

УДК 78.071.1: 82-1(477)

## **ПОЕЗІЯ “ПРИЙДИ, ПРИЙДИ” ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ МИКОЛИ ЛИСЕНКА ТА НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО**

**Оксана КОВАЛЬСЬКА-ФРАЙТ**

*Кафедра музикознавства та фортепіано,  
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,  
вул. І. Франка, 24, Дрогобич, Україна, 82100,  
тел.: 067-36-71-886; e-mail: oksana\_frajt@ukr.net*

Статтю присвячено порівнянню однойменних солоспівів Миколи Лисенка та Нестора Нижанківського на текст поезії Олександра Олеся. Відзначено збіги та відмінності у трактуванні однієї поетичної основи зі сторони мелодики, фактури, динаміки, метроритмічних і ладогармонічних засобів, форми. Вказано на роль фортепіанного супроводу у створенні музично-поетичних образів. Н. Нижанківський поглибив образно-емоційний контраст за допомогою агогіки, темпових змін, гармонічної колористики, розмаїття фактурних прийомів. У М. Лисенка сумний і радісний відтінки настрою втілено через ладотональні та гармонічні нюанси в межах темпової та фактурної однорідності.

*Ключові слова:* поет, композитор, поезія, солоспів, інтерпретація, образ, фортепіанний супровід.

Перша третина ХХ століття виявилася плідним і багатообіцяючим періодом для української музичної культури у різних її галузях. Зокрема, зважаючи на появу нового поетичного грона талантів, активізувалася професійна камерно-вокальна творчість, біля витоків якої стояли Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Яків Степовий на Наддніпрянщині та Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський у Галичині. Одним із найулюбленіших багатьма українськими композиторами тогочасних поетів був Олександр Олесь. Питання відношення цього поета до музичного мистецтва та контактів з його представниками вже порушували музикознавці (Тамара Булат, Лідія Корній, Ірина Лісун, Оксана Басса та ін.), хоча й не були всебічно висвітлені. Зокрема, порівняння підходів різних композиторів до інтерпретації названого поетичного першоджерела зі спадщини Олександра Олеся досі не робили. Тому тема статті є актуальною.

Популярності творчості поета серед композиторів сприяли особливості його манери віршування, яку частково охарактеризував І. Франко: “весною дише від сих віршів. Виступає молода сила, в якій тепер можна повітати майстра віршованої форми і легких, граціозних пісень. Майже кожний його віршик так і проситься під ноти, має в собі мелодію” [9, с. 224]. Лексично-образний, ритмічний та інтонаційний компоненти художнього вислову поета добре синтезуються з музикою. Його поезії притаманні невимушено-природна евфонія (благозвучність) і барвіста настроєвість. Загальновідомо, що на музикальність

вірша впливає також синтаксична структура. А вона в Олександра Олеся логічна, вмотивована, органічно узгоджена з ритмікою. Тому, на думку сучасного дослідника, “поезія Олександра Олеся, сповнена загадкових ритмів, мелодій, тонів і справді моцартівської легкості, стала невичерпним джерелом для композиторів” [5, с. 15]. Музичне озвучення поезій Олександра Олеся веде відлік від виходу у світ його збірки “З журбою радість обнялась” (1907 року).

Творча співпраця М. Лисенка з Олександром Олесем розпочалася після їхньої зустрічі в Полтаві 1903 року, на святкуванні відкриття пам’ятника Іванові Котляревському. У 1908 році композитор, як голова Українського клубу, провів літературний вечір, на якому вітали поета й декламували його вірші [6, с. 26]. В останні роки життя, відчуваючи дихання нової епохи, М. Лисенко звернувся до надбань молодих поетів-модерністів (серед яких, крім Олександра Олеся, були Микола Вороний, Володимир Самійленко). Йому вдалося знайти оригінальні точки перетину з постромантичними художньо-стильовими тенденціями. “Він бачив перспективи еволюції жанру солоспіву у взаємозв’язку з поступом поезії” [2, с. 12].

М. Лисенкові належать сім солоспівів (серед яких найпопулярніший “Айстри”) і два хори до поезій Олександра Олеся. Вірш Олександра Олеся “Прийди, прийди”, написаний 1906 року, увійшов до збірки “З журбою радість обнялась”<sup>1</sup>. Це типовий для поета зразок любовної лірики, де відображено контрастні образи сфери: нудьга від самотності під час очікування коханої та її порівняння з ясністю й ніжністю ночі. М. Лисенкові, наділеному тонкою і чутливою романтичною душею, була близька любовна тематика, про що свідчать не лише численні солоспіви, а навіть його фортепіанні програмні твори. Тому він органічно приєднався до переживань героя поезії, виявивши розуміння мінливості настроєвих станів, відображених у двох строфах короткого вірша.

Чотиритактовий фортепіанний вступ у фігураційно-прозорому викладі сприймається як подув легенького вітерця у місячну ніч. Вступ формує тло супроводу першого куплету поезії, спираючись на гармонічне співвідношення тоніки та ввідного септакорду. Мелодичні побудови вокальної партії розмежовані композитором паузами згідно з текстом, причому не лише за синтаксичними конструкціями (лексемами, піввіршами чи рядками), а й за смисловим наповненням, наприклад, трьох крапок, які поет поставив після початкового піввірша “Прийди, прийди”... Мелодичний зворот із квінти на тоніку та пощаблевий хід до терцевого звука, якими вокалізується цей піввірш, сприймаються як зітхання. “Нудьгу по тобі” – його продовження-тлумачення, супроводжуване короткочасним відхиленням у мінорну домінанту і поверненням до основної тональності g-moll аж до слів “а ніч така ясна і ніжна”. Тут відбувається модуляція в мажорну домінанту, що завершується наонакордом на ферматі та знаменує образно-семантичний перехід від нудьги-журби до радості й захоплення закоханого.

Перехід збігається зі структурним поділом поезії на дві строфи. Вартий уваги підхід автора музики до озвучення завершальної синтагми першої строфи “як ти”, повторюваної двічі в поетичному оригіналі та тричі в солоспіві. Вперше, коли це коротке речення є ствердним, воно озвучується двома спадними ходами – до тоніки домінантової тональності та її мажорної терції.

<sup>1</sup> На текст цього ж вірша, крім М. Лисенка та Н. Нижанківського, 1920 року створив однойменний солоспів Кирило Стеценко. Цей композитор написав чи не найбільше музики на тексти Олександра Олеся. Проте рукопис солоспіву “Прийди, прийди” втрачено.

Додаткове повторення, очевидно, зумовлене намаганням композитора показати порив емоційного піднесення при згадці про кохану. Вдруге, коли синтагма постає у вірші в запитально-окличній формі, тобто означає ще більший ступінь піднесення, то озвучується висхідним секундовим ходом з квінти до високого шостого щабля й припадає на згаданий нонакорд.

Поетове самозаперечення “о ні!” М. Лисенко відобразив рішучим низхідним інтервалом великої септими, з якого розпочинається другий куплет солоспіву (відповідно до другої строфи вірша). Прикметно, що ладотональність куплету змінюється на однойменний мажор, і це узгоджується зі змістом поезії: нудьга й журба поступаються місцем екстатичному опису рис коханої, яка ніжніша й миліша від усього. Фігураційність акомпанементу трансформується на чітку формулу вальсової фактури (при збереженні того самого метроритму  $\frac{3}{4}$ ). Вокальна мелодика також набуває політної танцювальності й легкості, її розгортання позначене відхиленням у мажорну тональність II щабля (A-dur). Вальсовістю, як відомо, часто уособлювався жіночий образ у романтичній естетиці багатьох представників національних шкіл, чого не оминув і М. Лисенко.

При втіленні завершення поезії рядком “то ж ти!” композитор знову вдався до його додаткового повтору, відсутнього у першоджерелі. Перше ствердження – висхідною квартою до тоніки другої октави, друге – низхідним переходом з квінти на терцію. Певну незавершеність музичної думки компенсує фортепіано, що поєднує октавний виклад з гамоподібними пасажами та завершальними акордами твору. Все це звучить дуже піднесено й переможно-радісно.

Контраст між двома строфами посилюється у солоспіві М. Лисенка й динамічними засобами. Якщо у першій превалюють коливання звучності, то у другій відразу, з форте, починається неухильне її наростання, у вокальній партії з’являються акценти. Фортепіанна кінцівка втримується на суцільному фортісімо.

Нестора Нижанківського також привабила муза Олександра Олесь. Перебуваючи з 1923 до 1928 року в Празі, композитор зустрічався з поетом, який емігрував за кордон 1919 року і після Відня проживав у Празі з 1925 року до кінця своїх днів. Як зауважив Юрій Булка, Н. Нижанківський “нерідко бував у Горних Черношицях коло Праги, де збирався Літературний клуб під головуванням О. Олесь” [3, с. 13]. Однак композитор почав творити музику до його віршів раніше: перед переїздом до Чехо-Словаччини, у Відні прозвучала прем’єра його солоспіву “Жита” у виконанні Анди Остапчук [3, с. 11]. У Празі на українських концертах цей твір також виконували неодноразово, “його чув і О. Олесь, захоплений музичною інтерпретацією своєї поезії” [3, с. 14].

Солоспів “Прийди, прийди” Н. Нижанківського був написаний 1917 року, тобто в ранній період його творчості [7, с. 337]. Як і Лисенків, має двочастинну форму, так само розпочинається в тональності g-moll, а закінчується у паралельному мажорі (у М. Лисенка в однойменному). Ідентичним є метроритм ( $\frac{3}{4}$ ). Отже, помітні істотні збіги. До них можна ще зарахувати “відчуття трикряпки” після початкового піввірша “Прийди, прийди...”, відображене паузою. Також аналогічним є трактування другої строфи у вальсовій жанровій моделі. Проте суттєво різняться темп: у М. Лисенка *Allegro agitato*, а в Н. Нижанківського *Grave* у першому куплеті та *Andante cantabile* в другому.

Значно драматичнішим є фортепіанний вступ солоспіву галицького композитора. У вступі закладено інтонаційно-гармонічне ядро теми й водночас

він у стислому вигляді проектує драматургію всього твору. Неспокій і тривога звучать вже у перших акордах затакту, де на тонічній басовій основі відбувається чергування тоніки та альтерованого співзвуччя з підкресленням підвищеного шостого щабля. Цей настрій загострюється введенням пунктиру. Показовим є використання мажорної домінанти (акорд і розкладене арпеджіо), що прояснює похмуру атмосферу та є закінченням короткої, але експресивно наростаючої хвилі від піано до форте, із охопленням щоразу ширшого діапазону регістрів. Це типово сецесійна “лінія хвилі” (Олександр Козаренко) – спресована та смка у своїй напруженій багатозначності.

Вокальна партія привносить деякі корективи: з’являється метрична змінність, ритмічно укрупнюється мелодичний контур теми. Крім того, запроваджуються агогічні нюанси й авторські ремарки щодо характеру виконання – вперше на словах “і так журба моя невтішна” (*doloroso*). Ці слова супроводжуються зсувом у тональність мінорної субдомінанти та фортепіанним прийомом тремоло в басах, які поступово підіймаються вгору й опускаються донизу, утворюючи *d-moll*. Цей уривок показує, що Н. Нижанківський не вирізняв моменту появи в поезії тропічного протиставлення “невтішної журби” з “ясною і ніжною” ніччю, як це зробив М. Лисенко (лише вказано на тимчасове сповільнення темпу).

Двічі повторене “як ти?” оформлено висхідними ходами на терцію, пришвидженням руху, зростанням гучності та модуляцією у *B-dur*. Усім цим знаменується просвітлення образу й кардинальна емоційно-психологічна зміна тону, особливо зі словами “О ні!”, де з’являється висхідний ряд обернень тонічних тризвуків на тлі витриманої в басах октави.

Після фермати розпочинається інша частина солоспіву – вальсова. Її особливістю є повторення другої половини другої строфи, внаслідок чого збільшується тривалість композиції. Генеральна кульмінація – апофеоз почуттів на фортісімо – припадає на точку “золотого січення”, чим є озвучення слів “ти стократ єї ніжніша, то ж ти!” В кульмінації вокальна партія викладається подовженими вартостями, з додатком фермат. Акомпанементу притаманні гучна й повнозвучна акордова фактура, екстенсивні гармонічні зміни, як реагування на семантичні нюанси поетичного тексту. При повторенні трьох останніх рядків відбувається поступовий спад із емоційної вершини, заспокоєння. Завершується солоспів фортепіанним пасажем, що прямує з високих регістрів до нижньої тонічної октави в басах, а останньою крапкою є тонічний тризвук паралельного до початкової тональності мажору.

Загалом цей вокально-інструментальний вальс Н. Нижанківського (друга частина солоспіву) вирізняється багатством гармонічних засобів (хроматизмів, альтерацій, зіставлень і відхилень, дисонансних загострень акордових вертикалей), насиченням обох партій мелізматикою, широкою амплітудою вокальної теситури та фортепіанних регістрів. Щодо акомпанементу варто вказати на чисельне застосування композитором пасажів-прикрас у вигляді довгих розкладених арпеджіо, які виписані дрібними тривалостями, повинні вкладатися на короткі частки такту, а тому доволі віртуозні. Нахил Н. Нижанківського до імпровізаційності, на який неодноразово вказували дослідники, та його успішна концертмейстерська практика далися взнаки та додали певної екстравагантності авторському почерку. Тут напрошуються паралелі з фортепіанним вальсом *cis-moll* цього ж композитора, де трапляються подібні пасажі. У змістовому контексті солоспіву вони надають більшої ошатності й святковості жіночому образу-ідеалу.

Підсумовуючи обидві інтерпретації, варто розпочати з того, що композитори відчули й передали поетичні антиномії вірша Олександра Олеся кожен по-своєму й разом із тим доволі подібно. Цим засвідчили правоту поета, який високо цінував музичне мистецтво. “Саме музика, вважав він, може найтонше передати стан душі, боротьбу й суперечку людських почуттів” [5, с. 15]. Можна ствердити, що звернувшись до вірша, в якому зібрані основні топоси поезії Олександра Олеся – журба та радість, Н. Нижанківський поглибив образно-емоційний контраст, поляризував його крайні точки за допомогою агогіки, гармонічної колористики, а також фактурних пишнот. У М. Лисенка сумний і радісний відтінки настрою втілені, головню, через ладотональні та гармонічні зміни, що відбуваються за темпової та фактурної однотипності. Тобто, відсутні тонка деталізація фактурної тканини і темпоритмічні “припливи й відпливи”, властиві солоспіву Н. Нижанківського. Але власне гармонічно-сміслова чуйність М. Лисенка до поетичної мови стала передвісником шукань наступного після нього покоління композиторів.

І М. Лисенко (меншою мірою), і Н. Нижанківський (більшою) виявили згадані вище довільні коригування тексту вірша. Це вплинуло на композиційні масштаби солоспівів, однак, не тільки це. У руслі романтичної естетики М. Лисенко потрактував свій солоспів як типовий для цієї естетики “фрагмент” із життя: у швидкому темпі, майже “на одному диханні”, якби не смислова цезура між куплетами-строфами. Натомість у Н. Нижанківського солоспів набув рис поемності, а навіть сценічності. Його перша частина наближається до драматичного речитативу-монологу, а друга може розглядатися як аріозо. Тривалість твору збільшилася за рахунок агогічних прийомів, фактурного розмаїття партії фортепіано та рясного застосування арабескових фігураційних прикрас. Усе це водночас є ознаками сецесійного мислення автора.

Тому, хоча в часі два солоспіви не надто віддалені (пізній період творчості М. Лисенка й ранній період Н. Нижанківського), вони можуть слугувати парадигмами стильової еволюції камерно-вокального жанру солоспіву в українській музиці. Твір М. Лисенка відобразив пізньоромантичну стилістику прочитання поезії Олександра Олеся, а твір Н. Нижанківського – сецесійну.

#### Список використаної літератури

1. *Басса О.* Западноукраинская камерно-вокальная музыка первой трети XX века : особенности развития / О. Басса. – Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. – 264 с.

2. *Булат Т.* З журби і ніжності вродились: вступна стаття до нотного видання / Т. Булат // Лисенко М. В. Вокальні твори на слова різних авторів. Ч. 2 / М. В. Лисенко. – К. : Музична Україна, 1991. – С. 7–12.

3. *Булка Ю.* Нестор Нижанківський. Життя і творчість / Ю. Булка. – Львів ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1997. – 60 с.

4. *Козаренко О.* Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : Вид-во НТШ, 2000. – 286 с.

5. *Радишевський Р. П.* Журба і радість Олександра Олеся: передмова / Р. П. Радишевський // Олесь О. Твори : в двох томах. Т. 1. : Поетичні твори / О. Олесь ; [порядник, автор передмови та приміток Р. П. Радишевський]. – К. : Дніпро, 1991. – С. 5–47.

6. *Сірий Ю.* З моїх зустрічей / Ю. Сірий // Поет з душею вогняною. Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах / [упорядкування, передмова та примітки І. М. Лисенка]. – Нью-Йорк ; К. ; Львів : Вид-во М. П. Коць, 1999. – С. 26–33.

7. *Соневицький І.* Композиторська спадщина Нестора Нижанківського / І. Соневицький // Записки НТШ : Праці Музикознавчої комісії. – Т. ССХХVI / [редактори тому О. Купчинський, Ю. Ясиновський]. – Львів, 1993. – С. 334–352.

8. *Фрайт О.* Микола Лисенко та Олександр Олесь : життєві паралелі та творчі перехрестя / О. Фрайт // Студії мистецтвознавчі. – Ч. 4 (16). – К. : Вид-во ІМФЕ, 2006. – С. 33–39.

9. *Франко І.* [Рец.] О. Олесь. З журбою радість обнялась. Поезії / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 37. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 224–227.

Стаття надійшла до редколегії 15.09.2014

Прийнята до друку 21.10.2014

## OLEKSANDR OLES' POEM "COME, COME" IN MYKOLA LYSENKO'S AND NESTOR NYZANKIVSKYI'S INTERPRETATIONS

**Oksana KOVALSKA-FRAIT**

*The department of Musicology and Grand Piano,  
Drohobych State Pedagogic University named after Ivan Franko,  
str. Ivan Franko, 24, Drohobych, Ukraine, 82100,  
tel.: 067-36-71-886; e-mail: oksana\_frajt@ukr.net*

The article deals with the comparison of M. Lysenko's and N. Nyzankivskyi's romances with the same title using O. Oles' poem.

It's pointed that the first third part of the XX century was a fruitful period for Ukrainian music culture. Chamber vocal creative works have significantly increased thanks to the appearance of a new group of poets. Mykola Lysenko, Kyrylo Stetsenko, Yakiv Stepovyi in Naddnpianshchyna and Stanislav Ludkevych, Vasyl Barvinskyi and Nestor Nyzankivskyi in Galychyna started that professional music branch.

One of the favourite poets of many Ukrainian composers of those times was O. Oles. Peculiarities of his poetry played a big role. O. Oles' poems were put into music when his collection "Z zhurboyu radist obnialas" was published (1907).

Both M. Lysenko and N. Nuzankivskyi were personally acquainted with the poet. M. Lysenko got interested in O. Oles' creative works in his last years of life. The composer wrote seven romances and two choral works using his poem.

The poem "Come, come" is a typical example of love lyric where love's waiting are depicted and compared with the tenderness of night. M. Lysenko changed minor key to major key, applied waltz rhythm formula and additional repetitions of some poetic structures. The contrast between the two parts of the poem is intensified with the help of changes of sound loudness and harmony.

The romance "Come, come" was written in early period of N. Nuzankivskyi's creative works. One more romance using the lyrics of O. Oles "Zhyta" was written before. Both M. Lysenko's and N. Nuzankivskyi's pieces of work have a two-part form. They start in g-moll key and finished

in major. Waltz rhythm is identical. So, essential similarities are noticed. Though, the tempo is different: it is fast and the same in Lysenko's work and in N. Nuzankivskyi's work it's Grave in the first part and Andante cantabile in the second.

N. Nuzankivskyi's piano introduction is much more dramatic. This piece of music is rich in harmonic language, vocal and piano parts have many decorations.

Both romances can be examples of style evolution of chamber and vocal genre in the Ukrainian music. Lysenko's piece of music showed late-romantic interpretation of O. Oles' poem and N. Nuzankivskyi's – secession.

*Keywords:* poet, composer, poetry, romance, interpretation, image, piano accompaniment.