

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.022

УДК 784.3.071.1(510)ШанДеї:781.62](045)

**Цао Хе**, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

Cao\_He@meta.ua

https://orcid.org/0000-0002-5757-0333

### **ТРИ ПІСНІ ПРО РОЗЛУКУ В СПАДКУ ШАН ДЕЇ: ЖАНРОВІ ОЗНАКИ ПРИХОВАНОГО ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ**

З'ясовано причини звернення композиторів Новітнього Китаю до прихованого вокального циклу як своєрідного жанрового явища. Під прихованим вокальним циклом запропоновано розуміти послідовність пісень збірника (нерідко об'єднаних авторством одного поета), поданих композитором за логікою зв'язків відштовхування-взаємодії, що дозволяє, попри відсутність відповідної авторської жанрової назви, визначити систему спільних музично-поетичних ознак, які засвідчують наявність циклічності. Взаємодія екстра- та інтродузічних якостей сприяє тлумаченню Трьох пісень про розлуку Шан Деї на вірші Шо Ю Чан як прихованого вокального циклу, якого композитор не декларував.

**Ключові слова:** *прихований вокальний цикл, принцип циклізації, синтезована інтонаема, арочна драматургія.*

**Цао Хэ**, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ТРИ ПЕСНИ О РАЗЛУКЕ В НАСЛЕДИИ ШАН ДЕИ: ЖАНРОВЫЕ ПРИЗНАКИ СКРЫТОГО ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА**

Выяснены причины обращения композиторов Новейшего Китая к скрытому вокальному циклу как своеобразному жанровому явлению. Под скрытым вокальным циклом предложено понимать последовательность песен сборника (нередко объединенных авторством одного поэта), представленных композитором по логике связей отталкивания-взаимодействия, которая позволяет, несмотря на отсутствие соответствующего авторского жанрового названия, определить систему общих музыкально-поэтических признаков, свидетельствующих о наличии цикличности. Взаимодействие экстра и интродузіческих качеств позволяет толковать Три песни о разлуке Шан Деи на стихи Что Ю Чан как скрытый вокальный цикл, который композитор не декларировал.

**Ключевые слова:** *скрытый вокальный цикл, принцип циклизации, синтезированная интонаема, арочная драматургия.*

**Сао Хе**, postgraduate student of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **THREE SONGS ABOUT THE PARTING IN SHANG DEI'S LEGACY: THE GENRE FEATURES OF THE CONCEALED VOCAL CYCLE**

**The aim of the article** is to reveal the genre features of the concealed vocal cycle in Three songs about the parting by Shang Dei versified by Shuo You Chang.

**Research methodology** is based on using the methods of the integral analysis of the songs by Shang Dei versified by Shuo You Chang, intonational dramaturgy, structural and functional approach.

**Results.** The author reveals the reasons for the appeal of the composers of the New China to the concealed vocal cycle as a kind of genre certainty. Under the concealed vocal cycle, the author suggests comprehending the sequence of the composer's songs (united by the author of one poet) arranged alternately within the song collection on the basis of the logic of the repulsion-conjugation ties, which allows, in spite of the absence of the corresponding author's genre name, to reveal a system of common musical and poetic attributes indicating the presence of cyclicity properties in them. The interaction of the extra- and intro-musical properties discovered in the process of the analysis contributes to the interpretation of the Three songs about the parting by Shang Dei versified by Shuo You Chang as a concealed vocal cycle, whose genre name the composer chose rather not to declare.

**Novelty.** An attempt is made to present the interpretation of Three songs about the parting by Shang Dei as a concealed vocal cycle for the first time in musicology.

**The practical significance.** The provisions of the article should be used both in the research and performing activities of musicians.

**Keywords:** concealed vocal cycle, cyclicity principle, synthesized intoneme, arched dramaturgy.

**Постановка проблеми.** Китайську вокальну лірику ХХ — початку ХХІ ст. вирізняють різноманітні прояви такого художнього явища, яке слід визначити як прихований вокальний цикл — послідовність пісень збірника (нерідко об'єднаних авторством одного поета), розміщених композитором за логікою зв'язків відштовхування-взаємодії, що дозволяє, попри відсутність відповідного авторського жанрового ім'я, з'ясувати систему спільних музично-поетичних ознак, які засвідчують наявність ознак циклічності.

Виникнення прихованого вокального циклу в національній вокальній ліриці порубіжжя ХХ–ХХІ ст. зумовлено закономірностями, що склалися на початку її формування в 1920–1930 рр. Китайські композитори, зазвичай, не намагалися наочно об'єднати «кола пісень» у вокальному циклі. Означену властивість китайської вокальної лірики слід пояснити тим, що в традиційній національній поезії, як і в музично-поетичній творчості Новітнього Китаю, художня мініатюра має самодостатній «погляд» на оточуючий автора світ. Якщо вокальний цикл, що супроводжується відповідною авторською «жанровою назвою», є винятковим явищем у китайській вокальній ліриці навіть на порубіжжі ХХ–ХХІ ст. («Три вірші поетів династії Тан» Лі Іннь Хай) (У Хун Юань, 2016, с. 145), то звернення до умовного або «прихованого» вокального циклу для китайських композиторів стало національною традицією.

Її основи закладено в 1930 рр. композитором–класиком новітньої китайської вокальної лірики Хуан Цзи («Три бажання троянди») (У Хун Юань, 2016, с. 83).

**Мета статті** — виявити жанрові ознаки прихованого вокального циклу в трьох піснях про розлуку Шан Деї на вірші Шо Ю Чан.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Ознаки прихованого вокального циклу в новітній китайській вокальній ліриці слід поділити на екстра- й інтрузивні, взаємодія яких спостерігається в Трьох піснях про розлуку Шан Деї на вірші Шо Ю Чан.

До екстрамузичних ознак, що дозволяють тлумачити Три пісні про розлуку Шан Деї як прихований вокальний цикл, належать: віршовані тексти одного поета, єдність поетичного стилю та образності; наявність спільної художньої тематики (теми розлуки, прощання, пам'яті, спогадів). Ліричний герой Шо Ю Чан і Шан Деї навечно зберігає у своєму серці дорогі йому образи (батьківщини, матері, друга).

У поетичному тексті Шо Ю Чан — сучасника Шан Деї — набули втілення принципи національної класичної поезії. Віршованим текстом пісень китайської класичної поезії характерний художній принцип — демонстрація «почуття крізь пейзаж» (Алексеев, 1978). Згідно із законами китайської естетичної концепції, що відображена в класичній поезії, кохання характеризує не стільки пристрасть, скільки стримане глибоке почуття, яке виявляється у вірності батьківщині (перша пісня), вдячності матері (друга пісня), прихильності до друга (третя пісня).

Зміст пісень про розлуку оснований на втіленні міфологеми шляху та супутніх міфомотивів. У першій пісні («Я залишив тут своє серце») «метаморфози міфологеми шляху» (Зенкин, 1997) пов'язані з розвитком характерної для європейського романтизму теми уявного повернення — «погляду назад» («blick um bewegt») (Рощенко, 1988, с. 59). Ліричний герой, котрий іде в невідому далечінь, повертається, щоб востаннє побачити рідні пейзажі — засніжені гори, дощ над полями, безкраю пустелю Гобі. Характерною особливістю змісту першої пісні є введення до її центрального розділу кількох пейзажних замальовок — символів батьківщини — та показ ставлення до них ліричного героя. У центральному розділі першої пісні природа, подібно до ліричного героя, оплакує розставання з ним. У другій пісні відхід матері асоційований із заходом сонця, далекою дорогою. У третій пісні про друзів міфологема шляху набуває ще однієї метаморфози: подолавши скорботу розлучення, ліричний герой сподівається на майбутню зустріч.

Показовий процес розвитку теми розлуки в Трьох піснях Шан Деї на вірші Шо Ю Чан: смуток розставання з рідною землею (перша

пісня) поглиблює втрату матері (друга пісня), а потім і прощання з другом (третя пісня). Поглиблення теми суму від пісні до пісні взаємодіє із загальною динамікою просвітлення колориту: страждання долаються за допомогою клятви вірності ліричного героя дорогим його серцю споминам (міститься в заключному розділі пісень). Утвердження рятівної ролі пам'яті, що позбавляє ліричного героя від страждань, зумовлює просвітлення стану його душі. Найвиразніше душевне просвітлення спостерігається у фінальній пісні: ліричний герой сподівається на зустріч із другом, з яким має розлучитися. Катарсичне очікування на зустріч має не лише перспективно-трансгресивний (такий, що не обмежується умовним прихованим вокальним циклом) зміст, але й ретроспективний змістовний потенціал. Зміст перших пісень, нібито *post factum*, освітлює промінь надії на можливе повернення на батьківщину, збереження образу матері в серці сина.

Про можливість тлумачення Трьох пісень Шан Деї на вірші Шо Ю Чан як прихованого вокального циклу свідчать притаманні йому інтромазичні властивості. Послідовність розміщення на початку вокальної збірки поєднується зі спільними ознаками композиторської інтерпретації поетичного тексту. Інтерпретуючи поетичний текст, композитор надає пісням оригінальної музичної форми, вводячи розгорнуті фортепіанні «коментарі», розставляючи змістовні акценти (повторення певних будов, динаміка, розміщення кульмінацій, формування своєрідної музично-поетичної художньої концепції).

Пісні про розлуку мають спільні принципи музичного формоутворення та інтонаційної драматургії, які вможливають їх об'єднання у вокальний цикл. Кожній пісні притаманна тричастинна композиція, структурована за рамковим (арковим) принципом. Функція «рами» в Трьох піснях про розлуку належить розділам, у яких концентровано викладено антиномічну концепцію: кохання залишається в серці попри розлуку. У першій пісні сутність властивої їй «рами» полягає в антиномії фізичної розлуки героя з батьківщиною та збереження духовної єдності з нею («Хоча я залишаю цю землю, я залишаю тут своє серце»). У другій пісні «рамкова» композиція вибудовується за допомогою переходу від скорботних запитань ліричного героя («Чому ми з матір'ю розлучилися?») до врочистого ствердження в клятві пам'яті («Я завжди пам'ятатиму про тебе!»). Рамкова конфігурація третьої пісні вирізняється багатими конструктивними особливостями. Формуючи фінальний розділ заключної пісні, композитор надає йому ознак синтетичної репризи, у якій перша будова постає як «арка» стосовно першого розділу («Сьогодні зранку ми розлучилися»), а друга — другого розділу пісні («До зустрічі, до зустрічі!»).

Заключним розділам пісень Шан Деї на вірші Шо Ю Чан характерна концентрація основних музично-поетичних ідей. У процесі зменшення щільності словесного тексту на одиницю музичного часу спостерігається розростання масштабів фортепіанної партії. Формуючи «рамкову» конструкцію під час формування пісень про розлуку, композитор уникає виникнення точної репризи в процесі завершення «арки». У розділі, що виконує функції репризи музично-поетичного твору, композитор подає генеральну кульмінацію в кожній пісні, яка базується на фінальному проголошенні основної ідеї: саме в заключних розділах пісень про розлуку міститься генеральна кульмінація, кожній з яких властива драматургія, що крещендує. Завдяки розміщенню генеральної кульмінації у фінальних частинах пісень, у їх структурі спостерігається взаємодія принципів замкненості (аркової драматургії) та відкритості. Принцип драматургії, що крещендує, як і взаємодія замкненості та розімкненості в пісенній структурі, набувають відображення не тільки в межах кожної пісні, але й у масштабах усього «прихованого» вокального циклу.

Композитор подає в центральному розділі кожної пісні сцену прощання, яка постає або як милування рідним пейзажем, або як спогадки про «найулюбленішу людину», або як сподівання на зустріч із другом.

Значну роль в оформленні змісту пісень про розлуку відіграє партія фортепіано. У фортепіанних прелюдіях композитор викладає ті музичні теми-ідеї, які визначають інтонаційний зміст пісень. Фортепіанні прелюдії — не тільки своєрідні епіграфи до вокально-поетичного змісту пісень, але й своєрідні «музичні програми», у яких викладається найважливіша ідея твору. Декларованій композитором програмності, що концентрується в музично-поетичних розділах, передує фортепіанна прелюдія, у якій міститься так звана «прихована програмність» (Зенкин, 1997) фортепіанних прелюдій. Музична драматургія пісень про розлуку базується на інтонамах — темах-символах, зміст яких сприяє значному розширенню сенсу поетичного висловлювання Шо Ю Чан. Інтонами, що утворюють музичну драматургію фортепіанних прелюдій, є своєрідними автоцитатами з музично-поетичного тексту пісень. Завдяки взаємодії інтоном, поєднаних з вербальним текстом, зміст пісенної драматургії прихованого вокального циклу конкретизується. Фортепіанні прелюдії набувають значення своєрідних музичних епіграфів, у яких концентруються основні інтонами-символи пісні. За умови здійснення процедури підтекстовки мелодійних зворотів, викладених у фортепіанних прелюдіях, уможлиблюється прояснення їх змісту, тобто визначення, яка саме інтонама набуває значення символу, утілення композиторського задуму пісні.

Інтонеми-символи з фортепіанних прелюдій, у яких сконцентровано й узагальнено ідейно-художній зміст пісень, композитор бере з «надр» інтонаційної драматургії музично-поетичних розділів творів. У результаті прелюдій надається функція концентрованого відображення, визначення художнього змісту пісень. Поза музично-поетичним контекстом інтонеми-символи, сповіщаючи про його появу, розміщені у фортепіанних прелюдіях у послідовності, що часто не відповідає послідовності їх виникнення в музично-поетичному тексті. Це зумовлює необхідність конструювання інтонаційно-логічних зв'язків між означеними інтонамими.

Оскільки інтонеми-символи можуть бути «вилучені» композитором для їх функціонування у фортепіанній прелюдії із середини різних етапів розвитку музично-поетичного розділу твору, можна висувати щодо того, що Шан Деї розмістив інтонаційні символи протягом усієї пісні. Музично-поетична драматургія пісень про розлуку наскрізь символічна.

Комплекс інтоном, що концентруються у фортепіанній прелюдії до першої пісні про розлуку з батьківщиною («Я залишив своє серце тут»), дозволяє тлумачити її зміст як музичне втілення головної метафори твору — серця ліричного героя, яке залишилося на батьківщині. Тричі у фортепіанній прелюдії композитор проводить інтонеми, що відповідають поетичному символу серця, яке герой залишив на батьківщині. Відповідно до структури змісту віршів Шо Ю Чан, у якому наявні два варіанти словесного оформлення його головної ідеї — «Я залишив своє серце тут» і «Моє серце залишається тут», композитор вводить дві інтонеми, що символізують серце, яке залишилося на батьківщині, уперше помістивши їх у фортепіанну прелюдю. Якщо перший варіант інтономи серця, що залишилося на батьківщині, проводиться у фортепіанній прелюдії один раз, то другий — двічі. Зміст інтономи на початку фортепіанної прелюдії співвідноситься з віршованим рядком «Я залишив своє серце тут» у музично-поетичному розділі пісні, поданим у її центральній кульмінації (другому розділі). Піснею про серце композитор розпочинає кульмінаційним проведенням інтономи, яка символізує ідею твору. Вступна й центральна кульмінації пісні базуються на першій інтономі як музичному втіленні її головної ідеї.

Друга інтонома («Моє серце залишається тут») тричі пронизує вокально-поетичний розділ пісні. Другій інтономі серця властивий спокійно-оповідальний тон. Композитор узагальнює зміст пісні у двох емоційних станах — спокійно-оповідальному та збуджено-кульмінаційному.

У кодї пісні про серце міститься генеральна кульмінація. Композитор ґрунтується на класичній для Китаю філософській концепції, згідно з якою найвищі почуття неможливо висловити словами: лише тиша здатна передати душевне напруження. Відповідно до наведеної філософської концепції, початковий розділ фінального епізоду утворює вокаліз у супроводі фортепіно, оснований на вигуку («Ах!»): почуття ліричного героя, котрий розлучається з батьківщиною, неможливо висловити словами. Інтонаційну основу вокалізу вирізняє взаємопроникнення першої та другої інтоном серця. Так виникає *синтезована інтонома серця*; її проведення в чотирьох варіантах становить генеральну кульмінацію першої пісні. Лише в заключній фразі відновлюється поетичний текст, що відповідає першій інтономі серця.

У другій та третій піснях про розлуку, що входять до прихованого вокального циклу Шан Деї, спостерігається специфізоване втілення притаманних першій пісні ідейно-конструктивних принципів оформлення художнього змісту.

Інтонаційний зміст «Пісні спогадів про матір» також набуває концентрованого музичного відображення в лаконічній фортепіанній прелюдії. Вона базується на поєднанні двох інтонацій, що символічно узагальнюють музично-поетичну ідею пісні. Подібні інтонації-символи містяться наприкінці третього розділу пісні, що передує кодї. У третьому розділі пісні композитор вибудовує «арку», що поєднує фортепіанну прелюдію та репризне проведення її музичного матеріалу у вокально-поетичному розділі. З кодою пов'язана функція доповнення-завершення, що замикає й водночас розмикає форму пісні спогадів.

Подібно до пісні про серце в пісні спогадів про матір друга з інтонацій-символів багаторазово проводиться в музично-поетичному тексті, водночас початкова (за винятком фортепіанної прелюдії) — лише раз. Якщо вербально-текстовий аналог («Чому мати пішла так далеко?») першого з поданих у фортепіанній прелюдії інтонаційних символів під час його повторення в кодї пов'язаний з іншим музичним оформленням, то другий інтонаційний символ, залишаючись незмінним, кожного наступного проведення супроводжується іншим словесним текстом.

У передкодовій будові ключові інтонації-символи, у яких узагальнюються зміст пісні, проводяться в послідовності, сформованій у фортепіанній прелюдії. Передкодова чотиритактова будова є не лише структурно-інтонаційним, але й вербальним аналогом музичного змісту фортепіанної прелюдії. Обидві інтонації фортепіанної прелюдії символічно відповідають музично-поетичному фрагментові передкодової будови пісні спогадів: «Чому мати пішла так далеко? Роки нещадно розлучають нас з рідними». Вербальний текст, розміщений у передкодовій

будові, втілює властиву фортепіанній прелюдії структуру за типом «запитання-відповідь». Другий інтонаційний символ пісні спогадів лише в рамкових розділах – фортепіанному та вокальному – набуває значення відповіді, водночас усі інші проведення пов'язані з функцією запитання.

Особливістю інтонаційної драматургії пісні спогадів є введення інтонами запитання («Чому?»), що базується на трихорді, який входить до структури розгорнутих музичних будов. Серед таких – інтонації-символи фортепіанної прелюдії, об'єднані інтономою запитання. Визначення трихорду як інтонами запитання зумовлене тим, що саме з ним пов'язані запитання «чому?», які містяться у вербальному тексті пісні. Уведення трихорду, що сходить, до музичних зворотів, у яких немає вербально оформленого запитання «чому?», дозволяє виснувати, що запитання пронизує всю музичну драматургію пісні, а інтонома питання набуває наскрізного значення. Розвиток наскрізної інтономи питання в інтонаційній драматургії пісні спогадів свідчить, що на запитання ліричного героя: «Чому ми з мамою розлучилися?» – не знайти відповіді.

Серед композиторських знахідок, властивих інтонаційній драматургії пісні спогадів, – тяжіння до широкого діапазону (від децими до ундецими), притаманне кульмінаційним розділам хвилеподібної структури. Чотири кульмінаційні розділи в пісні спогадів контрастують зі стриманішими за діапазоном оповідальними епізодами. Це, крім «арки», що утворюється між фортепіанною прелюдією та передкодовим вокально-фортепіанним фрагментом, – запитання-стогін на завершення 1 розділу пісні («Чому ми з мамою розлучилися того дня?»), а також заключна «сцена» клятви пам'яті-вірності («Чому мати пішла так далеко? Я завжди пам'ятатиму про тебе»).

До заключного розділу коди – «сцени клятви» – Шан Деї вводить музичний символ європейського походження – трансформовану бетховенську інтоному долі. Китайський композитор проводить її тричі у фінальній фразі пісні («Я завжди пам'ятатиму про тебе»), спочатку у вокальній, а потім (двічі) – у партії фортепіано. Зберігаючи характерну бетховенську ритмоформулу, Шан Деї дещо трансформував мелодичну основу бетховенської інтономи долі. Під час проведення у вокальній партії композитор замінює низхідний напрям на рух вгору (м. 3), а у фортепіанній партії викладає інтоному долі в акордовому вигляді. Проведення інтономи долі надає «сцені клятви» героя особливої напруженості: пам'ять сприяє подоланню смерті, розлуки, страждання.



У заключній пісні («До майбутніх зустрічей») прихованого вокального циклу музично-поетична «арка» обрамляє центральний розділ. Фортепіанна прелюдія базується на взаємодії двох інтонаційних комплексів – двічі проведеної будови (відповідає вербально-музичній фразі «Сьогодні вранці ми розлучилися») та прообразові вокально-поетичного звороту «Коли тепер ми побачимося знову». Вокально-поетичний виклад обох інтонаційно-поетичних комплексів відбувається безпосередньо після інструментального вступу. «Аркою», яка завершує центральний розділ, є фортепіанне завершення, основане на матеріалі прелюдії. Однак, як і в другій пісні, після «арки» введений фінальний розділ, який тлумачиться як синтетична репріза. Її перший розділ базується на початковому початковому періоді вокального розділу («Сьогодні вранці ми розлучилися. Коли тепер ми побачимося знову»), а другий – на заклик «До майбутніх зустрічей», що розпочинає другу частину пісні.

Варіанти бетховенської інтонеми долі до кульмінаційних розділів коди інтонаційно поєднують другу та третю пісні прихованого циклу. Якщо в другій пісні спостерігалось оперування дещо трансформованими варіантами бетховенської інтонеми, то в третій її єдине проведення в партії фортепіано відповідає оригінальному викладу (з 5 Сімфонії Л. ван Бетховена). Наявність спільного інтонаційного комплексу, що цитується, є переконливим доказом обґрунтованості тлумачення трьох пісень про розлуку як вокального циклу. Якщо в другій пісні інтонама долі супроводжує клятву пам'яті героя, то в третій з проведенням бетховенського лейтмотиву пов'язане передбачення майбутнього: інтонама символізує невідворотність майбутньої зустрічі з другом ліричного героя. Уведення бетховенської інтонеми долі символізує подолання скорботи в душі героя завдяки збереженню в пам'яті світлого образу, очікуванню зустрічі.

Якщо об'єднати в єдиний інтонаційний «потік» інтонеми, на основі яких базується кожна з трьох пісень про розлуку, супроводжуючи їх відповідними вербальними рядами, то виникне своєрідна логічна послідовність музично-поетичних символів, що розкриває комплекс наскрізних ідей прихованого вокального циклу Шан Деї.

**Висновки.** Взаємодія виявлених під час аналізу екстра- й інтро-музичних властивостей сприяє тлумаченню трьох пісень про розлуку Шан Деї на вірші Шо Ю Чан як прихованого вокального циклу, жанрову ознаку якого композитор, наслідуючи національні традиції, вирішив не декларувати.

**Перспективи дослідження** пов'язані з подальшим вивченням пісенного спадку Шан Деї на основі жанрово-стильового аналізу.

#### **Список посилань**

- Алексеев, В. М. (1978). *Китайская литература: избранные труды*. М. В. Баньковская (Сост.). М. В. Баньковская, Л. Н. Меньшиков (Ред. коллегия). Москва: Наука.
- Зенкин, К. В. (1997). *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма*. Москва: Знание.
- Рощенко, Е. Г. (1988). Данте и Лист: метаморфозы мифологемы пути. *Аспекти історичного музикознавства. Дослідження і матеріали* (с. 79–89). Харків: Прапор.
- Рощенко, Е. Г. (2000). Первый цикл романтического мифа о Данте и соната-фантазия Ф. Листа. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник*, 1, 59–67. Одеса: Астропринт.
- У Хун Юань. (2016). *Китайская художественная песня: история и теория жанра (Дис. ... канд. искусствовед.: спец. 17.00.03 – Муз. искусство)*. ХНУИ имени И. П. Котляревского. Харьков.

#### **References**

- Alekseev, V. M. (1978). *Chinese Literature: Selected Works*. M.V. Bankovskaya (Comp.). M. V. Bankovskaya, L. N. Menshikov (Editorial Board) Moscow: Nauka [In Russian].
- Zenkin, K. V. (1997). *Piano miniature and the path of musical romanticism*. Moscow: Znanie. [In Russian].
- Roschenko, E. G. (1988). Dante and Leaf: Metamorphoses of the path mythology. *Aspects of historical musicology. Research and Materials* (pp. 79–89). Kharkiv: Prapor. [In Ukrainian].
- Roshchenko, E. G. (2000). The first cycle of the romantic myth about Dante and the sonata-fantasy of F. Liszt. *Aspects of historical musicology. Research and materials*, 1, 59-67. Odesa: Astroprint. [In Russian].
- Wu Hong Yuan. (2016). *Chinese art song: history and theory of the genre (Thesis of Candidate of Art Criticism: special 17.00. 03 - Musical art)*. Kharkov National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkov. [In Russian].

*Надійшла до редколегії 19.04.2018 р.*