

«DABUBA-PA» ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО Ю. ГОМЕЛЬСЬКОЇ ЯК ЗРАЗОК ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ

У статті подається аналіз твору відомої української композиторки – «Dabuba-Pa» для скрипки соло (2000) Ю. Гомельської із застосуванням основ теоретичної системи К. Станіславського через призму принципу інструментального театру.

Ключові слова: інструментальний театр, театр-«представлення», діалогічність, контрастно-складова форма, соліст-віртуоз, акторська гра-декламація, квазі-джазова поспівка, стилістика.

Творчість відомої української композиторки Юлії Гомельської, котра дебютувала 1987 року Сонатою для скрипки і фортепіано, охоплює широкий жанровий спектр. Авторка працює у жанрах балету, симфонічної, камерно-інструментальної, камерно-вокальної музики. Як відмічають дослідники, її цікавлять:

- пошук інтригуючих та винахідливих назв творів, котрі відображають певні слухацькі асоціації (за К. Зіпою), невизначеність і фрагментарність назв (за О. Афоніною);
- «поєднання і взаємодоповнення істини, культури, філософії, переплетення в рамках одного твору різних стилів оповіді» (за О. Афоніною, с. 167);
- Різноманітні мовностильові системи – західноєвропейська професійна традиція, авангардні композиторські техніки ХХ століття, український фольклор¹, а також «авторське відчуття сучасного світу» [там само; с. 168].

До стильових ознак творчості Ю. Гомельської відносять – діалогічність (діалог інструментальних тембрів у творах), персоніфікацію тембрових характеристик інструментів, фрагментарність емоційно-образних планів, експресію звука, гру із словом, тип хвильової драматургії, форму, що сполучає в собі різні типові структури

¹ «PHONIUM-FOLK» для флейти, фортепіано, скрипки і віолончелі (1995), «Барва» для бандури соло (2001), «Україночка» для фортепіано (2005), «Гуцулка-dance» для фортепіано і перкусії (2006), обробка української народної пісні «Вийди, вийди, Іванку» для мішаного хору (2006), «ukRAINian BALLAD» для сопрано і туби (2009).

(сонатна, контрастно-складова з репризою, складна тричастинна, варіаційна) (за К. Зіпою), принцип контрасту динамічного і статичного ритмів, вільна імпровізаційність, включення до музичних творів різноманітних штучних звуків, шумів, семплів людського голосу, програмний синтез, принцип театралізації та інструментальний театр (за О. Афоніною), поліфонічний принцип компліментарності, проростання структурно, тембрально, динамічно контрапунктичного багатоголосся, різноманітні трактування та експериментальні пошуки у жанрі камерної музики із трансформацією традиційних її моделей, ефект напруженого очікування (тиша), мотивно-розробковий розвиток, динамічні хвилі-кульмінації, кульмінації-репризи (за Г. Завгороднього).

Значний вплив на її індивідуальний композиторський стиль справили постмодерністський світогляд. Інструментальний театр у творчості Ю. Гомельської 1990–2000-х років – явище особливе і неординарне. Найцікавішими його зразками вважаються – «PHONIUM-FOLK» для флейти, фортепіано, скрипки і віолончелі (1995), «Забутий ритуал» для камерного ансамблю (1996), «Гербарій... музика спогадів» для скрипки, альту і віолончелі (2000), «Behind the Shadow of Sound» («За тінню звука») для скрипки і баяна (2000), «ДіаДема № 1» для флейти і фортепіано (2001), «ЕсНорн» для валторни соло (2002), «The Trap for two» («Пастка для двох») для сопрано-саксофона і альт-саксофона (2003), «Карл і Клара» для кларнета і фортепіано (2003), «ДіаДема № 2» для скрипки і віолончелі (2003), «Rhythmus» для контрабасу і фортепіано (2004), «dive deep in a rhythm-risk-riot» для скрипки, віолончелі і фортепіано (2005), «Through Crystals of Gothic Mosaic» для флейти / флейти-альт, віолончелі і фортепіано (2006), «ДіаДема» № 3 для бандури і баяна (2010) та ін.

«**Dabuba-Ра**» для скрипки соло (2000) є прикладом театру-«представлення» (за системою К. Станіславського), де виконавець презентує усі свої можливості, не лише як скрипач-віртуоза, а й як актора (декламування, спів). О. Афоніна, аналізуючи риси постмодернізму у творчості Ю. Гомельської, пише наступне з приводу «Dabuba-Ра» для скрипки соло: твір – «цікавий приклад інструментального театру, де відбувається своєрідний діалог виконавця з його інструментом», котрий «підтверджує спостереження Л. Ноно про проблему комунікативності, коли композитори-постмодерністи різни-

ми способами намагаються налагодити контакт з аудиторією і сприяти популярності серйозної музики» [О. Афоніна, с. 168]. Тому для нас буде цікавим розібратися: чи твір є прикладом діалогу виконавця із інструментом, чи грою героя у двох амплуа – амплуа виконавця і амплуа актора?

Найвідомішими виконавськими версіями твору вважаються інтерпретації Пітера Шеппарда-Скаєрведа (Велика Британія)² та Габріель Бруннер (Швейцарія)³. За словами Ю. Гомельської, твір спеціально написаний для відомого британського скрипаля Пітера Шеппарда-Скаєрведа, котрий володіє яскравими театральними даними. Це і стало стимулом до створення опусу, що надає можливість

² **Пітер Шеппард-Скаєрвед** (англ. *Peter Sheppard Skærved*) – скрипаль, який став першим виконавцем понад 200 творів для скрипки соло сучасних композиторів, зокрема – творів Джорджа Рочберга, Джудіт Уїр, Девіда Метьюза, Майкла Фінніссі, Ханса Вернера Хенце та ін. До його дискографії увійшли – цикли сонат Людвіга ван Бетховена і Георга-Філіпа Телемана, квартети Девіда Метьюза, Майкла Тіппетта, і цикли концертів Йозефа Гайдна та Ханса Вернера Хенце тощо.

Він володар нагороди від BBC Music Magazine, номінант на премію Грамофон, а також премії Греммі за запис концерту (2007 р.). Скрипаль співпрацює з такими студіями звукозапису, як NMC, Chandos, Naxos, Metier і Toccata. Окрім обіймання посади директора відомої серії концертів у Wiltons Music Hall у Лондоні, Пітер Шеппард-Скаєрвед є засновником Квартету імені Крейцера і учасником мюнхенського ансамблю «Triolog». Довгий час грає у дуєті з піаністом Аароном Шорром. Нині – науковий співробітник Королівської академії музики в Лондоні (пер. з англ. автора – О. Г.) [Peter Sheppard Skærved. – <http://www.peter-sheppard-skaerved.com/biography/>].

³ **Габріель Бруннер** (англ. *Gabrielle Brunner*) – відома скрипалька, дочка знаменитого швейцарського кларнетиста Едуарда Бруннера. Музичну освіту здобула у класах Анни Чумаченко, Макса Росталя та Ігоря Озіма. До її репертуару входять як класичні твори, так і твори сучасних композиторів – Л. Беріо, К. Хенкінга, Б. Ферніхоу та ін. Відома як солістка і виконавиця камерно-інструментальної музики.

Габріель Бруннер – молода композиторка. У 2009 році отримувє диплом з композиції в університеті мистецтв Цюріха (клас Данієля Клауса). Барато її творів було написано і виконано на замовлення фестивалів – Tonkünstler-Festival Zurich та the Festival L'art pour l'Aare (пер. з англ. і нім. автора – О. Г.) [Swiss Piano. Composers. Gabrielle Brunner. – <http://www.swisspiano.org/brunner.html>; Die Musikschule Köniz. Gabrielle Brunner – violin. – <http://www.ms-koeniz.ch/ueber-uns/kollegium/gabrielle-brunner>].

музикантові проявити себе не тільки у якості виконавця, але і в якості актора.

Спрямованість твору на англomовну аудиторію (виконавців, слухачів) розширює можливості презентації творчості Ю. Гомельської у світовому мистецькому співавторстві. Тому й не дивним є той факт, що режисерські вказівки у якості коментарів щодо принципів виконання подаються англійською мовою. Зокрема, «*play and pronounce by loud whisper very sharply*» («грати і вимовляти голосним шепотом дуже різко») (вступ, 5 розділ), «*crescendo – press the bow with the effect of gnashing*» («натисніть струну з ефектом скреготу») (4 розділ), «*other side of bridge*» («інша сторона моста») (11 розділ – каденція), «*don't move!*» («не рухатися!») (13 розділ – кода) та інші пояснення типу «*with passion*» («із пристрастю») (у 4 розділі), $\times 3$ times, $\times 4$ times, $\times 2$ times у епізодах обмеженої алеаторики (переклад автора, – О. Г.).

Винахідливо вирішена і композиційна драматургія твору – за принципом контрастно-складової форми із вступом, дзеркальною репризою і кодою, що загалом складає 13 розділів: *Espressivo* (вступ-пролог), *Subito più mosso* ♩ = 140, *Subito meno mosso* ♩ = 72–76, *Poco più mosso with passion – Espressivo*, *Più mosso*, *Subito più mosso* ♩ = 160, *Meno mosso* ♩ = 76, *Più mosso*, *Subito più mosso* ♩ = 160, *Meno mosso* ♩ = 76, *Più mosso* ♩ = 160 (кульмінація-каденція), *Meno mosso* (дзеркальна реприза), *Subito più mosso* ♩ = 160 (кода-епілог). Певна репризність у розділах відчувається завдяки колоподібному руху матеріалу, а шлях до драматургічної кульмінації-каденції твору поступовий – від одного до іншого композиційного епізоду.

«Dabuba-Ра» можна вважати своєрідною антологією технічних можливостей скрипки. Серед різноманітних виконавських прийомів, що існують у практиці композиції, представлені: *arco*, *arco marcato*, *pizzicato*, *ritenuto*, *glissando*, *glissando* подвійними нотами (інтервал м. 6), подвійне *glissando* у грі потрійними нотами, *vibrato*, *col legno*, *accelerando*, *sul ponticello*, *sul ponticello tremolo*, *tremolo*, *poco allargando*, *ritardando*, гра подвійними (секунди, терції, тритони, кварта, квінти, сексти), і потрійними нотами, гра тризвучними акордами, ритмічні імпровізації, інтонаційні відрізки обмеженої алеаторики, прихована поліфонія, обмежена алеаторика (низхідні мелодичні пасажі, пасажі подвійним штрихом), сонорність (кластери, *glissando*

у звукових ефектах, мовна декламація, як заклики), частково пуантилізм (прийом *pizzicato*), мотивно-модальна композиторська техніка (згідно з Ю. Гомельською).

Особливістю метро-ритмічної організації твору є практично повна відсутність тактометричного поділу. Більшість розділів (а їх 10) написано у довільній ритмічній формі. Якщо такти і з'являються, то лише у якості цезури. Розмір як ознака класичної організації музичної тканини, також відсутній у 11-ти розділах. Винятки – два розділи: **II розділ *Subito più mosso*** ♩ = 140 (із перемінністю: 3/4 – 4/4 – 3/4 – 5/8 – 3/4 – 4/4) та **VI розділ *Subito più mosso*** ♩ = 160 (із перемінністю: 4/4 – 12/8 – 4/4). Названі розділи схожі за тематичним матеріалом – прихованою вальсовістю, а звідси – характерністю і танцювальністю. Саме у VI розділі вперше з'являється розгорнений образ виконавця-актора, котрий інтонує гру словосполучень «*Da-bu-ba, Da-bu-ba, Da-bu-ba, Pa! Pa! Pa! Da-bu-ba, Da-bu-ba, Da-bu-ba, Pa! Pa! Pa! Da-bu-ba, Da-bu-ba, Da-bu-ba, Da-bu-ba, Pa! Pa! Pa! Pa! Pa! Pa!*».

Оригінально, сучасно і майстерно вибудовано і драматургію акторської гри-декламації (чи то виголошених фраз вголос чітко або пошепки, чи то чисто інтонаційно заспіваного відрізка партії). Як зазначає сама авторка в інтерв'ю із автором роботи, квазі-джазова поспівка «*Dabuba-Pa!*», що озвучена в деякій імпровізаційній манері, не містить у собі якогось конкретного певного сенсу, а стає додатковою образно-вербальною фарбою з певним відтінком напруги і потаємною енергетикою. Кожен виступ соліста-декламатора набуває все частішого звучання: від окремих вигуків «*Pa!*» (як у розділах I, II, III, VII, X, XII), тират-вигуків «*Pa!*» (12 вигуків – переборів між інтервальною лінією партії скрипаля – тритон «*gis-d*» → м. 2 «*cis-d*» у **IV розділі *Poco più mosso with passion – Espresso***; 7 вигуків «*Pa!*» із варіюванням між інтонаціями подвійних нот в партії скрипаля – м. 2 «*d-es*» – тритона «*d-as*» у **V розділі *Più mosso***), до цілих «монологів» **IX розділу *Subito più mosso*** ♩ = 160 (першої кульмінації, де текстові інтонування розміщені у відрізках епізодів обмеженої алеаторики) і **XI розділі *Più mosso*** ♩ = 160 (кульмінації-каденції, побудованої за принципом низхідних мелодичних хвиль, що складаються із 6 блоків-уриwkів «*Da-bu-ba*» × 4 рази кожний та уламків окремих вигуків «*Pa!*», що ніби врівноважують перший каскад).

Subito più mosso ♩=160

ord. *f* *mf* *ff* *sp* *f* *ff* *s.p.* *mf* *mp* *p* *pizz.* *mp* *p*

sul pont. *sul pont.* *sul pont.* *sul pont.* *sul pont.* *s.p.*

x 2 times *x 2 times* *x 4 times* *x 2 times* *x 2 times* *x 2 times*

Da-bu- ba, Da-bu- ba, Da-bu- ba
 Pa! Pa! Pa! Pa! Pa! Pa!
 Da-bu- ba, Da-bu- ba
 Da-bu- ba, Da-bu- ba, Da-bu- ba
 Da-bu- ba, Da-bu- ba, Da-bu- ba, Da-bu- ba
 Da-bu- ba, Da-bu- ba, Da-bu- ba, Pa! Pa! Pa! Pa!

Нотний приклад – IX розділ *Subito più mosso* ♩ = 160

Образна драматургія твору теж достатньо цікава. Покладений в основу твору контраст ліричного світу соліста-віртуоза (скрипаля) із драматичним світом актора-виконавця вирішений за принципом конфліктно-драматичного типу симфонізму. Симфонізм у творі для скрипки соло можна розуміти фігурально, як драматургічний принцип. Так, тематичним зерном, з якого виростає уся композиція, стає **вступний розділ – *Espressivo***. За матеріалом I розділ – це конфронтація монологізму, лірики, певної філософічності з рухливістю, таємничістю, чимось нереальним, трагічним. Складається із 3 речень низхідного мелодичного руху. Друге і третє речення завершуються вигуками «*Pa!*».

II розділ *Subito più mosso* ♩ = 140 являє собою контраст, у порівнянні зі вступом-прологом. Тут протискладається висхідний і низхідний мелодичні рухи. Окрім, як ми згадували вище, танцювального перемінного розміру 3/4, 4/4, 5/8 віддалено відчувається ритм галопу завдяки легкості, польотності звучання при «замріяних» двотактах вступу і кодї розділу, що завершуються на вигуках «*Pa!*».

У **III розділі *Subito meno mosso*** ♩ = 72–76 особливого значення набуває діалогічність: на рівні тематизму – висхідна меланхолійна мелодична лінія протиставляється переборами акордів. Вони – дві грані однієї особистості (виконавця – скрипаля і актора). Характерне завершення розділу – вигуки «*Pa!*».

IV розділ *Poco più mosso with passion – Espressivo* складається із двох епізодів. Перший будується на низхідній м. 2 інтонації прихованій у акордовій поліфонії, що додає певної чуттєвості внутрішньому світові героя. Другий розділ – *Espressivo* – виконує функцію рефрену, адже з'являється матеріал вступу лише вище на в. 2 від початкового мелодичного устою. Його функція – драматургічний перехід до V розділу.

V розділ *Più mosso*. У тематичній основі – конфліктний матеріал: ліричні перебори першої теми т. вступу у дзеркальному висхідному варіанті протискладаються прихованій акордовій поліфонічній лінії при низхідних м. 2, набуваючи драматичного, експресивного звучання. Підсумок такого першого конфлікту – досягнення мелодичної лінії-вершини (подвійна нота «*d*» другої октави – «*cis*» третьої октави).

В основі **VI розділу *Subito più mosso*** ♩ = 160 низхідні секундові інтонації, як у мелодичній лінії, так і у акордових звучаннях, а також акцентоване низхідне звучання, що часто переривається паузами. Розірваність звучання сприяє створенню драматичної гри, котра підкріплюється і текстовим декламуванням актора-виконавця.

VII розділ *Meno mosso* ♩ = 76 будується на матеріалі першої ліричної теми вступу. Її функція – відтягування драматичної кульмінації та протиставлення демонічному образу.

VIII розділ *Più mosso*, як і попередні, заснований на конфронтації двох образів. Ліричний трансформувався у висхідні поступово захоплюючі мелодичні вершини (замість звичної низхідної мелодичної лінії), експресивно-драматичний будується на висхідному м. 2

звучанні подвійних нот, що завойовують мелодичну вершину (від «c-d» першої октави до «e-f-c» другої-третьої октави).

IX розділ *Subito più mosso* ♩ = 160 – перша драматична кульмінація, побудована на низхідних хвилях (а їх всього 5) на матеріалі V розділу. Звучання тут поступово набуває більшого розмаху. Епізоди-хвилі обмеженої алеаторики, голосне декламування-скандування «*Da-bu-ba, Da-bu-ba, Da-bu-ba, Pa! Pa! Pa! Pa! Pa! Pa!*» (із словесними варіантами) 6 разів схоже, можливо на молитву, чи на заклинання-заклик чогось магічного і потаємного.

X розділ *Meno mosso* ♩ = 76 знову будується авторкою на «підготовці» драматичної сфери – на контрастному проведенні ліричної теми вступу, ідилію якого порушують висхідні м. 2 варіант-трансформація низхідної м. 2 лейтінтонації. Тому низхідна мелодична лінія поступово замінюється на висхідні лінії. Її критичний пік – співзвуччя «*e-g-dis*» другої-третьої октави.

XI розділ *Più mosso* ♩ = 160 кульмінація-каденція твору. Знову тут домінує тематизм VI і IX розділів: низхідні мелодико-інтервальні, акордові хвилі (яких всього 10, тобто більше на 5, порівняно із IX розділом), що набувають підвищеної експресії, невідворотності чогось трагічного. Драматизм досягається за допомогою епізодів обмеженої алеаторики, низхідних подвійних нот, що виконуються подвійним *glissando*, перепадом динаміки – *f – ff – f – mf – mp – p – pp*, а також «ревом-заклинанням» підчас крику-декламування актора-виконавця тексту.

XII і XIII розділи – реприза і кода – довершують розвиток ліричної сфери образів – репризою першої теми вступу. Цікаво, що поступово ця тема підвищувалася мелодично на півтони вище кожен раз, коли знову з'являлась (тобто у I, IV, XII розділах – «*f*», «*g*», «*as*» третьої октави), розкриваючи свої потаємні ресурси. Тому варіант теми «*as*» третьої октави можна вважати вершиною, кульмінацією ліричної лінії твору, адже як тільки вона прозвучала, одразу «захоплюється у полон» драматичною темою на низхідних м. 2 інтонаціях і декламуванням «*Da-bu-ba, Da-bu-ba, Pa!*».

Таким чином, «*Dabuba-Pa*» для скрипки соло Ю. Гомельської є яскравим прикладом принципу театру-«представлення», де головний герой – виконавець, являє собою соліста-віртуоза і актора, іпостасі якого непомітно зливаються у єдине ціле. Результат – багатолікий

образ «володаря мистецтва гри». Драматичний світ актора перемагає ліричний світ віртуоза-скрипаля, що підтверджується як на рівні образної драматургії твору (зокрема через конфліктно-драматичний тип образності), так і на рівні стилістики (підвищена складність техніки виконання, мішана композиторська техніка – інтонаційні відрізки обмеженої алеаторики, обмежена алеаторика, сонорність, частково пуантілізм, мотивно-модальна композиторська техніка).

Література

1. Афоніна О. С. Риси постмодернізму в творчості Юлії Гомельської / О. С. Афоніна // Культура і сучасність : Альманах / ДАКККіМ. – К. : Міленіум, 2012. – № 2. – С. 166–170.
2. Гомельская Ю. Не ждите вдохновения / Ю. Гомельская // Арт-лайн. – 1998. – № 5–6. – С. 44–45. – (Слово композитору).
3. Дяблова. К., Слободянюк Е. «...Под управлением любви» / К. Дяблова, Е. Слободянюк // Порто-Франко. – № 47 (1242), 5. 12. 2014. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://porto-fr.odessa.ua/index.php?art_num=art038&year=2014&nnumb=47.
4. Завгородняя Г. Полифонические аспекты организации музыкального пространства в творчестве Ю. Гомельской / Г. Завгородняя // Музыкальное искусство и культура : Music art and culture Одеська держ. музична академія імені А. В. Нежданової. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – С. 312–321. – (Наук. вісник ОДМА імені А. В. Нежданової; Вип. 11).
5. Зіпа К. С. Ім'я музичного твору як елемент його образно-сміслового контексту (на прикладі опусу Юлії Гомельської «Гербарій... музика спогадів...») / К. С. Зіпа // Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : ДАКККіМ, 2013. – Вип. 23. – С. 84–92.
6. Луніна А. Юлія Гомельська: «Не відчуваю повноти життя, коли нічого не пишу» / А. Луніна // Музика. – № 5. – 2014. – С. 64–65. – (Інтерв'ю з Ю. Гомельською).
7. Юлія Гомельська. Композиторка. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.juliagomelskaya.org.ua/index_u.html

Гуркова О. М. «Dabiba-Ra» для скрипки соло Ю. Гомельської як образець інструментального театру. В данній статтє предлагається аналіз произведенія известного украинского композитора – «Dabiba-Ra» для скрипки соло (2000) Ю. Гомельської с применением основ теоретической системы К. Станиславского через призму принципа інструментального театру.

Ключевые слова: инструментальный театр, театр-«представления», диалогичность, контрастно-составная форма, солист-виртуоз, актерская игра-декламация, квази-джазовая попевка, стилистика.

Olha Hurkova, Kyiv. «Dabuba-Pa» for solo violin by Yu. Homelska as an example of instrumental theater. The work of the famous Ukrainian composer Yulia Homelska, who debuted in 1987 with Sonata for piano and violin, covers a wide spectrum of styles. The author works in the genres of ballet, symphony, instrumental and vocal chamber music. The postmodern worldview made a significant impact on her individual composing style. Instrumental theatre in the works of Yu. Homelska in the period of 1990–2000 is something special and extraordinary. The most interesting examples of it are considered «PHONIUM-FOLK» for flute, piano, violin and cello (1995), «Forgotten Ritual» for a chamber ensemble (1996), «Herbarium... Music of Memories» for violin, viola and cello (2000), «Behind the Shadow of Sound» for violin and accordion (2000), «EcHorn» for solo horn (2002), «The Trap for Two» for soprano saxophone and alto saxophone (2003), «Carl and Clara» for clarinet and piano (2003), «Rhythmus» for double bass and piano (2004) and others.

«**Dabuba-Pa» for solo violin (2000)** is an example of theatre of «presentation» (by K. Stanislavsky's system) where the performer presents their best skills not only as a virtuoso violinist, but also as an actor (recitation, singing). O. Afonina, in analyzing the features of postmodernism in the works of Yu. Homelska, writes about «Dabuba-Pa» for solo violin: the piece is «an interesting example of instrumental theater where the artist is in dialogue with their instrument», which «confirms the observations of L. Nono about the communicative problem, when composers-postmodernists are trying in different ways to establish contact with the audience and contribute to the popularity of serious music» [O. Afonina, p. 168].

The focus of the work on the English-speaking audiences (performers and listeners) enhances the presentation opportunities of this piece by Yu. Homelska in the global artistic community. Therefore the directing instructions are written in English, as comments on the principles of performance. In particular, «play and pronounce by loud whisper very sharply», «crescendo – press the bow with the effect of gnashing», «other side of bridge», «don't move!» and other explanations, like «with passion», «× 3 times», «× 4 times», «× 2 times» in the episodes of limited aleatory.

The compositional drama of the work was also ingeniously solved by the principle of contrasting form with an introduction, mirror reprise and coda, which all-in-all comprise 13 sections. A certain reprisal repetition is felt in the sections because of the circular motion of the music, and the way to the

dramatic climactic cadence of the work is gradual – from one composite episode to another.

“Dabuba-Pa» can be considered an anthology of technical possibilities of the violin as an instrument. Among the various methods of performing that exist in composition the piece includes: arco, arco marcato, pizzicato, ritenuto, glissando, glissando with double notes, double glissando with triple notes, vibrato, col legno, accelerando, sul ponticello, sul ponticello tremolo, tremolo, poco allargando, riterdando, double and triple notes, three-part chords, rhythmic improvisation, intonation intervals of limited aleatory, hidden polyphony, limited aleatory, sonority, pointillism, motif and modal composition technique. The peculiarity of the metro-rhythmic organization of the work is the almost complete absence of metric division. Most sections (there are 10) are written in a free rhythmic form. If there are bars, then they only serve as a caesura. Time signature as a classical element of the musical fabric is also absent in 11 parts.

Original, modern and cleverly built is the dramatic recitation part (phrases uttered aloud clearly or whispered, or a segment of the music sung on-key). As the composer herself notes in the interview with the author, the quasi-jazz-inspired line «Dabuba-Pa!», sounded out in an improvisational style, does not contain any particular sense, but is more of a figurative and verbal tool with a certain touch of tension and mysterious energy. Each performance of the soloist-reciter becomes increasingly more loaded: from individual utterances of «Pa!», tirades of «Pa!» to whole «monologues».

Underlying the work is the lyrical contrast between the world of the virtuoso soloist and the dramatic world of the actor, the basis of which is the dramatic type of symphonism. Symphonism in a solo violin piece can be understood figuratively as a dramatic principle. The thematic core of the whole composition is **the introductory section – Espressivo**.

Thus, «Dabuba-Pa» for solo violin by Yu. Homelska is a prime example of the theatre of «presentation» principle, where the main character – the performer – is a virtuoso violinist and an actor, whose incarnations imperceptibly merge together. The result is a multifaceted image of «the lord of performing». The dramatic world of the actor wins over the lyrical world of the virtuoso violinist, which is confirmed at the level of the dramaturgy of the work (especially through the conflict-driven type of imagery), and at the level of style (increased complexity of the performance technique, mixed composition technique, intonational pieces of limited aleatory, limited aleatory, sonority, pointillism, motif-modal composition technique, etc.).

Keywords: instrumental theater, teater-"representation", dialogue, contrast-component form, the soloist virtuoso acting, recitation, quasi-jazz popevki, style.