

ЕСТЕТИКА МАРИНИ ДЕНИСЕНКО-САПМАЗ
У КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСАХ УКРАЇНИ
НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Берегова

Олена Миколаївна

докторка мистецтвознавства,
професорка, заступниця директора
з наукової роботи, Інститут
культурології Національної
академії мистецтв України,
м. Київ
beregova@ukr.net

Olena Berehova

Doctor of art studies, professor,
Deputy Director on Scientific Affairs,
Institute for Cultural Research of the
National Academy of Arts of Ukraine,
Kyiv
beregova@ukr.net

Анотація. Уперше в українській культурології здійснено спробу творчого портрету композиторки Марини Денисенко-Сапмаз, окреслено основні етапи становлення її творчої особистості, запропоновано панорамний огляд знакових у її мистецькій біографії творів. Аналітичні спостереження дозволили здійснити узагальнення стосовно орієнтирів її музичної естетики, серед яких — постмодерністський тип світогляду, схильність до комбінування неостилів, відкритість до технологічних експериментів і авангардні пошуки в різних техніках композиції, синтезування принципів європейського та східного музичного мислення, використання нових виконавських технік для інструментів та голосів, приділення великої уваги просторовим якостям тембру і звуку. Особливою ознакою естетики М. Денисенко-Сапмаз стає наявність у її творах українського національного елемента в різних аспектах від прямого цитування народного музичного епосу, авторських обробок українських колядок і щедрівок у ранньому періоді до більш опосередкованих форм роботи з фольклорним матеріалом у зрілому періоді творчості, як-от: стилізація, введення в партитуру специфічного українського інструментарію, особлива лірична інтонація, похідна від українського мелосу.

Ключові слова: творчість Марини Денисенко-Сапмаз, українська сучасна музика, жінка-композиторка, неостиль, культуротворення, українська діаспора.

Постановка проблеми. У середині 1980-х — на початку 1990-х років, практично одночасно з народженням незалежної України, в українську музику прийшло нове покоління композиторів, яке своєю творчістю сприяло створенню іміджу України як держави, що входить до європейського культурно-мистецького континууму й чий імена сьогодні є визначниками українського високого мистецтва у світі. Це Ігор Щербаков, Олександр Щетинський, Сергій Пілютиков, Олексій Скрипник, Олександр Козаренко, Микола Ковалінас, Володимир Рунчак, Іван Тараненко, Олександр Грінберг, Олександр Гугель, Андрій Карнак, Золтан Алмаші, Сергій Зажитько, Святослав Луньов, Ігор Гайденок, Іван Небесний тощо. Цей перелік чи не

вперше за всю історію української музики поповнився через розширення феміністичного дискурсу іменами талановитих жінок-композиторок Ганни Гаврилець, Кармелли Цепколенко, Юлії Гомельської, Вікторії Польової, Людмили Юріної, Алли Загайкевич, Ірини Алексійчук, Людмили Самодаєвої, Наталії Боевої, Мерзіє Халітової та ін.

До цього ж покоління належить і відома українська композиторка Марина Денисенко (нар. 1962, нині має прізвище Денисенко-Сапмаз). На формування її світоглядної парадигми вплинуло кілька чинників, зокрема традиції відомої музикантської родини¹ та освітнє елітне середовище престижних мистецьких навчальних закладів України, що сприяло входженню майбутньої композиторки до осередку авторитетних музикантів, які доклали багато зусиль до визначення засад національного культуротворення. Викладачами М. Денисенко були представники музичної еліти України: відома піаністка Олена Вериківська, у якої вона навчалася в Київському державному музичному училищі імені Р. М. Глієра (нині — Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра), та композитор, професор, ректор Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського Андрій Штогаренко, у класі композиції якого М. Денисенко закінчила навчання в 1985 році. Успішними були й роки її професійного вдосконалення на рівні післядипломної освіти в асистентурі-стажуванні Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського по класу професора Мирослава Скорика (1990), а навчання в аспірантурі цього ж закладу по класу професора Івана Котляревського увінчалася захистом кандидатської дисертації «Темброва модальність у композиції (на прикладах інструментальних творів українських композиторів останньої чверті ХХ ст.)» (2006).

Марина Денисенко є авторкою численних творів у різних музичних жанрах (симфонічні, камерно-інструментальні, камерно-вокальні, хорові, а також оркестрові перекладення, музика до театральних вистав та кінофільмів, дитячі пісні тощо), неодноразово презентувала свою творчість у конкурсах композиторів та фестивалях сучасної музики в Україні та за кордоном, лауреатка міжнародного конкурсу духових інструментів «Сурми» (1998, Рівне) у номінації «композиція». Має твори, опубліковані в нотних видавництвах Франції та Бельгії, записи творів на компакт-дисках та у

фондах Українського радіо. Авторські концерти музики М. Денисенко відбувалися в Канаді (1996), Російській Федерації (1998), Україні (2005). Понад три десятиліття М. Денисенко виховує нові покоління композиторів у мистецьких навчальних закладах, її науково-педагогічна діяльність була неодноразово відзначена як в Україні (грамота Вченої ради НМАУ імені П. І. Чайковського), так і за кордоном (Golden Key International Music Festival, 2012, Нью-Йорк, США; Çocuklarla Piyano Senliği, 2014, Анталія, Туреччина). Крім музичного обдаровання, Марина Денисенко має поетичний дар, прекрасно володіє словом, має публікації віршів у літературних часописах, а 2015 року видала збірку поезій «Мандрівка». 2011 року композиторка переїхала до Туреччини, поповнивши когорту української музичної діаспори ХХІ століття. Нині викладає в тамтешніх приватних мистецьких школах музично-теоретичні предмети, фортепіано, історію мистецтва, працює концертмейстером з інструментальними та хоровими колективами, пише обробки українських і турецьких народних пісень, музику до театральних вистав, багато творів для дитячого репертуару. Активна творча, музично-громадська й просвітницька діяльність Марини Денисенко-Сапмаз сприяє розвитку та поглибленню культурних зв'язків України й Туреччини.

Незважаючи на очевидні здобутки й міжнародний резонанс творчості та педагогічної діяльності Марини Денисенко, її оригінальна та самобутня творча постать, на жаль, нечасто привертає увагу сучасних дослідників. Бажанням заповнити цю прикру прогалину зумовлена актуальність пропонуваної статті.

Аналіз останніх досліджень з обраної проблематики. Ім'я композиторки Марини Денисенко доволі часто згадувалося в українській періодичній пресі 1990-х — початку 2000-х років у зв'язку з прем'єрами її творів у програмах фестивалів Національної спілки композиторів України — Міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест» та Міжнародного форуму музики молодих. Існує також кілька наукових джерел, присвячених загальним тенденціям розвитку української композиторської школи та виконавства на сучасному етапі розвитку української академічної музики, у яких висвітлено окремі твори Марини Денисенко (Берегова, 1999; Берегова, 2013; Тимошенко, 2018; Дружба, 2002; Рікман, 2021; Сюта). Але в цілому

в музикознавчій літературі досі не існує окремої роботи, присвяченої винятково цій неординарній творчій постаті. На нашу думку, це є абсолютно несправедливим відносно значного творчого доробку композиторки, чия творчість є досить відомою й затребуваною як в Україні, так і за кордоном.

Мета статті — дослідити естетичні засади композиторської творчості Марини Денисенко-Сапмаз задля увиразнення уявлень щодо ролі культуротворчих процесів у період становлення та перших десятиліть існування України як незалежної держави.

Вклад основного матеріалу. Характеризуючи стиль композиторки, дослідник Богдан Сюта писав, що

«музика М. Денисенко носить яскраво виражений суб'єктивно-ліричний характер. Стилїстика більшою мірою експресіоністсько-романтична. У творах прагне до деталізації образів, чіткого опрацювання фактури, певного раціоналізму у використанні інструментів та оркестровці. Багато експериментує з музичною формою, веде пошуки в галузях просторового звучання тембрів» (Сюта).

А в «Енциклопедії сучасної України» у статті, присвяченій Марині Денисенко, зазначено, що її «композиторська творчість позначена впливом постмодернізму та неоімпресіонізму» (*Енциклопедія сучасної України*, 2017). Насправді у творчості Марини Денисенко можна знайти значно більше стильових і стилістичних впливів, що свідчить про зміну естетичних орієнтирів у різні періоди життєдіяльності мисткині.

Дивовижно, але тендітна, витончена, залюблена в поезію Марина Денисенко розпочала свій творчий шлях у музичному мистецтві з масштабних оркестрових творів крупних форм — написана ще в студентські роки «Музика для струнних» (1984), потім — Симфоніста (1986), Симфонічна поема «Пісня про Україну» (1986), Три симфонічні етюдів (1989, 1996, 1998). У середині 1980-х років намічається й інтерес композиторки до сфери камерно-вокальної музики, у її доробку з'являються такі знакові твори, як вокальний цикл на сл. Х. Р. Хіменеса (1986), «Дуети» на сл. Т. Шевченка для баритона, мецо-сопрано та камерного оркестру (1987), «Колискові пісні» для камерного оркестру

й мецо-сопрано на народні тексти (1987), хорові твори на вірші Г. Сковороди та інших українських поетів. Прискіпливий вибір текстів для кожного з цих творів означає «високий політ» молодій композиторки, яка практично одночасно звертається до лірики видатного іспанського поета першої половини ХХ століття Хуана Рамона Хіменеса — Нобелівського лауреата 1956 року з літератури², а також поезії Тараса Шевченка, Григорія Сковороди й народних текстів — вершинних виявів української поезії, своєрідних національних імагем.

Початок 1990-х років ознаменувався поворотом молодій композиторки до нового — постмодерного типу мислення, пошуку натхнення, творчих ідей і нових музичних концепцій у мистецтві попередніх епох. Так, визначальною рисою *Концерту для струнних та клавесину* (1990) Марини Денисенко стало поєднання необарокової та неоромантичної стилістики. Тричастинна композиція узагальнено-філософського змісту синтезує ознаки віртуозного музикування в традиційних виконавських практиках, характерних для концерто грассо, з неоромантичною екстатикою розімкнених асиметричних побудов. Ця дуалістичність проектується на особливості музичної мови, яка відзначена поєднанням індивідуально-авторських та стилізованих елементів. Відбір виразових засобів — складні асоціативні ряди, специфіка формування полішарової структурної ідеї тощо — спрямований передусім на відтворення нюансів людських почуттів у притаманному авторці експресивно-романтичному стилі. Поділ на три частини є умовним у цьому творі, оскільки загальний вектор драматургії спрямований до наскрізного розвитку (усі частини звучать *attacca*). Початковий емоційний сплеск струнного оркестру та наступні окремі фігурації скрипок на фоні решти струнних змінюються тривожним гулом віолончелей і контрабасів, що поступово затихає. Епізод із подовженими звуками струнних та окремими «вигуками» скрипок приводить до стилізованого фрагменту, звуковою квінтесенцією якого є тембр клавесину. Звучання цього інструмента вирізняється на фоні струнних специфічною тембровою барвою, яка відсилає слухача до епохи бароко — часу, коли цей інструмент і все сімейство попередників фортепіано активно використовувалися в європейській концертній практиці. Партія клавесину насичена то акордовими послідовностями, то «альбертєвими» басами, то окремими

звуками. Далі яскравий тембр клавесину ніби поглинається тривожною звуковою масою струнних, з якої виділяється новий тембр — скрипка соло. Монологічний «виступ» скрипки змінюється діалогами з другою скрипкою, альтом. Для монологічно-діалогічного розділу, у якому головною дійовою особою є партія скрипки, характерними є такі риси, як загальна статичність, зупинки руху (велика кількість пауз), повільні, ніби питальні фрази альту, на які накладаються довгі звуки струнних, їхня ж гра штрихами тремоло, пічкато за дуже низького рівня динаміки. Епізод «тихої» музики є досить розлогим у цьому творі. Композиторка демонструє велику винахідливість у доборі музично-виражальних засобів, які урізноманітнюють тихі звучання то «непевненими» фразами низьких струнних, які збираються в загальний акорд із наступним низпаданням руху, то тривожним тремолованням клавесину, яке ніби передається всьому оркестрові, підсилюючи напругу, то алеаторичним пічкатним розділом на *ppp*, на фоні якого виникають ламентозні фрази віолончелей та фігурації клавесина. Усі технічні прийоми, застосовані в струнних та клавесина — тремоловання, поодинокі звуки, що тягнуться, пічкатне шерхотіння, посилення-приглушення звучності тощо — створюють яскраву звукову картину ночі. Доволі тривалий епізод «тихих» звучань виявляє одну з очевидних ознак авторського стилю Марини Денисенко — її схильність до мислення короткими фразами й розімкненими асиметричними побудовами. Лише наприкінці Концерту для струнних та клавесину є образно-змістова (не тематична!) арка до початку: в останньому розділі твору знову починається певне інтонаційне «ворушіння»: з'являються тривожні фрази скрипок і фігураційно-фоновий матеріал решти струнних, флажолети, хроматизовані фрази скрипок, які накладаються одна на одну. Востаннє виокремлюється тембр клавесина, але струнний оркестр ніби «скрикує», заглушаючи його, а потім і сам знищує себе в нестримному потоці висхідного тутійного глісандування.

Знаковим у творчості М. Денисенко став твір «Три фрагменти зі старовинної сюїти» для камерного ансамблю та контратенора (1991): другу редакцію цього твору (1994) було написано для самобутнього українського співака, Героя України Василя Сліпака³, тоді ще просто студента Львівського вищого державного музичного інституту імені

М. В. Лисенка (нині — Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка). На Марину Денисенко справив неабиякий вплив незвичайний тембр голосу цього виконавця — надвисокий тенор. Співак володів величезним діапазоном і мав унікальну здатність виконувати й баритонові, і сопранові партії. Твір М. Денисенко має присвяту Василеві Сліпаку, і саме в його виконанні разом із камерним оркестром «Українська спадщина» (художній керівник та диригент — О. Андрєєв) композиція прозвучала в камерному концерті 16 травня 1995 року в київському Будинку вчених у межах Четвертого міжнародного форуму музики молодих. Поетичною основою твору стали тексти французького поета 16-го століття Жоашена дю Белле — одного з найяскравіших представників літературної школи «Плеяда». Його поезії притаманні такі риси, як вишуканість, інтелектуалізм, строгість і довершеність форм, ліричність роздумів про самотнє серце поета. Музичне втілення пропонує занурення в дивовижний світ французького бароко. Ідучи шляхом стилізації, композиторка підкреслює насамперед сонорну декоративність та внутрішню гармонію, які концентруються в характерних інтонаціях епохи вкупі з незвичайним голосом. Окрім сольної та оповідної ролі, контратенор має й іншу функцію у творі — використовується як специфічне тембральне «вкраплення» в мозаїчний простір поліфонічної фактури/гармонії.

У наступні роки Марина Денисенко ще далі заглиблюється в малодосліджені пласти світової музичної архаїки, пробує знайти та реконструювати за допомогою сучасних оркестрових засобів найдавніші з зафіксованих в анналах історії музики зразки музичного епосу. Діалогічний перегук давнини й сучасності, спроба поєднати принципи музичного мислення Сходу й Заходу та акцент на вічній цінності музики як однієї з найдосконаліших форм соціальної комунікації стали естетичними орієнтирами твору «Найдовша сутра» для камерного оркестру (1993). Основним конструктивним принципом цієї композиції є колажність, гра цитат із найдавніших музичних творів, які були знайдені в Австралії, Полінезії, Сіамі, на острові Ява. До переліку цитат також увійшли найдавніші фрагменти європейського музичного мистецтва — григоріанського хоралу з Вінчестерського тропаря та української народної весільної пісні «Хилилася вишенька». Зразки музичної архаїки оброблені

сучасними прийомами, які використовуються в композиторських практиках кінця ХХ століття: це поєднання мікрополіфонічних засобів, поліритмічного накладання шарів, темброво-колеристичного забарвлення, вкраплення мінімалістичної техніки тощо.

Гра цитат як стилістичний принцип і чинник драматургічного розвитку стає визначальним і для іншого твору Марини Денисенко — «*Hora l'Italiano*» для струнного квартету (2003, версія для флейти, фагота і фортепіано — 2005). Одночастинна композиція сюїтного типу з контрастною послідовністю частин відтворює романтичне звучання улюблених італійських пісень та мелодій із повоєнних італійських кінофільмів.

Зацікавлення старовинною музикою в несподіваному стильовому симбіозі з романтичною естетикою є характерним для твору Марини Денисенко більш зрілого періоду творчості під назвою «*Романс-гокет*» для фагота соло (існує також авторська версія для фагота і фортепіано, 2008). Конструктивним принципом цієї композиції є суто постмодерністське поєднання непеєднуваного, у цьому випадку — романсу (жанр вокально-інструментального музикування, характерного для епохи романтизму) та гокету (техніка багатоголосної хорової композиції в музиці ХІІІ–ХІV століть). П'єса складається з двох контрастних частин — мелодійно-наспівної першої, у якій домінують традиційні для романтичної музики інтонаційні формули типу «питання — відповідь», «оспівування» опорних тонів, романсова мелодика, секвенційні побудови, імпровізаційність, метро-ритмічна свобода тощо та гокетної «рваності» фактури другої частини, активного використання в ній пауз, штриха стакато, ритмічної пульсації тощо. Н. Тимошенко акцентує в цьому творі увагу на тембральному протиставленні, яке, на її думку, є надзвичайно виразним щодо використання тембрових можливостей фагота:

«Співвідносячись з постмодерністськими тенденціями в музичному мистецтві, новаторське відкриття цього твору — в розширенні колористики фагота засобами використання жанрових модусів» (Морщакова, 2016, с. 378).

Неоархаїка Марини Денисенко 1990–2000-х років доповнюється експериментами з неостілями, багато творів мисткині означеного періоду

спираються на неокласичні, неоімпресіоністичні, неоекспресіоністичні образно-стилістичні моделі. Зокрема, неоекспресіоністичні риси з'явилися в музичній естетиці Марини Денисенко в період її захоплення творчістю американської поетеси Сильвії Плат, до якої композиторка звернулася однією з перших в українській музиці. Трагічний пафос світовідчуття поетеси, гостро емоційний стрій висловлювання, складні, часто парадоксальні асоціації та містична символіка картин природи викликали до життя яскраво експресивний вокальний цикл Марини Денисенко «*Осінь Жабка*» для голосу, флейти і фортепіано (1993), у якому образи природи, потрапляючи в духовні виміри свідомості людини, слугують розкриттю її складного внутрішнього світу. Характерні для поезії Сильвії Плат розшарування свідомості, дисгармонія, хвороблива гра уяви на фоні картин природи спричинюють появу химерно-абстрагованих музичних образів, часто — з трагічним відтінком, поліфонію шарів та лейтінтонаційний тип музичної драматургії. Основою мелодики та акордових конструкцій стають дисонантні інтервали (зокрема, тритон), дисонанс визначає і специфіку різних рівнів твору від полявищ у стилістиці до конфліктності змісту. Естетика «розладнаного розуму», що виникла на початку ХХ століття в експресіонізмі й була розвинута в авангардних творах середини століття, отримує «нове життя» в постекспресіоністичній музичній творчості кінця ХХ ст., до якої належить вокальний цикл Марини Денисенко.

Неоімпресіоністичний стильовий модус є одним із найулюблених у композиторки: чимало камерних програмних творів, зокрема, для духових або за участю духових, нагадують імпресіоністичні картини-замальовки (твори для духового квінтету «Без сонця», 2006; «Пейзажі», 2007; п'єси «У хмарах» для гобоя та фортепіано; «Колір піску» для кларнета і фортепіано тощо). Наприклад, композиція «*Колір піску*» розгортається як діалогічний дискурс двох музичних інструментів: монологічні «висловлювання» кларнета перемежуються з фрагментами звучання фортепіано, у якому домінує акордова фактура. Друга фаза розвитку цієї п'єси з безконфліктною драматургією є більш динамічною, її тон задає імпровізаційна каденція кларнета, у якій переважають токатність, синкопованість, риси віртуозності. Другий учасник ансамблю — фортепіано — неточно повторює деякі ритмо-інто-

наційні формули партії кларнета, ніби вступаючи з ним у гру.

Прагнення втілити в музиці власне філософське розуміння вічних духовних цінностей людства закономірно приводить Марину Денисенко до неокласичної стильової парадигми. У симфонічному етюді № 3 «*Amadeus — Ama Deum...*» (1998) витончені алюзії до музики Вольфганга Амадея Моцарта вкупі з колористичним трактуванням оркестру утворюють своєрідний діалог епох, у якому геніальна моцартівська музика є уособленням творчого стану як божественного начала в людині.

Елементи українського музичного епосу постійно присутні у звуковому спектрі музики Марини Денисенко. Проте її стиль помітно еволюціонує від прямого цитування в ранньому періоді творчості (наприклад, української народної пісні «Хилилася вишенька» у вже згаданому камерному творі «Найдовша сутра»), авторських обробок українських колядок і щедрівок («Щедрівка» для туби і фортепіано, «Два різдвяних канони» для флейти, фагота і фортепіано, обробка колядки «Павочка ходить» для фортепіано тощо) до більш опосередкованих форм роботи з фольклорним матеріалом, зокрема, таких, як стилізація, введення в партитуру специфічного українського інструментарію, особлива лірична інтонація, похідна від української пісенності тощо. У тричастинному квінтеті для дерев'яних духових № 1 «*Pentavox*» (2001) домінує лірична стихія. Наспівна повільна лірика в акордовому викладі першої частини змінюється токатністю другої, а в третій частині демонструються різноманітні виконавські техніки: короткі «рвані» фрази у високих духових на тлі протяжних звуків низького «дерева» чергуються з репетитивними фрагментами та перекличками інструментальних груп. Поява ліричної теми, яка нагадує українську народну танцювальну мелодію, повертає слухача в ліричну стихію, у якій кожний інструмент виспіває власну мелодію, ніби намагаючись «переспівати» всіх інших учасників ансамблю.

Низка творів у доробку Марини Денисенко пов'язана з колористикою українського народного інструментарію. Одним з найулюбленіших для неї стає тембр бандури, яку можна вважати українською культурною імагею. Цей інструмент присутній у таких творах композиторки, як сюїта для бандури, струнних та ударних «Серпень-серп» (1997),

дві п'єси для бандури та гітари «Середина шляху» й «Зима та Весна» (2000, остання представлена також в авторській версії для бандури і фортепіано). Зокрема, у п'ятичастинній Сюїті для бандури, струнних та ударних «Серпень-серп», пов'язаній з українською народною обрядовістю літнього циклу, спостерігається поетично-колористичне трактування бандури, яка використовується і як яскрава етнічна темброва барва, і як інструмент великих сучасних виконавських можливостей, на що вказують мінімалістичні звукообразальні ефекти голосів природи в другій частині сюїти «Попівна Калина», «острівці» контрольованої алеаторики в 3-й частині «Літа за водою», темброві ефекти тремоло, глісандо та інші шумові засоби, які наближають бандуру до функції ударних в останній частині «Серпень-серп».

П'єса «Зима та Весна» для бандури і фортепіано також демонструє схильність авторки до сучасних виконавських прийомів і технік композиції. За повної рівноправності партій обох інструментів вони можуть і гармонійно поєднуватися, і контрастувати в цьому творі, а їхні темброві можливості розширюються введенням нових виконавських технік (наприклад, гра по деці та струнах фортепіано, по корпусу бандури). Оригінальний тембровий ефект дають фрагменти, у яких застосовано техніку контрольованої алеаторики.

В останні роки Марина Денисенко захоплюється вивченням нової для неї турецької культури, яка змінила естетику та вектори її власних творчих пошуків. В одному з інтерв'ю композиторка поділилася своїми спостереженнями про турецьку культуру:

«Туреччина — така країна, де найбільше цінуються практичні навички. Мені було надзвичайно цікаво випробувати себе в «незнайомому знайомому», тому, що мені подобалося в дитинстві: підбирати пісеньки, оформляти їх в різних стилях і швидко реалізовувати. Виляється, пам'ять живе: дитячі навички «проросли» крізь чагарники теорії і писаних структур (компонувати). «Усна» практика миттєвого творення в колективній імпровізації приносить таку радість, яку неможливо порівняти з класично підготовленим концертним виступом. Так що я тут, попри усі прикраси, іноді отримую істинно художню насолоду»⁴.

За словами композиторки, одним із найяскравіших музичних вражень останніх років стали відвідини репетицій хору Спілки творців «Аншо-яд», який виконує тюркю (сольні й хорові фольклорні пісні Анатолії) з оркестровим супроводом на традиційних турецьких інструментах. Марину Денисенко-Сапмаз вразив неперевершений досвід мистецтва вокального колорування в співі соло й хорового унісону — традиція, яка зберігається і розвивається в турецькій музичній культурі донині, особливо в електронній музиці.

В іншому інтерв'ю Марина Денисенко-Сапмаз підкреслила абсолютну осібність, окремішність турецької культури серед інших східних культур. На її думку,

«є абсолютно видатні роботи тюркологів, перекладачів і тлумачів Корану, так само як і науковців, які вивчають етрусків, мевляну, європоїдність Заходу Туреччини, румелі культуру, стосунки язичників і християн, вплив арабів на Середземноморську культуру, Османів — на європейське і турецьке бароко і таке інше. Мене це все дуже хвилює, і це дійсно цікаво; на жаль, часу вистачає тільки усвідомити те, що тут абсолютно осібна цивілізаційна "плата"»⁵.

«Турецький» період творчості Марини Денисенко-Сапмаз позначився написанням низки п'єс для фортепіано різної складності — з урахуванням особливостей культурних запитів, фестивалівних програм Анталі та можливостей учнів тамтешніх музичних курсів. Зокрема, *цикл Birsen (1, 2, 3); Selam; Şubat; Dandını (ninni); Tango; Halay 1; Halay 2* (2012) тощо. Деякі з цих п'єс згодом були використані в музичному оформленні спектаклю «Дезертир» за А. Фугардом, прем'єра якого відбулася в Києві, у центрі Театрального мистецтва (НЦТМ) імені Леся Курбаса 2016 року⁶. Марину Денисенко-Сапмаз зацікавив і турецький фольклор, у її доробку з'явилися обробки турецьких народних пісень для фортепіано 'Yagmur'; 'Yagmur yagıyor'; *Maçka yolları (türkü)*; окремі номери з балету «Keloğlan» (за мотивами турецького епосу) для фортепіано (2013), цикл обробок турецьких пісень для фортепіанного дуету «Adana'nın yolları taşlık»; 'Adana'ya gel İzmir'a gel'; 'Ayşe'nin elinde makas kınalar' (2019). Працюючи з хоровими колективами

Туреччини, композиторка написала низку обробок деяких турецьких та українських пісень для поліфонічного хору: «Mavroda'dan aldım sümbül (rumeli türküler)»; «Akdeniz marşı»; 'Antalya şarkısı', «Oü, dıvçino krasna», «Калина», «А я в батька росла», «Коліскова», «Пішла мати на село», «Ой, чий то кінь стоїть», «Ти ж мене підманула», «Павочка ходить», «Ішли дівки через двір», «Ой, чорна я си чорна», «Цвіте терен», «У сусіда хата біла» тощо.

Мисткиня створює кавер-версії популярних естрадних пісень Володимира Івасюка, Миколи Мозгового, Олександра Білаша, Платона Майбороди, Володимира Верменича, Джамали, Олександра Пономарьова, Костянтина Меладзе та інших українських композиторів, пише власні фортепіанні п'єси на теми джазових класичних стандартів, фортепіанні обробки сучасних псалмів, продовжує працювати в жанрі симфонічної музики. Зокрема, в останні роки вона написала «Akdeniz Universitesi Marşı» («Гімн Акденіз Університету») для симфонічного оркестру, симфонічний твір «Пісні про Україну» (2021).

Висновки. Естетичні засади творчості мисткині сформувалися під впливом як традицій української композиторської школи ХХ століття, так і сучасних західних і східних музичних практик, для яких принциповими є свобода самовираження та особистісна самореалізація. Водночас творча естетика Марини Денисенко-Сапмаз є похідною від таких рис української національної ментальності, як ліричність, щирість, кордоцентричність, поетичне світовідчуття. Також у музиці композиторки помітними є відсутність зайвого пафосу, афектних станів, візуалізації, театралізації та інших суто зовнішніх ефектів.

Твори Марини Денисенко-Сапмаз 1990–2000-х років, розглянуті в цій статті, засвідчили, що на рівні композиційних засобів її естетику визначають сюїтність, пейзажна картинність, схильність до творення невеликих контрастних темброво-звукових замальовок без тривалого музичного розвитку. У стильовому плані її музику вирізняють експерименти з неостілями, що підтверджують неокласицистські риси симфонічного етюдю № 3 «Amadeus — Ama Deum...», неоімпресіоністські засади камерних програмних творів для духових або за участю духових, неоекспресіоністські ознаки вокального циклу «Осінь Жабка» на вірші С. Плат, а також суто постмодерністське нашарування еле-

ментів різних неостилів у межах одного твору (наприклад, необароко та неоромантизму в Концерті для струнних і клавесину, неомедієвізму та неоромантизму в Романсі-гокеті для фагота соло тощо). На рівні стилістики М. Денисенко притаманне колористичне трактування оркестру та окремих інструментів, приділення великої уваги просторовим якостям тембру і звуку, особливе відчуття краси й поезії тембру (особливо духових інструментів), відкритість до технологічних експериментів і авангардні пошуки в різних техніках композиції, використання нових виконавських технік для інструментів та голосів, синтезування принципів європейського та східного музичного мислення.

Особливою ознакою естетики М. Денисенко стає присутність у її творах українського національного елемента в різних модифікаціях від прямого цитування народного музичного епосу, авторських обробок українських колядок і щедривок у ранньому періоді до більш опосередкованих

форм роботи з фольклорним матеріалом у зрілому періоді творчості, як-от: стилізація, уведення в партитуру специфічного українського інструментарію, особлива лірична інтонація, похідна від українського мелосу. Ця стильова ознака музики Марини Денисенко набуває особливого значення в нинішньому «турецькому» періоді її творчості, саме вона вирізняє композиторку з-поміж численної когорти українських музикантів, які нині мешкають і працюють у Туреччині.

Вагомі творчі здобутки Марини Денисенко-Сапмаз в різних жанрах, її нещодавні перемоги на престижних міжнародних композиторських конкурсах у США і Туреччині доводять, що українські жінки-композиторки здатні продукувати мистецькі твори високого гатунку і формувати самостійний, художньо вартісний доробок, який гідно репрезентує музичну культуру України та сприймається світовою культурною спільнотою як маркер української національної ідентичності.

Примітки:

- 1 Батько Марини Денисенко — видатний український композитор, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Т. Г. Шевченка, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Геннадій Іванович Ляшенко; мати — піаністка Жанна Деонисівна Ляшенко.
- 2 Хуан Рамон Хіменес отримав найпрестижнішу у світі премію за «ліричну поезію, зразок високого духу й художньої чистоти в іспанській поезії» (цитата з Вікіпедії).
- 3 Яскравий життєвий і творчий шлях Василя Сліпака (1974–2016) трагічно обірвався під час війни на Сході України.
- 4 Інтерв'ю Марини Денисенко-Сапмаз авторці статті 30 квітня 2022 року (приватний архів О. М. Берегової).
- 5 Інтерв'ю Марини Денисенко-Сапмаз авторці статті 3 травня 2022 року (приватний архів О. М. Берегової).
- 6 Режисер Лариса Паріс. Художнє оформлення Семен Висоцький. Виконавці: Лариса Паріс, О. Вертинський та Юрко Яценко. Піаніст — Дм. Півненко.

Література:

- Берегова, О. (1999). *Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя*. Київ: НПУ. 141 с.
- Берегова, О. (2013). Камерна музика українських композиторів у контексті художньо-стильових процесів 1990–2000-х років. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 106: *Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Л. К. Каверіної: зб. ст.* Ред.-упоряд. Л. М. Мокрицька. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського. С. 207–226.

- Дружга, І. (2021). *Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи*: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. 17.00.03 Музичне мистецтво. ХНУМ. 215 с.
- Енциклопедія сучасної України*. (2007). Денисенко Марина Геннадіївна. Відновлено з https://esu.com.ua/search_articles.php?id=21630
- Морщакова, Н. (2016). «Темброве» мислення Марини Денисенко: гра цитат, метафор і стилів у композиціях для фаготу. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 114 «Композитори і музикознавці Київської консерваторії в 1941–2010 роках». С. 359–379.
- Рікман, К. (2002). К проблеме ладоинтонационной ситуационности в «Панегирике-1» для симфонического оркестра М. Денисенко. *Мистецтвознавчі аспекти славістики: наукові записки культурологічного семінару*. Вип. 2. Київ.
- Сюта, Б. (No date). *Українська музика молодшої генерації композиторів*. Відновлено з http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-syuta-youngukrcomp.html
- Тимошенко, Н. (2018). *Фагот в українській камерній музиці кінця ХХ — початку ХХІ ст.: виконавські школи та композиторська творчість*: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 200 с.

References:

- Berehova, O. (1999). *Postmodernizm v ukrainskii kamernii muzytsi 80–90-kh rokiv XX storichchia* [Postmodernism in Ukrainian chamber music of the 80-90s of the XX century]. Kyiv: NPBU. 141 p. (In Ukrainian)
- Berehova, O. (2013). Kamerna muzyka ukrainskykh kompozytoriv u konteksti khudozhno-stylovykh protsesiv 1990–2000-kh rokiv [Chamber music of Ukrainian composers in the context of artistic and stylistic processes of the 1990-2000s]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 106: *Kulturolohichni aspekty suchasnoho mystetskoho dyskursu. Pamiati L. K. Kaverinovi: zb. st.* L. M. Mokrytska (Ed.). Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaikovskoho. P. 207–226. (In Ukrainian)
- Druzha, I. (2021). *Suchasna bandurystyka: kompozytorski poshuky ta vykonavski perspektyvy* [Contemporary bandura music: compositional searches and performance perspectives]: Ph.D. dissertation (Arts). 17.00.03 Musical art. KhNUM. 215 p. (In Ukrainian)
- Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of modern Ukraine]. (2007). Denysenko Maryna Hennadiivna. Retrieved from https://esu.com.ua/search_articles.php?id=21630 (In Ukrainian)
- Morshchakova, N. (2016). «Темброве» мислення Марини Денисенко: гра цитат, метафор і стилів у композиціях для фаготу ["Timbre" thinking of Marina Denisenko: a game of quotes, metaphors and styles in compositions for bassoon]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Issue 114 «Композитори і музикознавці Київської консерваторії в 1941–2010 роках». P. 359–379. (In Ukrainian)
- Rikman, K. (2002). К проблеме ладоинтонационной ситуационности в «Панегирике-1» для симфонического оркестра М. Денисенко [On the problem of palm intonation situationality in "Panegyric-1" for symphony orchestra M. Denisenko]. *Mystetstvoznavchi aspekty slavistyky: naukovyi zapysky kulturolohichnoho seminaru*. Issue 2. Kyiv. (In Russian)
- Siuta, B. (No date). *Ukrainska muzyka molodshoi heneratsii kompozytoriv* [Ukrainian music of the younger generation of composers]. Retrieved from http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-syuta-youngukrcomp.html (In Ukrainian)
- Tymoshchenko, N. (2018). *Fahot v ukrainskii kamernii muzytsi kintsia XX — pochatku ХХІ ст.: vykonavski shkoly ta kompozytorska tvorchist* [Bassoon in Ukrainian chamber music of the late XX — early XXI centuries: performing schools and composition]: Ph.D. dissertation (Arts). Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 200 p. (In Ukrainian)

Під час підготовки до друку цього випуску «Культурологічної думки» стало відомо, що 15 липня 2022 року пішла з життя композиторка ДЕНИСЕНКО-САПМАЗ МАРИНА ГЕННАДІЇВНА, чийй творчості присвячено статтю, подану вище. Колектив Інституту культурології НАМ України висловлює щирі співчуття родині та близьким мисткині.

Olena Berehova

Maryna Denysenko-Sapmaz's aesthetics in the cultural creation processes of Ukraine at the turn of the XX–XXI centuries

Abstract. For the first time in Ukrainian musicology, an attempt was made at a creative portrait of the composer Maryna Denysenko-Sapmaz, the main stages of formation of her creative personality were outlined, a panoramic review of significant works in her creative biography was offered. Analytical observations allowed generalizations about the orientations of her musical aesthetics, including the postmodern worldview, the tendency to combine neo-styles, openness to technological experiments and avant-garde research in various composition techniques, synthesizing the principles of European and Eastern musical thinking, using new performing techniques, instruments and voices, paying great attention to the spatial qualities of timbre and sound. A special feature of M. Denysenko-Sapmaz's aesthetics is the presence of the Ukrainian national element in her works in various aspects from direct citation of folk music epic, author's adaptations of Ukrainian carols and Christmas songs in the early period to more indirect forms of work with folklore material in the mature period of creativity such as stylization, input of specific Ukrainian instruments to the score, special lyrical intonation which originated in Ukrainian songs.

Keywords: Maryna Denysenko-Sapmaz's works, Ukrainian contemporary music, female composer, neo-style, cultural creation, Ukrainian diaspora.