

7-15-2019

Dance Genres In Zoltan Kodaly Works

Antonina Budarina

The State Conservatory of Uzbekistan, ant_bud@mail.ru

Follow this and additional works at: https://uzjournals.edu.uz/ea_music



Part of the [Musicology Commons](#)

Recommended Citation

Budarina, Antonina (2019) "Dance Genres In Zoltan Kodaly Works," *Eurasian music science journal*. 2019 : No. 1 , Article 1.

Available at: https://uzjournals.edu.uz/ea_music/vol2019/iss1/1

This Article is brought to you for free and open access by 2030 Uzbekistan Research Online. It has been accepted for inclusion in Eurasian music science journal by an authorized editor of 2030 Uzbekistan Research Online. For more information, please contact sh.erkinov@edu.uz.

Вначале хочется обратиться к собственным мыслям Золтана Кодая о народном творчестве. «Исследования по народной музыке не могут проводиться вне связи с историей музыки. Так же как история музыки не может развиваться без использования результатов исследования народного творчества... мы имеем в своем распоряжении настолько мало письменных источников, относящихся к старинной венгерской музыке, что наши представления о её истории не могут быть полными без народной музыки. Подобно тому, как народный язык во многом может дать представление о языке, существовавшем века назад, народная музыка может восполнить пробелы в истории музыки. С точки зрения художественной, народная музыка значит для нас гораздо больше, чем для наций, которые создали свой собственный музыкальный стиль уже несколько столетий назад. В таких странах народная музыка была ассимилирована профессиональной музыкой. Поэтому, например, в Германии музыканты могут найти в произведениях Баха или Бетховена то, что мы пока то можем найти только в наших старых крестьянских песнях – органичность и жизненность национальных традиций».

Проблемы народной музыки, её изучения стояли в начале XX века особенно остро. Требовалось снять налет заблуждений и ложных трактовок, закрепившихся в сознании не только простых поклонников музыки, но даже и в умах профессионалов. Это касается подлинно народного пласта в венгерском фольклоре. Как писал Кодай: «Одновременно с литературными подражателями Пётёфи зародилась городская народная песня, но без Пётёфи в музыке.

Эта новая тенденция привела к регрессу подлинно народную песню в деревне через так называемое народное представление (разновидность водевиля) и через цыган. Но она в конечном счете привела в тупик. В середине века её формы утратили жизненность. Однако эта тенденция надолго отвлекла общественное внимание от подлинно народной песни. Эту народную песню нужно было вновь открыть, вернуть ей прежние позиции и

снова начать с того, с чего в 1848 году она начала своё динамичное движение вперед, которое к 1867 году не только не смогло более продолжаться, но фактически пошло вспять. Если мы действительно хотим превратить народ в нацию, мы должны начать с превращения его музыки в его всеобщее достояние. Это должно быть сделано в интересах будущего развития нашей музыки, нашего всеобщего музыкального воспитания, в интересах науки» [5, 25].

Всей своей творческой деятельностью – и как фольклорист, и как ученый, и как педагог, и – особенно – как композитор Золтан Кодай оставался верен этим принципам. Сокровищницу родного фольклора он открыл в ходе многочисленных поездок по различным комитатам страны, и лучшие образцы её стали важнейшим стилеобразующим фактором его оригинального композиторского творчества. В нем отразились и получили творческое переосмысление самые различные жанры, вокальные и инструментальные, песенные и танцевальные. Остановимся на многоплановой трактовке Кодаем танцевального наследия своего народа.

Из всех отраслей музыкального искусства танцевальная музыка теснее других связана с бытом, присущей ей имманентно моторикой и передачей движения как такового. Именно танцевальные жанры скорее и гибче других следуют за модой, отражая наиболее современные веяния. Поэтому в образном содержании танцевальной музыки особенно точно и актуально преломляются стандарты вкуса и эстетические нормы каждой эпохи. Безусловно изначальная синкретичность первобытного искусства, выражавшаяся в единстве танца, пения и инструментального сопровождения, в некоторой степени сохраняется в народном творчестве вплоть до наших дней. Во многих культурах танцу придавалось исключительное значение. В Библии Давид характеризуется не только как псалмопевец, но о нем говорится, что он исполнял свою музыку «скакаше и плясаше». В Индии танцу придавалось космогоническое значение. Мир, по их представлениям,

был создан Шивой во время космического танца. Танец рассматривался как одно из средств раскрытия сущности вещей.

В эпоху Романтизма повышающийся интерес к локальному колориту вызвал широкое распространение национальных танцев (мазурки и полонезы у Шопена, польки и фурианты у Сметаны и Дворжака, халлинги и спрингары у Грига). В целом явно прослеживается тенденция, что танцевальная музыка становилась одним из существенных условий возникновения и развития национального симфонизма. Танцевальные элементы стиля обладали способностью давать «обобщение через жанр» (выражение А. А. Альшванга), тем более конкретное и точное, чем более выражено в них было национальное начало.

Танцевальные жанры в творчестве Кодая представлены столь же множественно, сколь и разнопланово. Хотя, справедливо было замечено, что в отличие от Бартока, которому было более присуще инструментальное мышление, Кодай – композитор скорее вокального склада. Но это не является препятствием для широкого воплощения танцевальных тем и приемов, как непосредственно воспринятых и записанных из народного творчества, так и авторских, созданных самим композитором по образцу народных. Среди танцевальных жанров мы находим и детские пьесы, и великолепные циклы: «Танцы из Галанты» и «Танцы из Марошсека», и претворение стилистики общеевропейских танцев, таких как вальс (Valsette) и менуэт (в сцене бала в опере «Хари Янош»), введение темы танца в кульминационный момент развития в вариационном цикле на песенную тему «Лети, павлин», и кантата «Каллаи кетеш» («Танцы деревни Калло»).

В своей трактовке танцевального начала Кодай отталкивался от своего отношения к венгерскому фольклору в целом. К концу XIX века уже четко наметились три основные линии: городская песня, вербункош и крестьянская песня. Как отмечает исследователь творчества Белы Бартока И. Нестьев, «Заслуга Бартока и Кодая заключалась в том, что они с подлинной самоотверженностью отстаивали и развивали наиболее плодотворные

традиции венгерской музыки: их не устраивали ни эпигонские устремления профессоров-германофилов, ни – тем более – истрепанные штампы цыганско-мадьярской эстрады. Они избрали третий, наиболее трудный путь: воскрешение древних пластов венгерской крестьянской песни и современное претворение этих интонационных богатств на основе новейшего опыта мировой музыки» [1, 22].

Как Барток, так и Кодай с юношеской увлечённостью воспринимали лучшие стороны национальной традиции вербункош. Во многих произведениях и Бартока (симфония «Кошут», Рапсодия №1, симфонические сюиты ор.3 и 4), и Кодая («Хари Янош», «Танцы из Галанты» и «Танцы из Марошсека», последняя опера «Панна Цинка») явственно ощущаются эти влияния, воспринятые ими через призму пламенного романтизма Листа.

Вместе с тем оба молодых венгерских музыканта очень скоро заняли резко отрицательную позицию по отношению к городской бытовой песне *Magyarnota*, которую они стали воспринимать как «псевдонародную». Этой сравнительно новой традиции, утвердившейся в XIX веке молодые исследователи противопоставили открытую ими древнюю крестьянскую песню с её пентатонной ладовой основой и богатым архаическим орнаментом. Она была незнакома не только зарубежным специалистам, но даже значительной части венгерской интеллигенции. В исследовательских работах и нотных публикациях Барток и Кодай представили эту интереснейшую область фольклора во всей её неповторимой самобытности.

«Танцы из Марошсека» (1927-30), получившие широкую известность в оркестровой редакции, написаны в форме рондо, в котором главная тема, записанная в трансильванском районе Марошсек, чередуется с тремя интерлюдиями. По сути – это народные мелодии, изящно оркестрованные и переплетенные в причудливый венок.

«Моя няня, венгерка из Марошсека, была хорошей певицей, и отлично плясала гайдуцкие танцы, - пишет Кемени, князь Трансильвании (1607-1662) в своей автобиографии. Это, пожалуй, не случайно, что большинство старых

образцов танцевальной музыки сохранились до наших дней в районе Марошсека и что некоторые пьесы так и называются «Марошсек», даже в других регионах. Вполне вероятно, что те разделы, которые известны ныне как инструментальные, первоначально пелись. Некоторых из них исполнявшие вокально, даже были найдены. До войны можно было услышать такие пьесы в каждой деревне, музыканты играли на скрипке или на пастушьей свирели; старые люди подпевали им. Знаменитые «Венгерские танцы», созданные Брамсом являются выражением духа венгерского города около 1860 года, в основном писались по образцам танцев местных музыкантов этой эпохи. В «Танцах из Марошсека» звучит ностальгия по образу Трансильвании, называемой «сказочная страна».

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. Они привлекают не только редкостным мелодическим богатством и мастерством разработки, но и изысканно-нарядной оркестровой палитрой. [см. об этом 2.].

В «Танцах из Галанты» (1933) Кодай возрождает традицию вербункоша, но при этом преодолевая штампы, которые стали общим местом в венгерской музыке позднего романтизма. Главная тема заимствована из сборника мелодий, записанных от старых цыган. Танцы написаны в такой же 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. Красочно звучат пассажи кларнетов, напоминающие о пастушьих наигрышах. 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 проводит тему трижды в разной оркестровке, как бы любуясь вдохновенной красотой мелодии. Следующий эпизод 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. Далее вновь следует краткое, но эмоционально значительное проведение главной темы, а за ним следует новый эпизод оживленного характера близкого наигрышам волынки. Далее опять следует рефрен главной темы и новый танцевальный эпизод, заставляющий вспомнить сходный по ритму финал Второй рапсодии Листа, расцвеченный наигрышами деревенских музыкантов. Краткая бурная кода завершает партитуру в непрерывном нарастании.

Если оба цикла «Танцев» имеют рондальное строение, что ещё больше подчеркивает их дансатную природу, то другой цикл - Вариации на венгерскую песню «Павлин» (1939) естественно разрабатывают принцип вариационности, присущий более вокальным жанрам. Они были написаны Кодаем для знаменитого Амстердамского оркестра Концертгебау в честь его пятидесятой годовщины. Народная песня, на которой построены 16 разнообразных по характеру и стилю вариаций, записана композитором в этнической области Сомоги. Не случаен и выбор песни, текст которой описывает полет павлина, несущего свободу политзаключённым – птица обещает новое будущее, а не продолжение существующих печалей. Мелодия песни - типичный образец народного *parlando-rubato*: пентатоническая по ладовой основе, богато орнаментированная, она отмечена своеобразием крестьянской вокальной манеры. Тема появляется в низком регистре виолончелей и контрабасов, она звучит сумрачно, затаенно и даже несколько угрожающе. Немногими, тщательно отобранными оркестровыми 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. Первая вариация с ее энергической поступью и переключками деревянных духовых со струнными оттеняет спокойствие и прозрачность звучания второй. Третья вариация напоминает первую, но звучит еще насыщеннее и напряженнее, поднимаясь в верхний регистр. В четвертой снова наступает успокоение, тема широко распета виолончелями, контрабасами и двумя фаготами. В пятой вариации тоже лирической – наступает спад напряженности. В следующих вариациях происходит тоновый контраст - динамическое преобразование темы, тональный сдвиг, удвоение мелодической линии деревянными и струнными. Импульс движения подхватывается в восьмой вариации, похожей на фантастическое скерцо. В 9-ой вариации тема появляется в новом облике, ее поют альты, виолончели, контрабасы и фаготы, сопровождаемые неумолчным журчанием пассажей флейт и кларнетов. Здесь впервые выступает на авансцену песенное начало с присущей ему широтой дыхания. В конце вариации мелодия звучит в высоком регистре первых скрипок, приобретая черты поэтической мечтательности. За скерцозной десятой вариацией следует проникновенная одиннадцатая – переключка кратких напевных фраз близких свирельным наигрышам, проникнутым грустно-задумчивым настроением. Еще ярче двенадцатая вариация – вдохновенное, широко развитое Adagio. 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 истаивающих заключительных фразах, вводящих в Траурный марш (*Marcia funebre*) 13-ой вариации. Вслед за широкими распевами 14-ой вариации следует 15-ая, в которой преобладают стремительные темпы, и драматично-торжественная 16-ая, а за нею – финал, где композитор вводит новый тематический материал – мелодию трансильванского танца. Энергия

танцевальных интонаций растворяется в величественном течении музыки. Гаммообразный взлет струнных и деревянных проводит мелодию песни в мажоре, в могучих октавных удвоениях струнных, в *tutti* оркестра. В коде, полностью снимающей драматическую напряженность, подводится итог всему развитию.

В полном расцвете дарования Кодай предстает в написанных в 1951 году «Каллаи кетеш» («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. В «Каллаи кетеш» раскрывался мир прекрасных образов, но все же — главное здесь составляет музыка — вдохновенная и пленительная в своем мелодическом богатстве. В новом произведении Кодай продолжает линию, начатую в «Танцах из Марошсека» и «Танцах из Галанты», — он дает жаровые зарисовки вполне конкретного, более того — локального бытового содержания. Но между ними есть и различие: Танцы деревни Каллаи — 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, напоминающая рапсодии Листа. Впрочем, там сильнее выражено чисто виртуозное начало, не говоря уже об иной интонационной основе. Кантата построена 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 музыки. 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 вслушиваться в каждый звук, восхищаться свежестью и сердечностью выраженного 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 Каллаи». Он широко распет в хоре, украшен оркестровыми наигрышами, живо напоминающими манеру игры на родных ансамблях. Вольное и спокойное движение сменяется ритмической чеканкой плясового напева. Императивная и волевая чисто диатоническая тема сразу меняет характер музыки, и лирическая задумчивость отступает вдаль перед наплывом праздничного веселья. Мастерски закладывается основной контраст между основными темами, 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 колоритно 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 на долгое время позывным сигналом радиопередач.

Обобщая сказанное хочется отметить широту и полноту охвата композитором явлений народной музыки. Отвечая критикам по поводу использования якобы румынских тем в своих «Танцах из Марошсека», Кодай пишет: «В качестве единственного доказательства приводится тот факт, что половина одной из мелодий встречается в «Румынских танцах» К. Хована (K. Chovan). Название не всегда имеет решающее значение. В руках цыган многое могло смешаться. Ведь в некоторых местностях как, например, в Буковице, они развлекали своей игрой население, состоящее из представителей 4-5 национальностей» [5, 133]. Далее он приводит пример скрипичной пьесы, вариации известной венгерской песни, которая была названа исполнявшим её в Буковице венгерским музыкантом-крестьянином «Ardeleana», то есть трансильванской. «По своей структуре она существенно отличается от румынских пьес такого же названия. 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» [5, 130].

В своих произведениях, основанных на народных танцах Кодай продолжает традицию, сложившуюся в XIX веке в творчестве Бетховена, Брамса, Дворжака, позже Грига, Гранадоса, В XX веке эту линию подхватили, например, Дебюсси (один из любимых композиторов Кодая), Рахманинов, Ривилис и многими другими. Но если в «Венгерских танцах» Брамса сильна салонная трактовка вербункоша, против которой так восставал Кодай, то в «Славянских танцах» Дворжака, созданных во многом «по следам» брамсовских, уже проявляется подлинно национальное начало. С присущей ему творческой щедростью, Дворжак не ограничивает себя только чешским фольклором, но включает в этот цикл самые различные славянские танцы – югославский, словацкий, украинский... По линии усиления

национальной аутентичности идет Григ, делая в своих «Норвежских танцах» ещё один шаг вперед в этом направлении. Близок ему и Гранадос в своих «Испанских танцах». Эти, так сказать, центростремительные принципы были основополагающими и для З. Кодая. Но дальше мы видим, как постепенно акценты в трактовке танцевальности смещаются. Например, в «Танцах для арфы и струнного оркестра», очень показательных для стиля и образного строя всего творчества композитора, Дебюсси отходит от принципов непосредственного отражения народного творчества в симфоническом преломлении танцевальности. Его произведение состоит из двух танцев: священного и светского, выдержанных в античном духе, предельно абстрагированном от каких бы то ни было национальных примет. И наконец яркий пример удаления от национальной характерности – «Симфонические танцы» Рахманинова, как абсолютное выражение этой, если можно так выразиться, центробежной тенденции в претворении фольклора. В этих двух образцах господствует тембровая, инструментальная стихия, акцент делается на «чистом» оркестровом, симфоническом мышлении, далеком от бытовой конкретики. Интересным образцом стали «Симфонические танцы» молдавского композитора П. Ривилиса, в которых он продолжает принципы симфонизации танца, но на оригинальном и характерном национальном материале, то есть, стремится к синтезу двух вышеупомянутых тенденций.

В завершение хочется вновь обратиться к словам Золтана Кодая: «Венгрия явилась самым западным ответвлением той древнейшей музыкальной культуры, которая оставила глубокий след в душах различных народностей, живущих на огромной территории, простирающейся от Китая через Среднюю Азию до Черного моря» [5, 58].

«Возможно, что формы традиции и меняются, но сущность их остается той же, пока живет народ, душу которого она воплощает. И придет время, когда интеллигенция сможет вновь передать перенятую у народа традицию, преобразованную в новую художественную форму, национальной общности – народу, ставшему нацией» [5, 60].

References

- [1] Nest'ev, I. (1969). *Bela Bartok. 1881-1945. Zhizn' i tvorchestvo [Bela Bartok. 1881-1945. Life and creativity]*. Moscow: Muzyka [Music].
- [2] Martynov, I. (1970). *Zoltan Koday [Kodály Zoltán]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet composer].
- [3] (1966). *Muzyka Vengrii*. Moscow: Muzyka [Music].
- [4] Koday, Z. (1962). *Izbrannye stat'i*. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet composer].
- [5] Koday, Z. (1961). *Vengerskaya narodnaya muzyka (Hungarian folk music)*. Budapesht: Korvina.
- [6] Sabolchi, B. (1964). *Istoriya vengerskoy muzyki [History of Hungarian music]*. Budapesht: Korvina.