

УДК 78.22:788.8+78.071.1(477)

НАТАЛІЯ МОРЩАКОВА

**«ТЕМБРОВЕ» МИСЛЕННЯ МАРИНИ ДЕНИСЕНКО:  
ГРА ЦИТАТ, МЕТАФОР І СТИЛІВ  
У КОМПОЗИЦІЯХ ДЛЯ ФАГОТУ**

Для української камерної музики кінця ХХ–ХХІ ст. характерним є посилення композиторської уваги до виражальних властивостей інструменту як чинника драматургічної, формотворчої, композиційної логіки звукоутворення, що актуалізує дослідження звуковиражальної специфіки й концертного потенціалу інструменту, зокрема, фаготу.

У статті проаналізовані теоретичні й композиційні доробки Марини Денисенко. У статті обстоюється думка, що сутнісною задачею композитора у сучасних композиційних пошуках є подолання комунікативної обмеженості форм і досягнення ментальної цілісності музичного звучання; відповідність змістового плану твору виражальному забезпечується збагаченням техніки композиторського письма та засобами музичної виразності, вагоме місце серед яких належить тембру.

Тембровість тлумачиться як у контексті розкриття максимальних можливостей інструмента (звуковиражального, інтерпретаційного характеру), так і у контексті розширення змісту музично-ментальних смислів композиторського мововиявлення, здатності до всебічного розкриття художньо-образної специфіки музичного твору, музикотворення загалом. У композиторському мисленні у композиторському мисленні Марини Генадіївни Денисенко особливо відчутним є новаторське прагнення до підсилення тембральних можливостей інструменту, зокрема, фаготу, й відведення ролі тембру як важливого функціонального чинника композиційної та драматургічної логіки, а також у контексті формотворення й створення оригінальної темброво-інструментальної мови, що підтверджує положення про те, що темброве мислення виступає невід'ємним компонентом сучасної композиторської логіки.

**Ключові слова:** фагот, тембральність, сонорика, колористичність, звуковиражальні засоби, постмодерн.

---

© Морщакowa Н. О.

Характеризуючи розвиток фагового мистецтва у ХХ столітті, В. Апатський зазначає: «У ХХ столітті спостерігався помітний прогрес в галузі фагового виконавства. Українських композиторів приваблює віртуозність цього інструменту, гостра характерність його *staccato*, чудові гумористичні можливості. На жаль, виражальні можливості його тембру вони поки не вповні оцінили. «Людський голос» фаготу має три регістри – басовий, баритоновий і теноровий, і кожен з них прекрасний по-своєму. Наприклад, звучання тенорового регістру фагота в тихих нюансах наповнене ліричною поезією. *Fortissimo* верхнього регістру здатне створювати образи напруженої експресії – гнів, біль, страждання»<sup>1</sup>. Він переконаний, що композиторська творчість ХХ століття збагатилась новими барвами не стільки внаслідок опанування нових інструментів, скільки «завдяки новому опануванню виражальних можливостей традиційних інструментів, нового використання їхніх тембрів: *frullato*, *portamento*, клапанне піцикато у дерев'яних інструментів, використання гранично високих регістрів інструмента (соло фагота на початку «Весни священної» І. Стравінського) та інші прийоми. В оркестрі стали можливими будь-які комбінації інструментів, в будь-якій послідовності, в будь-якому співвідношенні їхніх регістрів, що потребувало від оркестрантів-духовиків розширення арсеналу виконавських можливостей, збагачення технічних прийомів, виконавських засобів»<sup>2</sup>.

Поділяючи думку В. Апатського, вважаємо, що найбільш виражена краса фагота полягає в його звуко-тембрових, регістрових можливостях. Його інструментально гнучкий звук може бути густим і матовим, блискучо-пронизливим і легким, може бути м'яким, ліричним і жалібним або ж гостро-саркастичним, іронічним. Фаготу притаманна загадковість, утаємниченість, і навіть містичність, його звук сповнений внутрішньої глибини, експресії і драми. Він поєднує бархат басо-баритональних низів і ніжну кантилену верхів,

---

<sup>1</sup> Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Кн. 2. / В. Н. Апатский – К. : Задруга, 2012. – С. 364.

<sup>2</sup> Там само. – С. 13.

здатен відтворити тонкощі звукових нюансів. Це неперевершено чутливий інструмент, подібний до «людського голосу». Мелодії фаготу – живі, дихаючі, теплі, так бринять струни людської душі!

Розширення меж сучасної фагатової звукової палітри безпосередньо пов'язане з використанням тембрових можливостей інструмента. Тому не випадково, що все більше з'являється творів для фагота соло, для фагота і фортепіано, для фагота і оркестру тощо.

Тембровість слід розуміти як у контексті розкриття (максимальних можливостей інструмента звуковиразжального, інтерпретаційного характеру), так і розширення змісту музично-ментальних смислів у композиторському мововиявленні, здатності до всебічного розкриття художньо-образної специфіки музичного твору, музикотворення загалом.

Питання специфічності, функціональності тембру у драматургії та композиційному мисленні розглядали Б. Асаф'єв, Г. Дмитрієва, А. Веприк, А. Шнітке, В. Гуревич, Л. Грабовський, В. Цитович, Ю. Іщенко, Д. Клебанова та ін. Серед праць з теорії виконавства, у яких досліджено нові види технічних прийомів та способів гри, їх артикуляційні та акустичні характеристики, процеси поєднання виконавської і композиторської думки, варто назвати праці В. Апатського, Р. Вовка, А. Векслера, К. Мюльберга тощо.

У сучасній камерній музиці композиторське мислення апелює до всебічного розкриття й розширення можливостей інструментального звуковідтворення. Новаційні зрушення відбуваються в галузі звуковидобування, оновлюються прийоми артикуляції, ускладнюється ритмічна організація тексту, ладо-тональна палітра тощо.

Сучасна практика музикотворення розширює розуміння можливостей звуку: зацікавленість ним як до природньої даності змінюється на ставлення до нього, як до «культуреного, новоствореного звуку, як до предмету ремесла (оперування регістрами, електронний синтез звуку, спряму-

вання звуковиражальних засобів відповідно до художнього задуму композитора)»<sup>1</sup>.

У композиторському мисленні М. Денисенко особливо відчутним є новаторське прагнення посилити тембральні можливості інструмента, зокрема фагота, піднести роль тембру як важливого функціонального чинника композиційної і драматургічної логіки, а також формотворення й створення оригінальної темброво-інструментальної мови. Як теоретик і композитор, вона зазначає: «Тембровий план музичного твору, темброві функції в композиції та драматургії зумовлюють роль тембрового чинника як відносно самостійного функційного елементу системи музикотворення»<sup>2</sup>.

Звуковиражальні властивості тембру не є чимось абстрактним, окремим, існуючим поза комунікативними зв'язками елементів тексту і форми, композиційного задуму та його виконавською інтерпретацією. Його функціональність зумовлена специфічними «музично-ментальними» якостями, що надає музичному твору внутрішньої тембральної логіки, перспективності сприйняття. У галузі творення нових форм, нових типів фактури, тембральні властивості інструмента усвідомлюються сьогодні як чинники форм руху, а фонічні та сонорні якості тембру трактуються як нові композиційні принципи й технології, серед яких – синтезування звуку, електронна композиція, розширення стереофонічних можливостей звучання, тощо. Темброве мислення є невід'ємним компонентом сучасної композиторської логіки.

М. Денисенко, обстоюючи думку про функціональність тембру у драматургічному контексті, наголошує: «Вироблення узагальненого уявлення про тембр як про функціональне явище розширює напрями композиторської техніки у світлі

---

<sup>1</sup> Денисенко М. Г. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті ХХ сторіччя) : дис. кандидата мистецтвознавства : 17. 00. 03. / Денисенко Марина Геннадіївна. – Київ, 2005. – С. 54.

<sup>2</sup> Там само. – С. 22.

сучасних стильових тенденцій»<sup>1</sup>. Переконливість цього твердження полягає в тому, що процеси оновлення й модернізації сучасної стильової палітри еволюціонують відповідно до смислових, ціннісних трансформацій творчого мислення.

О. Берегова, здійснюючи мистецтвознавчий аналіз стильових трансформацій у постмодерністському контексті, зауважує: «Орієнтиром, своєрідним духовним кодом у музичному мистецтві на межі століть виступає стиль – поняття, за допомогою якого можна підійти до найбільш кардинальних сторін творчого мислення, особливостей естетико-філософських поглядів митців і цілих художньо-історичних епох. Дослідження стильових закономірностей в музиці закладає підвалини для мовно-композиційних, драматургічних, порівняльно-типологічних узагальнень»<sup>2</sup>.

Для пояснення темброво-виражальної специфіки сучасного музичного звукотворення в контексті стильових і композиційних процесів, М. Денисенко вводить у науковий обіг термін «темброва модальність». Модальність тембру – це нове поняття в теорії музики. Його поява пов'язана з інтенсивним розвитком оркестрової музики наприкінці ХХ століття, посиленою увагою до тембру, його функцій, у композиції темброва логіка виокремлюється як самостійна галузь композиторського мислення. Модальність у сфері тембрової логіки, як понятійний і технологічний інструмент, уточнює особливості композиції і драматургії інструментального твору. У природі тембрової модальності М. Денисенко визначає такі напрями:

---

<sup>1</sup> Денисенко М. Г. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті ХХ сторіччя) : дис. кандидата мистецтвознавства : 17. 00. 03. / Денисенко Марина Геннадіївна. – Київ, 2005. – С. 14.

<sup>2</sup> Берегова О. М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя / О. М. Берегова ; НМАУ им. П. И. Чайковского. – К., 1999. – С. 11.

–драматургічно-логічний: «Темброва модальність – специфічна якість фонічних та сонорних властивостей тембру, особливий чинник композиторської логіки»<sup>1</sup>;

–семантико-значенневий: «Модальність – тип психологічної установки, спрямованої на створення композиційних моделей засобами експресії тембру, форма композиційної логіки, що покладається на стабільність (звичність, природність, усталеність) чи змінність (переносність, іностильність, парадоксальність, штучність), семантичність значень тембрів (їх сполучень, тембрових шарів, тембрових призначень і тембрових функцій) у процесі становлення твору»<sup>2</sup>;

–тематико-змістовний: «Темброва модальність – це принцип використання певних усталених у практиці виражальних темброво-просторових властивостей, наділених сигнально-комунікативними чи сюжетно-тематичними функціями у процесі становлення композиції»<sup>3</sup>.

Модальність твору залежна від первинної організації сонорної ідеї (соноризм є різновидом композиторської техніки, «музикою звучностей» (А. Маклігін), коли на передньому плані – колорит звучання, барва, перехід від одного співзвуччя до іншого. Сонористична організація твору стосується інтервального складу, особливостей фактурного викладу, музичної мелодики й ритміки. Сонористичність притаманна сучасному композиторському мисленню і поєднується з модальною спрямованістю тембрової організації. Так, модальна природа тембру духових відрізняється від модальної спрямованості тембру щипкових, і, відповідно, логіка застосування тембру і весь тембральний процес матиме свою «програму». Враховувати явище тембральної модальності та його роль у становленні форми необхідно у створенні як оригінальної

---

<sup>1</sup> Денисенко М. Г. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті ХХ сторіччя) : дис. кандидата мистецтвознавства : 17. 00. 03. / Денисенко Марина Геннадіївна. – Київ, 2005. – С. 145.

<sup>2</sup> Там само. – С. 160.

<sup>3</sup> Там само. – С. 164.

композиції для будь-якого інструментального складу, так і перекладень, транскрипцій, виконавської практики.

Тембр, як формотворчий чинник у межах музичної цілісності (як і будь-який інший компонент музичної мови), може набувати ознак тематизму, брати участь у його розвитку. У цьому полягають найбільш специфічні особливості прояву модальності тембру. На рівні формотворення «біфункціональність» тембру постає «тембро-формою» звуку, перекладенням об'єктів образно-емоційного рівня сприйняття у площину структурного. Тембровість містить і метафоричний зміст, сприяє створенню образно-сенсової концепції твору. Тембр як колористична (сенсорна) якість звуку в музичному творі виконує роль носія метафоричного змісту, поєднує інтонаційний і ладо-гармонічний плани твору. Вважаючи музичний текст метафоричним за його сутністю, одночасним втіленням – за допомогою знакових форм – трьох узагальнених рівнів художнього мислення (тексту, підтексту і контексту), М. Денисенко стверджує: «Тембр є критерієм еволюціонуючих систем музичних засобів виразності»<sup>1</sup>.

Модальність тембру виявляє художню метафору в тексті, тобто уточнює семантику твору (особливості звуковидобування, деформацію чи збагачення акустичних показників звуку, застосування спеціальних прийомів дихання (праці Р. Вовка, В. Апатського). У зв'язку з цим постає проблема адекватного прочитання музичних текстів, що потребує від виконавця-інструменталіста виходу на метамовний рівень мислення, на панорамне бачення широкого культурного контексту, в який вписується окремий музичний твір.

На думку А. Соколова, ця проблема є семіотичною і психологічною, бо сприйняття художніх текстів залежить від рельєфно-фонових відносин, певної установки на певний стильовий

---

<sup>1</sup> Денисенко М. Г. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті ХХ сторіччя) : дис. кандидата мистецтвознавства : 17. 00. 03. / Денисенко Марина Геннадіївна. – Київ, 2005. – С. 46.

і технічний план<sup>1</sup>. У процесі виконавського аналізу музичного тексту, що є лише спробою частково реконструювати композиційний процес, «розкодувати» недовершене модельне відтворення задуму композитора, яким є партитура (нотний текст), виконавець-інструменталіст намагається виявити певний загальний принцип зв'язку елементів, певний тип функціональності, з'ясувати комунікативну сутність твору, віднайти, що поєднує авторський задум і виражальний ефект музичного засобу.

Звертаючись до композиторського доробку М. Денисенко, слід зазначити, що твори для фагота та за участю фагота посідають у її творчості значне місце. Композиторка, за її словами, використовує фагот «як один з найбільш змістовних і різноманітних (!) духових тембрів» у кожному інструментальному творі; це стосується і музики до театральних вистав, і академічної творчості. «Один із моїх найулюбленіших тембрів. Вважаю, що у цього інструмента – прекрасні оркестрові, ансамблеві та сольні можливості. Тембр гнучкий, динамічно багатий, прекрасно підходить для видобування мультифонових співзвуч, надаючи музиці колориту утаємниченості, і, водночас, близький до людського голосу, приємного тембру й низькими струнними, що підходить для висловлювання глибоких емоцій, відтворює позитивну сутність людської душі. Прекрасно поєднується з електронікою, і навіть в дуеті з клавесиною (до речі, твір «Вікна» написаний як варіації на оригінальну тему клавірного граунда Г. Перселла) у редакції став основою третьої частини циклу «Музика до вистави») – протилежним за своїми тембровими характеристиками – створює якусь інфернальну дійсність (особливо, якщо це рухлива музика). До речі, і фаготисти, як правило, широко ерудовані, глибоко культурні, змістовні й працьовиті музиканти, як і глибоко шанований мною професор В. Апатський. Думаю, це історично виправдано (згадаймо велетенські поммери і труднощі музикантів, пов'язані з ними, складну еволюцію інструмента та музикантського мислення). Інструмент широких

---

<sup>1</sup> Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества / А. Соколов. – М. : Музыка, 1992. – С. 84.



можливостей, які ще треба досліджувати!»<sup>1</sup>. Марина Денисенко – композитор з яскраво вираженим індивідуальним баченням навколишнього світу й самобутнім розумінням тих проблем, які постають перед митцем. Своєрідність її стилю визначається передусім органічним відчуттям сучасних форм художнього мислення, поєднанням стихійної емоційності з мудрою раціональністю. Композиторка схильна шукати й студіювати нові музично-виражальні засоби, прагне збагнути їхню естетичну сутність, з'ясувати придатність для образного вираження музичної думки, в її естетичних смаках – колоритність і вишуканість звучання.

Серед найважливіших н засобів М. Денисенко – ладо-тембральні і мелодичні. Кожна поспівка чи окрема інтонація – то відзвук живого настрою, сповнений глибокого емоційного смислу. Для її творів властива загострена виразності, підкреслена пластичність й індивідуальність. Уся творчість композитори орієнтована на відтворення свого емоційного світу, вона сповнена естетичної досконалості, стилістичної вишуканості, у творчій манері переважає своєрідна камерність.

Серед її творів для фагота відомі «Reflexus» для оркестру та фагота (2001), твори для квінтету духових «Без сонця»(2000), «Пейзажі» (2007) для струнного квартету, «Hora l'Italiano» ( версія для струнного квінтету та фагота) (2003), (версія для флейти, фагота та фортепіано) (2005), «Три фрагменти з старовинної сюїти» для камерного ансамблю на слова Жоашена дю Белле (версія для кларнета, фагота, фортепіано та контр-тенора, 1993–2003), «Вікна» для клавесина та фаготу (2002–2003), «Музика до вистави» для фагота та струнних (2006); «Панегірик-2» для голосу і фагота на вірші І. Величковського (2006), «Шляхи» (2006) на слова Г. Фальковича та ін.

Яскравим зразком використання тембрових можливостей фагота є твір для фагота і квінтету струнних «Hora l'italiano» (Час італійський), написаний за мотивами популярних італійських пісень 30–60-х років ХХ століття. Він побудований

---

<sup>1</sup> З особистої бесіди автора з композитором М. Денисенко у грудні 2012 року.

за принципом цитування, що показово для естетики постмодернізму з притаманними йому стилістичними обігруваннями, грою образів, контрастів, реінтерпретацією смислів.

Цитування – момент «упізнання, асоціювання». Гра цитат – «обігрування уривків інших музичних творів з метою посилення певного настрою або підкреслення певних ознак драматургії, гра цитат може сприйматись як яскравий випадок гри стилів, як рушійний чинник драматургічного розвитку, як концептуальний елемент ідеї твору» – зазначає О. Берегова. Аналізуючи цитатність як формотворчий елемент структури твору, вона наголошує: «Включаючи в систему художнього мислення всі попередні стилі і жанри, які в межах одного твору набувають концентрованого, символічно-знакового вигляду, постмодерністи апелюють до високорозвиненого інтелекту слухача, його володіння цими знаками та вміння їх розгортати. В цьому відношенні мистецтво епохи постмодернізму, всупереч своїм демократичним засадам, не може бути адресованим якнайширшим колам «споживачів»: воно елітарне, спрямоване підготовленій аудиторії. Однією з таких форм вияву ідеї гри в постмодернізмі є гра цитат»<sup>1</sup>.

О. Берегова підкреслює, що використання принципів цитування й гри є активною складовою постмодерністського типу музикування: «Це гра стилів і цитат, гра контекстів і смислів. Гра стирає просторово-часові межі, завдяки їй неможливе раніше поєднання речей і понять стає можливим. Ігрова ситуація дозволяє висміяти або карикатурно загострити серйозні речі, головний принцип гри – рівність усіх – стає одним з структуро творчих елементів постмодернізму, який кожному надає рівне право на висловлювання і не потребує відгуку». Самоцінність гри, яка кожному надає рівне право на висловлювання, є одним з головних структуротворчих елементів постмодернізму. Зростає потреба постмодерністів у нових мовних засобах, здійснюється мовно-стилістичний поворот

---

<sup>1</sup> Берегова О. М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя / О. М. Берегова ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 1999. – С. 86–87, 87.

сучасної музичної культури<sup>1</sup>. Гра цитат у композиції для фагота М. Денисенко «Hora l'italiano» постає як стилістичним принципом музичного мововираження, так і чинником драматургічного розвитку, виявом смислового напруження.

Твір вільно скомпонований в одночастинну композицію для фагота із супроводом струнних, складений за принципом сюїти – з контрастною послідовністю частин. Фагот, як правило, веде мелодичну лінію, основні засади композиції – відтворення романтичного звучання італійських пісень, пасіонарності повоєнних італійських фільмів та людських емоцій.

На початку твору зазначено темп – 80 (*Commodo*). Атмосферу загадковості композиторка створює низькими стакатними звуками у віолончелей і контрабасів. Вступна інтонація фагота нагадує романтичний порив, спогад. У третьому такті фагот проводить свою тему на *cantabile* і надалі тема розвивається дуже вільно, про що свідчить тріольний ритм і широкий інтервальный склад у соліста, прозора фактура супроводу. У вступі (8 тактів) чергуються інтонації низьких струнних і фагота.

<sup>1</sup> Берегова О. М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя / О. М. Берегова ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 1999. – С. 77–78, 86.

Подальший тематичний розвиток відбувається із зміною тональностей, що надає експресивного забарвлення інтонаційній палітрі твору. Фактура струнних стає більш насиченою. Музичний матеріал побудований за принципом «перегукування», коли фагот має мелодійні переваги, а струнні виконують роль гармонічної і ритмічної підтримки. Перший музичний епізод після вступу (11 тактів) завершується загальним *tutti*.

Наступна музична частина (9 тактів) розпочинається на *mp* синкопованим рухом в альту, ускладнюються ритмічні фігури у фагота. Якісне виконання цієї частини вимагає від виконавця соло фагота володіння дрібною технікою, гострого ритмічного відчуття й точної інтервальної інтонації.

Музичний епізод №3 (23 такти) вирізняється ритмічною ускладненістю, змінним темпоритмом, ладо-тональним переходом. Серед темпових і характерних ознак цієї частини – *leggiero*, *gratioso*, *con moto*, *improvizato*, *mosso*. Музичний матеріал цієї частини сюїти вирізняється пружністю, легкістю, нагадуючи танок. Тут поєднуються легатні і стаккатні штрихи, у партії фагота – високі й низькі регістри, звучать акцентовані ноти на *ff*. Музична тканина побудована на ритмічній злагоженості соло фагота та супроводу струнних: їх партії підтримують і посилюють одна одну.

Bsn. *mp cresc.*  
 Vln. I  
 Vln. II  
 29  
 Vla.  
 Vc.  
 Cb.  
 Bsn. *p cresc.*  
 Vln. I *pizzicato*  
 Vln. II *pizzicato*  
 32  
 Vla.  
 Vc.  
 Cb. *pizzicato mf*

Музика четвертого епізоду (9 тактів) розпочинається після фермати попередньої частини, яка налаштовує слухача на зміну у поданні тематичного матеріалу. Цей епізод контрастує з попередніми, адже звучить у *Meno mosso* і є підгото-

вкою до проведення теми п'ятого епізоду. Епізод №5 (17 тактів) – *Piu mosso (Moderato)* характеризує виразність, ритмічність, експресивність, динамічність ансамблю інструментів надаючи їй кульмінаційного звучання. У партії фагота є пасажні звороти, з'являється новий фактурний нюанс у супроводі: контрабас підтримує ритмізовану пульсацію 16-ми на 2/4. Загальне *tutti* пов'язане з синкопованою ритмічною фігурою яка виникає на *accelerando*.

The image shows a musical score for a section titled "Piu mosso (Moderato)". The score is written for six instruments: Bassoon (Bs.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins with a common time signature (C) and the tempo marking "Moderato". The Bassoon part has dynamics markings of *mf* and *scato voce*. The Violin I part has a dynamic marking of *f*. The Violin II part has a dynamic marking of *f* and the marking "Piu mosso". The Viola part has a dynamic marking of *f*. The Violoncello part has a dynamic marking of *f*. The Contrabass part has a dynamic marking of *f*. The score is divided into two systems by a vertical line. The first system contains the first two measures, and the second system contains the next three measures. The music is characterized by a strong rhythmic pulse and expressive phrasing.

Завершальний у сюїті епізод №6 (21 такт) проводиться на *allegro*, змінюється його тональність. У струнних – штрих *pizz., arco*. Характерним для цього епізоду є стверджувальний, життєрадісний настрій, який надає усій сюїті фінального звучання.

Завершення твору (6 тактів) – це доповнення на *Meno mosso* на фоні витриманих тривалостей у струнних. Звучить

соло фаготу. Використовується прийом *ritenuto*. Фінальна фермата має міцне оркестрове звучання, розширюючись до *ff*. Цей прийом увиразнює задум композитора надати сонячних барв і яскравості всій композиції.

The image shows a musical score for the finale of the Bassoon part in M. Denisenko's 'Hora l'italiano'. The score is written for Bassoon (Bsn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score features a *ritenuto* marking at the beginning of the piece. The Bassoon part is the central focus, with a prominent melodic line. The other instruments provide harmonic support, with the Cello and Contrabass parts marked *ff* (fortissimo) at the end. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Твір для фагота М. Денисенко «Нора італійський» («Час італійський») презентує «екстравертне» мислення композиторки, відтворює атмосферу святковості, бурлеску. Яскрава «театральність» епізодів сюїти надає особливої рельєфності образам. Та, водночас, внутрішня енергія тематичного матеріалу, спрямованість його розвитку цілком відповідають принципам симфонічної драматургії. Використання тембрових звуковиражальних можливостей солюючого інструменту – фаготу набуває у цій композиції значення драматургічного рушія музичного розвитку.

М. Денисенко наголошує, що одним з актуальних завдань сучасної української композиторської школи є «пошук особливостей композиційних чинників у світлі наслідування постмодерністських мистецьких ідей, орієнтації в галузі но-



вих технічних засобів під кутом розширення спектру виражальних властивостей інструменту та подолання комунікативної обмеженості форм»<sup>1</sup>. Важливим моментом є досягнення «ментальної цілісності» музичного звучання, зумовленої відповідністю змістовного плану виражальному: тому пошуки відповідності підлягають більш широкому поняттю стильових новацій – у їх зв'язках з жанром, каноном, тематизмом, формою, полістилістикою.

У кожному окремому випадку використання певних тембрових моралізмів, на думку М. Денисенко, зумовлене намаганням досягти граничної концентрації сенсу у звукових «організмах», що нерідко пов'язується зі специфікою художньої програми твору»<sup>2</sup>.

О. Берегова вважає, що сучасна українська камерна музика збагачується завдяки змістовному й драматургічному оновленню музичних образів, «що відбиває багатомірність світовідчуття сучасної людини, відповідає естетичним засадам постмодернізму – домінуючої системи цінностей в мистецтві кінця ХХ століття. Варіативність погляду на світ, відсутність єдиної світоглядної картини, плюралізм стильових і техніко-стилістичних знахідок сьогодні визначають художню свідомість митців, даючи безліч оригінальних композиторських інтерпретацій»<sup>3</sup>. Принцип цитатності, «стильової гри», метафоричності у композиційному доробку М. Денисенко посідає чільне місце. Особливої гостроти і рельєфності відтворені музичні інтонації набули як виражальні елементи: тематичні звороти, гармонічні послідовності, фактурне й драматургічне формовиявлення. Специфічні інтонаційні звороти, притаманні національному італійському мелосу, втілені у «*Nona l'italiano*», збагатили музичну лексику композиторки, органі-

---

<sup>1</sup> Денисенко М. Г. Теоретично-практичні засади розвитку тембрового мислення композиторів / М. Денисенко // Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку : матеріали науково-практичної конференції. – К. : Академія Мистецтв України, 2001. – С. 139.

<sup>2</sup> Там само. – С. 90.

<sup>3</sup> Там само. – С. 129.

чно інтегрувалися в її індивідуальний стиль, музичну мову. Вона демонструє віртуозне володіння технікою трансформації «стилю», досягаючи високого естетичного результату. Це характеризує її індивідуальну манеру письма, окреслює образно-емоційні пріоритети, жанрову визначеність.

Метафоричність образних конструкцій у М. Денисенко вражає своєю гнучкістю, невичерпними можливостями вільних семантичних комбінацій, ширше – музичних лексем, здатних втілювати довільну множинність інтерпретативного прочитання. Індивідуальному музичному почерку М. Денисенко притаманні постійні пошуки, новаторські знахідки, естетизація і стилізація музичних образів. Музичний текст свідчить про оригінальність задуму, характеризується інтонаційною забарвленістю, експресивною мелодійною горизонталлю і своєрідною драматургією, переважанням колористичного контуру й ладо-тембральною мислення. Своєрідність її авторського почерку полягає у поєднанні тем-цитат із сучасними формами художнього мислення, скравої емоційності з витонченою естетикою, що загалом характерно для стилістики постмодернізму кінця ХХ століття – початку ХХІ століття. Колористичність, тембральна барвистість у творчості композиторки органічно поєднується з відвертою безпосередністю емоцій, романтичність, контрастністю, рельєфністю музичних образів.

Музика М. Денисенко є емоційно насиченою, відвертою. Невипадково композиторку приваблює камерний жанр, який надає можливість якнайповніше розкрити внутрішню агогіку смислів і досягти граничної емоційності звучання. Композиторка дотримується переважно емоційно-узагальненого типу програмності, заглиблюючись у внутрішню сутність музики. В її творах переважають мистецькі принципи і прийоми, суголосні постмодерністській естетиці, серед них: 1) естетизації й варіативного прочитання тем-цитат; 2) колористичності, тембрального збагачення й тембрального розвитку як засадничого елемента й рушія драматургічного розвитку; 3) контрастності як детермінуючої умови тематичного й драматургічного розвитку; 4) метафоричності як образно-виражального збагачення музичного матеріалу, жанрово-

стильової трансформації; 5) віртуозності, пластичності, інтерпретативності музичної мови, тематична гра.

Отже, композиторська творчість М. Денисенко в контексті постмодерністських процесів музикотворення характеризується домінуванням тембрового мислення, використанням прийомів темброво-артикуляційної виразності, тематичної експресії, сповнена метафоричними смислами. Усе це органічно властиве мистецьким процесам стильового оновлення музичної культури камерного жанру сучасності і сприяє удосконаленню художньо-виражальних засобів музикотворення, розширює можливості інтерпретативного прочитання музичних текстів у фаготовій виконавській практиці.

### **Список використаної літератури**

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособие для студ. высш. муз. учеб. заведений Украины / В. Н.Апатский ; Нац. музыкальная акад. Украины им. П. И. Чайковского. – К., 2006. – 432 с.
2. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Кн. 2. / В. Н. Апатский – К. : Задруга, 2012. – 408 с.
3. Берегова О. М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя / О. М. Берегова ; НМАУ ім. П. И. Чайковского. – К., 1999. – 141 с.
4. Денисенко М. Г. Теоретично-практичні засади розвитку тембрового мислення композиторів / М. Денисенко // Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку : матеріали науково-практичної конференції. – К. : Академія Мистецтв України, 2001. – С. 137–141.
5. Денисенко М. Г. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті ХХ сторіччя) : дис. кандидата мистецтвознавства : 17. 00. 03. / Денисенко Марина Генадіївна. – Київ, 2005. – 175 с.
6. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества /А. Соколов. – М. : Музыка, 1992. – 230 с.

## References

1. Apatskiy V. N. (2006) Osnovy teorii i metodiki duhovogo muzykalno-ispolnitelskogo iskusstva: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. muz. ucheb. zavedeniy Ukrainyi / V.N.Apatskiy / Nats. muzykalnaya akad. Ukrainyi im. P.I.Chaykovskogo. – K., 2006. – 432s. [In Russian]
2. Apatskiy V. N. (2012) Istoriya duhovogo muzykalno-ispolnitelskogo iskusstva. Kn. 2. / V. N. Apatskiy – K. : Zadruga, 2012. – 408 s. [In Russian]
3. Berehova O.M. (1999) Postmodernizm v ukrainskii kamernii muzytsi 80–90-kh rokiv XX storichchia / O.M.Berehova / NMAU im. P. I. Chaykovskogo. – K., 1999. – 141s. [In Ukrainian]
4. Denysenko M. (2001) Teoretychno-praktychni zasady rozvytku tembrovoho myslennia kompozytoriv / M. Denysenko // Muzychna osvita v Ukraini / Suchasnyi stan, problemy rozvytku. Materialy naukovo-praktychnoi konferentsii. – K. : Akademiia Mystetstv Ukrainy, 2001. – S. 137–141. [In Ukrainian]
5. Denysenko M. (2005) Tembroma modalnist u kompozytsii (na prykladakh ukrainskoi instrumentalnoi muzyky ostannoii chverti KhKh storichchia) / M. Denysenko. Dysertatsiia kandydata mystetstvovnavstva : 17. 00. 03. – Kyiv, 2005. – 175s. [In Ukrainian]
6. Sokolov A. Muzykal'naya kompozitsiya XX veka: dialektika tvorchestva /A. Sokolov. – M. : Muzyka, 1992. – 230 s. [In Russian]

**Наталія Морщакова. Тембральное мышление Марины Денисенко: игра цитат, метафор и стилей в композициях для фагота.** Для украинской камерной музыки конца XX–XXI вв. характерно усиление композиторского внимания к выразительным свойствам инструмента как фактора драматургической, формообразующей, композиционной логики звукообразования, что актуализирует исследования звуковыразительной специфики и концертного потенциала инструмента, в частности, фагота. В статье проанализированы теоретические и композиционные искания Марины Денисенко. В статье отстаивается мнение, что существенной задачей композитора в современных композиционных поисках является преодоление коммуникативной ограниченности форм и достижение ментальной целостности музыкального звучания; соответствие смыслового плана произведения выразительному обеспечивается обогащением техники композиторского письма и средствами музыкальной выразительности, важное место среди которых принадлежит тембру. Тембровость толкуется как в контексте раскрытия максимальных возможностей инструмента (звуковыражального, интерпретационного

характера), так и в контексте расширения содержания музыкально-ментальных смыслов композиторского звукоизвлечения, способности к всестороннему раскрытию художественно-образной специфики музыкального произведения. В композиторском мышлении Марины Геннадиевны Денисенко особенно ощутимо новаторское стремление к усилению тембральных возможностей инструмента, в частности, фагота, и отведению роли тембра как весомого функционального фактора композиционной и драматургической логики, а также в контексте формообразования и создания оригинального темброво-инструментального языка, подтверждающее положение о том, что тембровое мышление выступает неотъемлемым компонентом современной композиторской логики.

**Ключевые слова:** фагот, тембральность, сонорика, колористичность, звуковыражательные средства, постмодерн.

**Natalya Morshchakova. Temporal thinking of Marina Denisenko: play of quotations, metaphors and styles in compositions for bassoon.** For Ukrainian chamber music of the late twentieth and twenty-first centuries. Characteristic is the strengthening of compositional attention to the expressive properties of the instrument as a factor of the dramaturgic, formative, compositional logic of sound formation, which actualizes research of the expressive specificity and concert potential of the instrument, in particular, bassoon. The article analyzes the theoretical and compositional searches of Marina Denisenko. The article defends the view that the composer's essential task in contemporary compositional searches is to overcome the communicative limitations of forms and to achieve the mental integrity of the musical sound; The correspondence of the semantic plan of the work to the expressive is ensured by enriching the technique of composer writing and means of musical expressiveness, an important place among which belongs to timbre. Timbre interpretation is interpreted both in the context of the disclosure of the maximal possibilities of the instrument (of the expressive, interpretative nature) and in the context of the expansion of the content of the musical-mental meanings of the composer's sound production, the ability to comprehensively reveal the artistic-figurative specificity of the musical work. In the composer's thinking of Marina Denisenko Denisenko is especially noticeable the pioneering desire to enhance the timbre of the instrument, in particular, the bassoon, and the removal of the role of the timbre as an important functional factor of compositional and dramatic logic, as well as in the context of forming and creating the original tone-instrumental language, confirming the situation The fact that timbre thinking acts as an integral component of modern composer logic.

**Key words:** bassoon, timbrality, sonorika, colorism, sound-proofing, postmodern.

---