

**СОЛОСПІВИ "НЕ СПІВАЙТЕ МЕНІ СЕЇ ПІСНІ..."  
ЛЕСІ УКРАЇНКИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ.:  
порівняльно-типологічний аспект**

*У статті здійснено порівняльно-типологічний аналіз солоспівів "Не співайте мені сеї пісні..." в творчості українських композиторів ХХ ст.; визначено їхні спільні і відмінні риси на музично-інтонаційному рівні, окреслено поле можливостей інтерпретації вірша Лесі Українки у творчості українських композиторів ХХ ст.; закладено основу жанрово-типологічної структури камерно-вокальних творів українських композиторів, написаних за поезією Лесі Українки.*

Ключові слова: порівняльно-типологічний підхід, звуковисотність, композиція, тематизм, драматургія, ритмо-темп.

*The author proposed comparative-typological analysis of songs "Do not sing me the song..." in the works of Ukrainian composers of the 20th century. He defined the common and distinctive features of this works on the music-intonation level. Author indicated the field of possible interpretations of the poem by Lesya Ukrainka in the works of Ukrainian composers. He laid the foundation of the genre-typological structure of chamber-vocal works by Ukrainian composers, written over the poetry of Lesia Ukrainka.*

Keywords: comparative-typological approach, sounding, composition, thematisme, dramaturgy, tempo-rhythm.

Поезія Лесі Українки є видатним явищем української літератури. Вона знайшла втілення у низці музичних інтерпретацій. Послужила основою для камерно-вокальних, інструментальних, оперних та балетних творів. Особливості музичного втілення поезії Лесі Українки у камерно-вокальному жанрі є малодослідженими і потребують подальших ґрунтовних студій. Адже, як відомо, поезія Лесі Українки послужила натхненням для багатьох українських композиторів, починаючи від Миколи Лисенка, Якова Степового, Кирила Стеценка, Дениса Січинського, до сучасних – Володимира Рунчака, Віктора Тиможинського, Олександра Некрасова та інших.

Аналізуючи міру дослідження цієї проблеми в цілому, зазначимо, що музичальності поезії Лесі Українки присвячені праці Г. Кисельова ("Сім струн серця (Музика в житті і творчості Лесі Українки) [1], М. Рильського ("Слово про літературу") [3], Л. Ярославич ("Леся Українка і музика") [7], О. Рисака ("Найперше – музика у Слові": Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.") [4; 5] та ін. Аналізу музичних творів на вірші поетеси – згадана праця Л. Ярославич [7], робота Л. Хіврич "Про виразність ритмо-темпу в поезії Лесі Українки та про його відтворення в романсах українських композиторів" [6] та ін.

Мета дослідження – здійснити порівняльно-типологічний аналіз солоспівів "Не співайте мені сеї пісні..." в творчості українських композиторів ХХ ст., визначити спільні і відмінні риси в цих творах на музично-інтонаційному рівні. Знайдене відмінне окреслить те широке поле можливостей інтерпретації вірша Лесі Українки, яке створене українськими композиторами у ХХ ст. Спільне – послужить основою жанрово-типологічної структури камерно-вокальної творчості українських композиторів, написаних за поезією Лесі Українки.

Звертаючись до порівняльно-типологічного підходу [7], вибираємо п'ять камерно-вокальних творів українських композиторів ХХ ст. – Володимира Гайдамаки, Михайла Жербіна, Вадима Кіпи, Віталія Кирейка, Юдіф Рожавської, написані на один і той самий текст Лесі Українки "Не співайте мені сеї пісні...".

Беремо до аналізу твори композиторів другого ряду (термін – А. Цукера) [2]. Це зроблено спеціально для того, щоб можна було яскравіше виявити ознаки впливу на кінцевий результат власне поезії Лесі Українки. Адже композитор, який є дуже яскравою творчою індивідуальністю, як правило, продукує твори, які неможливо "вкласти" у існуючі напрями і школи, тому що він сильніший і вищий впливів і "правил", дуже самостійний у своїй творчій діяльності. На прикладі творів композиторів першого ряду, очевидно, не доцільно проводити компаративні дослідження. Натомість твори композиторів другого ряду є ідеальним матеріалом для компаративістських досліджень. Адже вони значно більше, ніж їхні геніальні сучасники відображають свій час, розповсюджені у його інтонаційних практиках тенденції і закономірності. Вони також більше залежні, як вже було сказано, від літературного першоджерела у своїх творах, тим більше, коли ми говоримо про постать такого масштабу, як Леся Українка.

Ми свідомо обрали також композиторів різних за своїм професійним амплуа. Це здійснено з метою якомога більш точно відобразити всю різноманітність і багатозаровість музично-культурного процесу в цьому аспекті. Коротко пояснимо. Віталій Кирейко – професійний композитор, для якого Ле-

ся Українка – особливо важливе джерело творчості в різних жанрах, і великих, і малих, з яким пов'язані найвищі досягнення митця. Юдіф Рожавська – професійний композитор, що спеціалізується на пісенному жанрі. Вадим Кіпа – професійний композитор, проте передусім піаніст, а лише після того композитор. Михайло Жербін – професійний композитор, проте інженер-конструктор за основним видом діяльності. Володимир Гайдамака – композитор-аматор, інженер конструктор за фахом. Всі, за винятком Жербіна і Гайдамаки, – випускники Київської консерваторії (Жербін – випускник Ленінградської, Гайдамака – без фахової музичної освіти). Вважаємо, що ці дані, а також характер творчої діяльності (як наприклад, еміграція Кіпи, або поєднання діяльності науковця-інженера і композитора, як у Жербіна і т. ін.), поза сумнівом, впливають на кінцевий творчий результат, тобто можуть зумовлювати ті індивідуальні відмінності у інтерпретації Лесино слова, які будуть виходити за межі типологічної моделі, яку ми шукаємо. Іншими словами, будуть створювати поле ймовірної похибки.

Тепер кілька слів про вірш Лесі Українки. "Не співайте мені сеї пісні...".

Цикл "Мелодії", до якого входить цей вірш, був створений протягом 1893–1894 рр. Він є прикладом інтимної лірики, має риси сюжетності і поетичної музикальності. Сам заголовок свідчить тяжіння автора до синтезу поезії і музики. А кожен з дванадцяти віршів – це переливи душевного стану-настрою героя, зміни почуттів і переживань людини. З їх зміною, рухом змінюється й ритміко-інтонаційна структура вірша.

Другий вірш циклу "Не співайте мені сеї пісні...", як і попередній ("Нічка тиха і темна була"), втілює тужливий, болісний образ-настрій. Ключовий образ вірша – пісня сумная, яка ридає. Пісня (творчість, кохання) – те, що здатне пробудити героїню від сну-забуття (сон – романтичний символ забуття, смерті). Що означають ці образи? Традиційна їхня інтерпретація: сон – уявне, мрія; пісня – дійсність. Це пара протилежностей, на яких побудована семантична структура вірша. Інша пара, яка виконує схожу функцію в цьому вірші – "я сиджу мовчазна" / в мене в серці... пісня ридає". Таким чином тут можна говорити про одночасну дію двох опозиційних пар: сон – пісня // мовчання – звучання (ридання). Функція другої при цьому – посилення виразності першої.

Варто звернути увагу і на те, що в такому короткому вірші тричі використане дієслово з часткою "не" ("не співайте", "не вражайте", "не знаєте"), при чому власне таким заперечним є і сам початок вірша. На нашу думку, це посилює тужливий, журливий колорит твору.

З іншого боку, важливий сенс має образ серденька, адже українська поезія і музика, і культура – кордоцентрична передусім. Далі. Образ пісні вказує на прямий і безпосередній зв'язок вірша з музикою, мелодією (як в заголовку циклу), на безпосередні культуро-жанрові витоки цього художнього образу – народна пісня (не арія, і не романс). Але не тільки пісня, а й звучання в серці (ридання) мають власне музичну природу. Адже спонукають згадати такі властиві для поезії Лесі Українки образи, як плач, голосіння, що також мають відповідні аналоги у музичних жанрах – похоронні плачі і голосіння. Синтез всіх цих образів надає віршу глибоко трагічного звучання (тому нам важко погодитися із розповсюдженою в навчальній літературі думкою про те, що цей вірш має риси елегії).

Щодо ритміки вірша. Перед нами основний розмір – тристопний анапест (тридольний розмір), який своєю третністю імпонує таким жанрам, як романс, вальс, баркарола тощо. З іншого боку, ми бачимо певні порушення сталої будови вірша двома речами: по-перше, звертанням до т. зв. перерваного римуння, де перший і третій рядки і в першій, і в другій строфі – неримовані, а відтак – тяжіють до верлібра, вільного вірша; по-друге, ті ж самі рядки закінчуються не анапестом, а (і в першій, і в другій строфі) чотирискладовою стопою малого іоніка, що вносить елемент, хай і на короткий час, чотиридольності. Така суперечність кожного разу пов'язана з важливими в семантичному відношенні словами – "пісні", "серденьку", "гадаю", "глибоко". Необхідно також звернути увагу на те, що кожен рядок, кожна стопа починаються двома слабкими долями. Це надає віршу певної імпульсивності, спрямованості вперед, динаміки тощо.

Зауважмо також, що по мірі розвитку вірша кількість опорних, твердих, відкритих голосних – а, о, у, ю, я, зростає, і вони припадають на наголошені склади, тоді як у першій строфі – переважають загалом більш м'які, прикриті – е, і, ї, и, є (22 таких в першій строфі супроти 15 – в другій). На нашу думку, це також слугує вагомим фактором драматизації вірша. Також варто зазначити, що зміни відбуваються і у кількості дзвінких та глухих приголосних. У першій строфі це співвідношення 34:19, у другій – 36:13. Збільшення кількості дзвінких приголосних також виконує функцію драматизації художнього образу твору. Крім того, загальне переважання дзвінких приголосних у вірші, на наш погляд, сприяє його звучності, співності, мелодійності на фонетичному рівні.

Тепер, власне, розглянемо, як впливає вірш Лесі Українки на камерно-вокальні твори зазначених вище композиторів, тобто на кінцевий художній результат. Отже, на фонетичному рівні всі п'ять творів написані для сопрано (у Рожавської – для мецо сопрано), охоплюючи діапазон приблизно півтори октави. Це, звісно, зумовлено тим, що у ліричному вірші Лесі Українки мова ведеться від жіночого імені. При цьому найширший діапазон, а відповідно і підстава для твердження віртуозного трактування жанру (як арія) спостерігаємо у творі Кіпи (квартдецтма), найвужчий – у Рожавської (децима), що вказує очевидно на камерність, а також пісенне трактування жанру. Всі композитори без винятку звернулися до мінорного ладу (також вплив сумних образів вірша Лесі Українки), а у двох (Рожавської і Кіпи) тональності взагалі співпали – *cis-moll*. Необхідно звернути увагу, що загалом діапазон тональних центрів – невеликий (від а до d): це обсяг чистої кварти. Слід зазначити, що, враховуючи традиційну семантику тональності в музиці, саме *cis-*

moll сприймається як найбільш експресивна, гостра і драматична (Рожавська, Кіпа), тональності a-moll і d-moll – як правило, пов'язуються з печальними і скорботними образами (Кирейко, Жербін). І лише h-moll має однозначно похмуру, погребальну семантику (Гайдамака).

На композиційному рівні дві строфи вірша Лесі Українки утворюють три варіанти конструкції. Троє композиторів (Гайдамака, Рожавська, Кирейко) звернулися до куплетно-варіаційної моделі, зрозуміло, згідно специфіки вокального жанру – із фортепіанним вступом і завершенням на тому ж тематичному матеріалі. Необхідно відзначити певні риси симфонізації форми у творі Рожавської. Таке співзвучить із задекларованим в поезії Лесі Українки пісенним жанром, адже народна пісня має строфічну будову і риси варіантного розвитку протягом приспівування всіх строф. Інші композитори (Кіпа, Жербін) орієнтувалися не на народну пісню, а на романс, арію, професійні вокальні жанри. І як результат у творі Кіпи – проста тричастинна форма з розвитковою серединою (для цього йому прийшлося після другої строфи тексту ще раз повторити першу – зробити репризу). А у творі Жербіна – складний період повторної будови з доповненням (також за рахунок повторів окремих фраз другої строфи вірша). Однак необхідно зазначити, що складний період А А1 твору Жербіна також певною мірою може бути розглянутий як такий, що має риси строфічності (на риси періоду орієнтують половинний каданс в кінці першого речення форми). І у Кіпи, і у Жербіна також є фортепіанні вступи і завершення, що свідчить про те, що усі композитори приділили вагому роль фортепіанній партії, надали їй важливої функції у створенні художнього образу. Отже, по великому рахунку, четверо з п'яти творів зорієнтовані на композиційну модель пісні. Чому таке ігнорує Кіпа? Вочевидь тому, що, виходячи з його розу діяльності (піаніст), інструментальна практика є йому природнішою і ближчою. З іншого боку, тричастинну форму можна розглядати і як таку, що має вокальну генеу (арія да саро). З цього погляду, всі п'ять творів є спорідненими в композиційному плані.

Звернемося до жанрово-тематичного рівня аналізу вокальних творів. Аналізуючи тематизм, ми прийшли до висновку про те, що у всіх п'яти випадках ми спостерігаємо ознаки пісенного жанру як провідні у виборі художньої концепції розглядуваних творів. Більше того, у трьох з п'яти випадків (крім Кіпи та Рожавської) жанрову основу тематизму складають ті чи інші різновиди народного пісенного жанру (це зумовлено яскравою фольклорністю, народним корінням мови Лесі Українки). Зокрема, лірична народна пісня з рисами романсу і частково вальсу є основою тематизму твору Гайдамаки (секундова репетиція виконує роль фігурації, що відтіняє основну, плавну мелодичну лінію). Епічна пісня, з рисами думи складає основу твору Кирейка. Про це говорять виразні декламаційні інтонації (часто вживана висхідна і низхідна мелодична кварта), октавні дублями у партії фортепіано (що дещо навіть нагадують звучання чоловічого хору), акордова фактура, плагальні гармонічні звороти тощо. Між іншим, у творах Гайдамаки, Кирейка, а також Жербіна народнопісенна основа твору підкреслюється широким використанням арпеджованої фортепіанної фактури, яка наслідує прийоми бандурного (народного) виконання.

Твір Жербіна спирається на жанрову модель народної балади, оскільки містить водночас і ліричні, і епічні, і драматичні елементи, вільно модулюючи з одного типу висловлювання в інший. Відповідно мовні ознаки усіх трьох типів висловлювання притаманні йому: і гнучкість мелодичного розвитку (лірика), і декламаційні звороти, густа хроматика (драма), і плагальність та діатоніка (епос).

Твір Рожавської позбавлений народного коріння, зате має виразні ознаки елегії, пісенного жанру, поширеного у міському середовищі. Йому властиві камерність (найменший серед усіх за обсягом: всього 28 тактів), хроматика, альтерації, гнучкість ладогармонічного розвитку, поліритмія. Експресивно звучать неодноразово вживані збільшені мелодичні секунди у вокальній партії, що поряд з мовними інтонаціями формують гостроту і напруженість художнього образу твору.

Нарешті, твір Кіпи найменше має відношення власне до народної пісні, хоча пісенні ознаки в ньому проявляються через риси поеми, баркароли і частково міського побутового романсу. Про це свідчать яскрава мелодія тривалого розгортання з виразними інтонаціями зітхання в завершенні кожної фрази, мелодизована тришарова фортепіанна фактура, верхній голос якої втворює вокальній партії, секвентний розвиток теми.

Цікаво, що з п'яти розглядуваних творів, при всій самобутності і оригінальності кожного з них, їх можна розрізнити як такі, що орієнтовані на різні, хоча й близькі між собою, стильові моделі. При цьому моделі народної пісні найбільше відповідає твір Гайдамаки (в т. ч. його паралельна ладова змінність, що відіграє помітну роль у ладотональному плані твору), твір Рожавської – модель Дичко, Кирейка – модель Лисенка, Кіпи – модель Рахманінова, Жербіна – модель Ревуцького. Звичайно таке співвідношення є доволі узагальнюючим і умовним, наголошуємо ще раз на цьому. Проте воно дає можливість зрозуміти і вловити ті тонкі нюанси, які відрізняють ці загалом схожі між собою інтерпретації єдиного пісенного образу. Хочеться звернути увагу на те, що, окрім Кіпи, твір якого витриманий в стилістиці Рахманінова, всі інші демонструють доволі яскраву національну характерність в музично-інтонаційному відношенні. Це дещо неочікувано з огляду на те, що серед п'яти розглядуваних композиторів не Кіпа, який емігрував до Німеччини, а потім США, і був тісно пов'язаний з середовищем української еміграції, творить національно виразний твір (як цього можна було б сподіватися), а раптом Жербін, вихованець Ленінградської консерваторії. Можна припустити, що Кіпа знаходиться певним чином під "чаром" стилістики Рахманінова як піаніст. Але в чому секрет такого стилістичного ходу Жербіна – наразі сказати важко. Цілком можливо, що на цей крок спонукала яскрава національна характерність поезії Лесі Українки.

Говорячи про тематизм, необхідно також звернути увагу, що рухлива і динамічна анапестова стопа вірша Лесі Українки, вочевидь, впливає на те, що в музиці чотирьох з п'яти творів ми маємо справу з т. зв. мотивом ямбічного складу (виняток хореїчний мотив у творі Кирейка), тобто затактовим мотивом, який формує тему і впливає на характер її розвитку в подальшому, надаючи твору особливої динамічності, експресивності, стрімкості тощо.

Розглядаючи вказані твори на інтонаційно-драматургічному рівні, ми прийшли до висновку про те, що характер розвитку, властивий віршу Лесі Українки, а саме нагнітання драматизму в другій строфі, тобто крещендуюча драматургія в цілому, також відобразилася у чотирьох з п'яти розглядуваних творів. Винятком є твір Кіпи. У всіх інших чотирьох творах кульмінація пов'язана із двома останніми поетичними рядками "То ж тоді в моїм серці глибоко // Ся пісня сумная рида!", хоча й вирішується в кожному з випадків вона дещо по-різному. Так, у творах Гайдамаки, Рожавської, Кирейка одна головна кульмінація, яка створюється через підхід до найвищого звуку, нерідко стрибком вверх на сексту, посиленням гучності, агогічними відхиленнями, ущільненням фактури фортепіано. У кожного є свої індивідуальні особливості: у Гайдамаки – перерваний зворот, у Рожавської – рух мелодії по звуках малого великого септакорда. Водночас у вибудовуванні кульмінації у творі Кирейка важливу роль відіграють точні повтори окремих фраз віршового тексту при музичному варіюванні, що дає змогу посилити напругу розвитку художнього образу. Підхід до кульмінації відбувається з другої спроби/хвили (перший раз досягається  $as_2$ , другий –  $a_2$ ). Тому можна стверджувати, що в цьому випадку вірш Лесі Українки бере більш значну участь у розбудові кульмінації. У творах Кіпи і Жербіна ми також бачимо двоххвилові кульмінації, проте на відміну від твору Кирейка, вони обходяться без повторів окремих фраз вірша. І Жербін, і Кіпа будують кульмінації через використання стрибків вверх (в першій хвилі – на сексту, в другій – на октаву). Проте Жербін обходиться лише вказаним вище текстом Лесі Українки, а Кіпа для другої хвилі – повторює текст першої строфи, тому головна думка у нього звучить як "Легким сном спить мій жаль у серденьку // Нащо співом будити його?". Так його художнє рішення вирізняється серед усіх інших. Але необхідно звернути увагу, що всі п'ятеро композиторів, будують таку драматургічну модель, з невеликими відмінностями, за якої текст "То ж тоді в мене в серці глибоко // Ся пісня сумная рида!" виявляється в зоні головної смислової кульмінації". Це, безперечно, збігається з драматургічними особливостями вірша Лесі Українки (див. аналіз вище). І тому це дає підстави стверджувати, що саме вірш задає характер і темп розвитку дії вокальних творів, розставляючи віхи і акценти у розвитку художнього образу.

Нарешті, що стосується ритмо-темпу (термін – Л. Хіврич). За словами Л. Хіврич, "темп вірша визначається частотою звукових повторів різних масштабів і різної якості. Найбільш визначальними для темпу є частота метричних акцентів і частота зміни тактометричних періодів. Інакше кажучи темп перебуває у зворотній залежності від довжини стоп і віршів. Сюди ж слід включити і ритмо-синтаксичну структуру (характер синтаксичного членування в його співвідношенні з метро-ритмічним членуванням). Дрібний синтаксичний поділ, особливо якщо він збігається з метро-ритмічним, створює швидкий темп поетичної мови" [6, 226–227].

Що ми маємо у цьому відношенні? Дві чотирирядкові строфи строф із трискладовими стопами вірша Лесі Українки дають змогу нам, спираючись на вищенаведену цитату, визначити ритмо-темп поетичного першоджерела як помірний. Власне це підтверджується темповими позначеннями у практично всіх творах. Проте, коли у Гайдамаки, Рожавської і Кирейка – це *Moderato* від початку і до кінця, то, що цікаво, у Кіпи і Жербіна ми зустрічаємося, фактично, із дзеркальними варіантами ритмо-темпу. Адже твір Кіпи: *Agitato. Allegro moderato* – у другій строфі: *Meno mosso*, а твір Жербіна: *Andante. Molto espressivo* – у другій строфі: *Piu mosso*. Відтак Кіпа, починаючи швидше, ніж *Moderato*, приходять до того ж самого *Moderato*, а Жербін, починаючи повільніше, ніж *Moderato*, приходять знов до того ж самого *Moderato*, темпу (звернімо увагу!), зумовленого ритмо-темпом вірша Лесі Українки.

Ще більш цікаво те, що саме зіставлення тридольного анапесту та чотиридольного малого іоніка у вірші Лесі Українки, на наш погляд, зумовило дуже цікаве поєднання чотиридольної і тридольної пульсації у чотирьох з аналізованих вокальних творів. Лише твір Кіпи від початку і до кінця витриманий в розмірі 6/8, що, на наш погляд, відповідає третності основної анапестової пульсації вірша Лесі Українки. А всі інші композитори поступили складніше. Вони відобразили так чи інше суперечність ритмічного пульсу 3:4. Зокрема, у Гайдамаки – це діахронічне співвідношення  $\frac{3}{4}$  – у вступі і завершенні твору, а 4/4 – сам твір, його основна частина. У Жербіна – це при постійному розмірі 4/4 в другому реченні форми – витримана пульсація тріолями у фортепіано. У Рожавської – панує постійна внутрішня суперечність чотиридольності і тридольності оскільки розмір зазначено як 4/4 (12/8), що означає хиткість, змінюваність якості самої долі протягом твору. Нарешті, Кирейко вживає найжорсткіший засіб конфлікту три- і чотиридольності. Це поліметрія. Зокрема, в другій строфі (*Maestoso*) партія вокалу викладена у розмірі 12/8, а партія фортепіано – у 4/4. Всі ці прийоми покликані: по-перше, відповідати на завдання, поставлені поетичним першоджерелом, по-друге – динамізувати художню форму.

Отже, у результаті проведеного внутрішньовидового політекстового (за класифікацією Юрія Чекана [7]) порівняння ми прийшли до висновку, що вірш Лесі Українки послужив не тільки канвою для вокалу, як це можна було б думати, а й вплинув на всі п'ять аналізованих зразків на інших, глибших рівнях художнього твору – фонетичному, композиційному, жанрово-тематичному, інтонаційно-драматургічному та ритмо-темповому. По-перше, він зумовив те, що всі п'ять творів написані для жі-

ночого голосу, мінорного ладу, і в експресивних тональностях – cis-moll, a-moll, d-moll, h-moll. По-друге, всі вони написані в формах пісенного типу – (три – куплетно-варіаційна, одна – складний період, одна тричастинна (похідна від арії da capo). По-третє, у всіх спостережено яскраві ознаки пісенних жанрів на рівні тематичного змісту (лірична пісня, епічна пісня, дума, балада, романс, елегія, поема, баркарола). По-четверте, переважно всі ці пісенні жанрові ознаки тематизму носять досить виразне національне забарвлення (виняток – твір Кіпи). По-п'яте, анапестові стопа вірша Лесі Українки у чотирьох з п'яти випадків формують ямбічні (чоловічі) мотиви – зерна основних музичних тем творів (як тут не згадати за вислів Франка). По-шосте, крещендуюча драматургія і вірша, і всіх п'яти творів, побудована так, що увесь розвиток творів спрямований до кінця – головної смислової кульмінації "Сяя пісня сумная рида!". По-сьоме, і віршу, і вокальним творам властиві помірний (Moderato) ритмо-темпо, але водночас – конфліктність тридольно-чотиридольної пульсації. Отже, по великому рахунку, як бачимо, у аналізованих творах є значно більше спільного, ніж відмінного, причому такого спільного, яке прямо пов'язане із особливостями першоджерела. Такий висновок логічно призводить до твердження про те, що саме вірш Лесі Українки виявляється жанро-, формо-, стиле- і т. ін. – творчим щодо проаналізованих вокальних творів. Є також підстави вважати, що описана ситуація може повторитися і щодо інших поезій Лесі Українки, втілених у творах композиторів другого ряду. Але це вже завдання подальшого дослідження.

### **Використані джерела**

1. Кисельов Г. Сім струн серця (Музика в житті і творчості Лесі Українки) /Кисельов Г. – К. : Муз. Україна, 1968. – 86 с.
2. Композиторы второго ряда в историко-культурном процессе : сб. ст. / [ред.-сост. А. М. Цукер]. – Ростовская гос. консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова – М. : Композитор", 2010. – 328 с.
3. Рильський М. Слово про літературу: зб. ст. /Рильський М. – К. : Дніпро, 1974. – 383 с.
4. Рисак О. Музика та живопис у житті Лесі Українки /Рисак О. // Найперше – музика у слові: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Луцьк: РВВ "Вежа", 1999. – С. 73–84.
5. Рисак О. Мелодії та барви слова у творчості Лесі Українки / Рисак О. // "Найперше – музика у Слові": Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Луцьк: РВВ "Вежа", 1999. – С. 85–238.
6. Хіврич Л. Про виразність ритмо-темпу в поезії Лесі Українки та про його відтворення в романсах українських композиторів / Л. Хіврич // Українське музикознавство. – Вип. 9. – К. : Муз. Україна, 1974. – С. 225–236.
7. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки / Юрій Чекан // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : В. І. Рожок, В. Т. Посвалюк та ін. ; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 6–18.
8. Яросевич Л. В. Леся Українка і музика / Л. В. Ярославич. – К. : Муз. Україна, 1978. – 125 с.