

V. Yu. Kudriavtsev, Postgraduate of the Department of Interpretology and Analysis of Music, I. P. Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv

THE METHAPHORICS OF THE MUSICAL AND POETIC TEXT OF J. MASSENET'S VOCAL CYCLE «THE POEM OF LOVE»

The aim of this paper is to identify the features of metaphorical thinking in J. Massenet's vocal cycle «The Poem of Love» as an artistic integrity.

Methodology. The paper provides the method of hermeneutic analysis of the artistic integrity for identifying the essence of the «hidden» layers of the content of the vocal cycle.

Results. In the Finale of the vocal cycle the composer seems to unite in a single whole all metaphorical fields that were formed throughout the whole cyclic integrity. The finale centrism of this musical and poetic integrity, the crescendo form, the final act in the form of final generalization in the genre structure of the Anthem to the Night, transformed into the Anthem to the Love testify to the above mentioned regularity.

Novelty. For the first time in musicology an attempt is made to study the metaphorical nature of the vocal cycle of J. Massenet's «The Poem of Love» in its musical and poetic manifestation.

The practical significance. The material contained in this paper can be used in teaching the course «History of World Music», as well as in the process of further research of J. Massenet's artistic heritage.

Key words: *vocal cycle, metaphor, small vocal cycle, finale centrism (integrating all metaphorical fields in the finale of the cycle), crescendo form.*

Постановка проблеми. Вокальний цикл Ж. Массне «Поема кохання» («Poème D'Amour», 1878–1979) вирізняє немало метафор, наявних у музично-поетичному тексті твору, котрі, взаємодіючи, утворюють систему смислів і символів, інтерпретація яких дозволяє «прочитати» ті «приховані» аспекти змісту, значення яких не «прописане» в художньому тексті, проте розшифровується за допомогою методу герменевтики аналізу. Вербально-музичні метафори (серед них — гімн Ночі, заперечення Дня, клятва Кохання) наявні на всіх рівнях смисло- й формоутворення вокального циклу: від назви — до жанру, від стилю — до елементів художньої мови.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У сучасному музикознавстві Ж. Массне сприймають передусім як оперного творця. Саме такий підхід визначив зміст кандидатських дисертацій Л. Мудрецької, В. Азарової (2000), В. Мовчан (2016). Значення камерно-вокальної творчості Ж. Массне, на жаль, вітчизняною наукою донині не розкрито, однак у зарубіжному музикознавстві такі дослідження наявні, наприклад, дисертація американця Chaе, Eunhee.

Мета статті — виявити особливості метафоричного мислення у вокальному циклі Ж. Массне «Поема кохання» як художньої цілісності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Прояви метафоричного мислення Ж. Массне у вокальному циклі «Поема кохання» — різноманітні, про що свідчить зокрема авторське трактування назви циклу, зокрема жанру. Ніяк не назвавши шість номерів твору, композитор означив цикл як «Поему кохання». Це означає, що шість номерів вокального циклу композитор сприйняв як єдину поему в шести епізодах (піснях). Водночас на кожен з епізодів вокально-поетичного епосу слід поширювати авторську жанрову назву [згідно з Є. В. Назайкінським] «поема», тобто метафорично вподібнювати кожен номер до завершеної поеми, трансформованої в «малу форму», мініатюризовану, яка набуває особливостей «малого жанру». Отже, жанрова іпостась поеми втілюється немовби у двовимірному метафоричному художньому часопросторі — макро- й мікрокосмі, якщо під макрокосмом розуміти всю шестичастинну художню цілісність, а під мікрокосмом — кожен з номерів. У такому разі кожен із шести номерів повинен називатися «Поема кохання». У процесі трансформації способу думок і почуттів ліричного героя стало є жанрова назва кожної з «малих поем» як свідчення належності до єдиного змісту — поеми про кохання. Так виникає семиразове метафоричне відображення в художньому тексті циклу його жанрової назви (загальна назва твору відображена в структурних одиницях, немов у шести «дзеркалах»).

Відповідно до змісту кожної з шести «малих поем кохання», можна надати визначення — назву кожної з них, підкресливши провідну «тему-ідею».

На відміну від попередніх вокальних циклів-поем Ж. Массне («Квітнева поема», 1866; «Жовтнева поема», 1871), «Поема кохання» призначена композитором для двох виконавців-героїв. Наявність двох «дійових осіб», номерів дуетно-діалогічної структури, поряд з монологічною, свідчить про трансформацію поеми, що основана на принципі монологізму, в дуодраму, а наявність ознак театралізації — про впровадження в епічний жанр поеми драматичного начала. Поемна драма набуває ознак вокального театру. Особливістю змістоутворення вокального циклу з елементами дуодрами є прагнення поета й композитора уникнути звернення до власних ліричних героїв. Їх замінюють займенники третьої особи — Він і Вона (Lui, Elle), що свідчить про намір авторів відійти від конкретики в окресленні дійових осіб, уважаючи за доцільне їй узагальнити, надаючи вираженню почуттів, думок, неоднозначним, суперечливим взаєминам Закоханих універсальності.

№ 1 (a-moll) являє собою сповідь-монолог ліричного героя, котрий страждає, виливає свій біль навколишньому світу в пошуках зцілення й розради. Метафорична образність означена в першій

музично-поетичній фразі-тезі пісні «Я подібний до горлиці», що містить прийом порівняння. На метафоричному вподібненні базуються кожна фраза, кожен розділ музично-поетичного формоутворення, яке є своєрідним «ланцюгом», послідовністю порівнянь. П'ять етапів драми розради-зцілення героя пов'язані з уведенням відповідних героїв. Якщо початок кожної структури оснований на метафоричному вподібненні, то його завершення є своєрідним етапом у розвитку драми-сповіді, що завершується відповідною фазою розради-спокути. Так, горлиці, ласкою своїх крил, по-дружньому втішали ліричного героя; співчуття дуба зворушило його «безкомпромісне серце»; кипариси взяли біль, висловивши своє співчуття головному персонажеві, хилися до нього кронами; шепіт ефіру, торкаючись душі безіменного героя, занадто сумний, щоб розрадити його. Лише жінка може зцілити серце чоловіки, котрий страждав: «<...> коли Він плакав, Вона плакала!». Крещендуюча форма та фінальна кульмінація першого номера пов'язані з повною розрадою.

Партія фортепіано надає драмі розради-зцілення хоральності, що дозволяє зіставити її з молитвою. Драматургічний план оснований на розвиткові внутрішньої драми героя, яка розвивається від розради до зцілення. З метою повного відображення ідейного змісту першої «малої поеми» циклу доцільно надати їй умовної назви, метафорично узагальнивши етапи розвитку дії: «Втіха і зцілення». При цьому слід врахувати, що перші чотири етапи розвитку внутрішньої драми героя — це віхи розради; і лише єдиний — п'ятий, завершальний, етап означає зцілення душі героя завдяки співчуттю Жінки.

№2, G-dur, монолог. Друга поема являє собою захоплене споглядання Ночі як утілення краси Творіння Господа. Відповідно до поклоніння витонченій Красі, музичне оформлення відрізняється особливою вишуканістю, пропорційністю, логікою, що свідчить про гармонію між змістом і формою.

Змісту поетичного тексту притаманний певний структурний принцип, сутність якого полягає в оформленні розділів вірша, що являють собою надмірне захоплення ліричного Героя красотою ночі («Ніч, без сумнівів, була дуже гарною»). Однак у цьому номері наявний фрагмент, оснований на самоосуді — визнанні власної помилки — в усвідомленні того, що Творіння Господа не може не бути прекрасним.

Своєрідно оформлені розділи, які є чергуванням захоплення космосом і самокритики Героя. «Поле дії» зазначеного принципу чергування, проведеного двічі в умовах тричастинної поетичної композиції, поступово розширюється. Якщо початкове зіставлення наявне в 1 частині вірша, то вторинне поширюється на 2 і 3 частини.

Розширення масштабів другого зіставлення-чергування захоплення/самоосуду зумовлене багатьма новими метафорами. Надмірне захоплення Героя персоніфікує Ніч, перетворюючи її на недосяжну Прекрасну Кохану, що виявляється в уподібненні небесної краси до жіночої чарівності («прекрасна шия», «блідий луб», «очі королеви»). Надмірне захоплення пробуджує в Героєві романтичне божевілля.

Незвичайна структура поетичного тексту набуває оригінального втілення в музичній формі. Відповідно до поетичної структури, пісня написана в тричастинній формі із синтетичною скороченою репризою.

1 розділ пісні містить дев'ять тактів. Дотримуючи поетичної структури, композитор виокремлює в межах 1 розділу три поетичні рядки, кожний з яких подає в межах тритактової структури. У II частині 2 номера зберігають значення ті ознаки метафорики, сформовані в 1 його частині. Ліричний герой пісні також відзначає надмірну красу ночі, вважаючи надмірне захоплення нею помилкою. Водночас милування красою Ночі досягає першої кульмінації до кінця третього тритакту 2 частини: персоніфікуючи образ Ночі, Герой фіксує досягнення ним екстатичного божевілля («Чи її прекрасна шия, чи її очі Королеви зробили мене божевільним?»).

Зважаючи на зміст 2 поеми, можна відповідно до контексту визначити її жанрову назву як ноктюрн: «Надмірна краса Ночі».

Узагальнення змісту 1 й 2 вокальних поем свідчить, що вони основані на зіставленні земної краси (образ Жінки, котра співпереживає Героєві) і краси небесної (безмежно прекрасної Ночі).

№3 Діалог, F-dur. У цьому номері вперше виникає діалогічне начало, яке змінило виключно монологічні поемні висловлювання. Дуетно-діалогічні поеми розміщені наприкінці двох внутрішніх (малих) циклів шестичастинного вокального циклу (№№ 3 і 6), являючи своєрідні умовні фінали 1 й 2 дій опери-поеми, яка з монодрами трансформується в дуодраму. Це означає, що діалогічно-дуетні поеми відіграють важливу конструктивну функцію в циклі, розподіляючи його на дві частини — два «оперні акти». У першій і другій фінальних поемах циклу ліричний герой розпочинає діалог з Прекрасною Коханою. Не маючи власних назв, Герой і Героїня поемного вокального циклу означені композитором займенниками третьої особи — Він і Вона, що свідчить про деконкретизацію і водночас універсалізацію ролей героїв і їхніх стосунків. Очевидне використання принципу театралізації у вокальному циклі Ж. Массне, що проявляється в наданні 3 і 6 вокальним поемам (отже, і всьому циклу) ознак поліперсонажності. На відміну від багатьох зразків поліперсонажного трактування вокального циклу (наприклад, «Прекрасной мельничихи» Ф. Шуберта), «Поемам кохання» Ж. Массне

характерна і політембровість (тенор — Він, сопрано — Вона), що підкреслює оперно-театральну суть вокального циклу. У такому разі цикл можна трактувати як камерну оперу у двох діях, кожна з яких містить по три сцени: дві перші — це монологи від імені ліричного Героя, а завершальні треті — ліричний дует (діалог).

Контраст між другою і третьою поемами кохання, оснований на тембровому зіставленні сольного-монологічного й дуетно-діалогічного висловлювань, подібний до порівняння Ночі та Дня.

Привітанням Дню, закликами до пробудження Прекрасної Коханої починається № 3 (сольне висловлювання ліричного Героя). Захоплення Ніччю змінюється в партії Героя милуванням Днем і його констатацією («Ось той день!») як свідчення відродження світобудови. Захопленню ліричного Героя протиставлені репліки Героїні: не День, його літня краса, а «солодша таємниця» приваблює Жінку. Кохання для неї — єдина цінність у житті — воно перетворює її на птаха (Музу Поета), вітає початок нового Дня, нового життя. Для ліричної Героїні кохання вище краси природи.

У процесі інтерпретації поетичного тексту композитор дещо трансформує його зміст за допомогою інтонаційної драматургії: замість його трактування як діалогу нерозуміння Ж. Массне подає його як діалог згоди, основуєчи фінальне резюме № 3 на початковій життєствердній інтонації з партії ліричного Героя.

Гімн пробудженню, що розпочинає вокальний діалог, оснований на прелюдійній фактурі (висхідний рух 16-ми по акордових звуках дозволяє визначити його прообразом 1 прелюдію І. С. Баха з 1 тому ДТК). II частина третьої вокальної поеми — монолог Героїні — пов'язана з фактурним контрастом (прелюдійний, мелодійний виклад акордів змінюється акордовою фактурою). Незважаючи на те, що Героїня суперечить Героеві, про душевну спорідненість Закоханих свідчить єдність інтонаційного світу, що виникає завдяки похідному контрасту між темами 1 і 2 монологів і поверненню в завершальній фразі Жінки двох інтонаційних комплексів з першого монологу: початкової фрази пробудження й завершальної фрази нового Дня. Пов'язані з різним вербальним текстом, музичні фрази підкреслюють ідею духовної єдності Закоханих: дует нерозуміння перетворюється на дует згоди.

Початковий мотив пробудження, проведений протягом поеми триразово (двічі — в обрамленні монологу Героя і втретє — у завершальній фазі монологу Героїні) надає формі поеми ознак рефренності, отже, і рондальності. Таким чином, у вокальній poemі виникають арочні елементи, що є відбиттям колоподібної концепції, яка метафорично співвідноситься з рухом сонця як символом Дня.

№4, e-moll - G-dur. Монолог. Узявши за основу структури 4-ої вокальної поеми принципи поетичного віршування Поля Робіке, композитор зважив і на таку особливість віршованої форми, як завершення кожного з рядків загальною фразою: «Оскільки я кохав!». Проте композитор надав вокальному твору дещо інших ознак структури, базуючись на принципах музичного формоутворення. Розширивши «зону» інтонаційної репризи, ввівши до її складу не тільки заключний рядок заключного вірша, але й усю її другу половину, Ж. Массне надав четвертій поезії ознак складної двочастинної репризної форми.

В основі двох поетичних рядків Поля Робіке – різні принципи віршування. Перша з них оснований на такому стилістичному прийомі, як анафора. Кожний із чотирьох рядків 1 строфи розпочинається слово «Оскільки», надаючи початку вірша функції мотивації взаємин закоханих. Друга строфа оснований на іншому стилістичному прийомі – антитезі. Якщо, на думку ліричного героя поеми, вітер і небо відрізняє мінливість, то кохання, якими сповнені душі закоханих, – незмінне.

Імпровізаційний фортепіанний прелюдійний вступ (про що зокрема свідчить відсутність у ньому тактових ознак) оснований на дворазовому повторенні початкового інтонаційного фрагменту з репризи другої частини 4 поеми, де він (у його повному проведенні) пов'язаний з утвердженням ідеї вічного кохання, що об'єднує Закоханих. Наявність зазначеного інтонаційного зв'язку між фортепіанною прелюдією й вокальною репризою свідчить про властиву поезії аристократичну драматургію. Наявність подібної інтонаційної арки дозволяє «розшифрувати» прихований зміст фортепіанної прелюдії, сутність якого полягає в клятві вірності («наші схрещені руки ...»). Отже, якщо в структурі вірша «клятва вірності» міститься лише в завершальному розділі другої строфи, то в музичній драматургії її інтонаційний прообраз поданий безпосередньо на початку, що передує смислового пошуку поетичної форми.

Початок репризи 2 частини композитор підкреслює як темповим зазначенням (повернення до вихідного темпу), так і поверненням до інтонаційних зворотів другої половини 1 частини вокальної поеми. У результаті інтонаційний матеріал «клятки кохання» дозволяє зіставити її зміст із завершальним мотивом діалогу закоханих 1 частини («Оскільки щовесни розквітає старе стебло <...>»). Це означає, що музична «клятва кохання» має більше смислове навантаження, порівняно з поетичним текстом. Відповідно до аристократичного принципу організації поетичного тексту, що спостерігається в повторі визнання «Оскільки я кохав», розміщеного в заключних розділах 1 і 2 строф, далі композитор зумовлює його своєрідне «збільшення» у сфері музичної драматургії. Ж. Массне

«прокреслює» інтонаційні «арки» від фортепіанної прелюдії до другої фрази «клятви кохання» («наші схрещені руки»); від третьої фрази 1 частини до початку репризи 2 частини; об'єднує завершальні репліки обох поетичних строф («Оскільки я кохав!»). Триразово оформлена арочна драматургія, завдяки якій виникають образно-сміслові зв'язки між різними етапами змісту, надають четвертій поемі особливостей певної ідеальної музичної форми, що вирізняється властивостями концентричності.

Оскільки ключова фаза 4 поєми «Оскільки я кохав!» є своєрідною кульмінацією, а клятва кохання означена в репризі, весь номер логічно назвати «Клятвою кохання».

№ 5. Монолог (f-moll – f-dur). Двочастинний п'ятий номер – це монолог Героя, звернений до мовчазної Коханої. Йому властиві своєрідні прийоми організації поетичного тексту, які набувають специфічного відображення в музичній драматургії. Так, у 1 частині, оснований на чотирьох запитаннях, що завершуються єдиною відповіддю-резюме, використано прийом своєрідно потрактованої ампліфікації, яка пов'язана зі збільшенням кожного наступного рядка, за винятком останнього, що виконує функцію відповіді-твердження, у якому поет повертається до структури першого рядка. У музичному тексті цей поетичний прийом набуває такого відображення: масштаб кожного нового запитання розширено щодо попереднього від 1 до 2 тактів. У результаті, якщо перше запитання витримане в тритактовій структурі, то останнє – у семитактовій.

Про незмінність стану запитання-очікування Героя свідчить невинне проведення інтонації запитання у фортепіанній партії (протягом п'ятої вокальної поеми). Причому запитальні інтонації в партії фортепіано не припиняються не тільки в 1 частині поеми, але і 2 частини, коли з поетичного тексту, як і з вокальної партії, запитальні побудови зникають.

Діапазон вокальної партії значно звужується на початку 2 частини, а в подальшому (у тому розділі поетичного тексту, у якому використано слово «смерть») набуває особливостей речитатції на одному тоні («g»). У результаті ця інтонація набуває значення музичного символу смерті. Завершальна фраза («Плакати – це добре!») також має подвійне значення в контексті музично-поетичного тексту. Якщо з точки зору поетичної структури ця фраза є переосмисленням репризи фінальної репліки 1 частини п'ятої поеми («Плакати від болю!»), з погляду інтонаційної драматургії її прообраз – завершальна побудова третього запитання 1 частини («<...> значить, темне небо встало на нашому шляху?»). Напевне, композитор таким чином висловив думку: незважаючи на всі

спроби Героя «розсіяти» сумний настрій Коханої, сам відчуває наявність якоїсь «тіні» на їхньому шляху кохання.

Домінуюча роль інтонації запитання в музичній драматургії п'ятої поеми дозволяє надати їй наступну назву — «Запитання» (за аналогією з програмною значимістю романтичного запитання, наприклад, у п'єсі Р. Шумана «Запитання»).

№6. Фінальний дует-діалог (Es-dur). В останньому номері вокально-поетичного циклу об'єднуються всі образно-сміслові й жанрово-семантичні «нитки», що сформувалися в попередніх поемах, набуваючи у фіналі нового символіко-метафоричного значення, який узагальнює зміст як кожного з попередніх номерів циклу, так і всього художнього цілого загалом. Фінал пов'язаний з метафоричним комплексом № 2, про що свідчать властиві цим поемам захоплення й оспівування Ночі як утілення кохання. Характерна й «арка», що поєднує № 5 і Фінал: у цих поемах дуетно-діалогічного типу поклоніння Ночі як утілення любовних мрій перевершує сьйво нового дня, яке перешкоджає коханняю. Клятвені запевнення в коханні набувають великої сили під час зіставлення земного почуття з вічністю. № 6 є своєрідною розгорнутою відповіддю на запитання, які містяться в № 5. Це означає, що другий триптих (завершальний малий цикл, який охоплює №№ з 4 по 6) набуває питально-відповідальної структури, у якій після клятвеного затвердження кохання та багатьох запитань до Коханої в № 5 у Фіналі гімн Ночі трактується як гімн Кохання.

Написаний у жанровій формі рондо, характерній для трактування фіналу інструментальних сонатно-симфонічних циклів, завершальний номер циклічної вокальної концепції Ж. Массне має значення загального висновку. Закономірністю конструювання фінального рондо є дуетне виконання Закоханими рефренів та діалогічне — двох епізодів. Головна ідея Фіналу й циклу загалом — означений у рефрені заклик Закоханих до Божественної Ночі, яка повинна тривати вічно, і прохання до Сонця, щоб воно не світило й час кохання поступився місцем Вічності.

Смислоутворення Фіналу вокального циклу Ж. Массне дозволяє визначити в ньому своєрідно трактований «трістанівський» комплекс. Завуальованим прообразом Фіналу вокального циклу Ж. Массне є знаменитий діалог Трістана та Ізольди з 2 дії вагнерівської музичної драми, у якій прокляття дню змінюється прославлянням ночі, а потім і смерті. Водночас відмінності у змісті між двома художніми цілісностями є значними. Заклику до ночі героїв вокального циклу Ж. Массне передують заперечення сонця, заклики до смерті вилучені зовсім. Вічне кохання в циклі Ж. Массне — це наслідок не смерті, а життя. Кохання у вокальному циклі Ж. Массне зумовлює вічне життя. Проте наявність

зазначених вагнерівських паралелей у Фіналі вокального циклу підкреслює властиву вокальній музиці композитора театралізацію жанру, наявність особливостей ліричної музичної драми ідей і символів монологічно-діалогічного типу.

Висновки. Логіка ідейного змісту вокального циклу Ж. Массне «Поема кохання» ґрунтується на поступовому крещендуванні почуття кохання Закоханих. У Фіналі вокального циклу композитор немовби об'єднує ті метафори, що виникли протягом усього циклічного цілого.

Свідченням зазначеної закономірності є характерні музично-поетичному цілому фіналоцентризм, крещендуюча форма, набуття останнім номером функції підсумкового узагальнення в жанровій структурі гімну Ночі, що трансформується в гімн Кохання.

Перспективи дослідження пов'язані з виявленням місця «Поема кохання» у вокальних циклах композитора.

Список посилань

- Азарова, В. В. (2000). Тема християнського гуманізму в ліричних операх Ж. Массне: «Таїс», «Сафо», «Жонглер Богоматери». *Очерки*. Воронеж: «Истоки».
- Кремлев, Ю. (1969). *Жюль Массне*. Москва: Советский композитор.
- Курт, Э. (1975). *Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Р. Вагнера*. Москва: Музыка.
- Мовчан, В. О. (2016). *Французька лірична опера в динаміці жанрової традиції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 — муз. мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Мудрецкая, Л. *Вагнеровские влияния в опере «Эскармонда» Ж. Массне*. Взято из <http://glierinstitute.org/ukr/digests/045/13.pdf>
- Рощенко (Аверьянова), Е. Г. (2004). *Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки): монография*. Харьков: ХНУРЕ.
- Eunhee Chae. *Jules Massenet's Musical Prosody Focusing on His Eight Song Cycles and A Collection, Expressions Lyriques: A Lecture Recital, Together with Recitals of Selected Works of W. A. Mozart, F. Schubert, C. Debussy, R. Strauss, D. Argento, V. Bellini, J. Marx, W. Walton, C. Gounod, A. Scarlatti, G. Fauré, J. Rodrigo, H. Wolf, and Others*. Retrieved from https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2727/m2/1/high_res_d/Dissertation.pdf

References

- Azarova, V. V. (2000). *The theme of Christian humanism in the lyric operas of J. Massenet: «Thais», «Saf», «The Juggler of Our Lady»*. Essays. Voronezh: «Istoki». [In Russian].

- Kremlev, Yu. (1969). *Jules Massenet*. Moscow: Sovetskij kompozitor. [In Russian].
- Kurt, E. (1975). *Romantic harmony and its crisis in Tristan R. Wagner*. Moscow: Muzycza. [In Russian].
- Movchan, V. O. (2016). *Frantsuzka lirichna opera in the dynamical genre traditions. (Author's abstract of thesis of Candidate of mysticism: special 17.00.03 – musical mystette)*. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv. [In Russian].
- Mudretckaya, L. *Wagner influences in the opera «Esclarmonde» J. Massenet*. Retrieved from <http://glierinstitute.org/ukr/digests/045/13.pdf>. [In Russian].
- Roschenko (Averyanova), E. G. (2004). *New mythology of romanticism and music (problems of encyclopedic analysis of music); Monograph*. Kharkov: KhNURE. [In Russian].
- Eunhee Chae. *Jules Massenet's Musical Prosody Focusing on His Eight Song Cycles and A Collection, Expressions Lyriques: A Lecture Recital, Together with Recitals of Selected Works of W. A. Mozart, F. Schubert, C. Debussy, R. Strauss, D. Argento, V. Bellini, J. Marx, W. Walton, C. Gounod, A. Scarlatti, G. Fauré, J. Rodrigo, H. Wolf, and Others*. Retrieved from https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2727/m2/1/high_res_d/Dissertation.pdf. [In English].

Надійшла до редакції 24.11.2017 р.