

Зуева Х.С.

студентка,

Научный руководитель: Савченко А.С.

кандидат искусствоведения, доцент,

*Харьковский национальный университет искусств
имени И.П. Котляревского*

ТРАКТОВКА СТРУННЫХ В «УТРЕННИХ МОЛИТВАХ»

В. М. ПТУШКИНА

Струнный оркестр обладает огромнейшими выразительными возможностями. Ему доступны камерность, интимность высказывания, насыщенность, глубина звучания, тонкое выражение индивидуально-личностных переживаний. Так, например, звучание виолончели можно сравнить с человеческим голосом: бархатистый тембр, густота, глубина выражения чувств и эмоций, способность к экспрессии и лиризму в равной степени. Виолончель как инструмент, которому поручают проникновенные *solì*, привлёк к себе внимание композиторов только с XIX века, т.е. в эпоху романтизма. До этого, как правило, виолончель в оркестре выполняла функции гармонии, баса, педали.

Обращение современного украинского композитора народного артиста Украины, профессора В. М. Птушкина к выразительным возможностям струнного оркестра и солирующей виолончели обуславливается программным названием: «Утренние молитвы». Оно предполагает возвышенность содержания, концентрацию на духовном мире человека, передачу различных градаций душевных переживаний личности, лирико-интимный характер произведения. Очевидно, что в этом плане «Утренние молитвы» восходят к романтической линии в искусстве.

Каким образом с точки зрения композиторской техники и способов организации оркестровой фактуры осуществляется воплощение содержания?

Произведение начинается проникновенным разделом *Andante lamentoso*. Уже с первых тактов наблюдается расслаивание партий струнного оркестра приёмом *divisi* для создания ощущения большей наполненности пространства. Далее, чтобы сконцентрировать внимание на солирующей виолончели, композитор собирает все голоса в аккордовую ткань. До цифры 2 по партитуре в струнном оркестре преобладает гомофонно-гармоническая фактура. Постепенно из общей массы выделяется первая скрипка, которой поручается контрапунктирующее с виолончелью *solo*. В этом разделе (от цифры 2) между партиями распределяются различные оркестровые функции: контрабас, виолончель – бас, педаль; альты – функция гармонии; 1, 2 скрипки мелодически подвижны, являют собой контрапункт к солирующим скрипке и виолончели. Количество контрапунктов и их мелодическая свобода свидетельствуют о полифонизации оркестровой ткани, насыщенность которой контрастирует следующему разделу *Con moto* (цифра 3), где фактура собрана в аккордовую вертикаль. У виолончели же звучит новый тематический материал. Возникают

новые типы интонаций, которые отсутствовали ранее: декламационность, сочетание широких интервальных ходов с речитацией на одном звуке. Чтобы солирующий инструмент ярко прозвучал, оркестру поручена гармоническая функция. Экспрессивность высказывания в данном разделе обуславливает использование двойных нот в партии виолончели, которые укрупняют мелодическую линию. В партии оркестра с появлением двойных нот возникает безостановочное движение шестнадцатыми, передающееся от инструмента к инструменту, что и сообщает музыке взволнованность, тревожность.

После такого эмоционально-взволнованного подъема происходит успокоение: динамика *f* сменяется *p*, упрощается фактура, в оркестре вновь преобладает функция гармонической педали с появляющимися краткими мелодическими фразами у 1 скрипок, альтов. Паузирование в партии солирующего инструмента придает философски-сосредоточенный характер завершающему этапу данного раздела.

Следующий драматургический этап – раздел *Andante* (цифра 5) – как бы продолжает главную мысль, уже заявленную в предыдущей волне развития, переосмысливая ее несколько с иной стороны. О появлении новой музыкальной мысли свидетельствуют следующие моменты: появление мелодических речитаций, педали басов, чередующейся с мелодизированным басом, новой тембровой краски у скрипок и альтов *con sordino*. Вновь наблюдаем разделение партий струнного оркестра *divisi* (данный прием был заявлен еще с первых тактов произведения). Разнообразие функций голосов фактуры позволяет нам воспринимать струнную группу как самостоятельный, полноценный оркестр. Следует также отметить, что композитор очень дифференцированно и тонко трактует оркестровую ткань. Такой подход позволяет наиболее прочувствованно передать тончайшие грани эмоций и переживаний личности.

С цифры 7 начинается следующая волна эмоционально-экспрессивного подъема. Появление двойных нот в партиях солирующего инструмента, скрипок и альтов, постепенное динамическое нарастание приводит к *ff*, которое обрывается резким *subito p* (цифра 8). Вторая динамическая волна развития, приводящая к новой кульминации, характеризуется вертикализацией оркестровой ткани. Речитативно-декламационные фразы виолончели чередуются с речитациями оркестра. Вновь постепенное нарастание динамики сопровождается двойными нотами, непрерывным движением шестнадцатыми у оркестра и подчеркнуто-выпуклыми интонациями солирующего инструмента. В таких эпизодах *tutti* очень важно, чтобы солирующий инструмент не слился с общей оркестровой массой. Композитор комплементарно сочетает партии виолончели и всего оркестра. А в местах, где виолончель звучит одновременно с оркестром, ритмический рисунок солирующего инструмента и оркестра не совпадают.

Общий подъем приводит к наивысшей кульминационной драматургической волне произведения и отмечается новым разделом – *Impetuoso*. Виолончель играет двойные ноты в пунктирном ритме, у оркестра звучат различные аккордовые соединения ритмически дифференцированно.

Последняя волна драматургического развития – раздел *Lentamente, devote* – это эмоциональный спад, успокоение. Здесь проводятся тематические элементы всех предыдущих этапов. Фактура становится более прозрачной, контрапункты не столь многочисленны. Оркестру поручается функция гармонической педали с небольшими мелодическими фразами. Завершается произведение речитативно-декламационными, задумчивыми, сосредоточенно-рассудительными интонациями с использованием флажолетов (в последних тактах) на фоне статичного аккордового сопровождения.

Таким образом, очевидно, что оркестровка в данном сочинении служит одной из логических основ музыкальной формы, определяя ее рельеф. Чередование фрагментов текста с различными типами фактуры (полимелодической/аккордово-гармонической, плотной/прозрачной) является одним из главнейших средств выразительности, способов воплощения содержания сочинения. Заметим, что разные типы фактуры сопрягаются с тематизмом разного происхождения – ариозным, речитативно-декламационным.

Высказанные соображения подтверждают тезис об огромном значении оркестровки в произведениях современных композиторов.

Ісайко Н.Б.

аспірант,

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИЧНИХ МІСТ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Особливістю глобалізації, як *всесвітньої* тенденції в розвитку міст і людської спільноти, є формування єдиного інформаційного, економічного, політичного та культурного простору. В кінці ХХ століття і українські міста стають суб'єктами глобалізації в зв'язку з політико-економічними перетвореннями в країні [1]. Тому на сьогоднішній день сучасні процеси архітектурно-просторового розвитку українських міст є невід'ємною частиною світових процесів урбанізації і соціально-економічних перетворень, які висувають ряд проблем пов'язаних з пошуками подальшого шляху їх розвитку.

На тлі *всесвітнього* процесу загальної економічної і полікультурної інтеграції, дуже виразно проявляються позитивні соціокультурні тенденції, такі як прагнення кожного народу зберегти свою національну ідентичність і культурні традиції в загальному глобалізаційному потоці, який, безсумнівно, буде зростати і поглиблюватися.

Таким чином сучасний етап суспільного розвитку є суперечливий процес співіснування двох взаємопов'язаних і взаємообумовлених тенденцій. З одного боку, це тенденція глобалізації та універсалізації життя: розвиток глобальних