

УДК 78.01:75(560)"21"

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342766

**КУПІНА Д. Д.**

**Купіна Дарина Дмитрівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності Дніпровської академії музики (Дніпро, Україна).

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

d.kupina@dk.dp.ua

© Купіна Д. Д., 2025

## **ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ВЕКТОР У ТВОРЧИХ ПОШУКАХ СУЧАСНИХ ТУРЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

У статті презентовано турецьку академічну музику ХХІ століття як самодостатнє поле художнього мислення, сформоване у взаємодії локальних інтонаційних кодів з європейськими техніками композиції. На тлі дефіциту україномовних досліджень турецької музики пропонується аналітичний опис двох репрезентативних композицій — «Нат» Онура Тюркмена та «Чернець біля моря» Орхана Велі Озбайрака як показників різних композиторських стратегій у контексті проблеми інтермедіальності. Методологічний інструментарій поєднує параметровий (ладоінтонаційний, темброво-фактурний, сонорний), контекстуальний та інтонаційно-драматургічний методи аналізу. Інтермедіальність та екфразис розглядаються як один із можливих підходів до перекодування образів у звукові категорії, особливий спосіб демонстрації відмінного звукового середовища та смислового простору. Продемонстровано, що «Нат» О. Тюркмена репрезентує структурний екфразис: каліграфічна парадигма лінії перекладається у монофонічну траєкторію із макамними тяжіннями, вільним метроритмом та тембровим переозвучуванням лінії. Доведено, що важливу роль виконує тембр інструмента кеменче, особливості звуковидобування якого напряду пов'язані з макамною процесуальністю інтонаційного розгортання. Натомість «Чернець біля моря» Озбайрака постає як цілісний інтермедіальний конструкт, у якому аероакустичний сонор вибудовує тривимірний живопис простору картини, а хвиля функціонує як формотворча стратегія, що організує темпоральну логіку твору. Зроблено висновок щодо продуктивності інтермедіального підходу для осмислення сучасної музичної практики та необхідності системного залучення творів турецьких композиторів до вітчизняної музикознавчої рефлексії. Перспективами дослідження визначено подальше удосконалення методики аналізу, розширення корпусу прикладів із залученням творів позаєвропейської музичної академічної практики.

**Ключові слова:** трансмедіальність, інтермедіальність, екфразис, сонорика, турецька академічна музика, сучасна музика, східна музика, творчість Онура Тюркмена та Орхана Велі Озбайрака.

**Вступ.** Сучасна академічна музика, що народжується поза або на перетині з європейською традицією, поступово долає межу екзотичності чи маргінальної етнографічності та розгортається як самодостатня система художнього мислення — з власними моделями часу, унікальною акустичною логікою та специфічними уявленнями щодо музичного простору. Власне, інакшість культурного досвіду виступає тут маркером відмінного світорозуміння, що формує своєрідні принципи музичного вислову. Турецька культура — один з яскравих прикладів: її музична мова довго розви-

валася поза європейською ладогармонічною парадигмою, спираючись на макамні ладові моделі, усульну метроритміку, мікротонову інтонацію й особливу пластичність звуку. Водночас турецька академічна музика в європейському сенсі — явище відносно молоде. Її інституційне оформлення, жанрово-стильова система та професійна освіта сформувалися переважно у XX столітті, що позначено входженням європейського жанрового досвіду та технік композиції у локальний контекст. Такий синтез не нівелює особливостей місцевої музичної мови — радше переозначає її, відкриваючи нові канали для професійного композиторського письма.

У такій ситуації інтермедіальний підхід виявляється продуктивним інструментом: він дозволяє перекладати «картину світу» іншої культури в звук обережно, без спрощень і прямої ілюстративності. Іншими словами, маємо справу із «містком» між різними системами знаків та сенсів: від образу до інтонації, від жесту — до тембру, фактури і часу. Подібний підхід зменшує ризик євроцентричних проєкцій: слухач входить у незнайому звукову логіку через більш зрозумілі йому зорові образи (лінія, простір, хвиля, світлотінь тощо), уникаючи насильницького спрощування через ладотональні або формотворчі аналогії.

Саме у цьому ключі у статті розглянуто два твори турецьких композиторів XXI століття — «*Hat*» Онура Тюркмена (*Onur Türkmen*) та «*Deniz Kıyısındaki Keşiş*» («Чернець біля моря») Орхана Велі Озбайрака (*Orhan Veli Özbayrak*), які не ілюструють зорові першоджерела, а перекодовують їхню логіку у звуковий синтаксис, відкриваючи європейському слухачеві коректний «вхід» до іншого музичного середовища.

**Аналіз публікацій.** Варто зазначити, що твори композиторів Туреччини майже не репрезентовані у вітчизняній музикознавчій рефлексії, тим паче як поле для системного дослідження інтермедіальних процесів. Отже, актуальність дослідження зумовлена подвійною потребою: з одного боку, наблизитися до заповнення пробілів у вивченні турецької академічної музики в межах вітчизняної музикознавчої традиції; з іншого — уточнити аналітичні інструменти для роботи з екфразисом як сутнісним явищем сучасного мистецтва у контексті проблеми інтермедіальності як особливої мистецької стратегії.

Справедливо зазначити, що проблематика інтермедіальності (зокрема питання екфразису) вже тривалий час перебуває у фокусі міжнародної музикознавчої дискусії, однак її поняттєво-методологічний горизонт досі вибудовується — шляхом уточнення термінів, типологій, аналітичних процедур. Найбільш значущими постають праці західних дослідників — Зіглінда Бруна [*Siglind Bruhn*, 2000, 2001], Лідії Гер [*Lydia Goehr*, 2010], Оріт Хілевич [*Orit Hilewicz*, 2017], Анджея Кравець [*Andrzej Krawiec*, 2024]. До цього корпусу долучається і спеціальний випуск «Наукового вісника Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського» (2022, вип. 133), повністю присвячений проблемам інтермедіальності, який став важливим кроком до закріплення теми в українському академічному просторі<sup>1</sup>. Тим не менш попри окреслену інтенсивність досліджень екфразису, деякі питання потребують подальшого осмислення, у тому числі і в українській науці про музику.

**Мета статті** — окреслити шляхи інтермедіального перекладу візуальних образів музичними засобами у творах сучасних турецьких композиторів як проєкції альтернативного світорозуміння. У якості матеріалу дослідження обрані твори з різ-

<sup>1</sup> У попередній публікації авторки [Купіна, 2022] було здійснено огляд основних існуючих концепцій та окреслено базис теорії; у цій статті розширено дефініції, уточнено механіку структурних аналогій та переносів, а також доповнено аналітичний корпус.

ними типами інтермедіальної взаємодії — «*Hat*» Онура Тюркмена та «Чернець біля моря» Орхана Велі Озбайрака, які можуть водночас вважатися яскравими свідченнями східної музичної практики XXI століття.

**Наукова новизна** публікації полягає у введенні до наукового обігу малодослідженого музичного матеріалу та у розумінні музичного екфразису як дієвого методу трансмедіалізації: не «ілюстративної програмності», а інтерсеміотичного перекладу. Додатково розширено робочий інструментарій для аналітики подібних процесів, що поглиблює методологічне поле інтермедіальних студій.

**Методологічне підґрунтя дослідження** поєднує інтермедіальний та інтерсеміотичний підходи з параметровим і контекстуальним аналізом. Методологічну основу становлять такі методи: культурологічний (для окреслення місця турецьких композиторів у світовому музичному просторі сьогодення); компаративний (зіставлення різних типів екфразису, порівняння творів); структурно-функціональний (виявлення принципів формотворення); типологічний (ідентифікація способів інтермедіальної взаємодії); параметровий (ладоінтонаційний аналіз, аналіз темброво-фактурних моделей, динаміки); семіотичний (виокремлення візуальних прототипів та їх переведення у звукові формули); інтонаційно-драматургічний (аналіз кульмінаційних вузлів і типів музичного часу); сонорний (дослідження сонорних елементів).

**Результати дослідження.** Академічна музика Туреччини у XXI столітті народжується на перетині кількох традицій, однак її внутрішня логіка визначається не так запозиченням європейських моделей, як інакшим відчуттям звуку, що формувалося впродовж століть на основі макамно́ї системи, складної ритміки усулю та специфіки звучання традиційних інструментів. Звук тут частіше розгортається як орнаментальна тяглість, що уподібнюється до письма чи візерунка. У такому культурному горизонті інтермедіальність стає ключем до переосмислення: надає змогу трансформувати образні структури — архітектурні, поетичні, пластичні — у музичні категорії часу, тембру та фактури, відкриваючи слухачеві інший спосіб входження у східну звукову реальність.

Серед композиторів, які у XX столітті визначили обличчя турецької академічної музики, відзначимо «турецьку п'ятірку»: Ахмета Аднана Сайгуна (*Ahmed Adnan Saygun*), Джемалю Решіта Рея (*Cemal Reşit Rey*), Ульві Джемалю Еркіна (*Ulvi Cemal Erkin*), Хасана Феріта Алнара (*Hasan Ferit Alnar*) та Неджиля Казима Аксеса (*Necil Kazım Akses*). Саме вони своїми творами зробили перші кроки на шляху до визнання музики Туреччини у європейському контексті. Композитори нового покоління — Камран Індже (*Kamran Ince*), Фазіль Сай (*Fazıl Say*), Онур Тюркмен та інші у своїх творчих пошуках поєднують локальні коди зі світовим контекстом і творять багатовимірну картину сучасної музики. Їхній стильовий профіль не піддається однозначному визначенню, розгортаючись у площині різномірних художніх ідей — від неоромантичних пошуків до експериментів із сучасними техніками композицій. Однією з можливих стратегій у цьому контексті виступає *інтермедіальний підхід*, зокрема *екфразис*<sup>1</sup>, що дозволяє митцям переводити візуальні образи в музичний простір зі

<sup>1</sup> Екфразис — це режим міжмедійної комунікації, особливе інтерсеміотичне переведення вже наявного візуального образу в інший простір, зокрема, у часово-акустичну тканину музики, з прагненням зберегти (або структурно переозначити) його композиційні, синтаксичні та іконографічні інваріанти. У методологічному плані екфразис поєднує інструменти інтертекстуальності (цитата, алюзія, стилістична симуляція, перенесення жанрових формул) та інтермедіальності (театралізація/енактмент, реконтекстуалізація), функціонуючи як практика структурної аналогії й перенесення, а

збереженням визначальних параметрів першоджерела. Водночас таке перекодування може відбуватися різними засобами, що залежить насамперед від особливостей вихідного «тексту».

Розглянемо різні екфрастичні стратегії на прикладі обраних творів.

«*Hat*»<sup>1</sup> для кеменче та ансамблю написаний у 2012 році Онуром Тюркменом<sup>2</sup> — провідним турецьким композитором сьогодення, стиль якого побудований на поєднанні європейських музичних здобутків та східної інтонаційності. Дослідник творчості композитора Шеріф Джан зазначає, що музична естетика Онура Тюркмена поєднує дві інтермедіальні за своєю глибинною сутністю ідеї [Ünver, 2019]. Перша з них пов'язана з каліграфічно-лінійною поетикою «*hat*», що зосереджується на опрацюванні макамної інтонаційності та тембрових можливостей традиційних інструментів. Друга творча стратегія розгортається навколо поняття «ритуалістичної драми», в межах якої взаємодіють поезія, драматургія та обрядові дії. Саме перша ідея викликає найбільший інтерес в рамках поетики інтермедіальності. Вона представлена у циклі (4 соло, 6 дуетів, 4 тріо, 2 квартети) для кеменче, уда, кануна та неа «*The Book of Hat*» (2007–2008), «Лінії для двох гітар» (2008), «Лінія для ансамблю» (2008–2009), «Лінія для двох музикантів» (2009); «Лінія для п'яти музикантів» (2012), «*Hat*» для кеменче та струнних (2011, 2012), «*Hat*» для трьох перкусіоністів (2011), «*12 Hat Miniatures*» для неа, кеменче, кануна, фортепіано, альту та віолончелі (2020).

Особливістю твору «*Hat*» є його тембровий склад, до якого увійшов кеменче (фазіль або армуді кеменче) — розповсюджений грушоподібний турецький традиційний струнно-смічковий інструмент, що використовувався у суфійській та отоманській музиці. Кеменче посідає особливе місце у турецькій музичній культурі як інструмент, що репрезентує архаїчну модель співучої інтонації, максимально наближеної до людського голосу. Його виконання ґрунтується на унікальній техніці звуковидобування — торкання струн боковими частинами нігтів, що забезпечує вільне ковзання інтонації та природне включення мікротонових відхилень. Звучання інструмента вирізняє й густа мелізматика — постійні глісандо, трелі, дрібні інтонаційні вигини, що вкупі з особливими виконавськими прийомами робить кеменче ідеальним

---

не як буквальна «ілюстративність». Відтак у музичному вимірі йдеться про репрезентацію репрезентації — перекодування візуального «тексту» у звуковий синтаксис із настановою на смислову конгруентність, а не на поверхневу подібність.

<sup>1</sup> Запис твору послухати можна тут: <https://soundcloud.com/onur-turkmen/hat-for-kemence-and-strings>. Ноти розміщені у додатку до магістерського дослідження Шеріфа Джана Юнвера [Ünver, 2019].

<sup>2</sup> Онур Тюркмен народився у 1972 році в Ескішехірі. Його освіта пов'язана з двома осередками — США та Туреччиною: бакалаврат з композиції він закінчив у Berklee College of Music, магістратуру й докторантуру — у Стамбульському технічному університеті під науковим керівництвом Пітера Снеппера та Ільхана Усманбаша. Нині О. Тюркмен — заступник декана й викладач Факультету музики та виконавських мистецтв Університету Бількент. Його твори звучали на провідних європейських і міжнародних майданчиках. Композитор співпрацює з «Hezarfen Ensemble», долучений до міжкультурного дослідницького проєкту «Beyond East and West: Developing and Documenting an Evolving Transcultural Practise», активний у ініціативах «Klasik Keyifler (Ellen Jewett)» та водночас очолює «NK Ensemble» — платформу нової музики, орієнтовану на творче переосмислення елементів турецької традиції. Творчий каталог О. Тюркмена достатньо широкий і поєднує оркестрову музику, сценічні твори або «ритуалістичні драми», хорову, камерно-вокальну музику, камерно-інструментальні композиції, сольні твори. З повним переліком творів композитора можна ознайомитися на його офіційному сайті: <https://onurturkmencomposer.com/>

носієм макамної системи, де лад мислиться не як статична структура, а як процесуальне розгортання інтонаційних жестів.

Назва твору Тюркмена також доволі символічна. «*Hat*» [хат] — особливий термін (дослівно «лінія»). Це не просто каліграфія, а феномен ісламської культури, де лінія перетворюється на етику й естетику вислову: тонка й протяжна, вибудована з послідовності крапок, які зливаються у суцільний знак, у письмо, що водночас є образом віри (рисунок 1, 2).

Рисунок 1, 2.

Приклади східної каліграфії «*Hat*».  
Техніки сулюс («*sülüs*», ліворуч), куфі («*küfi*», праворуч)<sup>1</sup>



У межах мусульманської традиції *hat* означає і сам акт писання, і його довершену красу — те, що окреслюють формули *hüsn-i hat*, *hüsnü'l hat*, *el-hattu'l hasen*. Іншими словами, це дисципліна лінії, міра пропорцій, дихання літери, що надає текстові сакральної форми. *Hat* — ще й модель звучання: континуальна лінія є свого роду «кантусом» графеми, а метричний пульс ритмом міжкрапкових інтервалів, що регулює баланс порожнечі та чорного штриха. Коли цю модель переносять у музику, вона стає не описом букви, а способом мислення — лінія як макамоподібний протяжний рух, як безперервне письмо тембру, де інтонація дорівнює розчерку пера.

«*Hat*» у розумінні Онура Тюркмена — не форма і не жанр, а парадигма лінійної пам'яті: монофонічний, безперервний потік-«письмо», де всі інструментальні лінії є лише відблисками єдиної траєкторії, а організаційним принципом слугує не фраза, а рух. У цій естетиці час з метрономічного перетворюється на хвилеподібний: на нього діють «гравітації» макаму, нюансів та артикуляцій, згинаючи звуковий простір, сповільнюючи або прискорюючи плин. Звук, будучи енергією, у момент народження поводить ся наче матерія — створює локальні тяжіння, з яких і вибудовується фактура.

Водночас «*Hat*» для композитора — це механізм пригадування особистого й колективного: твір переходить від автора до виконавця і далі до слухача, змінюючи

<sup>1</sup> Джерело: <https://www.ogsmm.com/689-hat-sanati-mi---kaligrafi-mi-arasindaki-farklar-gerekli-malzemel-er-ekiplar-nasil-yapilir-taresi-osmanlida-hat-hat-sanatari-hat-ile-kaligrafi-arasindaki-fark-tarihcesi-teknikleri>

ролі «того, хто нагадує» й «того, хто пригадує» у самому акті виконання<sup>1</sup>. Звідси відмова від жорсткої архітекτονіки та будь-якої прив'язки: твір уникає центру, не має початку і фіналу, не замикається на одній культурі, а пропонує універсальну лінійну логіку — єдність звучання як єдність пам'яті. Уточнюючи природу архітекτονіки «*Hat*» у своїх коментарях, композитор акцентує, що в ньому не конструюється наперед задана «велика форма» — навпаки, форма постає як траєкторія лінії, утвореної послідовним наближенням до мажорів та переходами між ними, де кожний мажор функціонує як точка-локус (вузол гравітації інтонаційного смислу), а лінія — як їхня зчеплена послідовність, що народжується у процесі руху. При цьому мажор не є тут звуковим «пререквізитом», а звуковою стратегією, що диктує напрям і логіку звучання.

«*Hat*» для кемеңче та ансамблю Онура Тюркмена — не результат реакції композитора на конкретну картину або ілюстративний сюжет, тож відповідно, не працює в режимі описового (іконічного) екфразису, однак його позамузична природа (походження з візуальної лінії) коректно вводить твір у поле інтермедіальності. Лінія як каліграфічний рух у цьому випадку стає цілою композиторською філософією, втіленою засобами структурного екфразису у музичному творі.

Показово, що подібне звукове конструювання лінії не є одиничним прикладом інтермедіальної взаємодії, а резонує з ширшою практикою перекодування візуальних знаків у музичні категорії. Зокрема, принципи каліграфії стали поштовхом для твору «*Cursive*» (1963) китайсько-американського композитора Чжоу Веньчжуна (Chou Wen-chung), який вбачав зв'язок письма курсивом з традиційною східною музикою для духових та струнних. У творі «*Momentum*» (1997) його учениці Чень Ї (Chen Yi) рух «танцюючих ліній» китайської каліграфії трансформується у динамічні хвилі, де контур штриха репрезентують висотні траєкторії [Jiang Liu, 2005], а світлотінь каліграфії втілена оркестровою динамічно-спектральною градацією. Водночас ритм та напруга натиску пензля втілюються у ритмічних формулах, темпових змінах та їхніх вертикально-горизонтальних комбінаціях.

Символ лінії у східному мистецтві постає не лише як графічний знак, а як своєрідна метафора існування, що поєднує пам'ять, простір і час. Саме ця ідея знайшла втілення у великомасштабній інсталяції японської художниці Тігару Сіота (*Chiharu Shiota*, нар. 1972) «Між світами» («*Dünyalar Arasında*») та її картині «Бескінечна лінія» («*Sonsuz Hat*»), представленої у Центрі сучасного мистецтва *Istanbul Modern* 2024 року. Мисткиня інтерпретує лінію як нитку, що з'єднує окремі людські долі, багажі пам'яті та колективний досвід, створюючи візуальний образ «міжсвіття». Симптоматичним є факт реалізації подібного проєкту саме у Стамбулі — місті, яке історично втілює ідею посередництва між Сходом і Заходом, Європою та Азією, традицією та сучасністю. У цьому контексті концепт лінії стає універсальною категорією, яка, подібно до музики, здатна інтегрувати різні культурні виміри та пропонувати нові канали міжкультурної комунікації, що є особливо релевантним для осмислення сучасної турецької академічної культури (див. рисунок 3).

В українській музиці також присутні приклади подібної інтермедіальності. Замість каліграфії в центрі уваги опиняється лінійна логіка розгортання орнаменту. Приміром, у творі Леоніда Грабовського «Візерунки» (1971) на передній план виходить структурний екфразис тканини та орнаменту. Симетрично обернені ряди й перестановки формують дрібне плетиво, тоді як тиша виступає символом невишитоного простору між «острівцями» звучання. Різні тембри (гобой — альт — арфа) у свою

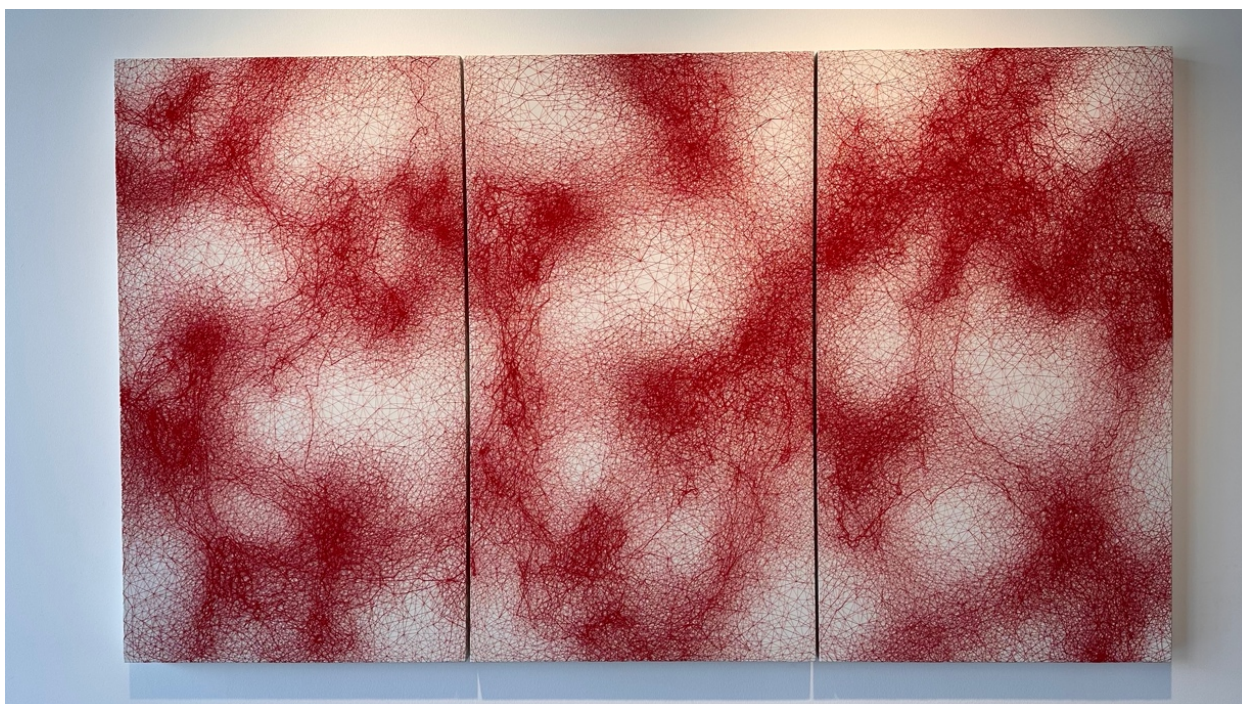
<sup>1</sup> У турецькій мові є слово *hatırlamak* — пам'ятати, від *hatura* — пам'ять.

чергу стають аналогами відмінних кольорів нитки. У цьому випадку основою перекодування є орнаментальна модульність та комбінаторика, що вирізняє «Візерунки» з-поміж інших прикладів. Попри різну онтологію усі системи (китайська та ісламська каліграфії, українська орнаментика тощо) взаємодіють з лінією та її параметрами — густотою, ритмом, порожнечею, що легко «перекладаються» в музичні категорії.

Рисунок 3.

Тігару Сіота. «Бескінечна лінія», нитка на полотні, 2024. 140×240.

Фото з виставки *Istanbul Modern*, 2025

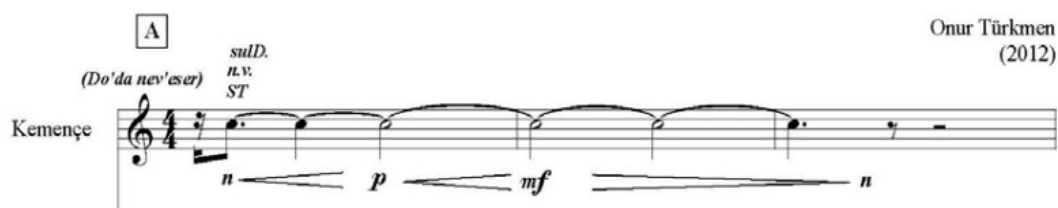


У «*Hat*» Онура Тюркмена від перших звуків постає парадигма лінії-письма — не теми й не періоду, а монофонічної траєкторії, що «пише» себе у часі за законами макового руху та дихаючої метричної пластики, формуючи тріаду атака — резонанс — затухання. Тут інтонаційний сенс локалізується не в межах мотиву, а у мікрохроматичному письмі — ковзаннях, дрібній орнаментиці, коротких мелізматичних «насічках» (тт. 4–23). Замість тематичної логіки діє живий метричний пульс зі змінними ущільненнями й розрідженнями тривалостей. Хоча твір і складається з десяти розділів (позначених в партитурі А–J), його форма регламентується виключно логікою лінії, оминаючи існуючі усталені схеми. Відтоді драматургія «*Hat*» базується на не діалектиці контрастів, а на поступовому розгортанні єдиної монофонічної траєкторії — від нульового звукового горизонту до розчинення у пустоті.

Рух самої лінії видається непрогнозованим. Початкова нота *до* — опорна точка, де пензель вперше торкається аркушу. Вона подається у градаціях динаміки — від майже нечуйного *p* через *p* до помірної кульмінації (*mf*) — і знов розчиняється у тиші (*n*). Так виникає тембровий пролог, у якому лінія-письмо вперше проявляє свою природу, формуючи своєрідний «розчерк», що дихає й еластично згинає час (приклад 1).

Приклад 1.

О. Тюркмен. «Nat» для кемеңче та ансамблю, тт. 1–3<sup>1</sup>



Лінія може потовщуватися, коли один тон проходить крізь унісонні нашарування ансамблю, утворюючи ізофонію (розділ А, тт. 24–33). У такому випадку висота лишається стабільною, тоді як тембр здійснює градієнтні зсуви (від «тонкої туші» до густої барви), і саме темброві градієнти, а не гармонічні події, задають вектор розгортання — сонор постає акустичною графемою з тривимірною колористикою.

У певний момент лінія відкидає «тінь», і тоді з'являється вертикальний контур — до-мінорний тризвук (розділ В, т. 34), що виявляється структурною проекцією лінії (приклад 2).

Приклад 2.

О. Тюркмен. «Nat» для кемеңче та ансамблю, тт. 34–36

Лінія може розщеплюватися, і тоді в ній з'являються підголоски. Така поліфонізація відбувається без втрати монофонічного почуття — її окреслюють ледь вловимі контрапунктичні дотики, короткі розшарування з наступним поверненням до унісону (тт. 37–41). Лінія може «розтріскуватися» у момент інтервальних зсувів (*фа-дієз* — до у т. 42), що стає свідомством зміни центру гравітації, адже тритоновий полюс короткочасно перетягує на себе увагу, провокуючи інтонаційне деформування.

<sup>1</sup> Нотний фрагмент подається із дослідження Шеріфа Джана Юнвера [Ünver, 2019].

На тлі майже безперервної траєкторії лінії з'являються і імпульсно-ритмізовані квартові ходи з акцентованою атакою (*sf*), що ніби «розрізають» папір (тт. 44–55; поява руху — т. 50; повторна хвиля — т. 56). У таких випадках пунктирний пульс розгойдується, яскравість атаки зростає, але єдина тяглість не руйнується — вона лише ніби змінює кут освітлення.

Періодичні редуції до соло кемаңче символічно повертають до первісного штриха, підкорюючись єдиній монофонічній траєкторії (розділ С). Інтервальні стрибки, що нагадують каліграфічні розчерки, лише уточнюють траєкторію лінії та коригують її загальний контур (приклад 3).

### Приклад 3.

О. Тюркмен. «*Hat*» для кемаңче та ансамблю, тт. 71–14

The image shows a musical score for Kemanche (Кмң.) in 4/4 time. The first staff (measures 71-72) starts with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with dynamics *mp*, *sfz*, and *p*, and articulations *ST*, *molto vib.*, and *n.v.*. The second staff (measures 73-74) continues the melodic line with dynamics *sfz*, *p*, and *mp*, and articulations *SP*, *ord*, and *ST n.v.*.

У більшості випадків розвиток здійснюється за рахунок дисонантних нашарувань, що утворюють об'ємні сонорні поля (малі секунди, тритони) (розділ D). Імпровізаційна перформативність кемаңче (розділ E) ніби переконафігурує письмо і не заперечує єдність матеріалу.

Кульмінаційний етап твору представлений сонорним монолітом на одному тоні. Репетиційні патерни множать висотну тотожність різними способами звуковидобування (мікророзбіжності атаки, мікроінтонаційні коливання, *sul tasto/sul ponticello*), і тон перетворюється на об'ємний штрих, де тембр — головний носій смислу (розділ F). Після такої динамічної кульмінації рух стабілізується: тремоло-бурдон фортепіано як акустична «туманність» утримує центр ваги (тт. 132–141), барва повільно тече, на очах відбувається темброве розшарування того самого тону. У вирішальну мить вступає кемаңче, що є своєрідним ритуальним поверненням до лінійного інваріанту (т. 142). Фактура стягується до одноголосся, відновлюючи первісний каліграфічний профіль, підпорядковуючи метричний пульс єдиному руху. Поступово лінія витягується у високому регістрі струнних і стає ледь помітною (розділ I, т. 176), після чого на тлі верхнього «саява» відбувається унісонне поєднання кемаңче та альта: «національний» і «європейський» тембри не нівелюються, а спрямовуються в єдине русло (розділ J). Завершується «*Hat*» поверненням до бурдонної тремоло-тканини, на фоні якої поліфонічна панорама взаємних відблисків мікроліній кристалізується у м'яку, але структурно насичену звукову площину (т. 200), поступове звужуючись і, зрештою, затихаючи (*silence*, 10"), символізуючи вихід у «білі поля» письма.

Отже, «*Hat*» Онура Тюркмена є прикладом структурного екфразису лінії, у якому графема перекладається у монофонічну траєкторію з макамною логікою, щільність лінії передається тембровими та сонорними засобами, ритм письма перетворюється на метричний пульс з хвильовою інерцією, а порожнеча стає рамковою

тишею. Драматургія формується не діалектикою тематичних контрастів, а єдністю письмового жесту, що рухається коливаннями напруги-розрідження, інкрустується жорсткими звучаннями, періодично очищується до первісного штриха й конденсується до стану, де лінія перетворюється на морфологію часу.

Інший тип інтермедіального переозначення можна побачити у камерному творі турецького композитора та викладача **Орхана Велі Озбайрака** (*Orhan Veli Özbayrak*, нар. у 1989 р.)<sup>1</sup> «*Deniz Kıyısındaki Keşiş*» (букв. «Чернець біля моря»)<sup>2</sup>. Це композиція для струнних, написана на замовлення *Gedik Sanat*; прем'єра якої відбулася 29 січня 2020 року у храмі св. Антонія (Стамбул) у виконанні *Gedik Philharmonic Orchestra* під орудою Джемі Джан Деліормана (*Cemi'i Can Deliorman*).

Поштовхом для створення музики стало полотно «Монах біля моря» («*Der Mönch am Meer*»<sup>3</sup>, 1808–1810) Каспара Давида Фрідріха — картина, що вважається одним із найрадикальніших пейзажів початку XIX століття і свого часу викликала скепсис у сучасників художника. Композиційна редукція до трьох смуг (берег—море—небо) — і майже точкова постать ченця на дюні переводять жанр у філософський вимір. Небо тут виступає аналогом безмежності, горизонт — простором, а людина — символом (рисунок 4).

Рисунок 4.

Каспар Давид Фрідріх. «Монах біля моря»



---

<sup>1</sup> Митець навчався композиції в Анкарській державній консерваторії та у Німеччині (Kunstuniversität Graz), зараз викладає теорію музики в Анкарській державній консерваторії.

<sup>2</sup> Запис твору можна послухати тут: <https://soundcloud.com/orhan-veli-zbayrak/deniz-kiyisindaki-keşis-monk-by-the-sea> Посилання на нотний матеріал: <https://escholarship.org/uc/item/5dk55601>.

<sup>3</sup> Картина виконана олією на полотні і є парною до «Абатства в дубовому гаю». Зберігається в *Alte Nationalgalerie*, Берлін.

Ця картина — не оповідь, а глибокий філософський досвід, саме тому вона є зразковою матрицею для музичного екфразису у творі О. В. Озбайрака. Вже на рівні нотації та виконавських вказівок (ремарки «вдих/видих», позиції *sul ponticello* / *sul tasto*, керована вібрація, диференційований тиск смичка, регулярне залучення мікро- й чвертьтонів) твір артикулює себе як сонорну модель, де подіями буде керувати не гармонічна логіка, а саме звучання, де звук мислиться як самостійна одиниця з власною фактурою, щільністю та «повітрям». Приблизно 15-хвилинна тривалість розгортає не форму-архітектоніку, а континуальний звуковий процес. Отже, вже на рівні нотації й складу ансамблю стає очевидним екфрастичний вектор: лінія і сонор тут є основними параметрами, якими композитор оперує замість традиційних тематико-гармонічних комплексів.

У цьому випадку європейське полотно стає оптикою для локальної музичної мови: композитор читає картину крізь власну естетику<sup>1</sup>. Саме тому у тканині твору зберігається своєрідний «східний відбиток», інтонаційний шлейф, який не зникає навіть під впливом іншого культурного коду. Саме ця амбівалентність і створює унікальну ситуацію інтермедіального переозначення: не просто картина, «перекладена» на музику, а європейський пейзаж, що зазнає культурного переломлення крізь призму східного звукового досвіду, формуючи поліфонічну множинність сенсів.

Початок твору відбиває сонорний профіль композиції: виконавці «звучать» диханням, створюючи аероакустичний шум, що імітує прибій. Це первинний образ моря, що заглиблює слухача у простір марини. Описаний у такий спосіб шум ще до появи визначених тембрів задає головну оптику екфразису — від «повітря» полотна до сонорної матерії часу (приклад 4).

Приклад 4.

О. В. Озбайрак «Монах біля моря». Т. 1–3

The musical score is for five instruments: 1. Keman, 2. Keman, Viyola, Viyolonsel, and Kontrbas. It begins with a 'senza misura' section, followed by a section with a tempo marking of quarter note = 36 and a 4/4 time signature. The score includes various performance instructions such as 'pp sakince', 'divisi', and 'bağımsız ve fark edilmeyen yay değişimi'.

<sup>1</sup> Причини такого розділення можуть бути різними: внутрішня естетична потреба митця резонувати з європейським каноном (як стратегія входження у глобальне поле без втрати локальної мовності); постколоніальна або діаспорна перспектива, ринково-репертуарний чинник тощо.

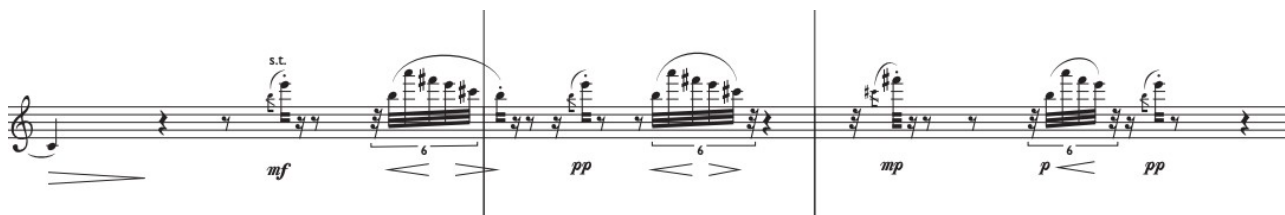
Далі стає «видимим» однозвучний горизонт, що формує спершу звучання віолончелі на приблизному *до*, до якого долучаються по черзі альти та перші скрипки. Шар за шаром вибудовується адитивний сонор, у якому висота лишається сталою, а колористика безупинно пульсує. Перед слухачем постає вібруюча полоса із внутрішньою диференціацією: мікророзбіг інтонацій, дрібні коливання тиску смичка, мінливе співвідношення *non vib./vib.* породжують биття та «мерехтіння», завдяки яким то один, то інший голос «впливає» на поверхню, не руйнуючи звукової єдності. Динаміка розгортається хвилями, імітуючи тривожний стан середовища.

Озбайрак заглиблює слухача у картину поступово, шар за шаром оголюючи нові подробиці сюжету, або різко переключаючи плани. Зокрема, у т. 16 із первинного сонора виокремлюються мікроінтонації, які починають конструювати звуковий пейзаж полотна: перші скрипки здійснюють хроматичний *catabasis* від приблизного *ля бемоль* до *фа*, немов опускаючи «небесний пласт» у бік горизонту, тоді як віолончелі проводять кілька висхідних пасажів, що як брижі хвиль, вистрілюють вгору й одразу ж розсипаються. Попри локальну активізацію рухів, внутрішня тканина зберігає розрідженість звучання, і саме це парадоксально підсилює напруження, адже така «порожнеча» звучить вагомніше за будь-яку гармонічну визначеність.

Подією на тлі звучання загальної сонорної маси стає поява персоніфікованого голосу других скрипок — умовного образу самотнього ченця; крику чайок, що вималюються засобами ономотопеї (короткі сплески скрипкових секстолей із стрибком на септиму та подальшим «заповненням донизу» у високому регістрі, що майже буквально відтворює крик і траєкторію зльоту-падіння птахів) (приклад 5) та різких *sfz* контрабасів — акустичних маяків, чий тембровий профіль упізнавано нагадує гул суднових сирен паромів Стамбула. І хоча на полотні зафіксовано балтійський краєвид, музичне письмо дозволяє багатовимірне нашарування локусів. Зоровий горизонт Фрідріха перехрещується зі звуковим пейзажем в уяві Озбайрака, утворюючи інтермедіальну «подвійну експозицію», де структурний екфразис працює не як ілюстрація, а як перекодування: секундова лінія «монаха», ономотопейні «чайки», ударні сигнали глибин/звук паромів — зібране в єдиному сонопросторі, усе це надточно передає атмосферу картини, трансформуючи її «порожнечу» у пульсацію живого простору.

Приклад 5.

О. В. Озбайрак «Монах біля моря», крики чайок, тт. 19–21



Форма твору розгортається як послідовність декількох хвиль, кожна з яких відрізняється від попередньої власним сонорним профілем, водночас зберігаючи інваріант початкового звучання. Перший імпульс подається різкими контрабасовими *sfz*, на які накладається «блиск» перших скрипок у високому регістрі. І саме з цього перетину сили та світла постає матриця руху, де композитор цілеспрямовано «пише повітря» майже не окресленою фактурою (т. 32). Далі виникає зона мікроподій: короткі мотивні зерна по чергово спалахують у групах альтів і віолончелей, формуючи адитивне нашарування, що перетворює локальні імпульси на безперервну сонорну

хвилю (т. 39). Локальна мінімалістична логіка тут не веде до тематичної розробки, натомість працює як остинатна трансдукція: один і той самий патерн мігрує між інструментами, змінюючи лише темброву барву. Динамічні дуги від *p* до *ff* із локальними *sfz* підвищують рівень тривожності, проте ефект порожнечі зберігається, що надає процесові крихкої прозорості.

Наступна хвиля позначена вертикалізацією сонора знизу: від опорного *mi* вирастає звуковий масив, який за сім тактів досягає максимальної щільності та різко обривається, запускаючи новий етап руху (т. 59). Отже попри відносно однаковий початок кожна нова хвиля завершується по різному, завдяки чому форму доречніше осмислювати як драматургію середовища, що постійно змінюється, а не як лінійну послідовність розділів.

У подальшій фазі хвиля набуває характеру безперервного потоку. Секундові зіставлення імітують брижі води, сонорний шум переплавляється у тривалий рух без кадансової мети, накопичуючи енергію повторами, мікродинамічними дугами й тембровими зсувами, після чого звучання поступово потовщується, призводячи до кульмінаційного зриву — чіпких туттійних кластерів, які охоплюють увесь спектр і перетворюють горизонт на «спінений гребінь» (тт. 97, 127) (приклад 6).

Приклад 6.

О. В. Озбайрак «Монах біля моря», початок хвилі, тт. 97–100

The musical score is for measures 97-100 of the piece 'Monks by the Sea' by O. V. Ozbayrak. It is written for five instruments: 1. Kerm., 2. Kerm., Va., and Vs. The tempo is 'poco a poco accelerando' and the time signature is 4/4. The score shows a complex texture with many triplets and dynamic markings like *pp* and *p.s.p.* The instruments are arranged in a way that creates a dense, layered sound.

Поступово напруга згасає: фактура «розпушується», з'являються тонкі, майже аерозольні відблиски високих тембрів, які акустично відповідають фрідріхівському небу з його проблисками світла над темним морем, а динаміка розріджується до рівня прозорої світлотіні (т. 133). На цьому тлі проступають вузькоамбітусні макамні фрагменти з делікатними орнаментами у скрипок та альтів («людяні» голоси, які утворюють інтермедіальні «вікна пам'яті», т. 148) та кристалізується терцієва інтона-

ція у скрипок, що повторюючись, підтримує відчуття напруженої порожнечі (т. 165). Завершальна стадія — регістрова експансія знизу вгору до екстремально високих звучань, після якої колективне глісандо різко спадає вниз і відкриває простір незавершеної думки, де хвильова драматургія завершується не кадансом, а смисловою паузою, що інтермедіально відповідає «порожнечі» горизонту Фрідріха (т. 176).

Отже, твір Орхана Велі Озбайрака постає як цілісний інтермедіальний конструкт, у якому сонор вибудовує об'ємний простір картини, а хвиля стає формотворчим інваріантом структурного екфразису морського пейзажу. Завдяки цьому ефект присутності зумовлюється не іконічною ілюстрацією, а письмом у часі, де звук малює простір, простір задає дихання хвилі, а хвиля конститує смисл.

**Висновки.** Сучасна турецька академічна музика постає як самодостатня система художнього мислення, сформована на перетині східних ладових та ритмічних ознак та європейських технік композиції. Її онтологія — континуальна лінія-інтонація з мікротоновими відхиленнями, темброво-сонорною морфологією та «дихаючим» часом. Інтермедіальність у цьому контексті не зводиться до програмної ілюстративності, а функціонує як інтерсеміотичний переклад: від зорової графеми — до висотно-інтонаційної траєкторії, від світлотіньових режимів — до спектральної щільності, від паузи-порожнечі — до рамкової тиші. У «Nat» О. Тюркмена каліграфічна парадигма «письма» перетворюється на монофонічну траєкторію (а не форму у звичному розумінні) з мажорними тяжіннями, вільним метричним пульсом та сонорною в'язкістю, демонструючи процес *структурного моделювання* — перенесення каліграфічного принципу в рамки звукового синтаксису. Центральним медіатором «вокальної» інтонаційності виступає кемак: нігтьова аплікатура, густо орнаментована мелізматика (глісандо, трелі, дрібні «насічки»), мікротонові рухи забезпечують природний перенос мажорних інтонацій у сучасне академічне музичне письмо. Універсальність концепту лінії, підтверджена численними прикладами сучасного мистецтва, конструє трансмедійний ізоморфізм, що дозволяє «заземлити» інакшість турецької музичної мови в звучаннях, зрозумілих європейській академічній традиції, не редукуючи локальної специфіки. Натомість у творі «Чернець біля моря» О. В. Озбайрака картинний горизонт К. Д. Фрідріха перекодовується у педальний монотон, море — в аероакустичний сонор, а мікротонова й керована вібрація струнних формують хвильову драматургію та відчуття повітря, представляючи принцип *сонорного моделювання середовища*.

*Перспективи подальших досліджень* спрямовуються насамперед у площину системного осмислення неєвропейських музичних практик, зокрема східних традицій, що ґрунтуються на відмінних від європейських принципах інтонування, мелізматика та формотворення. Вивчення таких зразків потребує вироблення інакшої методології аналізу, здатної врахувати специфіку ладовості, ритуально-часових структур, вокально-орнаментального мислення. Розширення пошукової оптики дозволить сформувати інструменти для адекватного аналізу та розуміння музики, яка, поєднуючи локальні ментальні коди з європейською технікою композиції, постає як явище транскультурне і багатовимірне. Саме ця аналітична перспектива, що перебуває нині у процесі становлення, відкриває можливість створення більш цілісної та інклюзивної картини сучасного музичного процесу.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Купіна Д. Музичний екфразис в українській органній творчості (на прикладі «Звучання Пінзеля» Богдани Фроляк). *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : зб. статей. Київ, 2022. Вип. 133 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 83–93.
2. Юхимук Я. В. Екфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності. *Наукові праці* : науково-методичний журнал. Вип. 247. Т. 259. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2015. С. 155–160.
3. Bruhn S. Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting. NY: Pendragon Press, 2000. 667 p.
4. Bruhn S. A Concert of Paintings: «Musical Ekphrasis» in the Twentieth Century. *Poetics Today*. Durham (USA), 2001. P. 1–37.
5. Goehr L. How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis. *British Journal of Aesthetics*, 2010. No. 4. Pp. 389–410.
6. Hilewicz O. Listening to Ekphrastic Musical Compositions. PhD Thesis / Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2017. 307 p.
7. Jiang Liu. An Analysis of Cheng Yi's orchestral work *Momentum*. Doctor of Musical Arts Thesis / Graduate College at the University of Nebraska. Lincoln, Nebraska, 2005. 102 p.
8. Krawiec A. Merging Philosophical Traditions for a New Way to Research Music: On the Ekphrastic Description of Musical Experience. *The British Journal of Aesthetics*, 2024. Volume 64, Issue 1. P. 107–125.
9. Ünver Ş. C. Onur Türkmen'in müziğinde hat tekniğinin orkestra şefliği açısından incelenmesi. Yüksek Lisans Tezi / Hacettepe üniversitesi, Güzel sanatlar enstitüsü. Ankara, 2019. 258 s.

## REFERENCES

1. Kupina, D. (2020). Muzychnyi ekfrazys v ukrainskii orhannii tvorchosti (na prykladi «Zvuchannia Pinzelia» Bohdany Froliak) [Musical ekphrasis in Ukrainian organ music (on the example of "Sound of the Pinzel" by Bohdana Frolyak)]. In: *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 133. Kyiv, pp. 83–93 [in Ukrainian].
2. Iukhymuk, Ya. V. (2015), "Ekphrasis as a functional component of intermediality and intertextuality", *Naukovi pratsi : Naukovo-metodychnyi zhurnal* [Scientific works: Scientific and methodical journal]. Vol. 247, Part 259. Mykolaiv, pp. 150–160 [in Ukrainian].
3. Bruhn, S. (2000). Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting. Pendragon Press, NY, 667 p. [in English].
4. Bruhn, S. A. (2001). Concert of Paintings: «Musical Ekphrasis» in the Twentieth Century. *Poetics Today*. Durham (USA), 2001, pp. 1–37 [in English].
5. Goehr, L. (2010). How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis. *British Journal of Aesthetics*. No. 4, pp. 389–410 [in English].
6. Hilewicz, O. (2017). Listening to Ekphrastic Musical Compositions. PhD Thesis / Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University. 307 p. [in English].
7. Jiang Liu. An Analysis of Cheng Yi's orchestral work *Momentum*. Doctor of Musical Arts Thesis / Graduate College at the University of Nebraska. Lincoln, Nebraska, 2005. 102 p.

8. Krawiec, A. (2024). Merging Philosophical Traditions for a New Way to Research Music: On the Ekphrastic Description of Musical Experience. *The British Journal of Aesthetics*. Volume 64, Issue 1, pp. 107–125 [in English].

9. Ünver, Ş. C. (2019). Onur Türkmen'in müziğinde hat tekniğinin orkestra şefliği açısından incelenmesi [An Examination of the “Hat” Technique in Onur Türkmen’s Music from the Perspective of Orchestral Conducting]. Master’s Thesis / Hacettepe University, Institute of Fine Arts. Ankara. 258 p. [in Turkish].

## DARYNA KUPINA

**Kupina, Daryna** — PhD in Arts, Associated professor, Professor of the Department of Musicology, Composition and Performance Practice, Dnipro Academy of Music (Dnipro, Ukraine).

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

d.kupina@dk.dp.ua

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342766

## INTERMEDIAL VECTOR IN THE CREATIVE SEARCH OF CONTEMPORARY TURKISH COMPOSERS

**The relevance of the study.** The article addresses a documented gap in Ukrainian musicology by foregrounding contemporary Turkish art music as an autonomous field of artistic thinking shaped at the intersection of makam modality, usûl metrorythm, microtonality, and European compositional techniques. It approaches this repertoire through intermedial discourse, with a special focus on musical ekphrasis as a non-illustrative, intersemiotic mode of translation.

**The main objective of the study** is to delineate the pathways of intermedial translation by which visual images are recast into the musical works of 21<sup>st</sup> century Turkish composers as projections of an alternative worldview. The theoretical foundation draws on studies S. Bruhn, L. Goehr, O. Hilewicz, A. Krawiec, among others, which delineate the methodological horizons of intermediality and intersemiotic translation.

**The methodology** combines intermedial and holistic approaches with contextual and parameter-based analysis (modal/metrical organization, timbral-textural morphology, and sonorous processes) in order to specify the channels of transmedial transfer.

**The main results and conclusions.** It has been proven that academic music of Turkey in the 21<sup>st</sup> century is formed at the intersection of several cultural traditions; however, its conceptual foundation is defined not so much by the assimilation of European models as by a worldview rooted in the makam system, the rhythmic organization of usûl, and the ornamental continuity of the melodic line. In this cultural context, intermediality emerges as a key mechanism of re-interpretation: it enables the transformation of architectural, poetic, and plastic images into musical parameters of time, timbre, and texture, thus opening for the listener new horizons of the Eastern sonic reality. Musical ekphrasis is understood here as an intersemiotic translation of a visual “text” into a sonic syntax that preserves or structurally reconfigures the compositional and/or syntactic invariants of the source. Against this backdrop, Türkmen’s Hat exemplifies an endogenous, structurally modelled ekphrasis: the calligraphic paradigm of the line is transformed into a monophonic, continuous trajectory articulated by makam gravitations and a characteristic metric pulse; unison isophony, timbral “thickening” of single tones, microchromatic inflection, and heterophonic layering operate as acoustic analogues of the calligraphic stroke, with form conceived

as the “motion of the line” rather than a pre-fabricated architecture. By contrast, Özbayrak’s *The Monk by the Sea* realizes an exogenous, sonorous type of ekphrasis: Friedrich’s horizon is recoded as a pedal monotone (drone), the painting’s “air” as an aeroacoustic sonority; microtonal inflections, controlled vibrato, and spectral friction shape a “wave dramaturgy,” while onomatopoeic figures (seagull cries) and contrabass sfz cues create an intermedial “double exposure” with a localized soundscape. Together, these cases articulate two operative principles of transmedialization — structural modelling and environmental sonorous modelling — thus extending the analytical apparatus for musical ekphrasis and enabling non-European repertoires to be discussed without recourse to reductive notions of illustrative program. At the same time, the study helps to remedy the documentation deficit surrounding Turkish materials by introducing two representative case studies and demonstrating how local Eastern intonational codes and European iconic images co-operate within current compositional practice.

**Keywords:** transmedial studies, intermediality, ekphrasis, sonoristics, Turkish music, Eastern music, contemporary music, Onur Türkmen, Orhan Veli Özbayrak.

Стаття надійшла до редакції 05.09.2025  
Отримано після доопрацювання 22.09.2025  
Прийнято до друку 13.10.2025