

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

ФРАЙТ Оксана Володимирівна

УДК 78.071.2(477):831.161.2(043.3)

**МУЗИЧНО-ВЕРБАЛЬНА ЕМІНЕНТНІСТЬ
В ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОМУ ДИСКУРСІ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА**

26.00.01 – теорія та історія культури

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Київ – 2021

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв Міністерства культури та інформаційної політики України (Київ).

Науковий консультант: доктор мистецтвознавства, професор
Шульгіна Валерія Дмитрівна,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв,
професор кафедри академічного
і естрадного вокалу та звукорежисури.

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Кияновська Любов Олександрівна,
Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка,
завідувачка кафедри історії музики;

доктор мистецтвознавства, професор
Карась Ганна Василівна,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника, професор кафедри
методики музичного виховання та диригування;

доктор філософських наук, професор
Федь Володимир Анатолійович,
ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний
університет», завідувач кафедри філософії,
історії та соціально-гуманітарних дисциплін.

Захист дисертації відбудеться 13 травня 2021 р. о 14 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.850.01 у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв за адресою: м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 15, ауд. 201.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв за адресою: 01015, м. Київ, вил. Лаврська, 9, корпус 11.

Автореферат розісланий 12 квітня 2021 року.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
доктор культурології, професор



О. В. Овчарук

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. Прикметною рисою сучасної гуманітаристики є кросгалузевість, що закономірно приводить до оновлення фундаментально-субстанційних понять різних напрямів наукових знань. В мистецтвознавчому дискурсі такі поняття формуються шляхом взаємодії з естетикою, психологією, антропологією, лінгвістикою, семіотикою, герменевтикою, компаративістикою тощо. Завдяки цьому вивчаються різноманітні форми міжмистецького синтезу, в тому числі, музично-вербального, що віддавна ставав предметом досліджень філософів, мистецтвознавців, культурологів, музикознавців, літературознавців. Симбіоз музики й слова в широкому спектрі жанрів, стилів, інтермедіальних і інтертекстуальних репрезентацій характеризується відкритістю до продуктивного наукового осягнення його творчих практик та потребує подальшого осмислення у контексті наукового дискурсу мистецтвознавства на засадах комплементарного підходу.

Емінентність – термін представника німецької філософської герменевтики Г.-Г. Гадамера, що означає внутрішню інтерпретацію або творчу трансформацію закладеного у мистецькому тексті додаткового змісту як йому притаманного. Це обумовило залучення означеного терміна до дослідження зв'язків музики й слова саме як музично-вербальної емінентності. Цей феномен студіюється крізь призму провідного – мистецтвознавчо-інтерпретаційного дискурсу, а також культурологічного, який дає змогу виявити концептуальні складові явища емінентності тексту; мистецтвознавчо-історичного, що сприяє узагальненню історіографії теоретичних джерел музично-вербальної інтеграції; особистісно-персонологічного, пов'язаного з необхідністю простежити міжмистецькі інспірації авторів музичних і літературних творів.

Істотного значення у дослідженні набули компаративістичні та інтермедіальні теорії, зокрема, концепція С. П. Шера. На її основі сформований музикознавчий погляд на запропонований вченим розподіл реляцій музики й слова, а саме: музика й література (вокальна музика), література в музиці (програмова музика), музика в літературі. Останній різновид розділений на «словесну» музику як музичність художнього слова, музичні структури й техніки як паралелі в обох мистецтвах і «вербальну» музику як літературні описи музичних творів і вражень. Урахування цих ідей С. П. Шера, а також заглиблення у функціонування названих реляцій виявило спеціальну вагомість музичних заголовків у літературі, публіцистиці й белетристиці та спонукало до виокремлення такої номеносфери як визначального індикатора словесної та вербальної «музики» поезії і прози.

Аналітична частина дослідження загалом спирається на маловідомі й малодосліджені твори, що яскраво ілюструють засади музично-вербальної емінентності. Крім того, в музичній царині враховані зміни в трактуванні композиторами програмового прообразу (від В. Заремби й В. Сокальського до М. Колесси, Б. Фільц, Ю. Шамо, О. Герасименко і ін.), розмаїття підходів М. Лисенка, Н. Нижанківського, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського до вокалізації доробку одного з наймузикальніших українських поетів Олександра

Олеся, можливості порівнянь музичних інтерпретацій віршів у соціокультурному контексті обставин творчості (чим і пояснюється перебування значної частини нотного матеріалу в рукописах); літературні парадигми «музичної» прози, публіцистики, белетристики, а також номеносфери музичних заголовків поезії і прози представлені в авторизованих проявах сецесійної стилістики (Г. Потапенко, Н. Кибальчич, Д. Віконська, В. Домонтович, У. Кравченко та ін.), як найбільш показової у плані міжмистецьких інтеракцій.

Слід зазначити, що українськими мистецтвознавцями (О. Афоніна, О. Берегова, В. Витвицький, В. Дутчак, М. Загайкевич, О. Зінькевич, О. Зосім, А. Калениченко, Л. Кияновська, А. Кравченко, М. Копиця, Л. Корній, О. Коханик, Б. Кудрик, В. Кузик, З. Лисько, С. Людкевич, О. Маркова, О. Муравська, А. Муха, Є. Пахомова, В. Редя, М. Ржевська, О. Роценко, Н. Рябуха, І. Сікорська, К. Станіславська, Б. Сюта, А. Терещенко, О. Цалай-Якименко, В. Шульгіна, Я. Якуб'як, Л. Яросевич та ін.), а також літературознавцями-компаративістами (Т. Бовсунівська, І. Денисюк, Д. Наливайко, С. Маценка, Н. Мориквас, В. Просалова, О. Рисак, І. Щукіна, Я. Юхимук і ін.) частково опрацьовано окремі ракурси цієї багаторівневої проблематики. Цінними для її осмислення стали праці зарубіжних науковців – музикознавців і компаративістів (М. Арановський, Р. Брузгене, В. Васіна-Гроссман, А. Геймей, Б. Кац, К. Ліпка, В. Медушевський, М. Ріффатер, К. Руч'євська, Є. Соловійова (Кірікова), С. Тетеші де Зепетник, М. Томашевський, Н. Харнонкурт, Дж. Хепокоскі і ін.). Втім, у зазначеному комплексі векторів і за посередництва емініентності взаємини музики і слова ще не вивчалися. Це зумовило вибір теми дослідження: **«Музично-вербальна емініентність у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства»**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана згідно з планами науково-дослідницької роботи кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та відповідає комплексній темі «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (державний реєстраційний № 115U001572) перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Наукова проблема, нове розв'язання якої отримано в дисертації, полягає у розкритті феноменологічної сутності музично-вербальної емініентності в мистецтвознавчому дискурсі на основі узагальнення емініентних парадигм творчості українських композиторів, літераторів, виконавців.

Мета дослідження – мистецтвознавча концептуалізація та інтерпретація музично-вербальної емініентності на прикладі артефактів української художньої культури.

Відповідно до мети сформульовані **завдання** дослідження:

– визначити теоретико-методологічні засади дослідження музично-вербальної емініентності шляхом аналізу культурологічних, компаративістичних, філософсько-естетичних праць та надбань рецептивної естетики й психології;

– на основі узагальнення мистецтвознавчо-діахронічної таксономії програмовості як виміру музично-вербальної емініентності сформулювати авторську дефініцію програмовості та обґрунтувати класифікацію її образно-

сміслових рівнів (інтермедіального, інтертекстуального та онтологічно-інтенційного);

- проаналізувати еміненнтні особливості парадигм різних рівнів програмовості на матеріалі фортепіанної творчості українських композиторів;

- простежити історичну ретроспективу філософських і мистецтвознавчих концепцій вокальної творчості, дотичних до музично-вербальної еміненнтності;

- дослідити ресурси музично-вербальної еміненнтності у вокальних творах українських композиторів;

- виявити еміненнтні позиції теоретичних експлікацій «музичної» прози як концепту компаративістики та мистецтвознавства;

- визначити прояви еміненнтності в «музичній» прозі та публіцистиці письменників, белетристиці музикантів;

- обґрунтувати необхідність відокремлення музичної номеносфери заголовків у літературі як окремого виміру компаративістичних реляцій музики й слова;

- довести еміненнтність інтермедіальних парадигм музичної номеносфери заголовків поезії і прози;

- виявити стрижневі константи запропонованих еміненнтних вимірів музично-вербального синтезу;

- окреслити перспективні напрями подальших мистецтвознавчих досліджень музично-вербальної еміненнтності в проблемному полі мистецтвознавчої компаративістики.

Об'єкт дослідження – інтерпретаційний дискурс мистецтвознавства в художній культурі кінця ХІХ – початку ХХІ століття.

Предмет дослідження – музично-вербальна еміненнтність як культурно-мистецький феномен у його інтермедіальних та інтертекстуальних вимірах.

Теоретико-методологічні засади дослідження ґрунтуються на застосуванні *конвергенційно-інтердисциплінарного* підходу при вивченні сформульованої проблеми на пограниччі корпусу гуманітарних наук; *компаративістського* підходу у виявленні взаємовпливів і взаємообміну виразовими засобами, жанрами, прийомами між літературою та музичним мистецтвом, а також контактів між музикантами й літераторами; *культурно-історичного* при простеженні еволюції теоретичних основ запропонованих вимірів музично-вербального синтезу. Залучено рецептивну методологію, а саме, *естетико-функціональний* підхід, який допомагає розкрити проблеми інтерпретації художніх творів через співвідношення сенсу інтермедіального чи інтертекстуального авторського послання, закодованого в заголовку, з музичним чи літературним текстом.

Специфіка проблеми дослідження зумовила використання комплексу методів. Загальнонаукові: *системно-аналітичний, структурно-смісловий, узагальнення та екстраполяції* – для теоретичного розроблення та обґрунтування концепції дослідження, вибору й застосування ключових термінів і понять крізь призму ідей і положень філософії, культурології, літературознавства та компаративістики, музикознавчої думки. Емпіричні: *описовий, спостереження та рефлексії* – для мистецтвознавчої інтерпретації музично-вербальної еміненнтності текстів культури. Музикознавчі та лінгвістичні: *образно-семантичний, системно-*

структурний, семіотичний, аналогії і типологізації – для дослідження художньо-образної семантики й архітектоніки програмових, вокальних творів і різновидів «літературної музики»; особливостей музичної та літературної мов і способів їхнього уподібнення, інтерференції; для розробки класифікацій програмовості та музичної номеносфери літературних заголовків. *Порівняльний метод* використано для зіставлення двох музичних інтерпретацій однієї поезії, двох віршів із тотожними «музичними» назвами та віднайдення відмінностей і збігів інтермедіальних текстів, що взаємодіють в одному творі.

Теоретичну основу дослідження склали

- праці з філософії, мистецтвознавства, естетики (Т. Адорно, А. В. Амброс, В. Ванслов, Г.-Г. Гадамер, І. Кант, Л. Левчук, Т. Ліванова, О. Лосєв, Д. Лукач, С. Маркус, М. Мерло-Понті, О. Михайлов, Ф. Ніцше, Р. Роллан, Ж.-Ж. Руссо, А. Сміт, В. Татаркевич, І. Франко, В. Шестаков, Ю. Юхимик і ін.), в яких розглядаються питання мімезису, синтезу мистецтв, трансцендентності та еміненності тексту;

- культурологічні та мистецтвознавчі дослідження з проблем діалогу/полілогу, інтерпретації і герменевтики, семіотики, рецептивної естетики (М. Арановський, Р. Барт, М. Бахтін, Ж. Бодріяр, Г.-Г. Гадамер, П. Герчанівська, У. Еко, Р. Інгарден, Л. Кияновська, Ю. Крістева, Ю. Лотман, В. Медушевський, О. Овчарук, О. Потебня, П. Рікер, О. Рощенко, О. Самойленко, Л. Шаповалова, С. Шип, В. Шульгіна, Г. Р. Яусс та ін.);

- дослідження з питань філософії культури, етнокультури, етнопсихології, фольклористики (Р. Бекон, Г. Ф. Гегель, Й. Г. Гердер, В. Горський, С. Грица, В. Дільтей, М. Дмитренко, В. Ільїн, Н. Ковальчук, О. Колесник, С. Кримський, І. Лисий, В. Личковах, І. Ляшенко, І. Огієнко, М. Попович, В. Федь, Г. Шиллінг, М. Шлемкевич, І. Юдкін і ін.);

- літературознавчі, компаративістичні праці та інтермедіальні студії (Е. Ауербах, М. Бахтін, Т. Бовсунівська, В. Будний, У. Вайсштайн, В. Вольф, А. Геймей, Л. Генералюк, І. Денисюк, Ж. Женетт, Т. С. Еліот, М. Ільницький, Б. Кац, С. Луцак, А. Матусяк, С. Маценка, Н. Мориквас, Д. Наливайко, В. Просалова, А. Пучков, М. Ріффатер, О. Рисак, Є. Ручьєвська, М. Сокол, С. Тетеші де Зепетник, А. Ткаченко, М. Томашевський, Е. Циховська, М. Челецька, С. П. Шер і ін.);

- мистецтвознавчі й музикознавчі дослідження з проблем інтертексту та інтертекстуальності як композиторського методу в різних жанрах і стилях (О. Афоніна, О. Берегова, О. Козаренко, О. Коханик, Н. Пилатюк, І. П'ятницька-Позднякова, Н. Рябуха, Б. Сюта та ін.), проявів інтермедіальності та екфразису (І. Барсова, О. Зінкевич, І. Іванова та А. Мізітова, А. Кравченко, Т. Ліванова, О. Маркова, Л. Мельник, Є. Пахомова, В. Редя, Є. Рубінська, Н. Посікіра-Омельчук і ін.); відношення письменників і поетів до музики (М. Загайкевич, Л. Кияновська, Б. Кудрик, І. Ляшенко, С. Нагірна, С. Олійник, К. Фінк, М. Юдіна, Л. Яросевич);

- музикологічні праці про програмність, вокальну музику, українське музикознавство (Б. Асаф'єв, О. Басса, Г. Берліоз, Дж. Бетті, Дж. Броун, В. Витвицький, Дж. Гепокоскі, М. Грінченко, М. Загайкевич, Г. Карась,

Л. Кияновська, В. Клиш, З. Лисько, К. Ліпка, О. Кушнірук, С. Людкевич, Н. Мартинова, А. Муха, О. Немкович, Л. Ніколаєва, Л. Пархоменко, Н. Пастеляк, М. Ржевська, Д. Уєбб, Б. Фільц, Н. Харандюк, Н. Харнонкурт, О. Цалай-Якименко, П. Чайковський, М. Шабанон, Я. Якуб'як та ін.).

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що *вперше*:

- у сучасному мистецтвознавстві обґрунтовано й концептуально розроблено категорію музично-вербальної еміненності (шляхом аналізу програмової і вокальної творчості, «музичної» прози письменників і музикантів, музичної номеносфери заголовків літературних творів). Музично-вербальна еміненність експлікована як фізичний (тобто, в-тілений) й метафізичний культурно-мистецький феномен, що виявляється у множинності інтермедіальних та інтертекстуальних вимірів, спільними ознаками яких є міметична й діалогічна взаємозалежність слова й музики (переважно запрограмована в паратекстах), їхнє взаємовивищення (аж до трансцендентності) та взаєморепрзентація (інтерпретація) через гетерофонію знаків і сенсів, у тому числі національно значущих;

- запропоновано шляхи застосування компаративістичних класифікацій музично-вербальних відносин у проєкції мистецтвознавчого аналізу маловідомих й малодосліджених артефактів української культури – музичних та літературних;

- представлено явище програмовості як синтетичний рід творчості, в якому відбувається асоціативно-віртуальна, закодована в номеносфері заголовка, образно-сміслово когеренція вербального й музичного контентів на онтологічно-інтенційному, інтермедіальному та інтертекстуальному образно-сміслових рівнях; виявлено функції програмового паратексту / номеносфери: репрезентативну, структурну, семантичну, прогностичну, комунікаційну, пропагандистську, мнемонічну, культуротворчу;

- запроваджено визначення музичного екфразису в літературі та літературного в музиці: літературний (або іномистецький) екфразис у музиці та музичний екфразис у літературі можна розглядати як творчу інтерпретацію у вигляді похідного твору іншого виду мистецтва, що є еміненним авторським артефактом з інтермедіальним прототекстом, відображеним сукупними виразово-семіотичними засобами оригіналу (способом умовних аналогій) та нової іномистецької версії; сформульовано нові термінологічні диференціації музичних екфразису та гіпотипозису в літературній творчості (екфразис-фантазія, екфразис-автоінтерпретація, екфразис-симулякр, гіпотипозис-есе);

- введено до наукового обігу та проаналізовано рукописні музичні твори з приватних архівів С. Людкевича і А. Кос-Анатольського у Львові, а також рукопис теоретичної праці З. Лиська «Відношення музики до поезії» (відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника).

Уточнено:

- музично-культуральні напрями мистецтвознавчої компаративістики, адаптовано термінологічно-концептуальну базу літературознавчої компаративістики до мистецтвознавчого аналізу відповідних музичних і літературних творів;

- порівняльно-аналітичний «алгоритм» для компаративного вивчення двох (або кількох) вокальних творів із однією вербальною основою.

Запропоновано:

- формулювання поняття «музична номеносфера літературних заголовків» як аналог програмових назв інструментальних композицій, з'ясовано її функції і особливості в поезії і прозі;

- паритетні взаємодоповнювальні засади досліджень музично-вербальних відносин для літературознавців, культурологів і мистецтвознавців, а також інтенсифікацію поля інтермедіальних і компаративістичних студій у мистецтвознавстві.

Набуло подальшого розвитку:

- вивчення синтезу музики й слова на новому інтердискурсивному рівні, в діалозі з філософською герменевтикою та через інкорпорацію з компаративістичними теоріями.

Хронологічні межі дослідження охоплюють кінець XIX – початок XXI століття. Нижня межа обумовлена появою перших показових у фокусі еміненності парадигм художньої творчості композиторів і літераторів у 1890-х роках, а верхня – демонстрацією сучасних мистецьких надбань як результату еволюції інтермедіально-інтертекстуальних практик.

Теоретичне і практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження можуть застосовуватися у подальших інтертекстуальних і інтермедіальних студіях музично-вербальної творчості та літератури з музичними назвами й мотивами, як також для вивчення взаємодії музики з живописом, архітектурою, іншими візуальними мистецтвами; у порівняльно-персонологічних дослідженнях особистостей митців / їхніх взаємин; у вивченні використання музичної термінології в наукових працях з літературознавства та інших гуманітарних дисциплін. Положення дослідження можуть запроваджуватися до викладання курсів «Художня культура», «Філософія музики», спецкурсів чи вибіркового дисциплін «Програмова музика в історико-культурному контексті», «Синтез мистецтв як культурологічна проблема», «Мистецтвознавча компаративістика», а також до філологічної галузі (педагогічної і наукової). Окремі матеріали надаються для мистецтвознавчих коментарів концертних виступів, а також для практичної педагогічно-виконавської діяльності в класах фортепіано та вокалу.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням, у якому набула розв'язання наукова проблема концептуалізації музично-вербальної еміненності, крізь призму якої вивчаються артефакти української культури в різноманітних сполученнях музики й слова. Кандидатська дисертація «Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці» (спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво) була захищена авторкою 2001 року в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ (Київ). Матеріали кандидатської дисертації у тексті докторської не використані.

Апробація результатів дослідження. Ідеї та положення дослідження оприлюднені на таких міжнародних і всеукраїнських конференціях, наукових

конгресах: Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства» (Київ, 2005 р.), Всеукраїнська науково-практична конференція «Духовна культура як домінанта українського життєствердження» (Київ, 2005 р.), Всеукраїнська наукова конференція «Культурно-мистецькі здобутки українського зарубіжжя» (Івано-Франківськ, 18–19 червня 2009 р.), Міжнародна наукова конференція «Постать Миколи Лисенка у світовому історико-культурному контексті (до 170-річчя від дня народження)» (Київ, 30 березня 2012 р.), III Міжнародна науково-практична конференція «Рідне слово в етнокультурному вимірі» (Дрогобич, 10–11 листопада 2011 р.), VIII Всеукраїнська науково-практична конференція «Етнос. Культура. Нація» (Дрогобич, 18–19 жовтня 2012 р.), Восьмий міжнародний конгрес українців «Тарас Шевченко і світова україністика: історичні інтерпретації та сучасні рецепції (до 200-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка)» (Київ, 21–24 жовтня 2013 р.), Міжнародна наукова конференція «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 28 листопада 2014 р.), Міжнародна наукова конференція «Sacrum et profanum в культурі» (Львів, 3–4 листопада 2015 р.), Всеукраїнська наукова конференція «Камерний простір Львівщини: постаті та факти» (Львів, 28 квітня 2018 р.), Міжнародна наукова конференція «Galicja 1916: plus/minus 10 lat» (м. Седльце (Польща), травень 2017 р.), Міжнародні наукові конференції «Musica Galiciana: kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich» (Жешув (Польща), 2008, 2017 рр.), Міжнародна наукова конференція «Птахи в культурі і літературі» (м. Седльце (Польща), червень 2019 р.), Дистанційно: II міжнар. наук. форум «Українська жінка у національному та глобальному просторі: історія, сучасність, майбутнє» (Дрогобич, 6 листопада 2020 р.).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 37 одноосібних наукових праць: 1 монографія (30,87 друк. арк.), 21 стаття у фахових виданнях, затверджених МОН України за напрямом «Мистецтвознавство» та включених до науково-метричних баз, 5 статей у зарубіжних наукових періодичних виданнях, статті у наукових збірниках, збірниках матеріалів наукових конференцій, посібники (3 одноосібні, 3 у співавторстві).

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, п'яти розділів, висновків, списку літератури (427 позицій), додатків. Загальний обсяг 442 сторінки, обсяг основного тексту 370 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовані актуальність теми, визначені об'єкт, предмет та методи дослідження, сформульовані наукова проблема, мета й завдання, розкрита наукова новизна, наукове й практичне значення дисертації, подана інформація про апробацію результатів дослідження.

Перший розділ «**Теоретико-методологічні засади вивчення музично-вербальної емінентності**» аргументує запровадження цієї категорії для дослідження особливостей відносин музики й письменництва у сфері української культури.

У підрозділі 1.1 **«Емінентність і компаративістика: мистецтвознавчий перетин»** зазначено про появу нових компаративістичних галузей на базі синтезації різних гуманітарних дисциплін. Деякі ідеї щодо компаративного етномистецтвознавчого аналізу культури (І. Юдкін), історико-порівняльного мистецтвознавства (І. Ляшенко) та культуральної компаративістики (С. Тотеші де Зепетник) можуть служити опорою для музичних порівнянь. Визначені С. П. Шером реляції музики й літератури (слова) в межах інтермедіального дискурсу органічно залучаються до поля музично-культуральної компаративістики. Можливість розкрити властивості названих компаративних вимірів за допомогою категорії емінентності диктує оптимальний баланс методології дослідницького процесу, який на евентуально паритетних засадах враховував би філософські, мистецтвознавчі, культурологічні та літературознавчі наукові надбання.

Запровадження й обґрунтування категорії емінентності тексту є заслугою Ганса-Георга Гадамера. Ця категорія полягає у здатності тексту бути прочитаним (тобто, сприйнятим), що є чимось більшим, ніж розшифрування письмових знаків. Незалежно від закладеного в ньому змісту, такий текст «сягає за межі будь-якої конкретної адреси чи ситуації». Тоді, перебуваючи в статусі витвору мистецтва, стає «емінентним», тобто «вивищеним». Філософ відніс до емінентного тексту насамперед пісню, зорієнтовану на дві речі – поезію та музику. Та оскільки у Г.-Г. Гадамера йшлося про музику як про інтерпретацію, то сюди можна віднести, крім пісні (вокальної музики), ще й програмову музику. З іншого боку, словесна інтерпретація музики в літературному тексті також потрапляє в «гравітаційне поле» емінентності та набуває цих властивостей. Сюди залучається й музична номеносфера літературних заголовків поезії і прози, з огляду на її дзеркальне обернення до програмовості.

У підрозділі 1.2 **«Концептуальні компоненти музично-вербальної емінентності»** розглядаються поняття *mimesis* (наслідування), діалог / полілог, інтерпретація, інтертекстуальність, інтермедіальність, екфразис, трансцендентність тощо як складові провідної категорії.

Мімізис, історіографія якого налічує понад тисячу років, можна назвати старожилом у філософії, естетиці, мистецтвознавстві. Після античності поняття вивчалось у кожному наступну епоху, то розширюючи, то звужуючи свій вплив на мистецьку творчість. У добу Просвітництва наголошувалася необхідність поєднання теорії наслідування з ученням про афекти (Ж.-Ж. Руссо, А. Сміт, Х. Шубарт і ін.). Та особливо плідні міркування проросли на романтичному ґрунті з огляду на засади синтетично-мистецького освоєння буття (Ф. Ліст, Г. Берліоз, А. Амброс та ін.). У середині ХХ століття мімізис привертав увагу Д. Лукача, Е. Ауербаха. Сучасне універсальне тлумачення терміна філософами (Г.-Г. Гадамер, Ю. Юхимик) вказує на його остаточну реставрацію-утвердження в культурі.

Ще у Плотіна загальноантична теорія наслідування вперше досягнула трансцендентного розуміння: високе мистецтво наслідувало нематеріальну ідею. Трансцендентні прикмети музики визнали філософи доби романтизму, залишаючи за нею право на вихід поза наявний у ній зміст, долаючи прямолінійність розуміння зв'язку мистецтва з життям.

Трансцендентність впливає із міркувань Гадамера про еміне́нтний текст, його «сягання за межі» та «вивищення». Відтак вона може виступати наступним ймовірним компонентом еміне́нтності. Застосування поняття для характеристики музики, якій віддавна приписувалася дивовижна магічно-сугестивна сила дії, знаходить відображення у працях дослідників (В. Шестакова, І. Петриченко, Н. Синкевич, Л. Немцової та ін.). Таку властивість музичного мистецтва переконливо відтворюють письменники. І. Франко не лише як письменник, а й як науковець, писав про трансцендентний потенціал народної пісні. В українській культурі пісня набула специфічного первинно-архетипового значення, адже в ній сконцентровано генетичне та етно-ментальне ядро чуттєво вираженого (виспіваного) моменту пережитого народом досвіду – історично-буттєвого, морально-ціннісного. Тому вона так природно увійшла, зі своєю багатою символікою та знаковістю, в різні форми професійного мистецтва, де стала, з одного боку, зразком конденсованої змістовності, досконалості форми й образно-емоційного вираження значущих ідей, а з іншого – тематико-семантичною основою.

Діалогічність теж висновується як органічна складова еміне́нтності. Поняття діалогу в культурі та подвійного смислу тексту розробляли мислителі ХХ століття М. Бахтін, М. Бубер, В. Біблер, С. Л. Франк, П. Флоренський, Р. Інгарден, П. Рікер і ін. У працях Бахтіна діалог є одним із найсуттєвіших положень, а саме, констатації про «двоголосся» всякого слова, діалогічності відносин між текстами і всередині тексту, двополюсності тексту, діалогічного співвідношення тексту й «обрамлюючого» контексту. П. Рікер теж розумів слово / вислів, як двоголосий феномен і пов'язував його символізацію з інтерпретацією через двозначність, співзвучну з діалогічною поліфонією. У Рікера та Гадамера інтерпретація вийшла на щабель герменевтики, як філософії інтерпретації. Діалогічний підхід до трактування поняття «інтерпретації» мав і Р. Інгарден, коли розглядав його у вигляді взаємодії двох пізнавальних «зусиль»: пізнання самої специфіки мистецького твору та пізнання реально-культурних умов його виникнення. Незавершеність і відкритість тексту, на думку Ю. Лотмана, завдяки його подвійній сутності («текст у тексті») та семіотичній множинності, сприяє відкритій кількості інтерпретацій. Діалог Логоса культури з Софією у філософа В. Ільїна доповнюється Етносом. Утвореним полілогом підкреслюється важливість національних традицій у продукуванні мистецьких вартостей.

Культурно-мистецькі зв'язки, діалоги й полілоги, в тому числі, музики й письменництва, привертають увагу теоретиків інтермедіальності. Побутує думка, що цей термін, запроваджений О. Ханзен-Льове (1983), з'явився вслід за висунутою Ю. Крістевою «інтертекстуальністю» (1969). Та Е. Циховська дослідила, що вперше поняття «інтермедія» вжив 1966 року Д. Гігінс. Інтертекстуальність спочатку розумілася як міжтекстовість, незалежна від мистецького поліглотизму (Ж. Женетт), згодом редукувалася до семіотичної однорідності текстів. Інтермедіальність має вужчі й ширші тлумачення: від типу міжтекстових зв'язків у одному творі на основі синтезу різних мистецько-мовних кодів, від методології порівняльного аналізу – до означення всього художньо-полісеміотичного дискурсу в системі культури. Теорії розроблялися паралельно, з

відчутною перевагою інтермедіальності. Українські, російські та литовські літературознавці (Т. Бовсунівська, Р. Брузгене, Р. Жаркова, Н. Лебединцева, Ю. Махов, С. Маценка, Н. Поліщук, В. Просалова, Л. Тішуніна, Н. Фатєєва, Є. Фесенко, І. Щукіна, Я. Юхимук, О. Яценко та ін.) покликаються на праці західних дослідників (О. Ф. Вальцель, Р. Барт, К. С. Браун, Ж. Женетт, С. П. Шер, А. Гір, В. Вольф, М. Ріффатер, В. Д. Стемпель, П. В. Зіма, Дж. Гуетті, І. Раєвські та ін.), якими створені інтерсеміотичні теоретичні моделі та розгалужені кваліфікації зв'язків літератури й музики, що постійно доповнюються та модифікуються. До проблемного поля інтермедіальності потрапили відомий із античності екфразис, а також гіпотипозис, дієгезис, екзегезис як інші прийоми взаємодії слова й музики. Брався до уваги розподіл «музичної» прози В. Вольфом, який розрізнув «telling» (розповідь про музику) та «showing» (міметичну референцію).

Другий розділ **«Музично-вербальна еміненція у програмовій творчості»** розкриває історико-теоретичні підвалини вивчення музичної програмовості, роль і функції програмової назви у сприйнятті твору та визначає основні образно-сміслові рівні програмовості на матеріалі фортепіанної музики українських композиторів.

У підрозділі 2.1 **«Мистецтвознавча діакронія наукових джерел і класифікацій програмовості»** вказано, що словосполучення «програмова (програмна) музика» увійшло до музикознавчого і ширшого наукового обігу в ХІХ столітті, проте на перші наближення до його обґрунтування та класифікацій натрапляємо у філософських трактатах доби Просвітництва. Тому в ретроспективному огляді теорій передромантичних культурно-історичних епох мова йде про дотичні до програмовості явища і способи їхнього пояснення.

Упродовж ХХ–ХХІ століть музична програмовість залишалася в полі уваги дослідників і продовжувала піддаватися різноманітним класифікаціям. Відомі поділи за: елементами звукозображальності (С. Людкевич); типами програмовості (А. Муха); тематичними групами (Л. Кияновська); програмовими функціями (Н. Хінкулова); напрямками (Н. Харнонкурт); тематичними «сімействами» (Дж. Хепокоскі); модусами програмовості (І. Борух) тощо. Крім того, програмовість (як наслідування) розглядалася у співвіднесенні з іншими музичними категоріями (К. Ліпка) та у зв'язку з теоріями про походження музики (М. Грінченко). Втім розглянуті класифікації програмової музики за її вербально визначеними образно-змістовими першоджерелами повною мірою не вичерпують і не охоплюють потенціалу творчої «продукції» та художніх «технологій» «конотативно наповнених надбань програмовості» (Дж. Хепокоскі) й це, як виглядає, неможливо здійснити раз і назавжди. Але варто зробити спробу прояснити цей, на перший погляд, зрозумілий і розповсюджений термін у контексті музично-вербальної еміненції, застосувати підхід, що полягає у мистецтвознавчій і компаративістичній інкорпорації.

Підрозділ 2.2 **«Функції програмового паратексту / номеносфери заголовків»** фокусується на ролі й функціях найпершого індикатора програмового твору, його *primum agens* – назви, на основі чого вирізняються основні тематично-образні рівні.

Метафорично-символічний код програмового задуму (зосереджений у номеносфері заголовка) постає основою для розгортання музичної тканини й добору виразових засобів, чинником творчої комунікації, асоціативної діяльності психіки та сприйняття, в яких важлива роль належить процесам аперцепції і антиципації. Програмові заголовки й інші паратексти (епіграфи, присвяти, пояснення, покликання) володіють репрезентативною, структурною, семантичною, прогностичною, комунікаційною, пропагандистською, мнемонічною, культуротвірною функціями. Вербальний паратекст у вигляді слова / словосполучення-лексеми, бінома (жанр+програма) або «поліномії» (Ю. Крістева) виступає образно-конкретизованою матрицею музичного тексту, означуючи взаємне узалежнення словесної та музичної складових і висуваючи слово як носія коду екстрамузичної чи інтрамузичної смислових зон. Унаслідок цього вирізняються три образно-сміслові рівні програмовості.

Онтологічно-інтенційний рівень оперує найширшим спектром програмових образів і конотацій. Джерелами екстрамузичних вербальних вказівок тут є почуттєво-емоційна сфера індивіда, а також його зв'язки з навколишнім світом (дійсним і уявним), окрім творчих артефактів. Це «позахудожня реальність» (О. Афоніна), яка охудожнюється композитором.

Інтермедіальний рівень розкривається як імпульс програмового покликання на екфразис для сугестивного втілення іномистецького образного сенсу в інструментальній музиці. Доданий композитором поетичний або прозовий епіграф із прізвищем письменника, покликання на живописне полотно та / чи його автора вносять інтерсеміотичні елементи інших знакових систем. Це наче своєрідний мімезис мімезису, за висловом Д. Лукача, тобто, наслідування власною мовою чужої, що вже образно висловилося про щось – взаємореєзентація.

Інтертекстуальний рівень програмової музики охоплює творче опрацювання уже створених (частіше чужих, рідше власних) мелодій-тем чи фольклорні стилізації, а також імітаційно-фонічні «транспозиції» характерності звучання інших інструментів (згідно із заголовком). Хоча це відбувається у межах однієї семіотичної системи, слово-медіатор у програмовій назві поєднує різні сфери й сенси. Проте тут воно виступає як оголошення про інтрамузичні взаємозв'язки у творі, які в процесі перцепції промовляють «самі про себе» завдяки загальновідомим прототипам.

У підрозділі 2.3 **«Емінентні парадигми програмовості»** констатується, що пісенний фольклор виступив генетичним джерелом програмовості загалом і її інтертекстуального рівня зокрема. Народні та авторські пісні чинять сумісний музично-вербальний вплив на образно-естетичний план і драматургічний розвиток своїх фортепіанних версій («Ой місяцю-місяченьку» В. Заремби, «Прелюд про Довбуша» М. Колесси, Фантазія на тему «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» А. Кос-Анатольського). Це своєрідні пісні без слів, але з відомими образами й фабулами. Образно-семантичну відкритість перейняло звуконаслідування дзвонів у однойменній п'єсі І. Соневицького. Твори з літературними та живописними прототекстами («Казки та історії» Ю. Шамо, «Після перегляду Куїнджі» Ю. Щуровського) вкладаються в інтермедіальний рівень і відповідно класифікуються як літературний і живописний екфразиси у фортепіанній музиці.

Онтологічно-інтенційний рівень топосів-програм склали іконографічні персоніфікації представників народу («Дівчина-сирітка», «Чумаки» та «Косарі» з сюїти В. Сокальського «На луках»), регіональна пейзажна замальовка («Поєма Карпат» М. Фоменка), а також образність, пов'язана зі сакральною сферою («Паломники» із Диптиха І. Соневицького), філософською символікою («Небесні птахи» О. Герасименко), психоаналітично-рефлексійними («З мого дневника», «Картка з Мадриту» Н. Нижанківського) та мемуарно-дедикаційними інтенціями (присвята А. Кос-Анатольському «Меланхолійний вальс» із циклу «Присвяти» Б. Фільц).

Прикметно, що втілення інтермедіального й онтологічно-інтенційного рівнів може супроводитися окремими прийомами інтертекстуальності, імітацій, звукопису та ін., тобто, в межах одного рівня композитори, в разі необхідності, оперують як прямими, так і латентними засобами програмовості. Зразки інтертекстуального рівня мають вузький «асоціативний тунель», зорієнтований на суто музичні мелодіку та фонізм. Однак завдяки врахуванню композиторами вербальних текстів пісень, можуть отримати театралізовано-драматургічну персоніфікацію з різноманітними програмовими уточненнями й «атрибутами», що витікають зі змісту та передбачають його знання виконавцями й слухачами.

Сучасній українській фортепіанній музиці загалом притаманне ускладнення асоціативно-програмових «лабіринтів» і конотативних ареалів, особливо в композиціях із розширеними паратекстами, з прихованою інтерполяцією запозиченого тематичного матеріалу чи звуконаслідувальної знаковості тощо. Програмовість стає своєрідною «ниткою Аріадни» не лише для заглиблення у музику, а й у наближенні до особи автора, щоби глибше збагнути ціль його заголовкового месиджу.

Третій розділ **«Інтерпретаційні ресурси музично-вербальної емінентності у вокальній творчості»** присвячений вокалізуванню слова в теоретичних і естетико-художніх аспектах, у творчих зразках. У підрозділі 3.1 **«Культурно-історичне та мистецтвознавче підґрунтя поєднання музики та поезії»** простежено філогенез бачення спільної музично-поетичної онтології філософами, музикознавцями, композиторами, літераторами та ін. Як і програмовість, цей вид сполучення музики й слова є багатовіковою науковою проблемою.

В античних мислителів поезія і музика уподібнювалися здатністю викликати катарсис, а також через чинник натхнення. Вимога патристики повного підкорення музики текстові в середні віки потроху поступалася виявленню їхнього внутрішнього зв'язку, відзначалася естетична принадливість вдалого поєднання (Гвідо з Арєцо, Й. Коттон). Ренесанс породив щільніший стосунок тону й слова, а також нове, уважніше ставлення до слова з боку музикантів (Дж. Царліно), з'явилася персона поета-композитора. В епоху Просвітництва деякі теоретики надавали перевагу синтезу цих мистецтв над їх автономністю (Дж. Херріс, Дж. Броун і ін.). Філософ А. Сміт твердив про прагнення вокальної музики наслідувати мовлення або «описувати» почуття. У романтичних мислителів намітилася більша диференціація думок й водночас констатувалося, що взаємне доповнення надає ширші можливості (В. Круг), підкреслювалася благодетельність зв'язку музики й слова (Г. Шилінг). К. Краузе закликав, щоб

вокально-музичне творіння відрізнялося красою і завершеністю, зберігаючи при цьому дослівне вираження «внутрішньої поезії». Цінні судження, що впливали з власного досвіду, висловлювали композитори – Р. Шуман, К. М. Вебер, Р. Вагнер. Глибокі й суттєві, почасти суперечливі порівняння у засобах і сприйманні поезії та музики висунув І. Франко.

Початок ХХ століття викликав новий виток спіралі суджень про естетичні засади сполучення поезії та музики, до чого внесли свій вклад галицькі музикознавці-композитори (С. Людкевич, З. Лисько, В. Витвицький). Зі середини ХХ століття дослідницький інтерес до синергії музики і поезії та «музичності» поетичного слова продовжував зростати, про що свідчать праці Т. С. Еліота, Б. Каца та ін. Вагомий внесок у вивченні української хорової музики належить Л. Пархоменко, а в студіях камерно-вокальної творчості – Л. Ніколаєвій і її послідовниці Н. Харандюк (ними запропоновано, зокрема, слушне оновлення термінологічного тезаурусу). Важливі спостереження щодо музично-поетичного синтезу подано в дослідженнях Я. Якубця та М. Ржевської.

Підрозділ 3.2 «**Музична рецепція поезії Олександра Олеся**» базується на аналізі інтерпретацій творчості поета в різних вокальних жанрах (камерних і хорових) та програмовій симфонічній картині. Пункт 3.2.1 «**Інтермедіальний діалог поета й композитора: Олександр Олесь і Микола Лисенко**» розкриває відносини митців і мовно-стильові прикмети вокальних здобутків Лисенка на слова Олеся.

Як і багатьох інших композиторів, Лисенка привабила Олесева манера віршування, сповнена природно-невимушеною евфонією та барвисто-настроєвої образності. «Айстри» є одним із найпопулярніших у виконавців і слухачів зразком художньої єдності слова й музики, колористично-психологічною «аквареллю». Лисенковій інтерпретації вірша притаманні детальне та послідовне виявлення рельєфності його образно-змістовної семантики.

У творі «На сірій скелі мак цвіте» М. Лисенко чуйно відреагував на улюблений прийом Олександра Олеся ставити поруч і поєднувати принципово відмінні образи, його «поетику контрастів». Мінливість виражальних засобів, серед яких превалюють ладогармонічні, дала змогу композиторові яскраво відтворити діалогізм образної полярності вірша. Привернув увагу Лисенка й вірш «Порвалися струни» з музично-життєвою аналогією. Олесь протиставив арфі з розірваними струнами узагальнений образ митця – хоча у нього теж «розірвані струни» на зраненому серці, він не скаржиться на долю («сміюсь я, жартую, співаю»). Як і в попередньому творі, музична мова діалогічно поглиблює і відтінює контрасти словесної. Перший такт фортепіанного вступу пейзажно-психологічної мініатюри «Осіньню віє» – епіграф-лейтмотив, у якому зосереджено квінтесенцію осіннього суму й водночас певну частку розповідності. Попри «загальноприйнятю» символіку згасання й безнадії, закладених у цьому вірші, композитору вдалося знайти й передати інші аспекти осінніх настроїв, а саме сприяння роздумам, світлий проблиск почутої поетом пісні, міметично відображений мажорним нахилом гармонії. Вірш «Літній вечір» надихнув Лисенка на музичну інтерпретацію для ансамблю тенора, флейти та фортепіано. Картини кримської природи доповнені рефреном про пісню України. Пісню, яка

«лліється», «літає» й «щебече». Ці дієслова певною мірою вплинули на вибір композитором додаткового інструмента – флейти, що несе тут звуконаслідувальне навантаження, покликане відтворити їхню семантику. Серенада «Любов» для тенора й фортепіано примикає до романтичного кола творів як за образністю, так і жанровим уточненням, що вступає у діалог із поетичним текстом. Для створення настрою піднесеного очікування-передчуття автор музики застосував швидкий темп, тріольну рухливість вокальної мелодики та наслідування фортепіанною партією гітарного акомпанементу.

Дві хорові композиції М. Лисенка на слова Олександра Олеся показові суспільно-громадською тематикою. Акапельний хор «Три менти» інтерпретується як оперний номер, зітканий з емоційно-схвильованих закликів, реплік, наказів, пересторог, що якнайкраще надаються до хорового «інструментування». Лисенко віртуозно вплив словесний текст у вокальне багатоголосся, застосовуючи перегуки, елементи імітаційної, контрастної та підголоскової поліфонії, секвенції. Полілог хорових партій з інструментом у хоровій п'єсі з фортепіано «Три тости» витриманий в єдиному емоційному ключі: для нього характерні маршова пружність, запальний тонус.

Пункт 3.2.2 «**Діалогічність музичних інтерпретацій поезії „Прийди, прийди” (Микола Лисенко та Нестор Нижанківський)**» побудований на зіставленні вокалізацій одного вірша. Це типовий для Олександра Олеся зразок любовної лірики, де стикаються образні антитези: нудьга самотності й ніжність очікування.

Вокально-інструментальний дует «Прийди, прийди» Н. Нижанківського, подібно до Лисенкового твору, має двочастинну наскрізну форму, розпочинається у тій самій мінорній тональності, а закінчується у паралельному мажорі (у М. Лисенка – в однойменному). Ідентичним є метроритм. Аналогічним є трактування другої строфи у вальсовій жанровій моделі.

Проте суттєва різниця темпів – в М. Лисенка *Allegro agitato*, а в Нижанківського *Grave* у першому куплеті та *Andante cantabile* в другому – накладає вагомий відбиток на образно-сміслові концепції композицій. Різняться їх інтонаційно-структурна ємкість (М. Лисенко мислив реченнями, фразами, а Н. Нижанківський подекуди півтактовими мотивами). Н. Нижанківський щедріше послуговувався засобами агогіки, що значно розширюють часопростір твору. І М. Лисенко (меншою мірою), і Н. Нижанківський (більшою) виявили довільні «коригування» тексту вірша. На архітектоніку композицій вплинуло й те, що М. Лисенко потрактував свій опус як іманентний для романтичної естетики «фрагмент» із життя: майже «на одному диханні», якби не смислова цезура між куплетами-строфами. Натомість твір схильного до сецесії Н. Нижанківського набув рис поємності, а навіть сценічності.

У пункті 3.2.3 «**Інтермедіальні та інтертекстуальні засади музично-поетичних діалогів Станіслава Людкевича та Олександра Олеся**» вказано, що митці були практично однолітками, їх можна назвати піонерами модерної доби.

Вокально-інструментальний дует С. Людкевича «Тайна» є інтерпретацією поезії в дусі панівних на той час неоромантичних віянь. Недомовленість і завуальованість вірша без назви, насиченого символістично-алегористичною

атрибутикою, С. Людкевич посилив ще більше власним заголовком «Тайна». Музична мова гнучко доповнює закладену у вербальному тексті загадкову ідею. Ладо-гармонічне оформлення твору «Ти моя найкраща пісня» для тенора й фортепіано рясніє значною кількістю альтерацій, що зумовлено тонкою експресією мелодичної лінії вокалу, яка, своєю чергою, впливає із гранично почуттєвої наповненості поезії та наслідує її мову. Цей дует має інтимно-довірливий характер, його музичний образ вирізняється особливою тендітністю виразу. Музика дуету «Піду, втечу» для голосу та фортепіано є сконцентрованим вираженням настрою поета – це безвихідь від споглядання біди й несправедливості, що крає душу, спонукає до втечі. Схвильованість, задекларована ремаркою композитора, властива фактурно-ритмічній формулі фортепіано. Вокальна партія характеризується збудженням, нестійким тонусом, поступово драматизується, міметично наближуючись до речитативу. Вокально-інструментальний дует «Подайте вістоньку» написаний на вражаючий за глибиною трагізму вірш, присвячений емігрантам з Великої України, що на початку 1920-х років потерпали від голоду. Близькі до фольклорних прийоми проявляються в поезії у використанні здрібнілої форми слова «вістка», в куплетній структурі композиції із повторенням першого рядка в кінці строфи. Остання особливість надає музичній інтерпретації поезії рис народної пісні. Слова про «великодні дзвони» вирізнені гармонічно-фактурними наслідувальними прийомами. «Як любо жити» для сопрано з фортепіано умовно можна назвати екстатично-трансцендентним гімном життю, настільки гармонійним є злиття вірша та музики до нього у діалогічному прославленні принад «білого божого світу». Поетичний зміст втілено в пізньоромантичній манері, що проглядає в пишній багатоплановій фактурі інструмента, застосуванні складної гармонічної мови. У дуеті «Живіть» для сопрано й фортепіано діалогічний вітаїзм співавторів знаходить ще безпосередніший вияв, насамперед у заклично-бадьорих інтонаціях. Олесеві побажання молодому поколінню Людкевич передав імперативними, широко розспіваними фразами, переважно спрямованими вгору. Їхніми особливостями є затактова структура, насичення пунктирами, перманентна тональна перемінність.

Хорова музика С. Людкевича на тексти Олександра Олеся менш чисельна й не настільки новаторська та цікава, як камерно-вокальна. Акапельний чоловічий хор «В хмарах сурми загреміли» присвячений оспівуванню краси і величі моря у поступально-енергійній за характером, багатій за гармонічною мовою та викладом хоровій партитурі, насиченій імітаційними елементами. У творі «Журавлями в небо лунуть» для того ж складу композитор приєднався до поета, який в алегорично-матеріалістичній формі прославив людський дух. У цьому ж руслі лежить і «Заповіт піонерам» – мішаний хор із фортепіано, створений на слова камерного дуету «Живіть». Називаючи хоровий твір «від себе», по-своєму інтерпретуючи ідею поета, С. Людкевич, очевидно, керувався кон'юктурними мотивами. Цей хор підпадав під трафаретні маршово-енергійні зразки масових пісень.

Композитор також звернувся до поезії О. Олеся як до програмової основи симфонічної картини «Наше море», де знову використав вірш «В хмарах сурми

загрімели», що фігурує як поетичний епіграф до музики. Останній куплет цього вірша додано у вигляді хорového епілогу симфонічного твору (за бажанням диригента). Між хором «В хмарах сурми загрімели» та симфонічною картиною є тематичні інтертекстуальні зв'язки. Автор відтворив картину моря інструментальними засобами дуже «наочно» й живописно-поетично. До оркестру залучена арфа, що чудово надається до звукозображальних ефектів переливів морської поверхні.

У пункті 3.2.4 «Імпліцитні інтертексти „олесіяни” Анатолія Кос-Анатольського» констатується звернення до віршів опального тоді поета-емігранта. Тому цей доробок композитора 1940–1960 років залишився у рукописах (кілька омузичених версій вірша «Чари ночі» («Сміються, плачуть солов'ї»), а також «Зимова пісня» на слова В. Софронова, де запроваджено фрагмент цього ж Олесевого вірша як приспіву). В мелодії приспіву вигадливо імітується пташиний спів. Вона послужила тим зерном-«автоцитатою», з якої пізніше виростили хорові пісні та вокально-фортепіанний варіант.

У трактуванні поезії Олександра Олесья А. Кос-Анатольський вдавня до методу інтертекстуальності – як у самотворенні поетичної основи (поєднання віршів двох поетів без згадування забороненого прізвища), так і у своїх наступних інтерпретаціях поезії. Такий співець кохання, як А. Кос-Анатольський, не міг пройти повз цю поетичну перлину. Можна припустити, що саме Олександр Олесь інспірував його на написання низки «солов'їних» романсів і пісень із власними словами («Соловей і троянда», «Соловейко на калині», «Ой летіли соловейки» та ін.).

У четвертому розділі «Експлікації музично-вербальної еміненності „музичної” прози» розглядаються витoki та сучасні візії компаративістичних, у тому числі інтермедіальних студій, а також подано аналізи літературних творів на музичні теми. Підрозділ 4.1 «„Музична” проза в оптиці мистецтвознавства та компаративістики» фокусується на теоретичних джерелах проблематики. Основи майбутніх концепцій музикальності прози закладалися вже у середньовіччі, зокрема, в міркуваннях Р. Бекона. Теоретик епохи Відродження Дж. Царліно зараховував «розповідність» до музичних засобів. На універсальності музичного «виду мови» наголошував філософ-просвітник д'Аламбер.

У добу романтизму синтез мистецтв ще сильніше сприяв взаємопроникненню й взаємообміну жанрами, сюжетами, термінами, засобами. Проголошення музики за найвищу в мистецькій ієрархії сприяло тенденції «ліризації» літератури. Поступово «інструментування» й «музика» вірша поширюються на прозу. Творчість письменників Жан Поля, Е. Т. Гофмана, Л. Тіка, Стендаля, Жорж Санд, насичена музичними «голосами», доводить глибоку внутрішню орієнтацію романтиків на це мистецтво. Чимало суджень про впливи різних видів художньої діяльності натрапляємо у Р. Шумана, відомого своїм письменницьким хистом.

Зачинателем української компаративістики вважається І. Франко, який досліджував зв'язки поезії з музикою та поезії з малярством, хоча О. Потебня раніше від нього торкався питань мистецького взаємозаміщення. У розвідці про музику в творах О. Кобилянської С. Нагірна визначила основи індивідуально-

творчих мотивацій письменниці та погрупувала відповідні надбання. Б. Кудрик дав тезове «музично-антропологічне» й синтетичне розуміння проблематики поєднання художньої літератури з музикою в орбіті різнобічності мистецьких уподобань талановитих особистостей.

Важливі моменти щодо специфіки спілки прози й музики окреслили російські дослідниці К. Ручьєвська (збіги й відмінності в засобах), І. Барсова (порівняння художніх поетик Ф. Достоевського та Г. Малєра), Є. Соловійова (асоціативність законів взаємодії музики з літературою).

Літературознавці І. Денисюк, О. Рисак, Н. Науменко, С. Маценка, С. Луцак і інші виявили зацікавлення кореспондуванням музики й художньої літератури на зразках творчості зарубіжних і українських авторів. Цінні положення стосуються різноманітних інтермедіальних аспектів взаємодії та аналогій суміжних мистецтв. Ці надбання, не позбавлені дискусійних моментів щодо тлумачення музично-термінологічного лексикону, постачають нові знання, підходи й теоретико-термінологічні орієнтири, націлюють на посилене засвоєння суміжного мистецтва красного письменства та праць про нього, на перспективи розширення тематики в дослідженнях ролі музики в синтезі мистецтв, а звідси – до тіснішої співпраці науковців обох галузей.

Підрозділ 4.2 «**Інтермедіальні парадигми української прози (кінець ХІХ – 40-і роки ХХ століття)**» представляє маловідомі твори, в яких музика посідає значне місце, наповнюючи тексти образністю і значеннями. Пункт 4.2.1 «**Музичні репрезентації на сторінках „Літературно-наукового вістника“**» зосереджує увагу на вміщених у часописі на порубіжжі століть «музичних» оповіданнях. Порівняння опису звучання музики в «Ich grolle nicht» В. Тарчанського з нотним текстом свідчить, що автор відхилився від інтонаційно-фактурної канви фортепіанної транскрипції романсу Р. Шумана. Тому оповідання з виразною тричастинною структурою можна класифікувати як музичну екфразу-фантазію, на яку накладено інший, морально-емпатичний зміст.

Оповідання Гната Потапенка «Октава» й «Проклята слава (з консерваторських споминів)» безпосередньо стосуються музично-виконавської діяльності. Перше розповідає про конфлікт співака октавіста з регентом на тлі приготувань церковного хору до архиєрейської служби. Автор – професійний музикант – привідкрив завісу над цим процесом у таких моментах, як репетиція, підбір керівником репертуару, налаштування співаків, значення талановитої виконавської одиниці для колективу тощо.

Підзаголовок другого оповідання свідчить про ймовірну реальність описаної події. Автор достовірно передав атмосферу, що панувала на концертах в навчальному закладі, а також деякі особливості навчання й гри на скрипці. Розкрито психологію замкнутої дванадцятилітньої дитини, яка не сміє відмовитися від наполегливості батька й, доведена до відчаю, вдається до непоправного кроку. Ця історія володіє потужним етичним зарядом, є своєрідним застереженням для фанатичних батьків.

Кілька прозових «малюнків» письменниці Н. Кибальчич мають музичну тематику. Мініатюра «Десь грають» відобразила почуття жінки-емігрантки, яка слухає музику, що долинає з сусідньої вулиці. Наратив розгортається як тривання

гри-аудіодії разом із почуттєвими рефлексіями героїні. Музична лінія вибудована рівнобіжно до психологічної. Діалог переходить у полілог завдяки послідовному вплетенню звукових і візуально-образних мотивів шуму чужого міста, місячного сьйва, що відбивається на куполах храму.

«Весільні співи» своїм заголовком скеровують на обрядово-традиційну культуру українського народу. Цей «малюнок» склало лінарне нашарування двох наротивних тем: фольклорної як сакральної, вираженої цитуванням пісенних строф і описом весільного обряду; та побутово-профанної, утвореної діалогом дівчат. Пісенні куплети подані в чотирифазовій динамічній амплітуді «звучання» хору, його процесуальної ходи. Це багатоголоса композиція на кшталт спектакулярної сцени, а також загальна аналогія із хоровим співом (його партитурою).

У пункті 4.2.2 **«Типи музичного екфразису в малій прозі Дарії Віконської»** характеризуються три літературні зразки. Студія «Полонез D-moll Шопена (ор. 71, № 1)» вирізняється професійно точними «координатами» музичного твору та незвичним жанровим визначенням у назві, в чому виявляються інтерсеміотичні моменти. Суб'єктивне вираження навіяних музикою асоціацій поєднується з рисами «поетичної аналітики». Посеред опису фортепіанної гри молоді жінки з'являється нетривіальний прийом уведення нотного прикладу. Етюд «Прелюдія Фіс-дур № 2 Василя Барвінського (Allegretto pastorale)» доповнено епіграфом – уривком із поезії «Галантні свята» Поля Верлена. Письменниця врахувала образний стрій фортепіанного твору, що виник як творче завдання на «пасторальну» тематику, що й відбилося у ремарці композитора. Художність вислову інкорпорує зорові, слухові й тактильні враження в одне ціле, позначене вигадливою барвистістю метафор і епітетів. Спільними для мініатюр є камерно-інтимна атмосфера як тло виражальності й зображальності. Це – також виразне композиційно-структурне переймання текстами тричастинної музичної форми.

Монолог-уривок із узагальненою назвою «Музика» – ланцюг асоціацій, що вільно линує, й водночас спроба філософсько-художнього осмислення всепроникної субстанції, яку важко вичерпно виразити словами. На прикладі цієї своєрідної «філософської медитації» видно, що авторка уявляє музику як постійного супутника людини не тільки у земному, а й у вічному житті. Якщо перші дві мініатюри про фортепіанні твори можна окреслити як екфразис-експромт і екфразис-сценарій (за термінологією Л. Генералюк), то монолог про музику – це гіпотипозис-есе (оскільки не йдеться про конкретний музичний твір), де відбувається філософізація цього виду літератури.

У пункті 4.2.3 **«Трансцендентність музики в художній прозі В. Домонтовича (Петрова)»** розглянуті романи, повісті й мала проза письменника, де суттєва роль відведена музиці. Подекуди вона фігурує в назвах («Спрага музики», «Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти»). Та частіше у прозі В. Домонтовича музично-образний ідіом вмонтовується у сюжет твору з іншою назвою як необхідний сегмент характеристики героя або предмет філософського відступу («Доктор Серафікус», «Романи Куліша», «Аліна і Костомаров», «Без ґрунту»), а часом окремі поняття і символи використовуються лише побіжно, але

вагомо й багатозначно («Апостоли»). Всюди відчутно особистісне ставлення автора до цього мистецтва, що стає знаряддям трансцендентності естетично-образних сфер і меж його творів. Філософські сентенції автора з інтертекстуальними покликаннями на німецьких романтиків (літераторів і філософів) унаочнюють одне з джерел музичності його власних творів. Цей дискурс виражений у В. Домонтовича з пафосною «нотою», з елементами містики, що подекуди переповнюють тексти деякою екзальтованістю. Відтворено афективні стани персонажів, викликані музикою й водночас / або коханням чи захопленням. Зустріч з музикою здатна взагалі змінити життя героїв, вона відкриває двері в нові (інакші) світи й країни. В психологічних мотиваціях дійових осіб музично-слуховій сенсориці віддається перевага над візуальною, фізичні тіла й душі часто «розчиняються» в музиці. Олюднення музики – це також свого роду трансценденція. Відтак гра на інструменті та спів художньо трактуються як священнодійство. Рівночасно у прозі Домонтовича присутні цілком «тверезі» докази подібного специфічного відчуття музики, що межують з науковими аргументами.

У фрагментах, що інтерпретують слухання чи виконання музики, використано такі запозичені елементи «музичності»: контрапункт (одночасне проведення двох самостійних «мелодично-розповідних ліній»), наростання чи зниження динаміки вислову, наявність кульмінаційних зон, пожвавлення темпу вислову за рахунок акумуляції коротких речень, а також фонетичні й структурні прийоми. В описі зовнішності дійових осіб вжито тропи з музичною лексикою.

У колі музичних зацікавлень героїв В. Домонтовича домінує класико-романтичний фортепіанний репертуар (Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Р. Шуман, Ф. Ліст), із доробку модерністів Друга симфонія К. Шимановського. Належну пошану автор віддав українській народній пісні, підкреслюючи іманентний їй і закодований у ній «дух нації». Музиканти й композитори постають у ролях персонажів – і головних, і другорядних. При цьому письменник змішував реальні факти з домислами. Він використав прийоми екфразису, екзегезису та гіпотипозису, та частіше вдавався до останнього, вияскравлюючи образи виконавців, слухачів і їхні музичні емоції.

У пункті 4.2.4 «Музичні сублімації дівочої душі в повісті Уляни Кравченко „Хризантеми”» розкрито роль музики на формування особистості літераторки на матеріалі автобіографічного твору.

Химерна фрагментарно-подієва фабула повісті чергується з лірико-настрояними інтроспекціями, віршованими рядками (своїми й чужими), уявно-фантастичними візіями, рефлексіями від артефактів різних мистецтв, літератури, філософії, природи й фольклору, історичними екскурсами-переказами та гендерними роздумами. Лінія хвилі, як сецесійний архітектонічний мотив музики й візуальних мистецтв, тут своєрідно переломлюється у вигляді «діаграми» сюжетних і хронікально-документальних, експресивно-чуттєвих і медитативних полюсів нарації. Попри те, що авторка не була професійною музиканткою, її ставлення до фортепіанної гри, судження про музику, образні асоціації вельми вартісні, індивідуальні. Повчальні її широкий виднокіл, ґрунтовні знання з літератури, філософії, історії, мистецтва та гендерної теорії, а також глибока

релігійність, цінування фольклору – пісень, звичаїв, вірувань, обрядів, одягу та прикрас. Усе це додає «флюїдів душі», пов'язує «з чимось вищим».

Музика в усіх своїх проявах посідає вагоме місце в повісті, здебільшого у ролі комплементарного й рівнозначного супроводу до «теми квітів» із її головним лейтмотивом хризантем. Саме цей «фортепіанний супровід» надає симультанності різним – об'єктивним і суб'єктивним планам нарративу, водночас ліризує його епіку та сублімуючи відчуття героїні назовні. Повість схиляється до модусу «telling», як розповіді-дієгезису про музику, хоча елементи модусу «showing» також наявні.

Образні описи виконання імпровізаційної музики, роздумів і споминів про неї відрізняються стилем письма. А саме, уривчастістю речень, розсипами трикрапок, якими ілюструється брак слів для «вимовлення невимовного», а з іншого боку, цим наслідуються музичні паузи, фермати, ритмічна й гучнісна неоднорідність. Зміст таких сегментів неоднозначний, дещо хаотичний, як зміни невловимих для точного окреслення музично-емоційних станів. Фортепіанне звучання перманентно резонувало з найтоншими вібраціями душі героїні-авторки, з психічними реакціями на зовнішні збудники. Психологічна призма витончено-шляхетної натури виявила музичні сублімації як трансформацію не розділених душевних переживань «у собі», пов'язаних із перетворенням дитини в дівчину.

Пункт 4.2.5 «**Інтермедіальність у музичній критиці й публіцистиці літераторів**» концентрує спостереження над здобутками Б. Лепкого та Д. Віконської. Ще з кінця XIX століття, з причини відсутності достатньої кількості фахівців, цю галузь у Галичині підіймав І. Франко, згодом – Б. Лепкий, С. Чарнецький, разом із Дарією Віконською – її молодша сучасниця Меланія Нижанківська (Семака) та інші.

Обдарований митець і науковець Б. Лепкий, під враженням від концертів хорової капели під керівництвом О. Кошиця в Берліні, випробував себе в ролі музичного критика. Рецензія «Перший концерт Української Республіканської Капели» дивує компетентною характеристикою засобів хорового співу. Пісня є славою України – і це провідний мотив наступної рецензії із титулом «Українській Капелі й її славному Диригентові, Вп. Кошицю, привіт!». Жанр допису – привітання у формі легенди. Авторіві властива поетичність літературної мови, насиченої епітетами й порівняннями, вживання інтертекстуальних та інтермедіальних прийомів (рядки Шевченка, уривок власного вірша, а також паралелі з образотворчим мистецтвом і архітектурою). Варто відзначити культурологічний нахил першої рецензії та своєрідну жанрову еkleктику другої, а також утвердження вагомості національно-патріотичного потенціалу мистецтва загалом і хорового співу зокрема як питомої субстанції національної душі.

У публіцистиці про музику Лепкий намагався донести інформацію до широких суспільних верств, вплітаючи її у контекст виховання національної гідності. Факти з життя музичних геніїв Д. Бортнянського та М. Березовського (щоправда, не все є достовірним), композитора-аматора й водночас історика М. Аркаса, відомості про концерти у таборі полонених мали на меті подолати нав'язану українцям меншовартість, нагадуючи про значні досягнення у музичному мистецтві, співмірні зі світовими.

Письменниця і вчена Д. Віконська внесла власний неповторний тон до розмаїття жанрів і форм регіональної музичної журналістики. Судження рецензентки, переконливі й доброзичливі, поєднуються з письменницькими «відступами» та уважним «іконографічним» поглядом знавця образотворчого мистецтва на зовнішність артистів. За жанрами її матеріали можна вважати гібридними, їм властива «жанрова дифузність» (Л. Мельник), позаяк до фактології додана аналітика, а подекуди філософські роздуми над музикою та інтерпретацією, над значенням форми в мистецтві тощо. Перші два дописи («Українська артистка в концертній залі» про піаністку Любку Колессу та «Музична подія (Враження з концерту)» з нагоди відкриття надмогильного пам'ятника І. Франкові у Львові) тяжіють до музичної журналістики, вони зорієнтовані на ширший загал публіки, тому більш спонтанні. Третій – «Тернопіль – Лисенкові» (що наближається до музично-критичної рецензії) вирізняється детальністю відомостей про програму, виконавців, як і докладною інтерпретацією виступів, украпленням музично-соціологічних штрихів. Важливим ракурсом є прокламація націєтворчої ролі мистецтва. Тут відбилися письменницький хист і широкий спектр наукових інтересів авторки – як мистецтвознавця і як дослідниці гендерної та національно-психологічної проблематики. Тому ці дописи Віконської можна визначити як художньо-метакритичні інтерпретації.

У пункті 4.2.6 «Музиканти як публіцисти й белетристи: вербальні імплікації» вказано на літературні схильності піаністки Г. Левицької і співачки С. Нагірної. Книжка «Микола Лисенко» Г. Левицької (під псевдонімом Оксани П'ятигорської) вийшла 1938 року й стала першим зразком української белетристики про композитора – національного класика, піаніста, диригента, педагога, фольклориста. Її ж стаття «Перша рапсодія Лисенка» до 100-річчя композитора – дуже рідкісний зразок музично-виконавського екфразису – зафіксованої у пам'яті й переказаної самою виконавицею «внутрішньої роботи» над твором, «автоінтерпретацією», викладеною в публіцистичному жанрі. Прикметною рисою статті є цілковита відсутність музичної термінології, специфічного аналітико-музикознавчого чи виконавського тезаурусу. Це своєрідний онтогенез художньо-образного, семантико-особистісного відчуття музичного твору.

Оповідання співачки й педагога С. Нагірної «Adagio» вказує на вплив О. Кобилянської, художню прозу якої досліджувала С. Нагірна першою з українських музикознавців. Спільні риси – головна героїня-піаністка, її любовні переживання, бажання стати видатною артисткою. І музика як основна інтермедіальна тематично-смілова вісь, що пронизує тканину оповідання інтригуючим «проектором» заголовка. Та взорування на О. Кобилянську – свідоме чи несвідоме, не дорівнює психологізмові, філософсько-етичній глибині порушених проблем і майстерності слова видатної письменниці. До твору Нагірної можна застосувати термін Ж. Женетта «гіпертекстуальність», яким означено пов'язання наступного тексту автора з попереднім, однак тут стикаємося не з однією родовою категорією текстів, а з двома: науковим і художнім.

Наведені імплікації демонструють взаємообмін і контакти музики з літературою «в особах» і в артефактах, у різноманітних інтермедіальних ролях і

проявах (музичні постаті, образи, символи й поняття в публіцистичних текстах; музиканти як автори белетристики про музику, стаття-екфразис піаністки). Загалом цей вимір позначений розмаїтістю типів нарації, яким властиві ефектність тропів, чутливість висловлювань, співзвучних до найтонших музичних нюансів. Зберігаючи у текстах про музику примат емоційної первини, автори часто надавали їм громадянського «звучання». Всі синкретичні форми виражені плюралістичними засобами індивідуальних стилів, міцною єднальною ланкою яких виступає любов до музики та знання про неї, а також поєднання професійних (літературних і музичних) умінь авторів.

П'ятий розділ **«Емінентні полілоги музичної номеносфери заголовків (на матеріалі поезії і прози Степана Чарнецького)»** зосереджений довкола спадщини одного літератора, фокусує увагу на «музичних» заголовках поезії і прози, як найперших маркерах інтермедіальності. Підрозділ 5.1 **«Музична номеносфера заголовків у літературі: теоретичний ракурс»** констатує спеціальну важливість таких заголовків, що зазвичай служать провідною ниткою змісту, наділяють тексти особливими прикметами, нерідко стаючи ще й конструктивним елементом «будівельного матеріалу» форми.

Окремих аспектів ролі музичних заголовків у літературній спадщині І. Франка, Лесі Українки, П. Тичини, М. Рильського, С. Чарнецького, Б.-І. Антонича та інших поетів і письменників торкалися літературознавці І. Денисюк, М. Ільницький, О. Рисак, В. Просалова, Ю. Ковалів, Н. Мориквас, А. Матусяк, М. Челецької і ін. З назви твору, який апелює до музики, починається «момент синтезу» (М. Ільницький), що є свідченням наміру автора вийти за межі своєї мови. Таким емінентним задумом стимулюється утворення асоціацій, аналогій, порівнянь, перцепційних здогадів у читача.

Провідною проблемою літературної номенології є класифікація заголовків. Стосовно розглянутого історичного періоду створення художньої літератури про музику (початок ХХ століття – 1940-ві роки), можна твердити про найбільше поширення жанрових, жанрово-метафоричних, конкретно-номінаційних, атрибутивно-номінаційних, характеристичних, іменних «музичних» назв.

З музикознавчої перспективи названа проблематика частково висвітлювалася М. Білинською, Н. Андрос, М. Загайкевич, Л. Ярославич, В. Юдіною та ін. Досі дослідники не пропонували окремого поняття для узагальненої ідентифікації музичних назв літературних творів. Та «маніфестоване» у такий спосіб перехрещення музики й слова заслуговує на автономність, бо постає реверсом явища програмовості, коли музика через літературно-заголовковий комплекс визначає провідну художню ідею і тематику поезії або прози, проектує виражальні та композиційні засоби, драматургічно-сміслову концепцію тощо. Потребує уваги і такий аспект, як сумісність або несумісність заголовка й тексту з огляду на формування досвіду естетичного сприйняття-антиципації у читача.

Покликання літературного заголовку на конкретний музичний твір вказує на екфразис як суб'єктивно-художню ретрансляцію музичної мови вербальною (через адаптацію образної концепції, семантики та стилю). Тоді вже від назви унаочнюються такі ознаки емінентності міжмистецького явища «твір у творі», як семіотичний і смисловий взаємообмін-мімезис, діалог-інтерпретація.

За аналогією до програмової музики, саме від музичних заголовків, з їх семантичною, сугестивною, міжсеміотичною, формотвірною, комунікаційною та світоглядно-естетичною функціями, починається рецепція естетики й стилістики поезії і прози. Тому музичною номеносферою заголовків у літературі можна вважати паратекстуальне поле мистецьких контактів, позначене наявністю специфічної номенклатури, що несе певне семантико-семіотичне навантаження, верифіковане в процесі читання.

У підрозділі 5.2 **«Поетичні інтермедіальні парадигми»** досліджено вірші С. Чарнецького, характерною рисою яких є вміщення музикалії у назву: «На свято пісні (М. Лисенкові)», «Гуцульська пісня», «Місячна соната», «„Там, де гора чорна, сумна”», диптих «На кларнеті», «Баркарола» зі збірки «В годині сумерку»; «Пісня Сольвейги», «Пісня кільчастих дротів», «На зламаному кларнеті», цикл «Відзвуки (3 мотивів Шопена)» зі збірки «В годину задуми», «Ой не ходи, Грицю...», «Госка», «Травіата», «Pagliazzo» (цикл «3 життя і сцени») зі збірки «Сумні ідем» та кілька поезій, що не ввійшли до збірок (диптих «3 пісень ночі», «Під звуки коляди», «На виставі „Богемі” Пуччіні»). Домени походження наведених заголовків диференційовані. У них помітні відсилання до пісенного фольклору, західноєвропейської класики (інструментальної і оперної), української драматургії, вживання музичної номенклатури.

У деяких віршах помітне безпосереднє співвідношення назви й твору («Баркарола», «Пісня ночі»). В «Місячній сонаті» та «кларнетному» циклі вона має метафоричний характер. Сенс такого латентного зв'язку вимагає декодування, схиляючи охочих «вилущувати» суть проєкції назви на зміст тексту. Порівняльний аналіз поезій С. Чарнецького та П. Карманського з тотожною назвою «Місячна соната» засвідчив необхідність хоча б побіжного ознайомлення з нотним текстом однойменного твору Л. ван Бетговена.

Цього потребують і вірші з циклу «Відзвуки (з мотивів Шопена)», де імпульси натхнення вказані, щоправда, не настільки точно, як у Д. Віконської, без зазначення опусів. Музичні назви мали би бути безпосередньо пов'язані з поезіями, та ці літературно-музичні кореляції не всюди вписуються у «горизонти сподівань» (Г.-Р. Яусс), передовсім для реципієнтів-музикантів і тих аматорів, хто знає й любить музику Ф. Шопена. Це абсолютно довільні імпресії поета, на які він, безперечно, мав право, за винятком вірша «Соната b-moll», який повністю руйнує поріг антиципації широковідомого знакового твору-шедевр.

Життя й театр, як показано в поетично-театрально-оперних уривках-транспозиціях С. Чарнецького, тісно переплетені. Його поетична манера природно ввібрала тут у себе театрально-образну рельєфність, сценічність картинності, дію, діалог / полілог, декорації, артистичні жести, пластику й міміку, музичний компонент.

У підрозділі 5.3 **«Інтермедіальна призма жанрів малої прози»** вказано, що музична номеносфера заголовків прозових жанрів С. Чарнецького переважно має метафорично-символічний рівень інтермедіального зв'язку з текстом. Лише новела «За звуком похоронної пісні» безпосередньо-ремастично розкриває референтність заголовка, втім, присвята невстановленій особі вносить певну особистісну напругу-загадку. У фейлетонах і нарисі музичні номінації назв

спершу слугують алюзіями, що в процесі читання виявляються «оманливими ілюзіями», тобто алегоріями: у фейлетоні «З пісень кохання» з іронічно-гротесковим забарвленням (як це властиво сатиричному літературному жанрові), у фейлетоні «З весняних мелодій» та особливо есе-нарисі «Верховино, світку ти наш» – із соціально-трагічними нотами. Порівняно з лірикою, проза наповнена суспільно-етичним «звучанням», інспірованим хвилюванням автора з приводу тогочасних умов і болючих проблем українського життя, тож він прагнув промовляти до душ читачів за допомогою психагогічної дії музичного мистецтва, яке зачіпає глибші фібри душі. Синтезований чи синестетичний вплив збагаченого у такий спосіб літературного слова став чи не основним завданням цієї номеносфери заголовків.

Інтерсеміотичний ряд заголовків розглянутих творів включив жанрові «знаки», знакові титули популярних пісень, опер, музичної драми й частини симфонічної сюїти, специфічні музичні позначення тональностей фортепіанних творів, прізвища композиторів, найменування інструмента, а також концепти «пісні» й «мелодії», які давно вже ввійшли до літературно-художнього «обігу». Ці полілоги, своєю чергою, подекуди викликали «музичні сліди» поетики автора, а саме, у звуковому вислові та його ритмомелодії, в наявності інтертекстуальних прийомів, рефренів, багатоголосся, секвенцій і інших, наближених до музичних, засобів розгортання тканини текстів, а також у різноманітній термінології. Композиційна структура поезій увібрала в себе риси сонатності, простої тричастинної форми, елементи варіаційності. В прозі, завдяки інтенсивному вживанню рефренів, найбільш помітні ознаки форми рондо.

Тож до класифікації варіантів «музики в літературі» С. П. Шера («словесна» музика, «вербальна музика» та структурно-формальні паралелі) варто додати «музичну номеносферу заголовка» / «музичний паратекст» літературного твору як багатоаспектне представництво різноманітних інтермедіальних проявів і перцепційних верифікацій мистецьких діалогів і полілогів.

У **Висновках** підсумовано результати дослідження згідно з поставленими завданнями.

1. Доведено, що музично-вербальна еміненість вирізняється вагомим «резервом значень», повсюдно представляючи «відкритий твір» (У. Еко). Дискурс мистецтвознавчої інтерпретації дає привід до пошуку глибинних семантико-художніх кореспондувань і нових евристичних тлумачень. Таким чином, музично-вербальну еміненість концептуалізовано як фізичний (тобто, в-тілений) і метафізичний культурно-мистецький феномен у множинності інтермедіальних та інтертекстуальних вимірів, спільними ознаками яких є міметична й діалогічна взаємозалежність слова й музики (переважно запрограмована в номеносфері), їхнє взаємовивищення (аж до трансцендентності) та взаєморепрезентація (інтерпретація) через гетерофонію знаків і сенсів, у тому числі національно значущих. Визначено основні концептуальні компоненти музично-вербальної еміненності: мімезис, діалог/полілог, інтермедіальність та інтертекстуальність, трансцендентність, інтерпретація, що супроводяться рецептивними поняттями асоціації, сугестії, аперцепції, антиципації тощо. Уточнено категорії програмовості, екфразису, музичної номеносфери заголовків літературних творів, за допомогою чого

сформовано теоретико-методологічну основу роботи й розкрито властивості музично-вербальної еміненності в кожному з вимірів.

2. На основі ретроспективного аналізу таксономій програмовості встановлено їх зародження в епоху Просвітництва та суттєве розгалуження у ХХ столітті (типи, тематичні групи, модуси, тематичні сімейства, програмові функції і ін.). Утім з позицій інтермедіальності програмовість у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства не розроблялася. Цей підхід зумовив визначення програмової музики як синтетичного роду творчості, в якому відбувається асоціативно-віртуальна, закодована в номеносфері заголовка, образно-смілова когеренція вербального й музичного контентів на онтологічно-інтенційному, інтермедіальному та інтертекстуальному образно-сміслових рівнях.

Названі рівні здатні вмістити найрізноманітніші текстуально-програмові значення, представлені відповідною образно-стильовою поетикою. Доведено, що вивчення й виконання програмового інструментального твору недопустиме без урахування заголовкового комплексу, який відкриває інтерпретатору (виконавцеві, слухачеві й досліднику) суттєву первину еміментного твору, його претекст / підтекст / міжтекст, а інколи також соціокультурний контекст. Передуючи музиці, програмові авторські заголовки, підзаголовки, пояснення тощо приковують увагу, стимулюють асоціації, уявлення рецепієнтів і суттєво впливають на інтерпретацію.

3. Проаналізовано особливості проявів музично-вербальної еміненності у програмово-інтертекстуальному рівні на зразках композицій з пісненими першоджерелами. Фортепіанні інтерпретації народних пісень побудовані на діалогах теми та її оформлення, що зазнають еволюції від поверхових спроб урізноманітнення нового «амплуа» пісні – до композиційного структурування, спрямованого на показ «істинності» еміментного тексту через трансцендентний фінал чи додаткове насичення театральнo-драматичними рисами. Інтерпретаційна багатогранність досягається також полісмісловим інтертекстуально-інтермедіальним переплетенням віртуальної вербальної основи пісенного джерела та його мелодики, імплементованих до фортепіанної фактури твору-присвяти.

На онтологічно-інтенційному рівні програмовості простежено такі ознаки музично-вербальної еміненності: 1) використання інтермедіальних і інтерсеміотичних засобів (поетичний епіграф, крилатий вислів), що збагачують образну систему додатковими смислами; 2) заголовкові вказівки на щоденникові й листовні записи, передані фортепіанним наслідуванням їх лексики, синтаксису, пунктуації; 3) імітаційні відлуння голосів навколишнього світу, що «філософізуються» як пантеїстична первина, полілог людини, природи та Творця. Твори представників української діаспори насичені ностальгійною художньою образністю у сакральному та поемно-розповідному ракурсах (із застосуванням інтертекстуальних ремінісценцій).

У інтермедіальному рівні програмовості, заявленому в назвах творів як живописний екфразис і літературний екфразис, музично-вербальна еміненність проявилася через комплекси міметичних засобів барвисто-колеристичної «живописності» та казково-рольового «нарративу». Ці асоціативні діалоги з

іномистецькими прототипами позначені винахідливістю і «наочною» достовірністю їх інтерпретацій.

4. Констатується, що дотичні до вокального виміру музично-вербальної еміненності концепції синтезу музики й слова позначені розмаїттям суджень філософів і мистецтвознавців, літераторів і композиторів. Підсумування їх поглядів таке: камерні вокально-інструментальні та хорові (з фортепіано й акапельні) композиції слугують безпосереднім озвученням здебільшого поетичних опусів. У цьому емінентному вимірі відбувається синхронне «помноження» засобів слова й музики, дуалістично-синергетичне співіснування текстів. Особливістю вокального твору як єдиного художнього організму є те, що поетичний ряд служить образно-естетичним і архітектонічним орієнтиром для створення музично-інкорпорууючого. Вірш залишається свого роду програмою, «що звучить», на відміну від попередньої (у першому вимірі), «що уявляється». Вербальний текст може стати основою кількох різноманітних музичних «прочитань», які завжди мають індивідуально-стильові та зазвичай ще й епохально-стильові відмінності. Тому поетична класика, як і сучасна поезія, саме завдяки музиці, постійно володіють шансами нових «актуалізацій». Зазнаючи різностильових музичних тлумачень, поезія різнобічніше виявляє свої якості, адаптаційні можливості.

5. Розглянуто вокалізацію поезії Олександра Олеся українськими композиторами, які виявили багатоманіття стильових почерків і еміненних ресурсів у поєднанні музики й слова. М. Лисенко врахував поетику контрастів і показав чутливість до інтерпретації навіть дрібних образних деталей (музична метафорика «пісні України», виражена інтонаційно-тембровими засобами полілогу фортепіано, флейти та голосу; діалог із жанровою основою серенади, що доповнює любовну тематику вірша; «пряма мова» поезії у акапельному хорі як засіб «інструментування» полілогу партій тощо). Стильові відмінності інтерпретацій однієї поезії двома композиторами (М. Лисенком і Н. Нижанківським) увиразнені темпоральним і образно-структурним трактуванням художнього цілого. Для доробку С. Людкевича характерне проникнення у тонкі нюанси поетичних антиномій, він знаходив адекватні музичні відповідники шляхом образно-настрійових паралелей, гармонічно-ладових і ритмофактурних наслідувальних ефектів (наприклад, слів-сигналів «дзвони», «громи», «сурми» та ін.). І Людкевич, і особливо Кос-Анатольський вели діалог із поетом не лише як композитори, а й як автори власних віршів, коректно коригуючи вербальні оригінали. «Приховані інтертексти» Кос-Анатольського свідчать про намір вивищення літературних надбань забороненого в часи тоталітаризму автора.

6. Доведено, що теоретичні експлікації «музичності» прози філософами і мистецтвознавцями мають давнє коріння, а праці сучасних компаративістів увиразнили посилення уваги до цієї царини в останні десятиліття внаслідок поширення теорії інтермедіальності, оновлення поглядів на екфразис та інші способи синергетичних репрезентацій. Дослідження музично-вербальних реляцій цього виміру поступово акцептується й музикознавцями. Літературознавці натомість роблять спроби музичних аналізів програмових музичних творів з літературними першоджерелами (С. Маценка, А. Геймей, А. Матусяк і ін.), отже,

проявляються зустрічні «обмінні» тенденції. Відзначено вдалі приклади використання цими науковцями музичних партитур у дослідженнях відповідних літературних творів і появу сучасних термінотворчих праць «на межі літератури й музики» (С. Маценка).

7. Виявлено, що позиції емінентності у прозі з музичним змістом проявляються різнобічно. Насамперед, у своєрідній словесно-міметичній «транскрипції» звучання / виконання музичного твору або через рефлексію на нього чи музику загалом, її рецепцію, творців, інтерпретаторів тощо, у тотальному або фрагментарному вигляді «присутності» в літературному тексті, який повністю чи частково цій «присутності» присвячений. При цьому музична лінія може виступати в наративі як головною, так і супроводом або контрапунктом інших ліній. Музика сприяє новаторським мовностилістичним і композиційним особливостям прози, а також інтенсифікації залучення паралінгвістичних чинників, таких як інтонація, ритміка, пауза, градації вислову тощо. Інтермедіальний літературно-художній досвід словесного осягнення музики українськими письменниками супроводився застосуванням прийомів екфразису, гіпотипозису, дієгезису, екзегезису й мімезису.

Музично-критична письменницька діяльність відрізняється певними особливостями письма (метакритичними судженнями, літературними чи іномистецькими відступами-екфразисами тощо), синкретичністю мислення, часто інсайтом. Критика і публіцистика письменників на музичні теми поєднуються з національно-виховними моментами, розкриваючи суспільству малознані факти про особистості творців і виконавців, якими б гордилася кожна нація. Публіцистика й белетристика музиканток про музику детерміновані професійними мотивами, поруч з якими проступає прагнення донести доступні широкому загалу словесні інтерпретації-пояснення музики «зсередини», з творчої практики її власного засвоєння та сценічно-виконавських переживань. Інтермедіальність у жіночих здобутках має персоналістично-компенсаторний і гендерний акценти.

8. Обґрунтовано, що музична номеносфера заголовків (або музичний паратекст) у літературній і публіцистичній творчості – своєрідне «запрошення» до світу музичного мистецтва. Цьому виміру музично-вербальної емінентності притаманний широкий спектр декларативності (назви жанрів, конкретних творів і інструментарію, інша термінологія) та текстуальних утілень – від спорадичної згадки, довільних уявлень, детально-консеквентних інтерпретацій музики до алегоричної «маски»-симулякра. За дією на реципієнта, тобто попереднім авторським скеруванням емоційної настанови й смислообразів, а також активізацією уваги, уподібнюється до програмової музики. Цим і пояснюється «автономізація» цього виміру та приєднання до скоригованої таким чином компаративістичної концепції С. П. Шера.

9. З'ясовано, що проєкція «музичних» заголовків творів С. Чарнецького на тексти, як перший і безпосередній прояв інтермедіальності, а отже, й емінентності, зумовила їхній розподіл на такі парадигми: музичний екфразис, тобто літературне «тлумачення» або репрезентація конкретного музичного твору чи його фрагмента; часткові елементи омузикалення мови, тобто наявність літературних «аналогів» музично-виражальних засобів; переймання рис архітектоніки, структурно-

композиційних прикмет і способів розгортання вислову. Друга й третя парадигми походять здебільшого від літературної орієнтації на певний музичний жанр і спроб запозичення-відтворення його загальних властивостей / тяжіння до нього.

10. Встановлено стрижневі константи художніх парадигм усіх еміnentних вимірів: унікальна й питома для української культури роль народної пісні (ліричної, історичної, побутової, обрядової, паралітургійної, патріотичної) і пісенності загалом; симультанність сприйняття; холістичне ставлення авторів до творчості.

Народна пісня виступила у програмовому вимірі, як зазначене в заголовку джерело фортепіанного твору та інтертекстуальна пісенна цитата в значенні символу батьківщини у п'єсі з іншою назвою; другий вимір оприявнив «пісню України» у знакових жанрових іпостасях – гимн, історична пісня й дума; у третьому й четвертому вимірах пісня ввійшла до музичної номеносфери заголовків поезії і прози, стала міфологічним уособленням народної душі в музично-критичному дописі та позиціонувалася як одна з віх осмислення фортепіанного твору М. Лисенка в публіцистиці піаністки. Різноманітні знакові й символічні візії пісні у композиторів, письменників, поетів, музикантів наголошують на її «самоемінентності», а також на генологічно-питомому та ментально-кордоцентричному вкоріненні у професійно-художні форми національної культури та публіцистично-критичні розробки.

«Словесне моделювання» музики та «музичне моделювання» літератури й публіцистики зрівнюються у перцепційних правах, апелюючи до синестетичності сенсорики адресата шляхом задіяння свідомих і підсвідомих рецепторів, що виявляється в асоціативно-образних мисленневих процесах. Спорадичне вкраплення елементів візуальних мистецтв (як у теоретичних джерелах, так і в художніх парадигмах, завдяки різнобічності обдаровань авторів), сприяє сумісно-посилений дії цих полілогів на слухачів, читачів і дослідників.

У кожному з вимірів простежуються холістичні способи «подання» мистецького артефакту, а також критичного або наукового; результатом цього стає інформаційно-образна й семантична (інколи теж семіотична) «стереоскопія» викладу текстури. Запозичення й обмін поняттями, засобами та функціями, прибігання до заміників, еквівалентів, символіки виразу свідчать про наміри адресантів розширювати іманентні кордони мистецтв, знаходити нові пункти дотику між ними для взаємного збагачення поетик. Літератори, які пишуть про музику, як і музиканти-белетристи й публіцисти, нерідко виявляють володіння сукупністю талантів. Дослідники (літературознавці та музикознавці) змушені опанувати суміжну галузь науки, що відкриває перед ними нові пошукові горизонти. Дослідження музично-вербальної еміnentності переконує у притаманній українській художній культурі здатності «перетворення меж і обмежень у між-простір (in-between spaces)» (Гомі Бгабга), який, можна продовжити, переходить у завжди актуальний і постійно зростаючий духовно-естетичний над-простір буття людини.

11. Накреслено перспективні напрями досліджень музично-вербальної еміnentності як складової мистецтвознавчої чи літературної компаративістики, а ширше культуральної, в подальших інтертекстуальних і інтермедіальних студіях музичної творчості з участю слова та літературної з музичною тематикою (з

можливим залученням живопису, інших візуальних мистецтв); у дослідженнях порівняльно-персонологічних аспектів психології, взаємин, творчості музикантів і літераторів (і інших митців); у розширенні порівняльно-типологічних аспектів музичної культури; у вивченні використання музичного ідіому в дослідженнях літератури та інших мистецтв, у філософських працях; у інтенсифікації музикознавчих, мистецтвознавчих і культурологічних пошуків у галузі компаративістики взагалі.

Список опублікованих праць за темою дисертації

Монографія

1. Фрайт О. Музично-вербальна еміненість: виміри та парадигми. Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2020. 490 с.
2. Фрайт О. Музикалії у малій прозі Дарії Віконської початку 1920-х років у світлі сучасних літературно-мистецьких концепцій. *Galicja 1916: plus/minus dziesięć lat (przestrzenie dyskursów: historia, literatury, języki) : monografia naukowa / red. tomu A. Borkowski, R. Mnich. Siedlce : Wyd-wo Naukowe IKR[i]BL, 2018. S. 115–130.*

Рецензія

Афоніна О. Рецензія на монографію Фрайт О. В. Музично-вербальна еміненість: виміри та парадигми. *Вісник НАКККіМ*. 2021. № 1. С. 235–236.

Статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»

3. Фрайт О. М. Лисенко на порозі нової доби та його рецепції у наступних поколіннях українських композиторів. *Українське музикознавство: До 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка* : науково-методичний збірник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. Вип. 32. С. 236–248.
4. Фрайт О. Проблема програмності у візії Станіслава Людкевича. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського*. 2003. № 1 (10). С. 11–18.
5. Фрайт О. В. Принцип програмності у фортепіанній музиці М. Колесси. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Тернопіль : Вид. відділ ТДПУ, 2003. № 2 (11). С. 14–19.
6. Фрайт О. До питання про цитатне використання фольклорних джерел в українській фортепіанній музиці. *Українське мистецтвознавство*. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2004. Вип. 5. С. 110–114.
7. Фрайт О. Микола Лисенко і Олександр Олесь: життєві паралелі та творчі перехрестя. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно* / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2006. Ч. 4. С. 33–39.

8. Фрайт О. Сучасний композитор і фольклор (фортепіанні п'єси М. Ластовецького для молоді). *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно* / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2008. Ч. 2. С. 116–121.

9. Фрайт О. Олесіана Станіслава Людкевича. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно* / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2008. Ч. 4. С. 14–22.

10. Фрайт О. Музичне життя поезії Івана Франка «Ой ти, дівчино, з горіха зерня». *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистецтвозн. і культурології* / Інститут проблем суч. мистецтва Академії мистецтв України ; редкол.: В. Д. Сидоренко (голова), О. О. Авраменко та ін. Київ : Музична Україна, 2008. Вип. 4–5. С. 345–351.

11. Фрайт О. Музичне життя поезії Івана Франка «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» (закінчення). *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистецтвозн. і культурології* / Інститут проблем суч. мистецтва Академії мистецтв України ; редкол.: В. Д. Сидоренко (голова), О. О. Авраменко та ін. Київ : ППСМ АМУ, КЖД «Софія», 2009. Вип. 6. С. 393–398.

12. Фрайт О. Анатоль Кос-Анатольський як інтерпретатор поетичних творів Олександра Олеся. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно* / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : Інститут МФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. Ч. I (29). С. 22–27.

13. Фрайт О. Українська фортепіанна фантазія: історико-стильова ретроспектива. *Загальне та спеціалізоване фортепіано у мистецькому просторі України : наук. збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів : Сполом, 2012. Вип. 27. С. 218–226.

14. Фрайт О. В. Фортепіанна спадщина як вияв психологічних рис особистості Миколи Лисенка. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2012. № 2 (15). С. 34–39.

15. Ковальська-Фрайт О. Синергія музики й слова у працях українських музикознавців Галичини першої третини ХХ століття. *Вісник Львівського університету ім. І. Франка. Серія : Мистецтвознавство*. Львів, 2013. Вип. 13. С. 3–15.

16. Фрайт О. Фортепіанна творчість українських композиторів у науково-публіцистичній спадщині Василя Витвицького. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : Наукові записки Рівнен. держ. гуманіт. університету* : зб. наук. пр. / упор. В. Г. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2014. Вип. 20, Т. 1. С. 114–118.

17. Фрайт О. Культурологічні погляди Станіслава Людкевича. *Українська музика : науковий часопис*. 2014. Ч. 3 (13). С. 36–42.

18. Фрайт О. Поезія «Прийди, прийди» О. Олеся в інтерпретаціях М. Лисенка та Н. Нижанківського. *Вісник Львівського університету. Серія : мистецтвознавство*. Львів, 2015. Вип. 16, Ч. 2. С. 57–63.

19. Ковальська-Фрайт О. Музичний дискурс в творчості письменниці та науковця Дарії Віконської. *Українська музика : науковий часопис*. 2016. Ч. 4 (22). С. 36–48.

20. Фрайт О. Сакральні мотиви й символи в програмній фортепіанній музиці українських композиторів. *Вісник Львівського університету імені І. Франка. Серія : мистецтвознавство*. Львів, 2016. Вип. 17. С. 105–112.

21. Фрайт О. Трансцендентність музики в прозі В. Домонтовича (Віктора Петрова). *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 2018. Ч. 3. С. 32–41.

Статті у фахових виданнях України, внесених до міжнародних наукометричних баз

22. Фрайт О. Ментальні та історико-соціальні чинники музично-мистецької діяльності українського жіноцтва. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2018. Вип. 19. С. 51–55.

23. Фрайт О. Гендерна проблематика в українській музичній журналістиці Галичини (перша третина ХХ століття). *Музикознавчий універсум : Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2019. Вип. 45. С. 16–28.

Статті в наукових зарубіжних періодичних виданнях

24. Frajt O. Maniera poetycka Aleksandra Olesia w interpretacji Stanisława Ludkiewicza (na przykładzie pieśni solowych). *Musica Galiciana*. Rzeszów, 2008. T. XI. S. 62–70.

25. Kowalska-Frajt O. Wpływ Fryderyka Chopina na twórczość fortepianową kompozytorów ukraińskich w pierwszej dekadzie XX wieku. *Pogranicze-Pograniczca : Rocznik naukowy – Науковий щорічник*. Lublin : Wyd-wo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2009. T. 3. S. 63–75.

26. Frajt O. Pedagogiczne aspekty synergii muzyki i sztuki wizualnej. *Studia Kulturowo-Educacyjne*. Lublin : Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 2016. Tom XI, numer 1. S. 67–72.

27. Frajt O. Muzyczno-krytyczne dziedzictwo literatki i publicystki Darii Wikońskiej w Dawnej Galicji w okresie międzywojennym. *Musica Galiciana / pod red. nauk. G. Oliwy i K. Fink*. Rzeszów, 2019. T. XVI. S. 165–175.

28. Фрайт О. Пташині голоси в королівстві фортепіанних звуків. Птахи в літературі, культурі і медіах. *SAP Studies. Animals. Plants / red. E. Borkowska, A. Borkowski i in. ; Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Wydział nauk Humanitarnych*. Siedlce : Wyd-wo Naukowe IKR[i]BL, 2020. T. III. S. 89–101.

Наукові праці, які додатково відображають результати дисертації

29. Фрайт О. Петербурзькі образки як рефлексії української душі. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно / гол. ред. Г. Скрипник*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. Ч. 2. С. 100–101.

30. Фрайт О. Поезія І. Франка і сучасна фортепіанна музика. *Музична україністика: сучасний вимір : збірник наук. статей на пошану музикознавця, д. мист., проф. М. П. Загайкевич / ред-упор. А. К. Терещенко*. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 4. С. 222–226.

31. Фрайт О. Стильова панорама української фортепіанної музики для дітей. *Музична україністика: сучасний вимір : збірник наук. статей пам'яті д. мист., проф. М. Гордійчука*. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 2011. Вип. 6. С. 266–274.

Тези наукових доповідей

32. Фрайт О. Програмні фортепіанні твори Нестора Нижанківського крізь призму сецесії. *Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства : Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Київ : ДАКККіМ, 2005. Ч. I. С. 140–144.

33. Фрайт О. Способи опрацювання фольклорних джерел у фортепіанній творчості М. Колесси. *Миколі Колесі – у сторічний ювілей*. Дрогобич : Коло, 2003. С. 164–170.

34. Фрайт О., Балаховська О. Фортепіанні твори Віталія Кирейка як зразок взаємодії поезії та музики. *Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання : зб. статей*. Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2013. Вип. 7. С. 113–118.

35. Фрайт О. Літературознавчий метод Е. Шмідта – І. Франка в проекції на історію української музики та музичну антропологію. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія : тези доповідей Міжнар. наук. конференції (Львів, 28 лист. 2014 р.)*. Львів, 2014. С. 90–93.

Посібники

36. Фрайт О., Магур Л. Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для молоді (Рекомендовано МОН України 9 червня 2003 р. № 1 / 11-2305). Дрогобич : Коло, 2003. 80 с.

37. Фрайт О. Українська програмна фортепіанна музика в загальноосвітній школі (методичні рекомендації). Дрогобич : НВЦ «Каменяр» ДДПУ імені Івана Франка, 2003. 32 с.

38. Фрайт О. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті здобутків національної музичної культури. Дрогобич : Вимір, 2004. 92 с.

39. Фрайт О., Лозинська Н. Іван Франко і українська хорова культура. Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2007. 62 с.

40. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія та сучасність : навч.-метод. посібник. Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2013. 100 с.

41. Фрайт О., Катриняк С. Концепт казки в фортепіанній творчості українських композиторів. Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2020. 56 с.

АНОТАЦІЯ

Фрайт О. В. Музично-вербальна еміненість у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства. – Кваліфікаційна праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021.

У дисертації представлено мистецтвознавчу адаптацію, концептуалізацію та трактування філософсько-герменевтичної категорії еміненності тексту з міжгалузевою опорою на ідеї і положення естетики, культурології, компаративістики, філософії етнокультури. Музично-вербальна еміненність, досліджена в єдності її складових (мімезис, ділог і полілог, інтермедіальність, інтертекстуальність, трансцендентність, екфразис, інтерпретація) та доповнена рецептивними поняттями (асоціації, антиципація, аперцепція і ін.), розглядається в інтегративних вимірах програмової і вокальної творчості, «музичної» прози та музичного паратексту в літературі.

Розроблено класифікацію інструментальної програмовості з інтертекстуальним, інтермедіальним і онтологічно-інтенційним тематично-образними рівнями, здійснено порівняння музичних інтерпретацій однієї поетичної основи та віршів із тотожними «музичними» назвами, простежено стильову еволюцію омузикалення творчості одного поета, запроваджено поняття «музична номеносфера літературних заголовків» і нові різновиди музичних екфразисів і гіпотипозису в прозі. Запропоновано дослідницькі вектори музично-культуральної компаративістики.

Ключові слова: музично-вербальна еміненність, інтерпретація, програмовість, вокальна творчість, «музична» проза, інтертекстуальність, інтермедіальність, номеносфера заголовків, художня культура.

ANNOTATION

Frajt O. V. Music-verbal eminence in interpretive discourse of Art studies. – A Qualifying Scientific Work as manuscript.

The dissertation for obtaining a scientific degree of the Doctor of Art Studies in specialty 26.00.01 – Theory and History of Culture (Art Studies). – National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2021.

The thesis represents an art history adaptation, conceptualization and interpretation of the philosophical-hermeneutic category of the text eminence by means of intersectoral reliance on the ideas and statements of aesthetics, comparative studies, philosophy of ethnoculture. Musical-verbal eminence, studied in the integrity of its components (mimesis, dialogue, polylogue, intermediality, intertextuality, transcendence, ekphrasis, interpretation) and supplemented with receptive notions (associations, anticipation, apperception, etc.) is being regarded in the integrative

dimensions of program and vocal art, "musical" prose and musical paratext in literature.

The program music as a synthetic virtual presentation of literature and partially other arts and intra-music impulses in it, was studied on the piano samples written by Ukrainian composers. The analysis of theoretic works of the researchers of different epochs has enabled to define the program music as an instrumental-synthetic type of creativity in which there is an associatively-virtual, encoded in the specific title (or another paratextual component) coherence of the verbal and music contents on the ontologically-intentional, intermedial and intertextual levels.

Ukrainian vocal music (chamber and choral), in which poetic and musical components, merging in synergy, form a different ontological range of their own word-sound-rhythms. The chosen examples of vocal music, as a paradigm of the transtextual artistic creative practice, are significant not only by the competition for the priority between music and poetry, but a relevant, and a simultaneous convergence of the means of both arts. Undergoing various stylistic musical explications, one and the same poetic composition manifests its features in multifaceted ways, shows its adaptive possibilities and timeless relevance.

Comparative theories of the "musical" prose developed both as musically-centered and by means of the dominance of literature (or, more seldom, other arts). The musical prose of Ukrainian modern writers, music-critical writing attempts and literary-journalistic achievements of musicians entered the third dimension of the two arts combination, which manifests itself in time and space (in the forms of "performance" or "perception" here-and-now) or illusory (for example, in the form of memories, abstract reasoning, lyrical digressions, etc.).

A more thorough study of the functioning and operation of the mentioned contacts revealed the great importance of musical titling in literature and journalism and became the impetus for the separation of this nomenosphere into the fourth dimension. The musical nomenosphere of the titles serves as the leading thread of the content. It gives the presentation special features, often becomes a constructive project of the "building material" of the form.

In the paradigms of each eminent dimension emerges a unique and significant role of the folk song (lyrical, historical, patriotic, household, ritual, paraliturgical, etc). Various symbolic visions of the song in interpretations of composers, writers, poets, scholars, musicians emphasize on its "self-eminence" (or "self-identity") as well as on genealogically specific and cordocentric rooting in professional and artistic form of national culture and critical developments.

The eminence is a physical (i.e. embodied) and a metaphysical form of interdependence, mutual elevation and mutual presentation of the two arts in these synthetic musical and verbal dimensions and paradigms. It reveals the authors' holistic attitude to creativity; the result is the informational, figurative and semantic (sometimes also semiotic) stereophony of texture presentation. Borrowing and exchanging concepts, means and functions, referring to substitutes, equivalents, symbolism of expression indicate of the intentions of the addressees to expand immanent borders of arts, find new points of contact between them to mutual enrichment of poetics. Interpretation which lies in the basis of perception of

integrative dimensions, gives every reason to the search of deep semantically figurative correspondence and new heuristic explications, building up an endless number of meanings of artifacts of Ukrainian national culture.

Key words: music-verbal eminence, interpretation, program music, vocal creativity, «music» prose, intermediality, intertextuality, musical nomenosphere of titles, art culture.

Підписано до друку 09.04.2021 р. Формат 60x90/16.
Папір офсетний. Гарнітура «Times New Roman».
Вид. арк. 1,9. Зам. 16. Тираж 100. Друк на ризографі.

Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного
педагогічного університету імені Івана Франка
82100 Дрогобич, вул. І. Франка, 24.