

Ю. Н. Грицун

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ «ТАВРИЯ» ИГОРЯ КОВАЧА

Статья посвящена выявлению особенностей драматургии симфонической поэмы «Таврия» украинского харьковского композитора Игоря Ковача. В качестве ключевых концептов отмечаются категории Вечности и Красоты. Исследуются средства выразительности для их музыкального воплощения в указанном сочинении.

Ключевые слова: симфоническая поэма, драматургия, лейтмотив, время, вечность, красота, средства выразительности.

Грицун Ю.М. Драматургічні особливості симфонічної поеми «Таврія» Ігоря Ковача. Статтю присвячено виявленню особливостей драматургії симфонічної поеми «Таврія» українського харківського композитора Ігоря Ковача. В якості ключових концептів визначаються категорії Вічності та Краси. Досліджуються засоби виразності для їх музичного втілення у зазначеному творі.

Ключові слова: симфонічна поема, драматургія, лейтмотив, час, вічність, краса, засоби виразності.

Gritsun Yu. N. I. Kovach symphonic poem «Tavria» dramaturgic features. The article deals with symphonic poem «Tavria» dramaturgic features. This poem is written by an Ukrainian composer Ihor Kovach from Kharkiv. Eternity and beauty are noted as key concepts. The author studies their music realization expressive means.

Key words: symphonic poem, dramaturgic, leitmotif, time, eternity, beauty, expressive means.

Среди харьковских композиторов одно из значительных мест занимает Игорь Ковач. Композитором написаны сочинения в различных жанрах, среди которых музыкально-драматические, вокально-симфонические, для камерного оркестра, камерно-инструментальные и вокальные произведения, музыка к театральным спектаклям, музыка к кино- и телефильмам. В этом ряду значительное место занимают инструментально-симфонические произведения. В активе композитора три симфонии (1965, 1982, 1985), сюита для симфонического оркестра в 4-х частях (1959), Праздничная увертюра (1963), симфонический дифирамб (1972), увертюра для симфонического оркестра, «Диптих» для симфонического оркестра; инструментальные концерты: концерт для фортепиано и симфонического оркестра (1959),

концерт для домры и симфонического оркестра (вторая редакция – для домры и оркестра народных инструментов (1960), концертно для скрипки и камерного ансамбля (1966), концертно для фортепиано и камерного оркестра (1974), концертно для виолончели камерного оркестра (1976), концертно для гобоя и камерного оркестра (1992), концертно для колоратурного сопрано и симфонического оркестра. Особый интерес представляют программные произведения: сюита из балета «Северная сказка» № 1 (1983), симфоническая поэма «Таврия» (1984), сюита из балета «Северная сказка» № 2 (1987), сюита-фантазия № 1 из балета «Бемби» (1988), «Страна ГРИНлардия» для симфонического оркестра и чтеца в 5-ти частях (1991), сюита из балета «Северная сказка» № 3 (1992), симфония № 3 «Сны солдатские» (1985), «Чудесные приключения Нильса с дикими гусями» симфоническая сказка для чтеца и симфонического оркестра (1976). Однако, несмотря на значительность и в количественном плане и по жанровому разнообразию, творческое наследие оказалось за пределами внимания отечественных исследователей, ограничиваясь рядом газетных публикаций, рецензий, статей в справочных и энциклопедических изданиях [1; 2; 3; 4; 7; 8]. Исключение составляет монографический очерк Н. Тышко, где автором предпринята попытка воссоздания целостной картины творчества композитора [6]. Автор данной статьи преследует двойную цель: восстановить пробел в отечественном музыкознании, обратившись к творчеству И. Ковача; выявить некоторые закономерности симфонического мышления композитора, проследив драматургические особенности симфонической поэмы «Таврия».

Симфоническая поэма «Таврия» – программное сочинение, написанное в 1984 году; она представляет собой своеобразную летопись истории культуры Крыма, осмысленную в музыкально-художественном ключе и зафиксированную средствами музыки. Ключ к пониманию концепции произведения дает подзаголовок: «Край древний, героический и

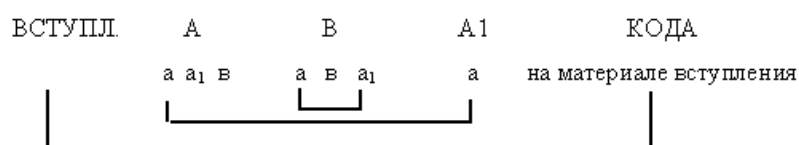
прекрасный», служащий обобщенной программой произведения. С точки зрения содержания, программа лишена конкретности: автор указывает лишь три позиции характеристики крымского мира. *Край древний* – отсылает к многовековой истории Крыма, многосоставности его культуры, для которой характерно сосуществование и сотрудничество людей разного рода деятельности, вероисповедания; причем суровость условий выступает своеобразным как атрибутом древности¹. *Край героический* – воссоздает панораму многочисленных войн: греческих, крымских, межплеменных; героический подвиг несения креста изгнания и непосильного труда в каменоломнях первых христиан; и в то же время факты легендарной героики – героические мифы Крыма, древние сказания. *Край прекрасный* – живописует удивительные ландшафты: степи, горы, море; сказочные дворцы, создающие неповторимый сказочный ореол, окутывающий историю Крыма, многостилевой колорит, в котором соединяется казалось бы несоединимое в органичном синтезе.

Музыка выступает средством конкретизации, расшифровывая указанные составляющие. Не случайно, 3-частная структура в общем плане соответствует указанным позициям: экспозиция рисует древний край, средний раздел переключает в сферу героики, реприза утверждает торжество красоты. Вместе с тем, драматургия поэмы не ограничивается прямолинейностью в следовании программе. Выстраивается достаточно строгая по своей содержательности концепция, которая в художественном

¹ Первым оседлым народом в Тавриде были греки, заселившие все берега Гостеприимного (Черного) моря во время Великой Греческой колонизации в VIII-VI веках до Р.Х. Их соседями в разные времена были киммерийцы, меоты, тавры, скифы, сарматы, аланы, готы, гунны, тюрки, хазары, мадьяры, печенеги, половцы и многие прочие варварские племена. Греческое название племени тавров дало имя Таврическому полуострову, а сами тавры растворились среди прочих племен еще до Р.Х. Таврический полуостров принадлежал греческому миру в разных государствах полностью или частью вплоть до гибели Византийской империи в 1453 году и её последнего княжества Феодоро, уничтоженного турками в 1475 году. Все города и крупные поселки Таврического полуострова, кроме Бахчисарая и Белогорска (Карасубазара), были основаны греками и существуют и ныне (Калос-Лимен (Черноморское), Керкинитида (Евпатория), Парасин (Саки), Каламита (Инкерман), Символон (Балаклава), Форос, Симеиз, Алушка, Мисхор, Ялта, Гурзуф, Партенит, Алушта, Сугдея (Судак), Феодосия, Левкополь (Старый Крым), Пантикапей (Керчь) и др.). Многие греческие деревни были переименованы и заселены турками и татарами сперва после катастрофы 1475 года, а затем после переселения христиан в единоверную Россию в 1778-1779 годах, уже незадолго до присоединения Крыма к России [5].

осмыслении включает и аспекты истории крымского государства, и его духовно-эстетические позиции (тема Красоты, противостояние Добра и Зла, их оценка), и проблему культурных ценностей в целом.

Драматургия поэмы организуется по принципу концентричности, которая отражает *идею Вечности*, где начало совпадает с концом, а все внутренние события не нарушают незыблемости ее пребывания. Нами лишь приоткрывается завеса над тем, что сокрыто в ней. Три раздела сложной 3-хчастной репризной формы со вступлением и кодой создают стройную композицию. Ее можно обозначить следующей схемой:




Вступление как бы открывает книгу истории Крыма. Древний мир, суровый мир показан в начальных тактах вступления поэмы, тремоло у литавр и фортепиано на *piano*, в ее заглавной мелодической попевке, выполняющей функцию лейтмотива. Лейтмотив, звучащий у фагота, представляет собой основную интонационную формулу, пронизывающую музыкальную ткань произведения. Это трихордовый «спиралевидный» мотив, построенный на нисходящем движении в триольном ритме (м. 2+м. 3) с последующим восхождением:



Лейтмотив многократно повторяется, видоизменяясь ритмически, тембрально, либо же образуя рассредоточенную тему, напоминающую элементы древней культуры, античные попевки трихордовой и тетрахордовой структуры, языческие ритмоформулы. Он являет собой мелодическое начало, первоимпульс, который раскрывается в мелодическом богатстве поэмы. Особый колорит придают яркие вспышки аккордов-кластеров у валторн на *sf*.

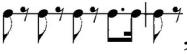
Отметим еще один сквозной образ, который пронизывает поэму, направляя ее драматургию. Он облекается в различные формы: это попевки, темы, которые символизируют идею Времени, Движения. Впервые образ Времени возникает в начале поэмы во вступлении в виде остигатных фигур у низких струнных, фаготов, фортепиано, а также «переливов» у флейты и арфы, чередующиеся с «воинственными» переключками у соло трубы и соло тромбона. В контексте концепции поэмы можно говорить о начале времени, о начале истории, возникающей из недр вневременной вечности, импульсе развития. Заметим, идея остигатности как пульсации времени сохраняет свое значение до конца сочинения.

Главная тема раздела *A (Tempo primo. Cantabile)* лирическая, объемная по своему диапазону. Она охватывает все проявления красоты природы: от валунов в море до горных вершин, скрытых облаками. Вот уж воистину край прекрасный! Она написана в одной из поэтичнейших тональностей – *Des-dur*. Однако лирика здесь имеет особый оттенок: при выразительности мелодии, отданной скрипкам, насыщенности ее широкими интервалами и общим диапазоном мелодии в пределах октавы, она отличается особой объективностью, пространственностью. Это выражается в большом диапазоне звучания мелодии, октавном ведении главной темы², в прозрачности, насыщенности партитурной ткани, где мелодию сопровождает остигатный фон у фортепиано, арфы, литавр и второго фагота: . В спокойный характер темы вводит некоторое напряжение лейтмотив, звучащий поочередно у первого фагота, затем у кларнета и после у гобоя. Некоторую «сказочность» музыкальной атмосфере придают отделенные паузами акцентированные восьмые, звучащие у флейты, арфы, фортепиано и альтов. Во втором проведении лирическая тема проходит в тональности *D-dur*, звучание становится более плотным: тема изложена аккордами

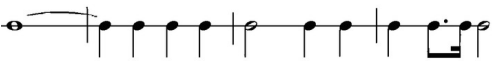
² В репризе фактор объективности будет усилен посредством 2-х октавного ведения мелодии.

(развернутые трезвучия), аккомпанемент отдан низким струнным на *pizzicato* (остинатный ход восьмыми по ступеням трезвучия).

Средний раздел поэмы *Марш (Furioso)* посвящен героическим страницам истории Крыма – войнам с поработителями. Он написан в 3-х частной репризной форме с сокращенной репризой и элементами рондо, трех-пяти частной формы и двойных вариаций.

Основу марша составляет остинатная ритмоформула – пульсирующие акцентированные восьмые с пунктированной слабой долей у всех инструментов: , – пронизывающая всю музыкальную ткань. Оркестр звучит *tutti* – с большим количеством ударных, строгостью оркестровой вертикали, сохранением четкой ритмической организации у всех инструментов, использованием специфических исполнительских приемов (например, *frullato* у трубы). Таким образом, создаются ассоциации с вражеским нашествием. Главная тема – «разрушительная сила зла», сопоставима по своему наполнению с темой эпизода нашествия из первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Из нее вырастает тема среднего раздела Марша, символизирующая «тяжелое время обреченности». Здесь использована аллюзия на тему Микаэла Таривердиева «Мгновения» из кинофильма «Семнадцать мгновений весны», которая выступает в качестве остинатной фигуры. Заметим, что по своему составу в обеих темах ритмический рисунок остается прежним, но во второй теме он трансформирован в мелодическом плане.

На протяжении всего среднего раздела звучит тема вступления, которая, постоянно трансформируясь, представлена то в полном виде, то в виде фрагментов-отголосков. Так, вначале (ц. 12) лейтмотив звучит у

виолончелей и фагота в увеличении: . Затем в увеличении же он проходит у валторн и виолончелей. Еще один вариант создает сочетание фрагментов лейтмотива – у деревянных духовых и медных

в поочередном звучании – и оstinатного фона у виолончелей и контрабасов. В кульминации (*Marciale. Furioso*) лейтмотив проходит каноном у медных духовых на фоне скандируемой ритмической формулы у всего оркестра и малого барабана со своим собственным оstinатным рисунком:



На протяжении среднего раздела поэмы *Марша* помимо темы-лейтмотива трансформируется и основная оstinатная ритмо-формула. Так, во втором разделе разработки оstinатный рисунок у виолончелей и контрабасов тот же, что и в первом разделе разработки на, но мотив звучит совершенно иначе – теперь это поступенный ход по звукам трезвучия *cis-moll*. Преображается и главный лейтмотив, о чем упоминалось выше. На его основе построена тема у виолончелей, но неожиданные хроматические обороты, скачки на нону и септиму, «спиралеобразный рисунок», альтерация устойчивых ступеней I и III – придают данной теме интонационную и тональную неустойчивость. *Ostinato* у большого барабана подчеркивает чувство обреченности, накапливаемое во втором разделе разработки.

Реприза представляет собой лирическую кульминацию. Это гимн жизни, вечной красоте, суровому прекрасному краю, суровым жителям крымской земли, которые героически защищают свой край. Не случайно лирическая тема здесь охватывает весь оркестровый диапазон, звучит в 2-х-октавном изложении и включает все выразительные средства.

Завершает поэму тема времени, которая открывала сочинение, создавая арку к его началу, замыкая тем самым круг истории и символизируя незыблемость Вечности, которая не нарушается под действием наполняющих ее событий.

В заключение отметим те характерные средства, – оркестровые, ладово-гармонические, ритмические, мелодические, – которые используются композитором для реализации концепции произведения.

Оркестровые средства. Симфоническая поэма «Таврия» написана для полного состава симфонического оркестра, который включает видовые инструменты (флейта пикколо, английский рожок, контрафагот), большое количество ударных (литавры, малый барабан, тарелки, большой барабан, там-там, колокольчики, ксилофон), используемых в целях изобразительности. Так, для создания архаического колорита, суровости природы композитор часто использует сочетание фагота и литавр (тема вступления), *frullato* у флейт. Как особые приемы, отметим яркие вспышки аккордов-кластеров на *sf* у валторн (ц.1) и наслаивание на аккорды-кластеры *frullato* у флейт, которые дублирует кларнет (ц.2); сменяющие попевки фагота и представляющие собой аккорды квартовой структуры (две ч. 4 – одна построена от звука *си*, другая от звука *си-бемоль*), секундовый строй у валторн и деревянных духовых (флейт и кларнетов). В плане фонизма данные аккорды тоже создают впечатление архаической древности, статики.

Героический модус представлен иным набором средств, где важное значение приобретает прием *frullato* у труб (символизирующее натиск, враждебность противоборствующей силы), оркестровые кластеры (хаос в природе, хаос войны), ритмические и мелодические (в виде кратких формул) *ostinato*.

Красота воплощается посредством соединения нескольких однородных по тембру или разнородных инструментов. Так, «фигурации-переливы» арфы и фортепиано, в соединении с колокольчиками и флейтами создают сказочный колорит. Многооктавные ведения мелодии, задействующие весь тесситурный диапазон чередуемых групп оркестра: от флейт до фаготов в деревянной, от труб до тубы в медной, от самого высокого регистра первых скрипок до нижнего контрабасов, создают ощущение всеохватности Красоты, высшей объективности, удивительной гармоничности и Вечности.

Ладовые особенности. Поэма тональна, однако композитор своеобразно трактует тональность. Так, во вступлении задан *Des-dur*. Однако

при постоянном звучании доминантового органного пункта (*ля-бемоль*) тоника вначале нигде не фигурирует, устанавливаясь лишь в побочной партии; кроме того, музыкальная ткань насыщена хроматикой. В начальном разделе (*a*) *Марша* выписан *fis-moll*, но в чистом виде тональность также не звучит: в трезвучии отсутствует терцовый тон, что придает звучанию угрожающую пустоту.

Отметим также разнообразие ладов народной музыки, мастерски вплетаемых в музыкальную ткань произведения. Ладовые образования представлены как в виде мелодических построений, так и в аккордике. Так, лидийский лад в (ц. 13, ц. 25) представлен в виде кластера у струнных, и, наоборот, мелодически разложен в восходящей октоли у арфы. Фригийский лад представлен в «переливах» нисходящими квинтолями у арфы и фортепиано. Часто композитор использует целотоновую нисходящую гамму, причем в одновременном разнонаправленном движении (ц. 23, 4-й такт – у трубы восходящая целотоновая гамма, у тубы – нисходящая целотоновая гамма; ц. 14 – использование верхнего тетрахорда целотоновой нисходящей гаммы).

Среди специфических *гармонических средств* отметим преобладающую квинтовость в аккомпанирующих голосах фактуры (пульсация квинтами); всевозможные органые пункты; параллельное движение сектаккордами; использование альтерированных ступеней лада (для придания специфического колорита), приемов дезальтерации, не выходя за рамки тонального мышления и образуя своеобразные обогащенные тональности. Весь этот комплекс средств отражает тончайшие нюансы образной палитры «Таврии». Так, ощущение неустойчивости создается посредством наложения повышенной IV ступени на тонический звук (например, в последнем созвучии – звучащий *Des* с квартовым звуком у флейты, фортепиано и колокольчиков). Альтерации подвергаются и устойчивые ступени лада (например, в ц.20) и т.д.

Мелодика. В «Таврии» можно выделить 2 типа мелодики: 1) попевочный тип; 2) мелодии широкого дыхания, охватывающие большой диапазон звучания, с активной интерваликой (скачки на квинту, сексту), в многооктавном изложении.

В **ритмическом отношении** композитором особая драматургическая роль отводится приему *ostinato*, который разнообразно представлен в музыкальной ткани сочинения (короткие ритмоформулы, подвергающиеся всевозможным изменениям – увеличение, вариантная трансформация и т.д.).

Создав удивительное по красоте, глубине замысла, богатству средств выразительности произведение, композитор Игорь Ковач вложил в него всю свою любовь, преклонение перед тем краем, который воспитал его, открыл путь в мир музыки, в мир прекрасного, в мир поэзии. Не случайно ведь для «Таврии» композитор избирает жанр поэмы – одного из самых поэтичных в искусстве.

Список использованной литературы

1. Ковач Игорь // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти тт. / Гл. редактор Ю. В. Келдыш.– М. : Советская энциклопедия, 1977. – С. 849.
2. Ковач Игорь // Союз композиторов Украины: Справочник / Автор-составитель А. Муха. – К. : Музична Україна, 1984. – С.111-112.
3. Ковач Ігор // Українська музична енциклопедія: в 3-х тт. – К. : Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2008. – С. 453.
4. Куколь Г. Шлях до сонця / Г. Куколь // Українські композитори – лауреати комсомольських премій: Статті молодих музикознавців. – К. : Музична Україна, 1982. – С. 85-90.
5. Пилипенко С. Таврическая губерния. Краткая история Тавриды [Электронный ресурс] / С. Пилипенко. – Режим доступа: <http://www.nr2.ru/forums/398988.html/>
6. Тишко Н. Ігор Ковач. Творчі портрети українських композиторів / Н. Тишко. – К. : Музична Україна, 1980. – 52 с.

7. Харьковський інститут мистецтв. 1917-1992 / Под ред. П. П. Калашника. – Х. : ХИИ ім. І. П. Котляревського, 1992. – 446 с.
8. Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського / Ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова та ін. – Х. : Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2007. – 336 с.

Юлія Николаевна Грицун, соискатель кафедры истории музыки, ведущий концертмейстер кафедры сценической речи Харьковского государственного университета искусств имени И. П. Котляревского, член Союза композиторов Украины