

Грицун Ю. Н.

Национальный университет «Черниговский колледж» имени Т. Г. Шевченка

Поздние вдохновения Мастера: «Лирическая музыка» для камерного оркестра и солирующей виолончели (по прочтении К. Паустовского) и *Sonatina piccolo*» для струнного оркестра Игоря Ковача.

**Грицун Ю.Н.<sup>1</sup> Поздние вдохновения Мастера: «Лирическая музыка» для камерного оркестра и солирующей виолончели (по прочтении К. Паустовского) и *Sonatina piccolo*» для струнного оркестра Игоря Ковача.**

В статье рассматриваются два сочинения, принадлежащие к позднему периоду творчества украинского композитора XX века, являющегося ярким представителем харьковской композиторской школы Ковачу Игорю (1924-2003) – «Лирическая музыка» для камерного оркестра и солирующей виолончели (по прочтении К. Паустовского) и *Sonatina piccolo* для струнного оркестра, в которых сохранена прочная связь с современными тенденциями украинской музыки 2-й половины XX века, унаследованными от композиторов советского времени, а также возникавшими в украинской музыке на протяжении его творческого пути.

Отмечено, что данные камерно-инструментальные произведения служат откликом композитора на, соответственно, неоромантическую и неоклассическую тенденцию музыки последней трети XX ст. Указывается на связь «Лирической музыки» с жанром «Музыка для...» с одной стороны, и медленными частями симфоний композитора. В *Sonatina piccolo* И. Ковач демонстрирует свое понимание игрового начала в творчестве, раскрывая мастерство владения техникой музыкального письма.

**Ключевые слова:** И. Ковач, жанр, неотенденции в музыке, авторская индивидуальность, камерный оркестр, музыкальное письмо.

**Грицун Ю.М. Пізні натхнення Майстра: «Лірична музика» для камерного оркестру та віолончелі соло (за прочитанням К. Паустовського) та «*Sonatina piccolo*» для струнного оркестру Ігоря Ковача.**

В статті розглядаються два твори, що належать до пізнього періоду творчості українського композитора XX століття, що є яскравим представником харківської композиторської школи Ігорю Ковачу (1924-2003) – «Лірична музика» для камерного оркестру та віолончелі соло (за прочитанням К. Паустовського) та *Sonatina piccolo* для струнного оркестру, в яких збережений міцний зв'язок із сучасними тенденціями української музики 2-ї половини XX століття, успадкованими від композиторів радянського часу, а також, які виникали в українській музиці протягом його творчого шляху.

<sup>1</sup> Ученица Игоря Константиновича Ковача (1992-1997 г.г. обучения)

Відзначено, що дані камерно-інструментальні твори служать відгуком композитора на, відповідно, неоромантичну і неокласичну тенденцію музики останньої третини ХХ ст. Вказується на зв'язок «Ліричної музики» з жанром «Музика для ...» з одного боку, і повільними частинами симфоній композитора. У *Sonatina piccolo* І. Ковач демонструє своє розуміння ігрового початку в творчості, розкриваючи майстерність володіння технікою музичного письма.

**Ключові слова:** І. Ковач, неотенденції у музиці, авторська індивідуальність, камерний оркестр, музичне письмо.

**Hrytsun Yu. M. Later inspirations of the Master: "Lyrical music" for chamber orchestra and solo cello (after reading by K. Paustovsky) and Sonatina piccolo for string orchestra by Igor Kovacs.**

**Keywords:** I. Kovach, genre, non-genres in music, author's individuality, chamber orchestra, musical writing.

**Постановка проблемы и ее связь со значительными научными или практическими заданиями исследования.** В изучении творчества Игоря Ковача есть много «белых пятен»: до настоящего времени не изучена жанровая палитра композитора, стилистические особенности его творчества (критикой в большинстве случаев анализировались произведения Игоря Ковача, посвященные патриотической тематике), что значительно осложняет изучение его творческого наследия.

**Анализ исследований** Волна интереса художественной интеллигенции к гражданской тематике, вызванная «хрущевской оттепелью» конца 1950-х – начала 1960-х годов, стимулировала развитие музыкальной критики в направлении оценки сочинений с точки зрения социалистических ценностей, отсюда – акцент на патриотической линии творчества И. Ковача, что способствовало формированию в общественном сознании представление о нем как «песеннике», пропагандисте гражданских идей.

Лишь в немногих публикациях раскрываются иные стороны его творчества. На протяжении двадцати лет, с 1967 по 1987 годы, творчество И. Ковача неизменно находилось в центре внимания музыкальной критики.

Для некоторых ее представителей оно составило одно из сквозных направлений в изучении и оценке современных явлений в композиторской практике харьковского региона. Назовем в этой связи А. Чепалова, Н. Тышко, П. Калашника, чьи публикации об И. Коваче составляют своеобразные музыкально-критические монографии. Нелишне подчеркнуть, что Н. Тышко стала автором единственного в своем роде монографического очерка о нем. Немалый вклад в освещение творческих новинок композитора, обобщение некоторых наблюдений жанрового и стилистического планов внесли многие другие музыковеды (О. Гусарова, Щербинин Ю., Шантырь Г.), способствуя созданию в общественном сознании образа художника.

**Цель статьи** сделать музыкальный анализ двух сочинений Игоря Ковача – «Лирическая музыка» для камерного оркестра и солирующей виолончели (по прочтении К. Паустовского) и *Sonatina piccolo* для струнного оркестра, написанные в 1989-2000 годы. **Изложение основного материала исследования с полным обоснованием полученных научных результатов** Названные сочинения относятся к последнему 15-летию творчества Игоря Константиновича Ковача (1924-2003) - композитора, без имени которого невозможно представить историю музыкальной культуры Харькова и традицию академической композиторской школы ХНУИ имени И. П. Котляревского. Обращенность к демократической аудитории, позитивный эмоциональный тонус сочинений, даже отмеченных трагически - скорбными страницами авторского высказывания, гражданский пафос, высочайший профессионализм обеспечили его музыке широкий общественный резонанс. На протяжении многих десятилетий ни одна из его премьер не обходилась без освещения в местной, а, зачастую всеукраинской музыкально-критической прессе.

В последние 15 лет жизни композитора радикальные изменения, происходившие в социокультурной среде, поставили И. Ковача в сложные условия, стимулирующие поиск новых средств композиторского

высказывания, созвучных наиболее актуальными веяниям времени. В количественном отношении продуктивность его деятельности несколько снижается, но сохраняется ее многогранность. В числе написанного в эти годы - вокально-симфоническое произведение «Бегущая по волнам», литературно-музыкальная композиция «Страна ГРИНландия», произведения для симфонического и камерного оркестра, камерно-инструментальная музыка, сочинения для хора, песни, пьесы для фортепиано – композитор подводит итог творчества во всех жанровых границах.

На фоне композиций, так или иначе продолжающих творческие начинания И. Ковача предшествующих десятилетий, выделяются два сочинения, в которых он соприкоснулся с современными неотенденциями: «Лирическая музыка для камерного оркестра и солирующей виолончели (по прочтении К. Паустовского) (1990), и «*Sonatina piccolo*» для струнного оркестра (1989). Каждое из них раскрывает новые грани духовно-художественного мира И. Ковача, представляя его, с одной стороны, как рефлектирующую личность, с другой - как Мастера, в совершенстве владеющего своим искусством.

«Лирическая музыка» для камерного оркестра и солирующей виолончели (по прочтении К. Паустовского) (1990)

Это сочинение примыкает к концертным опусам И. Ковача. Его жанровое определение отсылает к типичным для XX века обозначениям «Музыка для...», которое сигнализирует о свободе композиторского выбора инструментального ансамбля, стилистических и композиционно-драматургических средств. В данном случае исполнительский состав почти ограничен струнной группой, лишь иногда подсвеченной вибратоном. Восприятие программирует и другое слово, включенное в название, – «лирическая», расшифрованное посредством подзаголовка. Как известно, К. Паустовский вошел в русскую литературу именно как художник лирического, поэтического склада. «Природа для русского писателя

Константина Георгиевича Паустовского, – пишет Е. Кубряк, – стала кладезем художественного творчества. Его творчество у многих и многих читателей вызывает воспоминания об упругом снежном хрусте, шорохе опавшей осенней листвы, звоне хрустально чистого воздуха и таинственной привлекательности темных озер. В его произведениях – светлая грусть, без которой, как считал сам писатель, невозможно счастье...» [4].

Как представляется, в «Лирической музыке» И. Ковач нашел собственный подход к неоромантизму в украинской, шире – советской композиторской практике 1980-х годов. Он не обращается напрямую к художественным моделям XIX века, как это делает, например, В. Бибик, активно пользующийся разнообразными интонационными, тембровыми, образно-семантическими знаками позднеромантических произведений. Его путь связан с воссозданием самой атмосферы «душевности», характерной не только для австро-немецкого, как у В. Бибика, но и русского искусства – как музыкального, так и писательского. Универсальным знаком романтической лирики в анализируемом произведении становится вальсовость, проявляющаяся в трехдольной метрике, пластичности мелодического рисунка, общем настроении.

В «Лирической музыке» в полной мере раскрылся мелодический дар И. Ковача. Подобно П. Чайковскому и С. Рахманинову, композитор бесконечно длит тематическую линию, охватывающую большие звуковые пространства. О них же заставляет вспомнить и «распетая» контрапунктами и подголосками музыкальная ткань, «вокальность» которой усиливается проникновенностью тембра струнных инструментов, а вступающий изредка вибратон сообщает высказыванию некоторую загадочность, словно освобождая лирику от слишком «земной» полноты. Акцентуация мелодического начала обуславливает организацию интонационного процесса по типу развертывания. В его течение постоянно вливаются новые мелодические фразы и целые темы, что производит впечатление бесконечного роста музыкальной мысли. Несмотря на возможность

трактовки формы как сонатной со вступлением и кодой, общая логика развития направляется принципом драматургических волн с последовательным достижением местных и генеральной кульминаций.

Мелодическое развертывание имеет *initio*: терцовый мотив (I–III–I), экспонируемый скрипками и альтами во вступлении<sup>2</sup>. Здесь же устанавливается и другой оборот – малосекундовый. Их совокупность составляет остинатный фон, в то время как из первого вырастает протяженная тема солирующей виолончели, охватывающая 16 тактов (главная партия)

Лирическая музыка для камерного оркестра и солирующей виолончели  
(по прочтении К. Паустовского)  
основная тема (прим. 1)

Контрастная побочная (*Es-dur*, ц. 3) складывается из двух элементов: триольных оборотов у солирующей виолончели и новой темы, истоком которой служит квартовая интонация (первые скрипки). Заключительная партия (ц. 4) обозначена обыгрыванием виолончелью solo терцовых и

<sup>2</sup> В партитуре, на основе которой осуществляется анализ «Лирической музыки», рукой автора написано: «Второй вариант вступления». Первый вариант обнаружить не удалось.

квартовых мотивов, данных параллельными трезвучиями в широком расположении (*pizzicato*). Им отвечают первые скрипки темой побочной партии в октавном удвоении. Появляется и новая музыкальная мысль, распределяемая между солирующим инструментом и парами оркестровых, играющих в секундовом сопряжении друг с другом. На заключительную партию приходится кульминация экспозиции.

Разработка начинается тональным сдвигом в *b-moll* (ц. 6). В то время как солист, первые скрипки и альты аккордами и двойными нотами имитируют мотив- *initio*, вторые скрипки исполняют пластичную фигурацию – типично вальсовое «кружение». Танцевальная ритмическая формула воспроизводится виолончелями и контрабасами, но без ее буквального показа: басы постоянно меняют местоположение в такте. Развитие осуществляется тональными средствами (*b-moll – fis-moll – f-moll – C-dur*), а также полифоническим путем и с помощью новых мелодических идей. Этот процесс подводит к кульминации (ц. 8), где триольные движения солирующей виолончели чередуются со скандированием аккордов оркестра. Учитывая усиление здесь виртуозного начала (игра октавами, двухголосие, аккорды), можно считать этот эпизод каденцией солиста.

Репетиционные повторы, возникшие в кульминационной зоне, сохраняются в начале репризы – тематической, но не тональной, поскольку в главной партии устанавливается *gis-moll* (ц. 9). Виолончель излагает тему в дубле с первыми скрипками. Постепенно воодушевляясь, солист преодолевает структурированность высказывания, растворяя тематизм в изломанных линиях устремленных вверх фигураций. Этот процесс сопровождается утратой гармонической опоры, сигнализируя о приближении еще одной эмоциональной вершины. Однако она не достигается, и от ц. 11, уже силами оркестра, начинается новая волна нарастания, на этот раз выливающаяся в генеральную кульминацию (*tempo I*, ц. 12) в сияющем *C-dur*, совпадающей с побочной партией. Помимо присущей ей темы, она включает экстатические взлеты и трели виолончели *solo* и страстные «вопрошания» скрипок,

усиливающие экспрессию высказывания. Еще одна кульминационная вспышка, также связанная с побочной темой, помещена во втором разделе обширной коды, которая обладает собственной драматургической логикой. Она начинается воспроизведением элементов главной темы с сопровождением, напоминающим об экспозиции, но сразу очень напряженно, наложением на тонику с уменьшенного созвучия. Оно не исчезает на протяжении всего первого раздела коды благодаря использованию 12-тонового хроматического звукоряда и отвечает функции предыкта (*più mosso*, формально возвращается исходный *c-moll*, о чем говорят выставленные ключевые знаки). Как и в случае с разработкой, накопление энергии не находит выхода, а постепенно гасится в долгих аккордах оркестра без участия солиста. Второй раздел коды (*tempo I, C-dur*) отмечен мажорно-минорной переменностью в изложении мотива-*initio* и прорывом побочной темы на гармонию *As-dur* с последующим затиханием и умиротворением.

Как видим, «Лирическая музыка» предстает целой поэмой со своими перипетиями и многочисленными сюжетными поворотами, что заставляет предположить наличие конкретного произведения К. Паустовского, вдохновившего И. Ковача на создание этого сочинения. Можно также усмотреть и автобиографический подтекст опуса, если иметь в виду избрание в качестве солирующего инструмента виолончель, с которой связаны ранние годы жизни композитора. Так или иначе, здесь, несомненно, угадываются черты программности, столь характерные для творчества Игоря Константиновича.

#### *Sonatina piccolo* (1989)

Это едва ли не единственный отклик композитора на неоклассические тенденции XX века, но не «по рецептам» И. Стравинского, а скорее в духе «Классической симфонии» С. Прокофьева. Причем, если последний воспроизводит модель уже состоявшего жанра в сочинениях Й. Гайдна и В. А. Моцарта, то украинский композитор ориентируется на инструментализм ранне- и даже доклассической эпохи, когда сонатина, равно как и соната, не



связывалась с конкретным исполнительским составом и композиционным каноном. Здесь все напоминает об «утраченном рае» XVIII века: звучание струнного оркестра, лаконичность высказывания, квадратность построений, гомофонная фактура, синтаксическая членимость формы, господство одной темы, опора на выразительные возможности движения, ясность гармонического плана. Акцентированная таким образом «классичность» опуса сообщает ему черты мягкой иронии, превращает это произведение-«минутку» в образец эстетической игры, но не азартной, как в концертино, а любовно-созерцательной. Дополнительным штрихом к шутивому парафразу классического стиля служит выбор тональности: «бетховенский» c-moll.

*Sonatina piccolo* написана в сложной трехчастной форме с контрастной серединой и существенно динамизированной репризой (A a a<sub>1</sub> – B – A<sub>1</sub> a<sub>2</sub> a<sub>3</sub>).

Несмотря на малые масштабы сочинения, оно обладает драматургическим развитием, основанным на сопоставлении «общего» и «крупного» планов. Первый из них обрамляет композицию (разделы A a a<sub>1</sub> и A<sub>1</sub> a<sub>2</sub>). Он строится на монотеме моторного, но интонационно рельефного характера, подвергаемой тональному (транспозиция), фактурному (появление новых поголосков-реплик), штриховому расцвечиванию. Тем самым сохраняется структурная целостность темы, что подкрепляется почти неизменной гармонической последовательностью:  $t_{35} - s_{64} - VII_{35} - D_7 - t_{35}$ .

Ограничение струнными инструментами, казалось бы, лишило И. Ковача одного из его главных выразительных средств: многокрасочного ансамбля. В таких условиях возрастает значимость присущей камерной музыке дифференциации фактуры, смены диспозиции составляющих ее голосов. Едва ли не каждый четырехтакт отмечен перекомпоновкой ролевых функций оркестровых партий, что позволяет оживить многократные повторы новыми деталями, создать подвижную музыкальную ткань при сохранении опоры на гомофонный склад.

Оригинально решено трехтактовое вступление пьесы. Внешне – это всего лишь «альбертиевы» басы, настраивающие в избранной тональности. В

действительности образуются три индивидуализированные линии. Контрабасы повторяют *pizzicato* тонический бас, виолончели обыгрывают трезвучие *c-moll*, а альты – терцию *es-c*, пропуская первую долю, как бы из-за такта. Этой же ритмической идеей начнется тема первых и вторых скрипок, изложенная октавами в верхнем регистре

Sonatino piccolo  
основная тема (прим. 1)

Allegretto

Violin I *mf* <sup>8<sup>va</sup></sup>

Violin II *mf*

Viola *mf*

Violoncello *mf*

Contrabass *mf*

5 <sup>8<sup>va</sup></sup>

Во втором четырехтакте ее продолжат сперва вторые скрипки, а «допоят» виолончели. В повторном проведении темы первые скрипки играют то *arco*, то *pizzicato*, у виолончелей появляются размашистые «шаги» четвертными длительностями, а вторые скрипки подключаются к «альбертиевым» басам и т. д. Новые исполнительские детали появляются при перенесении темы в e-moll (a<sub>1</sub>, ц. 3). Помимо игры *arco* и *pizzicato*, И. Ковач использует *col legno*, *glissando*; совмещенные во времени, они создают темброво-фоническую дифференциацию музыкальной ткани.

Целотоновый кластер  $h - des - es - f$ , выписанный *divisi* (все пары звуков, образующих большую терцию = уменьшенную кварту, поручаются разным пультам:  $des - f$  II,  $h - es$  III первых и вторых скрипок, альтам и виолончелям), отграничивает «общий» драматургический план от «крупного»

Sonatino piccolo  
ц. 5, "ядро" (прим. 2)  
tempo rubato  
div.

Начинается средний эпизод В, представляющий

собой целую театральную сценку (*tempo rubato*). Исчезает *ostinato* моторики, квадратность структур, тематическое единство. Все инструментальное действие строится на «кукольном» противопоставлении решительных аккордов и жалобных оборотов. Исключительно средствами струнного оркестра И. Ковач достигает почти визуальной конкретности образов. После императивного призыва *f* делается робкая попытка возобновить «бег» темы. Однако повторный «приказ» приводит к коротким нисходящим лирическим фразам с подчеркнутой сильным временем такта и половинной длительностью малосекундовой интонацией. «Жалобным» элементом и «мотивом вопроса» завершается раздел В.

Реприза ( $A_1$ , ц. 10) зеркальна в тональном отношении. Она начинается в *e-moll* модифицированной основной темой, порученной скрипке *solo con sordino*, укрупненной и распетой за счет темпа (*Moderato*) и ритмического увеличения (восьмые вместо шестнадцатых). Так возникает островок элегической лирики – осмысление событий раздела В. Тем самым сохраняется «крупный» драматургический план, логически объединяющий разделы В и  $A_1$   $a_2$ . Замыкает репризу возвращение исходной темы в том же темпе (*Allegretto*, ц. 13), тональности и движении. Лишь почти в самом конце «всплывают в памяти» аккорды в пунктирном ритме, напоминающие о «представлении» среднего раздела. После тихой лирической кульминации, снимающей условно-масочный настрой «кукольной драмы» и переводящей игру в пространство серьезного, исходный образ уже не кажется столь беззаботным, словно заставляя задуматься над причудливым взаимопроникновением смешного и трагического. Так в очарование шутки проникают нотки горечи, сообщая Сонатине романтический подтекст.

**Выводы из данного исследования и перспективы дальнейших исследований в данном направлении.** Таким образом, в «Лирической музыке» нашли выражение свойства авторской индивидуальности, связанные с углублением в медитативную сферу, погружение в которую сопряжено с высоким уровнем экспрессии, не уступающей по своей силе эмоциональному

накалу медленных (или неторопливых) частей симфонических циклов. Освободившись от «жанровых обязательств», композитор решился на глубоко интимное откровение.

Что касается *Sonatino piccolo*, то ее художественная концепция направлена на выявление амбивалентности игрового начала. Отдав дань неоклассицистским тенденциям XX века созданием *Sonatina piccolo*, И. Ковач остается верным природе жанра, сохраняя его камерность, как в плане инструментального состава, так и с точки зрения проявлений личностного начала.

### Список использованной литературы:

1. Грицун Ю. Жанрова багатогранність творчої палітри І.Ковача / Ю. Грицун // Культура України. Сер. Мистецтвознавство: Збірка наукових праць / за заг. ред. В. М. Шейка. – Харків: ХДАК, 2015. – Вип. 50 – С. 68-78
2. Ковач И. К. «Лирическая музыка» [Ноты] : для камерного орк. и солирующей в-чели : (по прочтении К. Паустовского) / И. Ковач. – Партитура. – [Харьков : Б. и.], 1991. – 30 с. – Рукопись.
3. Ковач И. К. *Sonatina piccolo* [Ноты] : для камерного орк. / И. К. Ковач. — Партитура. – [Харьков : Б. и.], 1989. – 8 с. – Рукопись.
4. Кубряк Е. Н. Константин Георгиевич Паустовский [Электронный ресурс] / Елена Николаевна Кубряк. – Режим доступа: [www.den-zadnem.ru/page.php?article=594](http://www.den-zadnem.ru/page.php?article=594). – Загл. с экрана.
5. Тишко Н. Ігор Ковач. Творчі портрети українських композиторів / Н. Тишко. – К. : Музична Україна, 1980. – 52 с.

1. Hrytsun Yu. N. Zhanrova bahatohrannist tvorchoi palitry I. Kovacha / Yu. Hrytsun // Kultura Ukrainy. Ser. Mystetstvoznavstvo: Zb. nauk. prats / Kharkiv. derzh. akad. kultury ; za zah. red. V. M. Sheika. – Kharkiv: KhDAK, 2015. – Vyp. 50. – S. 68–78.

2. Kovach I. K. «Liricheskaya muzyka» [Noty] : dlya kamernogo ork. i soliruyushchej v-cheli : (po prochtenii K. Paustovskogo) / I. Kovach. — Partitura. — [Har'kov : B. i.], 1991. — 30 s. — Rukopis'.
3. Kovach I. K. Sonatina piccolo [Noty] : dlya kamernogo ork. / I. K. Kovach. — Partitura. — [Har'kov : B. i.], 1989. — 8 s. — Rukopis'.
4. Kubryak E. N. Konstantin Georgievich Paustovskij [EHlektronnyj resurs] / Elena Nikolaevna Kubryak. — Rezhim dostupa: [www.den-za-dnem.ru/page.php?article=594](http://www.den-za-dnem.ru/page.php?article=594). — Zagl. s ehkrana.
5. Tyshko N. S. Ihor Kovach / N. Tyshko — K. : Muz. Ukraina, 1980. — 52 s. — (Tvorchi portrety ukrainskykh kompozytoriv).