

УДК 78.071.1(477.54)(092):792.82]:78.046.2

DOI 10.34064/khnum2-2305

**Грицун Юлія Миколаївна**

кандидат мистецтвознавства, композитор, доцент кафедри музичного мистецтва та менеджменту соціокультурної діяльності Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка;

e-mail: yuliagritsun@gmail.com

ORCID 0000-0003-4829-6608

**ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ КАЗКОВОСТІ В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ  
ІГОРЯ КОВАЧА (на прикладі балету-казки «Бембі»)**

*Постановка проблеми.* Серед композиторів харківської школи одне з провідних місць належить Ігорю Ковачу (1924–2003), представнику української музичної культури ХХ ст., автору численних оркестрових, концертних, пісенно-хорових, музично-сценічних та літературно-музичних композицій, музики до театральних спектаклів, кіно- й телефільмів. Характерною рисою творчості майстра є театральність мислення, якою позначені навіть його інструментальні твори, та яка повною мірою реалізується в оперному і балетному жанрах, музиці для драматичного театру і театру ляльок. З іншого боку, композитора завжди цікавила дитяча аудиторія, дивовижний світ казок та чарівних історій. Саме ці творчі преференції покликали до життя яскраві балети-казки І. Ковача – «Північну казку» та «Бембі». Однак дитяча сценічна музика композитора ще чекає на свій цілісний глибокий розгляд.

*Мета й методика дослідження* – привернути до неї увагу шляхом аналізу специфіки багатогранного образного світу балету композитора «Бембі» та характерних музичних засобів його втілення: музично-тематичних, темброво-фактурних, жанрово-стилістичних.

*Результат.* Простежено засоби тематичних характеристик персонажів, встановлено роль оркестру, відзначено особливості музичної мови, які відповідають вимогам обраного жанру.

■ **Ключові слова:** Ігор Ковач, балет-казка, драматургія, театральність, музичне мислення, оркестр.

**Постановка проблеми.** Творча спадщина Ігоря Костянтиновича Ковача тісно пов'язана з дитячою тематикою та дитячою аудиторією. Жанрова палітра творів композитора для дітей вельми різноманітна, вона містить в собі як інструментальну музику для юних виконавців, так і театральну музику, де діти з виконавців перетворюються на слухачів<sup>1</sup>. У той же час, дитяча музика І. Ковача при всій своїй різноманітності має єдину змістовну основу – вона заглиблює у світ чарівної казки, чаклунства, яскравих примхливих образів. В попередніх дослідженнях ми відзначали багатство музичної фантазії й мислення композитора та яскравість його оркестрових фарб, за допомогою яких втілюється розмаїття казкових персонажів та мотивів (див., напр., Грицун, 2011: 91).

**Аналіз публікацій за темою.** Однак, незважаючи на свої очевидні художні чесноти, *дитяча музика І. К. Ковача все ще не дістала належного розгляду з боку дослідників*, за винятком коротких газетних нарисів, журнальних нотаток, статті М. Бевз (2007), присвяченій розгляду дитячої фортепіанної музики, та досліджень власне автора цієї статті (Грицун, 2011, 2014). Коротку загальну характеристику балетів «Бембі» і «Північна казка» вміщує нарис Н. Тишко (1980), а також в одному з розділів дисертації автора цих рядків були розглянуті музично-сценічні твори композитора: опера-балет «Та, що біжить по хвилях» і два балети-казки – «Північна казка» та «Бембі» (Грицун, 2014). Таким чином, проблема цілісного вивчення дитячої музики І. Ковача, насамперед, яскравих театральних творів композитора, досі є відкритою.

Отже, **мета цієї статті** – привернути увагу до чудової дитячої музики І. Ковача за допомогою аналізу специфіки образного світу його балету «Бембі» та характерних музичних засобів, якими його втілено.

**Методологія дослідження** базується на спеціально-наукових методах музикознавчого аналізу: жанровому, стилістичному, інтонаційно-драматургічному та композиційному. В осмисленні ролі музич-

---

<sup>1</sup> Для дитячого виконання композитором написано дві збірки для фортепіано: «Бембі-альбом» (2000), «Сторінками музичних театрів» (2001). На жаль, нотні матеріали всіх вищезгаданих творів існують лише в рукописах. Виняток становить клавір балету «Північна казка», опублікований в 1984 році видавництвом «Музична Україна» (2011).

ної складової у втіленні літературного першоджерела балету важливою методологічною підтримкою стали роботи С. Анфілової (2010), Н. Тишко (1980).

**Виклад основного матеріалу роботи.** Музика балету по казці Ф. Зальтена<sup>2</sup> належить двом авторам: Ігорю Ковачу і його синові Юрію, про що свідчить відповідний запис на титульному аркуші рукописної партитури<sup>3</sup>. Історія мистецтва знає чимало прикладів співавторства; в області літератури назвемо Е. і Ж. Гонкурів, А. і Б. Стругацьких, А. і Г. Вайнерів, І. Ільфа та Є. Петрова; в області музики – спільні задуми російських класиків, французької «шістки», «*F-A-E Sonate*» А. Дітріха, Й. Брамса, Р. Шумана, опери і балети В. Власова, написані за участю А. Малдибаєва і В. Фере. Для того, щоб продукт колективної творчості вийшов органічним, від його творців потрібний максимум одностійності в розумінні художнього надзавдання і загальних естетичних уявлень. У будь-якому випадку, необхідний позитивний «діалог згоди», в результаті якого різні індивідуальності привносять у виникле ціле специфічні властивості, що зумовлюють той чи інший характер спільного твору. Так, в музиці «Бембі» простежуються типові ознаки стилю І. Ковача, однак настільки ж очевидні і нові якості звукової палітри, привнесені його сином. Чи не в першу чергу вони проявляються в інструментарії балету, де, поряд із звичайним складом сучасного симфонічного оркестру, фігурують саксофони, ритм- і бас-гітари, ударна установка (*drums*), які завдяки своїм тембрам привносять в фоніку твору гострий присмак емоційної і поведінкової розкутості. Вводячи інструменти неакадемічної традиції в академічний оркестр, автори, з одного боку, використовують їх відповідно до походження, з іншого – перетворюють на органічну частину симфонічної партитури. Наприклад, в номері «Зайчик-Барабанщик»,

<sup>2</sup> Лібрето М. Казневського та Е. Яворського (Грицун, 2011).

<sup>3</sup> Рукопис існує в двох варіантах, умовно, чорновому з позначками для переписувача, і чистовому, де ці побажання враховані. Крім того, до чорнового варіанту додається інструментальна картина «Ранок в лісі», а до чистового – симфонічний вступ «Літо»: вставка після увертюри (так в рукописі) перед № 1, зроблена для постановки «Бембі» на сцені Одеського театру музичної комедії. Аудіозапис балету, який люб'язно надав Юрій Ковач, зроблений з великою купурою (Грицун, 2011).

витриманому в дусі «академічної» скерцозності, тему-мелодію ведуть флейта-пікколо і саксофон-альт, Лисеня-Задира обмальовується за допомогою *drums*, ритм- і бас-гітар, що надає його образу «хуліганський» характер; в «Зарядці» набір естрадних інструментів відповідає підзаголовку «спортивний танець», вирішений в стилі диско, та ін. Особливий інтерес в цьому плані викликає абсолютно джазова імпровізація на тему «ліричного героя» – Бембі, яка озвучена за допомогою фортепіано, бас-гітари і *drums*. Стихія неакадемічної музики захоплює і лексичну сферу. Якщо, скажімо, названий номер «Зарядка» цілком гармонує з «спортивними» асоціаціями ритмів диско, то рішення ліричних епізодів надавало широкий вибір інтонаційних засобів, який і реалізований досить повно. Тут і плачевні звороти, і романтичний вальс-бостон, і відгомін ліричних естрадних пісень. Не менш широка і ритмічна палітра. Наприклад, Ведмедик Топік «почутий» авторами в русі дещо незграбною мазурки, вороги звірів – Вовки – виступають із «залізною» метрикою «злого» маршу, різноманітно представлений вальс, здатний проникати навіть в «Колискову».

Змішання звукових зразків різного походження підпорядковується головній меті авторів балету: в яскравій, захоплюючій, знайомій мовній формі розповісти про любов і ніжність, доброту і привітність, дружбу і взаємну підтримку, застерегти проти можливих небезпек і переконати в тому, що спільними зусиллями можна узяти гору над усіма напастями. Соковита, мальовнича партитура «Бембі» нагадує серію яскравих ілюстрацій в книжці з картинками, зіставлення яких здатне без слів розкрити сюжет глибоко людяної історії про оленя Бембі і його друзів. Вона буквально проситься на сцену, з легкістю підказуючи творцям вистави потрібну «тональність» образів, мізансцен, костюмів і декорацій. Зауважимо, що і ритмічна активність, і різноманітна пластика рухів, і «фізіономічність» тематизму належать до числа характерних властивостей стилю І. Ковача, які в даному творі завдяки індивідуальності його співавтора знайшли новий вимір. Зробивши «поступку» естрадній музиці, спростивши гармонічну мову, звільнивши її від крайніх проявів розширеної тональності, наблизивши її, з одного боку, до класико-романтичної, з іншого – до джазової, маститий композитор демонструє властиве йому почуття

сучасності, «адресності» творчості. У «Бембі» очевидна і така особливість його мислення, як монтажність, організація цілого за допомогою з'єднання контрастних епізодів. Балет являє собою класичний тип жанру з усіма його атрибутами: дивертисментами, сольними виходами, загальними танцями, ліричним *Adagio*. Показово, що слово «сцена» з'являється в назві номера лише один раз, в № 18 (I д., 2 к.), де відбувається знайомство Бембі і Фаліні. Тим самим, якщо скористатися поняттями, введеними С. Анфіловою (2010) для диференціації хореографічних форм, – «танцювальне» рішуче переважає в даному творі над «пластичним». Під першим, нагадаємо, мається на увазі структурованість музики номера, тематична узагальненість, ритмічна єдність; під другим – фрагментарність, виразність окремих деталей, різноманітність рухів. Що стосується «дансантиності», то вона, безсумнівно, широко представлена в балеті, про що згадувалося в зв'язку з його стилістикою, але не вичерпує «танцювального», оскільки далеко не всі номери засновані на певній танцювальній фігурі. Такі, наприклад, № 11 («Мати і син», I д., 2 к.), № 15 («Урок швидкого бігу», I д., 2 к.), № 2 («Зайчик-Барабанщик», I д., 1 к.) та ін. Але у всіх випадках очевидна організуюча роль ритму, що підкреслюється засобами ударних інструментів.

Орієнтація на класичну модель жанру зумовила особливості композиційно-драматургічного плану «Бембі». Різні фази розвитку сюжетної інтриги розосереджені в часі дивертисментами, жанровими номерами, ліричними стоп-кадрами. Об'єднуючим началом служать наскрізні фабульні лінії і конфліктні ситуації. На макро-рівні розгортається протистояння звірів-«симпаяг» і злісних Вовків, які в сучасній інтерпретації зальтеновської казки перетворюються в гангстерів. Вперше ці персонажі заявляють про себе в № 9 (I д., 1 к.), вторгаючись зі своїм тематичним комплексом в безтурботну музику «Спільного веселого танцю». У партитурі з'являється ремарка «Стримано, загрозовано», *B-dur* змінюється однойменним *b-moll*, фаготи, тромбони, бас-гітара і віолончелі інтонують уривчасті короткі незграбні фрази в русі маршу. Поки це лише прихована загроза, нагадування про небезпеку, яка таїться в спільному домі лісових звірів. Трагічна кульмінація – напад Вовків-гангстерів і смерть Пат з її подальшим оплаку-

ванням, припадає на стик №№ 20–21 і № 22. Драматургічна ситуація, в якій відбуваються ці події, аналогічна першій появі ворожих сил. Звірі вітають Бембі, який переміг у бійці Лисеня-задираку; раптово лунають звуки пострілів, імітованих *drums* (прийом контрасту, що вторгається), і на сцену виходять Вовки-гангстери з уже знайомим тематизмом в драматичному *c-moll*. Новий постріл досягає мети: вбито Пат. У № 22 («Реквієм») настає момент осмислення і оплакування цієї події. Наступна, вирішальна фаза конфлікту – №№ 8–10 (II д., 4 к.). Звірі святкують весілля Бембі і Фаліни (№ 8); так само раптово, як і раніше, з'являються Вовки-гангстери, але на цей раз вони зустрічають серйозний опір, що змушує їх забратися геть (№ 9); за Пат помстилися, свято триває (№ 10).

Крім макро-конфлікту, який утворює драматургічні «вузли» балету, що розташовуються на приблизно рівній відстані один від одного (№№ 9 і 21–22 в I д., № 9 в II д.), в сюжеті виділяється і «малий», локальний, пов'язаний з підступами Лисеня-Задираки. Вперше цей персонаж з'являється в № 8 (I д., 1 к.) з подарунком для новонародженого оленяти і його мами-оленихи. Тема, яка його характеризує, істотно відрізняється від музики, що супроводжує «виходи» інших звірів. Гостро ритмизована, іронічно-вкрадлива, вона за своїм малюнком близька темі Вовків-гангстерів, з якою її ріднить і тональність *c-moll*. В даному випадку фоніка естрадно-джазових інструментів – електрогітар, *drums*, фортепіано – незмінного учасника музичних композицій джазменів, – служить засобом перенесення значень: з розкутості, притаманній розважальній культурі, на провокаційну манеру поведінки персонажа, недарма названого «Задиракою». Наступне його введення в дію виливається у відкрите зіткнення з подорослівшим Бембі (№ 9, «Бійка Бембі і Лисеня-Задираки», I д., 2 к.). Втретє Лисеня зачіпає героя в № 2 (II д., 3 к.), що в партитурі позначено як підключення його теми, а в наступному номері (№ 3, «Бійка») йому дають відсіч Бембі і Ведмедик Топік. І все ж, на протигагу Вовкам-гангстерам, він «свій», і знову виходить на сцену серед інших мешканців лісу (№ 6, II д., 3 к.).

Як і будь-яка музично-сценічна казка, балет І. та Ю. Ковачів не обійшовся без ліричної сфери. В ній виділяються дві лінії: Бембі і Пат, Бембі і Фаліна. Перша зароджується в № 5 («Пісня без слів»,

І д., 1 к.), побудованому – і це спеціально зазначено в партитурі – на темі Пат. На тлі жанрових, наділених добродушним гумором попередніх номерів, експозиція образу матері-оленихи виділяється елегійною інтонацією, романтичним ладом почуттів, доручена теплому тембру меццо-сопрано (вокаліз); у другому куплеті її підхоплює сумний голос гобоя, а співачка розцвічує основну мелодійну лінію контрапунктом. Створенню глибоко людяного образу сприяє і вібруючий фон, створюваний струнними інструментами в їх первинному семантичному амплуа. Так автори відзначають ключову подію балету: народження його головного героя. В № 7 постає він сам: крихкість і зворушлива незахищеність новонародженого передається за допомогою доручення його «персональної» теми флейті пікколо та прозорої фактури: «кравельок» і «дзвіночків» у фортепіано, акомпанементу струнних, що нагадує «погойдування». Автори пов'язують образи матері й дитини тональністю *a-moll*, в якій написані №№ 5 і 7. Безпосереднє продовження цієї лінії міститься в № 10 («Колискова», І д., 1 к.). Він обрамований співом зі словами Пат, мелодія якої доручається то гобою, то фаготу, то саксофону. У струнних звучать короткі звороти, у арфи – акорди-арпеджіато, у челести – «кришталеві» «відблиски» четвертними тривалостями. Цей досить протяжний номер завершує 1 картину І дії і, разом з нею – експозиційний розділ у драматургії твору.

Лірична лінія Бембі і Пат відкриває 2 картину. В № 11 «Мати і Син» повертається «іменна» тональність героїв (*a-moll*), перша труба вводить тему Пат, яку вокалізом *ad libitum* дублюють обидва персонажі. Тут же відтворюється тема Бембі, яку при поверненні дуету матері і сина після № 12 («Метелики») інтонує гобой – інструмент з арсеналу виразних засобів, властивих лінії Бембі і Пат. Її трагічна кульмінація припадає на №№ 21–22: загибель матері-оленихи і її оплакування. Тональна фарба *a-moll* в епізоді вбивства Пат, де супутня їй музична тема перетворюється на плач, що виконується дерев'яними духовими (без фаготів) інструментами і трубою, на тлі *tremolo* струнних і барабанного дробу (знак ситуації страти, розправи), змінюється елегійним «Реквіємом» (№ 22, *e-moll*). Прощання з героїнею зв'язується авторами з темпом *Larghetto* – найповільнішим

в I дії, темою Пат у флейти та вокалізу *ad libitum*, який при можливості слід доручити хлопчикові. Завершується ця лінія в фінальній сутичці звірив з Вовками-гангстерами, де тема Пат перетворюється в тему спротиву, а потім знову, як в «Реквіемі», «нагадується» звучанням флейти в лейттональності *a-moll*. Таким чином, вузлові моменти наскрізної лінії Бембі і Пат приурочені до фіналів 1 і 2 картин I та II дій.

Сюжетна драматургія балету містить і іншу ліричну лінію – любовну. Вона зав'язується у 2 картині (№ 18) – «Сцені знайомства Бембі і Фаліни». Тему в дусі повільного вальсу веде фортепіано *solo* – вірна прикмета романтичних почуттів у музичному мистецтві, починаючи від XIX ст. Фоніка цього інструменту отримує значення наскрізної, виникаючи у всіх наступних номерах любовно-ліричного плану: в № 5 – «Вихід Фаліни», відзначеному вальсовою пластикою (II д., 3 к.), та № 7 – «Адажіо Фаліни і Бембі» (II д., 3 к.) в дусі шопенівського ноктюрну. Кульмінація-розв'язка їхніх відносин настає в 4 картині II дії, в сцені їхнього весілля. Виявлені сюжетно-драматургічні лінії доповнюються і розосереджуються жанровими сценами та дивертисментами. Фактично дивертисментом відкривається балетне дійство. Перед нами – мирні мешканці казкового лісу; один за одним виходять Ведмедик Топік (№ 1), Зайчик-Барабанщик (№ 2), Білка-Вертушка (№ 3), усі разом вони роблять зарядку (№ 4). У сукупності №№ 1–4 утворюють багатофігурну «заставку», змальовуючи місце дії і задаючи емоційну тональність балету, де казковість пропущена крізь призму «мультияшного» гумору. Власне дивертисменти пов'язані з певними сюжетними подіями. Перший з них – «Танці привітання» (№ 8) – приурочений до головної з них: народження оленяти. На сцені з'являються з подарунками вже знайомі звірятка і новий персонаж – в подальшому противник Бембі – Лисеня-Задирака. Закінчується привітання «Спільним веселим танцем». Другий дивертисмент – «Танці-запрошення» (№ 6, II д., 3 к.) – передбачає щасливу розв'язку (весілля). Він також складається з серії сольних номерів, де ускладнення, пов'язані з Лисеням-Задиракою, щасливо вирішуються традиційним ліричним *Адажіо* (№ 7).

В сюжетному плані найбільш розвиненими є «серединні» 2 і 3 картини, що розповідають про повсякденне життя і пізнання



його головним героєм: зустрічі з друзями, відвідування уроків пластики і бігу (№№ 14–15, I д., 1 к.) з подальшим відпочинком (№ 16), знайомство з юною оленихою Фаліною (№ 18), складні відносини з підступним Лисеням-Задиракою (№ 19), ніжне воркування з мамою (№ 11) та ін. З цих позицій 1 картина служить експозицією, 2 і 3 – це розгортання дії, 4 – генеральна кульмінація і розв’язка, фінал. За допомогою функціональної диференціації окремих картин автори організують ціле відповідно до логіки драми. Створенню міцного каркасу балету сприяють також численні смислові асонанси, що утворюють систему драматургічних арок. Вони виникають на різних рівнях художньої структури: сюжетному, композиційному, тематичному. В сюжетному плані драматургічні арки об’єднують розосереджені ліричну, драматичну і жанрову лінії, забезпечуючи поліфонічність протікання подій. Композиційний ритм створює повторюваність певних структурних одиниць: загальні танці («Загальний веселий танець», № 9, I д., 1 к.; «Привітання звірів на честь перемоги Бембі над підступним Лисеням», № 20, I д., 2 к.; «Весілля Фаліни і Бембі», № 8, II д., 4 к.), періодична поява на сцені одних і тих самих персонажів, що становлять «світу» головного героя. Важлива драматургічна арка перекинута від оркестрового Вступу балету до № 6 («Швидше всі сюди», I д., 1 к.) – збору звірів з приводу народження оленяти. Обидва номери засновані на квартових закличках мідних інструментів вгору по партитурі (тромбони – труби – валторни), що накладаються один на одного в жорстких вертикалях. Тричі протягом балету відтворюється музика, що супроводжує Ведмедика Топіка (№№ 1 і 8 в I д., 1 к.; № 6, II д., 3 к.); двічі – Білки-вертушки (№№ 3, 8а в I д., 1 к.) і Зайчика-Барабанщика (№№ 2, 8б, I д., 1 к.). Вище вже згадувалося про лейттебри фортепіано і гобоя, які відзначають ліричні номери і притаманну лінії Бембі і Пат тональність *a-moll*. Утриманий *c-moll* (при першій появі *b-moll*) забарвлює в зловісно-демонічні тони тему Вовків-гангстерів; *As-dur* двічі з’являється в номерах-«портретах» Зайчика-Барабанщика (№№ 2 і 8б), *A-dur* і *D-dur* – Ведмедика Топіка (№№ 1, 8в, I д., 1 к.; № 6, II д., 3 к.) та ін.

Динаміці оновлення підкоряються два основні лейтмотиви балету: Пат і Бембі. Тема оленихи в своїх перетвореннях викреслює склад-

ну криву, розкриваючи безліч граней лірики: від глибокої ніжності до відчаю, від вольового начала до елегійного. Вперше вона проводиться в «Пісні без слів» (№ 5, I д., 1 к.), де відразу ж розфарбована в романтично схвильовані тони. У «Колисковій» (№ 10, I д., 1 к.) вона нагадує про себе лише в окремих зворотах. Колорит музики світлішає (*G-dur*), а в партії оркестру використовуються «казкові» інструменти (арфа, челеста), на тлі яких особливо проникливо звучать меццо-сопрано, баритональний голос фаготу і хвилюючий – саксофону. В номері «Мати і син» (№ 11, I д., 2 к.) повертається тема Пат, нові фарби якій надає чистий тон труби. В драматичній кульмінації I дії вона переростає в плач, а в «Реквіємі» – в елегію (характерним є вибір тональності *e-moll*). Друга точка конфліктної напруги відзначена переосмисленням лейтмотиву Пат під знаком спротиву агресії з подальшим тихим нагадуванням-прощанням.

Ще більш активну метаморфозу переживає лейтмотив Бембі. Його експозиція в кульмінаційний момент оркестрового Вступу до балету далека від характеристики казкового персонажа. Тема показана на *ff, espressivo*, труби буквально скандують кожен звук коротких ланок секвенцій в гармонічному *a-moll* на тлі акордових *tremolo* струнних і трелей дерев'яних духових інструментів – емоційний настрій, який цілком підходить для творів драматичного плану. В цьому, як і багато в чому іншому – в організації конфлікту, розвиненій ліриці, – проявляється зв'язок балету з романтичною традицією XIX ст., коли за казковим оповіданням вгадувалися великі людські пристрасті.

Своєрідність модифікацій лейтмотиву Бембі, безпосередньо пов'язана з канвою подій, полягає в його поступовому, майже нарочному, «дорослішанню». Ось оленятко-крихітка, щойно народжене (№ 7, I д., 1 к.): тема доручена флейті пікколо; ось воно бореться з Лисеням-Задиракою: тема «мужніє», посилена всією групою дерев'яних духових інструментів (без гобоя), скрипками та альтами (№ 9, I д., 2 к.); ось гордо виходить на лід: (№ 2, II д., 3 к.). А ось Бембі закоханий, і його тема немов розквітає, сягаючи екстатичної кульмінації (№ 7, II д., 3 к.). Але найбільший сюрприз приберігається насамкінець, коли в фіналі після урочистих фанфар вступає музика

«Весільного маршу» Ф. Мендельсона в тріо флейти, малого барабана і другого тромбона – «дитячий», казковий варіант «дорослої» події. Коли ж, після перемоги над Вовками-гангстерами, весілля триває, звучить споконвічно святкова мендельсонівська тема. І тоді виявляється схожість її вихідного обороту з лейтмотивом Бембі.

Лейтмотивне значення має також тема Вовків-гангстерів, однак, розвиваючись в межах номера за законами музичної розробки, вона не змінює своєї семантичної сутності, виявляючи лише одну незмінну якість персонажів: агресивну злобу. «Бродильним» елементом виступає тема Лисеняти-Задираки, що нерідко втручається в «чужі» номери (наприклад, № 2 в II д., 3 к., «На лід виходить Бембі», де вона досить активно заявляє про себе поряд з тематизмом головного героя). Повторення інших тем служать ремінісценціями або утриманими портретними характеристиками. Такими є теми друзів і, до певної міри, головного недруга Бембі – Лисеняти-Задираки.

**Висновки.** Отже, казковий багатогранний світ «Бембі» розкривається в балеті завдяки яскравому мисленню і мові композитора. Дія балету відбувається на тлі колоритних жанрових замальовок, що немов занурюють у саму гушавину життя. Таке враження виникає через динамічність ритмів, барвистість оркестровки, різноманітність стилістики, зверненої до звукового світу сучасності. Узагальнені інтонації академічного мистецтва органічно співіснують з оборотами різної за походженням пісенності, танцювальністю, маршовістю, джазовими імпровізаціями, чому, безумовно, сприяло співавторство І. Ковача з Юрієм Ковачем.

## ЛІТЕРАТУРА

- Анфилова, С. Г. (2010). «Щелкунчик» Э. Т. А. Гофмана на балетной сцене: роль музыки в воссоздании литературного первоисточника. *Аспекты исторического музыковедения*, 4, 116–131.
- Бевз, М. В. (2007). Фортепіанні твори І. Ковача. Нотатки викладача. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 19, 40–48.
- Грицун, Ю. М. (2014). *Жанрово-стилістичні особливості композиторської творчості Ігоря Ковача*. (Дисертація ... канд. мистецтвознавства). Хар-

ківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.

Грицун, Ю. Н. (2011). Волшебный мир балета «Северная сказка» И. Ковача в музыкальном воплощении. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 33, 90–100.

Тишко, Н. С. (1980). *Ігор Ковач*. Київ: Музична Україна, 51. (Творчі портрети українських композиторів).

### ***Yuliia Grytsun***

PhD in Art Studies, composer, Laureate of the I. I. Slatin Creative Prize,  
Associate Professor of the Department of Musical Art and Management  
of Socio-Cultural Activities Taras Shevchenko  
National University “Chernihiv Collegium”;  
e-mail: yuliagrytsun@gmail.com  
ORCID 0000-0003-4829-6608

## **THE REFLECTION OF FABULOUSNESS IN IGOR KOVACH'S MUSICAL THEATRE (on the example of the fairy-tale ballet “Bambi”)**

**Problem statement.** *Among Kharkiv composers, one of the significant places is occupied by Igor Kovach (1924–2003), a representative of the Kharkiv School of composers and Ukrainian musical culture of the 20th century. His works include music and stage, orchestra, concert, song, choral and literary-musical compositions, music for theatre performances, music for films and TV films. The creative legacy of Igor Kostyantynovych Kovach has a close connection with the children's audience; it includes both instrumental music for young performers and theatrical music, where children from performers become listener, among them the fairy-tale ballets “The Northern Tale” and “Bambi”.*

*The children's music by I. K. Kovach did not receive proper consideration except for short newspaper essays and magazine notes, M. Bevz's (2007) article devoted to children's piano music. Thus, the problem of holistic study of children's stage music by Igor Kovach still remains open.*

**Objectives.** *The present article is devoted to the identification of musical-thematic, timbre-texture, genre-stylistic features, with the help of which the multifaceted figurative world of the ballet “Bambi” is embodied. The aim and the*

**tasks of this research** – to reveal the specifics of the figurative world of the fairy-tale ballet “Bambi” and to identify the musical means by which it is embodied. The role of the orchestra is established, the means of thematic characteristics of the characters are traced, and the peculiarities of the musical language stipulated by the requirements of the chosen genre are noted.

**Methodology.** To achieve the aim we have used special scientific methods: genre, stylistic, intonation-dramaturgical and compositional ones.

**The presentation of the main material.** The music for the fairy-tale ballet “Bambi” belongs to two authors: Igor Kovach and his son Yuri. The new features inherent in the sound palette are manifested in the instrumentation, where along with the usual composition of a modern symphony orchestra there are saxophones, rhythm- and bass-guitars, drums, which due to their timbres bring a sharp taste of emotional and behavioural looseness. Introducing the qualities of non-academic tradition into the academic orchestra, the authors, on the one hand, use them according to their origin, on the other – turn them into an organic part of the symphonic score.

By making a “concession” to pop music, simplifying harmonious language, freeing it from the extreme manifestations of expanded tonality, bringing it closer, on the one hand, to classical-romantic, on the other – to jazz, Igor Kovach showed his inherent sense of modernity, “address quality” of creativity.

**Conclusions.** Thus, the fabulous multifaceted world of “Bambi” is revealed in the ballet owing to the bright thinking and language of the composer. The action of the ballet takes place against the background of bright genre sketches, which are as if immersed in the very density of life. This impression arises due to the dynamics of rhythms, colourful orchestration, and a variety of styles, addressed to the sound world of today. Generalized intonations of academic art organically coexist with the turns of song quality of different origins, dance quality, march quality, jazz improvisations, which was facilitated by the co-authorship with Yuri Kovach.

■ **Key words:** Igor Kovach, fairy-tale ballet, dramaturgy, theatricality, musical thinking, orchestra.

## REFERENCES

- Anfilova, S. G. (2010). «Schelkunchik» E. T. A. Gofmana na baletnoy stsene: rol muzyiki v vossozdanii literaturnogo pervoistochnika [“Nutcracker”

- by E. T. A. Hoffmann on the ballet stage: the role of music in the reconstruction of the literary source]. *Aspekty istoricheskogo muzykoznaniiya [Aspects of Historical Musicology]*, 4, 116–131 [in Russian].
- Bevz, M. V. (2007). Fortepianni tvory I. Kovacha. Notatky vykladacha. [Piano works by I. Kovach. Teacher's notes]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education]*, 19, 40–48 [in Ukrainian].
- Gritsun, Yu. N. (2011). Volshebnyy mir baleta «Severnaya skazka» I. Kovacha v muzyikalnom voploschenii [The magical world of the ballet “Northern Fairy Tale” by I. Kovach in musical embodiment]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education]*, 33, 90–100 [in Russian].
- Gritsun, Yu. N. (2014). *Zhanrovo-stylistychni osoblyvosti kompozytorskoï tvorchosti Ihoria Kovacha [Genre and stylistic features of Igor Kovach's compositional work]*. (PhD dissertation). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Tyshko, N. S. (1980). *Ihor Kovach [Igor Kovach]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 51. (Creative portraits of Ukrainian composers) [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 17 лютого 2021 року.*