

**Kuchma O. Musical style as a historical procedural phenomenon: to the problem of author's style in contemporary music.** The musical style problems have broken into the numerous musicological writings in recent years. The increased interest in the problems of style is due to the universality of the category itself. This article is an attempt to outline the range of issues that are closely related to the phenomenon of author's style in contemporary music, which, in our opinion, is basically dialogical. Defining the range of issues that are closely related to the phenomenon of style and analysis of R. Shchedrin's «Russian pictures» lead us to the following conclusions.

Keywords: style, genre, play, memory, citation, text, dialogism.



УДК 782/.784+785/.789

**Ю. Грибиненко**

### **ЖАНРОВЫЕ ИННОВАЦИИ В КАМЕРНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЮЛИИ ГОМЕЛЬСКОЙ**

*В данной статье предлагается характеристика камерно-инструментального творчества одесского композитора Юлии Гомельской сквозь призму ведущих жанровых тенденций современной композиторской поэтики. На основе камерных произведений Ю. Гомельской выдвигаются три новые номинативные тенденции жанровых форм, а также определяются ведущие приемы ее композиторского метода.*

Ключевые слова: камерное произведение, жанровая форма, стиль, композиторская поэтика.

Музыкальная практика XX столетия кардинально модифицировала принципы отбора и организации материала, что привело к невиданному ранее плюрализму как техник композиции, так и возможностей структурной организации опусов. Изменившийся языковой уровень одновременно и был обусловлен и сам обусловил привлечение новой образной системы, принципов коммуникации, что, естественно, отразилось и в жанровой сфере. Современная композиторская поэтика убедительно демонстрирует две основные жанровые тенденции в музыке рубежа XX–XXI веков, а именно, использование традиционных жанровых номинаций и потребность композитора в новых жанровых формах или в радикальном обновлении прежних. Задача нашей статьи состоит в том, чтобы на примере камерно-инструментального творчества Юлии Гомельской, с одной стороны,

обратить внимание на своеобразие жанровых номинаций, которые использует композитор, а, с другой стороны, попытаться вписать их в актуальный жанрово-стилевой контекст современных композиторских тенденций.

Среди значительного списка сочинений известного одесского композитора Юлии Гомельской произведения камерно-инструментального жанра занимают ведущее место. Множество ее произведений для камерного ансамбля поражает своим разнообразием не только в плане инструментальных составов, что является одной из характерных черт поэтики современного композитора, но и в плане симптоматичности названий ряда произведений. Эта тенденция проявляется в следующем:

1. сочинения не имеют определенных жанровых названий;

2. заголовки произведений выразительны, программны («Бунт», «...Гербарий... музыка воспоминаний...», «Из глубины души», «Забытый ритуал», «Письмо к Онегину. Еще одна попытка», «Крылья восточного ветра») и свидетельствуют о неоромантической направленности композиторской поэтики с привнесением ностальгической окрашенности «мотива утраченных иллюзий»;

3. часть названий включают в свой состав слово «phon» («звук») — «ITHRON — PHONIUM», «DIPPHONIUM», «PHONIUM-FOLK», «За тенью ЗВУКА» — что указывает на особое отношение композитора в этих произведениях к феномену звука, а также к артикуляции, к способу звукоизвлечения;

4. некоторые названия, такие как «Синописис симметрий», «Флейтовые верс-инверсии», «RHYTHMUS», «JAB-JAZZ», указывают на способ композиционной техники, использующийся в данном произведении.

Таким образом, несмотря на то, что жанровые формы в творчестве Ю. Гомельской своеобразны и не подходят ни под один из известных канонов, в своей основе данные тенденции все же опираются на традиционные жанровые прототипы (не отрицают их полностью). Сохраняя стабильный комплекс ведущих признаков, жанровые формы камерных произведений Гомельской одновременно становятся полем художественного эксперимента в области индивидуально-авторских решений, тематики, драматургии и формообразования, расширения тембровых возможностей инструментального звучания. Таким образом, композиторская интерпретация, а также драматургическая обусловленность, как главенствующая в их трактовке,

позволяют выдвинуть следующие новые номинативные тенденции жанровых форм:

1. *Мнемоническую жанровую тенденцию*, проявляющуюся в обращении к жанрам мемориала, постлюдии, постскриптума, «гербария».

2. *Мета-музыкальную жанровую тенденцию*, исходящую из композиторского взгляда на традиционные средства выразительности с позиций новой сонорики (представляет область наибольшей композиторской свободы).

3. *Монодиалогическую жанровую тенденцию*, основывающуюся на рефлексии как на феномене, передающем работу сознания (в большей степени характерно для сочинений, использующих серийную технику).

По мнению М. Тараканова, в современной музыке, наряду с иными, наблюдается тенденция к сжатию, к одночастной форме [8, с. 54]. Для обозначения такой формы исследователь подобрал определенное название — монотематическая, а точнее, моноинтонационная контрастно-вариантная. По его мнению, данное определение подчеркивает главную особенность подобных композиций — вариантное развитие единого тематизма, при котором, однако, возникает контраст малых и крупных построений, мотивов, отдельных оборотов, а также и целых, сравнительно обособленных, разделов. В. Задерацкий выдвигает понятие полисемантического тематизма. Суть его в том, что в структуре темы могут сочетаться различные смысловые элементы — как «фигурные», так и «фоновые» [4, с. 179]. Такой тематизм образует слитный процесс тематически-концентрированного развертывания (термин В. Бобровского), объединяющий генетически самые разнородные элементы, которые образуют непрерывный поток «интонационных событий» [4, с. 179]. Музыкальная форма может быть, в таком случае, насквозь тематична. Отсюда особая смысловая сконцентрированность, афористичность, значимость каждого элемента построения, информативная емкость, «усиление насыщенности событийного процесса и непрерывного уплотнения музыкального времени» [1, с. 155]. Все перечисленные черты в большой степени характерны для малых форм, преобладающих в творчестве Ю. Гомельской.

Для подтверждения выводов, сделанных ранее, обратимся к анализу избранных произведений. Выбор сочинений обусловлен симптоматичностью названий.

«...Гербарий... музыка воспоминаний...» — это произведение для скрипки, альты и виолончели написано в 2000 году и представляет

собой модификацию простой двухчастной безрепризной формы, к которой с большой охотой обращается инструментальная миниатюра XX века. В подобной форме наблюдается тяготение к высокому уровню самостоятельности частей. Устоявшимися признаками в данной двухчастной форме являются: четкое разделение на две части (разграничение происходит за счет длительной генеральной паузы), отчетливое родство мотивно-мелодической основы контрастного материала, наличие каденционного дополнения при окончании первой части. Остро характерные признаки проявляются в отсутствии подлинной репризы, но наличии темповой, а также в преобладании тихой динамики, что особенно заметно во второй части произведения, так как сочинение написано с использованием диминуирующего типа драматургии (термин В. Холоповой).

Важной отличительной особенностью произведения является его большое образное и интонационное единство, которое достигается благодаря использованию сквозных моноинтонаций. В драматургии сочинения сочетаются черты конфликтности и медитативности. Первая проявляется в противостоянии негативных воспоминаний и рефлексиирующего человеческого сознания, которое стремится к сохранению в своей памяти лишь положительных эмоций и впечатлений. Медитативность — драматургия состояний, образная статика, пребывание в определенном модусе — характерна для заключительной части произведения и проявляется в замедленном течении времени, в повышенном внимании к деталям, значение которых возрастает, в непрерывности и неизменности потока. Хотя эта константность может привести и к появлению новых элементов, и к качественному сдвигу, но не в «событийной», а в образной эмоционально-психологической сфере. Эта черта ярко проявляется в кодетте произведения.

Сочинение сразу привлекает внимание тем, что начинается с кульминации: глиссандирующий взлет и остановка в высоком регистре на диссонирующем созвучии вносят особое напряжение. Повторенный несколько раз звукокомплекс, будто «вбитый» в слушательское сознание, может ассоциироваться в образном плане с негативными воспоминаниями. Диссонирующее созвучие далее переходит в диминуирующее движение в партиях скрипки, альты и виолончели, изложенное одинаковыми длительностями, и постепенно замирает не только в динамическом, но и в ритмическом плане.

На фоне затаенно звучащего тремоло альты появляется нежная мелодия скрипки, охватывающая большой диапазон. Для нее харак-

терны долгие вибрирующие первый и последний звуки. В развитии данного тематического комплекса, речитативное начало которого несомненно, происходит вычленение одной из интонаций — двух секунд, сцепленных секстовым скачком и, пока экспрессивная мелодия скрипки застывает, вибрируя на одном звуке, в партиях альты и виолончели имитируется вычлененный мотив.

Следующий раздел, как и предыдущий, начинается с кульминации и продолжается подобной же диминуирующей волной. Отличие в том, что в этом эпизоде выразительная мелодия звучит в партии альты. Окруженная двойными нотами сопровождения, она приобретает особые «говорные» интонации. *Meno mosso* вносит иное настроение своим звучанием, так как в образном плане его можно ассоциировать со светлыми позитивными эмоциями. Знаменательно то, как обращается композитор с инструментальным составом произведения. Это уже не три различных инструмента, а один «сверхинструмент» с двенадцатью струнами (что придает сходство с композиционными принципами А. Шнитке).

Стерефоническое звучание тихой, переливающейся квинтолями «каденции» приводит к кульминации произведения, внезапно обрывающейся на пике своего звучания генеральной паузой. Данный прием драматургически важен и возникает, обычно, при нарастании общего напряжения до «невыносимого состояния». Подобная тенденция, например, ярко проявляется в творчестве А. Шнитке — сам композитор называет это идеей «внезапных пауз» [10].

Вторая часть произведения строится на чередовании представленных ранее тематических комплексов, но в динамизированном виде. Создавая из мозаики разнородных мотивов естественные последования, Ю. Гомельская столь же естественно превращает близкие по исходным формулам мотивы в разнородные. Однако этот калейдоскоп движения, завораживающая стихия преобразований интригует своей «незаметностью». В этом комбинировании и сопоставлении разнородных мотивов происходит своего рода «взаимозаменяемость» экспозиционных соотношений. В результате в конце произведения происходит взаимопроникновение трех образных сфер, представленных тремя основными звукокомплексами, охарактеризованными ранее: выразительная мелодия, начинающаяся с глиссандирующего взлета на тритон, излагается одинаковыми длительностями в трех голосах и заканчивается переключкой квинтолей в высоком регистре.

Сонористический эффект звучания небольшой кодетты обусловлен приемом глиссандирования с усилением и ослаблением интенсивности вибрации как в одноголосии, так и в двойных нотах. Весь этот процесс происходит на динамическом оттенке *ppp* и вносит в звучание произведения просветление. В какой-то мере трактовка Ю. Гомельской сонорно-сонористических комплексов в позитивном плане перекликается с подобной тенденцией в творчестве Б. Тищенко.

Сочинение «Флейтовые верс-инверсии» для флейты и магнитной пленки написано в 1996 году. Исходя из названия, это произведение основано на версии (основном интонационно-тематическом комплексе), изложенной в партии флейты и инверсиях у магнитной пленки. Вариационная повторность, ставшая основой архитектоники произведения, включает в себя две разновидности изменений: на основе вариантности и на основе вариационности. Первая подразумевает такой уровень изменений, при котором не меняется начальная смысловая суть построения, будь то мотив или голос в системе подголосочности или даже сложная интонация. Повтор лишь меняет расцветку, раскрашивает исходный материал. Вариантность затрагивает один из компонентов интонации, хотя возможны и многоканальные изменения в системе вариантности. Если первая разновидность, экспонирующаяся в начале произведения, представляет собой «фальшивое» эхо в партии магнитной пленки, то вторая, вычлняя секундовую интонацию из версии, воспроизводит ее в гармоническом звучании.

Непрерывный поток фоновой сонорики постепенно индивидуализируется и начинает противостоять, хотя и не явно, выразительным интонациям флейты. Если вариантное развитие исходного мотива скорее напоминало монолог, то обособление партии магнитной пленки и противопоставление ее материалу флейты позволяет говорить о диалоге теперь уже различных образных сфер, когда-то бывших единой. В своем развитии диалог перерастает в конфликт, достигающий кульминации в точке золотого сечения. Здесь троекратное проведение инверсии основной темы на *fff* сопровождается кластерными ударами в партии магнитной пленки. Реприза возвращает не только исходные интонации, правда, расположенные в зеркальном порядке, но и начальную динамику произведения. Возвращение к исходной точке придает сочинению черты завершенности.

Конфликтная драматургия, претворенная во «Флейтовых верс-инверсиях», свидетельствует об индивидуальной особенности стиля

Гомельской, так как, во-первых, этот тип драматургии не является сегодня «всеобщим» для композиторов, и, во-вторых, своеобразна трактовка данного типа драматургии. Начало произведения не дает конфликтного противопоставления антитез, характерного для данного типа, и даже в начальном импульсе темы нет ничего, кроме секундовой интонации. Противостояние проявляется лишь в последующем развитии и обусловливается изначально генетически одинаковыми элементами.

Основой для данного произведения является первая, открывающая его тема. Она — не только главный импульс дальнейшего развития, но и зародыш звуковысотной системы произведения. Это многоэлементная тема, основывающаяся на интервале секунды. Действительно, начальный малосекундовый мотив обладает чрезвычайной упругостью, способностью к сжатию и расширению, напряженностью, он крайне «чуток» к малейшим эмоциональным нюансам, гибко следует за всеми поворотами в развитии действия. Он может сужаться до четвертитонов и расползаться, постепенно заполняя все звуковое пространство вибрирующим кластерным звучанием. Своеобразная «эластичность» мотива (расширение — сжатие) рождает гибкую трехфазную форму произведения, придающую удивительную естественность этому живому музыкальному организму (ощущение дыхания).

Свобода записи, а также использование в качестве оппонирующего «инструмента» магнитной пленки говорит о том, что для такого рода музыки большая важность заключается не в выражении композиторской мысли на бумаге, а в факте исполнения, подразумевающего большую долю импровизационности. Поэтому подобные сочинения можно отнести к особому новому предикативному виду музыки.

«Из глубины души» — серийное сочинение для струнного квартета создано в 1997 году. Это произведение продолжило идею нового развития жанра, открытую квинтетом № 1 А. Шнитке. Данная тенденция проявилась в экспрессионистской сверхтонкости и сверхнапряженности музыкальной ткани, в своеобразной архитектонике произведения, которая основывается на сферической перспективе. Круговая форма, объемная фактура, использование полифонических канонов и имитаций, замыкающих материал в самом себе, являются подтверждением последнего. Яркая очерченность контрастных интонационных пластов создается благодаря преодолению композитором замкнутости серийной системы и внедрению приемов алеаторики, микрохроматики.

Основной замысел произведения заключается в выражении разных сторон человеческой личности и ее «души»: доброты, этической высоты, надежды, враждебности, агрессии, негативных эмоций. Позитивная сфера представлена выразительной мелодией широкого дыхания, основу которой составляют секстовые ходы. Она является приоритетом партии первой скрипки и всегда звучит на фоне тянущихся долгих созвучий. Противоположный «лагерь» представлен тревожными тремолирующими кластерными звучаниями, стремительными взлетами секстолей — септолей всего квартета, построенных на микроостинатных формулах и всегда ведущих к смене динамического оттенка. В образном плане здесь вероятно ассоциация с кризисной (пиковой) ситуацией в жизни, после которой наступает состояние облегчения или опустошения, но, в любом случае, это смена эмоционального состояния. Подобных «кризисов» в сочинении пять. Знаменательно, что в завершении произведения эта сфера не задействована. Еще один элемент, представляющий негативные образы, ярко проявляет себя в разделе *Piu mosso Tempo II*. Это своеобразное слияние тремолирующих двойных нот первого элемента и секстольного ритма второго. Есть еще одна образная сфера, представляющая рефлексирующее сознание, внутри которого происходит конфликт, борьба. Душа человека неспокойна, она в поиске выхода из непростой ситуации, и этот выход, ответы на вопросы ищутся в глубине души. Эта сфера представлена экспрессивным речитативом, проходящим в партиях всех инструментов, так как они являются разными голосами, но одной души. Импульс речитатива, его ядро, составляет сцепление секундовой интонации и квартовой раскачки. Интересно, что формируется данная тема постепенно. Робко заявленная в начале произведения, она набирает силу уже в разделе *Piu mosso Tempo II*.

Далее обратим внимание на основные драматургические этапы сочинения. Начальное соло альты возникает как бы из «небытия» — низкий регистр, тихая звучность, узкий диапазон, шорохи эха квартетных раскачек в партии виолончели. Когда речитатив набирает силу, он сталкивается с целым «хором» противников. Результатом этого конфликта становится первая кульминация (*Marcato furioso*). Следующий этап начинается с первоначального изложения речитатива, но теперь он удваивается партией первой скрипки. Вторая кульминация основана на регистровом и интонационном противостоянии двух сфер: широкие созвучия скрипок противостоят вибрирующим секундам низких струнных. Заканчивается эта волна динамическим



спадом в виде нисходящей поступенной мелодии, меняющей оттенка каждый такт: *sff* — *ff* — *f* — *mf* — *mp* — *p*. После небольшого эпизода лирического отстранения происходит возвращение к напряженному противостоянию. Генеральный диалог противоборствующих сил наступает перед центральной кульминацией произведения. Звучание речитатива выразительно и напряженно, противостоит конфронтующей сфере, представленной разорванными глиссандирующими взлетами двойных нот и короткими всплесками тремолирующих звучаний. Они словно стремятся перекричать друг друга. Многократно повторенный диссонанс резко «съезжает» в глубину регистра и прерывается *Big pausa*. Заключительное послесловие возвращает все к исходным позициям, присоединяя к начальным речитативным фразам нежные секстовые ходы из позитивной сферы.

В результате проделанной аналитической работы мы пришли к заключению, что композиторский метод Ю. Гомельской обусловлен следующими позициями:

- отражением в музыке экспрессивно-трагедийной эстетической сферы с преобладанием позитивного исхода в разрешении конфликта;
- ведущей ролью конфликтной драматургии, а именно, противостоянием сонорной и мелодической сфер, причем сонорность понимается и как воплощение позитивного начала;
- наличием интонационных связей между различными произведениями, что позволяет говорить о наличии «авторских ключевых слов», к которым принадлежат мотивы *секунд, сцепленных широким интервалом, квинтольные и секстольные фигуры, глиссандо* — как взлет звучания или его падение — в начале и в завершении произведений;
- стремлением к афористичным, лаконичным формам, предельно информативно насыщенным;
- трактовкой камерного ансамбля как ансамбля солистов;
- опорой на двенадцатитоновую систему, приводящей к эмансипации диссонанса как к оправданию его звукокраसочных возможностей;
- полифоничностью мышления при создании сложных образов;
- балансированием между наличием тактовых черт в произведениях и их исчезновением; последнее происходит вследствие трансформации метрической стороны текста (представления о музыкальном времени).

Рассмотрение композиционной логики и жанрового содержания произведений украинского композитора Юлии Гомельской позволяет приблизиться к более полному пониманию жанровых форм,

используемых композитором. Решение проблемы традиции и новаторства остается наиактуальнейшей задачей для украинской музыки конца XX века, так как явственна связь мышления композитора с обоими этими полюсами. Но наше внимание привлекает не процентное соотношение воздействия данных полярных инстанций и ответное зачисление композитора в лагерь традиционалистов или новаторов, а новые пути в разрешении «старых» проблем, их новая жизнь.

Языково-стилистический поворот и внимание к наименьшим структурным единицам произведения (звуку, интервалу, мотиву и т. д.), поиски нового качества звучания музыки путем введения новых, необычных колористических красок и тембровых эффектов, объединение различных логик музыкального мышления характеризуют композиторскую поэтику Ю. Гомельской в ее целом. В музыке сегодня происходит процесс синтезирования, обобщения найденного раньше, в едином соединяется различное, а в различном проглядывает единое. Творческий процесс находится в стадии завершения, кардинально новых стилевых смен не наблюдается, однако индивидуальный композиторский стиль выявляет свою значительно изменившуюся сущность на основе синтеза — главного, определяющего свойства мышления художников XX столетия. Вследствие этого стиль становится открыто ассоциативным, опирающимся на многообразие форм стилевых взаимодействий.

Появление расширившихся ассоциативно-стилевых связей позволяет говорить о рождении нового стилового направления — постнеоромантизма. Его особенностью стало порожденное музыкально-общественной ситуацией концепционно-«стадиальное» осмысление эстетического идеала, с одной стороны, с другой — яркая личностная позиция композитора, не боящегося говорить от собственного «Я» и ищущего сегодня способы выражения своего внутреннего мира через обращение к ярким и выразительным неоромантическим знакам: монологической открытости, рефлексивности, преломленных сквозь призму экспрессионизма. Приставка «пост» означает «после чего-то» или «против чего-то», в данном случае, неоромантизма. Данная стилевая тенденция нашла свое яркое отражение в творчестве Юлии Гомельской. Она продолжает традиции одесской композиторской школы, в то же время — своеобразно преломляет их сквозь призму украинского постнеоромантизма, тем самым подтверждая главенство интегративной тенденции в композиторской поэтике второй половины XX столетия.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бендицкий А., Арановский М. К вопросу о моделирующей функции музыки / А. Бендицкий, М. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. — М. : КомКнига, 2007. — 240 с.
2. Бобровский В. Статьи. Исследования / В. Бобровский. — М. : Советский композитор, 1990. — 296 с.
3. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки / В. Бобровский. — М. : Музыка, 1989. — Вып. 1. — 268 с.
4. Задерацкий В. Музыкальная форма : Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений : В 2 вып. / В. Задерацкий. — М. : Музыка, 1995. — Вып. 1. — 544 с.
5. Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования / Б. Кац. — Л. : Советский композитор, 1986. — 168 с.
6. Коханик І. Про деякі тенденції стильового розвитку української музики рубежу ХХ — ХХІ століть / І. Коханик // Київське музикознавство. — К., 2004. — Вип. 13. — С. 30–37.
7. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография / А. Самойленко. — Одесса : Астропринт, 2002. — 244 с.
8. Тараканов М. Новая жизнь старой формы / М. Тараканов // Советская музыка. — 1968. — № 6. — С. 54–62.
9. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учебное пособие / В. Холопова. — СПб. : Лань, 1999. — 496 с.
10. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. — М. : Советский композитор, 1990. — 350 с.

**Грибіненко Ю.** *Жанрові інновації в камерно-інструментальній творчості Юлії Гомельської.* У даній статті пропонується характеристика камерно-інструментальної творчості одеського композитора Юлії Гомельської крізь призму провідних жанрових тенденцій сучасної композиторської поетики. На основі камерних творів Ю. Гомельської висувуються три нові номінативні тенденції жанрових форм, а також визначаються провідні прийоми її композиторського методу.

Ключові слова: камерний твір, жанрова форма, стиль, композиторська поетика.

**Gribinenko J.** *Genre innovations in instrumental chamber works of Julia Gomelskaya.* In this paper, we propose a characterization chamber instrumental creativity Odessa composer Julia Gomelskaya through the prism of the leading trends in modern composer genre poetics. On the basis of chamber works by Julia Gomelskaya nominated three new nominative trends genre forms. In addition, the article attempts to identify the leading methods of composing method J. Gomelskaya.

Keywords: chamber piece, genre form, style, compositional poetics.