

instrumental parts turned to main piece's principle. Composer personifies Pushkin's idea – unity of opposites (intention to action and to peace) and creates complicated intonation thesis, which contains contradictions (impetuous rise and limp question). All the musical material comes from this important theme, it's progressing and transforming according to verbal poem's text. For example, distorted theme's intonations are connected to negative connotations (intonations on «na svete schastiya net» [«there is no happiness in the world»], «i glyad» – kak raz umrem» [«we will soon die»]).

Final part repeating displays only on verbal level, in musical meaning it's a new, summarizing development stage. Musical material's redefining becomes a result of collisions in previous parts (death's mention in particular – «i glyad» – kak raz umrem» [«we will soon die»]). External optimistic ending (outstretched major sound) doesn't mean final enlightenment and doesn't solve the problem. Stankovych gives no monosemantic answer to all the questions and doubts of this monologue. And this makes his musical interpretation very close to main Pushkin's idea in the poem.

Keywords: Stankovych, chamber symphony №4, the inner monologue, dialogic.

Екатерина Зина

ЗАГОЛОВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС СТРУННОГО ТРИО Ю. ГОМЕЛЬСКОЙ «ГЕРБАРИЙ...МУЗЫКА ВОСПОМИНАНИЙ...» КАК ФУНКЦИОНАЛЬНО-СТИЛЕВОЙ ИНДИКАТОР

Как известно, заголовочный комплекс – это один из ключевых элементов смысловой организации художественного текста. Понятие заголовочного комплекса включает в себя имя автора, собственно заглавие, эпиграф, посвящение, год написания и другие составляющие. Основным компонентом заголовочного комплекса выступает заглавие, которое содержит имя произведения. Как отмечают исследователи, «безымянный, никак не маркированный текст не может полноценно функционировать, дойти до читателя» [6]. Поэтому заглавие занимает наиболее сильную позицию текста. Именно оно формирует установку на восприятие и направляет внимание слушателя, эмоционально воздействует на него, информирует об историческом и национальном контексте, программирует ассоциации. По словам Р. Шумана, «удачно выбранное заглавие усиливает воздействие музыки».

Заглавие содержит в сжатой форме основной смысл художественного произведения и служит ключом к его раскрытию. С одной стороны, оно ориентирует слушателя на сам музыкальный текст, прогнозируя

слушательские ожидания, а с другой, – вступает в диалог с другими художественными текстами, устанавливая связь с культурно-историческим контекстом. Это определяет заглавие как полифункциональный компонент художественного произведения.

К основным функциям заглавия относятся номинативная, информативная, коммуникативная (экспрессивно-апелляционная), композиционная, рекламная функции [3]. Типология заглавий опирается на их классификацию по тематике, семантике, лексическим формам и т. д. Основными типами музыкальных названий являются жанровые (по имени музыкальных жанров), названия-протагониста (персонажные заглавия, отдельную группу которых составляют имена собственные – антропонимы, топонимы), названия-ситуации, эмоционально-психологические состояния, заглавия с усложненной семантикой (метафоры, символы, аллюзии и др.).

С давних времен своего существования заглавие очерчивало тот или иной «горизонт ожидания». В соответствии с этим между заглавием и художественным текстом установились две основные формы связи – эксплицитная (явно выраженная) и имплицитная (неявная, подразумеваемая). При имплицитной связи многозначность прогностической функции заголовка особенно возрастает и соответственно значительно активизируется сотворчество слушателя в раскрытии образного замысла произведения. Историческая эволюция заглавия показывает, как в разные эпохи изменялось соотношение между эксплицитной и имплицитной формами его связи с текстом. Так, в творчестве композиторов-романтиков доминирует эксплицитная форма. Это относится и к названиям произведений «чистой» музыки, где преобладают жанровые (и не только) наименования, и особенно, к программным названиям.

Как известно, романтическая эпоха стала «золотым веком» программной музыки, вершиной в ее историческом развитии. Программность способствовала воплощению одной из ведущих тенденций романтизма – синтезу музыки с другими видами искусства (литературой, поэзией, изобразительными искусствами), а также стремлению к наиболее полному, более или менее конкретному воплощению средствами музыки различных явлений действительности и внутреннего мира человека. Этому способствовало включение в заголовочный комплекс программы – «изложенного общедоступным языком предисловия к инструментальной музыке, с помощью которого композитор стремится предохранить своих слушателей от произвольного поэтического истолкования и наперед указать поэтическую идею целого, навести на ее главнейшие моменты...» [8, с. 285–286]. Однако в роли программы может выступать и само заглавие,

которым композитор отсылает слушателя к известным произведениям литературы и искусства, явлениям природы и общественной жизни, историческим событиям, фактам из своей биографии и т. д.

Определяющую роль в активизации прогностической и проясняющей (кларитивной) функции программного заглавия играет целый комплекс музыкальных средств, направленных на конкретизацию образного содержания. В него входят: звукоподражание (здесь представлен широкий спектр: от имитации звучания разных музыкальных инструментов, «птичьей» лексики – до технических шумов)¹, звукоизобразительность по аналогии (где и морское волнение, и «струения», и многие другие атрибуты звуковой живописи)². Это и жанровая характерность, использующая широкую область бытовых жанров, разнонациональные стилевые проявления³, а также музыкальная символика (например, монограммы), лейтмотивность и монотематизм. В сказочных образах, всякой фантастике, импрессионистских музыкальных пейзажах особенно велика образно-конкретизирующая роль ладогармонической и тембровой красочности, фактуры.

Благодаря этим средствам устанавливается эксплицитный характер связи между образным смыслом заглавия и его музыкальным воплощением. Вследствие этого слушательские ожидания реализуются в достаточной мере адекватно, в соответствии с задаваемой заголовочным комплексом программой.

Смысловое содержание заголовков многих непрограммных сочинений композиторов XIX – начала XX веков также оказывается достаточно прозрачным для слушателя. Прямое соответствие между заголовком и музыкальным рядом устанавливается в сочинениях с

¹ Назовем примеры имитации звучания музыкальных инструментов – «Мужик на гармонике играет» Чайковского, «Музыкальная табакерка» Лядова, разного рода проявления колокольности у Листа, композиторов «Могучей кучки», Дебюсси, Рахманинова и др.; технических шумов как атрибута музыкального урбанизма – «Завод» Мосолова, «Пасифик 231» Онеггера. «Орнитологическую» тему представляют симфоническая поэма Стравинского «Песни соловья», «Каталог птиц», «Пробуждение птиц», «Экзотические птицы», «Садовая славка», «Черный дрозд» Мессиана и др.

² Образы моря разнообразно представлены в увертюре «Морская тишь и счастлирое плавание» Мендельсона, увертюре к «Летучему Голландцу» Вагнера, «Шехеразаде» Римского-Корсакова, «Море» Дебюсси и др.

³ К ним относятся: «Шотландская» и «Итальянская» симфонии Мендельсона, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова и «Итальянское каприччио» Чайковского, «Алжирская сюита» Сен-Санса и «Бразильские впечатления» Респиги, «Украинский квинтет» Лятошинского и «Гуцульский триптих» Скорика, а также целый ряд других произведений музыки XIX–XX вв.

емоціонально-психологічними названнями (размышление, утешение, воспоминание, грезы) благодаря средствам конкретизации для воплощения разнообразных эмоциональных состояний, переживаний, душевных движений. Образный смысл жанровых названий (по имени жанров бытовых или привнесенных в музыку из других искусств – элегия, сонет, баллада, сказка, картина и др.) также входит в резонанс со слушательскими ожиданиями, поскольку достаточно ясно прочитывается и прогнозируется благодаря яркой характерности музыкальных образов и логике их развития¹.

На рубеже XIX – начала XX веков в названиях происходят изменения, обусловленные новыми тенденциями в сфере художественного творчества. Эксплицитный характер связи между заголовком и музыкальным содержанием утрачивает свое ведущее значение, намечается расширение круга устоявшихся образных ассоциаций разных типов названий (в том числе жанровых). Снижение уровня конкретизации образного замысла заголовка в программных произведениях обуславливает наиболее общий характер его раскрытия, что сближает программную музыку с непрограммной.

Значительно меняются характер, тип и функции названий в конце XX – начале XXI вв. Усилившийся процесс необычной номинации, особенно в последней трети XX века, способствовал усложненности семантики заглавий. Сокрытие смысла, шифровка заглавия стали типичными для постмодернизма. Это часто приводит к частичному или полному расхождению между смысловыми рядами названия и именуемого им текста. По словам У. Эко, «Заглавие, к сожалению, – уже ключ к интерпретации <...> Название должно запутывать мысли, а не дисциплинировать их» [11]. Преимущественно имплицитный характер современных заглавий сводит перспекцию произведения для слушателя к минимуму, поскольку осознание авторского замысла, аккумулированного в названии, происходит ретроспективно – только *после* прослушивания. Многозначный характер прогностической функции заглавия обуславливает возрастание роли дополнительных смысловых коннотаций, требующих истолкования, либо дополнительных комментариев композитора и ремарок, проясняющих смысл, а также определенных музыкальных средств и приемов для реализации художественного замысла. Возникает вопрос: каковы пути воплощения заявленной в заглавии программы, действуют ли в новых условиях прежние средства

¹ Яркий пример – баллады Шопена, в которых название вполне соответствует содержательным и структурным особенностям жанрового прототипа – поэтической баллады, что позволяет трактовать их как произведения со скрытой программой [9; 10].

конкретизации или на первый план выходят другие приемы, способствующие прояснению образного смысла произведения. Все это указывает на особую актуальность проблемы заглавия в современной музыке.

В связи с все возрастающей в последней трети XX – начале XXI ст. тенденцией к разнообразию и оригинальности названий заголовки выступают весьма важной и показательной сферой словесного композиторского творчества, проявлением индивидуального авторского замысла, чем обуславливается *актуальность* данной статьи. Значительный интерес в этом плане представляют названия камерно-инструментальных сочинений Юлии Гомельской. В данной работе *предметом* изучения выступает струнное трио «гербарий...музыка воспоминаний...» для скрипки, альты и виолончели (2000). *Цель* статьи – выяснить вопрос, каким образом соотносится название этого произведения с музыкальным текстом, рассмотреть вначале составляющие заголовочного комплекса (имя автора, собственно название, год написания, жанр сочинения, инструментальный состав).

Его автор – известный украинский композитор Юлия Гомельская, чье творчество отмечено яркой самобытностью, новизной концепций, широтой тематики и образно-жанровым разнообразием. Художественный мир заглавий произведений Юлии Гомельской, – всегда ярких, неординарных, броских – демонстрирует фантазию и изобретательность автора, широту его художественных интересов, чуткое отношение к слову и вызываемым им ассоциациям¹. Именование произведения является весьма значимым для Ю. Гомельской, она уделяет этому особое внимание. По ее словам: «Название является первым креативным импульсом, который дает толчок процессу музыкального сочинения. Название носит для меня мистическое значение. Оно идентифицирует мою личность, я стараюсь выделить его из «толпы» названий. Название должно привлечь внимание слушателя, заинтриговать его (выполняет, в хорошем смысле, рекламную функцию). Слушатель обращает внимание на заинтересовавшее его название и уже при прослушивании произведения вникает в его смысл. Название – это «путеводитель», отправная точка для слушателя, для понимания, восприятия моего сочинения»².

¹ Среди камерно-инструментальных сочинений Ю. Гомельской 1987–2012 гг. парадоксально звучащие заголовки «Призыв одинокой жар-птицы или хорошо диджитированная бандура», «Погружаться глубоко в ритм–риск–бунт...», «в потоке пульсирующей Лиры», загадочные заглавия – «Zig–net–Zag» и др.

² Из интервью автору данной работы.

Необычность, оригинальность названия «гербарий... музыка воспоминаний...» во многом обусловлена номинативным микстом – соединением в одном заголовке предметно-номинативного, обозначенного словом «гербарий», и абстрактно-номинативного названий («музыка», «воспоминания»). Как и многие современные названия, оно является полифункциональным. В нем сочетаются номинативная, информативная, экспрессивно-коммуникативная, рекламная функции, причем рекламной автор уделяет особое внимание. По словам Ю. Гомельской, «композитор выставляет на публику, как на витрину, название, чтобы привлечь внимание к своему творчеству. Я так тоже поступаю, но стараюсь, чтобы содержание было насыщенным, интересным. Я верю в то, что музыка должна оставаться музыкой. Если она теряет свою музыкальность, музыкальное предназначение, то все разрушается, она уже не воспринимается»¹.

По своей типологической характеристике название «гербарий... музыка воспоминаний...» также неоднозначно: его можно рассматривать и как название-метафору, и название-состояние, в том числе эмоционально-психологическое – «воспоминание». В этом слове содержится и указание на временной ориентир, а именно, ретроспективный взгляд на прошлое с позиции настоящего.

Как показал анализ музыкального текста, в нем отсутствуют такие типичные для романтической программности приемы образной конкретизации как звукоизобразительность, звукоподражание, лейтмотивы. Поэтому главным средством предпонимания для слушателя становится обращение к внетекстовым реальностям. Как связующее звено между текстом и внеположенной ему действительностью заглавие может отсылать слушателя к самым разным ее явлениям: к биографическим фактам, жанру, формам других искусств, культуре как целостному тексту. Рассмотрим, с какими явлениями внеположенной реальности связано заглавие данного произведения и как через заглавие эти внетекстовые явления соотносятся с музыкальным текстом.

Одной из таких отсылок выступает жанр. Заголовок струнного трио Ю. Гомельской обращается к памяти классических камерных жанров с присущей им семантикой, исходящей из понимания музыки, в одном случае, как диалога в виде «светской или дружеской беседы», а в другом, – как «искусства для посвященных» [5, с. 6].

Новые смысловые воплощения тенденция диалога получает в камерно-инструментальном творчестве композиторов XIX–XX вв. Это относится и к

¹ Из интервью с Ю. Гомельской.

трактовке жанра трио как ансамбля самостоятельных инструментов-персонажей (у Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, П. Чайковского, С. Танеева, Д. Шостаковича, П. Хиндемита, А. Шнитке и др.).

Яркой индивидуальностью отличается претворение данной тенденции в камерно-инструментальных сочинениях Ю. Гомельской, например, в струнных квартетах под названиями: «В противопоставлении» (1989) и «N - квартет» (1995). В струнном трио «гербарий... музыка воспоминаний...» (2000) диалог выступает одним из знаков «мнемонического текста». Диалогичность высказывания проявляется в персонификации инструментальных тембров, речевой выразительности мелоса, развитой полифонической фактуре с диагонально расположенными имитациями, разреженной паузами музыкальной ткани, градациях динамики. Все эти приемы создают впечатление выразительного диалога голосов-персонажей, в котором главенствует скрипка как олицетворение авторского «я» и одновременно протагониста.

Ключевое слово «воспоминания» в данном заглавии предполагает автобиографичность и тем самым отсылает к личности автора. Факты творческой биографии Ю. Гомельской говорят о ней как о сильной, активной личности с ярким темпераментом. Ее многочисленные победы на престижных конкурсах, участие во многих международных фестивалях и проектах, большая творческая активность свидетельствуют о настойчивости в достижении задуманного, реализации творческих планов. Все эти качества ярко проявляются и в ее сочинениях. По словам Е. Зинькевич, музыке Ю. Гомельской присущи «страстность и экспрессия музыкальных крайностей», в ней «велика энергия противодействия, протеста» [2, с. 227], что находит отражение даже в названиях произведений («В противопоставлении» (1989), «Бунт», «Триумф адреналина» (2001), «Нырять глубоко в ритм-риск-бунт...» (2005) и др.).

Следовательно, уже только благодаря этим названиям слушатель может предположить, что и в «гербарии...» присутствует такой «адреналин», и дальнейшее знакомство с музыкой этого сочинения подтвердит его ожидания. Воплощенные в ней чувства и душевные переживания выражены с большой экспрессией, часто на пределе эмоций. Эмоциональный тонус «гербария чувств» достигает такого накала, что вопреки изначальному значению слова «гербарий» (собрание засушенных растений), у слушателя возникают представления не о поблекших от времени, а живых чувствах, навеянных особо значимыми для вспоминающего «я» событиями и образами прошлого.

Предельно экспрессивно звучит импульсивная первая тема произведения. Импровизационность, ритмическая свобода, перепады скачков и хроматических скольжений создают впечатление взволнованной речи. Произведение начинается с эмоционального взрыва. Восходящий разбег глиссандо широким скачком мгновенно достигает вершины. Три мелодических голоса на tutti образуют резко диссонирующий аккорд. После его настойчивого повторения (f, crescendo) следует неожиданный сдвиг. Спускаясь уступами с вершины-источника, ленточное движение аккордов замирает в нижней точке мелодической волны.

Ключевое слово – «гербарий» (первый случай его использования в названии художественного произведения в украинской академической музыке) также апеллирует к внетекстовым реалиям¹. Наряду с собирательным значением это слово нагружается дополнительными смыслами, связанными с обращением к прошлому. В самом понятии «гербарий» содержится момент ретроспекции, и это порождает цепочку ассоциаций: «гербарий» – «память» – «воспоминания». Память служит хранилищем, своего рода «гербарием» эмоционально окрашенных воспоминаний. Именно такой смысл вкладывает Ю. Гомельская в это название: «гербарий... музыка воспоминаний...» – воспоминание воспринимается мною уже как три точки, а гербарий – это как визуальная картинка. Открывая альбом, книгу, мы находим гербарий, т.е. листая альбом, листая память, события жизни, мы как бы переворачиваем страницы памяти. Возникают воспоминания, выстраивается целый сюжет. Это все отражается в музыке².

Действительно, понятие гербарий как «собрание разного» вполне предполагает фрагментарность, контрастность эпизодов как неких обрывков воспоминаний, и музыкальный текст подтверждает это предположение. В русле такой психологической установки – частые, довольно резкие смены эмоциональных состояний (эпизоды разделены паузами – вплоть до почти тактового молчания всех инструментов на фермате, 5/4). Этому соответствует и жанровый контраст, возникающий на коротком расстоянии – как вспышки воспоминаний о разных

¹ Как известно, оно означает собрание засушенных растений, травник. В собирательном значении это слово часто используется в разных смыслах: как сборник, коллекция разных предметов, артефактов. В таком значении оно входит в названия многих литературных и поэтических произведений. Особенно популярным стало это название в современной массовой музыкальной культуре (песня «Гербарий» В. Высоцкого, заглавие альбома «Гербарий Гербер» и др.).

² Из интервью автора статьи с Ю. Гомельской.

жизненных ситуациях (хорала и танца, экспрессивного монолога солирующей скрипки на гармонической педали у других инструментов, обмена репликами в полифоническом диалоге и взволнованной речитации как некоего полилога у всего ансамбля).

Драматургической модели процесса припоминания также соответствует смысловая арка между сильными позициями текста – началом и концом произведения. Эмоциональный взрыв в начальной теме вполне прогнозируем: он воспринимается как внезапно вспыхнувшее воспоминание. Нахлынувшие образы оживают, вызывая разнообразные эмоции, и в конце угасают. Долго длящееся нежное и трепетное звучание (3 – 4 times) постепенно замирает, истаивает на *morendo* и *ppp*. Самый конец воспринимается как воплощение многоточия в конце заглавия: все уходит, уплывает, растворяется в памяти.

Расширяет семантическое пространство музыкального текста и апелляция к названиям других произведений Ю. Гомельской, близких по смыслу заглавию данного сочинения: «Из глубин души» (1997), «Memento vitae» (Помни о жизни), «Курт-реминисценции» (1997), «Забытый ритуал» (1996). Присутствующие в них авто-аллюзии прямо или косвенно отсылают слушателя к мнемонической теме. Заглавие соотносит текст не только с сочинениями Гомельской, но и с широким кругом произведений других композиторов на тему «воспоминаний». Существование целого ряда произведений композиторов XIX – XX вв. под одним именем подтверждает мысль о том, что каждый заголовок является реминисцентным по своей сути¹.

Повторяя названия, уже использованные другими (или самим автором), данный заголовок (как и всякий другой) делает художественный текст участником внутрикультурного полилога. Как отмечают исследователи, это определяет одно из главных свойств заглавия – интертекстуальность в самом широком смысле. Само заглавие при этом выполняет функцию цитаты, напоминая о текстах, которые носят то же

¹ «Пасторальная симфония, или Воспоминания о сельской жизни» Бетховена, «Воспоминания» из «Альбома для юношества» Шумана; «Воспоминания» из «Лирических пьес» Грига, «Воспоминание о летней ночи в Мадриде» Глинки; «Воспоминания о Риме» Бизе, «Воспоминания о Гапсале и «Воспоминания о Флоренции» Чайковского; «Из воспоминаний юношеских годов» Стравинского, «Воспоминания» из цикла ор.4 Прокофьева; цикл «Воспоминания» с пьесой «Воспоминание» Мясковского; «Соната-воспоминание» Метнера, «Воспоминания» А. Караманова, «Тени воспоминаний» А. Леоновой и др. См. нашу статью «Имя музыкального произведения как элемент его образно-смыслового контекста» (*).

имя. Вся совокупность этих названий, составляющих семантическое единство, способствует формированию слушательского пред-слышания.

Таким образом, анализ заглавия сочинения Ю. Гомельской «гербарий... музыка воспоминаний...» позволяет сделать вывод о том, что программные названия в современной музыке выявляют преимущественно имплицитный характер связи заглавия и текста. Поэтому решение проблемы слушательского предпонимания выходит за пределы художественного текста – в сферу внетекстовой реальности. При этом рассмотренные выше приемы «прогнозирования» в соотношении «заголовочный комплекс – текст» выявили их реминисцентный характер. Установленные нами смысловые значения элементов заголовочного комплекса и внеположенных тексту явлений указывают на то, что данное название, как и каждое имя текста, полисеманлично, и раскрытие смыслов, содержащихся в заглавии, во многом зависит от личного опыта слушателя, его тезауруса.

1. Веселова Н. А. *Заглавие литературно-художественного текста: Онтология и поэтика* : дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. / Н.А. Веселова. – Тверь, 1998. – 27 с.
2. Зинькевич Е. *Под знаком постмодерна* / Е. Зинькевич // *Память об исчезающем времени*. – К., 2005. – С. 227.
3. Олена Зинькевич, Юрій Чекан. *Критика як література* / Олена Зинькевич, Юрій Чекан // *Музична критика: теорія та методика*. – Чернівці, 2007. – С. 199.
4. Зина Е. *Имя музыкального произведения: метаморфозы современности* / Е.Зина // *Київське музикознавство*. – К., 2012. – Вип. 43. – С. 76–85.
5. Кириллина Л.В. *Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т.* / Л.В. Кириллина. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – Т. 2. – 595 с.
6. Кудинова Л.М. *Тематический словарь названий музыкальных произведений*. – Калуга, 2011. – 168 с.
7. Ламзина, А.В. *Заглавие* / А. В. Ламзина // *Введение в литературоведение* / [под ред. Л. В. Чернец]. – М., 1999. – С. 106.
8. Лист Ф. *Избранные статьи* / Ф. Лист. – М., 1959. – С. 285–286.
9. Тюлин Ю.Н. *О программности в произведениях Шопена* / Ю. Н. Тюлин. – Л. : Музгиз, 1963. – 55 с.
10. Холопова В.Н. *Формы музыкальных произведений* / В. Н. Холопова // *Формы музыкальных произведений*. – М., 1999. – С. 352, 448.
11. Эко У. *Заметки на полях «Имени розы»* / У. Эко. – СПб., 2003. – С. 8.

Зина Екатерина. Заголовочный комплекс струнного трио Ю. Гомельской «гербарий... музыка воспоминаний...» как функционально-стилевой индикатор. Рассматриваются функции заголовочного комплекса в сочинении Ю. Гомельской «гербарий...музыка воспоминаний...» и смысловые значения составляющих его элементов.

Делается вывод об имплицитном характере связи между заглавием и музыкальным текстом данного произведения.

Ключевые слова: Ю. Гомельская, заглавие, гербарий, воспоминания, музыкальный текст, внетекстовые реалии.

Zina Kateryna. Заголовковий комплекс струнного тріо Ю. Гомельської « гербарій... музика спогадів...» як функціонально-стильовий індикатор. Розглядаються функції заголовного комплексу в творі Ю. Гомельської «гербарій... музика спогадів...» і смислові значення його складових елементів. Робиться висновок про імпліцитний характер зв'язку між заголовком і музичним текстом даного твору.

Ключові слова: Ю. Гомельська, заголовок, гербарій, спогади, музичний текст, позатекстові реалії.

Zina Kateryna. Title complex string trio J. Gomelskaya «herbarium music ... memories ...» as functional-style indicator. Title complex string trio J. Gomelskaya «... music ... herbarium memories» (2000) – one of the key elements of the semantic organization of music. Its main component acts title. The originality of this title, as well as other names of famous Ukrainian composer J. Gomelskaya reflects efforts in the last third of XX – beginning of XXI century trend unusual nomination. The complexity of semantics, polysemy modern titles identified mainly implicit connection with their musical text. This fully applies to the title complex string trio «... music ... herbarium memories». This paper discusses the function title and complex meanings of its constituent elements, the interpretation given additional semantic connotations, clarifying the meaning and musical tools and techniques for the implementation of the artistic design.

Title «... music ... herbarium memories» is multifunctional: it combines the nominative, informative, expressive and communicative, promotional functions, and advertising the author pays particular attention. Absence in the music typical of the romantic text software works receptions shaped specification led to the treatment of extra-textual reality for the formation of the listening setup. One of them stands genre string trio with his usual semantics (understanding music as dialogue). In this work the dialogue is one of the signs «mnemonic text».

Analysis of keywords in the title, «... music ... herbarium memories» refers to the facts of the creative biography J. Gomelskaya. Inherent in her music a strong expression of feelings and emotions clearly shown in this work, which resulted in a high level of intensity of emotions, the wave nature of drama, a model of which is the process of remembering. Extends the semantic space of the musical text appeal to a wide range of other

works on the theme «Memories» (including most J. Gomelskaya example, «Memento vitae», etc.). Thus, the title makes the artistic text intra party dialogue. This defines intertextuality title in the broadest sense.

In general, all the above techniques in the prediction ratio «title – text» are reminiscentny character. This confirms the implicit connection titles and musical text string trio J. Gomelskaya «... music ... herbarium memories».

Keywords: J. Gomelskaya, title, herbarium, memories, music text, extra-textual reality.

Екатерина Павелко

М. И. ГЛИНКА В ВАРШАВЕ (1848–1851 гг.): НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ПОЛЬСКОЙ ПЕРИОДИКИ И НОВЫЕ ФАКТЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ КОМПОЗИТОРА

Польша занимала особое место в жизни М. Глинки. Композитор любил путешествовать, и всякий раз, когда он выезжал за границу, путь лежал через польские земли. На рубеже 40–50-х гг. Глинка дважды приезжал в Варшаву и останавливался там, на достаточно длительный срок. Этот период был одним из самых плодотворных в его творческой биографии. В польской столице композитор написал целый ряд произведений, среди которых его знаменитые увертюры «Камаринская» и «Ночь в Мадриде».

Однако, несмотря на тесную связь жизни и творчества Глинки с Польшей, поездки композитора в Варшаву практически не исследованы, чем и обуславливается *актуальность* данной статьи. Отсутствие достаточного количества информации по этому поводу натолкнуло на мысль обратиться к польской периодике того времени. *Цель* публикации – рассмотреть впервые обнаруженные материалы о М. И. Глинке в польских газетах «Kurjer Warszawski» и «Gazeta Warszawska» за 1848–1851 гг., которые открывают до сих пор неизвестные факты творческой биографии композитора. Подробно изучив названные газеты Варшавы за 1848–1851 гг., мы обнаружили 8 уникальных материалов, доселе никогда не публиковавшихся в музыковедческой литературе. Рассмотрим теперь подробнее, что же польскому читателю сообщала о русском композиторе пресса.

Начнем с самой ранней информации, которую нам удалось обнаружить. В выпуске газеты «Kurjer Warszawski» № 116 от 30 апреля 1848 г.¹ имеется заметка, оповещающая о прибытии Глинки в Варшаву [б, с. 2–3]². Обратим внимание, что в польскую столицу композитор приехал не

¹ Даты из варшавских газет приводим по новому стилю.

² Здесь и далее перевод с польского выполнен автором данной статьи.