

Міністерство культури України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

ГРИЦУН Юлія Миколаївна

УДК 78.071.1 (477.54)

**ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ
КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ
ІГОРЯ КОВАЧА**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Харків – 2014

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано в Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського Міністерства культури України.

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
ЖДАНЬКО Андрій Миколайович,
Харківський національний університет
мистецтв ім. І. П. Котляревського,
доцент кафедри історії музики

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
КИЯНОВСЬКА Любов Олександрівна,
Львівська національна музична академія
ім. М. В. Лисенка,
завідувач кафедри історії музики

кандидат мистецтвознавства,
провідний науковий співробітник
СЕМЕНЕНКО Наталія Федорівна,
Інститут мистецтвознавства фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Захист відбудеться «20» лютого 2014 року о __11__ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 у Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13.

Автореферат розісланий «17» січня 2014 року.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент

М. С. Чернявська

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. І. Ковач (1924-2003) належить до покоління харківських композиторів-фронтовиків, поряд з Л. Булгаковим (1920-2005), Б. Яровинським (1922-2000), Т. Кравцовим (1922-2013). Проте через пізні здобуття професійної освіти початок розквіту його таланту припадає на кінець 1950 – 1960-х років, коли на авансцену музичного мистецтва країни вийшла нова творча генерація «шестидесятників», радикалізм починань яких багато в чому стимулювався ідейно-естетичними змінами в художній культурі тогочасного Радянського Союзу. На противагу В. Сильвестрову, Л. Грабовському, В. Бібіку, Б. Тіщенку, А. Шнітке, А. Пярту та багатьом іншим сучасникам, І. Ковач ніколи не тяжів до «авангардних» експериментів. Втім, він уважно прислухався до нових віянь в музичному мистецтві. Властиві музиці І. Ковача виразний мелодизм і яскрава театральність надали їй тісного контакту зі слухацькою аудиторією і музикантами-виконавцями. Його художні досягнення викликали жвавий відгук музикознавців – як маститих музичних критиків, членів Харківського відділення Національної спілки композиторів УРСР, так і представників студентської молоді. Але навіть за роки широкої популярності науковці недостатньо зосереджували увагу на його художніх досягненнях. Отже, творчість композитора, яка постійно знаходилася в активі музичної культури, широко освітлювалася в періодичних та інших виданнях, гідно представляла Харківську школу в масштабах великої країни, залишилася практично за межами сучасної музично-історичної науки. Попри те, що з дня його смерті минуло не так вже багато часу, безліч фактів, документальних свідоцтв і навіть нотних текстів остаточно втрачені або ж розосереджені в бібліотечних та особистих архівах, внаслідок чого їх систематизація вимагає значних зусиль і спеціальної уваги.

Як композитор радянської епохи І. Ковач віддавав щедру данину пісенному жанру і патріотичній тематиці. Відповідно до ідеологічних настанов 1960-1980-х років критики наголошували саме на цій лінії його творчості, хоча і не обмежувалися нею. В наші дні, віддалені від недавнього минулого історичною дистанцією, час здійснити дослідницький підхід і дати об'єктивну наукову оцінку тій частині композиторської спадщини І. Ковача, в якій він розкривається не лише як художник-громадянин, але й майстер творів високого мистецтва, що виявляють загальнолюдські цінності. Важливий і той факт, що багатогранна діяльність яскравої особистості І. Ковача є частиною історії ХНУМ ім. І. П. Котляревського, регіону, країни.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі історії музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського і відповідає темі «Актуальні аспекти творчої та виконавської практики в історичному музикознавстві» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Харківського державного

університету мистецтв ім. І. П. Котляревського на 2006-2011 роки (протокол Вченої ради ХДУМ № 4 від 30.11.2006). Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (протокол Вченої ради ХДУМ № 4 від 29.11.2008 р.).

Мета дослідження – виявити жанрово-стилістичні особливості композиторської творчості І. Ковача.

Мета дослідження обумовила рішення наступних **завдань**:

- здійснити періодизацію життєвого та творчого шляху І. Ковача на підставі складених автором дослідження хронографу основних подій біографії композитора, каталогів його творів, нотографії та дискографії;
- окреслити основні жанрові сфери, теми та образи його спадщини;
- вивчити інструментальні та музично-сценічні твори композитора;
- узагальнити та систематизувати отриманий аналітичний досвід.

Об'єктом дослідження є композиторська творчість І. Ковача;

предметом – її жанрово-стилістичні особливості.

Матеріал дослідження. Для досягнення поставленої мети та розв'язання висунутих завдань матеріалом дослідження обрано два блока джерел інформації. Перший – документи, що зберігаються в архіві Харківського відділення Національної спілки композиторів України, а також в особистому архіві І. Ковача. Другий блок аналітичних матеріалів складають 11 авторських партитур, які представляють симфонічні жанри, – Сюїта у 4-х частинах, три симфонії, поема «Таврія»; концертний опус – Концертино для домри і симфонічного оркестру; композиції для камерного складу – «Лірична музика» для камерного оркестру і віолончелі соло (за прочитанням К. Паустовського), *Sonatina piccolo*; музично-сценічні твори – опера-балет «Та, що біжить по хвилях», дитячі балети-казки «Північна казка» та «Бембі».

Відбір музичного матеріалу обумовлений ключовими позиціями концертно-симфонічної, камерно-інструментальної та музично-сценічної сфер творчості в жанровій системі класико-романтичної епохи та ХХ століття. Обмеження дослідження вказаними творами композитора пов'язано з відсутністю нотних зразків, місце зберігання яких автором дисертації та родиною композитора не виявлено.

Методи дослідження. У межах комплексного висвітлення теми у дисертації використана загальнонаукова методологія: *історичний* підхід до явищ музичного мистецтва; *біографічний*, який дозволяє розглянути творчість композитора у контексті становлення його особистості. Серед спеціально-наукових методів переважає *жанровий, стилістичний, інтонаційно-драматургічний, композиційний*.

Теоретичну основу дослідження складають праці, присвячені вивченню:

- *інструментальних жанрів ХХ століття* (М. Арановський, Л. Данілевич, О. Зінькевич, Т. Левая, А. Мізітова, Л. Нікітіна, Н. Рижкова, О. Соколов,

М. Тараканов, В. Холопова, М. Чулак);

- *музично-сценічного мистецтва минулого століття* (С. Анфілова, О. Баєва, М. Комісарська, Є. Куриленко, М. Сабініна, М. Черкашина, Б. Ярустовський);
- *сучасної гармонії* (Л. Білошидська, Т. Бондаренко, Н. Гуляницька, Л. Дьячкова, Л. Казанцева, Ю. Холопов);
- *музичних форм* (Б. Асаф'єв, Н. Горюхіна, В. Задерацький, Г. Григор'єва, Т. Кюрегян, Л. Мазель, Н. Очеретовська, Н. Рижкова, В. Протопопов, Ю. Холопов, В. Холопова, В. Цуккерман, Т. Чередниченко);
- *української музики і театру другої половини ХХ століття* (Л. Архімович, Л. Білецька, В. Бєлий, І. Белза, М. Гордійчук, О. Городецька, С. Грица, М. Загайкевич, Л. Кияновська, О. Красильникова, І. Ляшенко, І. Мамчур, Н. Савицька, І. Фрумїна, Г. Хайченко);
- *музичної культури Харкова* (Н. Бабій-Очеретовська, Г. Ігнатченко, О. Кононова, В. Кук, Й. Миклашевський, І. Польський, І. Польська, О. Рощенко-Авер'янова);
- *творчості українських, зокрема харківських композиторів* (М. Бєвз, С. Богатирьов, П. Гайдамака, О. Гусарова, О. Данилова, І. Драч, І. Золотовицька, І. Іванова, М. Калашник, П. Калашник, Л. Кияновська, Є. Кононова, А. Мізітова, Н. Очеретовська, М. Тіц, О. Чепалов, М. Черкашина, З. Юферова);
- *життю, творчості, педагогічній та громадській діяльності І. К. Ковача* (М. Бєвз, В. Белоцерківський, П. Гайдамака, О. Гусарова, М. Калашник, П. Калашник, Т. Кравцов, З. Лежанська, І. Немцова, Н. Тишко, О. Чепалов, Г. Шантирь, Н. Швидка).

У дослідженні використовуються матеріали, які містяться в енциклопедично-довідкових виданнях, а також в архівах Харківської обласної організації Спілки композиторів України, Музичного фонду Національної спілки композиторів, особистому архіві композитора.

Наукова новизна і теоретична значущість дисертації. Сформульовані завдання дисертації дозволяють конкретизувати зміст отриманих результатів дослідження. У дисертації *вперше*:

- здійснюється періодизація життя і творчості І. Ковача;
- відокремлюються провідні напрямки, образи і теми його творів;
- піддається науковому осмисленню та оцінюється музичний матеріал, що охоплює різні жанрові сфери творчого спадку композитора;
- визначаються особливості його стилістики;
- систематизуються за жанровим і хронологічним принципом твори композитора у всіх сферах творчості;
- представлені каталоги присвячених йому джерел інформації;
- складені нотографія та дискографія творів І. Ковача;
- розроблений хронограф його життя і творчості.

У дисертації отримали *подальший розвиток*:

- намічені музичною критикою шляхи вивчення біографії І. Ковача;
- деякі спостереження щодо стилістики його доробку, котрі містяться у ряді праць наукового характеру.

Через суттєві розбіжності в різних джерелах стосовно дат, а також через неповноту відомостей біографічного характеру у дослідженні зроблено необхідні *уточнення*.

Практичне значення роботи. Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальних програмах середніх та вищих музичних закладів України «Аналіз музичних творів», «Історія української музики», «Інструментознавство», «Історія оркестрових стилів», «Композитор і театр», «Практикум по інструментознавству», «Музикознавство», «Робота режисерів з композиторами», «Читання симфонічних партитур». Вивчення творів І. Ковача також має привернути увагу виконавців – інструменталістів, диригентів, оперних і балетних артистів, режисерів музичних театрів. У науково-пізнавальному плані фактологічна і аналітична інформація, що міститься в дисертації, вагомо поповнить існуючі уявлення щодо панорами музичного мистецтва України другої половини ХХ століття.

Апробація результатів дисертації. Дослідження обговорювалося на засіданнях кафедри історії музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Теоретичні та аналітичні положення дисертаційного дослідження були викладені у доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних та науково-методичних конференціях: «Крым как перекресток музыкальных культур в истории и современности» (м. Севастополь, 2009); «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (м. Харків, 2010; 2011; 2012); «Крым как перекресток музыкальных культур и современные культурологические процессы» (м. Севастополь, 2010; 2011); «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (м. Харків, 2010); «Проблемы и перспективы развития науки и культурного туризма в эпоху глобализации» (м. Севастополь, 2011); «Україна і Західна Європа: культурно-мистецькі обрії» (м. Чернігів, 2012), «Композитори Чернігівщини в контексті вітчизняної музичної культури» (м. Чернігів, 2013).

Публікації. За матеріалами дисертації опубліковано 6 статей, 5 – в спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів з внутрішнім розподілом на підрозділи і пункти, Висновків, Списку використаних джерел та дев'яти Додатків. Загальний обсяг дисертації складає 351 сторінку, з них 185 основного тексту. У Додатках містяться нотні приклади (Додаток А), дати життя і творчості композитора (Додаток В), огляд літератури про життя і творчість композитора (Додаток С), документальні матеріали (Додаток D), список музичних творів композитора за хронологічним (Додаток E) та за жанровим (Додаток F) принципами, нотографія (Додаток G),

дискографія (Додаток *H*), список учнів І. Ковача (Додаток *I*). Список використаних джерел містить 338 позицій, 30 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовується актуальність обраної теми, формулюються мета і завдання дослідження, визначаються його об'єкт, предмет, аналітичний матеріал, наукова новизна і практичне значення, підкреслюється зв'язок з науковими програмами і ступінь апробації результатів.

У **Розділі 1 «І. Ковач – композитор і педагог»** аналізується література, в якій згадується ім'я композитора або розкриваються окремі сторінки його життя і творчості (1.1.), розробляється періодизація життя і композиторської творчості І. Ковача (1.2.), виявляються провідні напрямки, за якими розвивалася композиторська творчість митця (1.3.).

У **підрозділі 1.1. «Творча особистість І. Ковача у дзеркалі музично-критичної і наукової думки»** проводиться огляд літератури за проблематикою дисертації. Успішність на композиторському терені, авторитет педагога впродовж 1960-1980-х років привертала до І. Ковача незмінну увагу музичних критиків. Протягом цього часу його ім'я не сходило зі сторінок періодичних видань, республіканської «Музики» і всесоюзної «Советской музики» включно. Для деяких авторів публікацій в пресі – О. Чепалова, П. Калашника, Н. Тишко – творчість композитора виявилася предметом постійної уваги. Н. Тишко належить єдине монографічне видання про І. Ковача. Як показав аналіз вивчених джерел, його спадщина майже не піддавалася науковому дослідженню. З жанрової точки зору знайдені публікації є невеликими статтями, рецензіями, замітками газетного формату і набагато рідше – публікаціями у фахових музикознавчих збірках. Парадоксально, але дослідницька спрямованість притаманна здебільшого академічним студентським роботам, в яких розглянуто окремі твори композитора. Водночас, багато авторів і в музично-критичних матеріалах звертаються до тих або інших жанрово-стилістичних особливостей деяких творів І. Ковача і його творчості взагалі, зокрема І. Немцова, Г. Куколь, С. Павлішин та ін.

У **підрозділі 1.2. «Періодизація життя і творчості І. Ковача»** завдяки архівним джерелам визначено сім біографічних періодів, кожен з яких висвітлює історичні події країни: Перший – *Російсько-абхазський* (1924-1937) – дитинство майбутнього композитора; Другий – *Перший кримський* (1937-1941) – його хлоп'ячі та юнацькі роки; Третій – *Воєнно-армійський* (1941-1947) – служба у лавах Радянської армії і участь у битві з фашистськими загарбниками на території Німеччини; Четвертий – *Другий кримський* (1947-1954) – повернення до мирного життя і перші кроки на музично-педагогічній ниві; П'ятий – *Перший харківський* (1954-1959) – студентські роки; Шостий – *Другий*

харківський (1959-1991) – творча, педагогічна та громадська діяльність у Харківському інституті мистецтв ім. І. П. Котляревського; *Сьомий – Третій харківський* (1991-2003) – роки життя, прожиті вже в іншій державі. У перших чотирьох періодах поволі складався музичний тезаурус І. Ковача. Значний вплив на формування його особистості мав його батько – відомий фольклорист К. Ковач. Дитячі та юнацькі враження майбутнього майстра від народної музики Кавказу і Криму в подальшому відбилися у гострому відчутті ритму, звукового колориту, ладової забарвленості. Перші кроки на шляху входження до музичної практики, пов'язані з уроками гри на віолончелі, сприяли обранню цього інструмента в якості соло в «Ліричній музиці» – одному з найбільш інтимних проявів душевних почуттів композитора.

У творчості І. Ковача виділено три періоди: *Ранній, або Студентський* (1954-1959), *Центральний* (1959-1990), коли композитор знаходить індивідуальний стиль і певний статус у культурному житті України, *Пізній* (1990-2001), в якому І. Ковач продовжує творчу діяльність поза межами навчального закладу. В *Центральний* період розкривається широка жанрова палітра творчості композитора. Головними музичними подіями його життя стають масштабні композиції: три симфонії, ораторія «Солдати Ілліча», а, починаючи з 1970-х років та впродовж 1980-х, – опери та балети. Водночас І. Ковач плідно працює у жанрі патріотичної пісні, систематично пише театральну та кіномузику. В *Пізній* період переважають хорові та камерні твори, переклади власних опусів.

У підрозділі 1.3. «**Жанрова палітра, теми і образи творчості І. Ковача**» диференціюються жанрові сфери, до яких звертався композитор: симфонічна, концертна, камерно-інструментальна, пісенна, музично-театральна, фортепіанна, хорова, вокально-симфонічна, а також кіномузика і літературно-музичні композиції (всього 155 найменувань). Всі вони об'єднані позитивним світосприйняттям, оспівуванням Любові, Краси і Добра. Звідси у циклічних композиціях – обов'язкова наявність життєстверджуючого фіналу. Пошук позитивних основ в житті є образною домінантою його творчості, що не перешкоджає відтворенню трагічних подій історії і людського буття. Образний світ композитора вміщує багатогранну лірику, епічні, героїчні, скерцозні, драматичні модули життя, тобто охоплює всі семантичні сфери, які склалися в художній культурі минулого і сучасності.

У **Розділі 2 «Інструментальні жанри у творчості І. Ковача»** аналізуються симфонічні (2.1.), концертні твори і опуси для камерного оркестру (2.2.). Матеріал першого підрозділу складають три симфонії (2.1.1.), Сюїта у 4-х частинах (2.1.2.), симфонічна поема «Таврія» (2.1.3.). Другий підрозділ присвячено дослідженню Концертино для домри та симфонічного оркестру (2.2.1.), «Ліричної музики» для камерного оркестру і віолончелі соло (за прочитанням К. Паустовського) (2.2.2.), *Sonatina piccolo* (2.2.3.).

Інструментальні твори І. Ковача, які були розглянуті, на перший погляд співіснують за принципом додатковості. З одного боку, – крупні симфонічні полотна зі складною драматургією, великою кількістю тем і образів, потужністю оркестрової маси; з іншого – прояв майстерності або зосередженість на інтимному вислові, самообмеження у виборі темброво-фонічних засобів. Проте між всіма жанровими сферами творчості композитора існує система образно-сміслових і стилістичних співзвуч, що дозволяють осмислити індивідуальність автора. В оркестрових творах, Концертино для домри, *Sonatina piccolo* розкривається широкий спектр ковачеської скерцозності: різноманітні марші, танцювальність, стихія руху. В стилістиці і формоутворенні скерцозність спирається на певний тип лексики, має прояв у численних *ostinato*, «моментальних» діалогах інструментів, мистецтві тематичного варіювання і комбінування. Ця виразна сфера являє собою принцип показу і кореспондує з театральною і кіномузикою композитора. На іншому полюсі образно-семантичного простору інструментальної музики І. Ковача – різнобічність лірики: неспішної або експресивної, просвітленої або екстатичної. Її стилістичні витoki надзвичайно широкі і неоднозначні. До них належать: пісенність, вальсовість, узагальнені інтонації інструментальної музики ХХ століття. Лексичні характеристики лірики обумовлюють принципи структуризації відповідного до неї тематизму. Тут виділяються: теми кантиленного типу, що укладаються у форму періоду; «безкінечні» мелодії, що ґрунтуються на горизонтальному розгортанні інтонаційного руху; короткі фрази і навіть поспівки; темброво-фонічні утворення, як правило, пов'язані з відсутністю тональних опор. І скерцозний, і ліричний способи вислову мають широку амплітуду сміслових градацій: перший з них – від жарту до трагедії, другий – від споглядання до вибухів душевного болю. Проте завжди зберігається культура відчуття, властива високій класиці музичного мистецтва.

Підрозділ 2.1. «Симфонічні твори» відкривається розглядом симфоній композитора (2.1.1.). *Першу симфонію* (1965) можна охарактеризувати як досвід опанування симфонічним каноном. Є показовим звернення до «чистого» симфонізму як засобу масштабного інструментального вислову. Симфонія № 1 написана у 4-х частинах зі збереженням традиційних амплуа частин: сонатне *Moderato*, Скерцо, «ліричний центр», фінал. Темпові позначення часто пишуться російською мовою; в стилістиці можна прослідити зв'язки з фольклорними – слов'янськими та східними – витоками; широко застосовується експозиційне викладення музичного матеріалу; в основу драматургії циклу закладений принцип картинного співставлення різнохарактерних частин зі Скерцо на другій позиції, що рельєфно відтіняє неквапливий перебіг музичних подій, заданий початковими тактами першої; виявляються такі властивості мислення, як «монтажність» у поєднанні контрастних тем і образів, їх періодичне повернення, що народжує особливий алгоритм повторювання композиційно-драматургічних одиниць.

Друга симфонія (1982) І. Ковача є музичним дарунком А. Хачатуряну. Присвячення симфонії означає не тільки музичне увічнення славетного майстра. У контрастних звукових полотнах з'являється узагальнений образ вірменського народу з його трагічною долею, самотнім мистецтвом, невгамовним темпераментом. Отже, автор, далекий від неофольклоризму, не пішов шляхом створення живописно-етнографічної картини, а втілив самий дух нації, сприйнятий ним крізь призму інструментальної музики А. Хачатуряна. Такий задум обумовив оригінальність художньої концепції симфонії поза популярними у той час неотенденціями і радикалізмом авангардної мови. Друга симфонія – тричастинний програмний цикл, в якому кожна частина має назву: «Пам'ять» (I), «Пейзаж» (II), «Темперамент» (III). Перша частина написана в складній тричастинній, а не в сонатній формі; сонатність зберігається лише як ідея конфліктного протистояння медитативних та «злих» скерцозних образів. «Споглядальний центр» міститься на другій позиції, активний фінал завершується своєрідним епілогом: повільним розділом, побудованим на тематизмі I частини. Загальна драматургічна логіка циклу спрямована від образу плачу, що панує у I частині, через споглядальність II, яка також не позбавлена експресії, запальний основний розділ фіналу до атмосфери скорботи наприкінці. І. Ковач відсторонюється від характерного для інших його симфонічних творів розлогого тематизму. Музичне полотно пронизане коротким гострохарактерним мотивом-«зерном» – секундовою інтонацією, що утворює як мелодичний рельєф, так і фактуру фону у вигляді ритмічних *ostinato*. В I і III частинах відбувається перекомбінування складових елементів мотива-«зерна», в II – він з'являється в завуальованому вигляді. Як і в Першій симфонії, в Другій спостерігаються такі особливості власного мислення композитора, як «монтажність» у з'єднанні контрастних тем і образів, їх періодичне повернення.

Третя симфонія «Сни солдатські» (1985) являє собою авторське осмислення трагедії Великої Вітчизняної війни, яке відтворене в двох площинах: особистісно-суб'єктивній і загальнолюдській об'єктивній. Перша з них вирізняється композитором за допомогою назви і авторської передмови, яку можна розглядати як узагальнене викладення змісту твору; на другій акцент робиться за допомогою використань цитатних фрагментів з пісень О. Александрова «Священна війна» та В. Агапкіна «Прощання слов'янки». Їх постійна взаємодія обумовлює специфічність структури твору. Симфонія одночастинна, проте приголомшує масштабністю, багатотемністю і багатоепізодністю, внутрішньою контрастністю. З позиції форми в загальному плані в ній вгадується репризна тричастинна (*ABA₁*). Але музичний процес підпорядковується контрастно-складеним принципом організації, де ціле монтується з компактних епізодів, які нагадують кадри кінострічки. Експоновані музичні ідеї не так перетворюються, як систематично згадуються. Цілісні теми постійно чергуються з їх фрагментами та з фактурним

комплексом, позбавленим мелодичного рельєфу. Прийоми, що використовує композитор, – стоп-кадр (раптова зупинка дії), зміна планів, напливи, сприяють створенню панорамної драматургії, складовими якої стають не удавані кадри воєнної хроніки, а переживання минулих подій, пам'ять про них.

Пункт 2.1.2. – *Сюїта у 4-х частинах* (1959) – присвячений першому масштабному твору І. Ковача, написаному після закінчення консерваторії. Сюїта належить до «чистої» інструментальної музики і слугує в цьому сенсі поєднуючою ланкою між Фортепіанним концертом (1959) і Першою симфонією (1965). Характерність тематизму, опора на жанрові прообрази конкретизують авторську концепцію, дозволяють збудувати драматургічну наскрізну лінію – від глибокого роздуму траурної ходи Адажіо (I частина), через енергію «злої» скерцозності швидкого Маршу (II), «легкість» світлого Вальсу (III) до життєрадісного Фіналу (IV). Висвітлюючи жанрові назви частин циклу, І. Ковач наслідує закони сюїти, міцно пов'язаної з позамузичним контекстом. До традицій жанру є причетний і семантичний «дубль» ігрових частин. Водночас, очевидні прояви симфонічної драматургії, оскільки властива сюїтному циклу послідовність композиційних одиниць діє разом з їх ієрархічністю. Смісловий «центр тяжіння» (Т. Ліванова) лягає на Адажіо, повільне поліфонічне розгортання, остінатність ритмічних пунктирних формул якого перегукуються з необарочними тенденціями в композиторській практиці ХХ століття. Контраст медитативної і дієвої «злої» сфер в I і II частинах передбачають аналогічну композицію Першої симфонії І. Ковача. Отже, Сюїта в 4-х частинах стала ваговим доробком композитора на шляху оволодіння суто симфонічним мисленням.

Завершується аналіз крупних оркестрових творів І. Ковача *Симфонічною поемою «Таврія»* (1979) – 2.1.3. Цей програмний твір є своєрідним літописом історії культури Криму, втіленим в музично-художній формі. «Ключ» до розуміння його концепції міститься в авторському уточненні назви поеми – «Край стародавній, героїчний і прекрасний», яка слугує узагальненою програмою твору. Вказаним характеристикам відповідає тричастинна структура: перший розділ малює стародавній край, середній – переводить у сферу героїки, реприза затверджує торжество Краси. Разом з тим, драматургія поеми не обмежується однолінійним розгортанням подій, закладених програмою. Вона вибудовується за принципом концентричності, який відображає ідею Вічності, де початок збігається з кінцем, а внутрішні зміни не порушують непохитності. Впродовж твору зберігає своє значення остінатність як відбиття пульсації Часу. Твору притаманні лаконічність вислову, чітка структура: синтаксична відокремленість розділів форми відбувається за рахунок зміни фактури і темпу, наявності фермат, генеральних пауз. Композитор мислить категоріями розширеної тональності на діатонічній основі, зберігаючи мажорну і мінорну фарби із залученням натуральних ладів – лідійського, фрігійського. Тональні опори періодично вуалюються за

допомогою кластерів. Серед специфічних гармонічних засобів вирізняються квінтові «бурдони», органні пункти, паралельний рух тризвуками, секст- і септакордами. Виділяються два типи мелодики. Перший – у вигляді поспівок – складає основу музичної тканини і може бути визначений як «лейтмотив Вічності». До другого типу відноситься розгорнута мелодична лінія з примхливим малюнком, широкою інтервалікою, що охоплює великий діапазон. Представлена в багатооктавному викладенні, вона заповнює весь простір, створюючи образ Краси.

Отже, проаналізовані твори І. Ковача об'єднуються комплексом константних властивостей. Кожний опус має концептуальний характер; через підґрунтя жанрової стилістики, динамізм музичних подій, що пов'язаний з тематичними, темброво-фактурними і ритмічними засобами, чіткість форми та тонального плану ідейно-образний зміст твору малюється з майже театральною рельєфністю. Улюблена композитором антитеза гармонії і агресії реалізується за допомогою протиставлення ліричної споглядальності та «злої» скерцозності. Остання найчастіше втілюється завдяки різноманітно трактованій маршовості. Стабільність названих якостей симфонізму І. Ковача не суперечить стилістичній еволюції, що має прояв у поступовому ускладненні гармонії та відході від сталого композиційного жанрового канону.

У Підрозділі 2.2. «Концертні опуси і твори для камерного інструментального складу» детально розглядаються Концертино для домри та симфонічного оркестру (2.2.1.), «Лірична музика» для камерного оркестру і віолончелі соло (за прочитанням К. Паустовського) (2.2.2.) та *Sonatina piccolo* (2.2.3.). Концертино (1963) розкриває власний підхід композитора до цього жанру, що став своєрідною експериментальною базою щодо тематизму і рішення інструментальної партії, певною мірою готуючи або підтверджуючи ті особливості й принципи, які властиві його симфонічній творчості. Важливе значення тут має варіантність складу, де в кожному творі солює інший інструмент, що дозволяє розкрити його технічні і виразні можливості. У концертино склався метод роботи композитора з цим жанром: скорочення циклу до однієї частини (сонатне *Allegro*) з обов'язковою віртуозною каденцією перед репризою, що передбачає рельєфне вторгнення технічної складності в партію сольного інструменту, домінування гри в різних її проявах (сфера народного інструменталізму, що межує з танцювальністю, інструментальна скерцозність).

У «Ліричній музиці» для камерного оркестру і віолончелі соло (за прочитанням К. Паустовського) (1990), що розглядається в 2.2.2., І. Ковач знайшов власний підхід до неоромантизму в українській композиторській практиці 1980-х років. Майстер не звертається безпосередньо до художніх моделей ХІХ століття, як це робив, наприклад, В. Бібік. Ковачеська концепція пов'язана з відтворенням самої атмосфери «щирості», характерної для російського мистецтва – як музичного, так і літературного. Універсальним

знаком романтичної лірики у творі стає вальсовість, що виявляється в тридольній метриці, пластичності мелодичного малюнка, загальному настрої.

Проаналізована у 2.2.3. *Sonatina piccolo* (1989) – чи не єдиний відгук композитора на неокласичні тенденції сучасності. Тут все нагадує про «втрачений рай» XVIII століття: звучання струнного оркестру, лаконічність вислову, квадратність побудов, гомофонна фактура, синтаксична чіткість форми, панування однієї теми, використання виразних можливостей руху, ясність гармонічного плану. Акцентована таким чином «класичність» опушу додає йому м'якої іронії, перетворює його в зразок естетичної гри, але не азартної, як в Концертино, а любовно-споглядальної. Додатковим штрихом до жартівливого парафразу класичного стилю стає вибір тональності: «бетховенський» *c-moll*. Водночас, перетворення в репризи монотеми під знаком елегії вносить в емоційний світ твору нотки романтичної туги.

Узагальнюючи спостереження за концертними та камерними творами І. Ковача, звернемо увагу на різні підходи до їх семантичних можливостей. Якщо Концертино для домри та симфонічного оркестру демонструє тяжіння композитора до гри-розваги, то *Sonatina piccolo* розкриває амбівалентність ігрових витоків. Її психологічний підтекст ніби готує ґрунт до «Ліричної музики». У кожному проаналізованому творі композитор звертається до різних видів стилістики: жанрово-танцювальної в Концертино, романтичної у «Ліричній музиці», неокласичної у *Sonatina piccolo*.

У Розділі 3 «Музично-сценічні твори І. Ковача» розглядаються опера-балет «Та, що біжить по хвилях» (3.1.) і два балета-казки (3.2.) – «Північна казка» (3.2.1.) та «Бембі» (3.2.2.). Театральність мислення композитора, що заявляє про себе в інструментальних творах, повною мірою реалізується в його музиці для драматичного театру і театру ляльок, в оперному і балетному жанрах. Дія його музично-сценічних творів відбувається на тлі яскравих жанрових замальовок, що немов занурюють у саму гущавину життя. Таке враження виникає через динамічність ритмів, барвистість оркестровки, різноманітність стилістики, зверненої до звукового світу сучасності. Узагальнені інтонації академічного мистецтва органічно співіснують зі музично-побутовими, джазовими імпровізаціями. В композиції театральних опусів І. Ковач звертається до номерної структури, виявляючи схильність до побудови цілого за монтажним принципом. Зовнішня дискретність структури не перешкоджає прояву наскрізного розвитку за допомогою принципу цілеспрямованості, а також лейтмотивів і тематичних ремінісценцій, драматургічних арок, динамічних сцен з активним перебігом подій.

Зміст Підрозділу 3.1. складає аналіз опери-балету «Та, що біжить по хвилях» за мотивами творів О. Гріна. Композиторське визначення жанру містить уточнюючі характеристики: «пісенна», «лірико-романтична». Пісня домінує в сольних номерах, на пісенній стилістиці побудовані основні оркестрові теми. Романтична спрямованість твору проявляється у зверненні до

жанру опери-балету. У творі переплітаються земний світ людей і фантастичний світ мрії. Перший з них розкривається за допомогою засобів оперного мистецтва: сольних, ансамблевих і хорових номерів, музичних і розмовних діалогів, розгорнутих сцен. Другий – за допомогою балету. Маючи великий досвід роботи в драматичному театрі, композитор звертається до прийомів, притаманних сучасним виставам, зокрема, використовує радіозаписи з метою більш яскравого відтворення зовнішнього світу: шуму моря і криків чайок, прийом реверберації в завершальній сцені Геца і Гарвея. В аудіо-варіанті звучить важлива в драматургічному розумінні Балада Больта про *Ту, що біжить по хвилях*. Водночас цей персонаж за допомогою жестів і пластики ілюструє зміст Балади. Цей номер автор рекомендує доручити акторові драматичного театру або майстрові художнього слова.

У **Підрозділі 3.2. «Балети-казки»** розглядаються «Північна казка» (3.2.1.) та «Бембі» (3.2.2.).

Два балета-казки представляють особливу лінію сучасного українського хореографічного мистецтва, в створенні якого брали участь і харківські композитори старшого покоління. Назвемо, зокрема, «Лелеченя» Д. Клебанова, «Кота в чоботях» С. Гомоляки, «Улянку» А. Коломійця. Зверненню І. Ковача до цієї традиції сприяли «фізіономічність», властива його музичним образам, особлива увага до ритму і пластики, гармонійність світосприйняття.

Адресуючи *балет-казку «Північна казка»* (1975), про який йдеться в пункті 3.2.1., дитячій аудиторії, композитор дає ретельну музичну характеристику кожному казковому персонажу. Для цього він наділяє дію, що відбувається, і героїв казки виразними лейтмотивами. Така музично-тематична система названа композитором «наочний лейтмотивізм». У лейтмотивній системі балету виділяються дві групи: образні «узагальнення» (свободи, праці, зла) та портретні замальовки казкових персонажів (Нільса, його батьків, Гнома і т. ін.). Символічне значення має наскрізна тема диких гусей й Аккі, що виступає смисловою домінантою балету, втілюючи ідею вільного польоту думки, уяви, творчої фантазії.

Лейтмотиви підрозділяються на ті, що дістають змін у процесі розвитку, і на ті, що залишаються незмінними. Метаморфози, які зазнає образ Нільса, відображені в «перевтіленнях» його наскрізної музичної характеристики. Впродовж I дії герой – це ледар, пустун, що, немов у дзеркалі, відображено в комплексі похідних тем-варіантів лейтмотиву. Але Гном перетворює його на маленького хлопчика, і тематизм змінюється. Мажорна, легковажна тема скерцозного характеру набуває мінорної забарвленості, «невпевнено» звучить у соло гобоя. Коли персонаж набуває колишньої подобі, вона проводиться в акордовій фактурі у збільшенні.

Образний світ балету малюється за допомогою танців, що розкривають характери як «побутових» персонажів, так і «казкових». Різницю між ними показано за допомогою жанрів і стилістики, а також барвистої палітри тембрів.

Існують також музичні сцени наскрізного розвитку: «Ліс Смірре і його поєдинок з Нільсом», «Битва диких гусей з дармоїдами», «Сцена потоплення дармоїдів», «Сцена тріумфування» і т. ін. Вони сприяють розвитку сюжетної інтриги, передають за допомогою пластики психологічний стан героїв.

Музика до балету-казки «Бембі» (1983), чийй характеристики присвячений пункт 3.2.2., створена І. Ковачем і його сином Ю. Ковачем. Притаманні звуковій палітрі нові риси виявляються в інструментарії, де поряд зі звичайним складом сучасного симфонічного оркестру фігурують саксофони, ритм- і бас-гітари та ударна установка (*drums*). Пов'язана з «естрадною» музичною практикою, ця група тембрів додає у фоніку твору гострий присмак емоційної і поведінкової свободи, звільненості від вимог «гарного виховання». Вводячи якості неакадемічної традиції в академічний оркестр, автори, з одного боку, використовують їх відповідно до походження, з іншого – перетворюють на органічну частину симфонічної партитури.

Композиційно-драматургічний план «Бембі» співпадає з класичною моделлю жанру. Фази розвитку сюжетної інтриги розосереджені в часі дивертисментами, жанровими номерами, ліричними стоп-кадрами. Реалізація принципу цілеспрямованості досягається за допомогою наскрізних фабульних ліній і конфліктних ситуацій. На макрорівні розгортається протистояння звірів-«симпатяг» і злісних Вовків, які в сучасній інтерпретації зальтеновської казки перетворюються на гангстерів. Окрім макро-конфлікту, який утворює драматургічні «вузли» балету, розміщені на приблизно рівній відстані один від одного (№№ 9 і 21-22 в І д., № 9 у І д.), в сюжеті виділяється і «малий», локальний, пов'язаний з підступними діями Лисеняти-Задираки.

Мальовнича партитура «Бембі» нагадує серію яскравих ілюстрацій в книжці з картинками, зіставлення яких здатне без слів розкрити сюжет історії про оленя Бембі та його друзів. Вона ніби проситься на сцену, з легкістю підказуючи творцям спектаклю потрібну «тональність» образів, мізансцен, костюмів і декорацій.

Зауважимо, що і ритмічна активність, і різноманітна пластика рухів, і «фізіономічність» тематизму є характерними властивостями стилістики І. Ковача, які в даному творі завдяки особистості 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 знов, але вже інакше продемонстрував властиве йому відчуття сучасності, «адресності» творчості. У «Бембі» є очевидною і така особливість його мислення, як монтажність, організація цілого за допомогою з'єднання контрастних епізодів.

Узагальнюючи результати аналізу музики балету-казки «Бембі», слід зазначити її «багатокореневу систему». До неї належать «Лускунчик» П. Чайковського, «Пори року» О. Глазунова, прокоф'євські «Попелюшка»,

«Оповідь про кам'яну квітку», симфонічна казка «Петрик і Вовк», і, з іншого боку, – класика світової і вітчизняної мультиплікації, а також нев'янучі ігрові кінострічки О. Роу. Їх об'єднують не лише виразність, а часом і дотепність яскравих фрагментів, динамізм розгортання подій, монтажність драматургії, а і той високий гуманізм, який відрізняє справді велике мистецтво.

У **Висновках** підбиваються підсумки дослідження й розкриваються основні жанрово-стилістичні особливості творчості І. Ковача. Композитор звертався майже до всіх сфер музичного мистецтва. Характерна властивість приналежності композитора до жанру полягає у незмінному збереженні його класичних основ. За винятком опери-балету «Та, що біжить по хвилях» майстер завжди залишається у межах обраного традиційного типу твору, не звертаючись до поширених в музиці ХХ століття жанрових мікстів. Індивідуальні творчі рішення виникають завдяки оригінальним композиційно-драматургічним прийомам, а також авторській музичній мові.

Інтонаційний склад творів І. Ковача базується на жанрових витоках, вбирає елементи сталого інтонаційного словника. Особлива пристрасть проявляється щодо вальсовості і маршовості. Якщо перша, починаючи з третьої частини Сюїти, майже незмінно виявляє себе в романтичному напрямку, то інша змінює своє семантичне забарвлення, виступаючи і як носій «злої» образності, і як символ перемоги. Для тем романтичного складу характерне поєднання слов'янського і східного інтонаційного комплексів, в дієвих епізодах відчувається зв'язок з драматичними сторінками інструменталізму ХХ століття. У театральних жанрах з'являються риси розважальної музики: танго, диско, джазової імпровізації, естрадної ліричної пісні.

В залежності від обраних жанрів і конкретних художніх завдань, багаточисленні елементи звукової аури повсякденності отримують особливе забарвлення завдяки *гармонії*. І. Ковач не відмовляється від можливостей класико-романтичного мажоро-мінору, сполучаючи його з розширенням ладової палітри тонального мислення ХХ століття. Опора на тональність підкреслюється ключовими знаками, що майже завжди незмінно виставляються, ретельно розробленими тональними планами. Як особливу виразну фарбу композитор використовує прийом заходження «поза межами тональності». Отже, добре знайомі стилістичні одиниці отримують нове інтонаційне наповнення, органічно влітаються у сучасній звуковий простір.

Важливу виразну і формоутворюючу роль грає *ритм*. Його висунення на одне з перших місць в стилістиці творів одночасно перегукується з тенденціями музики ХХ століття і відображає дитячі враження композитора. Регулярна акцентність поєднується зі змінною, остінатність – з мінливістю метричної пульсації, еквіритмічність голосів – з поліфонічним накладенням різних фігур. Серед улюблених *ostinato* І. Ковача – квартові тоніко-домінантові «кроки», які мають різноманітне значення: від «маятника Часу» до «злої» скерцозності.

В *оркестровці* І. Ковач активно використовує групу ударних; різноманітні амплуа властиві фортепіано: посилення *tutti*, ударного або джазового інструменту, знаку романтичної лірики. Струнна група грає в широкому діапазоні, підтримує ударні в *ostinato*, рідше виступає в ролі носія ліричної кантилени. Дерев'яним духовим властива мелодична функція. Як і струнні, вони грають різними прийомами, часто зустрічається *frullato* у флейт. Мідним духовим доручені контрапункти, *solo*, участь в *tutti*, ланцюжки кластерів і акордів нетерцової структури. Колористичні ефекти досягаються за допомогою тембрів дзвіночків, челести, фортепіано і арфи. В цілому виділяються дві стратегії *інструментовки*. Перша пов'язана з поліфонією тембрових пластів, тривалим перебуванням в певному звукообразі. Інша – з частою зміною інструментальних фарб, драматургією реплік, калейдоскопічністю партитури. Названі стратегії мають безпосереднє відношення до принципів формоутворення, що органічно співіснують в творчій практиці композитора. Перший принцип – континуальність музичного часу, цілеспрямованість, інтенсивність плину подій або, навпаки, їх розосередженість, перебування в одному стані. Він властивий медитативним розділам творів композитора: *Moderato* Першої симфонії, Адажіо Сюїти, комплексу «сну» Третьої симфонії, початку Другої, «Ліричній музиці». Другий принцип формоутворення базується на дискретності музичного процесу, «монтажності», «кадровості» мислення, що є ознакою театральності музики І. Ковача. Дискретність не перешкоджає наскрізному просуванню музичних ідей за допомогою технік тематичної похідності, інтонаційного пророщення, утриманих мелодичних зворотів, ремінісценцій, лейтмотивів.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Грицун Ю. Н. Драматургические особенности симфонической поэмы «Таврия» Игоря Ковача / Ю. Грицун // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Харків, 2010. — Вип. 1 — С. 127-130.

2. Грицун Ю. Н. Опера-балет «Бегущая по волнам» Игоря Ковача: два мира / Ю. Грицун // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Харків, 2010. — Вип. 3. — С. 18—21.

3. Грицун Ю. Н. Драматургия объективного и субъективного в симфонии №3 «Сны солдатские» Игоря Ковача / Ю. Грицун // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського — Харків, 2010, — Вип. 28 — С. 21-30.

4. Грицун Ю. Н. Волшебный мир балета «Северная сказка» И. Ковача в музыкальном воплощении / Ю. Грицун // Проблеми взаємодії мистецтва,

педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського — Харків, 2011, — Вип. 33 — С. 90-100.

5. Грицун Ю. Н. В класі Ігоря Ковача: уроки композиторського мистецтва / Ю. Грицун // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського — Харків, 2013, — Вип. 38. — С. 316-323.

6. Грицун Ю. Н. Мир грез и реальности в творчестве Игоря Ковача (на примере оперы-балета «Бегущая по волнам») / Ю. Грицун // Культура народов Причерноморья : науч. журнал. — Симферополь, 2010. — № 190. — С. 67-70.

АНОТАЦІЇ

Грицун Ю. М. Жанрово-стилістичні особливості композиторської творчості Ігоря Ковача. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2014.

В дисертації розглядається постать видатного харківського композитора ХХ століття І. Ковача (1924-2003). Систематизовані та каталогізовані його твори, уточнені дати їх складання, зроблено хронограф життя і творчості, наданий список учнів; зроблена періодизація життя і творчості І. Ковача. На матеріалі аналізу трьох симфоній, Сюїти у 4-х частинах, поеми «Таврія», Концертино для домри і симфонічного оркестру, «Ліричної музики» для камерного оркестру та віолончелі соло (за прочитанням К. Паустовського), *Sonatina piccolo*, опери-балету «Та, що біжить по хвилях», дитячих балетів-казок «Північна казка» та «Бембі» розглядаються стилістичні особливості, теми та образи творчості І. Ковача, виявляються провідні риси музичної мови та засоби формоутворення і драматургії, завдяки яким розкривається його композиторська індивідуальність.

Ключові слова: І. Ковач, жанрово-стилістичні особливості творчості, симфонія, симфонічна поема, сюїта, концертино, опера-балет, балет-казка.

Грицун Ю. Н. Жанрово-стилістические особенности композиторского творчества Игоря Ковача. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2014.

В диссертации рассматривается наследие выдающегося украинского композитора ХХ столетия Игоря Ковача (1924-2003), представителя харьковской композиторской школы. Оно охватывает едва ли не все жанровые сферы музыкального искусства: симфонические, камерно-инструментальные, музыкально-сценические, хоровые, фортепианные, песенные, театральную и

киномузыку. Человек своего времени, И. Ковач на протяжении 1960 – 1980-х годов плодотворно работал в области патриотической песни, его Третья симфония вдохновлена памятью о Великой Отечественной войне, что свидетельствует о гражданственности его художественных идеалов. Обращаясь к жанрам классико-романтической эпохи – симфонии, сюите, симфонической поэме, опере, балету, композитор остается в границах характерной для них семантики. Крупные оркестровые полотна отмечены масштабностью и глубиной мысли; концертные, где доминируют концертно для различных солирующих инструментов, – игровой стихией, музыкально-сценические произведения корреспондируют с романтическими оперой и балетом, что позволяет выявить особенности его композиторской эстетики.

Своим творчеством И. Ковач отстаивал значение традиций в музыкальном искусстве; эксперименты в духе авангардизма, коренная ломка классических форм его не привлекали. Композитора не затронули популярные в годы расцвета его творчества неотенденции, хотя и откликнулся на них, найдя собственный подход к их воплощению. Ореолом романтики овевана опера-балет «Бегущая по волнам», в драматургии многих сочинений используется принцип драматургических антитез; классичность стилистики остроумно обыгрывается в *Sonatina piccolo* для камерного оркестра. Во всех своих сочинениях И. Ковач сохраняет драгоценный дар классического искусства: тему-мелодию широкого дыхания. Однако он не чужд современного понимания музыкального тематизма, который нередко определяется активностью ритмического начала и тембровой характеристичностью. Таким образом, преемственность, связь с традицией музыкального искусства современности – творческое *credo* мастера.

Наследие И. Ковача представлено в контексте его музыковедческого осмысления, рассмотрены типичные для композитора темы и образы. Введение в научный обиход неисследованных ранее архивных материалов послужило основой для периодизации жизни и творчества мастера, значительного расширения представлений о многогранной деятельности творца, составляющей часть истории Харьковского института искусств (ныне – Харьковский национальный университет искусств) им. И. П. Котляревского, региона, страны.

Анализ трех симфоний, Сюиты в 4-х частях, симфонической поэмы «Таврия», Концертно для домры и симфонического оркестра, «Лирической музыки» для камерного оркестра и солирующей виолончели (по прочтении К. Паустовского), *Sonatina piccolo* для камерного оркестра позволил раскрыть свойства музыкального языка композитора, его излюбленные композиционно-драматургические идеи, жанровую семантику.

Изучение музыкально-сценических произведений И. Ковача – оперы-балета «Бегущая по волнам», детских балетов-сказок «Северная сказка» и «Бемби» – дало возможность выявить характерные черты его театрального мышления. Установлена роль оркестра, прослежены средства тематических

характеристик персонажей, отмечены особенности музыкального языка, обусловленные требованиями избранных жанров. В выводах подведены итоги исследования, определены жанрово-стилистические особенности композиторского творчества И. Ковача (мелодические, ладовые и гармонические средства, ритмические приемы, принципы оркестровки, формообразования, музыкальной драматургии).

Ключевые слова: И. Ковач, жанрово-стилистические особенности творчества, симфония, симфоническая поэма, сюита, концертно, опера-балет, балет-сказка.

J. Gritsun Genre and Stylistic Features of Igor Kovach's composer activity. – Manuscript.

The dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 – Music Art. – Kharkov National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. – Kharkiv, 2014.

The figure of I. Kovach (1924-2003), the famous Kharkiv composer of the XX century, has been considered in this research. His works have been classified by the dates of their writing, the chronology of his life and creative work has been made, the list of his pupils is given and the periodization of his life and creative work has been done. Three symphonies, the Suite consisting of 4 parts, the poem “Tavria”, the Concertino for dombra and the symphony orchestra, the “Lyrical Music” for the chamber concert, the violoncello solo (read by K. Paustovsky), the Sonatina Piccolo, the opera-ballet “Running the Waves”, the ballet-tales for children “Nothern Tale” and “Bambi” have been analysed in this research. The stylistic features, themes and images of I. Kovach's creative work have been considered, the main characteristics of the music language, the means of the forms creation and the composer's dramaturgy which his personality as a composer revealed have been shown.

Key words: I. Kovach, genre and stylistic features, symphony, symphonic poem, suite, concertino, opera-ballet, ballet-tale.