УДК 781.2:78.071.1 (477)

Зіпа Катерина Сергіївна,
здобувач НМАУ ім. П.І. Чайковського

ІМ'Я МУЗИЧНОГО ТВОРУ ЯК ЕЛЕМЕНТ ЙОГО ОБРАЗНО-СМИСЛОВОГО КОНТЕКСТУ (НА ПРИКЛАДІ ОПУСУ ЮЛІЇ ГОМЕЛЬСЬКОЇ «ГЕРБАРІЙ… МУЗИКА СПОГАДІВ…»)

У статті розглядається програмний твір Ю. Гомельської у співставленні з жанровими і тематичними проявами музики спогадів у мистецтві минулого. Виявляються особливості втілення образного змісту заголовка у художньому музичному тексті.
Ключові слова: Ю. Гомельська, назва, спогади, гербарій.

This article looks into Y. Gomelska's program work in comparison with genre and thematic manifestation of musical memories in the art of the past. Special features of implementing figurative contents of a title in a musical context are revealed.
Key words: Y. Gomelska, memories, title, herbarium.

Назва у сучасній музиці – актуальна й важлива проблема, інтерес до якої з боку музикознавців все більше зростає. «Що в імені тобі моєму?» – словами поета задається питанням російська дослідниця Л. Кудінова, пишучи про назву як невід'ємну частину музичного контексту.

Проблема назви в музиці привертає увагу й українських дослідників. До неї, зокрема, звертається О. Зінькевич у своїх статтях, присвячених постмодернізму. Заголовок у музиці вивчається у курсі музичної критики, що читається в НМАУ імені П.І. Чайковського, знаходить своє відображення у підручнику з музичної критики.

Вже систематизовано функції назви (номінативна, інформативна, комунікативна, композиційна, рекламна). Розроблено типологію заголовків, до якої входять жанрові назви, назва-протагоністо, назва-ситуація, емоційно-психологічний стан, назва-метафора. Сформовані уявлення про заголовний комплекс, який включає в себе ім'я автора, власне назву, епіграф, присвяту, рік написання та ін. Заголовний комплекс акумулює зміст твору і багато про що розповідає слухачеві, налаштовує його, програмує асоціації. Кінцева мета дослідницької роботи з проблеми назви – з'ясувати її співвідношення з самим музичним текстом. Це питання піднімалося музикознавством при вивченні програмної музики, але у сучасних умовах воно набуло нового характеру, що вимагає і нових дослідницьких зусиль.

Про складність цієї задачі вже йшлося у нашій статті «Ім'я музичного твору: метаморфози сучасності» [5], де відмічалось розширення та оновлення сфери назв, урізноманітнення проявів авторської фантазії та вигадки, сучасних «inventio» та «stravaganza», за аналогією з ключовими поняттями бароко. Процес незвичної номінації особливо посилюється в останній третині XX – на початку XXI століть. Все частіше академічні жанрові заголовки супроводжуються програмними уточненнями, більшість же творів отримує власне програмні назви.

Великий матеріал для дослідження цієї проблеми надає сучасна українська музика. Аналіз інструментальних творів українських композиторів, які виконувалися за останні двадцять років, показує, як змінюються функції і типи назв.

На перший план виходять абстрактно-номінативні, а не предметно-номінативні назви. Саме ця категорія заголовків грає головну роль, оновлюючи і розширюючи свою тематику. В області предметно-номінативній також з'являються раніше не властиві назви. Всі перелічені вище функції назв зберігаються, але при цьому досить часто на перший план виходить рекламна функція. Саме прагненням композитора привернути увагу слухача до своїх творів пояснюється частий вибір незвичайних, нерідко кричущих, двозначних і епатажних заголовків («SEXtet with music» В. Рунчака, «Фалосипед» С. Зажитька, «ТанГОпак» Ю. Ланюка).

Зберігається й відзначена вище типологія назв. Жанрові заголовки найчастіше мають уточнюючу конкретизацію. З'являються такі, які раніше не зустрічалися – назви-ребуси (**(**«Furioso-pastorale/religioso=amoroso» З. Алмаші, «Б.Г.» (Сцени для гобою) С. Зажитька, «v.runchak.b.clari@net» В. Рунчака).

Найбільше змінилася тематика назв. У номінації творів беруть участь різні види мистецтва (музика, хореографія, живопис), категорії часу і простору, наукові поняття і терміни, цифри і числа, геометричні фігури тощо. Героєм твору стає звук та його відсутність. Розширення тематичного спектра заголовків позначається на їх літературно-стилістичній стороні; стає характерним використання мовних виразів та осколкових структур. Широко вживаються ігрові форми з різними каламбурами, «варіаціями» на тему літературних творів, заміною слів.

У даній статті об'єктом вивчення є твір під назвою «гербарій…музика спогадів…» («herbarium…music of recalls…»). Щоб з'ясувати, чи відповідає назва художньому музичному ряду, спочатку розглянемо заголовний комплекс твору. Його автор – відомий український композитор Юлія Гомельська, чия творчість відмічена яскравою самобутністю, новизною концепцій, широтою тематики та образно-жанровим розмаїттям.

Художній світ заголовків Юлії Гомельської, завжди яскравих, виразних, неординарних, помітних – це особлива сфера творчості, що демонструє фантазію і винахідливість автора, широкий спектр його художніх інтересів, чуйне ставлення до слова і асоціацій, які воно викликає. За словами Ю. Гомельської, «назва є першим креативним імпульсом, який стає поштовхом творчому музичному процесу. Назва для мене має містичне значення. Вона ідентифікує мою особистість, я намагаюся виділити її з «юрби» інших назв. Назва має привернути увагу слухача, заінтригувати його (виконує, у хорошому сенсі, рекламну функцію). Слухач звертає увагу на назву, яка його зацікавила, і вже при прослуховуванні твору вникає в його сенс. Назва – це «путівник», відправна точка для слухача, для розуміння, сприйняття мого твору»[1].

Особливий інтерес викликають заголовки камерно-інструментальних творів Ю. Гомельської 1997–2012 років. Серед них лише три твори мають академічні жанрові назви: Соната для скрипки і фортепіано (1987), Концерт для фортепіано і струнного оркестру (2007) та «Concerto grosso» для скрипки і струнного оркестру (2009), причому назву третього твору позначено лапками, що вносить додаткові нюанси у формування образних асоціацій, пов'язаних з цим бароковим жанром.

Серед інших назв відмітимо парадоксальний характер заголовків – «Заклик самотньої жар-птиці або добре діджитована бандура» для бандури і електроніки (2008), «Поринати глибоко у ритм-ризик-бунт…» для скрипки, віолончелі і фортепіано (2005), «У потоці пульсуючої Ліри» – камерна симфонія для струнних (2012). Загадкові заголовки – «Zig–net–Zag» для кларнета, віолончелі і двох фор-

тепіано (1998), а також назви, в яких ведеться гра зі словом: «Флейтові Верс-інверсії» для флейти і магнітофонної плівки (1996), три різні виконавські версії «Діадеми»: для флейти і арфи (2001), флейти і фортепіано (2003), №3 для бандури і баяна (2010); «AtomAnatomy» для кларнета, бас-кларнета, сопрано-саксофона, альта-саксофона, перкусіоніста, фортепіано, акордеона, двох скрипок, альта, віолончелі і контрабасу (2007).

Часто зустрічаються поетичні назви з використанням метафор – «Із низин душі» для струнного квартету (1997), «лише натяк…» для флейти соло (2007), «Крила східного вітру» для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі, фортепіано (2010), «Поза тінню звука» для скрипки і баяна (2000), інші різноманітні заголовки, що пробуджують фантазію виконавця і слухача.

У творі «гербарій… музика спогадів…» для скрипки, альта і віолончелі (2000) заголовок також відзначений незвичністю, оригінальністю. Поєднуючи в собі ознаки абстрактно-номінативних та предметно-номінативних назв, він за своїм типом відноситься до назв-метафор, але може розглядатися як емоційно-психологічний стан. Серед його функцій (номінативна, інформаційна, комунікативна, композиційна, рекламна) саме рекламна виконує одну з головних ролей. Як відзначає Ю. Гомельська, «композитор виставляє на публіку, як на вітрину, назву, щоб привернути увагу до своєї творчості. Я теж так роблю, але прагну, щоб зміст був насиченим, цікавим. Я вірю в те, що музика повинна залишатися музикою. Якщо вона втрачає свою музикальність, музичний зміст, то все руйнується, вона вже не сприймається»[2].

Щоб з'ясувати, який сенс міститься у цій назві, розглянемо значення слів, які до неї входять. Як і у багатьох творах Ю. Гомельської, образний зміст даного заголовку визначається усіма деталями вербального тексту. Особливий нюанс вносить слово «гербарій» з маленької літери на початку заголовка, а також три крапки (характерна ознака осколкових структур). За словами Ю. Гомельської, для неї три крапки між словом «гербарій» та словосполученням «музика спогадів» – це як знак спогадів. Загалом назва «гербарій… музика спогадів…» складає враження недомовленості, смислової багатозначності. Вона налаштовує на певну емоційну хвилю, занурення у спогади.

По-різному можна тлумачити смислове значення метафори «музика спогадів». Подібні словосполучення, в яких слово «музика» несе піднесений, поетичний сенс, стали використовуватися у заголовках сучасних творів («Музика кохання та сміху», «Музика білих квітів»). Близька до прямого значення назва «Музика сріблястих тонів» («Тріада») В. Сильвестрова.

Смисловий зв'язок слів «гербарій», «музика», «спогадів» на перший погляд здається парадоксальним: перше слово нібито випадає з даного контексту. Як відомо, значення цього терміну йде від флористики[3] [1]. Але у сучасному мистецтві воно вживається досить часто у різних сенсах, означаючи «збірку», «колекцію» різних предметів, артефактів. У такому розумінні показовою є назва виставки «Гербарій. Листи і радянське минуле»[4].

Слово «гербарій» входить до назв літературних і поетичних творів, особливо сучасних авторів. Це – збірка поезій Є. Маланюка «Гербарій», книга віршів Є. Симонової «Гербарій», повість Б. Лакомба і С. Переза «Гербарій фей», глава «Острів Гербарій» з постмодерністського роману Юрія Коваля «Суєр-Виєр», роман «Японський гербарій» Уініфрід Леннокс, а також фільм Н. Мєщанінової

«Гербарій». Особливо популярною стала ця назва у масовій музичній культурі. Володимир Висоцький перший дав назву «Гербарій» одній зі своїх пісень, потім з тією ж назвою з'явилися шансони В. Аксьонова та М. Штукіна. Це слово міститься у назві композиції «Гербарій Вічної Таємниці» у стилі хард-рок, заголовку альбому «Гербарій-Гербер» московської рок-групи Orange House тощо.

Що стосується академічної музики, то, мабуть, серед сучасних українських композиторів саме Ю. Гомельській належить пальма першості у використанні цього слова в назві художнього твору. Як видно з наведених прикладів, це слово найбільш часто вживається у збірному значенні. У такому розумінні поняття «гербарій» резонує з колажним характером мистецтва постмодернізму, наочним прикладом якого є сучасні виставки «нового реалізму» і поп-арту.

Наділяється це слово й іншими смисловими конотаціями, в першу чергу, пов'язаними зі зверненням до минулого. Момент ретроспекції, що міститься у самому понятті «гербарій», породжує різні асоціації, серед яких найбільш очевидним є смисловий ланцюжок «гербарій» – «пам'ять» – «спогади». У цьому контексті важливою є думка М. Бахтіна про те, що саме пам'ять наділяє життєві реалії, у тому числі, почуття та емоції, естетичною значимістю. Розвиваючи цю думку, О. Кривцун пише: «Дистанція часу надає емоційним переживанням закінчені форми, породжує своєрідний *«гербарій почуттів»* (курсив наш). Це вже не стільки саме почуття, скільки розповідь про почуття з усіма необхідними елементами, які обумовлюють її композиційну цілісність, виразність, тобто естетичну структуру» [6].Таким чином, пам'ять є сховищем, певного роду «гербарієм» емоційно забарвлених спогадів, які у музичному творі виступають предметом художньої рефлексії. Це підтверджують слова Ю. Гомельської: «гербарій… музика спогадів…» – спогади сприймаються мною як три крапки, а гербарій – це як візуальна картинка. Відкриваючи книгу, ми знаходимо гербарій, тобто гортаючи альбом, гортаючи пам'ять, події життя, ми ніби перегортаємо сторінки пам'яті. Виникають спогади, вибудовується цілий сюжет. Усе це знаходить відображення в музиці»[5].

Використання ключового слова *«спогади»* у музичних назвах має свою традицію. Показовий приклад – назва, яку Бетховен дав своїй Шостій симфонії, зазначивши в листі до видавця: «Пасторальна симфонія, або спогади про сільське життя, більше вираз почуттів, ніж зображення». У програмній музиці композиторів XIX сторіччя такий заголовок зустрічається особливо часто (п'єса Р. Шумана «Спогад» з «Альбому для юнацтва», мініатюра Е. Гріга «Спогади» з «Ліричних п'єс»). Нерідко в назві є уточнення у вигляді топоніма: увертюра М. Глінки «Спогади про ніч в Мадриді», симфонічний твір Ж. Бізе «Спогади про Рим», п'єси іспанських гітаристів-віртуозів і композиторів Ф. Сора «Спогади про Росію» та Ф. Таррего-Ешеа «Спогади про Альгамбру». Топоніми присутні в назвах творів П. Чайковського: «Спогади про Гапсаль», «Спогади дорогого місця», «Спогади про Флоренцію».

Ця традиція продовжується в музиці XX – початку XXI століть: згадаємо вокальний цикл І. Стравінського «Зі спогадів юнацьких років», «Чотири п'єси для фортепіано» ор. 4 С. Прокоф'єва, перша з яких має назву «Спогади»; цикл «Спогади» М. Мясковського з п'єсою «Спогади» (№ 4), «Сонату-спогад» М. Метнера, хоровий твір О. Караманова «Спогади», «Тіні спогадів» А. Леонової.

Стійкість традиції дозволяє поставити актуальні в аспекті нашої теми питання: у чому схожість творів з назвою «спогади», яким є їхній образний зміст, типові ознаки, що підтверджують статус цього жанру. У музикознавстві ці питання ще не стали предметом спеціального розгляду, тоді як у літературознавстві проблема мемуарних жанрів представлена широко й різнобічно. Враховуючи значний художній вплив літератури на програмну музику, цілком очевидно, що мемуарна література також могла вплинути на музичний жанр спогадів – на це вказує ідентичність назв у літературі і музиці, а також типологічна подібність жанрів мемуарної літератури і музичних творів in memoriam, альбомів, усіляких приношень тощо.

Виходячи з цього, ми звернулися до сформованої в літературознавстві типології жанрових ознак «мнемонічного оповідання». До них відносяться: фрагментарність як основа сюжетно-композиційного розвитку, взаємодія різних жанрів спогадів, діалогічність, стилістична неоднорідність мнемонічних текстів [9]. Тема пам'яті та спогадів передбачає обов'язкову присутність того, хто пригадує – власне, авторського «я». При цьому фігура автора поєднує в своїй особі одночасно оповідача і протагоніста. Звідси переважна лірико-емоційна забарвленість авторського висловлювання в поєднанні з особливого роду мнемонічною епічністю. Взаємодія «я» з широким культурним контекстом виявляється через залучення цитат, алюзій, номінацій тощо. Засобами документальності виступають топоніми, антропоніми, дати, фольклорні елементи та ін. Спираючись на ці ознаки, розглянемо деякі з вище названих музичних творів, щоб сформувати уявлення про жанрову модель музики спогадів.

Окрему групу становлять твори, у назвах яких є географічні уточнення. Всі вони були створені під впливом від вражень від подорожей чи поїздок їхніх авторів, і тому позначений у заголовку топонім надає їх змісту документальний, автобіографічний характер. Так, програмний задум увертюри «Спогади про літню ніч у Мадриді», який виник під впливом поїздки М. Глінки до Іспанії та його перебування у Мадриді, пов'язаний з народними святковими гуляннями та опорою на національний фольклор (справжні наспіви, записані композитором в Іспанії) [8]. Узагальнений програмний характер музики втілився у контрастно-складовій формі. В основі чотирьох розділів лежать чотири різні танці, які у репризі проходять у дзеркальному порядку: «…слухач перетворюється на учасника мадрідської мовіди, «переходячи» разом з композитором з одного кварталу Мадрида до другого і спостерігаючи за танцюристами, які витанцьовують запальні іспанські танці» [8, 186].

Твори П. Чайковського також мають автобіографічний підтекст. Цикл фортепіанних п'єс «Спогади про Гапсаль» ор. 2 був написаний під впливом поїздки до курортного містечка Естонії Гапсаль (Хаапсалу), де композитор відпочивав влітку 1867 року. З трьох п'єс циклу лише назва та музична образність першої з них («Руїни замку») викликають асоціації з назвою всього твору.

Цикл з трьох п'єс для скрипки і фортепіано «Спогади дорогого місця» ор. 42 був створений під враженням від перебування Чайковського у маєтку Н.Ф. фон Мекк у Браїлові (травень 1878 року). Яскравість цих переживань стала імпульсом до написання триптиха – «присвяти» Браїлову. Перша п'єса «Роздум», як найбільш близький до феномену спогадів жанр, утворює прямий асоціативний зв'язок із заголовком циклу. Цьому сприяє образний характер

п’єси, її композиційно-драматургічна структура – свого роду модель процесу пригадування.

Іншу групу складають твори, назва яких сприймається як романтичний троп. До них відноситься мініатюра «Спогади» («Відзвуки») ор. 71, яка завершує весь макроцикл «Ліричних п’єс» Е. Гріга. У цьому творі яскраво проявилися романтичні риси – автобіографічність, вплив щоденникової, альбомної культури. Остання п’єса циклу пройнята ретроспективними настроями. У ній автор повторює музичний матеріал «Аріетти», якою відкривається перший зошит ор. 12, і тому заголовок «Відзвуки» сприймається буквально. Завдяки тематичним ремінісценціям утворюється композиційно-смислова арка, що обрамляє всі «Ліричні п’єси». У «Відзвуках» Гріг звертається до жанру вальсу в його найбільш романтичному, елегійному звучанні, яке навіває сумні думки про минуле. На початку п’єси тихе звучання вальсу сприймається ніби крізь серпанок спогадів. У середньому розділі єдиний сплеск емоцій на f відразу ж змінюється розчиненням мелодії на diminuendo, яке підводить до початку репризи. Таким чином, тричастинна репризна форма із наскрізним образно-тематичним розвитком служить втіленням процесу пригадування у його типово романтичному трактуванні. Смислові функції трьох розділів відповідають його основним стадіям: занурення у спогади, пожвавлення в пам’яті образів минулого, їх переживання; повернення до дійсності, яке супроводжується думками про минуле.

У відповідності до характерної для С. Прокоф’єва стилістики втілюється романтична модель цього жанру в мініатюрі «Спогади» («Чотири п’єси» для фортепіано ор. 4). Розвиток музичного образу має вигляд хвилі. Поступовий емоційний підйом завершується заспокоєнням. У коді звучить голос «віолончельного» тембру – висловлювання ліричного «я» (того, хто пригадує). Поліфонічне плетіння голосів утворює своєрідний діалог. Багатогранний образ спогадів, проходячи різні етапи становлення, розкриває свій процесуальний характер. Таким чином, у п’єсі Прокоф’єва, як і в творах його попередників, використовується одна й та ж модель процесу пригадування.

Аналіз розглянутих творів дозволяє визначити найбільш стійкі ознаки музики спогадів як одного з жанрових різновидів «мнемонічного тексту». Спостереження показали, що твори з топонімічними ознаками, що прямо вказують на автобіографічність програмного задуму, відрізняються великою різноманітністю образних, жанрових, композиційних рішень. Чинниками конкретизації в них часто виступають елементи фольклору.

Навпаки, у творах, в яких ця назва сприймається як романтичний троп, характер втілення узагальненого образу спогадів відрізняється стабільністю, що проявляється в типізації музично-образного змісту, композиційно-тематичної структури, драматургічного розвитку. Жанровими ознаками виступають: ліричний модус висловлювання («я» автора), різноманітність емоційно-образних станів («гербарій почуттів»), наскрізний розвиток тематичного матеріалу (нерідко однієї теми), яке йде по лінії поступового наростання емоційного напруження, що доходить до кульмінації, з подальшим спадом та заспокоєнням. Звідси – трифазова композиційно-драматургічна структура твору як просторово-часова модель процесу пригадування.

Розглянуті значення кожного з ключових слів («гербарій», «спогади») у назві твору Ю. Гомельської складають єдине смислове ціле. Їх смисловий зв'язок підкреслює автор у своєму висловлюванні. Словосполучення «музика спогадів», як було сказано, може сприйматися крізь призму обох значень: прямого і переносного. Сприймаючи його як романтичний троп, ми спробуємо з'ясувати, яким чином втілюється в музиці образ спогадів, точніше «гербарій спогадів». Відправною точкою в аналізі творів будуть служити загальні для літератури і музики жанрові ознаки «мнемонічного тексту»: ліричний характер музики, присутність «я» автора, діалогічність, фрагментарність, а також специфічно музичні жанрові ознаки (характер художньої образності, тематичні, композиційні, драматургічні особливості).

«гербарій… музика спогадів…» – твір глибоко ліричний. Втілені в ньому почуття та душевні переживання виражені з великою експресією, часто на граничному напруженні емоцій. За словами О. Зінькевич, музиці Ю. Гомельської властиві «пристрасність та експресія музичних крайнощів», в ній «велика енергія протидії, протесту» [2, 227]. Ці властивості повною мірою проявилися і в даному творі, всупереч тому, що втіленню образу спогадів за романтичною традицією відповідає більш спокійний тон ліричного висловлювання. Емоційний тонус почуттів тут досягає такого напруження, що всупереч прямому значенню слова «гербарій» (зібрання засушених рослин), у слухача виникають уявлення не про побляклі від часу, а про живі почуття, навіяні особливо значущими для «я» автора подіями та образами минулого. Виходячи з цього, можна припустити, що романтична «естетика почуттів» у творі Ю. Гомельської отримує нове, «експресіоністське» трактування.

Гранично експресивно звучить імпульсивна перша тема твору. Її імпровізаційний характер, ритмічна свобода, перепади стрибків і хроматичного руху в мелодії створюють враження збудженої, схвильованої мови. Поява цієї теми на початку твору нагадує емоційний вибух. Висхідний рух глісандо (mf) широким стрибком миттєво досягає вершини. Три мелодичні голоси tutti (скрипка, альт, віолончель) – учасники діалогу утворюють різко дисонуючий акорд. Після його наполегливого повторення (f, crescendo) йде несподіваний зсув. Стрічковий рух дисонуючих акордів спускається уступами з вершини-джерела і завмирає на нижній точці мелодичної хвилі (smp).

Присутність цієї теми відчувається протягом всього твору. Вона постійно варіюється, з її основних п'яти елементів виростають нові тематичні утворення, які стають носіями нових образно-емоційних станів. Наприклад, заданий на самому початку твору ритм проростає варіантами. У зміненому вигляді він присутній у танцювальній темі другого розділу (Like dance, т. 30). Постійно варійована шляхом ротації та дзеркальної симетрії ритмічна фігура супроводу (угрупування в розмірі 8/8: 3 3 2; 2 3 3 ; 3 2 3) виступає знаком фольклорного начала, підкреслює національно-жанрову характерність танцювальної теми (напрошується аналогія з подібним ритмом (8/8, 3 3 2) в мелодії української народної пісні «Шуміла ліщина» (обробка М. Скорика). На тлі фактурного і ритмічного остинато супроводу звучить мелодія альта – оновлений варіант першої теми.

Таким чином, верховенство початкової теми, інтонаційна спорідненість похідних від неї тематичних утворень, їх фрагментарність, різноманітність образно-емоційних станів – все це отримує семантичну спрямованість і сприймається як «гербарій спогадів», забарвлених різноманітними почуттями та переживаннями ліричного героя.

Особливу виразно-смислову роль в цьому творі відіграє «діалог» інструментальних тембрів – скрипки, альта і віолончелі. Діалогічності висловлювання сприяє яскрава мовна виразність інструментального мелосу, а також розвинена поліфонічна фактура. Діагонально розташовані імітації, розріджена паузами музична тканина, градації динаміки створюють враження виразного діалогу голосів-персонажів. Темброві характеристики кожного інструмента персоніфікуються. У діалозі тембрів панує скрипка як уособлення авторського «я» і одночасно протагоніста. Завдяки високій теситурі вона рельєфно виступає в tutti, окреслюючи мелодичний контур решти голосів, найбільш часто виконує соло на тлі супроводу альта та віолончелі. Найчастіше партії скрипки доручається основний тематичний матеріал, який підхоплюють і «договорюють» інші учасники поліфонічного діалогу. Саме скрипка у високій теситурі, на максимально напруженому звучанні (трель на звуці fis^3, sff) першою вступає на генеральній кульмінації (т.98), тоді як інші «персонажі» підхоплюють і розвивають розпочату тему.

У діалозі тембрів зароджується новий тематичний елемент (т.70) – носій контрастного образного начала по відношенню до імпульсивної першої теми. Низхідний широкий хід глісандо малими терціями (дзеркальний варіант зльоту глісандо на початку твору) вперше звучить у альта. Його трепетне звучання (на тремоло, pp, dolce) завдяки ритмічному варіюванню верхньої м.3, що наполегливо повторюється, сприймається як вираження благання, прохання, розради. Потім його переймає скрипка (т. 91), вступаючи в діалог з альтом. У коді цей же мотив звучить у скрипки на тлі ледь чутних відзвуків у альта та віолончелі. Ніжне і трепетне (Meno mosso, dolce, pp), довготривале звучання (3-4 times) поступово завмирає, тане (poco ritardando e morendo, ppp). Таке завершення твору сприймається як музичне втілення знаку три крапки в кінці заголовку, можливо, як символ прощання з минулим, можливо – заспокоєння.

Стосовно композиційно-драматургічної структури твору, то її жанрова схожість із романтичним прообразом (моделлю процесу пригадування) не викликає сумніву. На це вказує хвильова драматургія, яка досягає високої кульмінаційної напруги з її наступним спаданням і загасанням в коді. Подібність виявляється і у використанні принципу наскрізного розвитку однієї теми, з якої шляхом проростання виникають різноманітні в емоційно-образному плані інтонаційно споріднені тематичні утворення. Їх часта зміна, фрагментарність – одна з характерних ознак жанру спогадів. Однак ці типові риси розкриваються по-новому, сучасними засобами, яскраво індивідуально у відповідності до стильових особливостей музичного мислення Ю. Гомельської. У цьому плані слід відзначити надзвичайно високий рівень експресії почуттів, широкий діапазон емоційних станів, їх тонкі нюанси і контрасти. Сучасними тенденціями, що проявилися у даному творі, виступають особлива увага до експресії самого звуку («параметр експресії», за В. Холоповою), тематична насиченість музичної

тканини, семантичне трактування усіх елементів музичної мови. Як і в багатьох творах сучасних композиторів, форма даного твору, що сполучає в собі ознаки різних типових структур (сонатної, контрастно-складової з репризою, складної тричастинної, варіаційної), обумовлюється індивідуальним авторським задумом. Архітектоніка цілком підпорядковується драматургічному розвитку.

Таким чином, твір Юлії Гомельської «гербарій…музика спогадів…» вписується у традицію, пов'язану з жанром спогадів. Однак, як і сама назва, так і втілення програми, яку вона несе, не конкретизуються. Це дає простір для фантазії слухача, який, домислюючи, створює картину власних спогадів, супроводжуваних емоційними переживаннями. В епоху постмодернізму для композиторів взагалі характерно розраховувати на співтворчість із слухачем, який стає співавтором сенсу і змісту твору. В епоху «смерті автора» (Р. Барт) творцем програми виступає сам слухач.

Примітки

[1] З інтерв'ю автору статті.

[2] Див. там само.

[3] «Гербарій» (лат. herbarium, herba – трава) – колекція засушених рослин, травник, у більш широкому значенні – приміщення, в якому зберігається колекція засушених рослин.

[4] На думку автора експозиції, виставлені на ній речі, як музей часу, здатні передавати атмосферу минулого, формувати спогади. Див.: Анатоль Степаненко. Гербарій. Листи і радянське минуле (галерея «Мистецького Арсеналу», Київ, 22.02.2013).

[5] З інтерв'ю автору статті.

Література

1. Гербарій // Інтернет-ресурс. Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/Гербарій
2. Зинькевич Е. Под знаком постмодерна / Е. Зинькевич // Память об исчезающем времени. – К., 2005. – 240 с.
3. Зінькевич О. Музична критика: теорія та методика: Навчальний посібник (розділ «Критика як література» / Олена Зінькевич, Юрій Чекан // Чернівці, 2007. – С. 114-124.
4. Зипа Е. Пространство имен в «Детском альбоме» П.И. Чайковского / Е. Зипа // Київське музикознавство. – К., 2011. – Вип. 39. – С. 81-89.
5. Зипа Е. Имя музыкального произведения: метаморфозы современности / Е. Зипа // Київське музикознавство. – К., 2012. – Вип. 43. – С. 76-85.
6. Кривцун О.А. Эстетика / О.А. Кривцун // Інтернет-ресурс. Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Krivcyn/_01.php
7. Кудинова Л. Название в музыке (к постановке проблемы) / Л. Кудинова // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. Материалы научных конференций. М., 2002. – С. 99-110.
8. Мяндина М. «Ночь в Мадриде» М. Глинки и «Римский карнавал» Г. Берлиоза – две модели программной увертюр / М. Мяндина // Київське музикознавство. – К., 2008. – Вип. 27. – С. 178-187.
9. Нюбина Л.М. Поэтика и прагматика мнемонического повествования: На материале немецкой литературы воспоминаний XX века / Л.М. Нюбина // Інтернет-ресурс. Режим доступу: http://www.dissercat.com/content/poetika-i-pragmatika-mnemonicheskogo-povestvov
10. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений / В.Н. Холопова. // Формы музыкальных произведений. – М., 1999. – 490 с.