



Л. И. БУШУЕВА

*Чувашский государственный педагогический университет*

УДК  
781. 7. 036 (4)

**«ВОЗОБНОВИТЬ СВЯЗЬ С ПРОШЛЫМ...»  
К ПРОБЛЕМЕ КОМПОЗИТОРСКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМА  
В ВЕНГЕРСКОМ МУЗЫКОЗНАНИИ**

**ИЗ ИСТОРИИ ПРОБЛЕМЫ  
КОМПОЗИТОРСКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМА**

**А**ктивный рост национального самосознания в ряде стран Восточной и Северной Европы в XIX веке повлек за собой стремление к созданию яркой и самобытной национальной культуры. Композиторы различных национальных школ относились к своим народным традициям как основе профессионального искусства. Поляк Ф. Шопен в начале 30-х годов отмечает: «Я стремился почувствовать нашу народную музыку и отчасти достиг этого» [15, с. 252]. Русский М. И. Глинка думает сходным образом: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем. <...> Я хочу, чтобы [в опере «Иван Сусанин». — Л. Б.] все было национальным — прежде всего сюжет, но и музыка тоже — настолько, чтобы мои дорогие соотечественники чувствовали себя как дома» [3, с. 15, 23]. Мысли норвежца Э. Грига можно считать точным и емким резюме по данному вопросу: «История культуры показывает нам, что не умирает лишь искусство национальное. Как всякий современный художник, который — сознательно или неосознанно — к чему-то стремится, я стою на национальной почве, и чувства мои, в особенности тогда, когда мне приходится иметь дело с национальным поэтическим материалом, также, само собой разумеется, национальны... [В моих] песнях я сам никак не могу обнаружить прямой связи с норвежской народной песней. Иное дело, что дух родной

моей страны, который издавна находил свое выражение в народной песне, пронизывает все мои сочинения» [4, с. 301].

В венгерской музыке национальные идеи и проблема композиторского фольклоризма приобрели особую актуальность в XX столетии. В. Дж. Конен в своих книгах «Театр и симфония» (М., 1975) и «Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века» (М., 1994) отмечает венгерскую практику как один из наиболее выразительных примеров различных форм взаимосвязи народного и профессионального искусства в европейской музыкальной культуре.

Острая необходимость осмыслить свое место в мировой музыкальной культуре и познать древние национальные истоки была вызвана предшествующим направлением историко-культурного процесса в Венгрии. По словам Ласло Эсе, «история Венгрии полна войн и борьбы за независимость, за сохранение венгров как нации. Полуторавековое турецкое владычество (1541—1686) надолго отбросило страну назад в экономическом и культурном отношении. Затем, с господством Габсбургов наступил длительный период гегемонии немецкой культуры, которая во все большей мере оттесняла отечественные традиции в деревню, вбивая этим клин между культурой крестьянства и господствующих классов. В результате старинные народные песни, вся бесценная их сокровищница сохранились лишь в селах, в городах же возникла почти не связанная с ними и менее ценная венгерская автотская музыка» [16, с. 5—6].

Сложившаяся историческая ситуация повлияла на особенности формирования профессионального национального искусства. В творчестве наиболее известных венгерских композиторов XIX века — в инструментальных и симфонических произведениях Ф. Листа, в операх Ф. Эркеля, в сочинениях Я. Бихари (1764—1827), Я. Лавотта (1764—1820), М. Мошоньи (1815—1870) — использовались только отдельные типы венгерской народной музыки: черты инструментально-танцевального стиля вербункош и популярной городской песни в характерном цыганском исполнении. В результате венгерская национальная музыка во второй половине XIX века зашла в тупик: в моде был «псевдонародный» полупрофессиональный стиль «Magyarnota», ничего общего не имеющий с подлинными, старинными народными традициями.

Золтан Кодай, размышляя о прошлом венгерской музыкальной культуры, оценивает его следующим образом: «Самые крупные деревья венгерской музыки высохли, так как их корни не нашли питательной почвы; венгерские музыканты не чувствовали за собой народа» (цит. по: [12, с. 120]). Лишь в XX веке, когда благодаря усилиям Золтана Кодая и Белы Бартока был открыт древнейший слой венгерского музыкального фольклора, венгры смогли сформировать свой национальный музыкальный стиль в композиторском творчестве. Опыт венгерской профессиональной музыки прошлого столетия оказался, наряду с русским, едва ли не самым ярким примером создания неповторимой национальной культуры при опоре на фольклор.

Вопросы взаимоотношений народного и профессионального творчества, пути претворения богатств фольклора затрагивают в своих работах венгерские музыковеды разных поколений — от Бартока и Кодая до Сабольчи и Уйфалуши. О внимании к данной проблеме свидетельствует и тот факт, что именно в венгерском издании [16] приводится малоизвестное русскоязычному читателю высказывание испанца Антонио Эхимено. Еще в 1774 году он утверждал, что «профессиональная музыка любого народа основывается на его народной музыке» (цит. по: [16, с. 5]). В XIX веке проблема почти не обсуждалась, хотя вся композиторская практика этого времени основана на претворении отдельных элементов венгерского фольклора. В XX веке подъем национально-освободительного движения повлек за собой усилившийся интерес к национальному фольклору. Откры-

тия Кодая и Бартока в области музыкальной фольклористики отразились на новых подходах к использованию народной музыки в композиторском творчестве. Проблема «композитор и фольклор» в XX столетии стала одной из ведущих тем венгерского музыкознания.

#### ОБРАЗ ВЕНГЕРСКОЙ МУЗЫКИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Использование венгерского фольклора в профессиональной музыке XVIII—XIX веков было ограниченным и определялось двумя господствующими в сознании тех времен установками. Впервые, согласно распространенному мнению народная музыка венгров включала в себя национальный инструментально-танцевальный стиль вербункош, зародившийся в недрах этого стиля народный танец чардаш, а также популярную бытовую песню, возникшую на основе городского фольклора. Древнейший слой венгерского фольклора — старинная крестьянская песня — в то время музыкантам не был известен и доступен, поскольку он существовал только изолированно, на месте — в деревнях, в исключительно узком крестьянском кругу, в законсервированном виде. Вторым свидетельством ограниченности представлений было заблуждение относительно происхождения венгерского фольклора. Бытовало мнение, что вся венгерская народная музыка, звучащая преимущественно в цыганском исполнении, в своей основе и является музыкой цыган, ее слабой копией. Ярким примером таких взглядов служит цитируемое И. В. Нестьевым высказывание из книги Ф. Листа «Цыгане в музыке»: «Венгерские крестьянские песни и инструментальные наигрыши слишком бедны и несовершенны, чтобы производить какой-либо художественный эффект <...> Зато инструментальная музыка, исполняемая цыганскими оркестрами, в состоянии соперничать с любым искусством» (цит. по: [7, с. 686]). Другие зарубежные музыканты тем более были во власти этого ошибочного впечатления. Например, К. Дебюсси в письме к венгерскому концертному антрепренеру М. Барчи, восторгаясь услышанным им во время концертной поездки по Австро-Венгрии ярким и вдохновенным исполнением цыгана Радича, советует: «Вашим музыкантам было бы полезно вдохновляться ими [цыганами. — Л. Б.] не копируя, а пытаясь перенять их свободу, дар вызывать скорбные эмоции и их ритмы» [5, с. 112].

Все же творчество выдающихся композиторов, обращавшихся к венгерскому фольклору, нередко выходило за рамки бытующих представлений. Благодаря особой экзотике, разнообразному синтезу привлекаемых стилевых истоков, венгерская музыка в творчестве авторов невенгерского происхождения XVIII—XIX веков стала яркой страницей истории европейского музыкального искусства. Она составила обширный пласт европейской культуры, обозначаемый в музыкальной науке различных стран терминами: «ungharese» (нем.), «à la hongrois» (франц.), «унгаризмы», «венгерская музыка» (рус.).

Особенности «à la hongrois» западноевропейских классиков и романтиков являются одной из наиболее часто исследуемых сторон проблемы «композитор и фольклор» в венгерском музыковедении. Им посвящены работы Бенце Сабольчи [10, 11], Йожефа Уйфалуши [14], Золтана Гардони («Венгерский стиль Ф. Листа»), Яноша Мароти («Оперная драматургия Ф. Эркеля»), Эрвина Майора («Венгерские мотивы у Гайдна, Моцарта и Бетховена»). Значительное место в исследованиях уделяется стилю вербункош как наиболее популярной разновидности венгерской народной музыки и его проявлениям в творчестве западноевропейских композиторов.

Исследование «à la hongrois» Йожефа Гайдна, предпринятое Б. Сабольчи в статье «Гайдн и венгерская музыка», — одна из наиболее обстоятельных, убедительных, несмотря на компактность, работ, посвященных судьбам венгерского фольклора в европейском профессиональном искусстве. По мнению автора, Гайдн мог знать и пользоваться письменными источниками венгерской народной музыки своей эпохи — сборниками танцевальных песен, обработанных в стиле вербункош и наигрышами в простой народнотанцевальной манере. Вероятно, некоторые виды песенной и инструментальной музыки Гайдн записывал сам. Однако сравнивая «венгерские» темы композитора и сходные образцы венгерской народной музыки, известные в XX веке, Б. Сабольчи находит между ними известное несоответствие. Пытаясь выяснить причину этого несоответствия, Сабольчи в результате скрупулезного анализа выявляет среди примеров «венгерской музыки» Гайдна четыре основных типа, отражающие стилевые особенности венгерского фольклора.

Первый тип встречается в медленных, драматических произведениях и представляет собой музыкальный стиль, совершенно неизвестный

письменным документам той эпохи и имеющий нечто родственное лишь в музыке XIX века. Второй тип встречается в произведениях с ярко выраженными жанровыми признаками и является синтезом подлинных народных источников венгерской, польской, хорватской и турецкой музыки. Третий тип прослеживается в эпизодических темах. Он основан как на архаических венгерских народных мелодиях вокального происхождения, так и на современном Гайдну репертуаре «вербункош». К четвертому типу относятся стилизации «венгерско-польской» музыки в жанровых пьесах, поданные в ироническом искажении и предвосхищающие во многом венгерскую народную практику XIX века.

Б. Сабольчи считает, что рассмотренные типы «венгерской музыки» И. Гайдна раскрывают определенные этапы развития национального стиля венгерского искусства. Они являются первым письменным отображением мелодического мира венгерского фольклора, поскольку памятники музыкального искусства этого времени до сих пор малоизвестны и труднодоступны. По словам автора, «в европейской музыкальной культуре это — первые посланцы самобытной восточноевропейской музыки» [11, с. 77].

О том, каким смыслом наделялось понятие «венгерского характера» в европейском общественном сознании XIX века, рассуждает в статье «Венгерские аспекты финала Героической симфонии» Йожеф Уйфалуши. Он анализирует проявления «вербункоша» у Гайдна, Бетховена, Шуберта и Брамса и отмечает различия в его трактовке. По мнению Уйфалуши, в музыке Бетховена и, в частности, в финале Третьей симфонии, «венгерские черты приобретают героический характер и встают вровень с музыкой французского марша, олицетворявшего героический пафос» [14, с. 105]. Стремясь показать «полную картину значения венгерского стиля во всем мире идей Бетховена», автор уточняет, что со времен эпохи Просвещения в европейской эстетике сложилось понимание восточного, противостоящего европейскому, начала как образца ума и гуманизма. Поэтому «венгерский стиль» в европейском общественном мнении представлял благородных восточных людей, носителей мудрости, борцов за справедливость. В таком контексте в масштабных бетховенских симфонических финалах, где торжествуют идеи братства и гуманности, впервые в европейской музыкальной культуре «венгерский голос выходит из узких рамок ориентализма и по-братски сливается

с голосами французской революции» [там же, с. 109].

Одним из первых венгерских музыкантов, размышлявших о роли фольклора в профессиональной музыке и активно подкреплявших наблюдения собственным композиторским творчеством, был крупнейший представитель европейского романтизма Ференц Лист. Российскому читателю, возможно, не известна его попытка организовать при Национальной музыкальной академии в Будапеште специальную кафедру или кабинет для изучения венгерской народной музыки. Попытка не удалась. Но Лист сам собирал народные напевы, стремясь познать народную музыку в ее наиболее типичных чертах и зафиксировать максимально точно. Бережно относясь к фольклору, Лист говорил, что венгерскую музыку надо не столько «реставрировать», сколько «реконструировать», воспроизводя ее во всей прелести непосредственного звучания. При этом на практике он нередко свободно трансформировал народную тему, иногда далеко отклоняясь от духа первоисточника.

О месте Листа в национальной культуре и о роли фольклора в его творчестве размышляли многие венгерские музыканты нашего столетия. Первыми среди них были Золтан Кодая и Бела Барток. Кодая, отдавая должное историческому значению деятельности Листа, справедливо отмечал, что Лист не мог добраться до глубокого слоя венгерской музыки даже ценой сверхчеловеческих усилий. Необходим был длительный исторический процесс, ускорить который один человек был не в силах. Однако Лист в своем творчестве иногда неосознанно использовал черты архаичной венгерской народной музыки. Я. Мильштейн в двухтомной монографии «Ференц Лист» (М., 1971) пишет, что в Седьмой и Тринадцатой венгерских рапсодиях композитора среди обработанных тем встречаются старинные крестьянские песни в интерпретации венгеро-цыганских оркестров. Б. Барток, осознавая условность листовской фольклорной концепции, в молодые годы подчеркивал свою преемственность с творчеством Листа, называя себя продолжателем и защитником его национально-патриотических идеалов. Рассуждая о проявлении национального начала в искусстве, в своей «Автобиографии» Барток говорит: «Я понял подлинное значение Листа и увидел в нем значительно более крупного гения, с точки зрения дальнейшего развития музыки, чем Вагнер или Штраус» [1, с. 94]. Эту мысль продолжает Бен-

це Сабольчи, подчеркивая, что стиль Листа национален и «венгерский голос» явственно ощущим во всем его творчестве.

В монографии «Последние годы Ференца Листа» Б. Сабольчи рассматривает стилевые истоки позднего периода творчества композитора. Творчество Листа в целом, как отмечает исследователь, представляет собой сплав элементов различных культур, и «несмотря на то, что Лист всегда признавался в своей принадлежности к Венгрии, каждая европейская культура могла заявить на него известное право» [10, с. 16]. Автор преднамеренно разделяет в творчестве Листа «венгерский голос» и «мировой стиль», вбирающий в себя национальные традиции различных европейских стран. Сабольчи подробно и тщательно анализирует все проявления национальных традиций у Листа и приходит к выводу, что музыкальный язык его сочинений образует неделимое единство. Венгерский колорит проявляется по необходимости не только в ранних («Венгерские рапсодии», симфоническая поэма «Венгрия»), но и в поздних сочинениях, таких, как «Венгерская коронационная месса», симфоническая поэма «Тассо», фортепианная Соната *h moll.* В творчестве Листа «мировой стиль» и «венгерский голос» все более сближаются, в позднем периоде они сливаются в единое целое из венгерских, русских, французских, немецких, итальянских и грегорианских элементов, создавая «мировой единый стиль». Решающей в этом синтезе «всегда остается полностью новая, революционно заостренная восточноевропейская интонация» [там же, с. 68].

#### «КОМПОЗИТОР И ФОЛЬКЛОР» В ОЦЕНКЕ З. КОДАЯ И Б. БАРТОКА

Подлинно научный, глубокий этап изучения проблемы «композитор и фольклор» начинается в XX веке. Его начало ознаменовано приходом в науку Золтана Кодая и Белы Бартока. Их деятельность в значительной мере была связана с усилившимся в начале столетия венгерским национальным политическим течением. Борьба за национальную самобытность и характерность, свойственная этому течению, охватила также и область искусства. Чтобы поднять искусство, Кодая и Бартоку пришлось обратиться к науке. Они разработали широкую программу развития новой венгерской музыки, одной из сторон которой было всестороннее изучение фольклора и активное его претворение в композиторской практике.

Опыт XIX века и, в частности, вопрос фольклорных истоков был рассмотрен и оценен Бартоком и Кодаем весьма категорично. Барток отмечает, что на искусство Шопена, Листа и славянских композиторов оказала влияние не подлинная народная музыка, а профессиональная музыка в народном стиле, и ее художественная ценность не сравнима с ценностью чисто народных мелодий. Кодай дает следующую точную и беспристрастную оценку: «На протяжении более ста лет «венгерская музыка» через многочисленные каналы экспортируется во все страны мира. Она принадлежит большей частью перу наших популярных, наполовину дилетантских композиторов XIX века и мало или ничего общего не имеет с древней традицией народной музыки» [6, с. 31].

Обращение к фольклору исходило из желания создать в музыке нечто специфически венгерское. Критически осмыслив прошлое своей национальной культуры, создатели новой венгерской музыки поняли, что «как раз в области музыки у нас есть твердая точка, на которую мы можем опираться, когда ищем «венгерское» в искусстве. Эта твердая точка — народная музыка, точнее, ее наиболее древний пласт» [там же, с. 39]. Барток и Кодай поставили цель ввести этот древний пласт в национальную профессиональную музыкальную культуру. Сформулированное в «Автобиографии» желание Бартока «оживить художественную музыку элементами свежей крестьянской музыки, свободной от влияния последних столетий», совпало с мыслью Кодая, цитируемой из статьи «Венгерская музыка»: «<...> не порывать с прошлым, а возобновить связь с ним и сделать ее более интенсивной» [6, с. 36].

В своих трудах Кодай и Барток не только подвергли всестороннему рассмотрению свойства древней народно-музыкальной системы, но и много размышляли над путями ее претворения в профессиональном творчестве. Так, З. Кодай считает пентатонику характерной ладовой основой архаического венгерского фольклора. Как пишет И. Нестьев, он «различает следующие три способа применения пентатоники в композиторском творчестве: 1) чистая пентатоника; 2) мелодии, в которых при пентатонической основе «недостающие» (сравнительно с семиступенной диатоникой) вторая и шестая ступени употребляются только в качестве орнаментальных тонов; 3) мелодии, в которых пентатоническая основа хотя еще и ощущается, но вторая и ше-

стая ступени уже используются в качестве самостоятельно выпеваемых слоговых тонов, в большинстве случаев на слабых долях тактов и никогда в качестве заключительных тонов» [8, с. 41]. Приведенное разделение — обобщение практического опыта — свидетельствует, насколько серьезно Кодай относился к проблеме пентатоники и ее проникновению в профессиональную музыку. По его мнению, пентатоника — это живой, развивающийся элемент музыкального языка, таящий в себе нераскрытые пока еще в полной мере возможности.

Б. Барток, обобщая свой опыт исследований и композиторской практики, создал классификацию методов работы композиторов с фольклором. В статье «О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени», вошедшей в посвященный ему сборник [2, с. 245—249], он выделяет несколько стадий их формирования:

— *Первая стадия*, отличающаяся некоторым сходством с хоральными обработками И.-С. Баха, заключается в том, что можно «использовать крестьянскую мелодию без изменений или слегка варьировать ее, снабжая аккомпанементом, иногда обрамляя вступлением и заключением». При этом Барток различает два типа обработок: когда «сопровождение, вступление, заключение и интерлюдии <...> являются как бы рамкой, в которую мы — как драгоценный камень в оправу — заключаем главное — крестьянскую мелодию» и наоборот: «крестьянская мелодия играет лишь роль эпиграфа, а самое главное — это то, что находится вокруг». По мнению автора, в этих типах композитор всегда должен стремиться достичь «нерасторжимого единства» мелодии и ее окружения.

— *Вторая стадия*, не имеющая принципиального различия с первой, характеризуется тем, что «вместо использования подлинной крестьянской мелодии композитор создает ее имитацию». Великолепным образцом музыки такого рода Барток считает тематический материал «кудесника» Стравинского «русского периода», полагающего, что композитор имеет право брать материал из любых доступных источников и использовать его наравне со своим собственным.

— *Третьей стадией* свойственно отсутствие признаков первых двух стадий: когда «в произведениях нет ни крестьянских мелодий, ни их имитаций, но они наполнены атмосферой крестьянской музыки». Этот наивысший, совершенный, по Бартоку, способ выражения композитором своих мыслей, присущ в венгерской музы-

ке, прежде всего, произведениям З. Кодая. В этом случае народный язык становится родным языком композитора, и он «пользуется им — так же свободно, как поэт — своим».

Данная классификация сочетает в себе научную обобщенность с практической направленностью. Она в полной мере является отражением творческой личности Бартока, чье место в истории музыки уникально тем, что он одновременно проявил себя как гениальный композитор мирового значения и как выдающийся исследователь народного творчества.

В упомянутой статье Барток дает ценные рекомендации композиторам, обращавшимся к архаичной крестьянской музыке. Он подчеркивает, что «чем примитивнее мелодия, тем своеобразнее может быть гармонизация и аккомпанемент», тем больше открывается возможностей для творчества. Именно такую мелодию можно гармонизовать «в многочисленных вариантах аккордами различной тональной направленности». По мнению Бартока, эта особенность отчасти объясняет появление политональности в венгерской музыке и в музыке И. Стравинского. С другой стороны, как утверждает Барток, своеобразие мелодического мира древних венгерских народных песен открывает перед композиторами возможности новых гармонических комбинаций. Они возникают в том случае, если «равноценное в последовательности попытаться воспринять как равноценное и в одновременности» [там же, с. 248]. Используя этот принцип проекции народно-мелодической горизонтали на вертикаль, Барток приходит в своем творчестве к новой трактовке диссонанса — одной из типичных черт музыки XX века. Характерно, что Барток открывает данный принцип через обращение к народной музыке.

В размышлениях над путями использования фольклора в профессиональной музыке Барток и Кодай пришли к обобщениям, имеющим значение глубоких методологических установок. Важными для любой национальной культуры представляются мысли Кодая о народных традициях: «Без традиций нет плодородной почвы. С другой стороны, одни лишь народные традиции не создадут более высокую профессиональную художественную форму, какими бы жизненными они не были». И далее — об их роли в профессиональной музыке: «Художественная музыка вырастает из народной музыки, она является ее ученым продолжением. Художественная музыка никогда не удаляется от народной музыки на-

столько, чтобы не иметь с ней чего-либо общего» [6, с. 42, 36].

Продолжает и развивает мысли Кодая Барток в статье «О значении народной музыки». Он рассматривает существующие концепции по отношению к фольклору. Первая из них решающее значение придает тематическому материалу, вторая — его развитию, разработке. Барток подчеркивает, что обе стороны одинаково важны. Он считает, что «народная музыка способна оплодотворить музыкальное искусство страны только в том случае, если обработкой ее займется большой творческий талант». Идея о творческом, неподражательном подходе к фольклору высказана и в статье «Влияние народной музыки на современную профессиональную музыку»: «Подлинная народная музыка может рассматриваться по отношению к высокохудожественной профессиональной музыке как явление природы — так же, как для изобразительного искусства — линии тела, воспринимаемые глазами художника, или как жизненные явления — для писателя» [2, с. 260].

Творческие и научные идеи Золтана Кодая и Белы Бартока получили развитие у следующего поколения венгерских музыковедов, а творчество основоположников новой венгерской музыки стало темой для многочисленных работ.

#### КАРПАТИ — О БАРТОКЕ И ФОЛЬКЛОРЕ

Значительное внимание исследованию фольклорных истоков творчества Б. Бартока уделяет Янош Карпати в книге «Струнные квартеты Бартока» [17]. Анализируя струнные квартеты в свете созданной Бартоком классификации методов претворения фольклора, Карпати отмечает, что для данных произведений наиболее типична вторая стадия обработки, когда композитор, не используя подлинные крестьянские мелодии, создает их искусные имитации. Автор подробно прослеживает элементы различных национальных музыкальных культур — венгерской, словацкой, румынской, сербской, украинской и арабской в творчестве композитора и приходит к выводу, что бартоковский метод обращения с фольклором обдуманно соединяет западные и восточные влияния. Ценным является стремление музыковеда осмыслить взаимосвязь Бартока с фольклором в музыкально-эстетическом аспекте и раскрыть систему взглядов композитора как выдающегося представителя мировой художественной культуры XX столетия. На этом пути возникает необычная проекция системы воззрений ком-

позитора в изложении Я. Карпати на известную классификацию Б. Бартока.

По мнению Карпати, Барток, во-первых, понимает назначение фольклора как источника музыкальных тем для профессионального искусства. Для композитора важна степень преобразований и варьирования народной темы, а также соотношение фольклорной мелодии и всего остального музыкального материала произведения. Барток отмечает несколько основных вариантов подхода композиторов к фольклорным темам и сводит их к первым двум стадиям своей классификации.

Второй важной особенностью взглядов композитора является понимание им фольклорной музыки как особого языка, состоящего из множества диалектов и наречий, обеспечивающего в искусстве связь с традициями. Борьба за познание своей родной культуры для Бартока была тесно связана с изучением музыки разных народов — как соседних, так и удаленных. Известно, что Барток вместе со своим соратником Кодаем искали исторические связи с Поволжьем и, насколько это было возможно, изучали чувашскую и марийскую музыку.

Идея демонстрации сосуществования и взаимосвязи разнонационального фольклора, соответствующая третьей стадии упомянутой классификации, — одно из великих научных и творческих открытий Бартока. Научные поиски, стремление к воплощению гуманистической «идеи братства народов» вдохновили композитора на выдающиеся, беспримерные в истории музыки опыты по комбинированию различных фольклорных диалектов при сохранении приоритета венгерской народной музыки. Третий принцип может быть назван самым главным в системе взглядов Бартока, поскольку он обобщает два предыдущих и относится к сфере идеологии. Барток воспринимал обращение к крестьянству и к деревенской жизни как приближение к природе, чистому источнику, из которого он не только мог черпать свои музыкальные мысли, но и познавать жизнь. Это не было тем, что Карпати называет «popularism» и романтической идеализацией крестьянства. Фольклор обеспечивал Бартоку связь с действительностью, реализм его музыки. Гуманистическая природа искусства Бартока исходит из общедоступности и человечности, свойственных фольклору.

Большая роль фольклора на идеологическом уровне, считает Карпати, дает ключ к эстетической оценке творчества композитора. Интерпре-

тация фольклора как всемирной гуманистической ценности, базиса для возрождения музыкальной культуры Европы позволяют назвать Белу Бартока композитором-продолжателем великих традиций и, в то же время, вдохновителем новых поисков и открытий в музыкальном искусстве.

#### О ВЕНГЕРСКО-РУССКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ

Суждения венгерских музыковедов о роли фольклора в профессиональном искусстве имеют много общего в подходах к использованию народной музыки в русской композиторской школе. О венгеро-русских музыкальных параллелях размышляет Золтан Кодай в статье «Роль народной песни в венгерском и в русском музыкальном искусстве» (1946) и в «Речи при открытии советской выставки книг по музыкальной педагогике и музыкальной литературе» (1953) [6, с. 49—57, 204—209]. Первая статья посвящена значению народных традиций в профессиональной музыке и в музыкальном воспитании. «Речь...» содержит много ценных наблюдений о чертах сходства развития венгерской и русской музыки за последние полтора столетия в композиторской сфере, в педагогике и в исполнительстве.

В данных работах З. Кодай подчеркивает, что «путь русской музыки с самого начала был для нас вдохновляющим примером» [6, с. 55]. Он прослеживает общность устремлений от самых истоков, считая творчество Л. Бетховена, использовавшего в своей музыке русские и венгерские мотивы, начальной точкой отсчета. Венгерский музыкант говорит об аналогиях в музыке XIX века и отмечает, что распространившийся в первой половине столетия в России городской романс «преграждал путь пионерам русской музыки точно так же, как нам — наши городские подделки под народную песню» [там же, с. 53]. Много совпадений находит Кодай между творчеством М. Глинки — с одной стороны, и Ф. Листа и Ф. Эркеля — с другой, подчеркивая при этом, что Глинка «намного глубже знал традиции своей родины и вернее следовал им, чем наши композиторы». Кодай отмечает, что сложившаяся во второй половине XIX века общественно-политическая ситуация и засилье немецкого направления в культуре затормозили развитие венгерского искусства, «вследствие чего движение, соответствующее историческому этапу деятельности Римского [Корсакова] и его круга, началось у нас значитель-

но позже» [там же, с. 205]. Венгерские композиторы XX столетия, создавшие национальный музыкальный стиль на основе своей народной песни, опирались, прежде всего, на опыт русской музыки.

Размышления венгерских музыкантов о путях претворения фольклора были с интересом восприняты российскими учеными. Значительный отклик в трудах отечественных музыковедов получили мысли Белы Бартока о формах претворения фольклора. Все исследователи, занимающиеся данной проблемой, отмечают новаторство и значимость взглядов Бартока. Много общего в подходе прослеживается между классификацией Б. Бартока и систематизацией И. И. Земцовского, изложенной в его книге «Фольклор и композитор» (Л.; М., 1978).

Расширению представлений о венгерском музыкознании способствовало издание в 1968 году сборника статей «Музыка Венгрии», публикации больших подборок материалов к юбилейным датам венгерской культуры в журнале «Советская

музыка» в 1965 и 1985 годы. В выступлениях венгерских музыкантов сквозными являются мысли о глубокой взаимосвязи венгерской и русской культур, общности взглядов на важнейшие проблемы развития искусства. Б. Сабольчи [13] отмечает единство подходов к изучению фольклора в трудах Белы Бартока и Виктора Беляева, подчеркивает значение и глубину профессиональных и человеческих уроков, полученных от общения с выдающимся русским ученым.

Исследования венгерских музыковедов в данной области представляют удачный и известный всему миру вариант решения важной проблемы «композитор и фольклор». В свете дискуссий последнего времени о судьбах искусства в наступившем столетии венгерский опыт является прекрасным примером сохранения национальных традиций.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Барток Б. Автобиография // Советская музыка. — 1965. — № 2. — С. 94—96.
2. Бела Барток: сб. ст. — М.: Музыка, 1977.
3. Глинка М. О музыке и музыкантах. — М., 1954.
4. Григ Э. Избранные статьи и письма. — М.: Музыка, 1966.
5. Дебюсси К. Избранные статьи и письма. — М.: Музыка, 1966.
6. Кодай З. Избранные статьи. — М.: Сов. композитор, 1982.
7. Нестьев И. Бела Барток. — М.: Музыка, 1969.
8. Нестьев И., Христиансен Л. Барток // Музыка XX века. Ч. 2, кн. 5 А. — М.: Музыка, 1987.
9. Рыжкин И. О национальном вопросе в истории западноевропейской музыки // Советская музыка. — 1937. — № 4. — С. 69—84.
10. Сабольчи Б. Последние годы Листа. — Будапешт: Академия наук Венгрии, 1959.
11. Сабольчи Б. Гайдн и венгерская музыка // Советская музыка. — 1959. — № 6. — С. 77—85.
12. Сабольчи Б. Золтану Кодая — 80 лет // Советская музыка. — 1962. — № 12.
13. Сабольчи Б. Три встречи // Советская музыка. — 1985. — № 4. — С. 119—120.
14. Уйфалуши И. Венгерские аспекты финала Героической симфонии // Музыка Венгрии. — М.: Музыка, 1968.
15. Шопен Ф. Письма. — М., 1964.
16. Эсе Л. Жизнь Золтана Кодая в фотографиях и документах. — Будапешт: Корвина Пресс, 1982.
17. Karpati Janos. Bartok's string quartets. — Budapest: Corvina Press, 1975.

**Бушуева Любовь Ивановна** —  
аспирантка Чувашского государственного  
педагогического университета