

6. Еремеева, Г. Р. Профессионально-ориентированное обучение английскому языку студентов неязыковых специальностей / Г. Р. Еремеева, А. Р. Баранова, М. А. Мефодьева // Казанский педагогический журнал. – Т. 2. – 2016. – № 2. – С. 339–342.
7. Магомедова, Т. И. Русскоязычная профессиональная коммуникативная компетенция студентов юридического профиля: модель и технология формирования в условиях полиязычия: монография / Т. И. Магомедова. – LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH&Co.KG. Deutschland, 2011. – 233 с.

**ОРКЕСТРОВКА Б. Н. ЛЯТОШИНСКОГО В КОНТЕКСТЕ
РАЗВИТИЯ ОРКЕСТРОВОГО МЫШЛЕНИЯ В ЕВРОПЕЙСКОЙ
МУЗЫКЕ XX ВЕКА**

А. С. Савченко

Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского,
кафедра композиции и инструментовки, пл. Конституции 11/13,
61003,
Харьков, Украина
e-mail: 1anna2@ukr.net

В статье рассматриваются принципы оркестровки основоположника украинской симфонической школы Б. Н. Лятошинского в контексте общеевропейских тенденций развития оркестрового мышления в XX в. Кратко суммируются новации в сфере оркестровки в европейском музыкальном искусстве XX в. в связи с перестройкой системы музыкального языка.

Ключевые слова: оркестровка; тембр; оркестровая фактура; оркестровая группа; оркестровая функция.

**B. N. LYATOSHINSKY'S ORCHESTRATION IN CONTEXT OF THE
ORCHESTRAL THINKING DEVELOPMENT IN EUROPEAN MUSIC
OF THE XX CENTURY**

A. S. Savchenko

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts,
Department of Composition and Instrumentation,
Constitution Maidan 11/13, 61003,
Kharkiv, Ukraine
e-mail: 1anna2@ukr.net

The article discusses the orchestration principles of the founder of the Ukrainian symphonic school B. N. Lyatoshinsky in the context of

European trends in the orchestral thinking development in the XX century. Innovations are briefly added up in the field of orchestration in European musical art of the XX century in connection with the restructuring of the musical language system.

Keywords: orchestration; timbre; orchestral texture; orchestral group; orchestral function.

Рубеж XIX–XX вв. отмечен коренными изменениями в музыкальном языке, что обусловлено кризисом функциональной гармонии. Перестройка иерархической системы средств музыкальной выразительности привела к выдвиганию в качестве главенствующих ритм, фактуру, тембр, которые перебирают на себя логико-конструктивные функции. Трансформация системы музыкального языка в XX в. обусловила новации в оркестровом мышлении, которые коротко можно свести к следующим положениям:

1. Актуализация пространственного параметра музыкальных произведений [1; 2], который из «типичного» превращается в «особенный», максимально индивидуализируется и семантизируется, становится носителем художественного замысла. Пространство мыслится композиторами составляющей оригинального произведения, которая конструируется в каждом случае словно бы «с нуля», заново.

2. Интерес к темброво-сонорной стороне музыкальной композиции, что обусловлено перестройкой иерархии средств музыкальной выразительности на границе XIX–XX вв. Особенное значение во взаимодействии фактуры и тембра приобретает регистровое расположение фактурных элементов. Взаимодействие и переплетение фактурно-темброво-регистровых параметров в конце XX в. приводит к возникновению в научном дискурсе нового понятия «тембрика», которое с легкой руки Ю. Н. Холопова входит в научный обиход музыковедов и композиторов.

3. Тенденция индивидуализации оркестровых составов, генетически восходящая к творчеству поздних романтиков, которые стремились максимально разнообразить состав за счет расширения определенных оркестровых групп (в первую очередь медной духовой) и использования видовых инструментов.

4. Переосмысление функций оркестровых групп, в частности групп медных духовых и ударных инструментов. Первые становятся полноправными членами оркестра, которые, кроме традиционных

функций гармонии, педали, крещендирования, акцентирования и использования в качестве программно-изобразительных инструментов, наделяются тематической функцией. Причем тематизм им поручается весьма разнообразный по образно-смысловому и интонационному наполнению. Расширяется также количество ударных за счет экзотического инструментария внеевропейского происхождения (из Азии, Африки, Америки). Кроме традиционных акцентной и динамической функций, ударные становятся носителями тематизма.

5. Расширение технических и выразительных средств инструментов европейской профессиональной музыки. Использование нетипичных, нетрадиционных приемов игры и способов звукоизвлечения, синтез акустического и электронного звучания. В целом в XX в. можно говорить о безграничном расширении темброво-акустического параметра композиции.

6. Семантизация пространства, которое мыслится носителем индивидуального художественного замысла. Отсюда – особое внимание композиторов к расположению элементов фактуры в пространстве, к их регистровому и фактурному воплощению.

7. «Игра» с пространственной «густотой», в которой реализуются две противоположные тенденции: а) создание максимально плотной фактуры, вплоть до использования сверхмногоголосия, в котором отдельные линии перестают прослушиваться, сливаясь в темброво-сонорную звукомассу (сверхмногоголосные каноны, имитации, наслоения линий и пластов (полипластовость фактуры и пр.); б) создание максимально прозрачной, «дышащей» фактуры, в которой прослушивается каждый элемент. Соответственно, в первом случае композитор оперирует недифференцированной макрозвучностью, сопоставлениями звуковых масс во времени и пространстве. Во втором случае осуществляется работа с микроэлементами, детально и рельефно прописывая их в партитуре, которая в таком случае основывается на принципах ансамблевого письма.

Таким образом, проблема оркестровки становится одной из ключевых, центральных проблем композиторского творчества в музыке XX века, в которой по-новому осмысливается темброво-фонический параметр музыкального произведения как один из ведущих в иерархии средств выразительности.

Творчество выдающегося украинского композитора, основоположника украинской симфонической школы Б. Н. Лятошинского

лишь отчасти вписывается в границы искусства экспериментального. В силу объективных исторических обстоятельств талант композитора реализовывался в русле классико-романтических и позднеромантических традиций, являя собой органичный синтез новаций с мощным древом традиций. Эксперименты в области звука и в сфере оркестровки, которые захватили западноевропейских композиторов первой половины XX века, не стали центральной проблемой творчества многих украинских композиторов, в том числе и Б. Н. Лятошинского. Однако несомненно, что оркестровка мыслилась им одной из ключевых составляющих профессионализма в целом и важнейшим средством реализации индивидуального художественного замысла в каждом конкретном сочинении. Тем более, что оркестровое воплощение традиционно трактовалось в качестве одного из важнейших компонентов реализации замысла в условиях драматического и лирико-драматического симфонизма, принципы которых развивал и Б. Н. Лятошинский. В этой связи напомним, что сочинениям композитора присуще столкновение полярных, конфликтных образов, экспрессивное высказывание. Лирическая сфера трактуется Б. Н. Лятошинским достаточно широко: для него характерна и лирика широкого дыхания, построенная на обобщенных лирических интонациях, и изысканная, утонченная лирика по типу импрессионистической или скрябинской, и философская, напряженная лирика-становление, характерная для композиторов XX в., в частности, для Д. Д. Шостаковича. Активные, действенные образы у композитора выступают носителями семантики со знаком «плюс» или «минус». Обычно активные образы воплощаются в лаконичных, рельефных темах-тезисах. Лирике противопоставляются злые скерцозные образы, воплощенные посредством формул вращения, кружения, пассажей, остинато, путем гротескного превращения тематизма.

Симфонизм как метод мышления, под которым понимается непрерывное сквозное развитие, стадийность, концентрированность музыкальной мысли, проникает у композитора в различные жанры. Тем самым мы можем говорить о симфонизации камерно-инструментальных жанров, оперы. Следствием симфонизации является динамизация музыкальной формы: уже в экспозиционной зоне тематизм подвергается интенсивному развитию, разработки основаны на мотивном волновом развитии, трансформации тематизма, репризы мыслятся как второй этап разработки. Композитор стремится

к слиянию разделов формы, что также максимально динамизирует музыкальных процесс (особенно на грани разработки и репризы, внутри репризы). С другой стороны, довольно часто Б. Н. Лятошинский закругляет разделы формы, что свидетельствует о влиянии поэзных принципов. Динамизация формы, акцентирование ее процессуальности говорит о действии логики драматургии цели.

Контраст образов, характерный для драматического типа симфонизма, и драматургия цели обусловили создание тембровой драматургии, которая в свою очередь способна порождать скрытую программность. За определенными темами закрепляются свой образ звучания посредством темброво-фактурного и регистрового решения. Трансформация же темы предполагает изменение ее тембрового, фактурного, регистрового, динамического облика. Так, например, тема вступления I части 3 симфонии из грозного императива у меди в III части (злое скерцо) превращается в ломано-гротесковую, поручается высоким деревянным духовым с переключками струнно-смычковых и меди.

Прием тембровой драматургии предполагает закрепление за тембрами определенного семантического поля. Медь может выступать носителем как торжественного начала (реприза III части 5 симфонии, тема главной партии финала 3 симфонии, реприза финала 3 симфонии), так и семантики зла (1 тема вступления I части 3 симфонии и др.). Струнные инструменты в соответствии с устоявшейся романтической и позднеромантической традицией трактуются как носители индивидуально-личностного, психологического либо философского начала (вторая тема вступления I части 3 симфонии в дальнейшем изложении). Деревянные духовые предстают в разномплановом семантическом освещении: им поручается как разнообразное по типу лирическое высказывание (названная выше вторая тема вступления I части 3 симфонии, тема побочной партии в той же части), так и таинственные ирреальные образы (тема II части 5 симфонии и др.).

Если говорить о значении групп в целом, то при сохранении ведущего положения струнно-смычковой и деревянной духовой групп оркестра, в оркестре Б. Н. Лятошинского (как и многих композиторов XX в. вслед поздним романтикам) наблюдается расширение роли медной духовой группы, инструменты которой участвуют не только в развитии тематизма, но и в его изложении, достаточно ча-

сто солируют. Также прослеживается тенденция расширения функций ударных инструментов, о чем свидетельствует использование колоколов и литавр в 5 симфонии в мелодической функции.

В решении вопроса о соотношении групп в музыкальной ткани Б. Н. Лятошинский близок Д. Д. Шостаковичу. Оба композитора в основном работают группами, мыслят группу замкнуто, однако длительного «молчания», выключения групп из музыкального процесса у украинского композитора не наблюдается. В его оркестровке проявляется тенденция к дробности за счет тембровых переключений и регистрово-фактурных перебросов, примером чему может служить тема главной партии I части 5 симфонии. Из-за этого возникает «ступенчатость» оркестровки.

Смешанные дублировки используются композитором чаще в туттийных полнозвучных эпизодах, как, например, в репризе III части 5 симфонии. За границами тутти плотность фактуры достигается за счет кратких тембровых подсветок. В основном же функции групп в оркестровой ткани разграничены. Смешение тембров из разных групп встречается, но не на продолжительных участках текста, что не вызывает перегруженности оркестровой фактуры.

Средством динамизации формы в произведениях Б. Н. Лятошинского выступают полифонические приемы (имитации, фугато, каноны однотемные и разнотемные), применяемые при изложении тематизма и в зонах тематического развития. В оркестровой ткани вследствие «включения» полифонии происходит регуляция плотности фактуры (оркестрового пространства). В таком случае возможна реализация двух вариантов:

а) повышение плотности за счет накопления голосов, иногда вплоть до создания полимелодической фактуры (III часть 5 симфонии), многоярусной (полипластовой) фактуры (разработка I части 3 симфонии, контрапункт тем в репризе I части 3 симфонии, III часть 5 симфонии).

б) создание прозрачной фактуры за счет краткости имитаций, контрапунктов, отключения голосов (II часть 5 симфонии).

Б. Н. Лятошинский тяготеет к оркестровой колористичности, как и многие композиторы XX века, но поиск новых красок в его сочинениях всегда обусловлен художественным замыслом, идеей. Композитор использует выразительные возможности тембров, как, например, низких деревянных духовых в теме побочной партии I части

3 симфонии, высоких экспрессивных струнных в III части 5 симфонии, тембра арфы в медленных частях обеих симфоний. С целью расширения красочной палитры звучания применяет приемы тремоло и флажолеты у струнных, пиццикато у контрабасов аккордами в тесном расположении, тонко использует сольные реплики, выявляя выразительные возможности отдельных тембров..

Названные черты оркестровки Б. Н. Лятошинского не свидетельствуют о нем как о кардинальном новаторе, но органично вписывают его творчество в контекст европейской музыки XX в., отмеченной поисками новых выразительных и технических возможностей оркестрового звучания.

Библиографические ссылки

1. Герасимова-Персидская Н. А. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи / Н. А. Герасимова-Персидская // Музыка. Время. Пространство. – Киев : Дух и Литера, 2012. – С. 250-263.
2. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн: жизнь и творчество / В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. – М. : Советский композитор, 1984. – 318 с.

ЛИНГВО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ОБУЧЕНИЮ ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКАМ

Т. Г. Дементьева

Минский государственный лингвистический университет,
кафедра интенсивного обучения иностранным языкам № 2,
ул. Захарова 21, 220034

Минск, Республика Беларусь
e-mail: tania-dementieva@rambler.ru

В статье рассматриваются технологии преподавания иностранных языков, эффективность лингво-культурологического подхода к обучению студентов и специалистов иностранным языкам в процессе формирования социокультурной компетенции и подготовки к межкультурной коммуникации.

Ключевые слова: технологии; лингво-культурологический подход; иностранный язык; межкультурная коммуникация.