

Навчальна функція є несуттєво ефективнішою за адміністративну за рахунок збільшення площ приміщень, і відповідно зменшення площ стін. Для забезпечення евакуації обидві функції потребують проектування додаткових евакуаційних сходів.

Найефективнішою з точки зору як використання площі, так і додаткових зусиль по забезпеченню евакуації є відпочинкова функція. Відпочинкова зона не несе додаткового навантаження на евакуацію зі споруди, оскільки розраховується на перебуваючих на нижніх поверхах відвідувачів. Це позитивно вплине на зменшення об'єму робіт для реконструкції горища, оскільки не вимагатиме обладнання додатковими сходами. За рахунок збільшення відкритих просторів, що обмежуються тільки протипожежними відсіками, зменшується площа коридорів. Ці фактори роблять відпочинкову зону найлегшим способом адаптації горища під використання вищими навчальними закладами.

Васильєва О.В.

аспірант,

Науковий керівник: Ященко І.А.

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНОЇ БУДОВИ ДРУГОЇ ЧАСТИНИ ДРУГОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО

Другий концерт для фортепіано Левка Ревуцького є одним з найбільш знакових, етапних творів вітчизняного фортепіанного мистецтва ХХ століття. Композиційно-драматургічна особливість будови цього циклу полягає у своєрідних відхиленнях від класичних композиційних схем, що зумовлені виключно драматургічним розвитком.

Друга частина концерту починається зі вступу, заснованому на загальних формах звучання. Моторність, як емоційний модус, підкреслюється мірним рухом шістнадцятими тривалостями, чергуванням секундних зіставлень з хвилюподібними хроматизованими пасажами. Головна тема (рефрен) експонується в оркестровому викладенні в тональності C-dur. Перша її частина заснована на коротких фразах енергійного характеру. Друга частина головної теми оснований на

танцювальних інтонаціях. Таким чином, у головній темі поєднуються героїчний, ігровий і танцювальний модуси, тому її слід вважати драматургічно самодостатньою.

Перший епізод спирається на розробку попередньо викладеного тематизму. Завдяки процесам діалогічного зіставлення тематики основної теми з епізодами іншого характеру, народжується нова, лірична тема у g-moll. У процесі розвитку вона дещо відтіняє ігрову образну сферу завдяки використанню ладотонального та інтонаційного контрасту.

Образний, інтонаційний контраст теми рефрену з темою епізоду має характер відтіняючого контрасту, на фоні якого яскравіше підкреслюється ігровий образний модус. Розвиток тематизму головної партії в поєднанні з пасажним рухом на основі висхідних пасажів та гармонічної фігурації, приводить до першої кульмінації, яка полягає у протиставленні акордів розширеної терцієвої структури в партії фортепіано та оркестровому викладенні.

Наприкінці епізоду яскраво використовується принцип хибної репризи. Спочатку тематичний матеріал першої частини головної партії проходить в партії фортепіано в основній тональності (C-dur). Потім вищезазначений тематизм набуває розвитку в оркестровому викладенні. Головні інтонації початкового двутакту розвиваються за принципом секвенції, активно використовується принцип зміненого повторення в поєднанні з похідним контрастом, що приводить власне до предиктової зони (відбувається модуляція в домінантову тональність)

Досліджуючи композиційно-драматургічну будову епізоду, слід зазначити процесуальність його розвитку, відсутність яскраво виражених, з точки зору традиційних гармонічних засобів, цезурних відокремлень частин форми, що дозволяє визначити вплив серединно-розробкових засобів розвитку на відмінну від традиційного контрастного зіставлення частин, що відповідає традиційній формі рондо.

Для другого проведення рефрену характерним є тональний контраст (G-dur). Перша частина теми (героїчний модус) відбувається в оркестровому викладенні під супровід підголосочної лінії, заснованої на використанні мелодичних фігурацій, в партії фортепіано. Друга частина рефрену (танцювально-ігровий модус) проводиться виключно в оркестрі без соліста. Таким чином, композитор досягає деякої розрідженості загального викладення матеріалу, функціонально розмежовує партії солюючого інструменту та оркестру.

Після другого проведення рефрену звучить новий епізод, також заснований на серединно-розробковому типі викладення. Під супровід хвилюобразних фігуративних пасажів в партії соліста, в оркестровому викладенні розвивається перший елемент рефрену. У тональному відношенні характерна направленість модуляції від G-dur до Es-dur. З

точки зору композиції і драматургії, цей епізод не має самостійного характеру. Його функція полягає у загальному розвитку раніше викладеного тематизму. В цьому слід спостерігати оригінальні риси використання композиційної форми рондо, які полягають у відсутності контрасту зіставлення між частинами.

Домінування серединно-розробкового типу викладення серед епізодів швидше нагадають зони розвитку головних тем експозиції в сонатному *allegro*. Про риси сонатності свідчить і тональний контраст в послідовному проведенні тем рефрену в *C-dur* та *g-moll*. Однак відсутність повноцінної ліричної теми, яка б у повному обсязі, тонально та тематично, становила контраст до рефрену, не дозволяє визначити сонатне *allegro* головним формоутворюючим чинником твору.

Центральним розділом другої частини цього концертного циклу є повторне проведення матеріалу вступу в майже незмінному вигляді. Повторення цього матеріалу підкреслює контраст щодо попереднього розвитку тематизму рефрену в епізоді. В цьому слід вбачати апеляцію до аналогічних прийомів «лейтпасажності» в першій частині концертного циклу. З драматургічної точки зору, такий композиторський прийом оновлює слухове сприйняття, а використання репризного принципу надає можливість оновити тематичне сприйняття твору і водночас викликає нову драматургічну фазу його розвитку.

Принцип повторення музичного матеріалу вносить чіткі архітектонічні риси щодо композиційної будови, які підкреслюють кожен частин розділу форми репризним повторенням раніше викладеного матеріалу. Однак слід зауважити, що цей матеріал контрастує з рефреном лише на композиційному рівні, а не на драматургічному: домінування тематичного матеріалу над атематичним не підлягає сумніву.

Після повторення тематизму вступу надається розвиваюча частина форми, яка приводить до загальної кульмінації всієї частини. Відсутність проведення тематичного матеріалу рефрену зумовлено достатнім його викладенням та розвитком у попередніх розділах форми. Серед музично-виражальних засобів, які сприяють загальному драматичному розвитку, слід віднести використання одночасного поєднання акордового викладення в партії соліста та фігуративного руху в оркестровому викладенні та навпаки. Композитор у цьому розділі форми запобігає використанню діалогічних зіставлень, імітаційних зіставлень партій тощо.

Загальна драматургічна функція цього розділу полягає в поступовому виході на генеральну кульмінацію всієї частини засобами загальних форм руху та моторики. В кульмінації відбувається проведення нової акордової теми в партії фортепіано, яка не набуває подальшого розвитку.

Кода характеризується оригінальною композиційно-драматургічною будовою, яка заснована на суміщенні композиційно-драматургічних

функцій останнього рефреного проведення головної теми та коди. Останнє проведення теми в основній тональності підкреслює репризну функцію цієї частини форми. Після проведення теми композитор вводить зв'язуючий епізод, який заснований на загальному розвитку тематизму рефрену. Завершується частина проведенням тематичного матеріалу вступу (вже втретє) практично в незмінному вигляді.

Аналізуючі особливості використання форми рондо в цьому творі, слід підкреслити деякий паритет тематичних та атематичних форм композиції. Тематичний матеріал проводиться три рази, в його викладенні чітко простежується симетричні принципи організації музичної форми в тональному ракурсі (C-dur – g-moll – C-dur). Він чергується з композиційним матеріалом інтермедійного плану, в якому не простежується повних проведень тем, а відбуваються процеси тематичного розвитку.

Для даної частини циклу характерні і окремі драматургічні риси розвитку, які відповідають сонатному *allegro*. Це проявляється в органічному поєднанні викладення тематичного матеріалу в рефрені з драматургічними фазами його інтенсивного розвитку. Епізодичні появи нових тем (ліричної в першому епізоді та урочистої в кульмінаційному розділі перед кодою) не приводить до їх подальшого розвитку як в тональному, так і в тематичному ракурсах, тому говорити про сонатність, як формотворчий принцип, не можна. Паралельно з симетричним, у композиційно-архітектонічному плані, проведенням головної теми рефрену, слід зазначити «паралельне» накладення до цієї схеми трьох проведень атематичного матеріалу, заснованого насамперед на загальних формах звучання, який вперше проводиться у вступі.

Таким чином, особливості композиційної будови другої частини Другого концерту для фортепіано з оркестром Левка Ревуцького полягають у використанні форми рондо в поєднанні з характерними особливостями тематичного розвитку, які властиві сонатній формі. Дослідження вищезазначених особливостей розкриває аспекти традиційності та новаторства формотворчих принципів. Традиційність проявляється у виборі форми рондо, традиційному зіставленню проведень теми та епізодів, класичному використанні кульмінацій тощо. Новаторство полягає в трикратному проведенні атематичного матеріалу вступу, оригінальній композиційно-драматургічній будові останнього проведення теми, суміщенню композиційно-драматургічних функцій останнього рефреного проведення головної теми та коди. Органічне поєднання традиційних та новаторських для того часу формотворчих принципів зумовило цілісне та художньо осмислене відображення головного музичного образу твору.

Список використаних джерел:

1. Поставна А. Становлення творчого методу Левка Ревуцького : монографія. Київ : Музична Україна, 1978. 101 с.
2. Шеффер Т. Ревуцький: нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1958. 142 с.

Губа А.В.

студент,

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

КІНЦУГІ ЯК ТРАДИЦІЙНЕ ЯПОНСЬКЕ МИСТЕЦТВО З ВІДМІННОЮ ФІЛОСОФІЄЮ РЕСТАВРАЦІЇ. ТРАНСФОРМАЦІЯ У САМОБУТНЄ МИСТЕЦТВО

Реставрація різних мистецьких об'єктів має свої тонкощі, специфіку, типи, особливості. Є загальноприйняті методи реставрації, які схвалені інстанціями, але є і ті, що виникли далеко в історії, отримали значення, загальний інтерес і переродилися в нову мистецьку форму, набули самостійності. Так в Японії, в XV столітті з'явився дійсно особливий і несхожий ні на один інший метод у світі, традиційний японський метод реставрації кераміки *кінцугі*.

Кінцугі відносно нова техніка, їй близько 500–600 років. Її сенс у склеюванні фрагментів розбитого керамічного виробу за допомогою соку лакового дерева *урусі* і покритті швів склейки сумішшю золотого порошку і лаку. Метод прийшов на заміну реставрації металевими скобами, які часто виглядали досить грубо псуючи вигляд виробу.

Можна припустити що кінцугі базується на давньому ремеслі лакування і ремонту предметів за допомогою рослинного лаку (входить до складу клеючої суміші) та японській техніці декорування, за допомогою пензля наноситься малюнок лаком, і поки він не застиг, посипається металевим порошком (золото, срібло, платина, бронза і т.д.), має назву *макі-е* [3]. Одним із різновидів макі-е є *хірамакі-е*, тобто *плаский макі-е*, коли лак змішується з металевим порошком утворюючи кольоровий, металевий лак-фарбу, і малюнок виходить плаский, нерельєфний. Саме таку суміш використовували для покриття швів відреставрованих виробів. Використання рослинного лаку для кераміки відомо ще з 5 тис. до н.е. Макі-е з'являється в історичний період Хейан (794–1185), зазнає розквіт в історичний період Едо (1603–1868).