

УДК 780.8:780.649:78.071.1(477)Фроляк  
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257320>

**КУПІНА Д. Д.**

**Купіна Дарина Дмитрівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії та теорії музики Дніпропетровської академії музики імені М. І. Глінки (Дніпро, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9624-9916>

d.kupina@dk.dp.ua

© Купіна Д. Д., 2022

## **МУЗИЧНИЙ ЕКФРАЗИС В УКРАЇНСЬКІЙ ОРГАННІЙ ТВОРЧОСТІ (НА ПРИКЛАДІ «ЗВУЧАННЯ ПІНЗЕЛЯ» БОГДАНИ ФРОЛЯК)**

Розглянуто проблему музичного екфразису на прикладі твору для органа і струнних української композиторки Богдани Фроляк. Теоретичну основу статті становлять праці З. Брюна і Т. Цареградської, у яких розкрито поняття музичного екфразису, методи і принципи перекодування мистецької інформації. Методологія дослідження передбачає поєднання інтермедіального, цілісного та контекстуального типів аналізу. Музичний екфразис, або екфразу розуміють як переведення твору візуального мистецтва у знакову площину музики (перекодування) зі збереженням композиційних та / або синтаксичних ознак першоджерела. Типами міжсеміотичної трансмедіалізації є інтерпретація, реконтекстуалізація, ігрова установка, асоціація тощо. Зазначено, що в українській органній музиці тенденція до трансмедіального пошуку втілена насамперед у зверненні до екфразису. Цю тезу підтверджено у процесі аналізу твору Б. Фроляк, написаного за скульптурою українського барокового майстра Пінзеля. Доведено, що, окрім «духовної програмності», закладеної в сюжетах скульптур як складових церковного ансамблю, у музичному опусі очевидний трансмедіальний аспект набуває ознак музичної екфрази. Твір «Звучання Пінзеля» побудовано за принципом духовної асоціації і втілення структурно-змістових паралелей. Зазначено, що в музиці відтворені різкі лінії скульптур майстра, внутрішній порив та експресія руху, що вважаються характерними ознаками стилістики пізнього бароко. Іншими ознаками екфразису є зображення в контурах тем пластичного сюжету або використання алюзії на хорал як молитовного символу. У висновках наголошено на необхідності розширити й деталізувати трансмедіальне дослідження музичних творів, зокрема особливості музичного екфразису.

**Ключові слова:** трансмедіальне дослідження, інтермедіальність, екфразис, українська органна творчість, музика Богдани Фроляк, «Звучання Пінзеля».

**Постановка проблеми.** Проблема поєднання різних видів мистецтв, утілених у різних знакових системах, постійно привертає увагу музикознавців, для яких дискурс інтермедіальності становить складову мистецтвознавчого пошуку. Особливо чітко міграцію ідей у різних медіа простежують літературознавці, очевидно тому, що досягнення процесів у мистецтві слова становить більш просте завдання. У вітчизняному музикознавстві теорія інтермедіальності щодо української музики ще не набула належного розвитку. Це пояснюється недостатньо розробленою методологією і браком музичних творів, які б підтвердили спостереження, здійснені на матеріалі творчості західних авторів. І все ж, у творчості сучасних українських композиторів уже є твори, які свідчать

про органічне входження української музики в зону інтермедіальності. Відомі й органічні твори, які баланують між різними видами мистецтв і в узагальненому чи більш деталізованому вигляді втілюють принципи музичного екфразису. Отже, музичний екфразис, зокрема в органічній музиці, ще не набув окремого й належного розгляду в українському музикознавстві, що й зумовлює актуальність теми дослідження.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретичні питання, пов'язані з музичним екфразисом, привертають увагу музикознавців усього світу. Так, Зіглінд Брюн (Siglind Bruhn) 2000 року видав монографію «Музичний екфразис: відповідь композиторів на поезію в живопис» («Musical ekphrasis: composers responding to poetry and painting»)<sup>1</sup>, у якій розкрито взаємодію музичного, літературного й візуального мистецтв, проаналізовано окремі зразки музичного екфразису, уведено в науковий обіг поняття багатопланової трансмедіалізації. У статті «A Concert of Paintings: “Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century»<sup>2</sup> (2001) мистецтвознавець розглядає екфразис у музиці ХХ століття. Цей феномен охарактеризовано у працях Тетяни Цареградської<sup>3</sup> (2020). Проте, порівняно з ґрунтовністю літературознавчих досліджень екфразису (зокрема й музичного) як художнього прийому в літературному тексті, музичний вияв означеного явища ще потребує осягнення.

**Наукова новизна** статті полягає в опрацюванні не дослідженого дотепер музичного матеріалу, подальшому розгляді музичного екфразису як методу трансмедіалізації мистецтва.

**Мета статті** — виявити шляхи перекодування візуального матеріалу в музичні образи у творі для органа і струнних «Звучання Пінзеля» Богдани Фроляк. Цим зумовлені такі завдання: уточнити й розширити уявлення про музичний екфразис як засіб інтермедіальної комунікації; визначити тип музичного екфразису й конкретизувати канали інтермедіальних зв'язків у творі Богдани Фроляк.

**Виклад основного матеріалу.** Музикознавчі методи розгляду музичної творчості сьогодні невпинно збагачуються й урізноманітнюються. Одним з аналітичних методів, що швидко набуває популярності, є інтермедіальний пошук, який стирає межі між різними видами мистецтв і зосереджується на точках збігу «кодів» і «текстових одиниць» різних знакових систем — «медіа», які Т. Цареградська визначає як певні «канали художньої комунікації між мовами різних видів мистецтва»<sup>4</sup>. Однією з форм взаємодії суміжних мистецтв є екфразис або екфраза (з давньогрецької *ἐκφρασις*, *ἐκφράσεως* — виклад, опис) — опис твору зображального мистецтва, тобто перекладення його в іншу знакову площину, щоб відтворити уявлення про те, що саме зображає певний твір мистецтва. Яніна Юхимчук зазначає, що екфразис — це «мистецький прийом, в основі якого лежить принцип інтерсеміотичного перекладу і який поєднує в собі риси *інтертекстуальності* (цитування; наслідування стилю, форм) та *інтермедіальності* (взаємодія споріднених видів мистецтв)»<sup>5</sup>. Критеріями екфразису дослідниця називає експресивність, наративність, репрезентативність та імаголічність.

<sup>1</sup> Bruhn S. Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting. New York : Pendragon Press, 2000. 667 p.

<sup>2</sup> Bruhn S. A Concert of Paintings: “Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century // Poetics Today. Durham (USA), 2001. P. 1–37.

<sup>3</sup> Цареградская Т. В. Музыкальный экфразис и перспективы интермедиального исследования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 7–16.

<sup>4</sup> Там само. С. 9.

<sup>5</sup> Юхимчук Я. В. Екфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності // Наукові праці. Серія: Філологія. Літературознавство : наук.-метод. журн. / Чорноморський держ. ун-т ім. Петра Могили. Миколаїв, 2015. Вип. 247. Т. 259. С. 156.

Щодо музичного екфразису, сьогодні набули поширення дві версії його трактування. Його розуміють як словесне вираження уявлень про музику, що сформувались у результаті взаємодії музики й літератури (так звана «вербальна музика»). Музичну екфразу, у такому її значенні, розглядають автори багатьох наукових праць, проте, як зазначає Олена Соловйова<sup>1</sup>, термін усе ще перебуває у стадії формування. Інше визначення екфразису міститься у працях З. Брюна. Спираючись на літературознавчі дослідження Ганса Лунда (Hans Lund), дослідник розуміє музичний екфразис як звернення композиторів до зразків зображального мистецтва чи літературних творів. У певному розумінні, екфразу можна вважати особливим різновидом програми, пов'язаної з *трансформацією* зорового матеріалу в слуховий. Зосереджуючись на візуальному типі екфразису, З. Брюн зазначає, що такі композиції можна визначати переважно за назвами, чим, на нашу думку, і зумовлено їх наближення до програмного задуму. Композитори здебільшого посилаються на ім'я художника чи його конкретну роботу. У деяких випадках заголовки твору є настільки унікальними, що стає однозначним показником застосування екфрази, навіть без посилання на конкретний твір мистецтва. Трапляється, що назви музичної композиції недостатньо для ідентифікації першоджерела (маловідомий твір мистецтва, прихована програма чи ігрова установка). Ці три типи музичного екфразису презентують три різні погляди композиторів на проблему трансмедіалізованої ілюстрації (схема 1).

Схема 1

## Типи музичного екфразису

Посилання у назві на ім'я художника або художника та його роботу	Унікальна назва твору мистецтва без посилання на автора	Відсутність конкретизації відомостей про першоджерело або узагальнена трактовка у назві
--	---	---

Нарешті, щодо способів презентації музичної екфрази, З. Брюн конкретизує кілька основних принципів. Один із них — використання алюзій, «посилення» вихідного візуального тексту за допомогою адекватних йому музичних цитат, зокрема посилення на музику відповідного стилю. Другий принцип — театралізація (*enactment*) на основі сюжету (зокрема картин), завдяки чому відбувається подвійний екфразис унаслідок появи літературного компоненту, написаного спеціально для дії. Іноді такий текст постає незалежно від музики і є невербальним втіленням того джерела, яке надихнуло і художника, і композитора. Проте часто у такій трансмедіалізації музична складова виконує роль стилістичного фону і не становить екфрази в її основному значенні.

Спираючись на спостереження З. Брюна, зауважимо, що, визначаючи музичну екфразу, важливо розуміти прагнення композитора і конкретизувати об'єкт трансмедіалізації. Розуміння історичного й ситуативного контексту надає можливість з'ясувати тип міжсеміотичної трансмедіалізації, серед яких — *інтерпретація*, *реконтекстуалізація*, *ігрова установка* тощо.

В українській органній музиці також спостерігається звернення до екфрази, хоча такі випадки становлять, скоріше, виняток. Це переважно програмна музика на основі зразків зображального мистецтва, скульптури чи архітектурних пам'яток: «Карпатські фрески», «Закарпатські фрески» і «Фрески за картинами Катерини Білокур» Лесі Дичко; «Два собори» Володимира Рунчака; «Фрески Софії Київської»

<sup>1</sup> Соловьёва Е. Е. «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» // Stepanos. 2016. № 2 (16). С. 119–128.

Валерія Кікти; «Реквієм пам'яті Чюрльоніса» Генадія Глазачова та інших. Кількість таких творів постійно зростає.

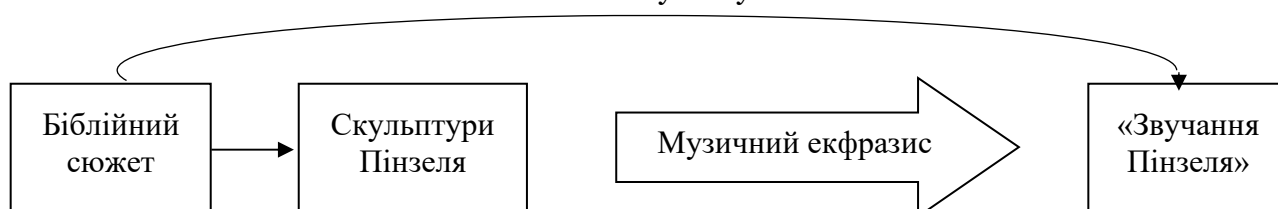
Останнім часом українські композитори більше виявляють зацікавлення органною музикою. У цьому переконує фестиваль сучасної органної творчості українських композиторів, що відбувся у Львові (грудень, 2020). Львівський будинок органної і камерної музики замовив чотирьом композиторам написати твори для органа — так були створені композиції: «Звучання Пінзеля» Богдани Фроляк, «Leopolis concerto grosso» Віктора Камінського, «Elegia Hrebenica для органа і струнних» Золтана Алмаші і Концерт для органа з оркестром (у трьох частинах) Олега Безбородька.

Світова прем'єра твору «Звучання Пінзеля» Б. Фроляк для органа і струнного оркестру відбулась наприкінці 2020 року (партію органа виконувала Надія Величко в супроводі Ukrainian Festival Orchestra під орудою Івана Остаповича<sup>1</sup>). «Звучання Пінзеля» — програмна композиція, на створення якої композиторку надихнули дивовижні скульптури українського майстра бароко Йогана-Георга Пінзеля. Окрім очевидної «духовної програмності», закладеної в сюжетах скульптур як складових церковних архітектурних споруд, у музичному творі виразно проступає трансмедіальний аспект, який набуває ознак музичної екфрази.

Проте є й певні особливості, зумовлені тим, що Пінзель звертається до сакрального смислу *відомих* біблійних історій, застиглих у його скульптурах, які набули сталих експресивних ознак, притаманних бароковій стилістиці загалом і безпосередньо індивідуальному стилю митця. Отже, завдяки характерним ознакам скульптур Пінзеля, Б. Фроляк переносить («транспонує») сакральний смисл біблійних подій у музичний твір. Осягнення смислу твору відбувається за такою схемою (схема 2).

Схема 2

Шлях осягнення смислу «Звучання Пінзеля»



Привертає увагу назва твору, яку Б. Фроляк, увиразнюючи слово «звучання», спрямовує музикознавчий пошук як трансмедіальне дослідження. Тут може бути кілька варіантів інтерпретації. Одна з них передбачає, що в музичному творі відкривається «звучання» скульптур майстра, як своєрідне доповнення й розширення словесних горизонтів візуальної творчості. Це — поєднання на базі *семантичної* подібності, що постає найбільш очевидним трактуванням. Інший варіант інтерпретації має *семіотичний* відтінок і може бути спробою перекодування візуальних знаків на акустичні, що й становить сутність музичного екфразису.

У музичному екфразисі традиційно зберігаються основні контури форми першоджерела або деталізуються його компоненти. Водночас, вдаючись до екфразисного доповнення, композитор нерідко збагачує візуальний образ новим виміром, який скульптор може передбачати, не втілюючи його безпосередньо. Доповнення також

<sup>1</sup> Послухати твір можна за посиланням: Bohdana Frolyak. “Sound of Pinzel” for Organ and String Orchestra. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=Xorp\\_EUI8rw](https://www.youtube.com/watch?v=Xorp_EUI8rw) (дата звернення: 05.02.2022).

надасть композитору змогу вибудувати драматургію твору, яка могла б передувати або наслідувати момент, закарбований у камені чи дереві. Нарешті, музика здатна збагатити відтінки почуттів зображуваних персонажів, адже можливості скульптора видаються не такими широкими.

У «Звучанні Пінзеля» вражає принцип використання засобів, недоступних скульптору. У цьому випадку екфразис за асоціацією не завжди дає те, що бачать очі, а натхненний первинним духовним текстом, породжує нові думки чи відомий емоційно-психологічний стан духовного очищення.

Твір містить сім розділів, кожному з них відповідає скульптура видатного майстра. Послідовність частин така: «Богоматір» (1758), «Благовіщення» (1750), «Янгол» (1760), «Розп'яття» (1758), «Богоматір» (1754), «Янгол» (1760), «Благовіщення» (1750). Б. Фроляк вибудовує драматургічну концепцію, об'єднуючи скульптури, пов'язані сюжетно, але не пов'язані в цілісному ансамблі. Так вимальовується ідея твору, яка, за словами авторки, виражає «дорогу Христа через переживання матері»<sup>1</sup>.

Інтермедіальний ракурс дослідження спонукає до порівняльного аналізу двох семіотичних рядів твору — візуального й музичного. Звернемо увагу на скульптури Пінзеля, першопричину написання музичного опусу. Творчість Йогана-Георга Пінзеля, якого часто називають «львівським Мікеланджело», останнім часом привертає увагу не лише дослідників, а й широкої аудиторії: видані альбоми репродукцій із коментарями мистецтвознавців до них, публікуються наукові статті, відбулась виставка творів скульптора в Луврі (2012).

Скульптури загадкового майстра Пінзеля належать до періоду переходу від пізнього бароко до рококо. За твердженням Дмитра Крвавича, характерною ознакою пластики рококо можна вважати «експресію руху фігур та драперій, відхід від реалізму зображення»<sup>2</sup>, а також «широкі заломы площин, несподівано глибокі перепади планів, граней, заломів, складок, їх динамічний рух, віртуозне маневрування пластикою тканини, розвіяної вітром, тощо»<sup>3</sup>. Цікаво, що в роботах майстрів українського рококо важливу роль відіграють драперії як самостійні «пластичні чинники», наближаючи фігури до готичних зразків. Характерна також геометризація пластичних форм, їх умовність, відсутність земної матеріальності.

Мотив Богородиці часто повторюється в архітектурних комплексах рококо. Д. Крвавич зазначає, що пінзелівські Богоматері сповнені граничного почуття болю і втрати. Їх пластична будова, пропорції та рух визначені дуже чітко, навіть незважаючи на кількість драперій. Вони внутрішньо замкнені у своєму горі. Фігура Богоматері 1758 року вирізняється й візуально: лінії водночас м'які і ламані, фігура сповнена патетики і драматизму.

Не менш типовий для творчості Пінзеля і мотив вівтарних янголів. Янгол із головного вівтаря у Городенці привертає увагу віртуозністю композиції, пластичністю крил, зіставлених із драперіями, що здіймаються в повітря. Ще одним важливим для Пінзеля є мотив «Розп'яття», це підтверджує його скульптура Христа в костелі Городенця, твір високого художнього рівня. Скульптура втілює образ людини, прекрасної

<sup>1</sup> Розмова з Богданою Фроляк. URL: <https://www.facebook.com/LvivOrgan/videos/411091099860207> (дата звернення: 22.06.2021).

<sup>2</sup> Крвавич Д. П. Скульптор Пінзель — феномен мистецтва XVIII ст. Українська скульптура періоду рококо // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. Львів, 1998. Т. 236. С. 131.

<sup>3</sup> Там само. С. 132.

духовно і фізично, підкреслюючи її святість. У «Розп'ятті» закарбовано образ сакральний, у якому матеріальна оболонка є засобом передачі духовних цінностей. Релігійні мотиви втілено й у дерев'яній ксилографії Пінзеля, зокрема у «Благовіщенні», у ній також виявляються характерні для митця стилеві ознаки — різкість ліній, динамічність рухів (ілюстрація 1).



Богоматір (1758)



Благовіщення (1750)



Янгол (1760)



Розп'яття» (1758)



Богоматір (1754)

Ілюстрація 1. Скульптури Пінзеля<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Зображення взято із: Pinsel. Скульптури. URL: <https://www.wikiart.org/uk/ivan-georgiy-pinsel>. Об'ємні моделі скульптур Пінзеля див.: Pinsel. Скульптури. URL: <https://pinsel-ar.com>.

**Засоби музичної трансмедіалізації.** Ще одним аспектом інтермедіальної взаємодії у творі Богдани Фроляк є звернення до музики українського бароко, характерні особливості якої становлять просторовість і часова континуальність, патетика і декламаційна загостреність висловлювання тощо. Такі ознаки властиві й «Звучанню Пінзеля», проте це не зовсім бароковий простір, а барокова епоха у віддзеркаленні сучасної мисткині.

Темброве вирішення твору видається не випадковим. Звучання органа завжди символізує духовність, атрибутивну складову християнського храмового простору (принаймні, західної традиції). Це підтверджує і композиторка, зокрема в бліц-інтерв'ю перед прем'єрою твору вона зазначила, що орган для неї — це насамперед «сакральне звучання»<sup>1</sup>. Водночас орган у «Звучанні Пінзеля» трактується як оркестровий інструмент, що в поєднанні з тембром струнних утворює цілісну музичну тканину, посилену акустикою Органного залу.

Назви скульптур Пінзеля відтворені в назвах розділів твору Богдани Фроляк. Зацікавлює повторення скульптур за відсутності повторення музичного матеріалу («Благовіщення» і «Янгол»), що свідчить про динамічність образів твору — від відчаю до прийняття і піднесення.

Перший розділ «Богоматір» сповнений повітря завдяки фактурній розосередженості: він розпочинається послідовністю сектакордів, що формуються з відстанню в часі. Таке поступове «сповзання» нагадує риторичну фігуру *catabasis*, адже в образному плані перша частина — це тихе голосіння матері за сином. Після цього на фоні витриманого сектакорду струнних (*ais-cis-fis*) з'являється ямбічна ламана тема в органа, насичена широкими ходами і сміливими рухами в нижньому голосі, яка ніби повторює контури драперій «Богоматері» Пінзеля (приклад 1).

Приклад 1

«Звучання Пінзеля». «Богоматір» (1758). Партія органа (тт. 8–13)

<sup>1</sup> Розмова з Богданою Фроляк. URL: <https://www.facebook.com/LvivOrgan/videos/411091099860207> (дата звернення: 22.06.2021).

Послідовність струнні — орган, повторюючись тричі, вимальовує сакральну символіку цифри три і водночас нагадує манеру гри *alternatim*, типову для барокової органної музики.

У другому розділі «Благовіщення» композиторка створює ефект світіння завдяки континуальному руху вертикалі у струнних. На фоні цього світла звучить тема у віолончелі, ламані контури якої нагадують тему органа з попереднього розділу. Звучання органа ніби приховане за яскравим струнним тембром. Музика сповнена тепла й людяності. Її інтонаційною основою стає широкий інтервал великої нони, у ньому немовби переданий пластичний образ Марії і янгола, який схиляється до неї (приклад 2).

Приклад 2

«Звучання Пінзеля». «Благовіщення» (1758). Соло віолончелей (тт. 55–56)



Третій розділ «Янгол» витриманий у мажорних тонах. Це ніби продовження «Благовіщення», адже скульптура Пінзеля «Янгол» витримана в більш драматичних тонах. Б. Фроляк використовує елементи сонорної техніки: звучання формують «безкінечні» акордові вертикалі, що вибудовуються від органного пункту «ля». Музичне полотно вирізняється майстерною роботою з динамікою, результатом якої стають моменти насичення і розрідження фактури, подібні до мерехтіння світла. Орган тут «виключається» і вступає на останніх тактах у канонічних повтореннях висхідної фрази, готуючи слухача до найактивнішого розділу.

У четвертому розділі «Розп'яття» змальовано драматичну дію. На відміну від трактовки образу у скульптурі Пінзеля, Б. Фроляк зображає страшну подію, побачену очима Матері. Партії органа тут належить важлива роль основи, на якій побудована гармонічна вертикаль струнних. Сонорні полоси, що складаються з квартакордів, сповзають униз і формують образ страждання. Водночас, лінії окремих голосів утворюють барокову риторичну фігуру *passus duriusculus*.

У п'ятому розділі «Богоматір» змальовано образ страждання й оплакування. Орган знову змовкає, і на поверхню проступають людські емоції разом із поверненням відчутної тональної централізації (*соль мінор*), «людяних інтонацій» у партіях перших і других скрипок. Проте цей «біль» поступово затухає, розчиняючись в піано струнних.

Зовсім інша емоційна сфера у шостому розділі «Янгол», що викликає барокові асоціації. Тема з'являється в партії органа (що звучить у лабіальних регістрах), який «дзвенить» у вишині і тембрально контрастує зі струнними інструментами. Авторка створює алузію на хорал, що нагадує хоральні твори майстрів Високого Бароко з типовою фактурою і характерними риторичними зупинками. Цікаво, що тема хоралу будується фактично на ламентозній інтонації, яка при неодноразовому повторенні справляє враження множинного кадансування, ніби підбиваючи підсумок подій.



Фінальний розділ «Благовіщення» символізує безкінечність життя. На відміну від другого розділу, у фіналі драматична складова «знімається», поступаючись оптимістичній надії. Немовби репризне відображення, основна тема, повторюючись то в органа, то у струнної групи, становить ряд квартсекстакордів, основними тонами якого утворено зменшений септакорд. Низхідна спрямованість фраз створює ефект світла, що летить зверху. Цьому сприяють й особливості акустики органного залу, адже звучання струнної групи спрямоване на аудиторію по горизонталі, а органне — зверху вниз, завдяки чому посилюється ефект просторовості. Завершується твір грандіозним акордом *ре мажору*, який, ніби світло, заповнює внутрішній простір залу завдяки прогресуючій динаміці.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Підбиваючи підсумок, зазначимо, що у «Звучанні Пінзеля» Богдани Фроляк музичний екфразис реалізується частково, хоча в деяких розділах засобами музики досить точно відтворено пластичні образи. Ідеї творів Пінзеля стали для композиторки своєрідним поштовхом до створення музичної композиції за принципом духовної асоціації та інтерпретації авторської версії, заснованої на структурно-змістових паралелях. Як зазначила Б. Фроляк, перед прослуховуванням твору не зайве було б проілюструвати фото скульптур, проте це не обов'язково, — автор допускає і такий варіант, коли слухачеві буде зовсім не відома сюжетна канва. У музиці справді майже видимими стають різкі лінії скульптур майстра Пінзеля, відчувається внутрішній порив, експресія руху. У деяких випадках (другий розділ) контури теми постають прототипом скульптурного сюжету, використання алюзії на хорал (шостий розділ) нагадує про барокове походження першоджерела тощо. Зважаючи на те, що у «Звучанні Пінзеля» відображено не тільки змістовний, а й структурний рівень подібності двох видів мистецтва — скульптури і музики, — твір можна розглядати як прояв музичного екфразису.

Метод інтермедіального дослідження потребує подальшого прояснення і формулювання основних принципів аналізу творів, у яких поєднуються або трансформуються коди різних «медіа», адже звичайні аналітичні прийоми малоефективні. До того ж, такі дослідження спонукають до композиторського пошуку, результатом якого можуть стати нові мистецькі інтермедіальні проекти.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Возняк Т. Іоанн Георг Пінзель. Скульптура. Перетворення. Київ : Грані-Т, 2008. 152 с.
2. Крвавич Д. П. Скульптор Пінзель — феномен мистецтва XVIII ст. Українська скульптура періоду рококо // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. Львів, 1998. Т. 236. С. 135–145.
3. Соловьєва Е. Е. «Музыкальный код» и «музыкальный экфразис» // Stepanos. 2016. № 2 (16). С. 119–128.
4. Стецько В. І. Таїна Пінзеля. Мистецький альбом. Харків : Час майстрів, 2012. 198 с.
5. Цареградская Т. В. Музыкальный экфразис и перспективы интермедіального исследования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 7–16.
6. Юхимук Я. В. Экфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності // Наукові праці. Серія: Філологія. Літературознавство : наук.-метод. журн. / Чорноморський держ. ун-т ім. Петра Могили. Миколаїв, 2015. Вип. 247. Т. 259. С. 155–160.
7. Bruhn S. A Concert of Paintings: “Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century // Poetics Today. Durham (USA), 2001. P. 1–37.
8. Bruhn S. Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting. New York : Pendragon Press, 2000. 667 p.

## REFERENCES

1. Vozniak, V. (2008). *Ioann Georg Pinsel. Sculpture. Reincarnation [Ioann Heorh Pinzel. Skulptura. Peretvorennia]*: a Textbook. Kyiv: Hrani-T. 152 p. [in Ukrainian].
2. Krvavych, D. (1998). The Sculptor Pinzel is a Phenomenon of Painting of the 18<sup>th</sup> Century. Ukrainian Sculpture of The Rococo Period [Skulptor Pinzel — fenomen mystetstva XVIII st. Ukrainska skulptura periodu rokoko]. In: *Notes of the Naukokho partnership named after Shevchenko. Prazi of the Commission is an imaginative and well-being [Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. Pratsi Komisii obrazotvorchoho ta uzhytkovoho mystetstva]*. Vol. 236. Lviv, pp. 135–145 [in Ukrainian].
3. Solovyova, O. (2016). “Musical code” and “musical ekphrasis” [«Muzykal’nyi kod» i «muzykal’nyi ekfrazis»]. In: *Stepanos*. Issue 2 (16), pp. 119–128 [in Russian].
4. Stetsko, V. (2012). *The mystery of Pinzel. Art album: a Textbook*. Kharkiv: Chas maistriv, 198 p. [in Ukrainian].
5. Tsaregradskaya, T. (2020). Musical ekphrasis and perspectives of intermedia research [Muzykal’nyi ekfrazis i perspektivy intermedial’nogo issledovaniya]. In: *Problems of Music Science / Music Scholarship [Problemy muzykal’noi nauki]*. Vol. 3, pp. 7–16 [in Russian].
6. Iukhymuk, Ya. V. (2015). Ephrasis as a functional component of intermediality and intertextuality [Ekfrazys yak funktsionalna skladova intermedialnosti ta intertekstualnosti]. In: *Scientific works [Naukovi pratsi]*. Series: *Philology. Literary Studies [Filolohiia. Literaturoznavstvo]*: Scientific and methodical journal. Vol. 247, part 259. Petro Mohyla National University. Mykolaiv, pp. 150–160 [in Ukrainian].
7. Bruhn, S. (2001). A Concert of Paintings: “Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century. In: *Poetics Today*. Durham (USA), pp. 1–37 [in English].
8. Bruhn, S. (2000). *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. New York: Pendragon Press, 667 p. [in English].

## DARYNA KUPINA

**Kupina, Daryna** — Candidate of Art Criticism (PhD), Associated Professor, Associated Professor at the Department of History and Theory of Music at the M. I. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music (Dnipro, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9624-9916>  
d.kupina@dk.dp.ua

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257320>

## MUSICAL EXPHRASIS IN UKRAINIAN ORGAN MUSIC (ON THE EXAMPLE OF “SOUND OF THE PINZEL” BY BOHDANA FROLYAK)

**The relevance of the study** is explained by the need to expand the understanding of the process of transmedial communication (and ekphrasis in particular), throw the prism of Ukrainian organ music. In this context, the problem of musical ekphrasis is considered on the example of the piece for organ and strings of the Ukrainian composer Bohdan Frolyak “Sound of Pinzel”.

**Main objective of the study** is to identify ways to recode visual material into music in the piece “Sound of Pinzel” by Bohdana Frolyak. The theoretical basis of the article has certain researching sources by S. Bruhn and T. Tsaregradskaya, which explore the concept of musical ekphrasis, methods and principles of re-coding artistic information.

The research **methodology** is based on a combination of the method of intermediate, holistic and contextual types of analysis, which allow through the analysis of visual material to approach the understanding of a musical work.

**Results / findings and conclusions.** Musical ekphrasis means the translation of a work of visual art to the symbolic plane of music while preserving the compositional and / or syntactic qualities of the original source. Types of intersemiotic transmedialization are interpretation, recontextualization, game setting, association, and so on. It is noted that in the Ukrainian organ music the tendency of transmedial search is realized first of all through the appeal to ekphrasis. This thesis is confirmed by the analysis of the work of B. Frolyak, which was prompted by the sculptures of the Ukrainian baroque master Pinzel. It turns out that in addition to the «spiritual programmaticity» embedded in the plots of the sculptures, as part of the church ensemble, in the musical opus becomes obvious transmedial aspect, which acquires the features of musical ekphrasis. The piece “Sound of Pinzel” is based on the principle of spiritual association and the embodiment of structural and semantic parallels. It is pointed out that the sharp lines of the master's sculptures are conveyed in the music and the inner impulse and expression of movement is felt as a characteristic feature of the late Baroque style. Other features of ekphrasis are images in the outlines of themes (chapter II) of the sculptural plot or the use of allusion to the chorale (chapter VI) as a prayer symbol and so on. The conclusions emphasize the need to expand and detail the transmedia study of musical works, including the features of musical ekphrasis.

**Keywords:** transmedial research, intermediality, ekphrasis, Ukrainian organ creativity, music by Bohdana Frolyak, “Sound of Pinzel”.