

Анна Савченко

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

ГАРМОНИЯ И МЕРА: ОРКЕСТРОВЫЙ СТИЛЬ В. Т. БОРИСОВА (НА ПРИМЕРЕ ПЕРВОЙ И ВТОРОЙ СИМФОНИЙ)

Савченко А. С. Гармония и мера: оркестровый стиль В. Т. Борисова (на примере Первой и Второй симфоний). Статья посвящена рассмотрению особенностей оркестрового стиля В. Т. Борисова в аспекте взаимодействия традиций и новаций (на примере Первой и Второй симфоний). Характеризуются основные параметры оркестровки композитора: функциональное строение оркестровой ткани, координация оркестровки с формообразованием, трактовка оркестровых групп, плотность оркестровой ткани, виды тутти, использование дублировок / тембровых микстов и солирующих тембров, колористичность. Детально анализируются способы регуляции плотности пространства при помощи различных по своей насыщенности тутти, диалогичной оркестровки, комплементарного сочетания голосов / пластов, полифонических приемов. Особо подчеркивается роль колористического начала в оркестровке. Выявленные черты демонстрируют действие эстетических принципов гармонии и меры как коррелирующих между различными составляющими оркестрового стиля композитора.

Ключевые слова: оркестровый стиль, оркестровая ткань, оркестровая группа, плотность-разреженность, дублировка, колористичность.

Савченко Г. С. Гармонія і міра: оркестровий стиль В. Т. Борисова (на прикладі Першої й Другої симфоній). У статті розглядаються особливості оркестрового стилю В. Т. Борисова в аспекті взаємодії традицій і новацій (на прикладі Першої та Другої симфоній). Характеризуються основні параметри оркестровки композитора: функціональна будова оркестрової тканини, координація оркестровки з формотворенням, трактовка оркестрових груп, насиченість оркестрової тканини, види тутті, використання дублювання / тембрових мікстів та сольних тембрів, колористичність. Детально аналізуються засоби регуляції насиченості простору за допомогою різних за своєю наповненістю тутті, діалогічної оркестровки, комплементарного сполучення голосів / пластів, поліфонічних прийомів. Особливо підкреслюється роль колористичного начала в оркестровці. Виявлені риси демонструють дію естетичних принципів гармонії й міри як таких, що корелюють взаємини між різними складовими оркестрового стилю композитора.

Ключові слова: оркестровий стиль, оркестрова тканина, оркестрова група, насиченість-розріженість, дублювання, колористичність.

Savchenko H. S. Harmony and measure: V. T. Borisov's orchestral style (on the example of the First and Second symphonies).

Background. In recent years, there has been taken an increasing interest to a creative work of Kharkov composer's school a bright representative of which is V. T. Borisov (1901–1988), who is an honored worker of arts of Ukraine, chancellor of Kharkov state conservatory (1944–1949), manager of department of composition and orchestration (1973–1978), teacher bringing up the whole pleiad of remarkable musicians.

There is not much written about music of V. T. Borisov: in a book of N. S. Tishko we can find the panoramic review of the composer's work, research on folk-song bases of his musical language is undertaken in candidate dissertation of P. P. Calashnik, the lines of master style are examined in his work of monographic plan, and numerous articles discuss problems of harmony, polyphony, separate questions related to orchestration. Lately a research was filled by dissertation research, monograph and articles of M. V. Bevs.

Objectives. The objectives of this study are to investigate some features of orchestral style of V. T. Borisov.

Methods. Orchestral style of Borisov is examined in the article on crossing of tradition and innovation. As an analytical material we select symphonies № 1 and № 2. In spite of the difference in interpretation of genre canon, both symphonies possess general dignity – they are expertly orchestrated by the composer owning striking timbre sense and impeccable taste for orchestration.

The voice-frequency thinking and musical language of V. T. Borisov determine preservation of traditional orchestral functions in musical contexture of his compositions.

In accordance with classic-romantic tradition, orchestration is thought by a composer as the major factor of shaping at different scale levels of musical form: its changing or, vice versa, maintenance designate form segmentation. Within the limits of a large syntactic construction, orchestration, as a whole, remains unchanged. Repetitive thematic in sonata or in three-part reprise forms were marked in orchestration changes, that testifies to interpretation of timbre and texture-register parameters modifications as major means of updating and development of musical idea. Timbre-register-texture embodiment of theme is determined by its shaped. So, the reception of the dialogic, tessellated orchestration based on roll-calls-kicking about short thematic constructions from timbres to the timbres, from a group to the group is often used in orchestration of genre, scherzo, playing themes.

The analysis of Borisov's symphonies scores allows to conclude, that basic principle of his orchestral thinking is harmony and measure in everything. A composer firmly observes balance between the dense sounding and rarefied, between the presence of duplications and their absence, between fragments where solo remarks prevail and episodes built on the mixed timbres, between tutti, uniting all orchestral vertical line, and

tutti not overloaded, between different types of orchestral invoice and etc. In accordance with tradition, a composer cares of balance of sounding, about building of a vertical line. A measure and balance in composer's scores are traced also in the use of duplication, timbre, mixes. In analyzable symphonies duplications are used widely and diversely, however constantly. There are many enough fragments of text, instrumented without the use of duplications.

A composer works with the closeness of orchestral space, comparing in a sequence the fragments of text with more saturated sounding and rarefied sounding. Borisov applies different on their decision tutti: the extreme pole of saturation of orchestral contexture can be maximally dense to tutti with duplications on all vertical line of an orchestra. An opposite pole is made to tutti that differentiate on the degree of closeness, here regulated contexture thickness by different methods.

To the symphonies of Borisov bright, coloristic orchestration is inherent. Composition of orchestra, master possession, use of plenty of solo, economic and expressive feasibilities of instruments testify to it. A thin colorfulness is characteristic of slow parts of symphonies – more chamber and muffled on sounding in correlation with surrounding them parts. Here we find master proficiency, economical use of orchestral timbres and facilities, colorful comparison of timbre group, of an ensemble writing.

Results. The results of the research support the idea that orchestral style of V. T. Borisov is bright and original phenomenon. His features open up through description of basic parameters of orchestration of the composer: functional structure of orchestral contexture, co-ordination of orchestration with shaping, interpretation of orchestral groups, closeness of orchestral contexture, types of tutti, use of duplications / timbre mixes and solo timbres, coloring. The educed lines demonstrate the action of aesthetic principles of harmony and measure as correlating between the different constituents of composer orchestral style.

Conclusions. We conclude that lines of orchestral style of V. T. Borisov allow, from one side, to examine his orchestration in the lines with established tradition, from the other, – testify that work of the composer belongs to the musical art of XX century, marked by cardinal changes in the field of musical language and thinking.

Key words: orchestration, contexture, timbre, orchestral groups, duplication.

Постановка проблемы. В историю отечественной музыкальной культуры вписаны имена композиторов, творчество которых изучено и освещено в научной литературе не в полной мере. К таковым относится имя Валентина Тихоновича Борисова (1901–1988) – одного из корифеев харьковской композиторской школы, заслуженного деятеля искусств Украины, ректора Харьковской государственной консерватории (1944–1949), заведующего кафедры композиции и инструментовки

(1973-1978), преподавателя, взрастившего целую плеяду замечательных музыкантов.

Анализ последних исследований и публикаций. О музыке В. Т. Борисова написано не много: панорамный обзор творчества композитора находим в книге Н. С. Тышко [7], исследование народно-песенных основ его музыкального языка предпринято в кандидатской диссертации П. П. Калашника [5], в его же работе монографического плана рассматриваются черты стиля мастера [6], а в многочисленных статьях – проблемы гармонии, полифонии, отдельные вопросы, связанные с оркестровкой [полный список литературы см.: 2] В последнее время исследовательскую лакуну заполнили диссертационное исследование, монография и статьи М. В. Бевз [1–4 и др.], которые охватывают достаточно широкий круг вопросов, связанных с наследием композитора. Это и жанрово-стилевые особенности его фортепианных произведений, и феномен творческой личности, представленный в широком контексте культуры Украины и Харьковщины, и эстетические основы творчества.

Целью данной статьи является выявление черт оркестрового стиля В. Т. Борисова.

Изложение основного материала. Композитор является автором трех симфоний: две первые написаны для большого симфонического оркестра, соответственно, Первая – для парного состава с расширенной группой ударных (а также с малой флейтой и басовым кларнетом в качестве дополнительных инструментов), Вторая – для тройного состава с расширенной группой ударных, Третья – для струнного оркестра. В качестве аналитического материала мы избираем первые две симфонии.

Данные сочинения репрезентируют различные композиционно-драматургические варианты воплощения жанра. Первая симфония *D-dur* (1957) написана в четырех частях и тяготеет к линии жанрово-картинного симфонизма. Симфонии предпослан эпиграф:

*«Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы».*

Слова А. С. Пушкина выступают своеобразным камертоном, задающим волевой, оптимистичный, жизнеутверждающий тон всей

симфонии. В семантической структуре цикла I часть несет функцию активно-праздничного действования, получающего реализацию посредством упругой танцевальности и широкой песенности. II часть выполняет функцию жанрового скерцо, III – лирический центр цикла, протягивающий линию песенности от темы побочной партии I части. Финал возвращает атмосферу праздника и танцевальности, что позволяет перебросить от него смысловую арку к заглавной части.

Трехчастный цикл Второй симфонии *c-moll* (1963) решен в несколько ином ключе. Характер тематизма и драматургия I части отсылают к типу лирико-драматического симфонизма. Наступательная действенность части, заложенная в семантическом инварианте, здесь смягчена тематизмом, синтезирующим обобщенно-лирические, ламентозные и песенные интонации, представляющим разные грани лирики в теме главной и побочной партий (взволнованной, пульсирующей в первом случае и песенной во втором). II часть – Романс – написана в эгегической тональности *e-moll*, собственно, эгегический романс выступает в этой части жанровым ориентиром. Скерцо и финал сливаются в III части воедино, определяя ее семантическое наполнение: праздничный финал, массовый пляс, действие. Тем самым цикл симфонии как бы модулирует из сферы лирико-драматического симфонизма в сферу симфонизма жанрового.

Несмотря на различие в интерпретации жанрового канона, обе симфонии обладают общим достоинством – они мастерски оркестрованы композитором, владевшим поразительным тембровым слышанием и безупречным вкусом в оркестровке.

Изучение оркестровых стилей в музыке XX века неизбежно приводит исследователя к решению вопроса о соотношении традиции и новаторства в оркестровке того или иного композитора. Тональное мышление и музыкальный язык В. Т. Борисова определяют сохранение традиционных оркестровых функций в музыкальной ткани его сочинений. Так, в срезе оркестровой вертикали Первой и Второй симфоний мы без труда обнаружим функции мелодии, контрапункта, гармонии, фигурации, педали и т. д.

В соответствии с классико-романтической традицией, оркестровка мыслится композитором важнейшим фактором формообразования на разных масштабных уровнях музыкальной формы: ее смена или,

наоборот, сохранение обозначают членение формы. Следует отметить, что в симфониях В. Т. Борисова оркестровка в пределах крупного синтаксического построения в целом остается неизменной. В то же время, репризные проведения тематизма в сонатной или в трехчастной репризной формах отмечены изменениями в оркестровке, что свидетельствует о трактовке модификаций тембрового и фактурно-регистрового параметров в качестве важнейшего средства обновления и развития музыкальной мысли. Примером может служить тема главной партии I части Первой симфонии, которая в экспозиции (ц. 1 + 18 т.) вначале излагается у I кларнета *solo* (функция мелодии), виолончелей (педаль) и контрабасов (органный пункт) с вкраплениями мелодических фраз-ответов у флейт и гобоев (в октавном удвоении), кратких «взлетов» у I, II скрипок и альтов при гармонической поддержке четырех валторн и арфы. В последующем изложении к деревянным духовым присоединяется фортепиано, фактура постепенно усложняется, расслаивается, уплотняется благодаря введению дублировок, что приводит ко второму проведению темы главной партии на кульминации в туттийном изложении (ц. 2). В репризе же при сохранении тех же оркестровых функций фактура организована иначе (ц. 14 + 8 т.). Тема излагается более плотно: мелодия звучит у I скрипок и альтов в унисон, педаль – у IV валторны, органный пункт превращается в пульсирующую гармонию (трезвучие *D-dur*) у II скрипок, виолончелей и контрабасов. Последующие мелодические фразы также «утолщены» по вертикали дублировками, что в целом создает более насыщенную музыкальную ткань.

Подобным образом меняется оркестровая ткань в репризе I части Второй симфонии. Функциональная структура ее аналогична структуре ткани в экспозиции, однако происходит тембровая перекраска линий и умножение некоторых функций. Так, мелодия в экспозиции излагалась у малой флейты и I флейты в октавном удвоении (ц. 1), в репризе она поручается I скрипкам (ц. 13 + 9 т.). Контрапункт, звучавши ранее у I скрипок, перемещается в партию английского рожка, затем гобоев, соединяясь с тембром I кларнета. Добавляются педали у II кларнета и басового кларнета. Таким образом, изменения не касаются плотности фактуры, ее структуры, однако способствуют ее тонкой тембровой модификации.

Темброво-регистрово-фактурное воплощение темы определяется также ее образным наполнением. Так, в оркестровке жанровых, скерцозных, игровых тем часто применяется прием диалогической, мозаичной оркестровки, основанной на переключках-перебросах кратких тематических построений от тембров к тембрам, от группы к группе. Примером может служить изложение и развитие скерцозного тематизма во II части Первой симфонии. В финале Второй симфонии тембровая перекраска осуществляется не столь стремительно, без скачков-перебросов, но в границах структурного построения: мелодия главной темы вначале (первое предложение) поручена I скрипкам, а затем (второе предложение) I кларнету. Диалогичная оркестровка как прием, удобный для развития тематизма, широко задействована также в разработочных разделах музыкальной формы (см. разработки I-х частей обеих симфоний).

Анализ партитур симфоний В. Т. Борисова позволяет заключить, что основной принцип его оркестрового мышления – это гармония и мера во всем. Композитор неизменно соблюдает баланс между плотным звучанием и разреженным, между наличием дублировок и их отсутствием, между фрагментами, в которых доминируют сольные реплики, и эпизодами, построенными на смешанных тембрах, между тутти, объединяющими всю оркестровую вертикаль, и тутти не перегруженными, между разными типами оркестровой фактуры и т. д. В соответствии с традицией, композитор заботится о балансе звучания, о выстроенности вертикали.

Начало I части Второй симфонии демонстрирует нам пример чередования фрагментов плотного звучания и звучания разреженного. Тема вступления отмечена мощным провозглашением оркестровым тутти, тогда как фактура темы главной партии прозрачна, в ней задействована группа струнных и частично деревянных духовых. Во вступлении I части Первой симфонии чередуются две темы по принципу тезис – антитезис. Первая, волевая, тема излагается унисонным неполным тутти (группа струнных и низкие деревянные духовые), в ее следующем проведении подключаются валторны, трубы и высокие деревянные. Вторая, песенная, лирическая, тема контрастна не только по образному наполнению, но и по фактурному решению: на фоне органного

пункта и педали у виолончелей, II, III, IV валторн мелодия излагается у солирующих тембров (I гобой, I валторна). В последующем проведении принцип солирования как способ бытия темы сохраняется. Тем самым вертикализированной фактуре первой темы контрастирует слоенная, горизонтальная фактура второй.

Мера и сбалансированность в партитурах композитора прослеживаются и в использовании дублировок, тембровых микстов. В анализируемых симфониях дублировки применяются широко и разнообразно, однако не постоянно. Встречается достаточно много фрагментов текста, инструментованных без использования дублировок. Примером может служить начальное построение темы побочной партии I части Второй симфонии (ц. 4 + 13 т.), где только партии I и II скрипок сливаются в изложении мелодии в унисон, остальные же линии темброво индивидуальны.

Любопытный пример сбалансированного использования оркестровки с дублировками / тембровыми микстами и без таковых представляет собой разработка I части Второй симфонии. Она открывается эпизодом (ц. 6), в котором до масштабного полнозвучного тутти (ц. 8 + 8 т.) дублировки либо не используются, либо используются крайне экономно в виде кратких тембровых подсветок. Следующий раздел разработки (ц. 8 + 14 т. и далее), напротив, построен на оперировании и комплементарном противопоставлении тембровых микстов. При этом композитор чутко относится к наполнению микста, отключая и подключая тембры, в него входящие. Так, например, в описываемой разработке (ц. 10 + 5 т.) к линии I и II скрипок присоединяется дублировка у гобоев, которая через два такта «снимается», замещаясь дублировкой в партиях флейт и I кларнета, далее (ц. 11 - 1 т.) к названным линиям вновь подключаются гобой. Прием под- и отключения тембров в тембровых микстах порождает постоянное тембровое обновление, колористичность, что, в конечном счете, «играет» на обновление музыкальной мысли.

Плотность оркестровой ткани также подчиняется у композитора принципам соразмерности и сбалансированности. Автор работает с плотностью оркестрового пространства, сопоставляя в последовательности фрагменты текста с более густым и насыщенным звучанием и звучанием разреженным, о чем мы уже упоминали. Однако степень

плотности и насыщенности также становится заботой композитора, о чем свидетельствует применение различных по своему решению тутти. Крайним полюсом насыщенности оркестровой ткани может быть максимально плотное тутти с дублировками по всей вертикали оркестра (I часть Первой симфонии, разработка ц. 12; финал Первой симфонии ц. 5; I часть Второй симфонии ц. 8 + 10 т. и т. п.).

Противоположный полюс составляют тутти, которые различаются по степени плотности, при этом сгущенность ткани регулируется различными приемами. Прежде всего, в тутти может быть задействован не весь оркестр, не все инструменты той или иной группы. Таких неполных тутти великое множество в партитурах анализируемых симфоний. Назовем в качестве примера начало финала Первой симфонии, изложение основной темы III части Второй симфонии (от ц. 1 и далее, ц. 7 + 10 т. и далее). Также разреженность фактуры в туттийном изложении создают перебросы-диалоги между инструментами и группами, мелодическая и ритмическая комплементарность голосов. В таких случаях зачастую формально задействован весь оркестр, однако одномоментный вертикальный срез ткани не отяжелев, обладает свойствами разреженности. Примером такой «дышащей» оркестровой фактуры может служить фрагмент разработки I части Второй симфонии (ц. 9 + 7 т. и далее), в котором на фоне гармонии у меди и басов у низких инструментов каждой группы комплементарно сочетаются два пласта, меняющие свою тембровую окраску. Подобный пример находим в III части той же симфонии в изложении основной темы (ц. 2 + 14 т.).

Регулирование насыщенности фактуры осуществляется также при использовании полифонических приемов. Так, каноническое проведение темы побочной партии в репризе I части Второй симфонии (ц. 15) умножает мелодическую функцию, создает мелодическую вязь, которая не утяжеляет фактуру, но делает ее более насыщенной. В финале Второй симфонии имитационное проведение темы побочной партии позволяет накопить голоса при выходе на кульминацию (ц. 8).

Прозрачная оркестровая фактура может быть достаточно мелодически насыщенной за счет использования кратких контрапунктов,

как в теме побочной партии I части Второй симфонии (экспозиция ц. 4 + 14 т.). На основную мелодию здесь поочередно накладываются небольшие фразы у солирующих инструментов (валторны, флейты, гобоя, английского рожка и т. д.), темброво расцвечивающие основную линию у I и II скрипок.

Черты оркестрового стиля В. Т. Борисова, позволяющие, с одной стороны, рассматривать его оркестровку в русле сложившейся традиции, с другой, – свидетельствуют о том, что творчество композитора принадлежит музыкальному искусству XX века, отмеченному кардинальными изменениями в сфере музыкального языка и оркестрового мышления. Одной из ведущих тенденций развития оркестровки в музыке XX века, зародившейся в недрах позднего романтизма, следует считать расширение функций оркестровых групп, в частности, группы медных духовых. В соответствии с современными тенденциями В. Т. Борисов мыслит струнно-смычковую, деревянную и медную группы как равноправные (или почти равноправные), им в равной мере поручается и изложение, и развитие тематизма, а также различные оркестровые функции (мелодия, гармония, педаль, фигурации и т. д.).

Магистральную линию развития оркестрового мышления в музыке XX века составляет усиление колористического начала, особое внимание к тембровым, регистровым, фактурным краскам. Симфониям В. Т. Борисова присуща яркая, колористическая оркестровка. Об этом свидетельствует уже состав оркестра, который мы оговорили выше. Добавим, что расширенную группу ударных в Первой симфонии составляют литавры, треугольник, малый и большой барабаны, тамбурин, тарелки, там-там, во Второй симфонии задействованы те же ударные (кроме тамбурина). В обеих симфониях есть также инструменты, составляющие группу клавишных и щипковых. В Первой симфонии – это ксилофон, арфа и фортепиано, во Второй – колокольчики, ксилофон и арфа. Роль данных инструментов в оркестровой фактуре – колористическая и динамическая.

К колористической стороне партитур композитора относится и мастерское владение техническими и выразительными возможностями инструментов, и использование большого количества *solo*. Солирующим инструментам поручается изложение основной мелодической

линии, как, например, в медленной части Второй симфонии, в которой мелодия основной темы поручается кларнету *solo*, дублированному затем гобоем *solo* (см. также ц. 4 и далее там же). У солирующих тембров звучат и многочисленные контрапункты, краткие и развернутые, украшающие оркестровую ткань и умножающие функцию мелодии в оркестровой ткани. В качестве примера назовем вторую тему вступления I части Первой симфонии, тему побочной партии I части Второй симфонии. Использование *solo* сообщает партитуре тембровую красочность и прозрачность.

Тонкой красочностью отмечены медленные части симфоний – более камерные и приглушенные по звучанию в соотношении с окружающими их частями. Здесь находим мастерское владение ансамблевым письмом, экономное использование оркестровых тембров и средств, красочное сопоставление тембровых групп. Удивительным по тонкости исполнения является фрагмент II части Второй симфонии (ц. 2-3), в котором музыкальная мысль передается от струнных к деревянным (кларнет и фаготы, басовый кларнет и фаготы), где фактура достигает своей максимальной прозрачности, а затем вновь к струнным при поддержке валторн.

Чуткость В. Т. Борисова к степени плотности оркестрового пространства, о которой мы упоминали, также характеризует оркестровые стили многих композиторов XX века. К описанным в партитурах мастера случаям следует добавить и особый прием обрыва звучания на кульминации на *ff* с моментальным переходом к разреженной фактуре и динамике *pp*. В результате возникает контраст-сопоставление двух разнокачественных пространственных сфер с различной степенью насыщенности (прием, имеющий генезис в музыке поздних романтиков, в частности, А. Брукнера, и широко применявшийся в музыке XX века, в том числе в симфониях Г. Канчели, Е. Станковича и др.). В партитуре Второй симфонии отметим в этой связи фрагмент финала (ц. 8 + 13 т.).

Подводя итог, отметим, что в оркестровом стиле В. Т. Борисова творчески переосмысливаются традиции и новации, а их соотношение подчиняется основополагающим эстетическим принципам гармонии и меры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бевз М. Валентин Борисов як свідок часу / М. Бевз // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х.: ХДУМ, 2011. – Вип. 33. – С. 66-72.
2. Бевз М. В. Етюди оптимізму з Валентином Борисовим: Монографія / М. В. Бевз. – Харків: Факт, 2017. – 224 с.
3. Бевз М. В. Жанрово-стильові особливості фортепіанної творчості Валентина Борисова: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 – муз. мистецтво / М. В. Бевз. – Харків, 2009. — 18 с.
4. Бевз М. Творча постать В. Борисова у соціокультурному контексті України 30-х років ХХ ст. / М. Бевз // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х.: ХДУМ, 2008. – Вип. 22. – С. 168-176.
5. Калашник П. П. Народно-песенные основы творчества В. Т. Борисова: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 – муз. искусство / П. П. Калашник. – К., 1973. – 23 с.
6. Калашник П. Риси стилю творчості В. Борисова / П. Калашник. – К.: Музична Україна, 1979. – 112 с.
7. Тишко Н. Валентин Борисов / Н. Тишко. — К.: Музична Україна, 1972. – 44 с.

REFERENCES

1. Bevz, M. (2011). Valentin Borisov jak svidok chasu [Valentin Borisov as a witness of time]. Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education: sciences works, 33, 66-72.
2. Bevz, M. V. (2017). Etjudi optimizmu z Valentinom Borisovim: Monografija [Exercises of optimism with Valentin Borisov]. Fakt, 224.
3. Bevz, M. V. (2009). Zhanrovo-stil'ovi osoblivosti fortepiannoï tvorchosti Valentina Borisova [Genre-style features of V. Borisov's piano creation]. Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv, 18.
4. Bevz, M. (2008). Tvorcha postat' V. Borisova u sociokul'turnomu konteksti Ukraïni 30- h rokiv XX st. [V. Borisov's creative figure in the sociocultural context of Ukraine in the 1930's.]. Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education: sciences works, 22, 168-176.
5. Kalashnik, P. P. (1973). Narodno-pesennyye osnovy tvorchestva V. T. Borisova [Folk-song bases of V. T. Borisov's creation]. Institute of Art History, Folklore and Ethnography, Ukrainian SSR Academy of Sciences. Kiev, 23.

6. Kalashnik, P. (1979). Risi stilju tvorchosti V. Borisova [Features of the style of V. Borisov's creation]. Muzichna Ukraïna, 112.
7. Tishko, N. (1972). Valentin Borisov [Valentin Borisov]. Muzichna Ukraïna, 44.

УДК 78.071.1:785.7(477.54-25)

Юлия Грицун

*Национальный университет «Черниговский колледж»
имени Т. Г. Шевченка (Чернигов)*

**ПОЗДНИЕ ВДОХНОВЕНИЯ МАСТЕРА:
«ЛИРИЧЕСКАЯ МУЗЫКА» ДЛЯ КАМЕРНОГО
ОРКЕСТРА И СОЛИРУЮЩЕЙ ВИОЛОНЧЕЛИ
(ПО ПРОЧТЕНИИ К. ПАУСТОВСКОГО)
И «SONATINA PICCOLO» ДЛЯ СТРУННОГО
ОРКЕСТРА ИГОРЯ КОВАЧА**

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

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

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