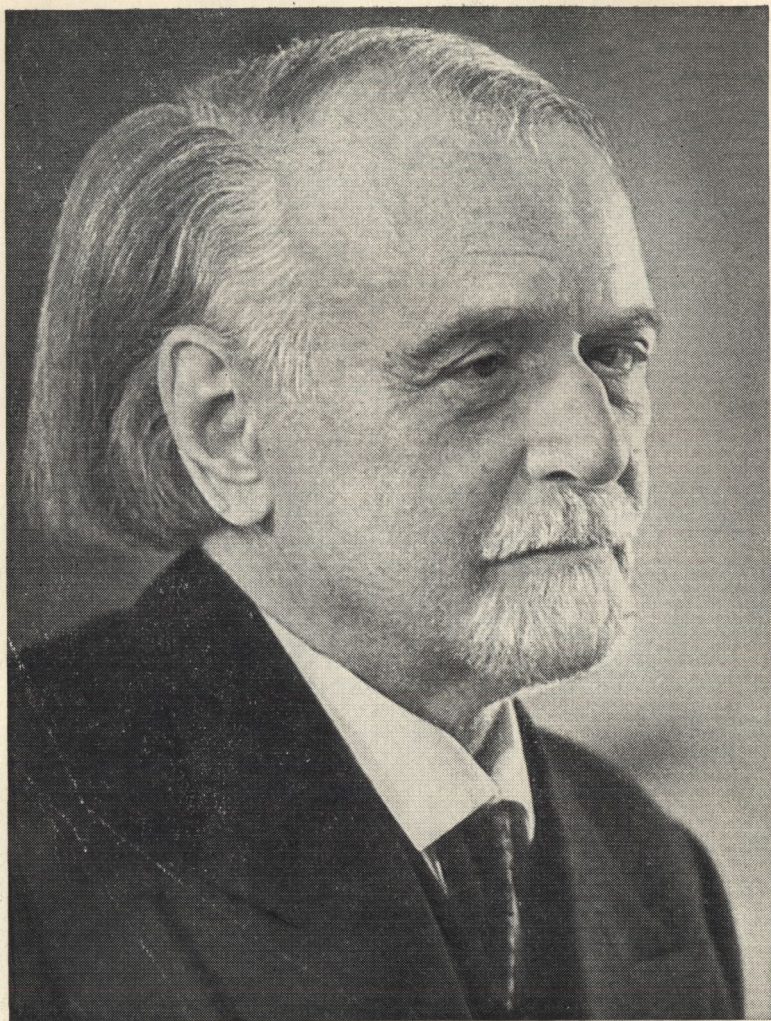
Среди детей



на заседания секретариата Союза композиторов







Одна из последних фотографий

### Глава III

#### НА ВЕРШИНЕ СЛАВЫ

**30-е** годы нашего века начинались для Кодая под знаком больших успехов. В мае 1930 года Тосканини сыграл в Нью-Йорке новую редакцию «Летнего вечера», посвященную ему автором, в декабре в Будапеште прошло первое исполнение «Танцев из Марошсека». Музыка Кодая звучала в многочисленных концертах—в Венгрии и за рубежом. Столичный университет пригласил композитора читать лекции на философском факультете (Кодай повторил этот курс и на следующий год). Все это отвлекало много сил и внимания, но Кодай продолжал все так же активно работать над новыми произведениями.

С годами его требовательность к себе возрастала, он смотрел на сделанное раньше с позиций завоеванного высокого мастерства. Многое его не удовлетворяло не только в произведении молодых лет — «Летнем вечере», но и более поздних, например в «Секейской прядильне». Премьера «Секейской прядильни» в новой редакции состоялась на сцене Будапештского оперного театра 24 апреля 1932 года. Спектакль вызвал много откликов, хотя и не единодушных: в общем хоре вновь прозвучали недружелюбные голоса. Впрочем, времена переменились, и врагам новой венгерской музыки приходилось считаться с растущей мировой популярностью ее крупнейших мастеров.

16 декабря 1932 года Кодай отметил свое 50-летие.

Венгерская и зарубежная пресса уделила композитору много внимания, указывала на значительность его вклада в мировое музыкальное искусство. Но ему было еще рано подводить итоги — он вступил в период полного расцвета и вынашивал планы создания новых крупных произведений. Кодай медленно шел к творческому зениту, но зато сохранил весь запас неистраченных сил к тому времени, когда многим уже приходится повторяться за отсутствием свежих идей и мыслей. Венгерский мастер, напротив, осваивал все более широкие и новые для него музыкальные области.

В 30-е годы появились все главные оркестровые произведения Кодая. Вслед за «Танцами из Марошсека» (1930), он написал в 1933 году знаменитые «Танцы из Галанты», впервые исполненные в торжественном концерте в ознаменование 80-летия Будапештского филармонического общества. «Танцы из Галанты» сразу завоевали любовь слушателей, соперничая в этом отношении с «Хари Яношем». Популярность симфонических танцев Кодая была так велика, что на их музыку был поставлен балетный спектакль, шедший на сцене Будапештского оперного театра в 1935 году. Постановка оказалась не очень удачной, спектакль не имел успеха, и музыка Кодая осталась по-прежнему украшением концертной эстрады.

Шесть лет спустя после премьеры «Танцев из Галанты» Кодай вновь вернулся к оркестровой музыке. В 1939 году им были созданы Вариации на тему песни «Лети, павлин», Концерт для оркестра. Интересно отметить, что обе партитуры были написаны по просьбе всемирно известных дирижеров, что свидетельствует о росте популярности и авторитета Кодая. Вариации «Лети, павлин», заказанные В. Менгельбергом, были сыграны впервые под его управлением в Амстердаме 23 ноября 1939 года. Концерт для оркестра создавался для Ф. Стока, готовившегося отметить юбилей Чикагского симфонического оркестра<sup>1</sup>. Обсто-

<sup>1</sup> Ф. Сток пригласил участвовать в программах юбилейных концертов Н. Мясковского (написавшего для него свою 21 симфонию), Р. Глиэра и других советских композиторов.



ительства военного времени помешали Кодаю приехать в Чикаго и продиржировать премьерой, и Концерт для оркестра прозвучал впервые под управлением Ф. Стока 6 февраля 1941 года. Оба эти произведения явились шедеврами Кодая, причем написанными в совершенно ином плане, чем появившиеся ранее симфонические танцы — принцип жанровой характерности уже не является в них определяющим.

Словом, искания Кодая в области оркестровой музыки были многообразными и принесли отличные результаты. Он проявил себя здесь не менее ярко, чем в оратории и опере.

Первым оркестровым произведением Кодая, прозвучавшим в 30-е годы, был «Летний вечер» в новой редакции, сделанной по просьбе Тосканини. В 1906 году, когда впервые исполнялось это произведение, оно было принято как новаторское. Двадцать четыре года спустя «Летний вечер» не мог, разумеется, произвести такого впечатления, но лирическая музыка Кодая нашла путь к слушателям. «Летний вечер» воспринимается сейчас как пролог оркестровой музыки Кодая, причем по своему характеру и содержанию он стоит в ней особняком.

Кодай снабдил издание партитуры авторским предисловием, в котором говорит о причинах, вызвавших появление второй редакции, и о характере изменений, внесенных в партитуру:

«Я написал эту пьесу в 1906 году. После двух исполнений она больше не возобновлялась. И если я преуспеваю сегодня в устранении старых ошибок, я должен быть благодарен великому мастеру (Тосканини. — *И. М.*), чей пример и призыв пробудили во мне дух ответственности и постоянной неудовлетворенности, позволившие мне переделать все.

Название обозначает только то, что произведение было задумано в летний вечер, спустившийся над недавно скошенными полями пшеницы и под шорох адриатических волн. Оно стало воспоминанием.

Первоначальные тембры сохранились неизменными, инструменты остались теми же самыми, кроме третьей валторны, исключенной из партитуры.

Музыкальный материал остался, в общем, тем же, только, быть может, удалось изложить его в новой форме, более соответствующей акустическим законам Хладни.

Перемены не требуют дополнительных пояснений, кроме одного: «Questo sonetto non divido, perocchè assai lo manifesta la sua ragione» («Этот сонет неделим, потому что в этом проявляется его сущность») <sup>1</sup>.

Мы привели большую часть предисловия к «Летнему вечеру» как пример литературных комментариев Кодая — точных и сжатых, отличающихся остротой поэтического видения и восприятия. Из них видно, что Кодай не был чужд импрессионистского отношения к сюжету — в духе Дебюсси, хотя во время создания «Летнего вечера» он еще не был знаком с музыкой французского композитора.

«Летний вечер» написан в сонатной форме. Оркестровка прозрачна, выдержана в камерном стиле, соответствующем характеру музыки, а может быть, связанном и с некоторыми общими тенденциями развития европейской музыки начала века. В созерцательности музыки «Летнего вечера» есть нечто напоминающее романтические ноктюрны, но его тематизм во многом нов и связан с уже знакомым тогда композитору миром крестьянской песенности.

Лирический характер музыки выдержан почти во всем произведении: главные темы близки по настроению при всем различии их интонационного строения. Это настроение отчетливо выражено уже в первой теме, звучащей в начале партитуры у английского рожка соло. В ней есть черты плагальной диатоники крестьянских песен, прекрасно сочетающиеся с ее пасторальным обликом. Также спокойна и вторая тема, в которой некоторые венгерские музыковеды находят родство с мелодией песни «Лети, павлин», избранной много лет спустя композитором в качестве темы симфонических вариаций (неизвестно, впрочем, была ли

<sup>1</sup> Предисловие к партитуре «Летнего вечера». Wiener Philharmonischer Verlag. Wien. 1930.

знакомы ему эта мелодия во время работы над партитурой «Летнего вечера»). Песенным характером проникнута заключительная тема, становящаяся в разработке основой небольшого фугато. Внутренняя общность тематического материала исключала возможность конфликтности развития. Но это не означает, что композитор мыслил статическими категориями — в его партитуре много движения и контрастов.

В «Летнем вечере» ясно выступают многие важные черты композиторского почерка Кодая. Это пластичность мелодии, тонкость полифонического рисунка, прозрачность оркестровых красок. Во всем чувствуется уравновешенность и гармоничность, чувство меры и пропорции. Партитура «Летнего вечера», написанная в ту пору, когда ее автор находился еще в самом начале пути, уже достаточно ясно свидетельствует о его одаренности и характеризует главную направленность его исканий. Она вводит в мир яркого и богатого симфонического творчества, расцветшего на основе многолетнего изучения венгерской народной музыки.

Мы уже говорили о сюите «Хари Янош», несомненно явившейся важной вехой на пути к произведениям 30-х годов. Кодай овладел в ней мастерством жанрового симфонизма, обобщил богатство жизненных впечатлений и традиций народной песенности, переведя ее идиомы на язык современной симфонической музыки. Это делали до него многие другие композиторы, но он сумел проложить свой путь.

Новую страницу симфонической музыки Кодая открывают «Танцы из Марошсека» и «Танцы из Галанты». Они во многом сходны друг с другом: в обеих партитурах разрабатываются подлинные (иногда — несколько измененные) мелодии, происходящие из мест, где композитор жил либо собирал фольклор. Отсюда конкретность деталей и жизненность музыки. Однако было бы неправильным рассматривать симфонические танцы Кодая как простые зарисовки с натуры либо рапсодические сюиты. Композитор всегда заботился о цельности своих партитур, объединяя разнохарактерный материал в стройной конструкции.

Сочиняя свои симфонические танцы, Кодай имел перед глазами пример Бартока, в частности — его замечательную «Танцевальную сюиту» (о которой уже упоминалось в связи с историей работы над «Венгерским псалмом» и «Танцами из Марошсека»). Но, как и всегда, Кодай проявил собственное отношение к теме и самостоятельность в ее воплощении. В «Танцевальной сюите» Барток обращался с фольклорными источниками гораздо свободнее, по большей части он использовал лишь отдельные интонации в качестве зерна тематической разработки. Кодай обычно показывает мелодии полностью, предпочитая не дробить их даже в разгар разработки. Словом, каждый работал в своей манере, используя различные технические приемы. Сравнивая их, можно еще раз убедиться в громадности возможностей, которые раскрываются в разработке фольклора. Ту же картину можно видеть и в творческих исканиях композиторов «Могучей кучки».

В симфонических танцах Кодай пользуется обычным составом оркестра, усиливая лишь партии ударных. Он изобретателен в поисках тембровых контрастов и сопоставлений, великолепно использует эффекты «солирующих инструментов, с одинаковым искусством достигает прозрачности звучания и мощности tutti. Национальный колорит подчеркнут частыми импровизационными каденциями и своеобразным использованием низких регистров кларнета. Кодай отказывается от введения в партитуры такого типично венгерского инструмента, как цимбалы, к чему, казалось бы, располагал характер музыки: он стремился создавать фольклорность инструментального звучания при помощи традиционных средств. Это, конечно, было связано с практической целесообразностью, но, может быть, также и с общеэстетическими концепциями обогащения народного творчества, о которых композитор говорил в книге «Венгерская народная музыка».

Кодай утверждает, что народная традиция имела в Венгрии в то время большее значение, чем в других странах, создавших музыкальную классику: «У них на-

родная музыка растворилась в профессиональной музыкальной культуре, и в творениях своих великих мастеров они могут найти также и тот идеал, которым мы обладаем пока единственно и только в нашей народной музыке: органическую преемственность национальной традиции»<sup>1</sup>.

Первоначально — в 1927 году — «Танцы из Марошсека» были написаны для фортепиано. Работая три года спустя над оркестровой редакцией, Кодай транспонировал их на полтона вверх. Главная тема была записана в трансильванском районе Марошсек, где композитор собрал обильную жатву старинных мелодий. Его заинтересовали не только они сами, но и своеобразные приемы народного музицирования (свирельные и волыночные наигрыши, звучания цимбала и т. д.). Все это неоднократно привлекало и Бартока. Оба композитора умели претворять традиции народного инструментализма в формах индивидуального стиля, никогда не воспринимая их как экзотику.

Глубина и основательность изучения фольклора в его первоисточниках предохранили Кодая от поверхностного этнографизма — показывая красоту народных мелодий, он мастерски объединяет их в своих симфонических танцах.

Кодай сообщает интересные сведения о главной теме «Танцев из Марошсека» на страницах книги «Венгерская народная музыка». Отвечая некоторым критикам, упрекавшим его в том, что он взял за основу не венгерскую, а румынскую мелодию, он дает подробный анализ мелодических истоков своих симфонических танцев. Прежде всего, Кодай указывает на общность ритмо-интонаций песен и танцев различных групп населения в такой стране, как Трансильвания: «Ритмически родственные танцевальные мелодии один народ может легко заимствовать у другого: есть музыкальные пьесы, под которые у венгров танцуют на венгерский манер, у румын — на румынский»<sup>2</sup>. При этом, по его мнению, определяющим признаком

<sup>1</sup> З. Кодай. Венгерская народная музыка, стр. 147.

<sup>2</sup> Там же, стр. 113.

является язык, на котором поются слова в «вокально-песенном варианте». «Упоминавшуюся выше спорную мелодию (главную тему моих «Марошсекских танцев») я сопоставил уже в другом месте с венгерской песней, никогда не певшейся румынами. Ее следы, однако, можно проследить еще дальше. Мелодия представляет собой не что иное, как теперешнее видоизменение «цветочной песни», включенной в собрание Виаториса для вирджинала, относящейся примерно к 1680 году»<sup>1</sup>.

Эти строки важны для понимания образа мыслей Кодая. Он возражает своим оппонентам, стоящим на узконационалистических позициях. Ему всего дороже объективная истина, достигаемая в процессе строго научного анализа. Кодай обладал глубокими знаниями материала, он выработал принципы точной классификации песенных мелодий. Поэтому отбор тематического материала для нового произведения ставился под контроль мысли ученого фольклориста. Кодай тщательно обосновывал выбор каждой темы, заботился об их типичности подтверждаемой интуицией и анализом источников. Он уделял особое внимание изучению мелодических вариантов, видел в их обилии доказательство почвенности того или другого напева: «Чем разветвленное родословное древо мелодии в венгерской традиции, тем глубже корни, связывающие его с этой традицией»<sup>2</sup>.

Кодая привлекала мысль создания своеобразных симфонических портретов знакомых мест, какими были для него Марошсек, Галанта, а впоследствии — Калло. Такой замысел мог возникнуть лишь у того, кто не только знал, но и любил эти края, близко подружился с их обитателями. В своих фольклорных экспедициях Кодай накопил богатство жизненных впечатлений и наблюдений, отобразившихся в живописной музыке его симфонических танцев.

Еще одно общее замечание. Кодай создавал свои партитуры в трудные годы, когда, с одной стороны,

<sup>1</sup> З. Кодай. Венгерская народная музыка, стр. 133.

<sup>2</sup> Там же, стр. 134.

нарастал волна шовинизма, а с другой — усиливалась опасность отрыва от национальных традиций, объявлявшихся некоторыми критиками отжившими свой век. Для Кодая, как и Бартока, такие концепции были неприемлемы, и они противостояли им всеми творческими силами. Их произведения врывались в атмосферу международных музыкальных фестивалей, точно порыв свежего ветра.

Кодай не случайно обратился к марошсекским мелодиям. В предисловии к партитуре симфонических танцев он приводит факты популярности танцев этого трансильванского района еще в XVII веке. Их слава — замечает композитор — не поблекла и с течением времени:

«Быть может, не случайно бо́льшая часть музыки старинных танцев сохранилась до наших дней в районе Марошека и некоторые танцевальные пьесы даже в других районах носят название «Марошсекских».

Вероятно, эти мелодии, исполняемые ныне на инструментах, первоначально пелись. Для некоторых из них можно еще найти вокальные варианты со словами. Вплоть до начала войны (1914 года. — *И. М.*) эти пьесы слышались в каждой деревне в исполнении скрипок или флейт, а также и певцов — преимущественно пожилых.

Знаменитые «Венгерские танцы», ставшие всемирно известными благодаря Брамсу, характерны для венгерского города около 1860 года, причем бо́льшая часть из них сочинена композиторами той эпохи. Марошсекские танцы относятся к более ранней эпохе: они дают картину Трансильвании, которую когда-то называли «Сказочной страной»<sup>1</sup>.

Кодай остановил свое внимание на наиболее типическом материале и создал на его основе живописную картину народной жизни во всей ее конкретности. В этом главная особенность его произведения.

Переходим к музыке «Марошсекских танцев». Они написаны в форме рондо, в котором главная тема че-

<sup>1</sup> З. Кодай. «Танцы из Марошека». Wiener philharmonischer Verlag. Wien, 1930.

редуется с тремя интерлюдиями. Большое значение имеет контраст двух основных типов венгерской народной мелодики — *tempo giusto* и *parlando-rubato*, возникающий здесь в рамках танцевального жанра.

Главная тема «Танцев из Марошсека» появляется впервые у виолончели. Неторопливая и размеренная, она вносит в музыку важность поступи старинного танца, оттененную резвостью и бойкостью интермедий. Ее расцвечивают тонкие хроматические сопоставления: *фа* и *фа-диез*, *соль* и *соль-диез*, а дальше — *си* и *си-бемоль*:



Чередование контрастных интермедий создает нарастания темпа и динамики, вплоть до вихревого движения финала. Цельность конструкции достигается повторами главной темы, предстающей каждый раз в варьированном виде. В первой интермедии преобладают танцевальные ритмы, во второй — орнаментированная мелодия стиля *parlando-rubato*, третья вводит в мир звучаний волыночной музыки, неоднократно привлекавшей внимание и Кодая, и Бартока. Как видно из краткого перечисления тем, «Танцы из Марошсека» являются маленькой энциклопедией старинной танцевальной музыки.

Важную роль в развитии играют контрасты, создаваемые вариационными изменениями главной темы. Так, при втором проведении она звучит в басу, сдержанно и тяжеломерно, приобретая втаптывающий характер. После этого особенно пленяет легкость грациозных очертаний интерлюдии — Кодай любит такие контрасты и умело пользуется ими. Третье проведение главной темы начинается в басу, разрастаясь затем в полнозвучное *tutti*. И снова контраст — ша-



ловливая и изящная мелодия интермедии. Финал, построенный на эффектном нарастании, очень динамичен. Контрасты темпов и заключительное *accelerando* типичны для многих народных танцев. Они предстают здесь в ярком оркестровом наряде, объединенные в стройной, непосредственно сложившейся форме.

«Танцы из Марошсека» явились для композитора пробой пера в новом для него жанре. Он проявил большую изобретательность и остроумие, показал богатство возможностей симфонической разработки фольклора. Следующий шаг был сделан им в «Танцах из Галанты».

В «Танцах из Галанты» Кодай возвращается к воспоминаниям о счастливых днях детства, но самый тематический материал был обретен композитором в более позднее время. По непосредственности и силе высокого вдохновения эта партитура сравнима лишь с Вариациями «Лети, павлин». «Танцы из Галанты» — один из бесспорных шедевров венгерского композитора.

Кодай возрождает здесь традицию вербункоша, преодолевая штампы, которые стали общим местом в венгерской музыке позднего романтизма. Он снова идет к жизненным истокам жанра и находит в них много творчески увлекательного и сохранившего свою художественную прелесть. В предисловии к партитуре композитор указывает, что главная тема заимствована из сборника мелодий, записанных от «старых цыган из Галанты». Все говорит о его желании воспеть уголок венгерской земли, создать поэтический апофеоз его песенных и танцевальных мелодий.

Мелодические элементы стиля вербункош претворены в «Танцах из Галанты» еще своеобразнее, чем в «Хари Яноше». Впрочем следует сказать, что в обеих партитурах есть много общего, выделяющего их из ряда аналогичных произведений. Здесь сказывается глубокое знание материала, позволявшее композитору отбирать наиболее типичное, открывая новую страницу истории вербункоша. В этом отношении «Танцы из Галанты» существенно пополняют представление о стиле, который, казалось бы, уже отсту-

нил в историческую перспективу. Дело в том, что Кодай подошел к нему обогащенный знанием крестьянской песенности, и это открыло перед ним новые творческие возможности.

«Танцы из Галанты» написаны в форме рондо, где главная тема варьируется при повторениях. Вступление построено на двух элементах — краткой, ритмически активной фразе виолончели и пассажах скрипок и альтов, подхватываемых флейтой. Оба элемента сопоставляются затем еще раз, но в другой оркестровке. Красочно звучат пассажи кларнетов, напоминающие о пастушьих наигрышах. В целом — это живописно, поэтично и характерно в своих связях с некоторыми приемами народно-инструментального исполнительства.

Каденция кларнета вводит в изложение главной темы — широкой, распевной, полной обаяния. Мелодия величава и чуть грустна, она льется свободно и широко на фоне спокойных аккордов струнных. Кодай не ограничивается однократным проведением темы — он проводит ее трижды в разной оркестровке, как бы любуясь вдохновенной красотой мелодии. Второе проведение темы (флейта, кларнет, скрипки и альты) сопровождается аккордами валторны. Третье дается в той же оркестровке, но в несколько измененной фактуре. Вступление и органично связанная с ним экспозиция главной темы составляют первый раздел партитуры, проникнутый единством настроения поэтического раздумья, воплощенного в тончайшем интонационном рисунке главной темы:

16 Andante maestoso  
Cl.

Archi. Cor. *p espress.*



Первый эпизод рондо построен на типичной мелодии стиля вербункош. Она звучит у флейты на фоне размеренного аккомпанемента струнных, а затем композитор перебрасывает ее интонации от одного инструмента к другому, интересно и изобретательно сопоставляя контрастные тембры. Весь эпизод проходит в сдержанном движении. Далее следует краткое, но эмоционально значительное проведение главной темы (флейта, гобои, кларнеты, скрипки и альты), оттененное выразительным отголоском валторны.

Второй эпизод рондо носит более оживленный характер, в нем появляются несколько гротескные интонации, близкие наигрышам волынки:



Оркестровка этого эпизода прозрачна, и лишь в самом конце звучание нарастает, становится насыщенным. Так подготавливается рефрен главной темы, столь же динамичный, как и ее предшествующее проведение, но более сжатый (всего семь тактов).

Конструктивная схема основана на контрасте лирико-эпического напева, приобретающего с каждым новым появлением все более напряженный и страстный характер, и легких танцевальных мелодий. Следующий эпизод, широко развернутый и тематически обильный, уравнивает сжатость предшествующего. Это один из примеров логики Кодая, умеющего

добиваться равновесия всех элементов, достигать единства в многообразии.

Примечательно богатство проявлений танцевальной стихии. Композитор мастерски объединяет бурно темпераментные и грациозные эпизоды, расщепляет их стремительными наигрышами деревенских музыкантов. Обращает на себя внимание грациозное *Rosetto mosso*, заставляющее вспомнить сходный по ритму эпизод в финале Второй рапсодии Листа:



Бурный разбег финала приводит к краткому напоминанию о главной теме: переключки ее интонаций у флейты, гобоя и кларнета, оттенена тремоло струнных, а затем — каденцией кларнета. Краткая вихревая кода завершает партитуру в непрерывном нарастании.

«Танцы из Галанты» привлекают не только редкостным мелодическим богатством и мастерством разработки, но и оркестровой палитрой — изысканно-нарядной и органично связанной с внутренним содержанием музыки. Партитура написана виртуозно, в ней, как в фокусе, сосредоточены результаты многолетних исканий композитора. Вполне понятен громадный успех «Танцев из Галанты», сохранившийся и до нашего времени.

В западноевропейской музыке XX века не так уж много произведений, подобных «Танцам из Галанты». И уж, конечно, мало кто, кроме Бартока, мог решить задачу с такой смелостью и органичностью. Кодой говорил языком народной музыки, усвоенным умом и сердцем. И потому, несмотря на объективность жанра и материала, его произведение отмечено всеми чертами глубоко личной композиторской манеры. Это впол-

не понятно — ведь стиль Кодая сложился в процессе освоения сокровищ венгерского фольклора.

В «Танцах из Галанты» Кодай продолжил традицию разработки танцевального фольклора, главным образом — стиля вербункош, сложившуюся еще в прошлом столетии. Здесь особо велико значение рапсодий Листа, распространивших, как говорил Барток, «венгерскую музыку народного характера по всему миру»<sup>1</sup>. В рапсодиях Листа огромную роль играет фортепианная виртуозность, определяющая их жанровые особенности. Кодай использовал фольклорные материалы иного характера, и это обусловило особенности фактурной и тематической разработки, сделало партитуру «Танцев из Галанты» своеобразным явлением в своей области. В дальнейшем Кодай больше не возвращался к симфонической разработке танцевальных мелодий, если не говорить о появившихся уже в начале 50-х годов «Танцах деревни Калло», написанных в форме кантаты.

Значение «Танцев из Галанты» было не только в новизне подхода к вербункошу, но и в силе поэтического вдохновения. Вот почему эта партитура стала образцовым созданием новой венгерской музыки. Живость непосредственного восприятия фольклора, сочетается в ней с глубиной усвоения элементов классицизма. Полнота чувства, ясность настроения, сплав лирического и танцевального — все это украшает партитуру «Танцев из Галанты» — прекрасного воспоминания о днях счастливого детства и одновременно картины народной жизни, воссозданной композитором-патриотом.

«Танцы из Галанты» и «Танцы из Марошсека» имеют между собой много общего, являясь, в сущности, различными решениями одной и той же художественной задачи. В каждой партитуре найдены свои формы обобщения фольклорного материала в рамках рондообразной конструкции. Очевидно их автор был удовлетворен достигнутым, во всяком слу-

<sup>1</sup> Б. Барток. Три лекции, стр. 5.

чае в последующих оркестровых произведениях он пользовался другими приемами. Можно поэтому сказать, что «Танцы из Марошсека» и «Танцы из Галанты» занимают особое место в оркестровой музыке венгерского композитора.

В 1939 году Кодай написал Вариации для оркестра на тему песни «Лети, павлин». Обратившись снова к фольклорному первоисточнику, он создает глубокую, драматически насыщенную концепцию: в музыке вступают в свои права законы художественно-философского обобщения, определяющие и характер музыкального языка. В симфоническом развитии песенной темы раскрывается глубина содержания музыкально-поэтического образа.

Содержание народной песни «Взлетел павлин», приведенной в начале партитуры, драматично, в нем выражена мечта о свободе:

Лети, павлин, на комитатскую башню,  
Чтобы освободить бедных узников.  
Павлин взлетел на комитатскую башню,  
Но никто не освободил узников.  
Лети, павлин, на комитатскую башню,  
Чтобы освободить бедных узников.

Какая поэтическая картина, вмещающая в немногих словах большое жизненное содержание! Это песня вдохновила Э. Ади, написавшего в 1907 году стихотворение «Павушка на крышу», в котором призывает сограждан к борьбе за свободу:

Новое начнется, новый бой настанет,  
Новый взор веселый в небеса заглянет.

*(Перевод Л. Мартынова)*

В 1937 году Кодай написал на эти стихи один из своих хоров а саррелла. Два года спустя появились симфонические вариации на мелодию песни, уже давно знакомую ему в народном исполнении. Песня «Лети, павлин» интересовала и Бартока, видевшего в ней «классический пример несравненной музыкальной сознательности, в которой устранено все лишнее»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A Magyar Népdal. Budapest. Rózsavölgyi, 1924, p. 14.

Кодай подошел к теме с ясным пониманием ее достоинств и не нарушил удивительной сжатости и точности выражения, о которых говорит Барток.

Мелодия песни «Лети, павлин» — типичный образец народного *parlando-rubato*: пентатоническая по ладовой основе, богато орнаментированная, она отмечена своеобразием крестьянской вокальной манеры. Кодай сохранил интонационный контур, но снял мелизматические узоры, упростил ритмическую структуру. Другими словами, он отказался от деталей, связанных с практикой вокальной речитации, сделав тему более подходящей для инструментального развития, в котором раскрылись неожиданные для композитора черты драматизма. Это один из примеров работы Кодай над фольклорным тематизмом, неизменно связанной у него со спецификой художественного задания. Сравнение народной мелодии и ее переработки ясно показывает намерения автора:

19

Moderato  
V-celli  
C-bassi

*pp*

Тема появляется в низком регистре виолончелей и контрабасов, она звучит сумрачно, затаенно и даже несколько угрожающе. Двухтактные фразы разделены паузами, что создает прерывистость дыхания. Зловещи краткие реплики литавр, играющих тремоло. Немногими, тщательно отобранными средствами создается

эмоциональное настроение, связанное с поэтическим содержанием песни. От этой исходной точки вариационное развитие идет через драматические взлеты и конфликты к заключительному апофеозу прекрасного напева.

Интродукция завершается проведением темы у гобоя, приобретающей спокойно-просветленный характер. Легко заметить, что интонационное развитие свободно и эмоционально. Эти черты сохраняются композитором и в дальнейшем — сопоставление пар вариаций изобилует контрастами созерцательности и активности, объединенными четкостью общего плана. Линия движения к кульминации намечена ясно, непосредственно связана с поэтическим содержанием песни.

Так, первая вариация с ее энергической поступью и переключками деревянных духовых со струнными оттеняет спокойствие и прозрачность звучания второй, где аккорды деревянных духовых сопровождают варьированную мелодию темы (альты и виолончели).

Третья вариация напоминает первую, но звучит еще насыщеннее и напряженнее. Мелодия, порученная скрипкам и альтам, сопровождаемая отрывистыми аккордами медных инструментов, поднимается в высокий регистр. В четвертой снова наступает успокоение, тема широко распета виолончелями, контрабасами и двумя фаготами. Музыка приобретает патетический оттенок, хотя и не столь ярко выраженный, как в дальнейшем (композитор создает перспективу и постепенность нарастания — ведь это еще только начало развития). В следующей вариации — тоже лирической — наступает спад напряженности. Этот эпизод партитуры интересен изяществом сплетения мелодических линий и прозрачностью окрестровых красок.

Дальше новый контраст — динамическое преобразование темы, тональный сдвиг, удвоение мелодической линии деревянными и струнными. Импульс движения подхватывается в восьмой вариации, похожей на фантастическое скерцо:





В следующей вариации тема появляется в новом облике, ее поют альты, виолончели, контрабасы и факоты, сопровождаемые неумолчным журчанием пассажей флейт и кларнетов. Здесь впервые выступает на авансцену песенное начало с присущей ему широкой дыхания. В конце вариации мелодия звучит в высоком регистре первых скрипок, приобретая черты поэтической мечтательности:



Эта песенная вариация знаменует перелом в развитии, построенном до той поры на контрасте двух основных настроений. И хотя дальше — в десятой вариации — снова появляется контраст активности и созерцательности (вариант темы, четко ритмованной восьмыми, сменяющийся затем квинтовыми последованиями), это лишь отголосок былого. Следующая группа вариаций чисто лирического характера является драматургическим центром цикла.

Прежде всего — это проникновенная одиннадцатая вариация, имитационная переключка кратких напевных фраз, проникнутых грустно-задумчивым настроением. По своему характеру мелодия близка свирельным наигрышам. Особенно красиво и полнозвучно сочетание голосов деревянных и струнных, передающих раздольность песенного напева.

Еще ярче двенадцатая вариация — вдохновенное, широко развитое Adagio. Здесь также царит песенное начало, воплотившееся и в распеве, и в характер-

ной для старинных крестьянских мелодий орнаментации, и в лирической настроенности, ощутимой в каждом такте этого эпизода.

Мелодия темы распета здесь особенно широко, протяженность начальных интонаций оттенена мелизмами тактовых концовок. Подымаясь снизу к плотному звучанию среднего регистра скрипок, альтов и виолончелей, мелодия звучит все напряженнее и, достигнув вершины, спускается вниз, чтобы исчезнуть в мягких, точно истаявающих заключительных фразах, вводящих в *Marcia funebre* следующей вариации. Плавность мелодической линии подчеркнута повторностью ритмического рисунка валторн, переходящего в момент кульминации к трубам, дублируемым в октаву тремя флейтами. Динамическое нарастание создается постепенным введением всех инструментов, вплоть до тромбонов. Это прекрасное *Adagio* воспринимается точно медленно разливающийся звуковой поток, захватывает широтой дыхания и мастерством строго рассчитанного эмоционального развития. Вот его начальные такты:

22 *Adagio*  
*Archi unis.*

*p ma sonore*  
*Cor.*

*Arpa pp*

C-bassi

Напряжение *Adagio* разрешается в двух последующих вариациях. Первая из них — мрачное шествие, развертывающееся на фоне медленного и размеренного движения басов (авторская ремарка — *Tempo Marcia funebre*). Она отличается скупостью ритмического рисунка, собранностью интонаций, суровостью

звучания духовых. Вторая вариация яснее по колориту и характеру музыки, в ней преобладают свирельные звучания в высоком регистре флейт, сопровождаемые сложными трелями струнных. В переливы пассажей вливаются интонации темы. В партитуре *Adagio* есть черты импрессионистской изысканности, но они не нарушают общего характера музыки, ее связей с народно-творческими истоками.

Три центральные вариации тесно связаны друг с другом, раскрывают в наиболее развитой форме лирико-драматическую сущность песни. Кстати сказать, именно характер вариационного претворения песенной темы дает представление об индивидуальности решения проблемы разработки фольклора. Композитор вносит в мелодию новые интонационные черты, не нарушая пластичности и рельефности первоисточника. Разумеется, это требовало наличия большого мелодического дарования, которым Кодай обладал в полной мере.

Вслед за широко распетыми вариациями следует еще одна группа, в которой преобладают стремительные темпы, а за нею — финал, где композитор вводит новый тематический материал — мелодию трансильванского танца<sup>1</sup>. Ее развитие оживлено неожиданными перехватами инструментов и игрой тембров. Энергия танцевальных интонаций растворяется в величественном течении музыки коды.

Гаммообразный взлет струнных и деревянных вводит в мелодию песни. Теперь она звучит в мажоре, в могучих октавных удвоениях струнных, в *tutti* оркестра. В коде, полностью снимающей драматическую напряженность, подводится итог всему развитию.

Вариации на тему песни «Лети, павлин», написанные для знаменитого Амстердамского оркестра, очень интересны по инструментальной фактуре, по виртуозной разработке партий и оригинальности тембровых сочетаний. Принцип концертности явно привлекает композитора, хотя и не в такой мере, как в другом

<sup>1</sup> Л. Есе называет ее вариантом песни «Лети, павлин» в *tempo giusto*.

оркестровом произведении 1939 года. И все же, как бы ни блестящ был тембровый наряд вариаций, главное здесь в драматическом пафосе музыки, ощущением в них больше, чем в каком-либо другом из оркестровых произведений Кодая.

Музыка Вариаций на тему песни «Лети, павлин» была написана в тревожные времена, когда атмосфера накалилась до предела, когда уже загорелось пламя надвинувшейся мировой войны. И субъективно либо объективно, но все это должно было повлиять на композитора. Думается, что необычная для него драматическая напряженность ряда вариаций связана с надвигавшимися грозными событиями. Кодай, как и Барток, с тревогой и беспокойством следил за ростом фашизма, проникавшего и в его родную страну, он выступал против расизма, против опасности новой войны. Мы не знаем, была ли у Кодая четкая политическая программа. Однако его демократизм и неизменная любовь к народу явились верным компасом, определившим отношение к происходившему вокруг. В это же время Барток написал «Дивертисмент» для струнного оркестра, в котором также чувствуется приближение грозы. Не случайно в музыке двух столь различных по своему стилю композиторов в это время проявилось нечто общее — зазвучали драматические ноты, слышные и в вариациях на тему песни «Лети, павлин», и — еще отчетливее — в «Дивертисменте».

Переходим к Концерту для оркестра. Это произведение было написано к юбилею Чикагского симфонического оркестра. Сочиняя Концерт, Кодай стремился дать всем оркестровым музыкантам возможность показать виртуозное мастерство — замысел, напоминающий об «Испанском каприччио» Римского-Корсакова. Произведение Кодая отличается богатством тематизма и разработки, образностью и содержательностью яркой по национальному колориту музыки. Другими словами, ставя перед собой специфические виртуозные задачи, композитор ни на минуту не забывает о художественной направленности произведения. Что же касается оркестровки, то фантазия Кодая развер-

нулась в Концерте в полной силе и блеске, его мастерство и высокая артистичность обусловили отточенность и благородство стиля — блестящего, но чуждого поверхностной эффектности.

Концерт для оркестра написан в четкой и стройной форме. В нем три раздела, следующие друг за другом без перерыва: *Allegro*, построенное на разработке двух тем, *Adagio* и свободная реприза первого *Allegro*. Впервые после «Летнего вечера» Кодай обратился в оркестровом произведении к свободно трактованной сонатной форме. Он развивает также традиции старинного *concerto grosso*, с которым связаны особенности оркестровки, изобилующей характерными сопоставлениями инструментальных групп.


В отличие от предшествующих оркестровых произведений Кодай отказывается здесь от использования подлинных фольклорных тем: весь материал Концерта оригинален, национальный характер проявляется в нем в более общих формах. Это выделяет Концерт для оркестра среди других произведений Кодая, раскрывая по-новому сущность его творческих исканий. Здесь, как и в вариациях на тему песни «Лети, павлин», Кодай выходит за пределы жанрового симфонизма, показывая мастерство создания более обобщенных образов и форм развития.

В самом начале звучит энергичная, четко очерченная тема в октавном удвоении, подхватываемая на пятом такте духовыми:



Композитор начинает разработку темы сразу, едва закончив ее изложение (примечание, сближающий его с Бартоком и заимствованный ими обоими у венских

классиков, прежде всего — у Бетховена). Переключка групп и отдельных инструментов объединена подчерк-

нутой повторностью ритма басов (  ). Стро-

гость конструкции первого эпизода связана со спецификой жанра *concerto grosso*, равно как и с характерным для Кодая стремлением к завершенности формы.

Вторая тема выступает из постепенно исчезающих интонаций первой. Это цепь трезвучий, интонируемых вначале тремя валторнами, напоминающая, как указывали критики, традиционные аккордовые фанфары:

24 *Allegro risoluto*



Резкий контраст двух тем дает большие возможности для динамичной разработки. Композитор сразу активизирует развитие, подобно тому как это было сделано им при изложении первой темы. Однако он не повторяется и находит новые приемы: тема либо отдельные элементы обрамляются четко ритмованными полифоническими фигурами, а затем выступают на фоне оркестрового *tutti*. Таким образом, сразу обнаруживается богатство возможностей развития, скрывающихся в мелодии.

Разработка начинается с интонаций главной темы. Большое место занимают в ней сопоставления оркестровых групп—прием, характерный для *concerto grosso*. Он использован в разработке с особенной элегантностью и блеском — в поисках контрастов тембров и виртуозно-технических приемов. Кодай проявил неистощимую изобретательность. Во многом он следует традициям старинного жанра, но далек от стремления к стилизации: его Концерт для оркестра — это живая музыка, тесно связанная с национальными истоками. Кодай не подчинился догме, найдя свой путь рядом с исканиями других крупных мастеров

современного искусства, часто обращавшихся к форме *concerto grosso*. Ее возможности оказываются неисчерпаемыми, и она переживает новый ренессанс в музыкальном творчестве нашего времени.

Первый раздел разработки, проникнутый энергичным ритмом главной темы, целиком построен на перехватах ее интонаций. Почти каждый инструмент получает здесь возможность сказать свое слово, а в конце основной мотив появляется в могучем унисоне всего оркестра (дробление темы заканчивается снова ее утверждением). Этот раздел разработки можно рассматривать как своеобразную репризу главной темы, как один из примеров свободной и необычной трактовки формальной схемы, типичной для творческого метода Кодая. При таком подходе весь первый эпизод, включающий экспозицию и начало разработки, приобретает облик трехчастного построения, но не законченного, а динамичного, устремленного вперед, к новым горизонтам развития музыкальных мыслей.

Второй раздел — *Largo* — соответствует медленным частям классического *concerto grosso*. Музыка впечатляет серьезностью и сосредоточенностью настроения. На фоне выдержанного звука *ля* (контрабас соло) виолончель поет спокойную, широкую по диапазону, ритмически размеренную мелодию. Нельзя отказать ей в эмоциональности, но в то же время в этом напеве есть и некоторая абстрактная отрешенность, не имеющая, пожалуй, аналогии в музыке Кодая и напоминающая о некоторых темах Бартока:



От виолончели мелодия переходит к первой скрипке (соло), поддержанной струнным квартетом, чье

звучание приобретает здесь хоральный характер. Эта тема в ее основном и обращенном виде широко развита в музыке *Largo*, являющемся лирическим центром произведения.

Кодай излагает музыкальные мысли неспешно, оживляет их течение, вводя новые элементы. Так, из ритмически размеренного движения арфы возникает нарастание, приводящее в дальнейшем к кульминации: средняя часть Концерта — путь к вершине, средоточие эмоций, приобретающих затем более активный и динамический характер.

Это нарастание осуществлено и средствами свободного полифонического развития. В результате создается многоголосная ткань, оживленная новыми ритмическими элементами и тембровыми эффектами. Развитие музыкальных мыслей приводит к полнозвучному *tutti*, а затем, после краткого спада, — к заключительному эпизоду *Largo*, в котором тема проходит у скрипок в богатой орнаментации. Такой же характер сохраняется и в партии флейт, заканчивающих *Largo* в просветленном, пасторальном настроении, напоминающем и о других, уже знакомых нам свирельных эпизодах у Кодая. Он любил и тонко чувствовал поэзию пастушьих наигрышей и умел разнообразно развивать их интонации. Вот начало заключительного эпизода *Largo*, где трубы, в сочетании с мелодическими узорами первых и вторых скрипок, на фоне полного *tutti* провозглашают главную тему:

**Largo**  
26 T-be

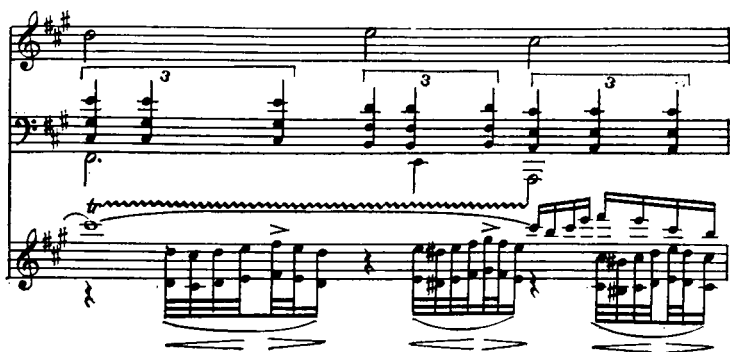
Cor.

C-bass

Viol. I

*ff*





Реприза (Темпо primo), при всей свободе построения, конструктивно повторяет первый раздел (Allegro). Но материал дан в новом тембровом оформлении, переключки групп оркестра активизирована. В игре контрастов виртуозно использованы технические возможности отдельных инструментов. Проявляя максимум изобретательности в репризе, Кодай создает точно рассчитанный эффект нарастания. Особое внимание он уделяет виртуозной разработке партий деревянных и медных духовых. Все это относится к репризе не только первой, но и второй темы, также представляющей в измененном и обогащенном виде.

Новым по сравнению с первым разделом является синтез элементов обеих тем, приобретающий важное значение для упрочения общей конструкции. В дальнейшем в музыке финала появляется воспоминание об *Adagio*, в частности — о свирельных наигрышах деревянных духовых. В заключении воцаряется четкий ритм главной темы, оживленной переключками оркестровых групп и приводящий к стремительному взлету последних тактов.

В Концерте для оркестра снова проявилось жизнеутверждающее начало дарования Кодая, его стремление к ясности языка и стройности конструкции. Как и в Вариациях на тему песни «Лети, павлин», на первое место выступает подлинно симфоническое развитие в индивидуальной форме, которая явилась ре-

результатом долгих исканий и, несомненно, так или иначе была связана с изучением фольклора.

Кодай причудливо сочетает конструктивные приемы стиля барокко с глубоко национальной системой музыкального мышления, которая и определяет главные особенности его произведения. В этой партитуре наметились новые перспективы творческого развития, которые привели Кодая много лет спустя к созданию его первой и единственной симфонии.

Концерт для оркестра явился одной из интереснейших страниц наследия Кодая, а вместе с тем и завершением блистательного периода его творчества, начавшегося в 1923 году. В течение семнадцати лет, прошедших после появления «Венгерского псалма», он написал почти все основные произведения — это был расцвет, подготовленный долгими годами исканий. В дальнейшем он уже не был так сосредоточен на композиторской деятельности. В последующие десятилетия он создал ряд произведений, но они не превзошли художественные результаты 20-х и 30-х годов. Внимание и силы композитора все больше поглощались научной и музыкально-воспитательной работой. Годы 1923—1939 по праву называют высочайшим творческим периодом в биографии Кодая.

В заключение следует высказать несколько общих замечаний, касающихся жанровых и конструктивных особенностей оркестровых произведений венгерского мастера. При всей ясности языка и содержания они являются крупным достижением композитора и всей венгерской музыки. Более того, в некоторых отношениях партитуры Кодая примечательны и как своеобразные страницы симфонизма XX столетия.

Почти во всех оркестровых произведениях Кодая разрабатываются подлинные народные мелодии либо их характерные интонации. Отбор тематического материала и общая направленность дарования композитора, тяготевшего к конкретной образности и живой картинности, определили главные черты его симфонических танцев. Кодай развивает традиции жанрового симфонизма, привлекшего также внимание Бартока (в начале его пути) и ряда других композиторов на-

шего времени. Он был, пожалуй, одним из самых последовательных приверженцев этого направления, он внес в него новое содержание и свойственную ему оригинальность творческих поисков. Картинность его симфонической музыки не связана с требованиями программности в точном смысле слова. Единственным исключением является сюита «Хари Янош», но это концертная версия чисто театральной музыки, в которой элементы программности и даже иллюстративности определены спецификой жанра.

Симфонические танцы Кодая выделяются богатством жизненных образов, обобщающих множество впечатлений, вынесенных из странствий по деревням и селам. Поэтому звучание народных мелодий воспринимается как нечто подлинное, органически входящее в общий художественный замысел. Все подчинено дисциплине творческой мысли, требованиям вкуса, воспитанного долгим и вдумчивым изучением народной музыки в ее первоисточниках. С этим связаны особенности тематического развития, конструктивных построений и оркестрового письма, о которых уже говорилось при разборе отдельных произведений Кодая. Они стали блестящим доказательством жизненности принципов новой венгерской школы.

Симфонические танцы написаны в блестящем концертном стиле. В этом отношении венгерский композитор близок Римскому-Корсакову: при всем различии характера музыки и манеры письма можно сопоставить, например, «Танцы из Галанты» и «Испанское каприччио». Свободно претворенный народный мелос предстает в нарядном оркестровом оформлении, изобилующем тембровыми контрастами. Оба композитора тяготеют к виртуозному письму, отлично чувствуют природу оркестровых инструментов. В симфонических танцах Кодай выступает во всеоружии высокого мастерства: его оркестр звучит полнокровно и насыщенно, отличаясь богатством сочетаний чистых инструментальных тембров, точностью «амплуа» каждого инструмента, оригинальностью использования приемов народного исполнительства, приобретающих новый характер в произведениях симфонического жан-

ра. При всей почвенности образов и языка они далеки от примитивности «чистого этнографизма», отмечены печатью яркой творческой индивидуальности.

Кодай стремился ввести венгерский фольклор не только в оперный театр (в «Секейской прядильне»), но и в концертный зал. С этим связаны и поиски музыкального языка, понятного самой широкой аудитории. Композитор достигает поставленной цели, тщательно отбирая и выразительные средства, добиваясь лаконичности и ясности симфонической речи. Здесь можно вновь сопоставить эстетические принципы Кодая и мастеров русского классического искусства. Подобно Глинке, он стремился сочетать высокое мастерство, отвечающее требованиям века, с общедоступностью и понятностью. Не случайно оба они уделяли такое внимание жанровому симфонизму: в этой области перед ними открывались необозримые возможности разработки народно-творческого богатства, всегда находившегося в центре их интересов. В этом можно найти еще одну общую черту принципов, воодушевлявших венгерских и русских композиторов.

Десятилетие, прошедшее со дня премьеры «Венгерского псалма», было посвящено, главным образом, работе над крупными сценическими и оркестровыми произведениями. Казалось, что внимание композитора сосредоточено в этой области. Однако он все чаще обращался к хоровой музыке, и, после окончания «Танцев из Галанты», она на несколько лет приобрела для него исключительное значение. Кодай оказал огромное влияние на развитие венгерского хорового искусства как композитор и вдохновитель массового музыкального движения.

В 1933—1937 годах Кодай создал большинство своих хоровых произведений, в том числе «Те Деум», посвященный 250-летию со дня освобождения Буда от турецкого владычества — событию, широко отмечавшемуся венгерской общественностью. Работа над хоровыми партитурами была тесно связана со все возрастающей музыкально-просветительской деятельностью композитора. Об этом он неоднократно говорил и писал в венгерской прессе. В одной из статей, опубли-

кованной в декабре 1934 года, Кодай высказал важную мысль о связи искусства с народом.

«Все проблемы могут быть объединены теперь простым словом: воспитание. Но это должно быть взаимное воспитание. С одной стороны, масса венгерского народа должна получить возможность приобщения к музыке высшего ранга, с другой — посвятившие себя такой музыке не могут замыкаться в башне из слоновой кости». Повторив далее свой основной тезис о необходимости всестороннего развития национальной традиции, он высказывает твердое убеждение в том, что «будущее музыки связано со смешанным хором»<sup>1</sup>.

Слова не расходились у Кодая с делом: он все больше времени отдавал развитию хорового движения, в том числе—в школах. К середине 30-х годов относится создание ряда педагогических пособий — дело, которое впоследствии привлекало его пристальное внимание. В 1937 году появилась первая тетрадь *Vicinia Hungarica*.

Повод для написания первых хоровых произведений был, как мы уже знаем, внешним. Однако этот жанр сразу заинтересовал композитора и занял в дальнейшем важное место в его творчестве. Хоры Кодая получили в Венгрии широкое распространение, вошли в репертуар многочисленных любительских коллективов. Создание хоров непосредственно связано с общественной и педагогической деятельностью Кодая. Он отлично понимал богатство возможностей, открывавшихся перед композитором в области хорового искусства, и его роль в популяризации новой венгерской музыки.

Кодай, как и Барток, писал хоры а cappella, учитывая исключительную важность пения без аккомпанемента для развития музыкального слуха и специфику работы большинства любительских коллективов, особенно — сельских. При этом, постоянно думая о самых широких кругах слушателей и исполнителей, он

<sup>1</sup> Kodály Z. Szomjas lelkek, nagy alkotások. «Budapesti Hírlap», LIV, 25/XII.

стремился нести им настоящее большое искусство, избегая даже намек на возможность упрощенных решений. В своих хорах он говорил тем же языком, что и в произведениях других жанров. Более того, он создал шедевры, без которых невозможно представить себе панораму его композиторских исканий и достижений.

Кодай пользовался разнообразными средствами хорового письма для создания больших, часто драматических по содержанию и характеру сцен. Он свободно формирует их образы, глубокая национальная самобытность которых часто связана с разработкой интонаций крестьянской песни. Композитор свободно говорит этим языком — он уже вступил в пору полной кристаллизации своего стиля, а вместе с тем — зрелости новой венгерской школы. С этим связана и оригинальность манеры, и мастерство письма, которыми отмечены хоровые партитуры Кодая.

Кодай любил работать, имея в виду тот или другой определенный исполнительский коллектив: так были написаны его симфонические танцы, а позднее — Вариации на тему «Лети, павлин» и Концерт для оркестра. Некоторые из детских хоров также предназначались непосредственно для хорошо известных композитору будапештских школ, а затем уже становились общим достоянием. Создавая детские хоры, Кодай неизменно заботился об удобстве маленьких певцов, мастерски использовал их сравнительно небольшие голосовые данные. Он ставил перед детьми задачи, доступные для их понимания, заботясь в то же время, чтобы каждое произведение расширяло их художественный кругозор.

Детские хоры Кодая во многом связаны с венгерским фольклором — с его интонациями и поэтическим содержанием. Это определялось взглядами композитора на народное творчество как основу массового музыкального воспитания. Некоторые из хоров являются обработками популярных народных песен. Любопытно, что композитор пользуется подчас особым способом расстановки ключевых знаков альтерации, принятым в практике фольклористики, как бы подчер-

кивая этим единство устремлений своей композиторской, исследовательской и педагогической деятельности.

Многие из хоров Кодая написаны в старинных диатонических ладах, хотя обычно он не придерживается их строго, расширяя и обогащая установившуюся структуру. Важное место в хорах занимает пентатоника, ставшая для Кодая родной и привычной. Он считал необходимым приучить к ее звучанию маленьких слушателей и исполнителей. В музыке его детских хоров вступает в свои права «система пентатонического контрапункта», широко использованная композитором впоследствии в специальных учебно-вокальных упражнениях. Сочетание оригинальных приемов полифонии с вариационными приемами развития создает разнообразную фактуру детских хоров, написанных с точным ощущением специфики жанра и знанием особенностей детских голосов. Кодай сочетает педагогические и художественные требования; его хоры слушаются с живым интересом, являясь в то же время отличным материалом для воспитания слуха и навыков вокального ансамбля.

Большинство детских хоров Кодая написано для двух голосов. Придавая исключительное значение ясности голосоведения, он старается мелодически насытить каждую из партий, сделать их равно интересными и значительными. Это важно в любом хоровом произведении, а в предназначенном для детей — в особенности, ибо здесь всегда приходится думать о том, как удержать внимание маленьких певцов. Детские хоры Кодая разнообразны по приемам письма, в них часто встречаются формы канонической полифонии, хотя и не в таком количестве, как у Бартока. Стиль Кодая свободнее, звучание мягче, лиричнее, что, конечно, во многом содействовало распространению его произведений в венгерских школах.

Более трудные задачи возникают перед исполнителями трехголосных хоров (для детских и женских голосов). Здесь и сама музыка, и ее изложение гораздо сложнее; от певцов требуется гораздо больше понимания и опытности. Кодай свободно пользуется

различными приемами хорового письма. Иногда он ведет мелодию в октавном удвоении, поручая среднему голосу хроматизированный подголосок, как это сделано в обработке секейской песни «Цыганский сыр». В конце этого произведения встречается интересная форма хорового изложения: сопрано ведут основную мелодию в терцию, а у альтов *divisi* звучит квинта, украшенная рельефно выделяющимся подголоском. Встречаются и еще более явные подражания волевым звучаниям. В «Вечерней песне» (также являющейся обработкой народной мелодии) тема звучит на фоне спокойного, главным образом, аккордового сопровождения, лишь ненадолго сменяющегося полифоническим эпизодом. Эта песня выделяется поэтичностью и легкостью хорового звучания, заставляя вспомнить прекрасную фортепианную пьесу Бартока «Вечер в стране секеев» — здесь тоже лирически непосредственное восприятие красоты родной природы, выраженное интонациями крестьянской песенности.

Примером более традиционной, но отлично разработанной хоровой фактуры могут послужить «Отзвуки колокола», с их мягким и полнозвучным многоголосием, создаваемым благодаря широкому использованию *divisi*. Мастерски сделана обработка известной народной песни «Лендьел Ласло», где композитор пользуется вариационной куплетностью, напоминающей его концертные обработки народных песен. Здесь встречается довольно редкая у Кодая в произведениях такого рода мажорная концовка минорной мелодии песни, подчеркивающая свободу стиля обработки, не претендующей на этнографическую точность, но отмеченной ясной национальной характерностью.

Любопытна по своей полифонической разработке «Танцевальная песня», пронизанная энергичным ритмом. Кодай писал хоровые сюиты на темы народных песен (пример — «Праздник Троицы»), хотя этот жанр не привлекал его по-настоящему. Он стремился к более цельным формам хоровой музыки, к разнообразию исканий, постоянно имел в виду растущие запросы исполнителей.



Такие хоры, как «Игра на площади», ставят перед певцами трудные технические задачи и в то же время принадлежат к лучшим произведениям Кодая. Тщательность разработки мелодического рисунка каждого голоса, выразительность, непрерывность развития, достигающего драматической кульминации, — все это оставляет сильное впечатление, заставляет вслушиваться в каждый такт партитуры.

Кодай переложил некоторые из этих хоров (например, «Вечер») для мужских голосов, что еще больше способствовало их распространению. Он поставил своей задачей создание репертуара для всех типов хора а cappella. К числу ярчайших страниц его творчества принадлежат большие смешанные хоры, равно примечательные по богатству содержания и мастерству письма.

Почти все большие смешанные хоры написаны Кодаем в 30-е, отчасти в 40-е годы. В них привлекает богатство тем и сюжетов, разработанных мастерски, с глубоким проникновением в сущность поэтических образов. По большей части — это большие хоровые поэмы, сложные по фактуре и ставящие перед исполнителями нелегкую задачу. Однако безупречность голосоведения и отличное знание особенностей хора делают их доступными не только для профессионалов, но и для любителей. Выразительная декламация, разнообразные, оригинально использованные технические средства — все служит для выражения больших художественных замыслов.

Содержание поэтического текста раскрывается композитором с одинаковой убедительностью и в плавных мелодических фразах, и в речитативах, и в канонических переключках голосов. Так складывается богатая и полнозвучная фактура хоров Кодая. Он сочетает требования драматической и вокальной выразительности, сюжетного развития и музыкальной архитектоники.

Кодай тонко чувствует ритмику и просодию стиха, умеет достигать полного слияния стиха и музыки. Поэтому для слушателей, не знающих венгерского языка, остаются неразгаданными многие важные осо-

бенности и красоты его хоровых партитур. Однако каждый сможет оценить удивительную ритмическую гибкость и богатство вокальных акцентов, придающих его образам такую рельефность и жизненность. Эти качества выступают в хорах Кодая гораздо ярче, чем в камерной вокальной лирике. Лишь в концертных обработках народных песен и баллад можно встретить такое же разнообразие средств и точность их применения. Все это делает партитуры Кодая образцовыми страницами хоровой музыки нашего века.

Мы уже отмечали высокую требовательность Кодая в отборе поэтических текстов. Она проявилась снова в его работе над хоровыми произведениями. Правда, круг авторов здесь не так широк, как в песнях и романсах. Но в нем также встречаются имена поэтов различных эпох и направлений, отобранных, пожалуй, с еще большей тщательностью.

В хоровом творчестве Кодая XVI век представлен Балинтом Балиши, XVII — Миклошем Зрини, XIX — Шандором Петефи и Михаем Верешмарти. Кодай положил на музыку стихотворения Эндре Ади — крупнейшего из своих поэтических современников. Лирические голоса и почерки этих поэтов различны, но композитор находит музыкальное воплощение для каждого из них. И в этом ему помогло вдумчивое изучение народной песенности, представляющей пример гармоничного сочетания речевых и музыкальных интонаций.

Кодай стремился к простоте и общепонятности средств музыкального воплощения поэтического содержания, следуя своему принципу — «Музыка должна принадлежать всем». К этому предрасполагала сама природа хорового творчества, неизменно рассматривавшегося композитором как одно из самых могучих средств массового художественного воспитания. Кодай всегда относился с глубочайшим уважением к слушателям и исполнителям своих хоров, он нес им настоящее большое искусство. В этой связи снова возникает сопоставление с творчеством русских композиторов, говоря конкретно — С. Танеева, с его замечательным циклом хоров *a cappella*.

Как известно, С. Танеев написал этот цикл для хора Пречистенских рабочих курсов в Москве. В сложных, трудных для исполнения партитурах раскрылось все богатство дарования их автора, представшего перед слушателями в полном блеске своего искусства. Оба композитора — русский и венгерский — верили в демократическую аудиторию и отдавали ей свое вдохновение. Так устанавливается еще одна черта общности устремлений композиторов двух стран, дополняющая картину давних творческих связей, которые восходят к знаменательным встречам Глинки и Листа.

В хоровом творчестве Кодая воскресают картины народной жизни, в нем воплощены раздумья о судьбах родины, ее культуре и искусстве. Так, композитор обращается и к образу основателя венгерской поэтической традиции Балинта Балишша, жившего в том же XVI столетии, что и автор текста «Венгерского псалма» Михай Кечкемети Вег. Ему посвящены два больших хора, один из них — на слова самого Балинга Балишша.

Хоровая песня на слова Балишши с первых же тактов захватывает суровой красотой архаического напева. Дух старины передан композитором очень ярко без всякой стилизации. Тема излагается в форме канона, что еще больше подчеркивает ее строгий характер. В эпизоде Темпо 1 композитор пользуется приемом гармонического варьирования; здесь обращает на себя внимание движение двух средних голосов, создающих в своем сплетении неожиданные последовательности и отклонения. Это, впрочем, не нарушает строгости общего стиля хора, воспевающего поэтическую славу прошлого.


В мелодическом строе и эмоциональной атмосфере хора есть нечто общее с «Венгерским псалмом». Очевидно, этот мир настроений был близок композитору. Во всяком случае, он не раз обращался в своем творчестве к поэзии венгерского Возрождения.

«Забятая песня Балинта Балишши» написана на слова поэта Газдага. В ней также преобладает архаичность мелодических очертаний. Главная тема, ре-

читативная по своему складу, полна сосредоточенного раздумья. В средней части (*Ritú mosso*) оно оттенено страстностью драматического порыва, возникающего в полифоническом сплетении голосов, в нарастающем ритмическом движении.

Оба хора свидетельствуют о глубоком проникновении в дух поэзии давно прошедших веков. С еще большей чуткостью прислушивался композитор к голосам поэтов нового времени.

Кодай написал хор на слова знаменитой «Боевой песни» Петефи, порожденной революционным духом 1848 года и призывающей народ в бой за свободу. Мужественный, героический характер стихотворения Петефи выражен в музыке, в которой четкость маршевого ритма сочетается с типичными для венгерской

песни синкопами на первой доле (  ). Этот при-

зывный и боевой тон сохраняется на всем протяжении широко развернутого хора, психологическим лейтмотивом которого становятся постоянно повторяемые возгласы «Вперед!». Произведение написано для двойного хора, но его средства использованы не для нагнетания звучности, а скорее для создания динамичной многоголосной фактуры. В музыке возникают образы движения, порыва, даже — полета. Во всем этом есть нечто близкое «*Ça ira*» — знаменитой песне Великой французской революции. По яркости замысла это одно из примечательных произведений Кодая, своеобразно решающего здесь проблему нового национального стиля и языка.

Второй хор на слова Петефи — «Жалоба секея» — выдержан в ином музыкально-образном плане. Вначале звучит типичная мелодия крестьянской песни, спокойно-печальная, изложенная в полнозвучной хоровой фактуре. Затем появляется *Ritú mosso*, в котором жалоба сменяется страстной мольбой, почти отчаянием. Этот контраст, подсказанный содержанием поэтического текста, выражен чрезвычайно ярко, создает драматическую остроту звучания, не ослабевающую до самого конца. Хоровое письмо здесь так же

разнообразно, как и в «Боевой песне», хотя, быть может, и несколько традиционно по своим приемам.

В хорах на слова Ади на первый план выступает страстное, лирическое начало его поэзии, приобретающее черты романтической неудовлетворенности настоящим и обращенное мечтой в далекие дали. В хоре «Слишком поздно» преобладает мелодическая речитация, вначале спокойная, затем — экзальтированная, возбужденная. Личная, субъективная нота в музыке вполне в характере стихотворения Ади. После краткого, эмоционально насыщенного нарастания, приводящего к быстро наступающей кульминации, особенно впечатляет спокойно-умиротворенное заключение, в котором слышатся печальные отзвуки пролетевших душевных бурь. Все заканчивается повтором звука *си-бемоль* в низком регистре сопрано. Эта небольшая лирическая поэма волнует искренностью музыки, рожденной свободным проявлением цельного душевного чувства. Другой хор на слова стихотворения Ади — «Павушка на крышу», написанный по мотивам знаменитой крестьянской песни, так восхищавшей Бартока и Кодая.

Музыка хора, построенная на несколько измененной народной мелодии, проста и строга по очертаниям, полна активности, как того требует воплощение стихов Э. Ади. Тенора и баритоны излагают главную тему в спокойном унисоне. Затем она окружается полифонической вязью, несколько напоминающей по характеру подголоски русских народных песен. Этот прием использован в полном соответствии с интонационными особенностями мелодии для создания интересной, эмоционально насыщенной фактуры. Хор примечателен не только яркостью музыкального воплощения стихов Эндре Ади. Он явился первым эскизом к большому полотну — написанным несколькими годами позже симфоническим вариациям на тему народной песни «Взлетел павлин».

Сравнивая хоры на слова Петефи и Ади, легко увидеть различие подхода к тексту, при несомненном единстве композиторского почерка и манеры. В этом отношении интересна и «Ода Ференцу Листу» на сло-

ва Михая Верешмарти, написанная Кодаем к 50-летию со дня смерти великого венгерского композитора. Замечательное стихотворение Верешмарти раскрывает образ Листа в тесной связи с чаяниями и помыслами народа:

Музыкант всемирно знаменитый,  
Верен ты стране своей родной.  
Разве могут быть забыты  
Все страдания родины больной?  
Ты ответь нам, о сердец властитель,  
Утешитель их и возмутитель!

(Перевод Л. Мартынова)

Стихи Верешмарти музыкальны и благодарны для вокального интонирования. На их основе Кодай создал одну из самых величественных своих концепций, хор звучит у него с чисто симфоническим размахом, развитие музыкальных мыслей масштабно, полно контрастов движения, вырастающего из начальной фразы величавого хорового напева, строгого и в то же время согретого душевным теплом. Мелодический образ запечатлевается в памяти слушателя, он несет в себе черты большого художественного обобщения:

27 *Maestoso, ma con moto*

*f* *p*  
Hir-he-dött zenésze e vi-lág-nak, Bár-ho-vá juss,  
*f* *p*  
Bár-ho-  
min-dig hű-ro-kon.  
-vá juss,

Мелодия напевна и в то же время точно соответствует ритмике стиха; это впечатляющий запев повествования, идущего за поэтическим текстом. Однако здесь нет чистой иллюстративности — в музыке сильны косвенные ассоциативные связи, утверждающие единство слова и звука. Разнообразие хоровой фактуры также обусловлено требованиями музыкально-драматургического развития. Интересен в этом отношении эпизод *Menoposso*, где в конце на фоне движения восьмыми появляется энергично ритмованная мелодия. Иные краски вносит следующий эпизод *Tempo I. Calmato*, с его спокойным звучанием. И, наконец, в коде разворачивается торжественный апофеоз искусства, художника и национальной идеи. «Разбуди же в нас любовь к отчизне!» — восклицает поэт, мечтая о песне, которую отчизна станет «повторять устами миллионов».

В том же 1936 году, когда была закончена «Ода Ференцу Листу», образ великого венгерского композитора привлек внимание Бартока. Собственно говоря, он сопровождал его в течение всей жизни, и теперь, в связи с юбилейной датой, Барток высказал свои мысли в форме академического доклада. Напомним заключительные слова: «Имеем ли мы право рассматривать Ференца Листа как венгра? Лист сам ответил на этот вопрос, декларируя неоднократно Венгерское. И весь мир воздает должное такому человеку, как Ференц Лист, уважая его национальность»<sup>1</sup>.

За этими словами скрывается сложный подтекст — они говорят о борьбе за правильное понимание национального наследия, которую вели долгие годы Барток и Кодай. Они видели в Листе носителя большой национальной идеи. То, что Барток выражал словами и своим замечательным исполнением листовских произведений, Кодай воплотил в музыке хоровой «Оды». Можно поэтому говорить о совместном принципиальном выступлении двух венгерских компо-

<sup>1</sup> Liszt Ferenc es Bartók Béla emlékére. Académiai Kiadó. Budapest, 1955, p. 549.

зителей, объединившихся вокруг дорогой для них личности Листа, ратовавших за правильное понимание его искусства. Четверть века спустя, в приветственном слове к участникам Международного музыковедческого конгресса, посвященного Листу и Бартоку, Кодай говорил: «Лист много жил за границей, но всегда чувствовал, что его дом находится в Венгрии», подчеркивал кровную связь художника и родной страны<sup>1</sup>. «Ода Ференцу Листу» обращена к носителю высоких исторических традиций, оставшихся жизненно важными и для деятелей новой венгерской школы.

Шедевром хорового творчества Кодая является хор «Иисус и купцы», написанный в 1934 году. Эта большая сцена изгнания торгующих из храма овеевна предчувствием надвигающейся трагедии, поражает размахом и напряженностью звучания, редкой у Кодая подчеркнутой экспрессивностью. Музыкально-драматургическое развитие отличается исключительной логичностью, мысль композитора следует за всеми изгибами текста, оставаясь в то же время в пределах единого конструктивного замысла.

Строгий напев вступления, рассказывающего о въезде Иисуса в Иерусалим, изложен в диатоническом ладу, хотя в сопровождающих голосах и появляются хроматические звуки. В литературе о Кодаяе не раз отмечалось, что во многих из его хоров драматическое развитие вырастает из сжатого по изложению пролога. Так построен и хор «Иисус и купцы».

Кодай ведет свой рассказ в постоянном эмоциональном нарастании, достигающем кульминации в фугированном эпизоде *Con moto*. Тема энергична, изобилует широкими скачками; фугато идет в непрерывном ритмическом движении, напоминая хоры баховских «Страстей», к которым это произведение Кодая близко и по тематике. Эпизод *Con moto* интересен по смелости линейного голосоведения, в котором возникают переченья и диссонирующие звучания, усиливающие драматическую напряженность музыки.

<sup>1</sup> Liszt — Bartók Report of the second international musicological Conference. Budapest 1961. Académiai Kiadó. Budapest, 1963.



Дальше устанавливается непрерывное движение восьмыми, звучность нарастает до *fff* и внезапно обрывается кратким аккордом.

Весь эпизод *Con moto* необыкновенно эмоционален и драматичен. Казалось бы, композитор использовал в нем все ресурсы развития, и оно привело к заключительной кульминации. Однако на самом деле это лишь одна из ступеней драматургического развития, еще далекого от своего завершения. Оно продолжается в потрясающем по силе выражения диалоге Иисуса с купцами, в котором важное значение приобре-

тают краткие реплики , то угрожающие, точно

предвестники неотвратимой трагедии, то обманчиво спокойные. Они оттеняют плавность основной мелодии и оживляют ее развитие неожиданными акцентами, что придает симфоничность звучанию хора.

Прежде чем подойти к заключению, композитор напоминает предшествующие темы, выступающие в несколько измененном, но легко узнаваемом виде. В заключительном *Largo* басовый речитатив передает вопрос и одновременный ответ Иисуса — «Что вы сделали из дома молитвы? Притон грабителей», на что следуют грозные реплики хора: «Грабители». Далее следует речитатив *raglando*: у альтов и басов звучит угроза Иисусу, в то время как остальные голоса все время повторяют слово «Грабители» (см. пример 28).

Трудно передать словами силу впечатления, которое оставляет музыка хора «Иисус и купцы». Это одно из вершинных достижений венгерского мастера, которое можно сопоставить с любым из его крупных полотен.

Рядом с этим трагическим произведением особенно контрастно звучит изящная лирическая музыка хора «Норвежские девушки». Сфера лирики всегда близка Кодаю и он умел находить в ней множество разнообразных оттенков. Сюжет выводит композитора за пределы отлично знакомых ему образов венгерской жизни. И все же в музыке хора вновь возни-

28 *Più mosso*

Rab-lók! Rab-lók!

El a-ka-rák őt vesz-te-ni, el a-ka-rák őt vesz-te-ni,

Rab-lók! Rab-lók!

el a-ka-rák őt vesz-te-ni mort

кают привычные интонации, приобретающие новый оттенок в этом портрете девушек из далекой Норвегии. Композитора интересует не местный колорит, а раскрытие характера, воплощение мира молодости, ее чистых мечтаний и надежд. Они и оживают в его музыке.

Главная тема хора появляется вначале в каноне сопрано и тенора, на фоне выдержанной терции альтов *divisi*. Прозрачность звучания сохраняется и в дальнейшем, музыка приобретает подчас черты грациозного скерцо, особенно там, где слова говорят о падающих на землю дождевых каплях (трехголосные аккорды — сопрано, альты и тенора, поющие *staccato*). Особенно тонкого эффекта почти импрессионистического звучания Кодай достигает в заклю-

чительных тактах, где аккорды *staccato* наложены на выдержанное тоническое трезвучие. Вся музыка хора, расцвеченная узорами имитаций, проникнута духом молодости, привлекает свежестью мелодического вдохновения.

Некоторые смешанные хоры Кодая представляют собой обработки народных песен. Так, он снова обратился к прекрасной трансильванской балладе «Анна Молнар», уже обработанной ранее им для голоса с фортепиано и вошедшей в первую тетрадь «Венгерской народной музыки». На этот раз Кодай взял лишь народные слова и положил их на оригинальную мелодию, в стиле *parlando-rubato*. Нелегко было найти новое музыкальное воплощение слов, связанных уже с чудесным народным напевом. В решении этой задачи композитору помогло глубокое знание фольклора и его чуткость к поэтическому содержанию. Как и всегда, применение средств хорового письма разнообразно и эмоционально осмысленно. В начальном диалоге теноров и сопрано ясно ощутимо влияние стиля *parlando-rubato* — «Приди ко мне, милая Анна!» — «Нет, не приду!». Дальше — сцена свидания (*Tranquillo*), где голоса (альт и тенор) звучат в унисон, а затем тенору вторят вздохи сопрано и альтов. В конце музыка приобретает характер лирической колыбельной: мелодия звучит без слов, сопровождаемая свободно колышущимися аккордами:

*a tempo*  
29 Soprano solo *pp molto espress.* *poco cresc.*

Ah!

*pp* Ah!

*pp*

*pp*

Ah!

Трансильванские баллады медлительны в развитии повествования, и композитор должен был ограничиться немногими главными эпизодами. Интересно, что в хоре он произвел этот отбор несколько иначе, чем в обработке для голоса с фортепиано. Что же касается самой музыки, то она замечательна по мастерству интонационного развития, появляющегося уже в самом начале четырехзвучного мотива *h-e-dis-cis*. Кодай умеет внести цельность и единство в сложное, многоплановое повествование. Это пример нового прочтения народно-поэтического текста, сделанного с полным пониманием духа и характера подлинника.

Одним из самых крупных хоров а *carpella* Кодая являются «Картины Матры», написанные в 1934 году, вслед за симфоническими танцами и обработками народных баллад. Это — блестящая хоровая сюита, составленная из народных песен. Такое произведение не являлось чем-то новым, более того, оно было традиционным по своему жанру и форме. Однако Кодай сумел сказать здесь свое слово, сохранить оригинальность почерка и масштабность мышления, выделяющие его партитуру среди множества сюит и венков народных песен. У Кодая эта форма приобретает особую цельность и обогащается многими интереснейшими фактурными приемами. «Картины Матры» — произведение, рассчитанное на исполнение в условиях большого концертного зала. Отсюда монументальность пропорции и сочность хорового звучания, изобилующего эффектами нарастаний, тембровыми и динамическими контрастами. Это своеобразный стиль хорового *al fresco*.

Заканчивая краткий обзор хоровой музыки Кодая, необходимо еще раз подчеркнуть ее содержательность и оригинальность. В смешанных хорах композитор обращается к тематике большого общественного и философского значения, к образам классической венгерской поэзии и народной песни. Это связано с его взглядами на хоровое пение как могучее средство художественного воспитания. Он умел сочетать строгость художественных требований с вполне конкретными условиями общественного бытия его хо-

ровой музыки. А это качество далеко не всегда встречается среди современных композиторов, предпочитающих подчас тешиться иллюзиями ложно понятой самостоятельности.

Речь идет о том, что Кодай писал свои хоры, не замыкаясь в пределах узко понятого профессионализма. Он обращался к широкому кругу любителей, говорил с ними полным голосом, стремился двинуть их вперед, ставил перед ними трудные и интересные технические задачи, используя точно отобранные средства детского, женского или смешанного хора (композитор глубоко чувствовал специфику каждого из них). Произведения Кодая, связанные с национальной традицией хорового пения, в свою очередь, способствовали ее дальнейшему развитию.

Трудно переоценить значение деятельности Кодая и Бартока для развития венгерской хоровой культуры. Они внесли в традиционный репертуар глубокую национальную характерность, вернули к новой жизни интонации крестьянской песни, вошедшие с их произведениями в обиход любительских хоров. Это имело важное значение в условиях венгерской действительности 30-х годов, когда появились на свет первые всходы посеянных ими семян. Но они расцвели полностью только в Народной Венгрии, в могучем хоровом движении, вовлекшем в свои ряды сотни тысяч людей. На хоровых праздниках и фестивалях постоянно звучат произведения Бартока и Кодая, ставшие основой венгерского классического репертуара.

Хоры Кодая тесно связаны с его произведениями других жанров как по идейно-образному содержанию, так и по музыкальному языку. Они дополняют общую картину его наследия важными чертами, заслуживая самого пристального внимания исполнителей и слушателей.

К сожалению, хоры Кодая все еще мало известны за пределами его родины. Возможно, что это связано с большими трудностями его партитур и недостатком переводов на другие языки. Но несомненно, что они представляют большой интерес для любителей музыки всех стран. Хоровая музыка Кодая еще

ждет своего выхода на широкую международную эстраду.

Кодай продолжал работу в области крупных вокально-симфонических жанров, так успешно начатую «Венгерским псалмом». Он писал и в традиционных формах культовой музыки, решая задачу свободно, отнюдь не в ортодоксальном плане. Об этом говорит содержание и поводы возникновения таких произведений, как монументальный «Те Деум», написанный в 1936 году.

«Те Деум» был исполнен впервые на торжественном концерте, которым отмечалось 250-летие освобождения Буда от владычества турецких захватчиков. Это одна из важных дат венгерской истории, знаменующая решительный шаг к полному освобождению от иноземного гнета, распространявшегося тогда на значительную часть страны. «Те Деум» явился как бы продолжением повествования, начатого в «Венгерском псалме». В нем воспета победа, принесшая избавление от страданий и мук, среди которых жил Михай Кечкемети Вег. Как это было уже не раз у других композиторов (например, у Берлиоза в его «Реквиеме»), новое содержание расширило рамки культовой музыки, придало ее традиционным формам совершенно иной смысл и значение.

Произведение Кодая предназначено для большого состава исполнителей — в нем участвуют солисты, хор и оркестр, его звучание мощно и величественно, как того и требовало воплощение композиторского замысла. Это музыка широкого размаха, подчас несколько декоративная, но неизменно содержательная. В ней чувствуется связь с григорианской традицией, от которой трудно было полностью отказаться, обращаясь к созданию «Те Деум», но в то же время партитура Кодая отмечена печатью национальной характеристики.

Венгерские элементы выступают в интонационном складе, в квартности отдельных мелодических построений, явно напоминающих о крестьянской песенности. Разумеется, эти связи обнаруживаются не столь непосредственно и в иных формах, чем, например, в «Венгерском псалме», но они несомненны и опреде-

Многое связано в ней с особенностями торжественной концертной пьесы — например, фанфары первого эпизода, почти маршеобразная четкость ритмики и интонаций, придающие этому произведению активный, мужественный характер. Типичные черты его музыки отчетливо выступают уже в начальном *Allegro risoluto* («Te Deum laudamus»), в его ликующих фанфарах и могучем звучании хора. Энергичный характер музыки подчеркнут в дальнейшем упругими ритмическими фи-

дическое развитие подводит к мощному возгласу «Sanctus!», а затем к фугированному эпизоду (Più Allegro), построенному на теме, изобилующей квартовыми интонациями, особо подчеркнутыми в ее полифонической разработке.

В репризе появляется великолепная fuga — полная энергии и движения, она могла бы стать впечатляющей концовкой произведения. Однако Кодай отказывается от традиционного полнозвучного финала и завершает «Te Deum» в спокойно просветленных тонах, что несколько напоминает последние страницы «Венгерского псалма». Сходство здесь не в образном содержании, очень различном в этих двух произведениях, а лишь в общности ухода от кульминации в мир затухающих звучаний, точно исчезающих в дали времен. Это как бы подводит последнюю черту под историческим повествованием.

В «Te Deum» Кодай вновь показал свободу владения выразительными средствами большого хора и оркестра, а также органичность претворения различных интонаций, в частности крестьянской песни и григорианского хорала. Создание этой партитуры говорило о зрелости сознания композитора, воплотившего в своей музыке большую историческую концепцию. «Te Deum» — это не только гимн в честь освобождения Буда, но и выражение веры в будущее страны и народа. Конечно, Кодай думал о нем совсем по-иному, чем представители тогдашних официальных кругов. Как и Барток, он противостоял их шовинистической доктрине всеми силами своего творческого духа. Прогрессивность взглядов композитора, выраженных в яркой художественной форме, и определила место «Te Deum» в истории венгерской культуры, равно как силу пробужденных им откликов.

Это относится и к другим страницам творчества Кодая — все они написаны композитором, страстно любившим народ и его творчество. Таковы не только крупные хоровые и оркестровые полотна 30-х годов, но и произведения на первый взгляд не столь значительные и самостоятельные. Речь идет о цикле обработок народных песен для голоса с фортепиано, над которым композитор работал с 1924 по 1932 год. За это время Кодай написал почти все свои крупные произведения, и в перерывах между ними он постоянно возвращался к песенным обработкам, восемь лет сопровождавшим его на творческом пути. Пятьдесят семь песен и баллад, опубликованных в десяти тетрадах под общим названием «Венгерская народная музыка», принадлежат к лучшим образцам этого жанра, появившимся в XX веке.

Кодай разрабатывал народные мелодии во многих оркестровых, сценических и хоровых произведениях. Теперь он впервые поставил перед собой особую задачу: создать концертные пьесы на основе народных песен — и решил ее с размахом и творческой инициативой. На каждой странице этих тетрадей видна рука композитора и фольклориста, работающего по первоисточникам, накопившего огромный материал и худо-



жественный опыт. Самый масштаб собрания и стиль обработок совсем иные, чем в сборнике, составленном совместно с Бартоком. Композиторское дарование Кодая раскрывается здесь с той же полнотой, что и в его оригинальных произведениях. Бережно сохраняя черты облика народной мелодии, он сливает их в неразрывном художественном единстве с фортепианным сопровождением. Слушая эти прекрасные произведения Кодая, невольно вспоминаешь слова Бартока, говорившего: «Творить, опираясь на народные песни,— это самая трудная задача, во всяком случае — не легче создания оригинальной тематики. Достаточно иметь в виду, что переработка определенной темы является сама по себе источником огромных трудностей... При переработке народной песни или даже при ее простой гармонизации требуется такое же «вдохновение», как и при написании произведения на собственную тему»<sup>1</sup>.

Вдохновение озаряет каждую из обработок Кодая. В то же время отбор и систематизация материала свидетельствуют о строгой логической дисциплине мышления ученого. Первые две тетради содержат обработки десяти секейских баллад и песен. Трансильвания, как известно, всегда привлекала пристальное внимание Кодая и Бартока своими прекрасными старинными песнями, она дала нашему композитору материал для оперы «Секейская прядильня» и многих других произведений. Третья, четвертая, пятая, восьмая и десятая тетради посвящены песням и балладам различных областей Венгрии. Шестая содержит солдатские песни (среди них — «Гусарская» и «Вербункш»). В седьмой помещены исторические песни (в том числе — «Жалоба Ракоци»), в девятой — застольные. Конечно, это издание не могло вместить в себя все богатство форм и жанров венгерского фольклора, но народное творчество представлено здесь шире, чем в каком-либо другом аналогичном собрании. Одна за другой проходят в нем тщательно отобранные песни и баллады, каждая из них по-своему интересна для исполнителя, способного преодолеть немалые трудно-

<sup>1</sup> Б. Барток. Три лекции, стр. 3.

сти, и для слушателя, чуткого к голосу народного творчества.

Песенные обработки превращаются у Кодая в большие драматические сцены, особенно когда он обращается к большим эпическим балладам. То, что передавалось в практике народного исполнительства тонкими оттенками интонаций, ритма, динамики, у Кодая выражено средствами гармонизации и тематического развития аккомпанемента, приобретающего важное, часто почти самостоятельное значение. Кодай почти всегда варьирует фортепианное сопровождение каждого куплета в зависимости от поэтического содержания песни, применяя, таким образом, тот же прием, которым часто пользовались Глинка, Григ, Барток и другие композиторы, разрабатывавшие мелодии народных песен. Изредка Кодай меняет мелодический рисунок, не касаясь, впрочем, существенных особенностей — речь идет о регистровых переносах, модуляционных сдвигах и т. д. В общем же композитор сохраняет все особенности песенного подлинника, обогащая его чертами новой выразительности.

Черты творческого метода и подхода Кодая к фольклорному материалу раскрываются уже в первой из его обработок — секейской балладе «Анна Молнар». Ее мелодия, выдержанная в строгом натуральном миноре, близкая стилю *parlando-rubato*, замечательна красотой и рельефностью интонаций, сдержанностью выражения большого и значительного содержания.

Эпический рассказ разворачивается, как и обычно, неторопливо. Кодай находит для каждого из куплетов особые формы гармонизации и фортепианной фактуры, чутко откликаясь на все события, о которых говорится в тексте баллады. Так, завораживающее обращение-призыв к Анне (до-диез минор, спокойные вариации темы) сменяется ответом, в котором мелодическая интонация приобретает совсем иной оттенок, создаваемый переносом в более высокий регистр (сдвиг на кварту вверх) и тревожным *crescendo* фортепианного аккомпанемента. Можно проследить и за его изменениями в последующих куплетах, мно-

гогранно раскрывающими содержание поэтического образа. Чрезмерно настойчивое следование этому методу может привести к иллюстративности, а в конечном счете к потере единства формы, к фрагментарности общего построения. Кодай преодолевает эту опасность, сохраняя внутреннюю музыкальную связь отдельных эпизодов благодаря стройности тонального плана и выдержанности общей линии развития. Обработка баллады «Анна Молнар» может послужить примером мастерства композитора в воссоздании фантастической и вместе с тем реальной атмосферы трансильванской баллады, отличающейся картинностью и поэтичностью образов.

Не менее замечательна обработка другой баллады — «Қадар Қата» (четвертая тетрадь). Под внешне спокойным эпическим напевом скрывается острый драматизм ситуации, в характерных интонациях *raglando-gibato* чувствуется необычная напряженность. Кодай сохраняет этот тон, лишь изредка оживляя его возбужденностью резких акцентов. Музыка диалогических эпизодов по большей части проникнута настроением таинственной сдержанности, оттеняя тревожность, таящуюся в словах баллады. При общем единстве повествования Кодай находит в нем много тонких оттенков, его фортепианный аккомпанемент не только выразителен, но и колоритен. Что касается гармонизации, то она так же, как и во многих других песнях, вносит хроматическое начало в строгий диатонический напев. Это сделано с непогрешимым чувством стиля и меры.

Если для эпических баллад характерна многоплановость раскрытия поэтического содержания, то в обработке песен Кодай нередко ограничивается созданием обобщенного образа и меньше заботится о разнообразии его вариаций. Здесь больше соответствия традиционному жанру песенных обработок, хотя аккомпанемент также сохраняет драматургическую функцию, неизменную образность и выразительность.

Кодай пользуется различными приемами. Иногда он довольно строго придерживается найденной фактуры («Три женщины» из четвертой тетради), в другой

раз дает остроумные варианты основной формы («Свадьба кузничика», четвертая тетрадь), в третий — эмоциональное настроение песни подсказывает композитору своеобразные приемы гармонизации («Далеко в лесу», четвертая тетрадь). Но при всех обстоятельствах его фортепианное сопровождение одинаково ярко воссоздает образы и ситуации.

Особого внимания заслуживают солдатские и исторические песни. С точки зрения фольклориста-ортодокса, они, казалось бы, выходят за рамки собрания старинных крестьянских песен и баллад. Но ведь они также являются частью народного наследия, и притом весьма важной, часто непосредственно связанной в своем возникновении с обстоятельствами и событиями национально-освободительной борьбы. Естественно, что Кодай не мог пройти мимо этой области венгерского народного творчества, тем более что ему никогда не была свойственна узость подхода к нему: отлично сознавая основополагающее значение крестьянской песни, он неоднократно обращался и к разработке мелодий вербункоша. Возникновение этого стиля относится к XVIII столетию, эпохе восстания, руководимого Ференцем Ракоци. Вербункош пережил новый расцвет и в 1849 году, отмеченном мощным подъемом революционной волны. Вот почему композитор вновь возвращается к вербункошу, понимая, что без него невозможно нарисовать в песнях полную картину венгерской жизни.

Добавим, что в годы работы Кодая над «Венгерской народной музыкой» песни национально-освободительной борьбы привлекали особое внимание, по-новому раскрывая жизненность своего содержания. Мы уже говорили об этом в связи с «Венгерским псалмом» и «Хари Яношем». Теперь в другом жанре и масштабе композитор проявил ту же живость отклика на общественные запросы в разнообразных формах своего художественного творчества. И если он не всегда выступал с точными словесными формулировками своих общественных воззрений, то музыка постоянно выражала его заветные мысли о будущем родной страны.

Вернемся к солдатским песням. Первая из них — «Родина зовет на службу» принадлежит к типу *raglando-gubato*, написана в ладу с увеличенной секундой (на IV ступени натурального минора), она ритмически размерена, звучит — вначале — неторопливо, спокойно. Композитор повторяет мелодию трижды в неизменном виде, в аккомпанементе, ведущем самостоятельную линию, вновь обращает на себя внимание мастерство варьирования. Все это просто, как и подобает обработке патриотической песни с ее величавой и несколько суровой мелодией.

Также проста и выразительна обработка «Гусарской песни» с энергичной по ритму диатонической мелодией. Кодай подчеркивает ритмическую основу песни. Еще последовательнее это проведено и осуществлено в превосходной по чистоте стиля и блеску фортепианного аккомпанеента обработке песни «Вербункош», восходящей к середине XVIII века. В несколько измененном виде она вошла в партитуру «Хари Яноша» («Гусарская»). Размашистая, упругая по своим интонациям мелодия изложена в варьированной куплетной форме, причем в аккомпанементе неуклонно проводится линия динамического нарастания, ведущего к яркой кульминации. Стихия вербункоша предстает в «Гусарской» во всем размахе и мощи. Кодай возвышается здесь до одного из тех художественных обобщений, с которыми связаны основная ценность и значение его творчества.

Что касается тетради, озаглавленной «О прошедших битвах», то большинство помещенных в ней песен относится к жанру исторических, связано с определенными событиями либо действительно существовавшими героями. Такова песня об Иштване Кадаре — храбром вонне, героически погибшем в 1657 году в сражении с татарами, вторгнувшимися на территорию Венгрии. Обработка Кодая отличается величавой простотой — диатонический напев покоится на строгих аккордовых гармониях, и лишь ненадолго его дополняет иллюстративный элемент — «скачущие» ритмы фортепиано, напоминающие ритмические фигуры в симфонической картине «Сеча при Керженце» Римского-

Корсакова. Песня заканчивается сдержанно и спокойно, ее печаль мужественна, как и подобает героической элегии, к жанру которой она может быть отнесена с полным основанием.

В этой тетради встречаются и песни, связанные с национально-освободительным движением XVIII столетия. Речь идет о песне о куруцах (так называли воинов армии Ракоци) и «Жалобе Ракоци» — замечательной по пластической красоте мелодии, окаймленной в аккомпанементе энергичными октавными и аккордовыми пассажами, в которых слышатся отголоски героических венгерских маршей Листа.

Солдатские и исторические песни являются важной частью собрания Кодая. Он отлично знал их, всегда интересовался ими, что отличало его от многих исследователей, ограничивающих сферу народного творчества от всего, что представлялось им неорганично возникшим явлением. Кодай всегда был чужд подобной ограниченности в понимании форм фольклора, в особенности опасной, когда речь шла об обогащении концертного репертуара.

В музыке нашего столетия трудно найти другой пример столь широкой и компетентно составленной концертной антологии народной песни. Конечно, можно вспомнить здесь вдохновенные обработки испанских песен Мануэля де Фальи либо болгарские песни Панчо Владигерова. Но они далеки от намерения охватить даже главные жанры отечественного фольклора. Другие сборники, даже такие, как прекрасные «Румынские песни, дойны и баллады» Тибериу Бредиану, не предназначены для концертного исполнения, а чаще всего имеют чисто этнографическое значение. «Венгерская народная музыка» больше, чем собрание блестящих песенных обработок, это — выражение художественного кредо композитора и его взглядов на соотношение народного и профессионального творчества. Трудно переоценить познавательное и художественное значение цикла Кодая, не раз привлекавшего внимание многих талантливых вокалистов. Создание «Венгерской народной музыки» знаменовало для композитора важный этап работы над фольклором, ока-

зало несомненное влияние на созревание его стиля. Конечно, любая из этих обработок имеет вполне самостоятельное значение, но вместе с тем их можно рассматривать как этюды будущих крупных полотен. В них шлифовались приемы гармонизации и интонационного развития, применявшиеся впоследствии и в произведениях других жанров.

Работа Кодая над циклом обработок показала еще раз крепость связей новой венгерской музыки с фольклором. Ее основоположники исходили из твердого убеждения в высоком совершенстве крестьянских песен и баллад. Отсюда бережность отношения к народной мелодии и требовательность к каждой детали ее обработки. Цикл Кодая можно признать образцовым с точки зрения верности стилю и, одновременно, свободы претворения его элементов.

Пример Кодая поучителен для каждого, кто задумывается над путями развития современной музыки. Он показывает возможность расширения установившихся форм композиторского отношения к фольклору. А это имеет важнейшее значение в обстановке яростных нападок на принцип народности со стороны представителей различных крайне левых течений в искусстве.

Мы закончили рассмотрение почти всех произведений Кодая, появившихся в 30-е годы. Их было достаточно для того, чтобы полностью поглотить время и силы композитора. Но, как и всегда, его внимание привлекали и другие области, прежде всего изучение фольклора. Работа над ним сопровождала Кодая в течение всей жизни, приносила ему радость общения с народом и его творчеством. В 30-е годы он уже прошел путями многочисленных экспедиций, накопил громадный материал, и теперь наступила пора углубленной исследовательской работы и обобщения богатства конкретных жизненных наблюдений.

В 1935 году Кодай вместе с Бартоком принимал участие в подготовке серии пластинок с записями подлинного звучания народных песен. Эта работа проводилась совместно с музыкальным отделением Национального музея и Комиссией фольклора Академии на-

ук, где начиная с 1934 года работал и Барток. Оба композитора и фольклорист Ласло Лайта провели большую работу, значение которой стало в полной мере осознанным лишь много лет спустя, в Народной Венгрии, когда, наконец, началась широкая публикация богатейшего собрания фольклора. Однако и в 30-е годы можно было судить об исключительной важности труда Кодая и Бартока, закончивших к тому времени ряд важных работ, посвященных венгерскому фольклору. На одном из первых мест находится среди них знаменитая книга Кодая «Венгерская народная музыка», вышедшая первым изданием в 1937 году, а затем переведенная на английский, немецкий и русский языки и тем самым ставшая достоянием широких кругов мировой музыкальной общественности. Наравне с основополагающими трудами Бартока она признана ныне классической, является необходимым пособием для каждого, кто занимается венгерской музыкальной культурой.

Книга подводит итоги многолетних исследований и раздумий большого ученого и музыканта. При сравнительной сжатости изложения, она богата материалом. Кодай дает исторический обзор изучения венгерского фольклора, классификацию его основных форм и, что особенно важно, устанавливает закономерности, имеющие громадное значение для развития отечественной музыкальной культуры.

В 1956 году Кодай написал предисловие к новому изданию книги, в котором выразил сущность своих взглядов на развитие венгерской музыки. Напомнив, что широкие массы народа еще в конце прошлого столетия жили не зная нотной грамоты, ограничиваясь почти исключительно формами устной традиции, он дает такую характеристику музыкального быта: «Одноголосное пение, почти единственная господствовавшая в то время форма музыкального выражения, передавалась из уст в уста. Старая и новая музыка распространялась одинаково без записи, без нот, исключительно на слух, по памяти. Даже там, где (как в мужских хорах) нотная запись, казалось, была неизбежной, она служила скорее лишь для запоминания



текста, так как сама музыка, почти без исключений, разучивалась на слух»<sup>1</sup>.

Отсюда возникала двойная задача — сохранить подлинно народную песню и сделать всех музыкально грамотными. Мы уже знаем, как обстояло дело в начале века, когда, говоря словами Кодая, «большинство венгерского общества ошибочно принимало за народную музыку ту песенную сокровищницу, с которой оно соприкасалось повсеместно, которую знал каждый»<sup>2</sup>. Другими словами — венгерская музыка отождествлялась с вербункошем. Кодай не принижал значения этой культуры, он умел быть историчным в своих суждениях и не мог не видеть вполне реальных причин популярности вербункоша среди широких кругов венгерского населения. Он говорил: «Это был тот переходный тип людей, который уже вырос из народной культуры, но еще не овладел высотами культуры профессиональной»<sup>3</sup>.

Основой стиля венгерской музыки Кодай считает крестьянскую песню: «Это достояние национального значения, ибо некогда оно принадлежало всему народу, и если мы серьезно стремимся к органичной музыкальной культуре, то именно эта песенная сокровищница должна снова — и возможно скорее — стать достоянием всей нации»<sup>4</sup>. Но как добиться этого, спрашивает композитор и отвечает: «К народной песне кратчайший путь ведет через музыкальное образование»<sup>5</sup> (разрядка Кодая. — И. М.) Отсюда и уже известные нам основные принципы музыкальной педагогики Кодая. На этой же позиции стоял и Барток, создавший на основе народных песен педагогические пьесы для фортепиано и для двух скрипок.

Кодай считал, что уровень массовой культуры станет высоким, лишь «когда музыкальное чувство боль-

<sup>1</sup> З. Ко да й. Венгерская народная музыка, стр. 13—14.

<sup>2</sup> Там же, стр. 14.

<sup>3</sup> Там же, стр. 140.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

шинства нашей нации будет воспринято также и ее образованным меньшинством, которое и сейчас еще отчужденно смотрит на народную культуру»<sup>1</sup>. В противном же случае ему угрожает большая опасность: «Лишенное национальных корней, оно затеряется в мировой культуре или же им безвозвратно завладеет космополитический дидактизм»<sup>2</sup>. Несколько дальше Кодай формулирует эту мысль еще более сжато и категорично: «Развитие и совершенствование такой культуры (речь идет о подлинно венгерской культуре в понимании Кодая.— *И. М.*) является задачей интеллигенции, но последняя в состоянии найти для этого силы только в духовном единении с народом. Мы должны быть всегда с народом, чтобы остаться нацией»<sup>3</sup>.

Естественно, что такие взгляды обусловили демократический характер всей музыкальной деятельности Кодая. Конечно, условия, в которых она протекала в 30-е годы, не могли не наложить на нее своего отпечатка. Но основа ее определена точно в только что приведенных словах Кодая, она стала особенно явной в последний период жизни композитора, когда он отдал все свои силы и громадное дарование развитию культуры Народной Венгрии. Но и задолго до этого он ясно осознал ответственность художника перед народом.

Такой взгляд на роль искусства в формировании народного сознания ставил перед каждым музыкантом большие и неотложные задачи: «Теперь настало время,— пишет Кодай,— когда наша интеллигенция должна позаботиться о том, чтобы воспринять народную традицию, сохранить ее, сделать действенной частью своей жизни. Насколько это возможно, нам лучше всего показывает английский и русский пример»<sup>4</sup>. Композитор твердо уверен в том, что «придет время, когда интеллигенция сможет вновь передать перенятую у народа традицию, преобразованную в но-

<sup>1</sup> З. Кодай. Венгерская народная музыка, стр. 140.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, стр. 141.

<sup>4</sup> Там же.

вую художественную форму, национальной общности — народу, ставшему нацией»<sup>1</sup>.

Эти строки важны и для характеристики самого Кодая. Они были написаны в 1935 году, когда Венгрия переживала трудную пору и пожелание «стать нацией» приобретало недвусмысленное значение, воспринималось как выражение недовольства существующим положением вещей. Кодай считал, и он был совершенно прав, что народ не мог стать нацией при хортистском режиме, что для этого требовалось пробуждение его демократических сил, скованных реакцией. В этой обстановке искусство как будитель и воспитатель народа приобретало особое значение. Вот почему деятельность Кодая постоянно выходила за академические рамки и самое развитие новой венгерской школы приобретало все большее общественное значение. Поэтому в книге, посвященной песням давно прошедших времен, на первый план выступала острая мысль музыканта-публициста, озабоченного будущим родной культуры. Острота актуального содержания сочетается у Кодая с глубокой разработкой чисто научной проблематики.

В 30-е годы Кодай опубликовал также несколько статей по вопросам фольклора, из которых отметим обстоятельную работу, написанную для «Музыкальной энциклопедии» (под редакцией Б. Саболич и А. Тотта), работу о мелодической структуре чувашских песен<sup>2</sup>, очерки «Крестьянские песни», «Венгерское в музыке» и другие. Кодай относился к своим литературным выступлениям очень серьезно, и его статьи, по каким бы вопросам они ни были написаны, неизменно содержательны, отличаются ясностью и сжатостью изложения. Они раскрывают еще одну — публицистическую — грань дарования замечательного венгерского композитора.

Стоит особо упомянуть о появившейся в 1937 году

<sup>1</sup> З. Кодай. Венгерская народная музыка, стр. 141.

<sup>2</sup> Это одно из проявлений глубокого интереса Кодая к чувашской и марийской народным песням, в которых он внимательно искал венгерские параллели.

статье «Упадок венгерского произношения». Кодай считал, что борьба за чистоту родной речи, в том числе за соблюдение ее фонетических норм, имеет важное значение и для музыкального воспитания, ибо певческая и разговорная интонации слиты в неразрывном единстве. Эту мысль неоднократно высказывал и Барток, считавший, что для полного понимания народной мелодии необходимо знание соответствующего языка. Кодай принимал участие в организации радиоконкурса венгерского произношения, он не раз возвращался к этому вопросу и впоследствии. Его живо интересовало все, что касалось судеб родной культуры, и мысли о ней неизменно возвращались к проблемам развития венгерской музыки и ответственности художника перед народом. Это объединяет все стороны деятельности венгерского музыканта — организацию хоровых фестивалей и научные исследования в области фольклора, заботу о школьном пении (однажды Кодай сказал, что рост музыкальной сознательности был достигнут «только благодаря активности и инициативе школ») и в первую очередь его композиторское творчество, так пышно расцветшее в 30-е годы.

В 1940 году закончился «великий творческий период», как называют его венгерские музыковеды. Действительно, к этому времени Кодай завершил почти все лучшие произведения, причем большую часть именно в 30-е годы. Дальнейшее прибавило к его облику лишь несколько черт.

Это можно сказать и о Бартоке. Правда, ему еще предстояло создание Концерта для оркестра, Сонаты для скрипки соло и Третьего фортепианного концерта, но и его путь был в основном пройден. 30-е годы стали, таким образом, кульминацией творческой деятельности зачинателей новой венгерской школы. Она торжествовала свою победу.

Однако это не означало, что все трудности остались позади. Конечно, времена переменились, и лобовые атаки на ее позиции были не всегда возможны, но тем не менее Барток и Кодай постоянно чувствовали недоброжелательность правящих кругов. Могло ли

быть иначе, если они несли в сердце и в искусстве верность народной традиции в самом высоком ее понимании. Положение композиторов было сложным, приводившим к постоянному конфликту с официальными кругами. У Бартока они носили более резкий характер, чем у Кодая, но в сущности оба были едины в своем отношении к окружающему. Органичность демократических взглядов Кодая раскрылась в годы его деятельности в Венгерской Народной Республике.

В общий поток творчества Кодая 30-х годов влиялись все более сильные течения просветительства и педагогики, вышедшие в дальнейшем на первый план. Но в годы «великого творческого периода» главные силы были отданы композиторской работе. Кодай выступает в это время во всем блеске своего многогранного дарования, во всеоружии мастерства и опыта. Каждое из его крупных произведений этого периода привлекало внимание богатством жизненного содержания и законченностью воплощения.

Кодай достиг своего творческого зенита. Его музыка получила признание и на родине и за рубежом. Вокруг него поднялась поросль учеников и единомышленников. Он приближался к рубежу 60-летия с неиссякаемым запасом душевных сил, которые помогли ему пережить близившиеся испытания и стать затем в ряду самых выдающихся строителей культуры Новой Венгрии. Драгоценным вкладом в ее наследие явились произведения Кодая, созданные в период, открывшийся сочинением «Венгерского псалма». Теперь перед автором Концерта для оркестра раскрывалась еще неясная даль будущего.

## Глава IV

### ЗАВЕРШЕНИЕ ПУТИ

**30-е** годы были для Кодая периодом творческих успехов и популярности — в Венгрии и за границей. Однако окружающая обстановка становилась все более тревожной и грозной, что не могло не наложить своего отпечатка на жизнь и деятельность композитора. В 1940 году уехал за океан его лучший друг и соратник — Бела Барток, не желавший жить в Венгрии в условиях нараставшей фашистской угрозы. Барток, уезжая, написал политическое завещание, в котором ясно и отчетливо высказал свою непримиримость к фашизму. Кодай остался в стране, по существу, в состоянии постоянной оппозиции, несмотря на знаки внимания, которые продолжали оказывать ему в различных официальных кругах.

Чем еще можно объяснить резкое количественное снижение творческой активности в 40-х годах, как не этими, крайне трудными и сложными общественными условиями, среди которых жил композитор! Ведь Кодай вместе с Бартоком был в числе представителей венгерской интеллигенции, подписавших протест против расистских преследований. Он никогда не солидаризировался с политикой правительства Хорти и стремился к достижению хоть и несколько туманного, но чистого, гуманистического идеала. В декабре 1940 года, когда со всех сторон надвигались грозные тучи, он писал, что путь возрождения к новой жизни лежит

через музыку. Она представлялась ему единственной областью, еще свободной от гонений, и им все больше овладевала мысль о том, чтобы отдать как можно больше сил массовому музыкальному просветительству.

В начале 40-х годов Кодай разворачивает широкую работу на ниве музыкального воспитания, видя в этом главную возможность отдать свои силы развитию истинно демократической культуры. Он принимал активное участие в работе журнала «Поющая молодежь» и, в одной из напечатанных там статей, призывал к ликвидации музыкальной неграмотности. Он считал, что для этого необходимо всех научить чтению нот и пониманию сущности музыки, воспитать любовь к ней. С каждым годом Кодай отдавал все больше времени и сил решению этой задачи, и последние десятилетия его жизни были озаменованы необыкновенно энергичной и плодотворной деятельностью в области музыкального просвещения.

Впрочем, вплоть до конца своих дней Кодай выступал в триединстве композитора, фольклориста и педагога. Можно говорить лишь о преобладающем внимании к тому или иному в рамках определенного периода. Кодай был очень непосредствен в ощущении связи своего искусства с требованиями жизни. При всем своем профессионализме, он никогда не грешил кастовой замкнутостью, обращаясь к самой широкой аудитории, неся ей все богатство своего искусства.

Кодай чувствовал, что ответственность художника особенно возросла в годы, когда реакционное венгерское правительство ввергло страну в огонь мировой войны. Произошло самое страшное, не раз встававшее кровавым видением перед ним, Бартоком и множеством передовых людей Венгрии, с тревогой следивших за развитием событий. Барток был далеко, за океаном, вокруг все больше сгущалась тьма, все труднее было сохранить творческие силы. И все же они не заглохли.

В годы войны Кодай написал несколько новых произведений, преимущественно хоровых. Среди них выделяются хоры на слова Петефи. Биограф Кодая —

Ласло Ёсе замечает по этому поводу: «Выбор стихов свидетельствует о смелости Кодая. Слова столетней давности: «День справедливости настанет. И наша страна освободится от цепей», — прозвучали в эти мрачные дни в музыке Кодая, как призыв трубы»<sup>1</sup>.

Самым крупным произведением военных лет явилась «*Missa brevis*» («Краткая месса»). Первоначально (в 1942 году) она была написана для органа, затем (в 1944 году) композитор сделал новую редакцию для хора и оркестра. Партитура «*Missa brevis*» полифонична, многие ее особенности заставляют вспомнить о высоко ценимых венгерским композитором традициях Палестрины. Мастерство хорового письма находится на высоком уровне, в каждой странице виден опыт, приобретенный в многолетней работе. Однако по непосредственной выразительности музыки «*Missa brevis*» уступает лучшим из более ранних произведений, в ней чувствуется известная академичность стиля.

В музыкальном языке «*Missa brevis*» трудно найти непосредственные венгерские истоки — в нем преобладают интонации григорианского хора, иногда появляются даже точные мелодические цитаты. Отсюда многие особенности гармонического письма, отмеченного, конечно, печатью индивидуальности композитора XX столетия. Фактура хора и оркестра (тройной состав) полнозвучна и массивна, разнообразна по техническим приемам.

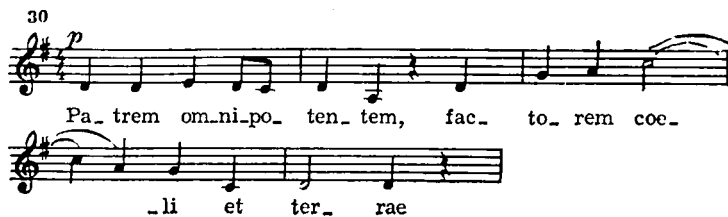
Кодай показывает мастерство чеканки кратких, рельефных тем, примером которых является тема *Kyrie*. Простая, легко поддающаяся полифоническому развитию мелодия легла в основу первой части мессы, в которой композитор находит свой, совсем не традиционный поворот в трактовке *Kyrie*. Суровая по настроению разработка основного мотива оттенена светлыми аккордами трех сопрано (*Christe eleison*), затем возвращается первый раздел *Kyrie*.

Шире разворачивается ликующая музыка *Gloria*, с ее решительно устремленной вперед мелодией, звучащей в *tutti* хора и оркестра, а затем сменяющейся

<sup>1</sup> L. E ö s z e, стр. 41.



проникновенно-задумчивым *Adagio*. В быстром движении начинается и *Credo*, где в мелодии проскальзывает характерная квартовость, напоминающая о крестьянской песенности:



Лаконично изложена спокойная главная тема *Sanctus*, в котором каноническая полифония хора интересно сочетается с широкими мелодическими линиями оркестрового сопровождения. Сжат по изложению и следующий номер — *Benedictus*, идущий в редко встречающейся в практике культовой музыки тональности *Fis-dur*. Это придает части несколько экзальтированный характер, напоминающий о некоторых страницах Листа (в частности — о его фортепианных пьесах из цикла «Поэтические и религиозные гармонии»).

*Agnus Dei* начинается выразительной темой, интонируемой тенорами. Она распета широко и полнозвучно, подводит к центральному эпизоду *Dona pro nobis*, в котором снова возвращается несколько варьированная музыка *Credo*, создавая необходимую уравновешенность и единство формы. Собственно говоря, и по содержанию, и по архитектурной функции *Agnus Dei* мог бы стать окончанием мессы. Однако композитор пишет еще один номер, чтобы утвердить свою основную мысль — мольбу о мире.

*Its missa est* предназначен для полного хора и оркестра. Это выражение благодарности и одновременно мечты о мире, переданные ясными и торжественными музыкальными образами. Едва ли нужно разъяснять смысл и значение подобного завершения мессы, созданной в самые тяжелые годы войны. В ее музыке нашли отклик события современности, претворенные

в формах культовой музыки. Так же, как и ранее написанный «Те Деум», месса свидетельствовала о постоянном стремлении Кодая к большой общественной тематике.

В первой половине 40-х годов Кодай написал 107 двухголосных упражнений, вошедших в сборник «Будем петь правильно!», три новые тетради «*Bicinia Hungarica*», составил два сборника «Песен для школы», 333 упражнения в чтении нот и т. д. Одновременно он разрабатывал основы своей системы развития слуха, выступал со статьями по вопросам музыкальной педагогики и т. д. Словом, он отдавал все больше сил и времени делу музыкального просвещения. Это было непосредственно связано с общей направленностью всей его творческой деятельности. Музыка должна принадлежать всем, но для этого,— говорил он,— необходимо приложить много усилий и, прежде всего, помочь улучшению школьного преподавания. Эта мысль руководила им при работе над учебными пособиями и сборниками. Они заслуживают пристального внимания каждого музыканта-педагога.

Прежде всего надо сказать о «*Bicinia Hungarica*». Первая тетрадь появилась, как мы уже знаем, в 1937 году, последняя — четвертая — в 1942. Большинство пьес двухголосно, некоторые — для трех голосов. Многие из пьес представляют собой обработки народных песен, где к основной мелодии присочинен второй голос, другие написаны на оригинальные темы, но также близкие по своим интонациям к крестьянской песенности. Пьесы различны по трудности — от самых простых и коротких до более сложных и широко развитых. Кодай заботится о выразительности и пластичности голосов, следуя своему старому принципу — пробуждать интерес в каждом исполнителе. Просматривая тетради «*Bicinia Hungarica*», мы видим, как тщательно отобраны песенные мелодии. Вспоминаются тетради «Венгерской народной песни»: здесь также дана антология народного творчества, правда в ином масштабе и направленности. Кодай включил в сборники и несколько произведений старых венгерских мастеров — Балишши Балинта, Петера Борнемиса. Они по-

следовательно проводит принцип воспитания на основе национальных традиций — народных и профессиональных, взятых в историческом аспекте.

Эти черты отчетливо выступают и в сборнике «Песен для школы», появившемся в 1943 году. В предисловии к нему Кодай вновь возвращается к излюбленной мысли о роли музыкального воспитания в культурной и общественной жизни нации. Обращаясь к своим школьным товарищам из Галанты, он пишет: «Если бы мы только могли научиться таким вещам (нотной грамоте и пониманию народного творчества. — И. М.) и многим другим, какой образ жизни, непохожий на нынешний, мы могли бы создать в нашей стране. Это задача для тех, кто начинает учиться, но их усилия будут стоить немного, если они станут петь только для себя, если сотни и тысячи не проинтонируют гармонию, которая объединит всех нас. Только тогда мы сможем сказать с полным основанием — «пусть весь мир радуется с нами!»<sup>1</sup>.

Для Кодая было ясно огромное значение музыки в воспитании народа, он отчетливо понимал, что ее воздействие должно осуществляться в масштабе всей страны. Поэтому он и отдавал столько сил делу все-народного распространения музыкальной культуры, стремясь сочетать в ней национальное с общечеловеческим. Это проходит красной нитью через всю его музыкально-просветительскую деятельность.

Вот куда вели мысли о, казалось бы, частном вопросе улучшения музыкального воспитания в детском саду и начальной школе! Сколько педагогов занимались этим, ограничиваясь только чисто методическими вопросами и лишь изредка приходя к некоторым довольно абстрактным обобщениям более широкого материала. Но для Кодая-композитора, тесно связанного с народно-творческой основой, этот вопрос был неотделим от раздумий о судьбах родины. При такой трактовке проблема выходила за чисто педагогические границы. В любой области Кодай проявлял широту и

<sup>1</sup> Предисловие к сб.: «Bicinia Hungarica». Boosey and Hawkes. London, 1962.

прогрессивность художественных идеалов, стремился сделать музыку всеобщим достоянием и всемерно помогал достижению этой высокой цели.

В «Школьных песнях» главное место занимают венгерские мелодии. Однако рядом с ними находятся 57 марийских и 7 финских песен. Забегая вперед, добавим, что в сборнике «Пентатоническая музыка» помещены и марийские, и чувашские песни,— Кодай, как и Барток, живо интересовался фольклором народов Поволжья и неутомимо отыскивал в нем черты общности с венгерским.

В 1941 году Кодай выпустил в свет сборник упражнений «Будем петь правильно», в котором помещен разнообразный материал для развития чистоты интонации в пении а саррелла. В предисловии говорится, что «чистота хорового пения зависит главным образом от акустически чистых интервалов; она исчезает при пении с фортепиано». Кодай настаивает на необходимости постоянной практики в вокальном ансамбле: «Если вы будете разучивать только сольные песни, вы никогда не научитесь петь правильно. Только в многоголосном пении развивается мастерство сольного пения»<sup>1</sup>.

Другим значительным музыкально-педагогическим трудом Кодая является уже упомянутый сборник «Пентатоническая музыка». Его появление связано с убеждением композитора в том, что в венгерских условиях лучше начинать уроки пения с усвоения пентатоники, а не полной диатонической гаммы. Он утверждал, что легче научиться чистому интонированию пентатоники и этим самым заложить прочную основу для дальнейшего развития слуха, а также — он никогда не забывал об этом — и для понимания красоты старинной крестьянской песни. Включая в свой сборник мелодии марийских и чувашских песен, он высказывает в предисловии важные общие соображения: «Каждый, кто когда-нибудь активно осваивал ритмические трудности чувашских, марийских и других

<sup>1</sup> Предисловие к сб.: «Énekeljünk tisztán!». Magyar Kórus, Budapest, 1941.

восточных песен, найдет значительно более доступными усложненные ритмы современной музыки. Своеобразие народного искусства сглаживается все более по мере того, как мир раскрывается все шире и шире. Универсальная, всеобщая музыка в наши дни реальнее, чем гетевская концепция всеобщей литературы. Мы стоим лицом к лицу с вопросом — возможно ли сохранить лучшее из национального в рамках мировой культуры или оно растворится в ней. Некоторые думают, что при существующих методах мы станем гражданами музыкального мира. Мое мнение обратное — чем интенсивнее мы будем изучать и культивировать нашу собственную музыку, тем больше возможность обогатить мировую культуру»<sup>1</sup>.

В этих словах раскрываются взгляды Кодая на соотношение национального и интернационального в искусстве. Он хотел, чтобы венгерская музыка вливалась в общий поток мирового искусства, не теряя самобытности. А сам поток представлялся ему сплавом культур, взаимно дополняющих друг друга. Точка зрения композитора была прогрессивной, с нее открывалась широкая перспектива развития народно-творческих традиций.

Весной 1945 года закончилась война, и жизнь начала входить в новую колею. Еще раньше, сразу же после освобождения Будапешта Советской Армией (февраль 1944 года), Кодай принял активное участие в восстановлении музыкальных учреждений венгерской столицы. Постепенно возобновлялись и зарубежные связи, приходили новости — хорошие и плохие. Одна из них была ужасна — 25 сентября 1945 года, в палате нью-йоркского госпиталя скончался Бела Барток. Кодай потерял самого близкого друга, он остро чувствовал невознаградимость этой потери: «Тяжелая задача... передать в словах жизнь Бела Бартока,— говорил композитор в выступлении по радио,— ибо если кто-нибудь за сорок лет совместной работы срастается с другим человеком, и они становятся как

<sup>1</sup> Предисловие к сб.: «Ötfokú zene». Magyar Kórus, Budapest, 1945.

два устоя одного моста... и если один из устоев выбывает из строя, то сотрясается и само сооружение, и надо много времени, чтобы все снова пришло в равновесие»<sup>1</sup>.

Кодай отлично сознавал всю меру своей ответственности за дальнейшие судьбы родного искусства, он был очень активен как просветитель и организатор музыкальной жизни. Композитор занимал посты президента Союза музыкантов, члена директории Музыкальной академии, члена Академии наук, отдавая все силы делу новой венгерской культуры.

В 1946 и 1947 годах Кодай совершил несколько зарубежных концертных поездок, прошедших с большим успехом. Сначала он посетил Англию — страну, с которой его уже давно связывали музыкальные интересы, затем побывал в США. Кодай дирижировал симфоническими концертами, в программы которых наряду с широко популярными «Танцами из Галанты» и сюитой «Хари Янош» вошла и впервые прозвучавшая за рубежом «Missa brevis». Несколько позднее он дирижировал концертами в Стокгольме, Вене и снова в Лондоне. Музыка Кодая была хорошо известна слушателям, горячо приветствовавшим ее маститого автора.

В 1947 году Кодай впервые посетил Советский Союз. Эта поездка была подготовлена встречами с советскими музыкантами, посещавшими Венгрию, его давним интересом к музыке нашей страны, а также общественной деятельностью в послевоенные годы.

Кодай был в числе представителей передовой интеллигенции, участвовавших в создании общества венгерско-советской дружбы. В 1946 году он был избран делегатом конгресса этого общества и выступил с его трибуны с речью, посвященной роли музыки в духовном развитии человечества и сближении отдельных народов. Кодай говорил: «Мысль о том, что простой народ может внести свой вклад в область культуры, была высказана впервые в период интеллектуального

<sup>1</sup> Цит. по статье: Ф. Боннш. Дружба двух венгерских композиторов, стр. 15.

брожения, предшествовавшего французской революции. Это является источником огромного вдохновения и для нашего времени, потому что впервые простые люди Венгрии выступают в области культуры не только как потребители, но и как производители. Чему мы должны поучиться у Советского Союза, это оценивать искусство и артистов прежде всего по служению этой задаче»<sup>1</sup>.

Нетрудно заметить, что Кодай вновь высказал в этих словах идеи, воодушевлявшие его творческую деятельность. Он всегда верил в духовные силы народа и теперь увидел близкое воплощение в жизнь своей мечты. Это окрыляло его, заставляя забывать о немолимо надвигавшейся старости. Впрочем, те, кто знал Кодая и в более позднее время, поражались его живости и активности, необычных для человека, далеко перешагнувшего грань 70-летия. В возрасте, когда другие уходят на покой, он широко развернул свою деятельность, особенно после провозглашения Венгерской Народной Республики (1949 год).

Кодай дирижировал симфоническими концертами в Москве и Ленинграде. Он остался очень доволен приемом, оказанным ему публикой и оркестровыми музыкантами. Не менее интересными были встречи с коллегами—композиторами, музыковедами и педагогами.

В Союзе композиторов Кодай познакомился с Глиэром, Мясковским, Хачатуряном, Шостаковичем и их новыми произведениями. Встречи с коллегами проходили в дружеском обмене мнениями, по многим вопросам точки зрения гостя и хозяев полностью совпадали.

Особый интерес Кодая привлекала работа советских фольклористов. Он много беседовал с В. Беляевым и Я. Эшпаем, слушал записи фольклора, в особенности марийского и чувашского, получил в подарок много сборников записей народных песен. Участники этих встреч сохранили живые воспоминания о необыкновенной чуткости композитора, сразу улавливавшего

<sup>1</sup> Л. Е ő s z e, стр. 42.

своеобразие народной музыки, со многими образцами которой он знакомился впервые.

Разумеется, Кодай посетил и музыкальные учебные заведения. В Московской консерватории он слушал молодых композиторов, в Центральной музыкальной школе его внимание привлек класс сольфеджио. Венгерский гость высоко оценил работы советских педагогов и поделился с ними интересными мыслями и соображениями о теории и практике музыкального воспитания.

Словом, Кодай широко знакомился с явлениями музыкальной жизни и творчества. Все это несомненно способствовало укреплению уже установившихся связей Кодая с его советскими коллегами.

По возвращении на родину Кодай выступил на страницах печати с заявлением, в котором говорилось: «Путь Советского государства благоприятен для артистов и ученых, устраняет всякие препятствия с их пути, может быть примером для каждой страны, которая рассматривает повышение уровня культуры как одну из функций правительства. Все, что Советское государство требует от артистов и ученых взамен, это чтобы они отдавали все силы своей работе»<sup>1</sup>.

Связи с музыкальной культурой нашей страны имели давнюю и прочную основу. Кодай познакомился с русской классической музыкой еще в студенческие годы и уже тогда проявил глубокий интерес к ее мастерам, особенно к Римскому-Корсакову и Мусоргскому. Мы уже не раз отмечали близость многих творческих позиций русских и венгерских композиторов. Понятно, что Кодая живо интересовало дальнейшее развитие русской музыки, как и всей многонациональной советской культуры.

Он собирал произведения наших композиторов в своей библиотеке. Внимательно следил за публикациями записей марийской и чувашской песен. Они интересовали его с чисто научной точки зрения, помогая уяснению сложных вопросов происхождения и исторических связей старинной крестьянской песни, и

<sup>1</sup> Л. Е ő s z e, стр. 43.



давали материал для применения в музыкально-педагогической практике: третья тетрадь «Пентатонической музыки» включает 100 марийских песен, четвертая — 140 чувашских. Самое количество отобранных мелодий говорит о глубоком знании музыкального фольклора народов Поволжья, привлекавшего в свое время и Бартока. Он готовил фольклорную экспедицию в Россию, но вспыхнувшая в 1914 году мировая война помешала осуществлению этого плана. Лишь в наше время венгерские фольклористы, следуя заветам Бартока, не раз посетили Чувашию, где собрали и записали много народных песен.

Возвратимся к Кодаю. Изучение научных трудов и фольклорных сборников пробудило в нем желание личного знакомства с их авторами. Многолетние дружеские связи соединяли Кодая с В. Беляевым, чьи труды находились на почетном месте в его библиотеке. Во время пребывания в Москве он имел возможность познакомиться с марийским композитором Я. Эшпаем и многими фольклористами. Кодай встречался со своими советскими коллегами на международных конгрессах и фестивалях, в своей будапештской квартире, где побывало немало гостей из нашей страны.

Автору этих строк неоднократно доводилось встречаться с Кодаем в Будапеште и Москве. Каждое из свиданий с ним приносило незабываемые впечатления.

Кодай жил в центре города, в одном из домов-квадрантов, создающих чудесный ансамбль площади Кёрёнд. Переступая порог квартиры, вы буквально во всем чувствовали безупречность вкуса ее хозяина. Посетитель невольно останавливался перед дверью, украшенной резьбой и вышивками. В передней его встречала трансильванская резная вешалка и красочный крестьянский ковер. Повсюду виделись изделия народных мастеров, их было много, и, на первый взгляд, могло показаться, что находишься в фольклорном музее. Однако это было лишь жилище композитора и его жены Эммы Кодай, сроднившихся с каждым предметом, вышедшим из рук народных умельцев. Они, эти безымянные мастера, создали уют

и красоту повседневной обстановки. И сделанное ими воспринималось естественно, а не как нечто экзотическое.

Рабочий кабинет Кодая был также богат произведениями народного искусства. Вдоль одной из стен, до самого потолка, поднимались стеллажи, заполненные книгами и нотами. С какой любовью говорил о них композитор, как уверенно находил нужный том! Чувствовалось, что все это книжное богатство находится в движении, что Кодай постоянно обращается к своим книгам и знает каждую их страницу. На одной из фотографий он стоит на лесенке у стеллажей и как-то особенно бережно перелистывает книгу. Таким он запомнился и нам — с книгой или нотным сборником в руках, сразу находящим в них необходимую справку или аргумент. Он был интереснейшим собеседником, особенно, когда речь заходила о том, что было ему бесконечно дорого, — о родном искусстве.

Кодай поражал собеседника разносторонностью и объективностью подхода к различным явлениям венгерской народной музыки. Он с подъемом говорил о крестьянском песенном наследии, указывая в то же время на необходимость изучения городского фольклора. Кодай проявлял высокую принципиальность в борьбе за чистоту стиля, страстно обличал все проявления дурного вкуса и подделки под народное творчество. Снимая с полки сборники псевдонародных мелодий в пестрых обложках, он говорил: «Когда увидите эти сборники, не верьте, что это венгерская музыка!» Действительно, сколько эстрадных изделий выдавалось в разных странах за венгерское искусство, и как трудно бороться с этим поветрием.

В разговорах Кодай постоянно возвращался к проблеме музыкального воспитания молодежи в духе национальных традиций. Он говорил, что в прошлом крестьяне приезжали в город, чтобы поступить на работу на фабрики и заводы, либо в услужение в богатые дома. С их мнением никто не считался, им навязывали пошлые художественные вкусы, и они легко поддавались влиянию городской моды. Но теперь,

продолжал композитор, люди идут не только на предприятия, изменившие свой облик, но и в учебные заведения, воспитывающие новую, народную интеллигенцию. Их здоровые художественные вкусы не только не подавляются, но, наоборот, развиваются, противостоят мещанской пошлости. В связи с этим он много говорил и о возросшем влиянии народного творчества на профессиональное искусство.

Любовь к народному творчеству чувствовалась не только в содержании речей Кодая, но и в самых интонациях его голоса. Посвятив всю жизнь изучению венгерской музыки, он умел ценить и достижения искусства других стран. Он вдохновенно говорил о записях казачьих песен, сделанных А. Листопадовым (все вышедшие тома хранились в его библиотеке), об особенностях хорошо известного ему русского народного многоголосия. Широта взглядов составляла одну из важнейших черт его облика. Она проявлялась и в его отношении к творчеству различных композиторов.

Деятельность Кодая на рубеже 40-х и 50-х годов была по-прежнему активной и разнообразной. Беспокойный дух исканий, жажда преобразований не ослабевали с годами. В 1950 году, в своем выступлении перед концертом, посвященным памяти Бартока, он говорил: «Есть много людей, которые хотели бы преобразовать мир, но они не обладают необходимой для этого силой. Барток обладал ею. В его музыке есть эта таинственная, жизненная и от жизни идущая сила, которая отсутствует у многих других композиторов»<sup>1</sup>. Стремление к перестройке существующего увлекало Кодая, сильнее всего оно проявлялось в последние десятилетия жизни композитора в его музыкально-просветительской деятельности. Однако он был активен и как композитор и как фольклорист. Правда, Кодай писал меньше, чем раньше, но он создавал произведения во многом новые и художественно значительные.

<sup>1</sup> Z. Kodály. Bartók emlékezete. Új Zenei Szemle I A., Nr. 5, p. 3—5.

В полном расцвете дарования Кодай предстает в написанных в 1951 году «Танцах деревни Калло» для хора и оркестра. Это произведение предназначалось для незадолго перед тем созданного Венгерского государственного ансамбля танца. Такой ансамбль сам по себе представлял для Венгрии новое явление, и самый факт участия Кодая в его деятельности был весьма знаменателен. На его музыку была поставлена хореографическая картина, полная живости и фантазии. Вспоминается, с каким увлечением танцевали ее артисты ансамбля в начале 1952 года и как восторженно принимала их публика. В «Танцах деревни Калло» раскрывался мир прекрасных образов, воплощенных талантливыми артистами. И все же — над их искусством царила музыка — вдохновенная и пленительная в своем мелодическом богатстве. Она получила все права гражданства и на концертной эстраде.

В новом произведении Кодай продолжает линию, начатую в «Танцах из Марошсека» и «Танцах из Галанты», — он дает жанровые зарисовки вполне конкретного, более того — локального бытового содержания. Но между ними есть и различие: «Танцы деревни Калло» — небольшая кантата для смешанного хора и оркестра, в который входят струнные, два кларнета и двое цимбал (состав, напоминающий типичные народно-инструментальные ансамбли). По жанру это концертная обработка народных мелодий, имеющая прообраз в знаменитых рапсодиях Листа. Впрочем, там сильнее выражено чисто виртуозное начало, не говоря уже об иной интонационной основе.

«Танцы деревни Калло» построены по традиционной схеме рапсодий — начинаясь в медленном, постепенно оживляющемся движении, они заканчиваются быстрым, темпераментным финалом. Обработка танцевальных мелодий сделана с тщательностью отделки деталей и экономией средств, характерной для зрелого стиля Кодая. Он заботится о непрерывности мелодического дыхания, о прозрачности фактуры. Форма четка в контрастных сопоставлениях, оркестровая и хоровая фактура интересны по оригинальности использования выразительных средств народной музы-

ки. Казалось бы обычная для Кодая задача здесь решена по-новому.

Поэтическое настроение охватывает слушателя с первых же тактов вступления, где звучат наигрыши кларнетов, вслед за которыми появляется чудесная, певучая тема, несущая в себе все обаяние старинной крестьянской песни. Она выделяется по красоте даже среди лучших мелодий этого рода, встречавшихся ранее у Кодая. Спокойная, изящная по очертаниям, чуть грустная по своему лирическому настроению, она заставляет жадно вслушиваться в каждый звук, наслаждаться свежестью и сердечностью выраженно-го в ней чувства.



Композитор находит для этой мелодии простые, но свежие гармонии, сочетает ее с напевной линией второго голоса, и на фоне мерно звучащих аккордов возникает красивый дуэт. Как известно, венгерская народная песня одноголосна, но Кодай находит приемы ее подголосочного обогащения. Для каждого композитора, обращающегося к разработке монодических напевов народной песни, поучителен начальный эпизод «Танцев деревни Калло».

Он широко распет в хоре, украшен оркестровыми наигрышами, живо напоминающими манеру игры народных ансамблей. Вольное и спокойное движение сменяется ритмической чеканкой плясового напева. Размашистая по интонациям, чисто диатоническая тема сразу меняет характер музыки, и лирическая задумчивость отступает вдаль перед наплывом празд-

ничного веселья. Традиционный контраст использован умело, перелом наступает именно в тот момент, когда лирическая эмоция вступления приходит к высшей точке своего развития. Плясовая мелодия появляется в переключке женских и мужских голосов, ведущих шуточный диалог, а затем — в хоровом tutti. Второй эпизод кантаты сменяется финалом, где выступает вперед еще более активная и темпераментная тема, сопровождаемая четко ритмованным аккомпанементом оркестра. Пляска ускоряется вплоть до эффектной коды, в которой так красочно звучат наигрыши кларнетов.

Сопоставление медленного и быстрого движения часто встречается в народных танцах. Однако Кодай мастерски развивает принцип контрастности, создавая глубоко самобытное произведение, с легкостью воспринимаемое широчайшими кругами слушателей.

«Танцы деревни Калло», несомненно, самое яркое произведение Кодая периода 1945—1960 годов. Они принесли композитору огромный успех, их главная тема стала позывным сигналом радиопередач. Вслед за ними были созданы хоровые произведения, пробудившие широкий общественный резонанс. Среди них — «Желание мира» (1953) и «Призыв Зрини» (1954), отчетливо выразившие общественную устремленность позднего творчества Кодая.

Первый из этих хоров написан на стихи венгерского поэта Бенедикта Вирага, появившиеся в 1801 году. Но в нем нельзя не услышать отклика на чувства, волновавшие людей всех стран в эпоху, когда развернулось движение борьбы за мир. Суровая, мужественная мелодия звучит вначале в хоровом унисоне. Ее настроение определяет волевой, решительный характер музыки хора. Создание этого произведения вновь показало чуткость композитора к общественным запросам и его умение воплощать актуальные жизненные темы в конкретных и художественно-убедительных образах.

То же можно сказать и в отношении кантаты «Призыв Зрини» — одного из самых крупных произведений Кодая для хора *a cappella* (с участием со-

листа — баритона). Вместе с «Танцами деревни Калло» и появившейся несколькими годами позже симфонией она принадлежит к числу наиболее значительных произведений последнего творческого периода.

Кодай тщательно отбирает тематический материал кантаты, приближаясь к интонационному строю венгерских исторических песен. Строгость мелодических контуров, ощутимая уже в открывающем кантату соло баритона, эмоциональная насыщенность каждой фразы, широта развития сочетаются с монументальностью конструкции. Солисту отведена значительная роль: в соответствии с формой стихотворения он выступает то самостоятельно, то в диалоге с хором. Эти контрасты играют важную роль в драматургическом развитии, приводящем к полифонически насыщенному финалу. Кантата очень цельна и органична, во всем чувствуется отличное знание хора и мастерское владение его выразительными средствами. Главное же — молодость творческого духа, создавшего это широкое полотно, занявшее видное место в венгерском хоровом репертуаре.

В 1954 году Кодай вернулся к жанру камерной музыки, написав «Эпиграммы» — небольшие пьесы для «струнного или духового инструмента с фортепиано». Название следует понимать не в современном, а в древнегреческом смысле (эпиграммами назывались краткие лирические фрагменты, надписи — в точном значении слова). Партия солирующего инструмента, которую можно при желании исполнять и голосом, проста и напевна, лишена украшений, фортепианное сопровождение спокойно по настроению, так же несложно по фактуре. Этот цикл не принадлежит к числу выдающихся достижений композитора, однако в нем есть мелодическое изящество, тонкость лирического чувства.

В 1951 году вышел в свет первый, а за ним, в течение года, второй и третий тома «A Magyar népzene tára. Corpus Musicae Popularis Hungaricae» — собрания венгерских народных песен. Значительное место занимают в них материалы, собранные и расшифрованные в свое время Кодаем и Бартоком. Лишь одно-

му из двух друзей посчастливилось дожить до осуществления их заветной мечты, вдохновлявшей их многолетний, подвижнический труд собирателей и ученых исследователей.

Мысль о создании антологии народной песни возникла в Венгрии еще в 1832 году, когда Академия наук решила предпринять эту громадную и, по тем временам, неосуществимую работу. В 1913 году Барток и Кодай вернулись к этой идее, имея уже достаточно накопленного материала, но их начин не встретил поддержки и остался неосуществленным. Лишь в Народной Венгрии нашлись и средства и возможности для выпуска в свет многотомного научного собрания фольклора.

Первые тома «A Magyar népzene tága» посвящены детским, календарным и свадебным песням. В предисловии ко второму тому Кодай высказал интересные и важные мысли об основных принципах издания. Он указывал на трудность систематизации песен по одним лишь музыкальным признакам, без учета содержания текстов. Он возвращается к неоднократно высказывавшемуся им требованию самой тщательной проверки материала, недостававшей многим публикациям. «Точная публикация материалов была оттеснена на второй план, — пишет Кодай. — Сколько плохо подготовленных материалов приходится публиковать снова! Под тяжестью одного-единственного нового факта, как карточный домик, рушится самая блестящая теория. Теории стареют, а безупречно опубликованный материал — никогда»<sup>1</sup>.

Научная достоверность является основой издания, в котором тщательно проверена каждая мелодия, отобранная из многих вариантов. Это, как известно, является очень трудным делом: «Какой же из этих материалов точен? — спрашивает Кодай. — До каких пор варианты равноценны? Где начинается ухудшение? Каков признак достоверности?»<sup>2</sup>. Композитор

<sup>1</sup> З. Кодай. Предисловие ко второму тому «A Magyar Népzene Tága». Akadémiai Kiadó, Budapest, 1951, p. VIII.

<sup>2</sup> Там же.



признает, что ответить на эти вопросы с полной научной аргументацией подчас невозможно. Но во всех случаях ключ дает многостороннее знание материала и возникающая на его основе научная интуиция, которую невозможно игнорировать в практике музыкальной фольклористики. Кодай вновь призывает к расширению собирательской работы, дающей материал для суждения о подлинности мелодии: «Чем больше у нас появится возможности наблюдать и оценивать все объективные и субъективные обстоятельства записи, тем ближе мы окажемся к первоисточнику»<sup>1</sup>.

Для создания полной картины народного творчества необходимо знание «распространения какой-либо песни во времени и на определенной территории». Здесь вступают в свои права методы сравнительного музыкознания, живо интересовавшего Кодая и Бартока, хотя и не подчинившего себе полностью дисциплину их научно-фольклористического мышления. Оба считали важным расширение кругозора, поиски аналогий и связей между песнями разных стран. Барток написал работу «Венгерская музыка и музыка соседних народов», в которой обобщал обширный фактический материал. Его взгляды были близки и Кодаю, особенно интересовавшемуся связями и общими чертами венгерских, чувашских и марийских песен.

Выпуск в свет нескольких томов «А Магуаг нёрзепе тáга» в такой короткий срок стал возможным лишь на основе гигантской работы, проделанной Кодаем и Бартоком в предшествующие годы. Дело было не только в накоплении богатейших материалов, на которых воспитывалась плеяда венгерских фольклористов (многие из них являлись учениками Кодая по Музыкальной академии), но и в строго продуманной методике исследования. В дальнейшем работа по подготовке новых томов велась представителями нового поколения.

В 1952 году Золтан Кодай вместе с Агоштом

<sup>1</sup> З. Кодай. Предисловие ко второму тому «А Магуаг Нёрзепе Тáга», стр. IX.

Дьюла готовил к печати «Собрание народных песен Яноша Араня». Венгерский поэт записал слова и мелодии 148 народных и авторских песен, относящихся к середине прошлого столетия. Арань был музыкально одарен, он даже сочинял песни, и его собрание представляет выдающийся интерес. Однако в течение долгих десятилетий оно оставалось неизвестным для общест-венности.

Кодай высоко ценил собрание Араня. 29 октября 1952 года он выступил в Венгерской Академии наук с докладом, в котором говорил: «Этот труд имеет фундаментальное значение, и если бы он был опубликован в свое время, то мог бы оказать значительное влияние на развитие музыки и поэзии. Мы убеждены, что этот труд не пройдет бесследно и для нашего времени»<sup>1</sup>.

Кодай подробно останавливается на различных аспектах работы поэта. Исследователь отмечает: «Прежде всего она приносит свежую и объективную информацию, дополняющую портрет Араня... Во-вторых, является уникальным документом народной песни, дошедшим с 1830-х годов... И в-третьих, указывает на музыкальную базу теоретических и практических изысканий Араня в области просодии... Можно вести искания такого поэта от народных песен и понять, каким могучим источником вдохновения могли бы быть занятия по собиранию фольклора для поэтов нашего времени. Придет время, когда народная песня — не только словами, но и нерасторжимым единством слов и музыки — сможет оказать большое, может быть еще более значительное влияние на нашу поэзию, чем в прошлом веке. Это должно привести к неслыханному расцвету наших метрических форм»<sup>2</sup>.

Слова Кодая свидетельствуют о его глубокой заинтересованности в развитии не только музыки, но и поэзии, стремлении сблизить научно-исследователь-

<sup>1</sup> З. Ко да й. Предисловие к «Arany János népdalgyűjteménye». Akadémiai Kiadó, Budapest, 1953, p. 2.

<sup>2</sup> Там же.

скую работу в двух родственных областях. Кодай был подготовлен к этому образованием и склонностью к синтетическому восприятию явлений народного творчества. Он начал научную деятельность филологическим исследованием и затрагивает сходную тему в своем позднем очерке.

«Собрание народных песен» Яноша Араня было подготовлено к печати в юбилейный для Кодая год, когда отмечалось его 70-летие. Он встречал его, не снижая активности, все больше внимания уделяя музыкально-просветительской работе. Семидесятилетие Кодая было ознаменовано в Венгрии присвоением ему почетных званий, многочисленными концертами, выпуском юбилейного сборника и т. д. Маститого композитора чествовали и за рубежом. Союз композиторов СССР послал ему приветствие, в котором говорилось:

«Музыкальная общественность Советского Союза чтит в лице Кодая замечательного народного художника, верного сына своего народа, подлинно прогрессивного композитора, все творческие устремления которого пронизаны любовью к простому человеку, к правде, к миру. Советские музыкальные деятели шлют Золтану Кодая горячий братский привет и пожелания долгих лет здоровья и творческой бодрости на благо родного искусства, на благо передовой демократической культуры нашего времени»<sup>1</sup>.

Здесь дана верная оценка исторического значения деятельности Кодая, которую разделяли и на его родине, высоко отметившей его заслуги трехкратным присуждением премии имени Кошута и другими знаками высокого уважения. Однако сам Кодай меньше всего думал о том, что он является достоянием истории, и на восьмом десятке жизни продолжал оставаться одной из самых активных фигур венгерской музыкальной жизни.

<sup>1</sup> Т. Хренников, Ю. Шапорин, К. Молчанов. Выдающийся деятель венгерской музыки. В сборнике «Золтан Кодай. К 70-летию великого венгерского композитора». Будапешт, 1952, стр. 11.

В 1955 году он выступил с речью, посвященной памяти Бартока, возглавил Международный бартоковский комитет и участвовал в проведении первых бартоковских фестивалей в Будапеште. Его постоянно можно видеть на концертах, он общается с коллегами, поддерживает широкие международные связи. Все, кто встречался с ним во второй половине 50-х годов, отмечали неослабевающий интерес к новому, отзывчивость и активность, которые не исчезали под бременем лет.

Последнее десятилетие жизни Кодая было омрачено многими потерями, среди которых самой тяжелой была кончина его жены Эммы, с которой он прожил 49 лет. Эмма Кодай была долго и тяжело больна, и Золтан Кодай проявлял трогательную заботливость, неотлучно находясь при ней, стремясь облегчить ее последние дни. В 1958 году Эмма скончалась, высказав перед смертью пожелание, чтобы Золтан Кодай не оставался одиноким. Год спустя он женился вторично и нашел в лице второй жены — Шарольте Печельти верного друга, поддержавшего его в последние годы. Жизнь шла к концу, но ему еще было суждено узнать вновь радость творческого труда.

В 1960 году Кодай совершил еще одну поездку в Англию, где его музыка уже давно пользовалась широкой популярностью. В Оксфорде состоялась торжественная церемония присвоения ему почетной степени доктора. Кодай лично присутствовал на традиционной церемонии в Оксфорде. Облаченный в академическую мантию, он выслушал приветственную речь на латинском языке, посетил концерты из своих произведений, уже давно пользовавшихся любовью английской публики.

В это время композитор уже приближался к грани 80-летия и, казалось, исчерпал свои творческие силы. Но они пробудились снова: в 1961 году им была написана симфония, посвященная памяти Тосканини, с которым его связывали многолетние творческие и дружеские отношения. Она была встречена слушателями с живым интересом.

Композитор впервые обратился к новому для него жанру уже в последние годы своей жизни. Быть может, его единственная симфония уступает лучшим предшествующим произведениям в яркости и темпераментности, но она отмечена той же законченностью стиля и ясностью композиторского мышления, строго логичного и вырастающего из народно-творческих традиций.

Создание такой партитуры в эпоху, когда на Западе звучали голоса, призывавшие полностью порвать с традициями, было глубоко знаменательным. Симфония явилась творческим завещанием большого мастера, навсегда сохранившего верность своим принципам. В его наследии это важная страница — эпилог долгого творческого пути. Все это обязывает внимательно рассмотреть симфонию, к сожалению, редко исполнявшуюся и потому известную сравнительно немногим.

Создание Первой симфонии в возрасте 79 лет — случай беспрецедентный. Конечно, в портфеле композитора имелись произведения, подводящие к работе в этом жанре, прежде всего Вариации на тему «Лети, павлин» и Концерт для оркестра. Но теперь он встал лицом к лицу с новыми задачами. Несомненно, что, приступая к симфонии, Кодай понимал свою ответственность, знал, что она станет предметом сравнения с его предшествующими произведениями. Он искал оригинальное решение, оставаясь, как всегда, на национальной почве.

Первое, на что необходимо обратить внимание в произведении, увенчивающем путь Кодая, — органичность его в общей цепи эволюции и наличие новых черт и особенностей композиторского письма. Партитура представляет большой интерес индивидуальностью использования традиционных форм симфонического развития.

Композитор верен своей излюбленной интонационной сфере: истоки тематизма симфонии ведут к крестьянской песне, к старинным мелодиям, не очень соответствующим требованиям симфонической разработки. Но это не явилось для него помехой — он пи-

сал музыку спокойную по основному настроению, проникнутую песенным дыханием. Про его произведение можно сказать, что оно не очень симфонично в обычном смысле слова, но нельзя не видеть ясности и законченности воплощения художественного замысла.

В симфонии проявились классические симпатии Кодая. Они — в стремлении к стройности формы, ясности фактуры, в манере оркестровки. Почерк композитора приобретает черты особой афористичности, и в этой предельной кристаллизации стиля есть нечто делающее симфонию и подведением итогов и выражением художественного кредо. По силе непосредственного художественного воздействия симфония уступает лучшим из предшествующих произведений венгерского мастера. Но она также отмечена печатью безупречного вкуса и мастерства.

Симфония представляет собой трехчастный цикл: первая часть имеет форму сонатного Allegro, вторая — вариаций, третья — рондо. Все это напоминает о классических симфониях; например гайдновских, но характер развития здесь иной, определяющийся особенностями тематического материала. Сопоставление тем, формы использования имитационной техники подчеркивают единство основного настроения каждой части. Они различны по эмоциональному содержанию, но не конфликтны: оживление первой и третьей лишь оттенено эпическим складом второй. Симфоническое повествование складывается из широких пластов, вливающих в общее русло.

Первая часть — самая развернутая и значительная по содержанию. Она начинается изложением главной темы в низком регистре (виолончели и контрабасы) на фоне тремоло литавр. Диатонический напев звучит несколько таинственно, затем, поднимаясь все выше, он подхватывается различными инструментами, чтобы прозвучать в могучих октавных удвоениях tutti. Это впечатляющий и величавый запев симфонии.

Светлая и спокойная вторая тема проходит в ясном ля мажоре. Особенно колоритен эпизод, где два кларнета играют в терцию на фоне оstinатного дви-

жения баса. Сопоставление тем в разработке носит несколько статичный характер, но конструктивная логика и разнообразие оркестровки поддерживают внимание слушателя и убедительно подводят к репризе.

Она не точно повторяет экспозицию. После генеральной паузы главная тема вступает в сжатом изложении у скрипок и альтов, дублированных флейтами и кларнетами. Изменен и переход ко второй теме, построенный на доминантовом органном пункте, расцвеченном политональными узорами (проведение фрагмента темы в *As-dur*, затем ряд секстаккордов). Вторая тема дается в основной тональности, в ее изложении встречаются новые детали (терции первых скрипок *divisi*) и модуляционные сдвиги *C-dur* — *Ces-dur*. Часть завершается торжественной полнозвучной кодой, построенной на интонациях главной темы.

В начале второй части звучит эпический напев, напоминающий старинные народные баллады. Строгость, даже некоторая суровость настроения подчеркнута выбором тональности (*gis-moll*) и тембровыми красками (унисон альтов и виолончелей, играющих *con sord.*). Эта тема проходит через всю музыку второй части, полифонически сочетаясь с новыми мелодическими элементами. Особое значение приобретают здесь интонации свирельных наигрышей, оттеняющих строгий напев главной темы. Прозрачность полифонического рисунка характерна для этой части, в общем также одноплановой.

Финал полон легкой жизнерадостности, тонкого юмора, он интересен по лаконизму оркестрового письма, в котором каждый новый штрих приобретает подчеркнутое значение. Постоянно использован эффект унисонов и октавных удвоений. Вся музыка проносится в стремительном движении танцевального хоровода.

Три части симфонии традиционны по сопоставлению жанров и настроений. Кодай не отказался от своих приемов оркестрового мышления, да и вряд ли мог сделать это. В музыке симфонии есть классическая ясность, она конечно несколько ретроспективна, но большой художник имел право бросить взгляд на

пройденный путь и сделал это в полную меру своего вкуса и мастерства. Поэтому музыка симфонии становится живым художественным документом.

Симфония, посвященная памяти Артуро Тосканини, была впервые сыграна 16 августа 1961 года в Люцерне, затем прозвучала в Будапеште и других городах. Она вызвала много откликов прессы, отмечавших мастерство Кодая. Один из критиков — Ф. Бониш писал на страницах венгерского журнала «Filme, színház, muzsika»: «В наше время требуется известное мужество для того, чтобы быть простым. Но такого рода мужеством Кодай обладал всегда, он никогда не шел за модой: случалось, что мода шла за ним... Он же всегда шел своим путем, тем путем, на который вступил почти шестьдесят лет тому назад: на путь сложной простоты, мелодичности, почерпнутой из народных источников, лаконичности»<sup>1</sup>.

Кодай вступал в свой юбилейный 1962 год под живым впечатлением первых исполнений Симфонии, вновь показавших его популярность на родине и за рубежом. О том же говорило и присуждение композитору почетной степени доктора Оксфордского университета (1960 год).

В 1962 году Кодай написал хор «К поющей молодежи», сборник «66 двухголосных упражнений», выступил с докладом в Союзе музыкантов. Музыкальная общественность Венгрии и других стран готовилась отметить его 80-летие. Академия наук выпустила в свет третий том «Studia musicologica», посвященный его юбилею и содержащий статьи венгерских и зарубежных авторов. Сборник открылся статьей ученика Кодая — Бенце Сабољчи.

«Композитор, чье 80-летие отмечает Венгрия,— писал Б. Сабољчи,— является примером не только потому, что представляет с великим мастерством национальную культуру, возрождает ее старинные традиции и выступает учителем народа, но также и потому, что открывает для него свои аспекты в мировой

<sup>1</sup> Цит. по статье: «Новые произведения венгерских композиторов». Журн. «Советская музыка», 1962, № 12, стр. 125.



цивилизации и выражает их в новой и обширной концепции жизни человечества»<sup>1</sup>. Заслуги Кодая перед венгерской и мировой культурой были высоко оценены в дни его знаменательного юбилея.

В декабре 1963 года Кодай вторично посетил Советский Союз. Музыкальная общественность принимала его как дорогого гостя, автора хорошо известных и любимых произведений. К его приезду была приурочена премьера «Хари Яноша» на сцене Музыкального театра им. К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко. Мы уже говорили, что композитор живо интересовался подготовкой этого спектакля и, по просьбе театра, внес в партитуру несколько добавлений. Так, вначале прозвучала музыка «Танцев деревни Калло», во втором действии — «Марш» и «Игра с конем» и т. д. Кодай присутствовал на последних репетициях и во многом помог артистическому коллективу. Московская публика, уже знакомая с оперой Кодая по гастролям Будапештского театра, тепло приняла «Хари Яноша» и сердечно приветствовала его маститого автора. Успех был очень большим, спектакль получил высокую оценку на страницах прессы, единодушно писавшей о нем как о крупном событии музыкальной жизни.

Это было уже второе появление «Хари Яноша» на советской сцене. Впервые в нашей стране эту оперу поставил эстонский театр «Ванемуйне». Созданный им яркий спектакль раскрыл перед зрителями мир народных образов произведения Кодая. И в Москве, и в Тарту, и в других городах, где звучала его музыка, она находила путь к сердцам слушателей.

В Москве Кодай вновь встретился со своим старым другом — музыковедом В. М. Беляевым и с другими советскими музыкантами, в кругу которых слушал новинки их творчества, обменивался мнениями по интересующим всех вопросам развития современного искусства.

<sup>1</sup> B. Szabolcsi. Kodály and Universal Education. *Studia Musicologica*. Tomus III. Akadémiai Kiadó, Budapest. 1962, p. 7.

Дискуссия развернулась особенно активно на совместном секретариате Союза композиторов СССР и Венгрии, проходившем в середине декабря.

Вместе с Кодаем в Москву приехала большая группа венгерских композиторов, привезших много записей новых произведений. В ходе обсуждения выступал Кодай, возвратившийся к мыслям, привлекавшим его внимание в течение всей жизни.

Кодай посвятил свое выступление насущным вопросам изучения народной музыки. Говоря о работе Комитета по музыкознанию, созданного в 1951 году при Венгерской Академии наук для координации всех видов научно-исследовательской деятельности, он подчеркнул, что изучение музыкального фольклора «не может осуществляться без глубокого знания истории музыки, которая, в свою очередь, не может обойти результаты исследования народного творчества» (мысль, заставляющая вспомнить о его статье «Песня Аргируса», сыгравшей столь важную роль в развитии венгерского музыковедения). Как и всегда, Кодай ставил вопрос о связи результатов научных изысканий с требованиями жизни, призывая коллег «не ограничиваться только архивными поисками, а направить свои усилия на изучение музыкальной жизни народа»<sup>1</sup>. Конечно, все это имело прямое отношение не только к музыковедам, но и к композиторам: Кодай передавал им в руки драгоценное наследие, сохранявшее вдохновляющую силу и для будущего. В течение всей жизни мастер оставался верным идее тесной связи народного и профессионального искусства.

Находясь в нашей стране, Кодай воочию увидел рост интереса и уважения к венгерскому музыкальному творчеству. Это выразилось и в присвоении ему звания почетного профессора Московской консерватории.

С большим успехом, в торжественной обстановке прошел авторский концерт Кодая, в программу которого вошли «Венгерский псалом» и Симфония.

<sup>1</sup> З. Кодай. Верность народному гению. «Советская музыка», 1964, № 3, стр. 132—133.

Незабываемыми остались для него встречи со слушателями и коллегами, так искренне приветствовавшими его в своем кругу. Под этим впечатлением он и возвращался в Будапешт, полный, как всегда, планов на будущее. Они были связаны с массовым музыкальным воспитанием.

Забота о нем, не оставлявшая его ни на миг, стала для него главной в 60-е годы. Правы венгерские музыковеды, писавшие, что в это время Кодай, больше чем когда-либо раньше, заслужил право называться учителем народа. Трудно перечислить здесь все, сделанное им и его учениками, можно сказать лишь, что они внесли поистине огромный вклад в развитие массовой музыкальной культуры Венгрии, быстро расцветшей в новых исторических условиях. Уместно остановиться подробнее на педагогических взглядах и различных аспектах музыкально-просветительской деятельности замечательного композитора.

Кодай принадлежал к плеяде просветителей в самом полном и широком смысле этого слова. Ему было необходимо, как и каждому композитору, не только общение со слушателями, но и непосредственное участие в массово-воспитательной работе. Причем он относился к этому творчески, искал новые пути, стремился усовершенствовать существующие методы. Он знал, что репертуар школьного пения заполнен произведениями, не имеющими художественной ценности, более того, что «вкус к литературе и живописи часто сочетается с ребяческим игнорированием музыки». Кодай считал своей обязанностью изменить это положение. Как и в композиции, он выступал с позиций передовой национальной культуры, шел к широким обобщениям, имевшим значение и для других народов. Это объясняет интерес, вызванный его педагогическими идеями во всем мире. В последнее десятилетие жизни Кодая его авторитет особенно возрос — он являлся почетным президентом Международного общества музыкального воспитания (ISME), принимал участие в его конгрессах в Будапеште (1964) и в Интерлокене (США, 1966), где его доклады находились в центре внимания участни-

ков. Его опыт все шире использовался музыкальными педагогами других стран.

В предисловии к «*Bicinia Hungarica*» Кодай пишет, что до 1925 года «не был озабочен» вопросами музыкального воспитания, да и самую музыку считал предназначенной «для имеющих слух». Эти иллюзии развеялись под впечатлением случайно услышанного пения девушек, как оказалось студенток. Их репертуар не свидетельствовал о хорошем вкусе, и это заставило композитора задуматься о своей роли в музыкальном воспитании народа.

Конечно, это был лишь один из внешних поводов. По существу же весь жизненный творческий путь вел Кодая к просветительству. Долголетнее общение с крестьянами во время фольклорных экспедиций, близкое знакомство с их жизнью воспитывали в нем высокое чувство ответственности перед народом. Работа с хорами вплотную приблизила его к проблемам массового музыкального воспитания. Внимание к ним увеличивалось с каждым годом, и не случайно оно достигло кульминации в последний период жизни Кодая в связи с историческими изменениями, произошедшими на его родине: победа народной власти создала все условия для культурного роста широчайших масс.

Кодай был в числе представителей венгерской интеллигенции, которые сразу поняли свой долг и отдали лучшие силы развернувшемуся в стране культурному строительству. Он смог, наконец, реализовать замыслы и планы, казавшиеся ранее недостижимыми. Словом, он стал музыкальным воспитателем нации, на что ему давали право и творческие достижения и искренняя любовь к народу.

Разумеется, говоря о вкладе Кодая в дело музыкального просвещения, надо напомнить прежде всего об его произведениях. Мы знаем, что многие хоры создавались им с педагогическими целями, не говоря уже о школьных сборниках и учебных пособиях. Кодай всегда избегал упрощенных решений, и один из его главных педагогических принципов — воспитывать в традициях настоящего искусства, подводить к его

восприятию и пониманию. Эта идея должна была, по его мнению, проходить красной нитью во всей музыкально-педагогической работе. Не менее важное значение он придавал активизации музыкальных способностей, прежде всего в различных формах хорового пения.

Все свои педагогические пособия Кодай построил на народно-творческой основе. Так же, как и Барток, он видел здесь основу основ музыкального воспитания и образования, равно как систему воспитания слуха, умения читки нот и т. д.

Кодай использует интонации (а иногда и мелодии народных песен) и характерные для венгерской школьной практики приемы двух- и трехголосного канонического пения. Каноны часто звучат в его детских хорах (так же, как и в аналогичных произведениях Бартока).

Вспоминая о ладовом строении венгерской крестьянской песни, можно сделать вывод об ограниченности возможностей применения метода Кодая в других странах. Но это не совсем так: его педагогические идеи являются не догмой, а примером для самостоятельных творческих поисков. Кодай указывает путь к созданию системы музыкального воспитания на народно-творческой основе, что имеет значение не только для Венгрии, но и для других стран. Он считал, что, даже занимаясь такими чисто технологическими вопросами, как воспитание слуха, можно развивать в учащихся чувство любви к родному песенному наследию. Он говорил: «Народная песня является одним из фундаментальных камней, на которых вновь будет построено здание нашей нации. Песня народа—вестники жизни, которая исходит от каждой из них»<sup>1</sup>. Эти слова приобретают особое значение, если вспомнить о времени их написания—1941 год. Кодай непосредственно связывает вопросы музыкального воспитания с будущим, подлинно демократическим возрождением венгерской жизни и культуры.

<sup>1</sup> Z. Kodály. Énekeljünk tisztán! Magyar Kórus. Budapest, 1941, p. 3.

В 1945 году он писал: «До тех пор, пока широкие массы народа не будут наслаждаться музыкой, мы не можем говорить о настоящей музыкальной культуре»<sup>1</sup>. А для достижения этого он считал необходимым найти баланс в развитии профессионального и массового образования и, главное, «создать систему школьного обучения музыке». А это требовало не только создания новых пособий, но и воспитания кадров учителей, пересмотра сетки учебных часов и т. д.

С начала 50-х годов Кодай неутомимо работал в этой области и передал весь свой богатейший опыт молодому поколению венгерских педагогов. Их усилия увенчались полным успехом: в короткий срок необычайно выросла музыкальная грамотность и понимание музыки, что отмечают все, посещающие Венгерскую Народную Республику.

Кодай видел главную цель музыкального воспитания в том, чтобы приобщить массы к большому искусству. Поэтому его воззрения невозможно рассматривать с узко педагогической точки зрения — он думал об общественном воздействии искусства, понимал его роль в сохранении духовного здоровья и сплоченности нации. Отсюда и забота об усвоении лучших народно-творческих традиций. Отсюда и исключительная активность большого художника, которую едва ли можно было объяснить чисто педагогическими мотивами.

Кодай понимал, что основой обучения должен быть новый и доброкачественный музыкальный материал. Подобно Горькому, он говорил — для детей нужно писать как можно лучше, не снижая художественного уровня и заботясь о том, как найти ключ к пониманию детей, о пробуждении в них активного внимания к музыке:

«Пение, музыка — все это должно преподаваться так, чтобы дети сохранили интерес к хорошей музыке. Невозможно решать эту проблему абстрактно, рациональным путем... Мы должны постоянно пробуждать интуицию. Часто простой музыкальный эксперимент с детьми может пробудить интерес на

<sup>1</sup> Z. Kodály. Magyar zenei nevelés. Előadás. Pécs, I Nr. 1.

всю жизнь. Но проведение такого опыта — дело школы»<sup>1</sup>.

Неутомимо, из года в год, композитор ратовал за то, чтобы музыка заняла место в каждодневной жизни школы, в течение всех лет обучения. И сейчас музыкальные уроки идут в венгерских школах с первого до последнего класса. Более чем в 100 школах занятия музыкой ведутся ежедневно. Музыка вошла обязательным предметом в экзаменационные программы. Все это имеет важное значение для воплощения мечты Кодая о том, что «к 2000 году каждый подросток, окончивший общеобразовательную школу, будет свободно читать ноты». Вместе с нашим музыкальным педагогом П. Вейсом скажем: «Есть основание полагать что в социалистической Венгрии «Столетний план» Кодая будет осуществлен значительно раньше называемого им срока»<sup>2</sup>.

Кодай считал необходимым начинать обучение пению уже в детском саду, справедливо полагая, что это имеет величайшее значение для последующего: «То, что пропущено либо плохо выучено в течение этих лет (с 3 до 7.— *И. М.*), не может быть возмещено позднее. Будущее развитие человеческого искусства, может быть вся его жизнь, решается в эти годы»<sup>3</sup>. Кодай считал необходимым культивировать пение без аккомпанемента, иначе «ребенок никогда не сможет постигнуть чистоту мелодической интонации, то есть то, чему он должен научиться прежде всего»<sup>4</sup>. И это должно осуществляться на мелодиях народных песен, а также на произведениях композиторов, удовлетворяющих требованиям хорошего вкуса. «Никто не может считать себя слишком великим, чтобы писать для маленьких,— говорит Кодай,— наоборот, надо стараться быть достаточно великим для этого»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Z. Kodály. Gyermekkarok. Zenei Szemle. Budapest — Temesvár, XIII 2, p. 1—9.

<sup>2</sup> П. Вейс. Воспитание музыкой. «Советская музыка», 1965, № 4, стр. 111. По этой статье цитированы и слова Кодая.

<sup>3</sup> Z. Kodály. Zene az óvodában. Magyar Zenei Szemle. Budapest, I. A., Nr. 2.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Цит. по статье: П. Вейс. Воспитание музыкой, стр. 110.

Далее встает вопрос о месте музыки в начальной и средней школе. Здесь Кодай сделал особенно много, воплотив свои педагогические принципы в многочисленных учебных пособиях, написанных им лично либо в сотрудничестве с близкими учениками. И на этом втором этапе обучения композитор вновь подчеркивает основополагающее значение хора, участвуя в котором, «каждый сможет близко познакомиться с замечательными произведениями и найти компаньонов на всю жизнь». Он считает также, что в добавление к школьным хорам «необходимы группы из трех-четырех певцов, которые должны начинать с простых упражнений в унисон и постепенно переходить к более трудным, осваивая различные мелодические стили»<sup>1</sup>.

Мы говорили об общих идейно-эстетических принципах Кодая в области музыкального воспитания. Теперь остановимся вкратце на созданном им методе сольфеджио, принятом в школах Венгрии и некоторых других стран. Аналогичная система существовала ранее во Франции и Италии, но именно Кодай и его ученики — прежде всего Эржебет Сони — усовершенствовали ее применительно к венгерским условиям. В этой форме она получила в настоящее время международную известность.

Кодай отводил сольфеджио важнейшее место в общей системе музыкального воспитания. Он излагает свои взгляды по этому предмету в предисловии к трехтомному труду Э. Сони «Методика сольфеджио и диктанта», опубликованному в 1954—1956 годах, то есть в то время, когда педагогические принципы уже воплощались в жизнь в школьной практике.

Кодай вновь возвращается к мысли, что обучение музыке должно осуществляться через пение, предшествующее во всех случаях освоению какого-либо инструмента. Разумеется, это не было открытием неизвестного материка, эти мысли высказывали многие композиторы, в том числе Шуман в своих «Жизненных правилах для молодых музыкантов». Но именно Кодай выступил создателем системы развития слуха.

<sup>1</sup> Z. Kodály. Hozzászólás a középiskolai énekoktatás kérdéséhez. «Magyar Nemzet». Budapest, 29/XI, IX. A., Nr. 280, p. 5.



Он писал, что изучение сольфеджио должно «вести к высшей ступени вокального и инструментального воспитания, пока музыка не будет читаться как книга образованными взрослыми, молча, но с полным умственным представлением звучания... Каждый, кто называет себя музыкантом, должен слышать то, что видит, и видеть то, что слышит»<sup>1</sup>.

Кодай был убежден в том, что можно приблизить к этому идеалу основную массу школьников и разработал для них методику музыкального воспитания на основе хорового пения. С первых же шагов главное внимание уделяется развитию слуха, для чего служат специальные упражнения и мелодии народных песен, широко представленных в пособиях венгерского мастера. Воспитание слуха неразрывно связывается им с восприятием народного творчества.

Система Кодая получила название метода относительной сольмизации. В самой общей форме можно сказать, что его суть в пении одинаковых интервалов с фиксированными названиями ступеней, независимо от того, на каком звуке они построены. Другими словами, во всех тональностях сохраняются названия ступеней до мажора либо ля минора. Это требует пояснения: Кодай вводит условную систему названий звуков (как основных ступеней, так и альтерированных), сохраняя параллельно и общепринятое обозначение по высоте. Постепенное освоение интервалов и ладов (начиная с пентатоники) подводит к свободному чтению нот. Относительная сольмизация является, таким образом, педагогическим приемом, применяемым в практике обучения хоровому пению, а не заменой обычной нотации, как это делается в различных цифровых системах.

Система Кодая получила широкую международную известность, ей посвящено множество статей, она применялась в школах различных стран, вызвала дискуссии. Критики метода относительной сольмизации полагают, что он может привести к притуплению и даже потере чувства тональности и лада. Едва ли это

<sup>1</sup> Z. Kodály. A zenei írás-olvasás módszertana. Előszó Szőnyi Erzsébet könyvéhez. Zeneműkiadó Vállalat. Budapest, 1954.

справедливо — ведь Кодай строит упражнения на народно-песенном материале, что само по себе способствует воспитанию ладового чувства. Что же касается несоответствия названий нот и реальных звуков, то это постепенно сглаживается, а затем и исчезает на более высоком уровне музыкального сознания. Во всяком случае, дело не в теоретических постулатах, а в оправдавшей себя практике применения системы Кодая в венгерских школах. Результатом явилось резкое повышение уровня музыкальной грамотности и рост массового хорового движения, отмечавшиеся всеми музыкантами, посещающими Венгрию.

Для правильной оценки метода относительной сольмизации следует помнить, что она является лишь частью общей системы музыкального воспитания, цель которой приобщить народные массы к сокровищам мировой культуры. Педагогические идеи Кодая выросли в неразрывной связи с его многолетней работой по распространению венгерской песни в быту и на концертной эстраде. Он видел в этом одну из главных задач: «Если бы я не успел сделать ничего другого, как усилить контакт венгерского города с венгерской деревней,— говорил композитор,— если бы мне удалось подвинуть это на один шаг, я считал бы свою жизнь не напрасной»<sup>1</sup>. И он действительно добился того, что народная песня вошла в школу и стала спутником детства.

Подходя к своему 80-летию, Кодай подвел важнейшие творческие итоги. Создание симфонии стало эпилогом композиторской деятельности, выход в свет первых томов собрания венгерских песен завершил искания ученого, передавшего свои труды в руки учеников. И лишь в области музыкального воспитания Кодай продолжал сохранять активность, используя новые возможности расширения международных связей и обмена опытом.

Он был подготовлен к этому всей жизнью, своей известностью как одного из крупнейших представителей венгерской культуры. И не случайно очередной

<sup>1</sup> Eöszé, стр. 85.

конгресс Международного общества музыкального воспитания (ISME) состоялся в 1964 году в Будапеште: его участников привлек сюда интерес к достижениям венгерской педагогики и авторитет самого Кодая.

Выступая на открытии конгресса, Кодай говорил о роли музыки в развитии общенародной культуры и в сближении людей всех стран. Он высказал вновь свою излюбленную мысль: «Образование неполноценно без музыки. Человек, не понимающий или не любящий музыку, слишком много в жизни теряет»<sup>1</sup>. Он подчеркнул, что речь идет о массовом приобщении к музыке, лучшим средством которого является участие в хоре. Это подтверждалось выступлениями школьных и студенческих хоров.

Кодай был избран почетным президентом ISME. Его участие в работе международных организаций становилось все более активным. В 1966 году он выступил на парижском конгрессе организации «Музыкальной молодежи» с большим докладом на тему «Музыкальное воспитание в современном мире». Этот доклад представляет особый интерес как декларация принципов и устремлений композитора, сделанная им незадолго до конца жизненного пути.

Кодай рассказал прежде всего историю своего отношения к проблеме музыкального воспитания. Приехав в начале столетия в Будапешт, он был увлечен потоком музыкальной жизни, оперой и концертами, занятиями в консерватории. Но мало-помалу молодой музыкант стал отдавать себе отчет, что все это не дает полного представления о действительном положении отечественного искусства. Он заметил, что «великолепные виртуозы, воспитанные консерваторией, вынуждены отправляться за границу, чтобы заработать себе на жизнь, что в концертных залах постоянно встречаются одни и те же лица, что великолепная опера часто бывает наполовину пуста». Более того, он увидел, что большинство публики предпочитало всему

<sup>1</sup> Цит. по статье: Л. Артынова, Е. Гембицкая и Н. Фишман. Международный форум педагогов. «Советская музыка», 1964, № 10, стр. 132.

цыганские оркестры и оперетты. «Делатели сонат» должны были признать, что они живут в вымышленном мире,— продолжал Кодай,— и я сам очутился перед этой реальностью, когда после первой мировой войны воцарился декаданс, и многие музыканты думали об эмиграции (а некоторые и действительно эмигрировали)»<sup>1</sup>.

Далее Кодай привел уже известные нам факты, связанные с его первыми шагами в области музыкального воспитания. Охарактеризовав современное состояние венгерской педагогики, он снова подчеркнул особое значение хорового пения. Он нашел новый, неожиданный довод в защиту своих взглядов: «По моему мнению, надо петь потому, что в нашу механизированную эпоху этого требует естественный инстинкт человека»<sup>2</sup>.

Развитие музыкальности,— продолжал Кодай,— должно открыть перед молодежью всех стран новые горизонты и заставить ее понять, что музыка обогащает жизнь. «Нужно, чтобы наша молодежь выходя после концерта, чувствовала себя облагороженной идейным содержанием прослушанной музыки, чтобы она ощутила себя выросшей и обогащенной»<sup>3</sup>. Эти слова указывают на одну из самых важных задач эстетического воспитания— гармоническое развитие художественных вкусов и потребностей, связанных с высокими общественными идеалами. Это и являлось конечной целью Кодая, никогда не рассматривавшего вопросы музыкального воспитания в отрыве от запросов общенародной культуры.

Кодай поставил в заключение вопрос о том, к чему нужны все эти усилия педагогов, нельзя ли прожить без музыки, без приобщения к искусству в широком смысле слова. Более того, нельзя ли ограничиться ее суррогатами, которые так широко распространяются в наше время при помощи новых технических средств и не требуют никакой подготовки для своего

<sup>1</sup> Z. K o d á l y. L'éducation musicale dans le monde d'aujourd'hui. Arts et musique Genève. Février 1967, pp. 4—5.

<sup>2</sup> Там же, стр. 5.

<sup>3</sup> Там же.

восприятия. Он спрашивал: «Разве наша жизнь не насыщена музыкой?» И давал на это ответ в заключительных словах своего выступления: «Мы осуществим наши цели, когда вся молодежь наших стран придет к нам и скажет, как Иотефа — молодой житель Таити — говорил Гогену: «Ты полезен для других». Артист в действительности является полезным человеком, и искусство, точно так же, есть нечто нужное: оно также необходимо для достоинства всего человечества»<sup>1</sup>.

В этих словах выражено жизненное кредо большого мастера, признанного просветителя своего народа. Обращаясь к молодежи, он говорит о своей заветной мечте — об органическом включении музыкального воспитания в общенародную культуру. Он видел в искусстве силу, способную сплотить людей, и делал все возможное для решения этой задачи.

Весной в Париже композитор обращался к будущему — к молодежи. Некоторое время спустя, в том же 1966 году он выступал на конгрессе ISME в Интерлокене (США). Конгресс сопровождался интересными концертами, в которых участвовали молодые музыканты, и общение с ними принесло композитору много радости.

Когда повстречал в Интерлокене музыкантов многих стран, он часто беседовал с делегатами СССР, вспоминал о поездке в нашу страну. Свое выступление он посвятил использованию народной музыки в школе: «Педагоги должны обратиться к богатейшему разнообразию народных песен, — говорил Кодай, — и из этого богатства выбрать образцы для оздоровления детей с музыкой»<sup>2</sup>.

После окончания работы конгресса Кодай посетил ряд городов США и Канады, где встречался с коллегами и знакомился с работой различных музыкальных учреждений. Повсюду его встречали как одного из крупнейших представителей современного музыкально-

<sup>1</sup> Z. Kodály. L'éducation musicale dans le monde d'aujourd'hui, p. 5.

<sup>2</sup> П. Рюмин. Детям всего мира. «Советская музыка», 1967, № 2, стр. 136.

го искусства, и поездка принесла ему много новых интересных впечатлений. Встречавшиеся с ним в эти дни вспоминают, что 84-летний композитор сохранил живой интерес к искусству и постоянную готовность поделиться своим опытом.

Естественно, что длительное заокеанское путешествие было серьезным испытанием для человека, находящегося в возрасте Кодая, и, возвратившись домой, он чувствовал себя очень утомленным. Однако в этом не было ничего угрожающего и можно было надеяться, что его активность восстановится, что он примет участие в музыкальных событиях будущего года, в том числе — в проведении Международного бартоковского семинара. Едва ли кто-либо предполагал, что композитору остались немногие месяцы жизни. Как и раньше, он общался с друзьями, старался быть в курсе всех новостей музыкальной жизни, получал много писем из разных городов и стран.

Кодай проводил зиму в Будапеште, в привычной домашней обстановке. Наступил Новый год, незаметно прошли январь и февраль, а затем подкралась болезнь, от которой ему уже не суждено было оправиться: 6 марта 1967 года Золтан Кодай скончался. Его смерть была воспринята во всем мире как тяжелая утрата, Венгрия хоронила своего великого композитора с почестями, которые оказываются лишь немногим.

Кодай прожил долгую жизнь, и ему посчастливилось увидеть торжество дела, начатого вместе с Бартоком еще в начале века. Вместе с ним ушла целая эпоха истории венгерской музыкальной культуры. Но его дело принадлежало не прошлому, а будущему. Во всех областях венгерской музыкальной жизни ощущается влияние его идей, продолжающих направлять развитие национальной культуры.

Кодай был как нельзя лучше подготовлен для выполнения большой культурно-исторической миссии. Верно сказал об этом Б. Саболичи: «Нужен был именно он, который, борясь с узостью взглядов и уродливыми предрассудками, первым сказал, что самое важное — это «создать непосредственную встречу возможных больших масс с настоящей высококачественной музыкой», ибо «самые крупные деревья венгерской

музыки высохли, так как их корни не нашли питательной почвы; венгерские музыканты не чувствовали за собой народа»<sup>1</sup>.

Теперь за ними встают дети, приобщающиеся к музыке по системе Кодая, учащиеся школ с музыкальным уклоном, участники массового хорового движения, словом, растущая с каждым годом масса людей, для которых искусство стало жизненной потребностью.

Перед всеми ими раскрылась сокровищница народного творчества: в томах фольклорных изданий и в живом звучании песен, возрожденных на концертной эстраде и в радиопередачах. Создана национальная композиторская школа, смело развивающая народную традицию. Одно из самых видных мест занимают в ней произведения Кодая, ставшего вместе с Бартоком в ряду крупнейших мастеров современной музыки.

Во всем этом продолжает жить мысль Золтана Кодая. В одном из своих последних выступлений он говорил, что искусство является «действенной силой высокого гуманизма» и направлено «к достижению жизни, более стоящей, чтобы быть прожитой». Такую жизнь и прожил Золтан Кодай — композитор, ученый и педагог, воодушевленный высокой идеей служения родине и человечеству, оставивший неизгладимый след в истории венгерского и мирового искусства.

<sup>1</sup> Бенце С а б о л ь ч и. Золтану Кодая — 80 лет. «Советская музыка», 1962, № 12, стр. 120.

## Г л а в а V

### ЧЕРТЫ ОБЛИКА

**В** облике Золтана Кодая мы встречаем редкое в современном зарубежном искусстве сочетание первоклассного композитора, ученого-фольклориста и просветителя в самом подлинном смысле этого слова. Речь идет и о педагогической деятельности в Музыкальной академии и, прежде всего, о массовой просветительской работе, о которой говорилось в предыдущей главе. Во всем этом проявился темперамент и воля большого художника, воодушевленного высоким чувством любви к родине.

Оно воспитывалось с юных лет и укрепилось во время фольклорных экспедиций в общении с народом. Кодай, как Барток, был чужд официальному «патриотизму», насаждавшемуся правящими кругами. Он видел глубину социального расслоения не только в городе, но и в деревне. Вместе со всей страной он прошел через суровые испытания века и вышел из них с окрепшей верой в родной народ и его творческие силы. Песня стала для него не только источником вдохновения, но и залогом будущего. Он непосредственно связывает изучение народного творчества с национально-освободительным движением. Задавая вопрос, чем объясняется более чем столетняя задержка публикации собрания народных песен, принятого Венгерской Академией наук еще в 1833 году, он отвечает: «Поражение в борьбе за независимость разрушило



многие замечательные начинания. Оно сказалось и на судьбе народной музыки. Первоначально собранные записи были утрачены. Если бы сборники песен появились вовремя, тогда голос народа зазвучал бы в музыке полстолетием раньше»<sup>1</sup>.

Работа над фольклором приобретала, таким образом, особое значение: в условиях буржуазного государства она становилась для Кодая одной из возможностей выражения связи с народом, любви к нему. А после освобождения в ней раскрылись новые горизонты, увлекшие маститого композитора. Он увидел осуществление многолетних чаяний — выход в свет первых томов песенного собрания.

Кодай одержал свои творческие победы в годы нарастания модернистических течений, увлекших за собой многих из его современников. В начале композиторского пути он выслушал немало упреков в «ультра-модернизме», но по существу они были совершенно необоснованными. Он всегда стремился к ясности языка, к рельефности мелодии, стройности формы, принесшим его произведениям успех у самых широких кругов слушателей. Он был как нельзя более далек от снобистского пренебрежения к запросам публики, свойственного некоторым современным «ультрановаторам». По характеру он уравновешеннее и спокойнее Бартока, чей мятежный и неутомимый дух постоянно направлялся к новым берегам. Однако при всем различии стиля и почерка двух крупнейших мастеров новой венгерской музыки, оба они едины в своем желании выразить прогрессивные устремления родной культуры. Оба по-новому развили традицию народности в сложных условиях современной им венгерской действительности, когда собирание и изучение крестьянской песни приобрело особое значение. Открытие огромного пласта фольклора сыграло исключительную роль для роста национального самосознания и для утверждения принципов нового искусства.

• Кодай завоевал мировое признание прежде всего

<sup>1</sup> Золтан Кодай. Задачи венгерского музыковедения. В книге «Музыка Венгрии». Сборник статей Изд. «Музыка», М., 1968, стр. 15—16.

как композитор; его фольклорные исследования стали достоянием ученых, а труд педагога растворился в массе учеников. Но для каждого, кто изучает жизнь и творчество венгерского мастера, все это неразделимо, и повествование приобретает комплексный характер, то сочетая вместе все элементы, то выдвигая на первый план один из них. Так, мы постоянно возвращались к фольклору и его роли в творческом развитии Кодая и теперь, в заключение, должны еще раз остановиться на этом вопросе.

Обращение к народному творчеству помогло Кодая решить многие насущные проблемы национального стиля. Но работа над фольклором имела для него, как уже говорилось, и самостоятельное значение — он был настоящим ученым, что и отличает его (как и Бартока) от композиторов, для которых собирательство песен имело значение лишь в связи с их творчеством.

Дух научной пытливости всегда был свойствен композитору, не раз высказывавшему мысли о глубоком родстве научного и художественного метода познания мира. В одной из речей, произнесенных в Академии наук, он говорил об этом с полной ясностью: «Настоящее искусство и наука не могут существовать друг без друга... Недостаток интуиции и воображения в работе ученого ведет к посредственности; без внутреннего чувства порядка и конструктивной логики артист окажется на периферии искусства»<sup>1</sup>. Сам Кодай являл пример сочетания обоих элементов.

Само собой разумеется, что Кодай-ученый раскрывается именно в фольклорных трудах. Он предъявляет строжайшие требования к точности публикации, многократно проверяя записи, внимательно сличая все варианты. Это давало ему право упрекать некоторых предшественников в недостаточной достоверности материалов, что вело подчас к неверным теоретическим выводам. Сам Кодай не спешил с обобщениями и выступил с ними лишь после многолетнего изучения материалов, в значительной части собранных им самим.

<sup>1</sup> L. E ö s z e, стр. 47.

Это имело очень важное значение, ибо Кодай считал самым главным изучение народной песни в живом звучании. Еще в своей ранней работе, написанной к окончанию университета, он писал: «Удовлетворительное изучение народных песен, особенно исследование их ритмов, невозможно без прослушивания их в подлинном исполнении. Более того, интенсивность нашего знания и опыта могут возрасти только при слушании песен в исполнении крестьянских певцов, ибо только они верно интерпретируют их»<sup>1</sup>.

Именно поэтому Кодай считал первостепенной задачей ученого-фольклориста участие в экспедициях и накопление фонографических записей. Работа над ними давала ему впоследствии возможность отбора вариантов с учетом личных впечатлений и той творческой интуиции, которая рождается в процессе длительного и углубленного изучения предмета. Затем наступал этап точной расшифровки записей, которую Кодай выполнял со свойственной ему научной добросовестностью и талантом. Так накапливался материал для фольклорных публикаций, статей и, наконец, для капитального труда «Венгерская народная музыка», сохраняющего и поныне основополагающее значение рядом с главными фольклорными работами Бартока.

В своих научных трудах Кодай неоднократно возвращался к мыслям об особенностях путей развития венгерской культуры, указывая на важность самого факта жизненности древних фольклорных традиций, сохранившихся до XX столетия. Отсюда мысль, что изучение этих традиций может восполнить недостаток источников истории профессионального искусства и приобретает поэтому большое общественно-историческое значение: «Отправным пунктом должна стать сама жизнь — живая действительность, не всегда легко поддающаяся познанию. Исходя из этой действительности, мы должны постепенно проникать в глубь прошлого. Эта действительность освещает и будет, по нашему твердому убеждению, все больше и больше освещать его». И дальше композитор призывает «ра-

<sup>1</sup> З. Кодай. Строфическое строение венгерской народной песни. Цит. по L. Eöszé, стр. 48.

доваться тому, что мы живем в нашей стране в век народной музыки, которую западные народы могут теперь лишь реконструировать»<sup>1</sup>.

Нетрудно заметить, что эти слова исходят не только от ученого, но и музыканта, для которого особенно дорога непосредственная связь с живым интонированием народной песни. Это еще одно подтверждение органичности мыслей Кодая о синтезе научного и художественного начал.

Он, действительно, ставил перед собой большие комплексные задачи, подчеркивая, что «исследования по народной музыке не могут проводиться вне связи с историей музыки, так же как история музыки не может развиваться без использования результатов народного творчества»<sup>2</sup>. Более того, Кодай указывает на важность таких научных исследований не только для музыкальной, но и для общей национальной культуры. Изучение и художественное освоение фольклора обогащает ее в целом, помогает развитию жизненно важных традиций. Эта мысль имела для него чрезвычайно важное значение, ибо музыковедение никогда не было для него самоцелью: оно подчинялось общим задачам развития передовой музыкальной культуры.

Поэтому занятия фольклористикой приобретали у него совершенно определенную общественную направленность: они создавали необходимую основу для полного освоения народного творчества, которое должно органически войти в систему воспитания. При этом он отлично понимал, что нельзя двигаться вперед, не усвоив достижений мировой культуры. Но он хотел, чтобы иноземное не заглушало отечественного, а помогло полному развитию его лучших традиций.

Кодай неоднократно говорил о том, что лишь при этом можно уничтожить противоречия, «все еще разделяющие родные и заимствованные из-за рубежа традиции». Словом, работая в области научной фольклористики, он постоянно думал «о всеобщей венгер-

<sup>1</sup> Золтан Ко да й. Задачи венгерского музыковедения, стр. 14.

<sup>2</sup> Там же, стр. 13.

ской культуре», которая должна стать достоянием нации. Конкретно он имел в виду музыку, но она всегда рассматривалась им в общем аспекте национально-исторического развития.

Это очень важно для понимания фольклорно-научной деятельности Кодая, которая никогда не приобретала замкнутого характера. Кодай, как и Барток, всегда думал о широкой перспективе развития родного искусства. Увлеченный красотой открывшегося ему мира старинной крестьянской песенности, он думал не о прошлом, а о будущем, мечтал возродить это достояние в новой всеобщей культуре. Эта цель была неосуществимой в условиях буржуазного общества, но работа Кодая и других передовых музыкантов создавала ценности, ставшие всеобщим достоянием в новой Венгрии. Мысль Кодая проникала во все области жизни, он постоянно обращался к будущему, мечтал о всестороннем прогрессе творческих сил народа. А это приобретало особое значение в условиях, в которых прошла большая часть жизни венгерского композитора.

Самое замечательное качество Кодая-фольклориста в том, что он сочетал широту академических устремлений с исключительной основательностью академического исследования. Это обеспечило венгерской музыкальной фольклористике, блестяще представленной трудами Бартока и Кодая, мировое признание. Их опыт обогатил ученых новыми идеями, оказался особенно важным для фольклористов стран юго-восточной Европы.

Необходимо напомнить еще об одной особенности Кодая-фольклориста. Уходя в научные изыскания, он никогда не забывал о неотложных задачах музыкальной культуры. Так, занятия классификацией различных форм народной песни пробуждают в нем озабоченность состоянием родного музыкального искусства. Его судьба непосредственно связывается с народно-песенным наследием, которое становится не только объектом научного исследования, но и могучим средством обновления национальной культуры, о чем прекрасно сказано на страницах его книги.

Трудно разграничить научные и практические стороны фольклорных трудов Кодая, гораздо легче их объединить. Таково было требование жизни. Через все фольклорные труды Кодая проходит мысль о будущем родного музыкального искусства, об обогащающем влиянии народного творчества. Мы уже знаем, какое место отводил ему Кодай в своей системе музыкального воспитания и в своем творчестве.

Кодай видел, что профессиональное музыкальное искусство развивалось в Венгрии под сильным иностранным влиянием, прежде всего немецким. Он неоднократно констатировал это в своих статьях, подчеркивая, что образованная часть общества «либо полностью оторвалась от народа», либо, будучи иностранного происхождения, «никогда с ним не встречалась». В других странах,— продолжал Кодай,— народная музыка растворилась в профессиональной, определила ее характер. В Венгрии эти две области были разобщенными, и песенная сокровищница оставалась, по существу, неизвестной для образованного меньшинства, к которому принадлежали и музыканты-профессионалы.

Изучение фольклора помогло Кодая понять, что главной задачей венгерских музыкантов является преодоление существующего разрыва, что они призваны «выращивать высшую художественную культуру из корня народной». Это означало, что фольклористика выходила из академического кабинета на простор музыкальной жизни, становилась ее преобразующим фактором. Более того, Кодай пришел к выводу, что «весь ансамбль культурной жизни» разделен на две части, почти не связанные друг с другом. Он понимал, что это во много раз повышает общественную ответственность каждого музыканта.

Для Кодая, как и для Бартока, фольклористика была связана с широкой музыкальной и общественной проблематикой, это выделяло их среди большинства зарубежных коллег. Собирая песни, они увидели воочию социальное расслоение деревни, осознали роль песен в сближении народов (не случайно Барток называл фольклористику международной нау-

кой). В конечном счете они стремились к преодолению разрыва между профессиональным и народным искусством, более того — между «образованным меньшинством» и народом. Об этом Кодай высказывался с полной ясностью: «Когда наши культурные учреждения, опираясь на традиции народного искусства, будут стараться развивать и внедрять их, тогда лишь осуществится то, о чем мечтают сегодня немногие: возникнет органическая, единая венгерская цивилизация»<sup>1</sup>.

Эти слова — свидетельство демократичности взглядов. Венгерский музыковед И. Уйфалуши справедливо полагает, что Кодай должен был отчетливо понимать невозможность преодолеть границу между двумя цивилизациями в условиях постоянного конфликта между угнетенными и угнетателями. Идеал единой — всенародной — цивилизации мог быть достигнут лишь в социалистическом обществе, но прогрессивно мыслящие люди искусства и науки, среди них и Кодай, сделали многое для того, чтобы подготовить почву для будущего расцвета венгерской культуры.

Вот почему в рассказе о Кодае мы постоянно возвращаемся к вопросу о народности искусства и аналогиях с классиками русской музыки — Балакиревым, Римским-Корсаковым, Чайковским. Напомним, что эти композиторы также собирали народные песни, публиковали их в собственных гармонизациях и это оказало непосредственное влияние на их творчество. В этом отношении они близки к композитору XX века — Золтану Кодая.

Главное — в направленности эволюции Кодая, в смелом развитии национальных традиций. Конечно, каждый композитор развивает прежде всего черты своей собственной индивидуальности. Но ведь самый прекрасный цветок уходит корнями в родную почву. На ней и выросло творчество Кодая, по-новому решавшего в сложной обстановке XX столетия старую

<sup>1</sup> Цит. по статье: J. Ujfalussy. Zoltán Kodály et la naissance du Psalmus Hungaricus, p. 364.

и вечно жизненную проблему — «композитор и фольклор».

Вот почему, независимо от своей чисто художественной ценности, наследие Кодая и других композиторов, стоявших на сходных позициях, приобретает сейчас и более общее принципиальное значение. Речь идет о перспективах дальнейшего развития направления, давшего миру множество замечательных произведений музыкального искусства. Вопреки всем пророчествам его противников оно не исчерпало своих возможностей и осталось притягательным для ряда талантливых композиторов. Меняются лишь формы проявления, но сущность остается неизменной.

Что касается самого Кодая, то весь его композиторский путь можно по-настоящему оценить и понять только в связи с многолетним изучением народного творчества. Отсюда главные, самые существенные черты стиля. Из этого не следует, конечно, что Кодай не был связан в своем творческом развитии с различными явлениями мирового музыкального искусства, — он не избежал влияний, о которых еще будет идти речь в дальнейшем. Но основная направленность его исканий определялась национальными традициями. Дело не только во вдохновляющем примере народного творчества. Главное в том, что Кодай, как и Барток, познал жизнь и характер народа в непосредственном общении с ним, что он ощутил сущность его искусства во всей полноте связей с окружающей средой. Фольклор никогда не являлся для Кодая предметом эстетского любования — он находил в мелодиях народных песен примеры высокого художественного совершенства, неисчерпаемую россыпь творческих идей, источник новаторских исканий.

Все это приобретает особо важное значение, если вспомнить об эпохе, в которую протекала большая часть деятельности Кодая. Он высказывал мысль о необходимости укрепления связей между народным и профессиональным искусством в то время, когда велись все более активные нападки на принцип народности и само обращение к фольклору объявлялось несовременным. Кодай, который с начала 20-х годов



был неизменным участником почти всех европейских фестивалей современной музыки, встречался на них с представителями самых различных направлений, в том числе и с противниками. Он испытал несправедливость критических упреков. Но ничто не могло поколебать его убеждений в том, что истоки истинного искусства ведут к вечно обновляющемуся творчеству народа.

Достаточно беглого взгляда на сюжеты, образы и музыку большинства произведений Кодая, чтобы ощутить прочность связей композитора с жизнью и культурой его родины. Кодай стал истинным поэтом Венгрии, она явилась, в сущности, его единственной темой, разработанной многообразно, с неизменной любовью и глубокой проникновенностью. Он умел сочетать конкретность воплощения национального характера с обобщенностью, мыслил в широком плане и создавал произведения, которые стали достоянием мирового искусства. Его музыка обращена и к Родине и ко всему человечеству. В этом Кодай следовал великой традиции классического искусства, сочетавшего национальную самобытность с широтой горизонтов, ведущих к взаимному пониманию всех народов.

Сама тематика и сюжеты главных произведений Кодая убедительно свидетельствуют об общественной направленности его творчества. Его вдохновляли темы большого исторического значения, в особенности связанные с национально-освободительной борьбой венгерского народа. Уже говорилось о том, как глубоко и по-современному раскрыты они в таких произведениях, как «Венгерский псалом» и «Te Deum Vidavagi», где рассказ о прошлом связан с выражением мыслей художника нового времени. Свободолюбивые стремления и надежды нашли свое выражение в хорах и симфонических Вариациях на тему народной песни «Лети, павлин». Богатство жизненных типов и наблюдений оживает на страницах «Хари Яноша» и «Секейской прядильни». Картины народной жизни, воспринятые в поэтическом аспекте, встают перед слушателем в танцах для оркестра — зарисов-

ках с натуры, сделанных в Марошсеке, Галанте и Калло, поднятых до высоты настоящего художественного обобщения. Черты глубокой национальной самобытности выступают в струнных квартетах, Серенаде и т. д. Словом, все важнейшие произведения Кодая вдохновлены образами венгерской жизни, истории и народного творчества. Интуиция сочетается в них с глубоким знанием материала, изученного композитором в первоисточнике.

Кодай откликался на трагические коллизии венгерской жизни и истории, переживая их со всей остротой личного эмоционального отношения. Однако он воплощал свои чувства в уравновешенных, чисто классических формах, что было свойственно его творческой натуре. Иногда он уходил в область напряженного драматизма, который есть, например, в музыке «Венгерского псалма». И все же он тяготел больше к объективности жанровых картин, чаще выступая лириком и рапсодом, чем драматургом. Он прошел мимо экспрессионизма, распространившегося в западноевропейском искусстве 20-х и 30-х годов: все это было чуждо его натуре. Трудно было ожидать иного от композитора, так высоко ценившего пластичность образов и ясность высказывания. Он умел сочетать заботу о стройности формы с требованиями выразительности.

Реализм Кодая в самом содержании и языке его произведений, равно как и в непосредственности отклика на запросы жизни. Он ясно ощущал сложность задач, стоящих перед композитором XX века, понимал неизбежность обновления арсенала технических средств. Но он никогда не доходил до крайностей и не являлся сторонником теории полного отказа от исторической традиции — в том числе от тональной системы. Отдельные политональные эпизоды являются у него лишь частностью, не нарушающей ясности общей перспективы. Длительное изучение народного творчества укрепило ладовое чувство Кодая и подсакало много возможностей обогащения гармонического языка. Кодай был в числе композиторов XX века, мысливших тонально и находивших новые пути в раз-

витии исторически сложившихся традиций. И он сумел сказать свое слово, не повторяя предшественников.

Мы уже упоминали о том, что для Кодая характерно тяготение к строгой полифонии. В молодости он внимательно изучал Баха, знакомился с произведениями мастеров добаховской эпохи, среди которых особенно высоко ставил Палестрину. Интерес и любовь к классической полифонии сохранились у Кодая навсегда, он воспитывал в этом духе и своих учеников. Правда, сам он редко обращался к чисто полифоническим формам, но близость к старым мастерам чувствуется у него в отчетливости и красоте голосоведения, классической ясности рисунка и стройности конструкции.

В студенческие годы Кодай увлекался композиторами венской школы, особенно Брамсом. Разумеется, он многому научился у них, но рано понял, что у новой венгерской музыки есть свой путь. Для него, как и для многих других композиторов начала века, особенно много значило знакомство с музыкой Дебюсси. Кодай восхищался свободой и новизной ладового мышления, богатством оркестровой палитры великого французского композитора. Однако при всем этом он сохранил творческую самостоятельность и включил в свой арсенал лишь отдельные приемы, преобразованные в духе его художественных задач. Такой подход вообще характерен для Кодая: он включал все необходимые ему выразительные средства в свою индивидуальную сферу. Они становились при этом его собственными. Он был очень чуток к требованиям единства стиля.

Это свойство есть во всех его лучших произведениях, показывающих пример оригинального развития народно-творческих традиций. Он сказал свое собственное слово в качестве одного из ярких представителей современной музыки, утвердивших в новых условиях жизненность принципа народности. Сторонники ультралевых течений стремятся доказать, что путь, по которому шел Кодай, далек от современности. Они рассматривают «новый фольклоризм» как запоздалый

пережиток прошлого. Однако творчество композиторов XX века, сохранивших связь с народной традицией, говорит о совсем ином: обращение к фольклору раскрыло множество новых возможностей индивидуального развития. Каждый из них нашел свой путь и обогатил искусство произведениями, завоевавшими самое широкое признание. Кодай был не одинок в своих исканиях — народно-творческие традиции получили развитие в произведениях Бартока, Прокофьева, Яначка, Шимановского, Равеля, Виллы Лобоса и многих других крупнейших композиторов века. Они непохожи друг на друга, и эта несхожесть показывает снова неисчерпаемость возможностей, открывающихся при соприкосновении с вечным источником фольклора.

Произведения Кодая поражают щедростью мелодического вдохновения. Он любит широко развернутые мелодии, проникнутые песенным дыханием, он владеет также мастерством речитатива, умеет создавать краткие выразительные фразы. Истоки его мелодий уходят в народное творчество, чьи интонации и ритмы он разрабатывает очень разнообразно, без догматизма, заботясь лишь о чистоте и ясности стиля.

Иногда композитор берет в качестве темы крупного произведения народную мелодию в подлинном либо слегка измененном виде («Танцы из Марошсека», «Танцы деревни Калло»). В других случаях народная мелодия предстает в переработанном виде, сохраняя при этом основные контуры (как в «Танцах из Галанты», в Вариациях на тему песни «Лети, павлин»). Кодай создает и собственные темы, вырастающие из народных интонаций (темы «Концерта для оркестра»). Иногда композитор вводит в свои произведения и тематический материал, заимствованный у авторов стиля раннего вербункоша (например, в оркестровом интермеццо из «Хари Яноша»). Но во всех случаях интонационные элементы включаются в общую стилистическую сферу и приобретают характер индивидуального высказывания композитора.

Кодай никогда не был сторонником взглядов, приписывавших значение рельефного пластичного тематиз-

ма. Он видел достоинство произведения в мелодической яркости и полагал, что ее недостаток трудно возместить искусством разработки. Своеобразие подчерка Кодая проявилось в его рельефных мелодиях, в оригинальности интонационных поворотов, так оживляющих его произведения.

Естественно, что многолетнее изучение крестьянских песен повлияло на развитие гармонического мышления композитора, но оно не подчинило его целиком и не закрыло от него перспективу исканий современных мастеров. Здесь надо еще раз напомнить о воздействии гармонического мышления Дебюсси, в котором Кодай нашел немало близкого типичным оборотам старинной венгерской музыки. На эту особенность указывал еще Барток, удивленный «большой ролью, которую играют в музыке этого композитора пентатонические образования».

Кодай не был столь радикален, как Барток, в освоении нового ладового материала. Он старался найти новые приемы гармонизации в рамках уже сложившейся традиции, хотя, конечно, никогда не боялся нарушать академические нормы. Различные параллелизмы, сопоставления отдаленных аккордов, неожиданные модуляционные сдвиги, свободное использование диссонансов — все это входило в круг его любимых средств. Функциональные связи сохраняются у него, но без того преобладания доминантовости, которая отличает немецкую музыку. Кодай решительно раздвигает пределы традиционной мажорно-минорной системы, широко пользуется различными семиступенными и пентатоническими ладами. Он выработал свои оригинальные приемы гармонического письма, не нарушая общих структурных закономерностей тонального мышления. В этом отношении его гармония прочно связана с классическими традициями. Но без всякого академизма — все звучит свежо и самобытно, отмечено чертами яркой национальной характеристики.

В полифонии Кодая господствует сочетание рельефных мелодических линий, создающих ясное, прозрачное звучание, сохраняющееся даже в остродрама-

тических эпизодах некоторых хоров. Кодай охотно пользуется различными формами канонов, укоренившимися в венгерской хоровой практике. Он проявляет высокое мастерство и в фугированных эпизодах, и в полифонических сочетаниях различных тем — прием, использованный и в «Венгерском псалме», и в «Интермеццо» из «Хари Яноша», и в некоторых камерных произведениях. При всем мастерстве полифонического письма Кодая оно все же не является определяющим качеством его стиля — композитор, скорее, тяготеет к гомофонно-гармоническим формам изложения, в которых особенно ярко раскрывается его замечательное мелодическое дарование.

Кодай широко пользуется традиционными формальными схемами, изменяя их в соответствии со своими художественными замыслами. Но эти изменения не затрагивают сущности и не вносят чего-то принципиально нового. Кодай часто обращался к формам рондо и вариаций, к сонатной форме, явно тяготее к классическим образцам. Романтическая свобода трактовки привлекала композитора в гораздо меньшей степени: его идеал — стройность и соразмерность всех частей конструкции, ясность и прозрачность звучания, тщательная отделка деталей. Другими словами, Кодай придавал исключительное значение продуманности конструкции, которая должна соответствовать главному требованию — раскрытию художественного замысла. В этом духе он воспитывал и своих учеников.

В произведениях Кодая трудно найти что-либо случайное, незавершенное, выраженное недостаточно отчетливо. Эта черта роднит его партитуры и научные труды, в изложении которых он добивался полной точности и аргументированности каждого вывода. В области композиции это качество проявляется во всей полноте: мастерство Кодая отточено до предела. В наше время встречается немного примеров такой прочной связи научного и художественного метода, взаимно дополняющих друг друга. В единстве всех форм его творческой деятельности проявилась гармоничность облика Кодая.

Кодай видел мастерство композитора в уверенном владении избранными средствами и в умении строить ясную, соразмерную во всех частях конструкцию. В этом отношении его можно сблизить с представителями неоклассицизма, получившего широкое распространение в 20-е и 30-е годы, то есть в эпоху творческого расцвета венгерского мастера. Однако черты неоклассицизма приобретают у него глубоко своеобразный характер, определявшийся самым содержанием его музыки и прочностью ее связей с традициями народного творчества. Классицизм Кодая заключался не столько в стремлении возродить старинные формы, сколько в ясности мышления и музыкального высказывания.

Своеобразие его стиля в сочетании красочности народного мелоса (подлинного или свободно претворенного в фантазии композитора) и строгости логической дисциплины, которая проявляется и в гармониях, и в оркестровке, и в конструктивных построениях. Кодай умеет довести до логического конца каждую мысль и выразить ее строго необходимым минимумом тщательно отобранных средств. В его музыке фантазия бьет ключом, но ее поток введен в четко определенные границы. Подчас это ведет к известной рационалистичности, но не настолько, чтобы снизить общий эмоциональный тонус. Говоря о музыке Кодая, трудно избежать эпитета яркий — он точно передает характер лучших произведений венгерского мастера.

Облик композитора раскрывается, прежде всего, в музыке, но для его характеристики важны и общезстетические взгляды, выраженные в оценках творчества других мастеров. У некоторых, например у Дебюсси, эти взгляды выражены в критических статьях, у других — как у Чайковского — также и в письмах. Кодай не оставил нам столь многочисленных материалов, характеризующих его отношение к явлениям современного и классического искусства, но в некоторых из его статей мы находим интересные мысли о Дебюсси и Равеле, о творчестве Бартока, всегда находившемся в центре его внимания.

Мы уже знакомы с высказываниями Кодая, свиде-

тельствующими о глубоком понимании музыки Дебюсси и о любви к ней. Французский композитор указывал Кодая пример смелого новаторства, раскрепостившего музыкальное мышление от господства мажорно-минорной системы, открывшего мир новых выразительных средств и предвосхитившего многие искания последующего времени (вплоть до неоклассицизма, черты которого так отчетливо и так своеобразно выступают в некоторых из последних произведений французского мастера). Кодай писал, что гений Дебюсси глубоко оригинален и неповторим, что его пример пробуждает творческую мысль, которая должна найти свой собственный путь.

В статье, посвященной памяти Дебюсси, Кодай называет французского мастера «самым замечательным музыкантом своего поколения», чье значение ощущается с каждым годом все больше и больше. Эта статья явилась одним из самых значительных и прочувствованных откликов на кончину автора «Пеллеаса и Мелизанды».

Интересны высказывания Кодая о музыке Равеля, которую он отлично знал и ценил. Мы уже знаем, что, подчеркивая родство Равеля и Дебюсси, Кодай ясно видел и различие их индивидуальных стилей. Развивая эту мысль, он писал еще в 1919 году: «Бестелесное, небесное начало музыки Дебюсси сочетается у Равеля с той решимостью, которая, быть может, приближает его к миру повседневной действительности, но уводит от достижения поэтических высот Дебюсси»<sup>1</sup>.

В этих словах явно отдается предпочтение Дебюсси. Заметим, однако, что для самого Кодая, как бы он ни восхищался тончайшей поэзией и неуловимым очарованием музыки этого мастера, гораздо ближе была повседневная реальность, представавшая для композитора в мире народного творчества. Поэтому его отношение к музыкальному импрессионизму было, в сущности, лишь касательным, не затрагивающим внутренней творческой сущности. Как и Барток, он вос-

<sup>1</sup> Z. Kodály. Zenei beszámoló. «Pesti Napló», 1919, 25/I.



принял идеи ладового раскрепощения, обновления тембровой палитры, восхищался достижениями новой французской музыки, оставаясь венгерским композитором, стоящим перед совершенно иными художественными задачами.

Что же касается творческого новаторства, то, говоря о нем, Кодай имел в виду не столько технические средства, сколько новизну идей, выражению которых они служат. Эта мысль высказана в отзыве на будапештскую премьеру оперы «Ариадна на Наксосе»: «Когда-то Штраус рассматривался как революционер, и не без основания, хотя его новаторство относится прежде всего к области техники. Но теперь он выступает только как великий техник — человек, который не может сделать чего-либо серьезного и поэтому не имеет ничего, чтобы сказать нам»<sup>1</sup>.

Можно не соглашаться с этой суровой оценкой, подчеркивающей художественные достоинства оперы Штрауса. Однако основная мысль Кодая заслуживает внимания — он указывает на опасность чистого техницизма, на неразрывную связь новаторства с потоком идей, преобразующих искусство. Так понимал смысл новаторства и Барток, о котором столько раз, с такой проникновенностью и восхищением высказывался Кодай в своих статьях.

Разумеется, тема «Кодай и Барток» не может быть раскрыта только на разборе этих статей. Отношения, существовавшие между двумя композиторами, являются пример многолетней дружбы, возникшей на основе общности жизненных интересов и целей. Оба они находились в добрых отношениях с другими венгерскими музыкантами, например Донаньи. Но там не было того полного взаимопонимания, которое связывало Бартока и Кодая в работе по собиранию и изучению фольклора и в борьбе за новую венгерскую музыку. Они неизменно поддерживали друг друга и в творческих дискуссиях, и на страницах прессы.

Не случайно именно Кодай выступил с боевыми по тону, богатыми по содержанию статьями, посвя-

<sup>1</sup> Z. Kodály. Zenei beszámoló. «Pesti Napló», 1919, 12/1.

щенными таким произведениям Бартока, как Второй квартет, «Замок герцога Синяя Борода» и «Деревянный принц». Отстаивая их, он боролся за жизненно важные принципы новой венгерской школы, которые лежали и в основе его эстетических взглядов.

Кодай снова ставит вопрос о роли истинного творческого начала, носителем которого считает Бартока: «В руках эпигонов форма вырождается в формализм, пока не достигает состояния анархии, определяемой как «модернизм», к которому, вопреки действительности, стараются отнести и Бартока. В действительности же, в своем конструктивном понимании формы, Барток сходен с классическими мастерами, что по-новому обнаруживается в его струнном квартете»<sup>1</sup>.

В 1935 году Кодай писал о детских хорах Бартока, как о произведениях, находящихся путь к сердцам маленьких слушателей. Дети «поймут его потому, что Барток обращается к ним без учительского педантизма», что он «относится к ним, как к товарищам, человеческим существам, так, как это свойственно только ему, потому что, несмотря на свои седые волосы, он сам остается ребенком»<sup>2</sup>.

Дальше он приходит к утверждению своей излюбленной мысли о связи судеб профессионального искусства и массового воспитания. Говоря, что полное признание творчества Бартока на родине связано с возникновением музыкально образованной нации, он добавляет: «Для достижения этой цели необходимо сотрудничество всех сил. Его музыка достойна тех, от кого она происходит, настоящего рабочего люда, они поймут ее, если мы будем иметь настоящее музыкальное просвещение,— тогда венгерский народ обретет счастье»<sup>3</sup>.

Так тесно переплетаются мысли о музыкальном просвещении народа и ответственности художника перед обществом. Интересно, что они возникли именно в связи с проблематикой бартоковского творчества.

<sup>1</sup> Z. Kodály. Zenei beszámoló. «Pesti Napló», 1918, 10/XI.

<sup>2</sup> Z. Kodály. Bartók Béla gyermekkarai. Enekszó, Budapest, IV A., Nr. 3—4.

<sup>3</sup> Там же.

ва. Кодай не упрощал сложной проблемы: не скрывая трудности восприятия многих страниц Бартока для неподготовленного слушателя, он замечает: «Мы не даем токайского вина детям, но и не выливаем его лишь потому, что оно не подходит для детей»<sup>1</sup>.

Таково кредо Кодая — не упрощать творчество до существующего уровня массового восприятия, а развивать вкус и понимание народа, сделав для него доступным все самое лучшее в мировом искусстве.

Разумеется, Кодай говорит в своих статьях и о народности музыки Бартока. Он подчеркивает, что это отличает Бартока от многих современников. «Нужно отметить,— пишет Кодай,— что западные композиторы никогда не признавали, что Барток стоит с ними на одном уровне новаторства, так как он был связан с народными традициями. Они сочиняют свои произведения совершенно произвольно, отвергая всякие традиции. А Барток, даже в самых дерзновенных музыкальных опытах, стоит на почве, близок к творческому наследию. Он не отрывается от земли, даже совершая в музыке полет в стратосферу. И если он нашел в творчестве западных композиторов несколько стимулирующих идей (а это ясно, ведь речь идет о композиторе, интересовавшемся музыкой всех народов мира), надо сказать, что намного больше влияние Бартока сказалось на их произведениях»<sup>2</sup>.

Эти слова имеют прямое отношение и к творческим принципам Кодая. Хотя он сам и не совершал «полетов в стратосферу», но на земле был един с Бартоком; оба они возводили здание новой венгерской музыки на одной и той же основе. Это и укрепило их дружбу и взаимопонимание. С годами к ним присоединились ученики и единомышленники, но они продолжали прокладывать путь к новым берегам, принимая на себя основные удары противников.

Как не вспомнить здесь, что оба композитора бы-

<sup>1</sup> Z. Kodály. Bartók Béla gyermekkarai. Enekszó, Budapest, IV A., Nr. 3—4.

<sup>2</sup> Z. Kodály. Bartók emlékezete. «jÚj Zenei Szemle». I. A., Nr. 5.

ли солидарны в своем отношении к надвинувшейся на Европу фашистской опасности, что они подписали декларацию против расистских законов. Барток и Кодай были по-настоящему передовыми людьми, боровшимися совместно за осуществление больших творческих и общественных идеалов. В тесном содружестве возводили они здание новой венгерской музыки, внося каждый свой вклад, дополняя друг друга.

Начало XX столетия, когда выступили Кодай и Барток, явилось знаменательной эпохой в истории венгерского искусства и культуры, в которых все сильнее ощущались предвестники надвигающихся перемен. Это было связано с общей тенденцией общественного развития, ростом пролетариата, обострением классовых противоречий в стране, сохранявшей еще во многом феодальные пережитки. Появились новые течения в литературе, утверждались идеалы демократического национального искусства, развивавшегося в трудных и сложных условиях. Здесь особенно выделяется могучая поэтическая индивидуальность Эндре Ади, так ярко отобразившего чаяния, мечты и разочарования эпохи.

Новое утверждало себя все определеннее, особенно под влиянием революционного движения русских рабочих: «Мощный толчок идейному развитию в Венгрии оказали события 1905 года. Пример русской революции вызвал воодушевляющее и пробуждающее воздействие, в 1905—1918 годы увеличилось число выступлений рабочего класса в Венгрии»<sup>1</sup>.

Не случайно, что в этой обстановке поднимающегося передового общественного мнения появляются и произведения искусства, знаменующие наступление новой творческой эпохи — к 1905 году относятся «Новые стихотворения» Эндре Ади, в том же году впервые была исполнена Первая сюита для оркестра Бельи Бартока, созданы первые произведения Кодая. В 1906 году Барток и Кодай опубликовали сборник венгерских народных песен для голоса с фортепиано,

<sup>1</sup> Т. Кланицай, И. Саудер, М. Сабольчи. Краткая история венгерской литературы, стр. 203.

открывший перед широкой общественностью мир крестьянских мелодий.

В 1905—1907 годах развернулось движение, преобразовавшее картину венгерской музыки. Главную роль в этом сыграли Кодай и Барток. Они рано осознали бесперспективность дальнейших исканий позднеромантического искусства, поняли необходимость преодолеть разрыв между профессиональным и народным искусством. «В конце прошлого и начале этого столетия в Венгрии имелся очень узкий слой музыкально образованных людей, но им полностью были чужды национальные формы, а в подавляющем большинстве — также и венгерский язык», — вспоминал Кодай, добавляя, что двинуться вперед «можно было лишь в том случае, если образованные в музыкальном отношении люди сделаются венгерскими патриотами, а массы станут музыкально образованными»<sup>1</sup>.

Кодай и Барток исходили прежде всего из сознания необходимости развития национальной основы и обогащения ее опытом мирового искусства. Правильно замечает по этому поводу академик Б. Саболич: «Оба композитора рано осознали необходимость искать учителей в строгом и монументальном мире старой великой музыки Европы, но на своей земле они нашли ту же полноту традиции в старинной венгерской народной музыке»<sup>2</sup>.

Историческое значение деятельности Кодая и Бартока в том, что они открыли перед родной музыкой новый путь развития и утвердили значение традиции народности искусства в условиях XX столетия. Их путь проходил в сложнейшей исторической обстановке, среди многих противоречивых течений, влияний которых не избежал, пожалуй, ни один из западноевропейских художников, живших в бурные и тревожные десятилетия первой половины века.

Конечно, эти противоречия сказывались по-разно-

<sup>1</sup> Z. Kodály. Bartók emlékezete. Magyar Radio, Budapest, XI, Nr. 3.

<sup>2</sup> Бенце Саболич. История венгерской музыки, стр. 88

му — в общественных и эстетических взглядах того или иного художника, выступая в формах различных модернистских направлений, проявляясь в узконационалистических концепциях и т. д. Степень их воздействия во многом зависела от личности художника, силы его собственных убеждений и руководящей идеи.

Окидывая общим взглядом жизненный и творческий путь Кодая, мы видим, что такой силой и вдохновляющим началом для него всегда была любовь к родному народу и готовность служить делу его передовой культуры. Композитор, проведший столько времени в деревнях и селах, среди простых людей, сблизившийся с ними и полюбивший их, не мог сойти с пути широко понятой демократии. Вполне закономерно, что в краткий период существования Венгерской Советской Республики он сотрудничал с народной властью, что впоследствии он осуждал фашизм, что в годы, когда его родина обрела, наконец, желанную свободу, он стал одним из виднейших представителей культуры Народной Венгрии. Такова линия общественного развития, по которой прошел этот замечательный композитор.

Тесно связана с нею и основная магистраль его творческого развития. Кодай сохранил верность принципу народности и реализма, продолжил гуманистическую традицию классического искусства, выступал против абстрактного формотворчества.

Поэтому значение Кодая не только в том, что он явился одним из основоположников нового национального стиля, но и в отчетливом осознании им высокого общественного назначения искусства. В этом историзм и одновременно современность всех аспектов творческой деятельности замечательного венгерского композитора.

В самом деле, если мы справедливо указываем, что художник нашего времени должен всячески укреплять связи с народом, изучать его жизнь, быть воспитателем широких масс, то Кодай отвечает всем этим требованиям. Более того, он шел в ногу с веком, раскрыв эти качества во всей полноте в то время, когда они приобрели особо важное значение,

Годы не помешали ему стать одним из энергичнейших деятелей родной культуры, вступившей на путь социалистического развития. И это снискало ему уважение и любовь народа, нашло выражение в присвоении почетных званий и наград, в широчайшей популярности его музыки.

Кодай принадлежал к числу тех музыкантов, которые всегда рассматривали свою деятельность с точки зрения больших общенациональных задач, не замыкаясь в рамки пусть даже самого высокого профессионализма. Он стремился активно помогать своей композиторской, фольклорной и педагогической работой росту общественного сознания и утверждению передовых демократических идей. Он считал, что это надо осуществлять путем возрождения и развития лучших национальных традиций в области искусства, языка. В этой связи следует напомнить об активном участии Кодая в борьбе за чистоту венгерского произношения. Этой теме он посвятил ряд статей и выступлений по радио. В 1951 году он писал: «Правильное произношение должно интересовать не только филологов. Это дело общественное, оно касается всех нас»<sup>1</sup>. Кодая заботило все, что имело отношение к судьбам родной культуры.

Кодай прожил долгую жизнь, сохранив до самого конца ясность ума и способность слушать голоса новой жизни. Его слово всегда находило отклик, его авторитет помогал утверждению многих важных начинаний. Он показал воочию, как много может сделать художник, чье искусство поставлено на службу общенародному делу.

Золтан Кодай продолжает жить в своих произведениях, завоевавших любовь слушателей всех стран. Его мысль вдохновляет исследователей, находящих в его трудах много поучительного и важного для дальнейшего развития музыкальной науки. Его творческие идеи унаследованы и развиты многочисленными учениками. Посеянные им зерна вззошли и расцвели чудесными цветами в массовом музыкальном движении.

<sup>1</sup> Л. Е ő s z е, стр. 87.

Трудно представить себе, что все это сделано одним человеком. Кодай проявил поистине неисчерпаемую трудоспособность и энергию в достижении поставленных перед собой целей. Его силы укрепляла любовь к родине, которая сопровождала его с детства вплоть до последних дней жизни. Золтан Кодай был верным сыном Венгрии, и она оценила его по заслугам, полюбив его музыку и наградив его всеми знаками общественного признания.

Вместе с тем значение Кодая далеко выходит за пределы его родной страны. Велика сила искусства, несущего в себе все богатство и своеобразие народной традиции,— оно способно трогать сердца людей всех стран. Таково и искусство Золтана Кодая — великого венгерского композитора и одного из замечательных представителей современного искусства.

Невозможно представить себе историю музыки нашего времени без тех страниц, которые вписал в нее Золтан Кодай — композитор, ученый-фольклорист, педагог и деятель массового музыкального воспитания. Он отдал родной стране все свое громадное творческое дарование и прославил ее культуру во всем мире.



## **П Р И Л О Ж Е Н И Я**



## Список произведений

### 3. Кодая<sup>1</sup>

- 1902 «Башенный сторож Нотр Дам», музыка к студенческому спектаклю — для оркестра.  
Assumpta est — для баритона, смешанного хора и оркестра.
- 1903 «Сид», музыка к студенческому спектаклю — для оркестра.
- 1904 «Дядя», музыка к студенческому спектаклю — для хора и оркестра.  
«Вечер» (сл. П. Дьюлаи) — для сопрано и смешанного хора.
- 1905 Песня (сл. Ш. Петефи) — для голоса с фортепиано.  
Adagio — для скрипки с фортепиано.  
Вальсетта — для фортепиано.  
Интермеццо — для скрипки, альта и виолончели.
- 1906 «Летний вечер» — для оркестра. Вторая редакция — 1929—1930.  
Венгерские народные песни — для голоса с фортепиано (совм. с Бартоком, Кодаю принадлежат №№ 11—20).
- 1907 Импровизация на тему Клода Дебюсси — для фортепиано.  
Четыре песни (сл. Я. Араня и Ж. Морица) — для голоса с фортепиано.
- 1908 Две народные песни из Зобора — для женского хора.
- 1907—1909 «Песенный круг», ор. 1. 16 песен на народные слова — для голоса с фортепиано.

<sup>1</sup> Список составлен по указателю Л. Есе, опубликованному в *Studia musicologica. Tomus III. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1962*. В списке перечисляются лишь оригинальные авторские редакции.

- 1908— Первый струнный квартет, ор. 2.  
1909
- 1909 Фортепианная музыка, ор. 3. 9 пьес.
- 1909— Соната для виолончели с фортепиано, ор. 4.  
1910
- 1914 Дуэт для скрипки и виолончели, ор. 7.
- 1915 Соната для виолончели соло, ор. 8.  
Каприччио для виолончели соло.  
Песня (сл. Ш. Кишфалуди) — для голоса с фортепиано.
- 1912— «Запоздавшие мелодии» (сл. Д. Бержени, Ф. Кельчей  
1916 и М. Чокони Витез), ор. 6. 7 песен — для голоса с фортепиано.
- 1913— Две песни (сл. Д. Бержени и Э. Ади), ор. 5 — для  
1916 низкого мужского голоса с фортепиано.
- 1913— Два хора (сл. Ф. Кельчей и анонимного автора XVII  
1917 столетия) — для мужских голосов.
- 1917 Венгерское рондо — для виолончели и фортепиано.  
«Иштван Кадар» — обработка народной песни для голоса с фортепиано.  
«Песня жаворонка», музыка к пьесе Ж. Морица — для голоса с оркестром.
- 1910— Семь пьес — для фортепиано, ор. 11.  
1918
- 1915— Пять песен (сл. Э. Ади и Б. Балажа) — для голоса с  
1918 фортепиано, ор. 9.
- 1916— Второй струнный квартет, ор. 10.  
1918
- 1919— Серенада для двух скрипок и альта, ор. 12.  
1920
- 1923 «Ночь в горах» — женский хор а cappella.  
«Венгерский псалом» (сл. М. Кечкемети Вега) — для тенора соло, смешанного хора и оркестра, ор. 13.
- 1924 Три хоральных прелюдии И.-С. Баха — переложение для виолончели с фортепиано.
- 1925 Два хора — для детских голосов.
- 1926 «Григорианское пение» — для детского хора.
- 1925— «Хари Янош» (либретто Б. Паулини, стихи С. Харшаньи) — комическая опера, ор. 15.  
1927
- 1927 «Хари Янош» — сюита для оркестра.  
Театральная увертюра — для оркестра.  
«Танцы из Марошсека» — для фортепиано.  
Два хора — для детских голосов.

- 1928 Пять «Tantum ergo» — для детского хора и органа.  
«Свадебная песня» — для мужского хора.
- 1924— Три песни (сл. Б. Балашши и анонимного автора XVII  
1929 столетия) — для голоса с фортепиано, ор. 14.
- 1929 Четыре хора — для детских голосов.
- 1930 «Танцы из Марошсека» — для оркестра.
- 1931 «Утренний привет из Надьсолонты» — для хора.  
Органная прелюдия.  
«Картины Матры» — для смешанного хора.
- 1924— «Секейская прядильня», зингшпиль на народные слова.  
1932 «Венгерская народная музыка», 57 баллад и народных  
песен в обработке для голоса с фортепиано.
- 1932 Четыре итальянских мадригала — для женского хора.
- 1933 «Танцы из Галанты» — для оркестра.  
«Старики» — для смешанного хора.  
«День трех королей» — для детского хора.
- 1934 «Карадская песня», «Кого я должен выбрать?» — для  
мужского хора.  
«Секейская песня», «Иисус и купцы», «Слишком позд-  
но» — для смешанного хора.  
«Некрасивое» — для детского хора.  
Из Горация — для смешанного студенческого хора.  
Солдатская песня — для мужского хора, трубы и ба-  
рабана.
- 1935 «Ave Maria» — для женского хора.  
Из Горация. «Justum et tenacem» для мужского хора.  
«Rogate», «Ангел и пастухи», «Рождественский танец  
пастухов» — для детского хора.
- 1936 «Руина» — для мужского хора (сл. Ф. Кельчей).  
Семь легких детских хоров и шесть канонов.  
«К Венгрии» — четырехголосный канон (сл. Д. Бер-  
жени).  
«Te Deum» Буды — для квартета солистов, смешанного  
хора, оркестра и органа.  
150-й женевский псалом — для детского хора.
- 1937 «Звуки колоколов» — двойной детский хор.  
«Ангельский сад» — пять игровых песен для детского  
хора.  
Три детских хора.  
«Парный танец из Калло» — для голоса с фортепиано.  
«Взлетел павлин» (сл. Э. Ади) — для мужского хора.  
«Жеребенок» — для хора однородных голосов.
- 1938 «Королю Штефану» — для хора однородных голосов.  
Три шуточных детских хора (сл. Я. Араня).  
«Вечерняя песня» — для детского хора.

- 1938— «Лети, павлин» — Вариации на тему венгерской народ-  
1939 ной песни для оркестра.
- 1939 «Не печалься» (сл. А. Скарочи-Хорвата) — для муж-  
ского хора.  
«Привет Яноша» — для смешанного детского хора.  
Концерт для оркестра.
- 1940 «Норвежские девушки» (сл. Ш. Вёреша) — для сме-  
шанного хора.
- 1941 Пятнадцать двухголосных певческих упражнений.  
«Пойте чисто». 107 двухголосных хоровых упражнений  
без текста.
- 1937— «Bicipia Hungarica». Введение в двухголосное пение.  
1942 4 тетради.
- 1942 «Забутая песня Балинта Балаши» (сл. Е. Газдаг) —  
для смешанного хора.  
«Тихая месса» — для органа.  
Канон для сольмизации.  
«Первое причастие» — для голоса с органом.  
«Анна Молнар» — обработка народной песни для голоса  
с камерным оркестром.
- 1943 «Мольба» (Б. Балаши), «Секеи» (Ш. Петефи), «Co-  
hors generosa», «Гоморская песня» — для сме-  
шанного хора.  
«Праздничная песнь» — для смешанного хора.  
«Боевая песня» (сл. Ш. Петефи) — для двойного сме-  
шанного хора.  
333 упражнения. — Введение в венгерскую вокальную  
музыку.  
«Ката Кадар», музыка к фильму — для голоса и ка-  
мерного оркестра.
- 1944 «Вайнемуйнен наигрывает». 44-я песня из «Калевалы»  
в переводе Б. Викара — для хора однородных  
голосов с фортепиано.  
«Венгр против венгра» — трехголосный канон.  
«Сын воинственной родины», «Чудо богов» (сл. Ш. Пе-  
тефи) — для мужского хора.  
«Краткая месса» — для смешанного хора и органа.
- 1945 «К празднику святой Агнессы» — для хора однородных  
голосов.  
«24 маленьких канона на черных клавишах» — для фор-  
тепиано.  
«На могилу мученика» — для смешанного хора и ор-  
кестра.  
«Детские танцы» — для фортепиано.
- 1947 «Жалобная песня» (сл. П. Бодрога) — для смешанного  
хора.

- «Иисус и дети» — для детского хора и органа.  
 «Жизнь или смерть» (сл. Ш. Петефи) — для мужского хора.  
 «К венгерскому народу» (сл. Ш. Петефи) — для смешанного хора.
- 1945— «Пентатоническая музыка». 1. 100 венгерских народных  
 1948 песен. 2. 100 маленьких маршей. 3. 100 марийских песен. 4. 140 чувашских песен.
- 1946— «Панна Чинка» (текст Б. Балажа) — зингшпиль  
 1948
- 1948 «Марсельеза» — переложение для хора.  
 «Поклонение» — для смешанного хора.  
 Motto — для хора.  
 50-й женевский псалом — для смешанного хора.  
 Торжественный марш гонимых — для духового оркестра.
- 1950 «Танцы деревни Калло» («Парный танец из Калло») — для смешанного хора и народного оркестра.
- 1951 И.-С. Бах. Прелюдия и fuga es-moll — переложение для виолончели с фортепиано.
- 1952 114-й и 121-й женевские псалмы — для смешанного хора и органа.  
 «Песня мира» (сл. Ш. Вёреша) — для хора однородных голосов.
- 1953 Восемь маленьких дуэтов — для сопрано и тенора с фортепиано.  
 «Желание мира». «Год 1801» (сл. Б. Вирага) — для смешанного хора.  
 «Я одинок» — для женского хора.  
 Minuetto serio — для оркестра.
- 1954 33 двухголосных вокальных упражнения.  
 44 двухголосных вокальных упражнения.  
 55 двухголосных вокальных упражнений.  
 Tricipia. 28 трехголосных вокальных упражнений.  
 29 tricipium — для трехголосного хора однородных голосов. Без текста.  
 Эпиграммы — для голоса или сольного инструмента с фортепиано.  
 «Ловля суслика» (сл. Е. Газдаг) — для женского или детского хора.  
 «Призыв Зрини» — для баритона-соло и смешанного хора.
- 1955 «Патриотическая песня» (сл. Ш. Петефи) — для мужского хора.
- 1955— «Горная ночь» — для женского хора. Без текста.  
 1956

- 1956 «Воспоминание» и «Башенный сторож Нандора» (сл. М. Верешмарты) — для мужского хора.  
«Венгерский герб» (сл. М. Верешмарты) — для смешанного хора.
- 1957 «Золотая свобода» (сл. П. Яноковича) — трехголосный канон.
- 1958 «Свадьба крота» (сл. Е. Газдаг) — для хора однородных голосов.  
«Мед, мед, мед» — для хора однородных голосов.
- 1959 И.-С. Бах. Прелюдия для лютни. — Переложение для скрипки с фортепиано.  
«Скажи мне, где радость любви» (фрагмент из 3-го акта «Венецианского купца» Шекспира) — для детского хора.
- 1960 Пять народных песен горных марийцев — для голоса с фортепиано.
- 1961 Симфония (C-dur) — для оркестра.  
«Te Deum» (сл. Шандора Шика) — для смешанного хора. 50 детских песен.  
«Media vita in morte sumus» — для смешанного хора.  
«Парни из Харастоша» — для трехголосного однородного хора.
- 1962 «К поющей молодежи» (сл. К. Варга) — для хора однородных голосов.  
66 двухголосных вокальных упражнений.



### Список литературных и научных трудов З. Кодая<sup>1</sup>

- 1906 Строфическое строение венгерской народной песни. Nyelvtudományi Közlemények. Вр. XXXVI А., р. 95—136.
- 1917 Первый концерт квартета Вальдбауэр-Керпей. «Nyugat». Вр. XI А., р. 957—958.
- 1918 Клод Дебюсси. «Nyugat», Вр. XI А., р. 640—642.  
Первая опера Белы Бартока. «Nyugat» Вр. XI А., р. 937—939.
- 1920 Песня Аргируса. «Ethnographia». Вр. XXXI А., р. 23—36.
- 1921 Эркель и народная музыка. Festschrift der Gyulaer Erkel-Ferenc-Museum. Gyula. 1960, р. 9—13.  
Секейские народные песни. Népies Irodalmi Társaság. Вр. 1923.  
Детские пьесы Бартока. «Musikblätter des Anbruch». Wien, III А., р. 100—101.  
Бела Барток. «La Revue musicale» Paris, II А., р. 205—217.
- 1922 Новые произведения Белы Бартока. «La Revue musicale» Paris, III А., N 7, р. 172—173.  
Лео Вайнер. «La Revue musicale». Paris. III А, N 9, р. 81.
- 1923 Румынская народная музыка из Марамуреша (рецензия на книгу Бартока). Napkelet. Вр. I А., р. 657—659.  
Сонаты Белы Бартока. «La Revue musicale». Paris. IV А., N 8, р. 172—173.
- 1926 «Хари Янош». Авторский комментарий. «Magyar Színpad», Вр. XXIX А., No 288—289, р. 1.
- 1927 Что я нашел в старых секейских балладах? «Híd». Вр. I А, N 1, р. 37.

<sup>1</sup> В список включены лишь важнейшие из работ З. Кодая, общее количество которых превышает 200. Подобную библиографию, составленную Ф. Бонишем, можно найти в Studia musicologica. Tomus III. Сокращения: Bd.—Будапешт, А.—год, Р.—страница.

- 1929 Художественное значение венгерских народных песен. Néptanítók Lapja. Вр. N 15—16, p. 8—9.
- 1930 «Танцы из Марошсека». Предисловие к партитуре. Universal Edition. Wien — Leipzig, 1930.
- 1931 Венгерская народная музыка. Статья для музыкального словаря. Zenei Lexikon B. Szabolcsi és A. Tóth. Győző. Вр. V. II, p. 63—68.
- 1933 Этнография и музыкознание. Ethnographia. Вр. XLIV A., p. 4—15.
- 1934 «Танцы из Галанты». Предисловие к партитуре. Universal Edition. Wien — Leipzig.
- 1935 Народная традиция и музыкальная культура. Válasz. Kecskemét. II A., No 12, pp. 685—686.
- 1936 Детские хоры Бела Бартока. Enekszó Вр. IV A., No 3—4, p. 386—387.
- 1937 Венгерская народная музыка. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda. Вр. 1937.  
То же — в русском переводе. Будапешт. «Корвина». 1960.
- «Крестьянская песня. В сборнике «Visages de la Hongrie». Paris. Librairie Plon Imp. et ed. des Presses Universitaires de Hongrie. P. 435—443.
- 1946 Значение народной песни в русской и венгерской художественной музыке. Összegyűjtött írások. Zenei Kiadó Vállalat. Вр. Дальше — З. Кодай. Собрание литературных трудов.
- 1947 Бела Барток человек. Zenei Szemle. Вр. I A., p. 2—5.  
Национальное значение рабочих хоров. Eneklő Munkás. Вр. I A., No 8, p. 1—3.
- 1950 Барток фольклорист. Új Zenei Szemle. Вр. I A., No 4, p. 33—38.  
Памяти Бартока. Új Zenei Szemle. Вр. I A., No 5, p. 3—5.
- 1951 О мире. Речь на собрании художников и писателей. З. Кодай. Собрание литературных трудов.
- 1952 Будущее собирательства народной песни. Akadémiai Ertésítő. Вр. LIX T., C. 491, p. 21—22.  
Речь на конгрессе в защиту мира. З. Кодай. Собрание литературных трудов.
- 1953 Открытие выставки советских нот и книг по музыке. З. Кодай. Собрание литературных трудов.  
Я. Арань. Собрание народных песен. Вводная статья и редакция (совместно с А. Дьюлан). Akadémiai Kiadó, Вр.

## Литература о З. Кодае

Творчество Кодая широко освещалось на страницах прессы, ему посвящено немало страниц в общих трудах по музыке XX века. Однако до сих пор монографическая литература о нем не велика. Кроме книги Ласло Есе, остающейся и поныне важным источником для каждого, кто изучает жизнь и творчество венгерского композитора, и нескольких капитальных статей о нем в крупнейших энциклопедиях, мы можем указать на три юбилейных сборника, выпущенных Венгерской Академией наук, и некоторые статьи в музыкальных журналах. Приводим ниже наиболее значительные источники:

а) отдельные издания:

1. Emlékkönyv Kodály Zoltán 70 születésnapjára. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1953.
2. Emlékkönyv Kodály Zoltán 75 születésnapjára. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1957.
3. Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Tomus III Zoltano Kodály octogenario Sacrum. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1962.
4. L. E ö s z e. Kodály Zoltán élete és művészete. Budapest. 1956 (англ. пер. London, Collet's, 1962).
5. L. E ö s z e. Zoltán Kodály. His life and work (англ. пер. London, Collet's, 1962).
6. L. E ö s z e. Kodály Zoltán élete Kepekban. Budapest, 1957.

б) словарные статьи:

1. J. Gergely. Zoltán Kodály (Fasquelle, Encyclopédie de la Musique. Paris, 1959).
2. B. Szabolcsi. Zoltán Kodály (Musik in Geschichte und Gegenwart. Bonn, 1959).
3. J. S. Weissmann. Zoltán Kodály (Grove's Dictionary of Music and Musicians. Fifth Ed. London, 1954).

в) журнальные статьи:

1. Bartók B. Kodály's new trio, a sensation abroad. «Musical Courier». New York, 1920, Nr. 8.
2. Bartók B. Kodály Zoltán. «Nyugat». Budapest, 1921, pp. 235—236.
3. M. D. Calvocoressi. Zoltán Kodály. «Musical Times». London, 1913.
4. M. D. Calvocoressi. Choral music of Kodály. «The Listener». London, 1937, XVIII.
5. M. D. Calvocoressi. Kodály's Ballet Music. «The Listener». London, 1937, XVIII.
6. E. Haraszti. Zoltán Kodály et la musique hongroise. «Revue musicale». Paris, 1947, Février.
7. B. Szabolcsi. Die Instrumentalmusik Zoltán Kodály. «Musikblätter des Anbruch». Wien, 1922.
8. B. Szabolcsi. Die Lieder Zoltán Kodálys. «Musikblätter des Anbruch». Wien, 1927.
9. B. Szabolcsi. Die Chöre Zoltán Kodálys. «Musikblätter des Anbruch». Wien, 1928.
10. A. Toth. Zoltán Kodály. «Revue musicale». Paris, 1928, Septembre-Octobre.

## Указатель имен

- Ади Эндре (1877—1919) — венгерский поэт. 11, 55, 57, 122, 142, 145, 232
- Ансерме Эрнест (1883—1969) — швейцарский дирижер. 100
- Арань Янош (1817—1882) — венгерский поэт. 14, 55, 190, 191
- Базилидес Мария — певица. 100
- Балаж Бела (1884—1949) — венгерский поэт, друг Бартока и Кодая. 55, 57
- Балакирев Милий Алексеевич (1836—1910). 16, 20, 219
- Балишши Балинт (1554—1594) — венгерский поэт. 142, 143, 174
- Барток Бела (1881—1945). 8, 9, 10, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 38, 41, 44, 49, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 61, 62, 68, 75, 76, 79, 82, 83, 88, 94, 100, 102, 104, 105, 106, 112, 113, 115, 116, 120, 121, 122, 123, 128, 129, 131, 134, 139, 140, 145, 147, 148, 153, 157, 158, 163, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 176, 177, 181, 183, 187, 188, 189, 192, 201, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233
- Бах Иоганн Себастиан (1685—1750). 6, 62, 223
- Беляев Виктор Михайлович (1888—1968) — советский музыковед. 179, 181, 197
- Бержени Даниэль (1776—1836) — венгерский поэт. 56
- Берлиоз Гектор (1803—1869).— 15, 154
- Бетховен Людвиг ван (1770—1827). 15, 130
- Бихари Янош (1764—1827) — венгерский скрипач и композитор. 15, 86
- Бониш Ференц — венгерский музыковед. 196
- Борнемиса Петер (1535—1585) — венгерский поэт. 174
- Брамс Иоганнес (1833—1897). 101, 115, 223
- Брандуков Анатолий Андреевич (1856—1930) — русский виолончелист. 47
- Бредичану Тиберну (р. 1877) — румынский композитор и фольклорист. 162
- Вальдбауэр Имре (1892—1952) — венгерский скрипач,

- основатель квартета Вальд-бауэр. 22, 59
- Вебер Карл Мариа фон (1786—1826). 15
- Вейс Пауль (р. 1900) — советский педагог и музыковед. 203
- Верди Джузеппе (1813—1901). 94
- Вёрёшмарти Михай (1800—1855) — венгерский поэт. 56, 142, 146
- Верлен Поль (1844—1896). 54
- Видор Поль (1845—1937) — французский органист и композитор. 17
- Викар Бела (1859—1945) — венгерский поэт и фольклорист. 12, 13, 25
- Вила Лобос Эйтор (1887—1959) — бразильский композитор. 224
- Вираг Бенедикт (1754—1830) — венгерский поэт. 186
- Витез Чоконан Михай (1773—1805) — венгерский поэт. 56, 57
- Владигеров Панчо (р. 1899) — болгарский композитор. 162
- Вуд Генри (1869—1944) — английский дирижер. 100
- Гайдн Йозеф (1732—1809). 91
- Газдаг — венгерский поэт. 143
- Гарай Янош (1812—1853) — венгерский поэт. 79, 80
- Гати Иштван — венгерский педагог. 87
- Гинзбург Лев Соломонович (р. 1907) — советский музыковед. 47
- Глинка Михаил Иванович (1804—1857). 136, 143, 158
- Глиэр Рейнгольд Морицевич (1875—1956). 108, 179
- Гоген Поль (1848—1903). 209
- Горький Алексей Максимович (1868—1936). 202
- Григ Эдвард (1843—1907). 158
- Грубер Эмма — см. Кодай Эмма
- Губай Енё (1858—1937) — венгерский скрипач, композитор и педагог. 30, 102
- Давыдов Карл Юльевич (1838—1889) — русский виолончелист. 47
- Дебюсси Клод Ашиль (1862—1918). 17, 18, 27, 28, 52, 53, 54, 85, 110, 223, 225, 227, 228
- Донаньи Эрнё (1877—1960) — венгерский композитор, пианист и дирижер. 7, 10, 28, 29, 30, 61, 62, 229
- Дьюла Агошт — венгерский композитор. 189—190
- Есе Ласло — венгерский музыковед, автор основных работ о Кодае. 38, 127, 172
- Зрини Миклош (1620—1664) — венгерский поэт. 142
- Иоахим Иозеф (1831—1907) — венгерский и немецкий скрипач и педагог. 17
- Кадар Иштван. 161
- Казальс Пабло (р. 1876). 47
- Казелла Альфредо (1883—1947) — итальянский композитор. 26
- Кадоша Пал (р. 1903) — венгерский композитор и пианист. 102
- Кёрпей Енё — венгерский виолончелист. 47
- Кёсслер Янош (1853—1926) — венгерский композитор и педагог. 7, 8, 9
- Кечкемети Вег Михай — венгерский поэт. 56, 62, 63, 65, 66, 67, 143, 154

- Кёльчей Ференц (1790—1838) — венгерский поэт. 56
- Кишфалуди Карой (1788—1830) — венгерский драматург. 24
- Кодай Пал (1886—1948) — брат композитора. 5
- Кодай Паулина (1857—1935) — мать композитора. 5, 6, 7
- Кодай Фридьеш (1853—1926) — отец композитора. 5, 6, 7
- Кодай Шарольта — вторая жена композитора. 192
- Кодай Эмилия (1880—1919) — сестра композитора. 5, 6
- Кодай Эмма — первая жена композитора. 23, 37, 181, 192
- Кусевицкий Сергей Александрович (1874—1951). 100
- Лавотта Янош (1764—1820) — венгерский композитор. 15
- Лайта Ласло (1892—1963) — венгерский музыковед. 164
- Лист Ференц (1811—1886). 9, 12, 15, 39, 46, 120, 121, 143, 146, 147, 148, 162, 173, 184
- Листопадов Александр Михайлович (1873—1949) — советский фольклорист. 183
- Мартынов Леонид Николаевич (р. 1905) — советский поэт. 122, 146
- Менгельберг Виллем (1871—1951) — голландский дирижер. 108
- Мориц Жигмонт (1849—1942) — венгерский писатель. 11, 56
- Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791). 42
- Мусоргский Модест Петрович (1839—1881). 180
- Мяковский Николай Яковлевич (1881—1950). 108, 179
- Палестрина Джованни (ок. 1525—1594). 67, 172, 223
- Палло Имре — венгерский певец. 100
- Печельти Шарольта — см. Кодай Шарольта
- Петефи Шандор (1823—1849). 55, 56, 142, 144, 145, 171
- Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953). 224
- Пятницкий Митрофан Ефимович (1864—1927) — собиратель русских песен, основатель знаменитого народного хора. 100
- Равель Морис (1875—1937). 28, 224, 227, 228
- Ракоци Ференц (1676—1735) — вождь венгерского национально-освободительного восстания 1703—1711 гг. 14, 160, 162
- Рейниц Бела (1878—1943) — венгерский композитор. 23, 28, 29
- Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908). 20, 128, 135, 161—162, 180, 219
- Роллан Ромен (1866—1944). 17
- Сабо Ференц (1902—1969) — венгерский композитор. 102
- Сабольчи Бенце (р. 1899) — венгерский музыковед. 16, 81, 102, 104, 167, 196, 210, 233
- Сервански Эндре (р. 1911) — венгерский композитор. 102
- Сечени Иштван (1791—1860) — венгерский общественный деятель и публицист. 13
- Сони Эржебет (р. 1924) — венгерский педагог и композитор. 102, 204
- Сток Фредерик (1872—1942) — американский дирижер. 108, 109
- Стравинский Игорь Федорович (р. 1882). 17—18

- Танеев Сергей Иванович (1856—1915). 142, 143
- Тиноди Шебештьен (р. между 1505—1510 — ум. 1556) — венгерский лютник и композитор. 64
- Тихонов Николай Сергеевич (р. 1896) — советский поэт и общественный деятель. 80
- Томан Иштван (1862—1941) — венгерский педагог и пианист. 9
- Тосканини Артуро (1867—1957). 63, 77, 100, 107, 109, 192, 196
- Тот Аладар (р. 1898) — венгерский критик. 104, 167
- Уйфалуши Иозеф (р. 1920) — венгерский музыковед. 64, 219
- Фалья Мануэль де (1876—1946). 162
- Фуртвенглер Вильгельм (1886—1954). 100
- Хачатурян Арам Ильич (р. 1903). 179
- Хладни (1756—1827) — физик, автор известных акустических работ. 110
- Ценин Сергей Александрович (р. 1902) — советский артист и либреттист. 93
- Чайковский Петр Ильич (1840—1893). 219, 227
- Чермак Антал (1774—1822) — венгерский скрипач и композитор. 15
- Шейбер Матьяш — венгерский композитор и хоровой деятель. 103
- Шимановский Кароль (1882—1937). 224
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич (р. 1906). 179
- Штраус Рихард (1864—1949). 229
- Шуберт Франц (1797—1828). 15
- Шуман Роберт (1810—1856). 101, 204
- Эркель Ференц (1810—1893) — венгерский композитор и дирижер. 12, 15, 78
- Этвеш Йозеф (1813—1871) — венгерский писатель. 7
- Эшпай Яков Андреевич (1890—1963) — советский композитор и фольклорист. 179, 181
- Яначек Леош (1854—1928). 224
- Ярданьи Пал (р. 1920) — венгерский композитор. 102, 103



## СОДЕРЖАНИЕ

Глава I. Путь восхождения . . . . .	5
Глава II. Признание . . . . .	61
Глава III. На вершине славы . . . . .	107
Глава IV. Завершение пути . . . . .	170
Глава V. Черты облика . . . . .	212
<i>Список произведений З. Кодая . . . . .</i>	<i>239</i>
<i>Список литературных и научных трудов З. Кодая . . . . .</i>	<i>245</i>
<i>Литература о З. Кодае . . . . .</i>	<i>247</i>
<i>Указатель имен . . . . .</i>	<i>249</i>

МАРТЫНОВ ИВАН ИВАНОВИЧ.

*Золтан Кодай.*

Редактор И. Прудникова. Художник А. Захаров. Худож. редактор В. Антипов. Техн. редактор Р. Орлова. Корректор Е. Ревзина. Сдано в набор 11/XII — 1969 г. Подписано к печати 22/VI — 1970 г. А08369. Формат бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Печ. л. 8,5 (Усл. п. л. 14,28). Уч.-изд. л. 12,6 (с вкл.) Тираж 5000 экз. Изд. № 1533. Т. п. 69 г. № 669. Зак. 405. Цена 1 р. 02 к. Бумага № 1. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, набережная Мориса Тореза, 30. Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, 1-й Рижский пер., 2.

**«ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА.  
МАСТЕРА XX ВЕКА»**

**Всесоюзное издательство «Советский композитор»  
планирует в ближайшие годы  
выпустить в свет следующие названия:**

*С. Демарке. Мануэль де Фалья*  
*М. Друскин. Зарубежная музыка XX века*  
*Л. Ковнацкая. Бенджамин Бриттен*  
*Ю. Кремлев. Габриель Форе*  
*В. Пичугин. Эйтор Вила Лобос*  
*К. Розеншильд. Эрик Сати*  
*Г. Хаймовский. Оливье Мессиан*  
*В. Холопова, Ю. Холопов. Антон Веберн*