

УДК 78.03:780.616.432(477)''185/193.,  
DOI 10.32461/2226-3209.4.2023.293727

**Цитування:**

Фрайт О. В. Явища літературно-музичної жанрової міграції в українській фортепіанній творчості (друга половина XIX – перша третина XX століття). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 4. С. 110–115.

Frait O. (2023). Phenomena of Literary and Musical Genre Migration in Ukrainian Piano Art (the Second Half of the XIXth – the First Third of the XXth Century). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 110–115 [in Ukrainian].

**Фрайт Оксана Володимирівна**,  
доктор мистецтвознавства,  
доцент, професор кафедри музично-теоретичних  
дисциплін та інструментальної підготовки  
Дрогобицького державного педагогічного  
університету імені Івана Франка  
<https://orcid.org/0000-0001-6903-7096>  
[oksana\\_frajt@ukr.net](mailto:oksana_frajt@ukr.net)

## ЯВИЩА ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИЧНОЇ ЖАНРОВОЇ МІГРАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ (ДРУГА ПОЛОВИНА XIX – ПЕРША ТРЕТИНА XX СТОЛІТТЯ)

**Метою роботи** є висвітлення інтермедіальних проявів жанрової міграції з літератури в музику на матеріалі фортепіанних композицій українських авторів. **Методи дослідження** базуються на принципах компаративістики. Зокрема, застосовано інтермедіальний підхід до вивчення взаємодії міжмистецьких мовних кодів у музичних творах із жанровими заголовками, пов'язаними з літературою. Використано генологічний, системно-аналітичний, узагальнено-типологічний і компаративний методи для проведення паралелей, знаходження подібностей і відмінностей між літературними жанровими конотаціями та фортепіанними втіленнями балади, елегії, експромту, казки, легенди й поеми. **Наукова новизна дослідження** полягає у спробі інтермедіального аналізу фортепіанних творів з побутуючими в літературі жанровими означеннями за допомогою семантико-семіотичних інтерференцій. Запроваджено поняття «жанрової міграції» до порівняльного простору літературно-музичних жанрових ореолів, що інколи доповнюються програмними орієнтирами, включно з опорою на конкретні фольклорні джерела. **Висновки.** Міграція літературних жанрів у сферу музики виступає одним із вимірів інтермедіальності, як зумовлених паратекстами міжмистецьких діалогів і полілогів у семіотико-семантичній площині, а також частково у композиційно-структурному плані. Попри те, що ці інтерференції доволі умовні, запозичення жанрових парадигм є свідченнями безпосередніх взаємовпливів літератури й музики, особливо на прикладах балади й елегії, як жанрів подвійної музично-поетичної генези. Порівняння з жанровою першоосновою-«ідеалом», паратекстуальне поєднання музичних жанрів із літературними (етюд-легенда, соната-балада) чи з програмною назвою дозволяють констатувати індивідуалізацію композиторської інтерпретації на різних рівнях художньої організації фортепіанного тексту. Загалом використання літературних жанрових моделей збагатило образно-семантичні, стилістичні та духовно-пізнавальні ресурси української фортепіанної музики.

**Ключові слова:** українська фортепіанна творчість, літературні жанри (експромт, казка, легенда й поема), жанри подвійної музично-поетичної генези (балада, елегія), жанрова міграція, еміненний текст.

*Frait Oksana, Doctor of Art Studies, Associate Professor, Professor of the Department of Music-Theoretical Disciplines and Instrumental Training, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*

**Phenomena of Literary and Musical Genre Migration in Ukrainian Piano Art (the Second Half of the XIX<sup>th</sup> – the First Third of the XX<sup>th</sup> Century)**

**The purpose of the work** is to highlight the intermedial manifestations of the genre migration from literature to music based on the materials of piano compositions of the Ukrainian authors. **Research methodology** is based on the principles of comparative studies. In particular, intermedial approach to the study of inter-art language codes in musical compositions with the genre titles connected with the literature interaction has been used. Genological, system-analytical, generalised-typological, and comparative methods have been applied to draw parallels, to find similarities and differences between literary genre connotations and piano interpretations of a ballad, elegy, impromptu, fairy tale, legend, and poem. **Scientific novelty** of the research lies in an attempt of intermedial analysis of piano compositions with the existing in literature genre definitions by means of semantic-semiotic interferences. The concepts of the “genre migration” have been introduced to the comparative sphere of literary and musical genre halos, sometimes supplemented with programme guidelines, including reliance on specific folklore sources. **Conclusions.** Migration of the literary genres to the sphere of music is one of the dimensions of intermediality caused by paratexts of inter-artistic dialogues and polylogues in semiotics

and semantic plane, as well as in composition-structural aspect. Despite the fact that these interferences are quite conditional, genre paradigm borrowings are the evidence of the direct mutual influence of literature and music, especially on the examples of the genres of ballad and elegy, which represent the genres of the double music-poetic genesis. Comparison with the genre primary basis-“paragon”, paratextual combination of musical genres with the literary ones (etude-legend, sonata-ballad) or with the programme title allow to claim the individualisation of the composer's interpretation at different levels of the artistic organisation of a piano script. To sum it up, using literary genre models enriched figurative-semantic, stylistic, and spiritually-cognitive resources of Ukrainian piano music.

**Keywords:** Ukrainian piano art, literary genres (impromptu, fairy-tale, legend, poem), genres of the double music-poetic genesis (ballad, elegy), genre migration, eminent text.

Актуальність теми дослідження. Українська фортепіанна музика має досить давні традиції та значні досягнення. Як і в інших галузях музичного мистецтва, у ній відобразилися індивідуальні інтенції авторів та деякі закономірності національного історико-культурного процесу. Першим стимулом пізнання цього з боку реципієнта (виконавця, слухача та дослідника) стають вербальні паратексти – заголовкові комплекси творів, до яких належать заголовки й підзаголовки, жанрові вказівки, програмні назви, пояснення чи покликання, в тому числі епіграфи, присвяти тощо.

Розгалужена жанрова система цієї галузі творчості зазначеного хронологічного відтинку презентує низку жанрових моделей, запозичених із літератури, а саме експромт, казка, легенда, поема, та таких жанрів подвійної музично-поетичної генези, як балада й елегія. У зв'язку з цим виникає необхідність «модуляції» інтермедіального напряму компаративістичних студій (як порівняльного вивчення впливів, запозичень, збігів, з одного боку, та відмінностей і диференціацій різних художніх явищ і засобів, з іншого) у царину музики. В цьому випадку стикаємося з міжмистецькими контактами та відносинами. Дослідження особливостей перенесення літературних жанрових концептів у фортепіанний ідіом досі не здійснювалося, з чого випливає актуальність статті. Її мета – висвітлення інтермедіальної взаємодії у явищах жанрової міграції з літератури в музику на матеріалі фортепіанних композицій українських авторів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українські музикознавці частково зверталися до цієї проблематики, торкаючись аналізу жанрових груп або окремих жанрів. Володимир Клиш уперше заклав її теоретико-методологічні основи, головню на радянських зразках. Він розподілив розглядувані жанри таким чином: елегія<sup>1</sup> та поема віднесені до ліричних, а балада<sup>2</sup>, легенда, казка – до епічних [4, 39]. Експромт увійшов до жанрів «додаткової класифікації» [4, 145]. Літературні жанрові джерела спеціально не виокремлювалися. Не

вказано на них і на інші іномистецькі прототипи в новіших теоретичних розробках класифікаційних проблем музичних жанрів. Вирізнено жанрово-видовий, інтражанровий (у синтетичних моделі опери, ораторії та ін.) прояви взаємодії, а також жанрову взаємодію зі стилями та позатекстовими асоціативними чинниками [7]. Взаємодія фортепіанної музики з літературними жанрами й жанрами музично-поетичного походження комплексно не вивчалася, хоча окремі з них ставали предметами досліджень музикознавців.

Так, особливості поемності та зразків поем в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ сторіччя розкрила Неля Пастеляк, історичний розвиток жанру фортепіанної балади вивчає Наталія Сидір. Дослідники творчості деяких композиторів, причетних до розвитку жанрів, що розглядаються, аналізували відповідні твори Станіслава Людкевича (Галина Блажкевич, Любов Кияновська), Бориса Лятошинського (В. Клиш, Н. Пастеляк, О. Марценківська та ін.), Федора Якименка (Ольга Кушнірук), Всеволода Задерацького (Н. О. Лукашенко) та ін.

Виклад основного матеріалу. У літературознавчих працях окреслені літературні жанри поєднуються давньою генологією. Виникнення експромту, елегії та поеми датується античною епохою. Легенда, балада й казка народилися в середньовіччі. В романтиків із їх схильністю до міфів, фантастики, містики, героїзації історії та зануренням у внутрішній світ людини ці жанри отримали нове життя.

За винятком елегії (медитативно-меланхолійного вірша) та експромту (короткого імпровізованого вірша), казці, легенді, поемі й баладі притаманна амбівалентна мовна організація – прозаїчна або віршова. Згідно типової літературознавчої таксономії, вони належать до різних літературних родів: епічного (легенда, казка), ліричного (елегія) та ліро-епічного (балада, поема) [2]. Експромт сюди не увійшов, однак, з огляду на його «реактивну» сутність [5, 324], ним можна продовжити ліричний рід. Відомо, що цим жанрам не властиві строгі родові

обмеження, нерідко помітні процеси взаємопроникнення-дифузії, як, наприклад, у поемі, що сама поділяється на жанрові різновиди: ліро-епічна, лірична, епічна, драматична та ін. [6, 232]; або ж у вигляді суміщення елементів різних родів і жанрів у одному творі.

Якщо легенда, казка й балада глибоко закорінені у фольклор, то експромт, елегія і поема є авторськими (книжними) творіннями. Семантично-виражально епічні та ліро-епічні жанри тяжіють до розповідності-наративності, та кожен із них має більше чи менше усталені градації її «темпоритму» та інші характерні прикмети, що стосуються «траєкторії» концепту, настроєвості вислову, структури цілого тощо. Стосовно масштабно-композиційних вимірів більшість (окрім поеми) відноситься до малих форм. Ознаки жанрового художнього хронотопу різняться: «епічний час – переважно минулий, подія зображується як така, що вже відбулася, ... у ліриці – час ліричного переживання теперішній» [1, 203]. В ліро-епічних жанрах, безсумнівно, відбувається переплетення часів, як також чинників оповідальності та ліричного коментарю. Спільною для всіх є вільна композиційна структура. Щодо балади та елегії варто зауважити не лише їхнє подвійне походження (музично-поетичне в поемі та музично-поетично-танцювальне в баладі, з яких виокремилося суто літературне), а й про паралельну екзистенцію в літературі й музиці (вокальній і інструментальній) та про неминучі взаємовпливи.

Феномен «літературизації музики» народився в романтичну добу. Він інспірувався дискурсом синтезу мистецтв – одним із пануючих тоді в загальноєвропейському культурному просторі. Відомі творці фортепіанної музики черпали в літературі духовно-естетичну наснагу, гуманістично-філософські ідеї, образну символіку та технічно-структурні засоби. Одним із шляхів оновлення інструментальної музики, охоплення нею ширшого кола думок і почуттів, вважалося її внутрішнє злиття з поезією. Допускалися імплікації жанрової характерності літератури, особливо лірики й епічних творів, що завжди володіли виразними характеристичними прикметами.

Свідченням інкорпоративних можливостей мистецтв через спільну жанрову основу стали «Сонети Петрарки», дві легенди та дві балади Ференца Ліста, балади Фридерика Шопена та Йоганеса Брамса, експромти Ф. Шопена, Франца Шуберта й Берджиха

Сметани, «Фантастична казка» Роберта Шумана, «Балада в формі варіацій на народну тему», елегії та п'єса «В тоні балади» Едварда Гріга, поема «Пан» Вітезслава Новака, десять легенд для фортепіано в 4 руки Антоніна Дворжака та ін. Тому можна констатувати зародження й утвердження в романтиків іманентного для них явища жанрової міграції як інтермедіального перепрофілювання, що полягає у перенесенні-перейманні жанрових заголовків і деяких жанрових прикмет із одного мистецтва в інші, зокрема, з літератури в музику.

Трактуючи засади поемності як притаманні вільним фортепіанним формам зрілого романтизму з надбань Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шопена та Ф. Ліста, Н. Пастеляк зауважила, що це дало сильні імпульси для радикального оновлення структурних канонів класицизму, становлення й розквіту контрастно-складових і наскрізних композицій. Та ще цікавішим наслідком стали довільні комбінації традиційних і новаторських форм, «породжених літературними аналогіями» [10, 24], тобто, не лише з поемами, а з ширшим жанровим колом. У таких творах композитори сягали також до звукообразності та звуконаслідування, іноді відповідно до «омузикалення» інтонацій літературних [10, 25].

У фортепіанних відповідниках поеми, балади, легенди й казки (з програмним уточненням образного змісту чи без нього) помітні такі літературні впливи наративно-драматургійних схем, як зав'язка події та неквапність розвитку (принаймні на початку), образна рельєфність і персоніфікація «дійових осіб», «розповідний» тип викладу та викликані логікою сюжетних поворотів фактурні зміни, розв'язка-підсумок тощо. Елегії та експромти більше зосереджені на почуттєвій гамі, хоча елементи музичної «розповіді» так само можуть бути задіяні.

Перехідним містком до встановлення зв'язків між романтичною фортепіанною музикою і літературною продукцією інколи ставала народна пісня, що, завдяки своїй синкретично-синтетичній (музично-вербальній) природі та концентрованій образній символіці стимулювала уяву і фантазію композиторів, спонукаючи до інструментальних транспозицій «співаної фабули» (наприклад, через пряме покликання в Баладі Е. Гріга в формі варіацій на тему норвезької народної пісні ор. 24 та приховане в Експромті Fis-dur ор. 36 Шопена, в мелодичній темі якого, за спостереженням Стефанії

Павлишин, «інтонації української пісні відчуються цілком виразно» [9, 13]).

Попри те, що українська фортепіанна музика внаслідок несприятливих історико-соціальних обставин творчості відставала від загальноєвропейської в технічно-стильовому відношенні, жанрові взірці, нав'язані літературними та музичними романтичними орієнтирами, все ж з'являлися в нечисленних композиторських здобутках, починаючи від середини XIX століття. Першим автором таких творів став Тимофій Безуглий («Дві балади на теми козацьких похідних пісень», елегія «Барвінок»). Заголовок балади «Конашевич Сагайдачний» націлює на розповідь-портрет, для чого використано різножанрову пісенну мелодіку та вальсовий епізод. У елегії «Барвінок» змикаються контрастні сфери скорботно-маршової ходи в крайніх частинах і салонної танцювальності з ритмоінтонаціями польки в середній. Твори Безуглого приваблюють наміром національної специфікації музично-образного змісту, проте залишають враження наївних, мало переконливих у художньому плані через запровадження віддалених за образно-сисловою сутністю іножанрових епізодів, а також унаслідок доволі «натягнутої» їх кореляції з програмними заголовковими компонентами.

На зламі XIX–XX століть Микола Лисенко вагомо долучився до компонування фортепіанної музики, в тому числі, з літературно-жанровими витоками: «Експромт (у манері Шопена)» ор. 38, Елегія ор. 41 № 3, Елегія «Журба». Останній твір показує доповнення семантичної однозначності жанрової моделі програмним уточненням тотожного образно-психологічного спрямування для граничного підсилення смутку. В Експромті композитор підкреслив оказійно-рефлексивний нахил літературного жанрового прототипу підзаголовком, що тяжіє до присвяти. Масштаб та образно-сислове наповнення твору виходять за межі експромту літературного, набуваючи рис поемності шляхом зіставлення контрастних розділів і метаморфоз вихідного тематичного ядра (від *Allegro agitato* до *Poco moderato lamentabile*).

У наступників Лисенка творення жанрів, запозичених з літератури, активізувалося: «Маленька поема» ор. 10 № 5 і «Елегія» ля мінор, ор. 5 № 2 Якова Степового, шість поем (у тому числі, програмні «Заклик» ор. 5 № 3, «Фантастична» («Трагічна») ор. 11 № 3, «Бажання» («Desir») ор. 11 № 1, як також дві поеми-легенди ор. 12) Віктора Косенка, Балада

«А із ночі, із вечора» та Елегія на тему пісні «Там, де Чорногора» Станіслава Людкевича, Балада у формі варіацій на тему пісні «Ой у полі жито» Миколи Вілінського, Балада й Соната-балада Бориса Лятошинського, Легенда з циклу «Концертні етюди» ор. 9 Ігоря Белзи, п'ять програмних легенд В. Задерацького на власні вербальні тексти композитора (крім однієї), Балада Оттомара Берндта, поема «Уранія», Елегія, «Фантастична казка» Ф. Якименка<sup>3</sup>. Останній твір належить до циклу П'ять прелюдій ор. 23. Заголовковою «поліномією» (Ю. Крістева) підкреслено химерну строкатість образів і композиційну свободу твору, побудованого на чергуванні різнохарактерних епізодів із фактурною та темпоритмічною мінливістю.

«Маленька поема» Я. Степового показує своєю «конспективністю» лірико-оповідного вислову, що йде від назви та детермінує мініатюризацію жанру, який і в літературі, і в музиці зазвичай вирізнявся масштабністю. Це пояснюється співзвучним часові переломних змін прагненням новаторства й долання непорушних жанрових «кліше», що, зрештою, відповідало й літературному процесу. Адже «жанрова парадигма не лише пасивно повторюється, а й активно розвивається» [1, 204].

Назагал у фортепіанному мистецтві першої третини XX століття, з одного боку, проявилася національна адаптація західних стильових віянь (імпресіонізм, символізм, експресіонізм, неофольклоризм, неоромантизм), а з іншого, знайшла відображення одна з наймаркантніших традицій української інструментальної творчості – народнопісенна тематична основа. Оскільки пісні теж володіють жанровим розмаїттям, «пісенні програми» не могли не враховувати самотньої «медійності» цих жанрів – фольклорних чи авторських (літературного походження).

Підтвердження цього знаходимо у фортепіанній творчості С. Людкевича, який був філологом за початковою освітою, писав вірші, на основі яких компонував вокальні твори. Зразок стилістики бідермаєру – скромна старогалицька пісня-елегія «Там, де Чорногора», написана провінційним священиком з приводу втрати дружини, – перетворився в композитора на монументальний концертний твір, що складається з теми й шістнадцяти варіацій. Жанрова домінанта увібрала в себе іножанрову множинність натяків, алюзій, ремінісценцій і паралелей для перевтілень пісенної теми, демонструючи різні грані почуттєво-

психологічного світу людини.

У Баладі М. Вілінського козацька народна пісня «Ой у полі жито» потрактована в оптимістичному ключі. Втіленням життєствердно-переможного пафосу боротьби зі загарбниками заперечено не тільки мотиви битви й смерті з пісенного першоджерела, а й усталеність традиції трагічної кінцівки в баладному жанрі. Фольклорна тема перейшла крізь низку логічних для музично-баладного нарративу іножанрових видозмін (токата, «зловісне» скерцо, голосіння, жалібний марш, хорал), щоби ствердити у фіналі невмирущість духу героїв, які жертвують життям заради визволення рідної землі.

Заголовок Сонати-балади Б. Лятошинського, що є жанровою контамінацією, наче «запрограмував» етапність цього твору в еволюції сонатної форми. Його архітектонічний каркас спирається на кілька контрастних розділів, які цементуються наскрізністю лейтінтервальної символіки зі змінним тембро-регістровим забарвленням. За допомогою додаткового жанрового покликання на баладу, драматичні колізії, притаманні сонатам європейських композиторів-романтиків, збагатилися на новому етапі високим градусом експресії напружено пульсуючого нарративу, де превалує трагедійне світовідчуття і тільки у фіналі зблискує промінь надії.

Концептом-узагальненням, здатним поєднати розглянуті твори українських композиторів, починаючи від М. Лисенка, може послужити категорія «еміненного тексту» Ганса-Георга Гадамера. Адже внаслідок вибору ними жанрових заголовків (запозичених з літератури та синкретичної генези), а подекуди програмних уточнень (у вигляді епітетів, метафор, назв народних пісень) або додаткових жанрових означень, музика набирає додаткового змісту та інтерпретує його, користуючись «власним творчим потенціалом» [3, 159].

Висновки. Міграція літературних жанрів у сферу музики виступає одним із вимірів інтермедіальності як зумовленої паратекстами взаємодії художніх кодів різних мистецтв, їхніх діалогів і полілогів у семіотико-семантичній площині, а також частково у композиційно-структурному плані. Попри те, що ці інтерференції доволі умовні, запозичення жанрових парадигм стає свідченням безпосередніх взаємовпливів літератури й музики, особливо на прикладах балади й елегії, як жанрів подвійної музично-поетичної генези. Проступає закономірність частішого

застосування літературних жанрів у композиторів із літературними здібностями (Ф. Ліст, Р. Шуман, С. Людкевич, В. Задерацький і інші).

Як і в літературі, так і в музиці не всі ці жанри й не завжди відрізнялися «жанровою чистотою» (Г. Нудьга). Проаналізовані фортепіанні твори дозволяють констатувати відмінності та подібності в порівняннях із літературною чи музично-поетичною жанровою першоосновою-«ідеалом» або «абстракцією» (за Н. Копистянською). Відмінності полягають у розширенні концептуально-текстуального простору експромту М. Лисенком, в редукції музичної поеми як результату новаторських пошуків Я. Степового, в переродженні елегії у монументальний концертний твір зі збереженням і суттєвим доповненням первісних музично-поетичного та літературного жанрових концептів у С. Людкевича, у трансформації трагедійної жанрової первини і літературного, і фольклорного походження, як також пісенно-тематичного першоджерела, в Баладі М. Вілінського.

Серед міжмистецьких подібностей і збігів – дотримання принципу розгортання «сюжетної» канви у епічних і ліро-епічних жанрах та пануючої настроєвої тональності у ліричному; формотвірна довільність. Українські композитори також використовували міграційні літературні та синкретичні музично-поетичні жанри, паратекстуально синтезуючи їх із інструментально-музичними (етюд-легенда, соната-балада), сягаючи до іншого виду бінома (жанр і програмна назва) чи поліномії заголовкового комплексу (прелюдія-казка-програмний епітет), що вело за собою індивідуалізацію інтерпретації на різних рівнях художньої організації фортепіанного тексту.

Як видно, літературні жанрові конотації зберігаються у фортепіанних творах різною мірою. За наявності внутрішніх музично-жанрових «відступів» утворюється збірна ієрархічна структура, в якій вони (відступи) підпорядковуються жанровій доміні, задекларованій у заголовковому комплексі. Загалом явища літературно-музичної жанрової міграції сприяли створенню нових жанрових моделей української фортепіанної музики, збагатили її образно-семантичні, стилістичні та духовно-пізнавальні ресурси.

**Примітки**

<sup>1</sup> Цей жанр виник у VII ст. до н. е. спочатку як журлива пісня, що виконувалася під час поховань у супроводі флейти, згодом – як двовірш, названий елегійним дистихом. Елегія тривалий час лишалася провідним жанром грецької поезії, до неї зверталися Есхіл, Софокл, Менандр та інші відомі драматурги [5, 326].

<sup>2</sup> Жанр балади так само, подібно до елегії, спершу мав нетривалу пісенну «історію» у вигляді пісні до танцю (XII ст.), а саме, виріс із синкретичного мистецтва французьких трубадурів. Та вже в XIII столітті балада стає суто літературним жанром у Італії. З того часу балади поширилися і в народнопісенній творчості Данії і Англії та інших країн. Перші записи українських народних балад належать до другої половини XVI століття [8, 9–11].

<sup>3</sup> Фортепіанну «казку» для дитячого педагогічного репертуару зазначеного періоду створив Віктор Косенко [11].

**Література**

1. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.

2. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник / за наук. ред. О. Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.

3. Гадамер Г.-Г. «Емі́нентний» текст і його істинність. *Герменевтика і поетика* : вибрані твори / упоряд. і передм. Д. Наливайко ; пер. з нім. В. Бабич. Київ : Юніверс, 2001. С. 153–163.

4. Кли́н В. Л. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. 315 с.

5. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Київ : Видавничий центр «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.

6. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Київ : Видавничий центр «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.

7. Костюк Н. Музичні жанри: класифікаційні проблеми. *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*. Київ : Вид-во ІМФЕ, 2007. Ч. 2 (18). С. 73–80.

8. Нудьга Г. А. Українська балада (З теорії та історії жанру). Київ : Дніпро, 1970. 258 с.

9. Павлишин С. Український фольклор у творчості Ф. Шопена. *Фридерик Шопен* : зб. статей. Львів : Сполом, 2000. С. 5–17.

10. Пастеляк Н. Поємність в українській

фортепіанній музиці першої половини XX сторіччя. Львів : Сполом, 1997. 128 с.

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

**References**

1. Budnyi, V., Ilnytskyi, M. (2008). Comparative literature. Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy Publishing House [in Ukrainian].

2. Halych, O., Nazarets, V., Vasyliiev, Ye. (2001). Theory of literature. O. Halych (Ed.). Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

3. Gadamer, H.-G. (2001) "Eminent" text and its truth. In D. Nalyvaiko (Comp.), Hermeneutics and poetics: selected works (pp. 153–163). (V. Babych, Trans.). Kyiv: Yunivers [in Ukrainian].

4. Klyn, V. L. (1980). Ukrainian Soviet piano music. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

5. Kovaliv, Yu. I. (2007). Literary encyclopedia (Vol. 1). Kyiv: Academy Publishing center [in Ukrainian].

6. Kovaliv, Yu. I. (2007). Literary encyclopedia (Vol. 2). Kyiv: Academy Publishing center [in Ukrainian].

7. Kostyuk, N. (2007). Musical genres: classification problems. Art studies studios. Theater. Music. Cinema, 2 (18), 73–80. Kyiv: Publishing House of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].

8. Nudha, H. A. (1970). Ukrainian ballad (From the theory and history of the genre). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

9. Pavlyshyn, S. (2000). Ukrainian folklore in the work of F. Chopin. Frederic Chopin (pp. 5–17). Lviv: Spolom [in Ukrainian].

10. Pasteliak, N. (1997). Poetry in Ukrainian piano music of the first half of the 20th century. Lviv: Spolom [in Ukrainian].

11. Frait, O., & Katryniak, S. (2020). The concept of a fairy tale in the piano works of Ukrainian composers. Drohobych: Editorial and Publishing Department of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 28.09.2023  
Отримано після доопрацювання 02.11.2023  
Прийнято до друку 09.11.2023*