

IN D. KLEBANOV'S CREATIVITY (FOR EXAMPLE A CYCLE «I. A. KRYLOV'S FABLES»). In this article the structure and the maintenance of a vocal cycle of D. Klebanov «I. Krylov's Fables» are considered, logic and substantial communications between the poetic products, which have been selected by the composer, are established. The role of the poetic and intonational semantic formations is defined.

Keywords: fables, the vocal cycle, the cycle of vocal pieces, semantic formations are defined.

УДК 782.91 (477)

Юлия Грицун

ВОЛШЕБНЫЙ МИР БАЛЕТА «СЕВЕРНАЯ СКАЗКА» И. КОВАЧА В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОПЛОЩЕНИИ

Творческое наследие Игоря Константиновича Ковача тесно соприкасается с детской аудиторией. Произведения, написанные для детей, имеют огромную разножанровую амплитуду – от театральной музыки, где дети являются слушателями и зрителями¹, до инструментальной музыки, когда юные слушатели превращаются в исполнителей².

¹ Как театральный композитор И. Ковач сотрудничал с *Харьковским театром кукол им. Н. К. Крупской (ныне им. В. А. Афанасьева)* («Аленушка и солдат», 1970; «Ну и Мыщик!», 1972; «Шерлок Холмс против агента 007», 1977), *Харьковским театром юного зрителя* («Зайка-зазнайка», 1969; «Человек во все времена», 1971; «Одуванчик», 1971; «Сказка о храбром Кикиле», 1972; «Грозе навстречу», 1972), *Днепропетровским театром юного зрителя* («Радуга зимой», 1973), *Кишиневским театром оперы и балета* (опера «Голубые острова», 1990), *Харьковским академическим театром оперы и балета им. М. В. Лысенко* (балет «Северная сказка», 1975); *Харьковским театром музыкальной комедии* (балет-сказка «Бемби», 1983; музыкальная комедия-сказка «Путь к солнцу» или «Этот прекрасный Гадкий утенок», первая постановка – 1980 г.; вторая постановка в переводе на украинский язык А. Марченко, 1996. Также балет-сказка «Бемби» исполнялся в Киевском театре оперетты, Одесском театре оперы и балета, Одесском театре музыкальной комедии, Одесской балетной студии; музыкальная комедия-сказка «Путь к солнцу» или «Этот прекрасный Гадкий утенок» была поставлена в Донецком театре оперы и балета, Днепропетровском театре оперы и балета, Киевском театральном институте им. И. К. Карпенко-Карого, Черкасском музыкально-драматическом театре, в музыкально-драматическом театре г. Караганды, Макеевском ТЮЗе, Луганской областной филармонии.

² Для детского исполнения композитором написано два сборника для фортепиано: «Бемби-альбом». Сборник пьес для фортепиано (2000), «По страницам музы-

Отметим, что музыка балетов-сказок часто является основным музыкально-тематическим источником, «зерном» музыкального материала многих несценических сочинений Ковача. Например, на материале балета «Северная сказка» написаны «Парафраз» для камерного оркестра (1976), симфоническая сказка для чтеца и симфонического оркестра «Чудесные приключения Нильса с дикими гусями» (либретто Э. Яворского, 1976), три сюиты из балета «Северная сказка» (№ 1 – 1983, № 2 – 1987, № 3 – 1992), камерно-инструментальное произведение «Диалог Акки и Нильса» для виолончели, флейты и арфы (1988) и т. д.

Все произведения И. Ковача, написанные для детей и юношества, имеют одну общую черту – они возвращают слушателей в мир сказки, в мир волшебства. Композитор раскрывает детям многогранный, пестрый сказочный мир благодаря разнообразному, музыкальному мышлению, оперируя оркестром, как палитрой цветных ярких красок.

В современном отечественном музыкознании детская музыка И. К. Ковача не получила должного рассмотрения за исключением кратких газетных очерков, журнальных заметок А. Чепалова [3; 4; 5], статьи М. Бевз, посвященной рассмотрению детской фортепианной музыки [1]. Исключение составляет монологический очерк Н. Тышко, в котором в рамках панорамного обзора творчества композитора представлена краткая общая характеристика балетов «Бэмби» и «Северная сказка» [2]. Таким образом, проблема целостного изучения детской сценической музыки Игоря Ковача остается открытой.

Цель статьи – раскрыть специфику образного мира балета «Северная сказка» и выявить музыкальные средства, с помощью которых осуществляется его воплощение.

Балет «Северная сказка» написан в 1975 г. по сказке С. Лагерлеф «Чудесные приключения Нильса с дикими гусями» (либретто В. Гудименко и М. Гольдрин), премьера его состоялась в октябре 1977 г. на сцене Харьковского академического театра оперы и балета им. Н. В. Лысенка³. Обращает на себя внимание художественное решение в оформлении спектакля. Как отмечает Н. Тышко, «У зрителя

кальных театров». Пьесы для фортепиано (2001). К сожалению, нотные материалы всех выше упомянутых произведений существуют лишь в рукописях. Исключение составляет клавира балета «Северная сказка», опубликованный в 1984 г. издательством «Музична Україна».

³ Балетмейстеры В. Попов и заслуженный артист УРСР В. Гудименко, дирижер Л. Джурмий, художник В. Кравец. В партии Нильса – ученица хореографической школы Женья Осиченко [3].

рождается ощущение, будто декорации сошли со страниц детской сказочной книжки с картинками. Веселые, пестрые деревенские домики, хмурые каменные изваяния старинного замка, красные черепичные крыши заколдованного города воспринимаются как-будто с высоты птичьего полета, напоминая о главной теме произведения – теме мечты, полета, высоких достижений» [2].

Балет написан в трех действиях, пяти картинах, каждая из которых имеет свое название:

I действие: 1-я картина – *Проказник Нильс*

2-я картина – *Птичий двор*

II действие: 3-я картина – *В стране диких гусей*

III действие: 4-я картина – *В заколдованном городе Винетта*

5-я картина – *Снова дома*

Адресуя балет «Северная сказка» детской аудитории, И. Ковач тщательно продумывает музыкальную характеристику каждого сказочного персонажа, чтобы как можно ярче передать его характер, раскрыть через музыку отношение к тем или иным его поступкам, музыкально разукрасить приключения, которые происходят с главными героями на сцене. Для этого композитор идет путем «музыкальной конкретизации» – наделяет происходящее действие и героев сказки характерными лейттемами, помогая юным слушателям проследить за сюжетным развитием балета благодаря музыкальному содержанию. Подобная музыкально-тематическая система названа автором «наглядный лейтмотивизм».

Лейттематическую систему в балете можно подразделить на две категории: лейттемы *обобщенные*, не привязанные к конкретному герою (тема свободы, тема труда, тема зла), и лейттемы *конкретные* – портретные зарисовки, музыкальные характеристики сказочных персонажей (тема Нильса, тема родителей Нильса, тема Гнома, тема Глимингемского замка и др.).

Помимо указанных групп, в балете присутствуют лейттемы, не имеющие однозначной принадлежности. Например, *лейттема диких гусей и Акки* играет двоякую роль: выступая средством характеристики свободолюбивых птиц, она является в то же время основной лейттемой балета, олицетворяя собой тему свободы, тему полета, которая проходит «красной нитью» на протяжении всего произведения. Лейттема имеет музыкально-динамическое развитие, все больше приобретая «широту дыхания», разрастаясь масштабно (и в фактурном, и в структурном планах). Она берет начало в первом действии и выли-

вается в кульминацию в финале, являя собой итог всего балета – прославление свободы, дружбы, полета души. Впервые тема появляется во второй картине первого действия в номере «Полет диких гусей». Оркестровыми средствами композитор воссоздает эффект полета, невесомости благодаря «кругообразному» движению тридцатьвторыми в низком регистре у виолончелей и контрабасов, на фоне которого звучит тема широкого дыхания у группы медных духовых инструментов. Тональность темы – *d-moll*. Далее ее элементы появляются в номере «Отлет стаи» (II д. 3 к., *d-moll*), «Прилет гусей. Нильс в заколдованном городе» (III д. 4 к., *es-moll*), «Возвращение домой» (III д. 4 к., *e-moll*). Финал в 5 к. III д. является одновременно финалом и итогом всего балета. Тема свободы, полета звучит «широко», «открыто» (*d-moll*).

В третьей картине второго действия «В стране диких гусей» в сцене битвы, в которой раскрывается главный конфликт балета – борьба добра и зла, тема получает свое новое рождение как *тема добра*. Сцена битвы гусей и крыс-дармоедов расценивается как персонифицированное сражение добра и зла.

Помимо приведенной типологии лейттемы можно классифицировать на *изменяемые* и *не претерпевающие изменений*. У лейттем сказочных персонажей, появление которых ассоциируется с волшебством, превращением, мелодическая линия на протяжении всего балета звучит без изменений, лейттемы видоизменяются в тембровом отношении, приобретают новую окраску в зависимости от сюжетного содержания музыкального номера. Например, тема Гнома, представляющая собой «кругообразный» неустойчивый мелодический оборот, построенный на поочередно звучащих в восходящем движении чистой квинте и чистой кварте, неожиданно переходящих в нисходящую уменьшенную квинту. В первом проведении он звучит у трубы с сурдиной, в другом эпизоде – у флейты соло. В музыкальном номере «Стая Акки Кнебекайзе и птичий двор» (I д. 2 к.), когда Гном придает силу крыльям Мартина (ремарка автора), тема Гнома проходит поочередно у духовых инструментов по «нисходящей тембровой линии»: флейты – гобои – кларнеты – валторны – трубы на фоне тянущейся педали: фаготы – тромбон – туба – литавры – струнные инструменты.

Другие же лейттемы проходят путь трансформации благодаря сюжетному развитию. Тема Нильса звучит по-разному в зависимости от сюжетной ситуации, в которой находится герой. В первой картине первого действия Нильс показан проказником. Отдельные музыкальные номера характеризуют его как бездельника, озорника. Это своего рода

«подтемы» основной лейттемы *Нильса-проказника*. В оркестре характеристика бездельника передана восходящими по хроматизмам «пустыми» квартами у кларнетов и фаготов на фоне тихого тремоло у малого барабана (эта тема звучит также в «Сцене с дневником», I д. 1 к.). Как озорника композитор характеризует Нильса веселой *C-dur*'ной скерцозной темой.

В конце первой картины первого действия Гном превращает Нильса в маленького человечка. Эта трансформация происходит и в лейтмотивной характеристике Нильса. Мажорная, легкомысленная тема скерцозного характера превращается в минорную, «неуверенно» звучащую у солирующего гобоя. Возвращению прежнего облика Нильса отвечает аккордовая тема, звучащая в увеличении.

Элементы лейттемы Нильса звучат в «Сцене с Котом» (I д. 1 к.), «Нильс на птичьем дворе» (I д. 2 к.), «Вступление» к 3 к. II д., «Прилет гусей. Нильс в заколдованном городе» (III д. 4 к.), «Родной пейзаж и возвращение Нильсу прежнего облика» (III д. 5 к.), «Встреча с родителями» (III д. 5 к.).

Лейттема родителей в первой картине первого действия звучит немного сурово; в ней присутствуют черты старинного танца гавота. В третьей картине второго действия он звучит как воспоминание в верхнем регистре на *piano* у флейты пикколо на фоне аккомпанирующих флейты и ксилофона. Также тема родителей звучит и в номере «Воспоминания Нильса о родном доме» (III д. 4 к.).

Разнообразно показана *лейттема Кота*. Ее модификации определяются позицией восприятия Нильса. Вначале Кот появляется в доме Нильса («Сцена с Котом», I д. 1 к.) – его тема построена на восходящих и нисходящих мелодических оборотах, которые звучат у группы струнных инструментов в среднем регистре. Затем обычный Кот превращается в Большого Кота по сравнению со ставшим маленьким Нильсом – тема теперь звучит в низком регистре в октаву в увеличении.

Благодаря принципу «наглядного лейтмотивизма» сюжетные события, происходящие на сцене, раскрываются более полно.

Помимо системы лейттем И. Ковач раскрывает образный мир балета посредством изобразительных характеристических танцев. Они представляют собой ряд этюдов, раскрывающих характеры как «бытовых» персонажей, так и «сказочных». Композитор ярко показал разницу между ними благодаря жанрам и стилям, в которых написаны музыкальные номера-танцы, а также оркестровке – яркой красочной палитре тембров. Так, во второй картине первого действия

«Птичий двор» разнохарактерные танцы раскрывают образ каждого вида птицы: «Танец кумушек» напоминает польку, «Танец чванливых птиц» – мазурку, «Танец модниц» – эстрадный танец, а «Общий танец обитателей птичьего двора» имеет вальсовые черты. Все эти танцы своей законченностью, «квадратностью» противопоставляются теме полета, свободы, постоянно развивающейся, наполняющейся постепенно большей широтой дыхания.

«Бытовой» танцевальный дивертисмент представляет собой четвертая картина третьего действия «В заколдованном городе Винетта». Один за другим проходят разнохарактерные танцы: «оживших горожан», «продавиц цветов», «кружевниц», «кузнецов», «Шествие» горожан.

Сказочные обитатели волшебной страны в третьей картине второго действия «В стране диких гусей» также характеризуются посредством характеристических танцев: «Танец карликов», «Танец блуждающих огней». Это яркие музыкальные номера, наполненные элементами таинственности.

Еще один принцип музыкально-драматургического развития балета – музыкальные сцены сквозного развития, такие как «Лис Смирре и его поединок с Нильсом», «Битва диких гусей с дармоедами», «Сцена потопления дармоедов», «Сцена ликования» и др. Это уже не музыкально-танцевальные дивертисменты, а балетные этюды, ведущие сюжетную линию действия, передающие через пластику психологическое состояние героев. Перед глазами зрителей, благодаря действию на сцене, подкрепленному музыкальным сопровождением, развивается сюжет сказки.

Ярким средством музыкально-сценического развития сюжета выступают принципы звукоизобразительности.

Музыкально-красочно, точно расшифровывая действие, например, показана битва «Битва диких гусей с дармоедами». Тема добра (трансформированный *лейтмотив диких гусей и Акки*) звучит у группы струнных инструментов, тема зла – маршеобразная минорная «злая» тема – у медных духовых и ударных инструментов. Две контрастные темы на протяжении музыкального номера звучат то поочередно, то переплетаясь, напластовываясь одна на другую, музыкально олицетворяя ход битвы двух враждующих сторон.

И. Ковач применяет музыкально-оркестровые средства⁴ для яркого изображения действия, окружающей обстановки, времени суток

⁴ Балет «Северная сказка» написан для полного состава симфонического оркестра.

и т. д. (огонь в камине; полет Кота в окно; бой часов; восход солнца; туман; разгорается костер; «мертвый» город; Гном придает силу крыльям Мартина; гуси опускаются на землю; стая поднимается в небо).

Так, *огонь в камине* в «Сцене с дневником» (I д. 1 к.) передан мерцанием «трепещущих» фигураций у различных инструментов, представляющих собой хроматический оборот, построенный на звуках *des – fis – g – as* и проходящий в различных конфигурациях: как хроматический поступенный оборот – у гобоев и кларнетов; «круговорот» секстолей шестнадцатыми – у флейты пикколо и флейты; трель у валторн, *frullato* у труб – на этих же ступенях, звучащих одновременно и представляющие собой созвучие в тесном расположении, *tremolo* у струнных – в широком аккордовом расположении, охватывающее диапазон двух октав. Звуко-изобразительное подражание шипения, потрескивания дров в камине осуществляется благодаря приему игры тремоло на тарелках посредством щетки.

Полет Кота в окно в сцене «Нильс на птичьем дворе» (I д. 2 к.) – музыкальный номер начинается *glissando* у валторн, которое стремительно переходит в тему, напоминающую тему Кота. Она «проносится» на фоне неустойчиво звучащего у флейт и труб *frullato* септаккорда II низкой ст. и останавливается на *C – dur*'ном трезвучии у всего оркестра на *sforzando*. Весь «полет» сопровождается тремоло литавр и завершается резким ударом тарелок.

Бой часов в сцене «Прилет гусей. Нильс в заколдованном городе» (III д. 4 к.) решен как чередование аккордов у различных групп инструментов, воссоздавая принцип «боя часов», с акцентированием первой и третьей долей, как тембральный ассоциативный прием – задействованы колокола. За счет того, что в басу звучат аккорды без терцового тона, музыкальный номер не имеет ладовой определенности.

Восход солнца в картине «Прилет гусей. Нильс в заколдованном городе» (III д. 4 к.) изображен поступенным восходящим движением по звукам септаккорда, охватывая весь оркестровый диапазон, причем звуки его задерживаются в качестве педали, а восхождение осуществлено в рамках духовой группы (туба – тромбон – трубы – валторны –

стра, который включает видовые инструменты (флейта пикколо, английский рожок, контрафагот), большое количество ударных (литавры, малый барабан, треугольник, тарелки, большой барабан, колокольчики, колокола, ксилофон), используемых в целях изобразительности.

кларнеты – гобои – флейты). Таким образом, происходит постепенное динамическое нарастание и тембровое *crescendo* посредством активизации инструментов оркестра.

Туман «Вступление» (II д. 3 к.) – начинается небольшим вступлением (12 тактов), вводящим в образное состояние природного явления – тумана – беспочвенного, неустойчивого, зыбкого. Основное тематическое «зерно» – триольный оборот (его составляющие – две триоли: первая с диапазоном б. 2 – нисходящий ход по двум м. 2, другая – с диапазоном ч. 4 – ход по б. 3 и м. 2), на котором построен *ostinat'*ный ход параллельными квинтами, звучащий у скрипок во второй октаве. Он образует устойчивый всего музыкального номера. Основная тема звучит в низком регистре (в большой и контр – октавах) у виолончелей и контрабасов. Мелодическая линия темы построена «волнообразно»: из низкого регистра она постепенно переходит в самую высокую точку диапазона⁵ и после постепенно спускается вниз. За счет постепенного «измельчения» длительностей она как бы «раскручивается»: половинные длительности сменяются восьмыми, переходящие в свою очередь в шестнадцатые – звучит «неровно» за счет пунктирного ритма и межтактовых синкоп.

Состояние зыбкости передается и в гармоническом плане: в начальных тактах предполагается *e-moll*, но с четвертого такта с появлением альтерированных ступеней (низкие II и V ст.) тональная устойчивость нарушается.

Ремаркой «Туман рассеивается» заканчивается музыкальный номер – тема перестает проследиваться, словно «истаивает». *Ostinat'*ный аккомпанемент из верхнего регистра «спускается» в нижний регистр к тембру темы и постепенно рассеивается.

Изображение физического действия «Гуси опускаются на землю» и «Стая поднимается в небо» в оркестровой партитуре можно увидеть визуально. Так, при «взлете» стаи в небо, мелодическая линия имеет восходящее движение, партитурное пространство заполняется инструментами, звучит *poco a poco crescendo*. При «спуске» – мелодическая линия нисходящая, музыкальная ткань постепенно разреживается, звучит *poco a poco diminuendo*. Рассмотрим более детально.

Гуси опускаются на землю «Полет диких гусей» (I д. 2 к.) – в оркестре прослушивается момент «спуска» и «остановки» движения за счет трех составляющих:

⁵ Диапазон темы – квинта через октаву.

1) нисходящей мелодии на фоне движения тридцатьвторых у виолончелей и контрабасов и *ostinat*'но звучащего у контрабасов ля в низком регистре;

2) тембрового уплотнения звучания – переход из высокого «разреженного» тембра в низкий «густой»: флейта пикколо – флейты – гобои – кларнеты – фаготы – валторны – тромбоны – туба;

3) ритмического «укрупнения» – последовательная смена длительностей: восьмые – шестнадцатые (стая делает круг в воздухе перед посадкой) – четвертные – половинные – целая.

Стая поднимается в небо «Стая Акки Кнебекайзе и птичий двор» (I д. 2 к.) – слышится «подъем» за счет восходящего движения мелодии, звукового *crescendo* и постепенно накладываемое на него и тембрового *crescendo*.

На тянущейся октавной педали у валторн, труб, тубы, контрабасов и литавр на *poco a poco crescendo* звучит в восходящем движении мелодия широкого диапазона (*соль-диез* большой октавы *до-диез* третьей октавы), в процессе развития ритмически измельчаясь: длительности восьмыми сменяются шестнадцатыми. Тема имеет также большой тембральный диапазон, постепенно включая в себя тембры попарно звучащих инструментов разных инструментальных групп (смещение тембров инструментов деревянных духовых и инструментов струнной группы), но в одной тесситуре: виолончели с фаготами – альты с кларнетами – вторые скрипки с гобоями – первые скрипки с флейтами и постепенно заполняющая все оркестровое пространство.

В плане музыкальной изобразительности следует обратить внимание на особую драматургическую роль, которая отводится ритмической фигуре *ostinato*. Она заполняет всю гармоническую ткань произведения, выполняет несколько функций:

1) *аккордовое ostinato*: «Поединок Нильса и Гнома» (I д. 1 к.), «Лис Смирре и его поединок с Нильсом» (II д. 3 к.), характеристика «Царя дармоедов» (II д. 3 к.).

2) *мелодическое ostinato*: триольный оборот – *Туман* «Вступление» (II д. 3 к.); восходящий оборот шестнадцатыми – *характеристика крыс* «Битва» (II д. 3 к.); оборот октолями – *тема полета*, проходящая в таких музыкальных номерах, как «Полет диких гусей» (I д. 2 к.), «Отлет стаи» (II д. 3 к.), «Прилет гусей. Нильс в заколдованном городе» (III д. 4 к.), «Воспоминания Нильса о родном доме» (III д. 4 к.), «Возвращение домой» (III д. 4 к.), финал (III д. 5 к.).

3) *ostinat'nyy akkompанемент*: «Танец чванливых птиц» (I д. 2 к.); «Общий танец обитателей птичьего двора» (I д. 2 к.); *разгорается костер* «Танец блуждающих огней» (II д. 3 к.); «Лис Смирре и его поединок с Нильсом» (II д. 3 к.); «Стая Акки Кнебекайзе и птичий двор» (I д. 2 к.); «Танец кружевниц» (III д. 4 к.); «Танец кузнецов» (III д. 4 к.); *характеристика царя дармоедов* «Битва» (II д. 3 к.); «Сцена ликования» (II д. 3 к.).

Итак, многогранный мир «Северной сказки» раскрывается в балете благодаря яркому мышлению и языку композитора. Особая роль отводится И. Ковачем таким средствам выразительности, как тембр, динамика, ритм. Роль оркестра в балете велика, он фактически «расшифровывает» действие. Средствами расшифровки выступают: «наглядный лейтмотивизм» (в терминологии композитора); специфические приемы звукоизобразительности; характеристика через жанровость.

Благодаря всем этим составляющим раскрывается вся красота волшебства, присущая сказке.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бевз М. *Фортепіанні твори І. Ковача. Нотатки викладача* / М. Бевз // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії у практиці освіти* : Збірник наукових праць. – Вип. 19. – Харків, 2007. – С. 40–48.
2. Тишко Н. *Ігор Ковач. Творчі портрети українських композиторів* / Н. Тишко. – К. : Муз. Україна, 1980. – 52 с.
3. Чепалов О. «Північна казка, або пригоди Нільса»: До прем'єри нового балету Ігоря Ковача в Харківському театрі опери та балету ім. М. Лисенка / О. Чепалов // *Вечірній Харків*. – 1977. – 15 жовтня.
4. Чепалов А. *Новый балет для детей* / А. Чепалов // *Красное знамя*. – 1977. – 20 октября.
5. Чепалов А. «Северная сказка» И. Ковача в ХАТОБ / А. Чепалов // *Муз. жизнь*. – 1978. – № 1. – С. 10.

ГРИЦУН Ю. ВОЛШЕБНЫЙ МИР БАЛЕТА «СЕВЕРНАЯ СКАЗКА» ИГОРЯ КОВАЧА В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОПЛОЩЕНИИ. Статья посвящена выявлению музыкально-тематических, темброво-фактурных, жанрово-стилистических особенностей, с помощью которых воплощается многогранный образный мир балета «Северная сказка» украинского харьковского композитора XX века Игоря Ковача (1924–2003).

Ключевые слова: балет, сказка, драматургия, театральность, «наглядный лейтмотивизм», звукоизобразительность, музыкальное мышление, оркестр.

ГРИЦУН ЮЛІЯ. ЧАРІВНИЙ СВІТ БАЛЕТУ «ПІВНІЧНА КАЗКА» ІГОРЯ КОВАЧА У МУЗИЧНОМУ ВИЯВЛЕННІ. Статтю посвячено виявленню музично-тематичних, темброво-фактурних, жанрово-стилістичних особливостей, за допомогою яких втілюється багатогранний образний світ балету «Північна казка» українського харківського композитора ХХ століття Ігоря Ковача (1924–2003).

Ключові слова: балет, казка, драматургія, театральність, «наочний лейтмотивізм», звуковідображення, музичне мислення, оркестр.

GRITSUN YULIA. MAGICAL WORLD BALLET “NORTH TALE” IHOR KOVACH IN MUSICAL EMBODIMENT. The article discovers the musical-theme, timbre-texture, genre-stylistic features with which embodies the multifaceted world of imagery of the ballet “North tale” by XX century Ukrainian Kharkiv composer Ihor Kovach (1924–2003).

Key words: ballet, tale, dramaturgy, theatricality, «obvious leitmotivizm», sound image, musical thinking, orchestra.

УДК 78. 071.1 (477) Бибик

Оксана Данилова

ВАЛЕНТИН БИБИК: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

Рубеж II–III тысячелетий ознаменован поиском ответов на вопросы: что такое украинская национальная культура? Каковы дальнейшие пути ее развития – путь традиций или путь инноваций? И возможно ли одновременно сохранять свою национальную сущность и активно развиваться? Насколько украинская национальная культура самобытна и самодостаточна в мировом культурном пространстве? Творчество Валентина Библика, одного из лидеров украинской композиторской школы последней трети ХХ ст., представляет собой знаковое явление своего времени, а значит – дает ключ к познанию обозначенной проблемы.

Композитор Валентин Библик... Что говорит это имя тем, кто сегодня еще молод и только входит в музыкальный круг общения с классикой ХХ ст., кто не знал этого человека лично и не слышал премьер его сочинений? Сразу скажу в защиту моего поколения, что это незнание связано не с пассивностью или нежеланием открыть для себя мир музыки Библика, а с катастрофической скудностью нотного материала, которого практически не осталось после отъезда Валентина Саввича из Харькова. Из его наследия напечатано очень немного.