

**Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу**

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

**Специфіка камерно-вокальної творчості Віктора Косенка (на прикладі
романсів Говори, говори та Вони стояли мовчки)**

Виконала

ЦЮПЕР ХРИСТИНА

студентка 4 курсу, денної форми навчання

Спеціальності 025 – Музичне мистецтво

Профілізації «Академічний спів»

Наукова керівниця

кандидатка мистецтвознавства,

професорка кафедри історії музики

Зоряна ЛАСТОВЕЦЬКА

Рецензентка

кандидатка мистецтвознавства,

доцентка кафедри академічного співу

Антоніна ЛІСОГОРСЬКА

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ВІКТОРА КОСЕНКА.....	5
1.1. Біографічні відомості та основні етапи творчого становлення мистця.....	5
1.2. Жанрово-стильові пріоритети творчості композитора.....	9
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ В. КОСЕНКА....	13
2.1. Стилiстичні особливості та новаторські риси вокального доробку.....	13
2.2. Музично-теоретичний та виконавський аналіз обраних вокальних композицій	15
2.2.1. «Говори, говори» на слова В. Лихачова, переклад В. Лефтія	17
2.2.2. «Вони стояли мовчки» на слова В. Стражева, переклад В. Морданя.....	21
ВИСНОВКИ.....	25
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	26
ДОДАТКИ.....	28
Додаток А.....	28
Додаток Б.....	32

ВСТУП

Актуальність дослідження. Творчість Віктора Косенка займає визначне місце в історії української музики, адже його вокальні твори виразно відзначаються поєднанням ліричного романтизму та неокласичних новацій. Особлива увага до вокальної творчості, зокрема романсів та обробок народних пісень, дозволяє простежити культурні й естетичні процеси першої половини ХХ століття, у період формування української академічної вокальної школи. Актуальність дослідження зумовлена тим, що аналіз вокального доробку В. Косенка дає можливість не лише реконструювати його індивідуальний стиль, але й розширити розуміння музичних тенденцій, які вплинули на подальший розвиток українського мистецтва.

Мета роботи – здійснити комплексний аналіз вокальної творчості Віктора Косенка на прикладі вибраних творів, що дозволяє простежити формування його оригінального музичного стилю.

Завдання роботи :

- 1) Дослідити історико-біографічний контекст життя та творчості Віктора Косенка, звертаючи увагу на ключові етапи його музичної кар'єри;
- 2) Вивчити основні пункти життєтворчості композитора, зокрема роль сімейного оточення, освіти та професійного досвіду;
- 3) Проаналізувати жанрово-стильові особливості його творчості, акцентуючи увагу на вокальній складовій, яка є одним з найвиразніших елементів його художнього почерку;
- 4) Розглянути музично-теоретичні та виконавські аспекти вокальних творів, а також взаємозв'язок між вокальною партією та супроводом;
- 5) Порівняти особливості вокальної творчості Віктора Косенка з іншими жанрами його творчості, визначивши спільні та відмінні риси;
- 6) Простежити вплив соціокультурних та ідеологічних факторів на формування вокального стилю композитора.

7) Проаналізувати обрані вокальні композиції.

Об'єкт дослідження – вокальна творчість Віктора Косенка як складова української музичної спадщини.

Предмет дослідження – засоби та процеси вираження вокально-художніх ідей у романсах Віктора Косенка «Говори, говори» та «Вони стояли мовчки».

Матеріал дослідження – оцифровані видання творів Віктора Косенка, нотні документи та архівні матеріали, друковані видання, публіцистика, спогади сучасників і наукові дослідження, присвячені його творчості..

Методологічна база. Дослідження ґрунтується на комплексі методів: історико-музикознавчого, стилістичного та текстово-аналітичного, порівняльного та системного.

Теоретична база дослідження. Теоретичну базу становлять праці з музичного стилю, естетики вокальної творчості В. Косенка.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному аналізі вокальної творчості Віктора Косенка на основі порівняльного аналізу його вибраних солоспівів.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основного розділу, висновків, списку використаних джерел і додатків.

Основна частина вміщує два розділи: перший – розкриває етапи життєтворчості та жанрово-стильові особливості творчості В. Косенка; другий розділ торкається огляду вокальної творчості композитора на прикладі музикознавчо-виконавського аналізу вибраних романсів.

Список використаних джерел містить 21 позицію. У додатку подані нотні приклади проаналізованих творів.

Загальний обсяг роботи – 34 сторінки, з них основного тексту – 25 сторінок.

Розділ I

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ВІКТОРА КОСЕНКА

1.1. Біографічні відомості та основні етапи творчого становлення мистця

Віктор Косенко, народжений 24 листопада 1896 року був уродженцем Петербургу та вихідцем із сім'ї генерал-майора. Його батько – Степан Семенович Косенко, родом із Херсонщини, після відставки працював у петербурзькому казначействі, а від 1918 року працював у Варшаві.

Сім'я Косенків була надзвичайно музикальною – опери, концерти найвидатніших виконавців того часу були невід'ємною частиною їхнього життя. Вони часто музикували – мати володіла грою на фортепіано, а сестра Марія була піаністкою, студенткою Варшавської консерваторії. Натомість батько та старші брати Олександр та Семен гарно володіли голосом та полюбляли українські народні пісні: «Співали хором. Спершу акомпанувала мати, пізніше сестра. Приходили товариші й подруги приєднувалися до самодіяльного хору. Крім пісень, розучували арії з опер, ставили окремі сцени. Готувалися до цих вистав охоче, ретельно» [9, с. 8]. Тут варто наголосити на особливій любові композитора до вокального мистецтва, яка була сформована ще в дитинстві та стала надалі одною із основних засад його ліричного та мелодійного стилю композиторського письма, про що буде зазначено далі.

Здібності самого Віктора Косенка, який був наймолодшим членом сім'ї, вражали вже змалечку. У 5 років він міг імпровізувати на фортепіано, відтворювати по пам'яті прослухані твори та підбирати мелодії, оскільки мав абсолютний слух. Навіть серед друзів Віктор не втрачав можливості сісти за інструмент: грав пісні, танці та навіть імпровізував їх «музичні портрети», які часто були дуже вдалимими та потішними. В ці роки з ним займалася старша сестра Марія. А після випадку, коли вже дев'ятирічний Віктор (який вже в той час

написав перші свої твори «Баркаролу» та «Вальс»), грав на роялі з пам'яті сонату Л. ван Бетовена, яку виконувала його сестра в консерваторії, батьки майбутнього композитора твердо зрозуміли, що варто допомогти синові у розвитку в музичній сфері.

З 1907 р. В. Косенко приватно займався у професора Юдицького. З цього часу акомпанувати на домашніх вечорах почав і сам Віктор, за що часто отримував гостинці. У старшому віці хлопець почав навчання в одного з найкращих європейських педагогів, професора Олександра Михайловського, уродженця України, який навчався свого часу у Ляйпцигу у тих же викладачів, що й Микола Лисенко – в Ігнаца Мошелеса та Карла Райнеке.

Незважаючи на музичну обдарованість сина, батьки Віктора Косенка мріяли саме про те, щоб він продовжив шлях батька та обрав військову кар'єру. Тому після навчання у гімназії (з 1905 по 1908 рік) Віктор Косенко вступив у кадетське училище, де навчався з 1908 по 1914 рік.

Проте, згодом, після смерті батька та початку Першої світової війни, Віктор разом із матір'ю перебрався до Петербургу. Після років воєнних навчань хлопець знову повернувся до музики та з 1915 по 1918 рік навчався в Петербурзькій консерваторії на трьох відділах: фортепіанному (клас Ірини Міклашевської), композиції (клас Миколи Соколова) та інструментовки (клас Максиміліана Штейнберга).

Варто зазначити, що Віктор Степанович в студентські роки погодився на пропозицію акомпанувати партії солістам Маріїнської опери, завдяки чому він мав можливість почерпнути вокальний досвід провідних оперних співаків та досконало вистудіював можливості голосового апарату. Це у великій мірі вплинуло на його подальшу вокальну творчість, оскільки його солоспіви відзначаються особливою співучістю та зручністю виконання.

У 1917 році Петроград охопила революція. Віктор Косенко написав романс на слова Костянтина Бальмонта «Легіт Легковійний», який став рефлексією композитора на буремні події тих років. Так про цей твір відгукнувся Валеріан Довженко: «Легіт легковійний», пише, що в ньому відчувається

«віддалений відгомін, лупа зростаючого революційного руху народних мас» [9, с. 14]. Цікаво те, що талановитість цього романсу викликала схвальні відгуки директора консерваторії Олександра Глазунова, за що останній навіть звільнив Віктора Косенка від плати за навчання, у ті часи обов'язкової.

Після закінчення навчання в консерваторії, композитор переїхав до Житомира, який на той час був культурною столицею України. Саме тут відбувся розквіт творчості молодого композитора. В. Косенко, працюючи викладачем фортепіано в музичному технікумі (сьогодні – музичний коледж імені Віктора Косенка), згуртовує навколо себе провідних митців міста. Як згадував Левко Ревуцький: «Однією з найцінніших рис Віктора Степановича була те, що він належав до художників, навколо яких створюється та мистецька атмосфера, яка є живим, важливим і дійсним стимулом для творчості» [9, с. 170]. Згодом композитор стає однією з провідних постатей в культурному житті Житомира та очолює житомирську філію Музичного товариства імені Миколи Леонтовича.

Незважаючи на понад 300 концертів, у яких композитор взяв участь під час проживання в Житомирі, записів його виконання творів немає. Сучасники відзначали невимушений та легкий стиль гри на фортепіано Віктора Косенка. Він був генієм, душею інструменту. «Переді мною був майстер високої культури» - згадував Левко Ревуцький, вперше почувши гру композитора [9, с. 194]. Співаки відгукувалися про В. Косенка як про чудового концертмейстера – кращого з кращих, на кого вокаліст міг завжди покластися. Більше того - своєю грою Віктор Степанович допомагав виконавцеві відчувати усю глибину романсу.

Житомирський період неможливо уявити без тріо, створеного мистцем. До його складу входили чудові музиканти – математик В. Коломийцев (віолончель), біолог В. Скороход (скрипка) та, безпосередньо й сам композитор (фортепіано). Часто приєднувалися до цього творчого колективу й співаки, флейтисти, віолончелісти. Багато з них були аматорами, багато й професіоналами, викладачами. Часто репетиції відбувалися саме в домі Косенків. «Незабаром ми помітили, що під вікнами скупчуються слухачі. Вони навіть клали у поштову скриньку записочки, просили виконати той чи інший твір» - згадувала Ангеліна

Косенко, дружина композитора [9, с. 32]. Серед творів, написаних Віктором Степановичем, вирізняються «Класичне тріо» та віолончельна соната, написана з нагоди дня ювілею близького товариша сім'ї Косенків, віолончеліста В. Коломийцева.

Через скрутну матеріальну ситуацію Віктор Степанович працював акомпаніатором в житомирському кінотеатрі «Рим». Старі, доволі часто нецікаві кінофільми не завжди вражали просту публіку. Натомість, багато глядачів чарувалися цікавим акомпанементом композитора, який, місцями влучно, а іноді й відходячи від сюжету, супроводжував кінострічку як імпровізаціями та авторськими фортепіанними творами, так і найвідомішими творіннями видатних композиторів.

Часто В. Косенко співпрацював з Волинським хором під керівництвом М. Гайдая. Активними учасниками хору була сім'я Косенків: два брати композитора були співаками (старший – бас-баритон, середній – тенор), а сам Віктор Степанович – концертмейстером хору. У хорі сформувався талант відомого українського сопрано Зої Гайдай, доньки диригента, яка й стала першою виконавицею вокальних творів В. Косенка.

У 1929 р. композитор перебрався до Києва та розпочав викладацьку діяльність на базі Музично-драматичного інституту імені М. Лисенка (пізніше реорганізованого у консерваторію). В. Косенко викладав не лише спеціальне фортепіано, а й камерний ансамбль та курс аналізу форм. Останній часто перетворювався на концерти, на яких композитор, аналізуючи твори, старався максимально глибоко, цікаво та доступно подавати інформацію студентам.

У роботі з концертмейстерами композитор особливу увагу приділяв й вокалістам: «Своїм глибоким розумінням кожного твору Віктор Степанович викликав таке натхнення, що репетиції тривали інколи по кілька годин» [9, с. 191]. Сучасники згадували, що студенти композитора вирізнялися дуже витонченим та музикальним виконанням творів.

У Київський період В. Косенко проживав у комунальній квартирі, поруч з кількома сім'ями. Цей факт не давав йому можливості для повноцінної творчості

та занять на фортепіано. Не зважаючи на це, кімната композитора, як колись і його помешкання в Житомирі, стала місцем для зустрічей музикантів Києва. Тут відбувались бесіди про музику та події міста, обговорення концертів та спільні музикування. Віктора Степановича дуже поважала студентська спільнота, тому в його домі завжди віталася талановита молодь, яка приходила до композитора за порадами та теплим наставництвом.

Зрештою, у травні 1938 р. В. Косенку надали окреме житло на вулиці Тимофіївській (сьогодні М. Коцюбинського) та все ж, він не встиг сповна порадіти помешканню з фортепіано, про яке мріяв довгий час. В середині 30-х років він важко захворів. Композитор плекав ідею відновити вечори музики та жвавих творчих бесід, у новій домівці, проте, невдовзі, 03 жовтня 1938 р., В. Косенко помер у віці 42 років.

«Зробіть так, щоб тут завжди звучала музика. Це буде найкращою пам'яттю» - сказав Максим Рильський після похорону композитора [2]. Сьогодні квартира сім'ї Косенків у Києві є музеєм. У ній зберігаються близько 5 тисяч експонатів та відбуваються постійні концерти, фестивалі та дитячі музичні конкурси.

1.2. Жанрово-стильові пріоритети творчості композитора

Жанрове різноманіття творчого доробку композитора налічує концертні етюди та п'єси, концерти (зокрема, В. Косенко є творцем одного з перших українських концертів для скрипки та фортепіано), камерні твори (три сонати: для фортепіано з віолончеллю, скрипкою та альтом, «Класичне тріо») та симфонічну музику («Героїчна увертюра», «Молдавська поема»). Велику кількість творів композитор написав для фортепіано. Серед них є танцювальні жанри (мазурки, вальси, менуети), ноктюрни, прелюди, твори для дітей.

Особливо важливими є його вокальні твори, серед яких є романси та

велика кількість обробок українських народних пісень як для сольного, так і для хорового виконання.

Варто зазначити, що довгий час В. Косенко плекав ідею створення опери. Перші згадки про наміри композитора написати твір в цьому жанрі зустрічаємо у листах композитора, які датуються травнем 1928 року. В основі сюжету опери мала бути однойменна історична трагедія І. Карпенка-Карого «Сава Чалий». Проте, вочевидь, через не сприяння радянського режиму, задуму, який міг стати тандемом найвидатніших митців того часу (І. Кочерги, Л. Курбаса та інших), так і не вдалося втілитися в життя.

Мріяв композитор і про створення кіно-опери, працюючи над створенням музики до кінофільму «Останній порт», який став екранізацією п'єси «Загибель ескадри» Олександра Корнійчука. Однак, частиною фільму стала лиш невелика, скорочена та декілька разів перероблена частина музики В. Косенка.

Працював композитор і в близькому жанрі до дитячої опери. Саме так називали сучасники Віктора Степановича музику до дитячого свята, написану в середині 1930-х років. На жаль, багато номерів, які були написані для найкращих виконавців-сучасників композитора (І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут), так і не збереглися до нашого часу.

Одним із наймасштабніших нездійснених творчих задумів В. Косенка є опера «Марина». За основу твору мала слугувати однойменна поема Т. Шевченка. Захоплений ідеєю, композитор ретельно продумував план опери, виношуючи в думках уже готові нариси арій та музичних уривків. До виконання партій мали бути залучені співаки, з якими композитор давно співпрацював та був упевнений у їх вокальних та акторських здібностях. Серед них були: З. Гайдай, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський та інші. Та й цьому задуму не судилося втілитися в життя через хворобу композитора та сувору заборону лікарів підводитися з ліжка.

В. Косенко є яскравим представником композиторів-неокласиків першої

половини ХХ ст. Його неокласичні новації стали основою творчості українських композиторів-шістдесятників, а унікальний стиль письма – вершиною українського романтизму в музиці. Позаяк життя композитора пройшло на перехресті східно та західноєвропейського культурного простору, його стиль характеризується органічним поєднанням європейських романтичних та українських національних традицій, що відзначається тонким мелодизмом, глибоким ліризмом, співучістю та винятковою душевністю. Без сумніву, Віктора Косенка можна назвати одним з кращих українських композиторів-мелодистів.

Повсякчас стиль композитора є відображенням не тільки його ерудованості, а й характеру, психотипу. Поряд з тим, що Віктор Косенко був одним із найінтелектуальніших представників української культурної еліти, він славився неабияким благородством характеру, чесністю та м'якістю, що не могло не відобразитися на його творчості. «Щирість, емоційна наснаженість, глибока культурність і висока майстерність», - так описав твори митця Левко Ревуцький [8, с. 170].

Зазначимо, що романтичність та лірика – визначальні риси стилю композитора, водночас не стають на заваді ювелірній вивіреності та струнності форми, яка завжди має тональну основу. Романтизм у його творах часто поєднаний із неокласичним стилем, притаманним європейській культурі 20-х років ХХ ст. Майстерний та делікатний почерк В. Косенка яскравіше проявляється у широкому наборі композиторських прийомів, таких, як тональні відхилення, ускладнені акорди, ладові зміни тощо. Ці риси виразно проявляються в його «11 етюдах у формі старовинних танців» та «Класичному тріо», де В. Косенко, опираючись на класичні форми, характерною рисою яких є сонатна форма викладу, органні пункти (варто згадати, що й сам композитор досить добре володів грою на органі), поліфонічність тощо, урізноманітнює структуру свого творіння імпровізаційністю фактури та рисами, характерними романтичному стилю письма. У вокальних творах композитора ці риси набувають ще більшого значення, оскільки слугують засобом підсилення емоції вокаліста-виконавця. Такими засобами автор забезпечує поєднання ліризму та

експресії у творах, що, разом з тим, вимагає високого рівня технічності виконання. Наприклад, романс на слова К. Бальмонта в перекладі В. Лефтія «Легіт легковійний» є типовим зразком твору, де теситурно розгорнута вокальна партія підсилюється складними акордовими послідовностями з тональними відхиленнями в партії супроводу.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ В. КОСЕНКА

2.1. Стилiстичнi особливостi та новаторськi риси вокального доробку

Завдяки рокам, проведеним над роботою зі співаками Маріїнського театру та великому досвіду співпраці з вокалістами В. Косенко, як згадувала співачка Галина Селюк: «...чудово розумів специфіку вокального мистецтва, природу чоловічих і жіночих голосів» [9, с.189]. Саме тому вокальні твори композитора виділяються особливою мелодійністю, зручністю теситури вокальної та інструментальної партій, вони вдало поєднуються з текстом.

У написанні романсів та обробок народних пісень Віктор Семенович був особливо уважний до деталей: попри технічну складність багатьох його вокальних творів, вони дуже вдало побудовані не тільки з точки зору гармонії, а й голосового звуковедення. Кожна новація, яку автор вважав за потрібне внести у твір не була на заваді виконавській зручності, а лиш підсилювала зміст та збагачувала твір в той чи інший спосіб.

У зв'язку з державною політикою того часу, доволі велику частину своїх вокальних творів композитор написав не лише на слова українських, а й російських поетів. Найбільшу кількість романсів (ор. 7 – 1921 р., ор. 16 – 1927 р.) В. Косенко написав у Житомирі, серед них «Безрадісність» на слова К. Бальмонта в перекладі О. Байкаря, «Вербочки» на слова О. Блока, «Говори, говори» на слова В. Лихачова, переклад В. Лефтія, «Вони стояли мовчки» на слова В. Стражева, переклад В. Морданя, «Колискова» на слова О. Блока та один романс на слова французького поета П. Беранже – «Смерть матері» та інші твори.

У кінці 1920-х років творчість В. Косенка жорстко розкритикувала тогочасна радянська влада з точки зору «нового соціалістично-реалістичного мистецтва», зокрема й його романси, за відсутність радянських тем. Це підштовхує композитора піти на компроміс із новими вимогами та написати інструментальні твори на відповідну тематику («Героїчна увертюра» для

симфонічного оркестру, присвячена 15-літтю Жовтневої революції), кілька романсів «потрібного» змісту – «Пісню пам'яті паризької комуни» (слова С. Невежиної, укр. текст Д. Ревуцького) та «На майдані», «Мобілізуються тополі», «Іду з роботи я, з заводу» (слова П. Тичини), марші та туші. У цих творах можна відслідкувати відхід від таких характерних косенківських мелодизмів, ніжності та ліричності. Усе це тогочасні творіння загубили внаслідок примусового підпорядкування радянським культурним установам.

Також композитор написав низку хорових творів та обробок: «Ой пішов мій милесенький» для жіночого хору, «Тепер ми сіно косимо» для двоголосного хору і фортепіано на слова А. Дикого, «Греми, греми, індустрій марш» для мішаного хору на слова А. Журби, переклад Д. Ревуцького, «Дружба» для хору і фортепіано на слова В. Зорового в перекладі В. Сосюри.

У київський період Віктор Косенко створив цикл романсів на слова О. Пушкіна ор. 20 та ор. 24 («Я вас любив», «Я пережив свої бажання», «Я тут, Інезільє» та інші).

Саме романси Віктора Косенка можна назвати кращими творами композитора у цьому жанрі. У той час він виступав не лише як піаніст, а й як концертмейстер. Партія фортепіано в романсах Віктора Косенка – самостійний, окремий, а подекуди й важливіший від вокальної партії елемент, який композитор насичував складною гармонією та різноманітними технічними прийомами. Будучи блискучим акомпаніатором, він «...викликав у співака натхнення, допомагав йому розкрити всю глибину змісту романса» [9, с. 190]

Слід зазначити, що В. Косенко займався промоцією своїх вокальних творів. Композитор організовував концерти та гастролі, залучаючи до участі як інструменталістів, так і співаків: це З. Гайдай, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, О. Карпатський, О. Петляш, О. Колодуб, О. Добровольська тощо. Вони часто були першими виконавцями романсів В. Косенка. Наприклад, І. Паторжинському він присвятив чотири обробки народних пісень: «Взяв би я бандуру», «Грицю, Грицю до роботи», «Удовицю я любив», «Ой поїхав за снопами».

Зусилля композитора над популяризацією власної вокальної творчості давали плоди. Як згадує сам композитор у листах до дружини: «Ти знаєш, Галюшо, в Харкові нема жодної співачки (яка, зрозуміло, співає пристойно), щоб вона не виконувала моїх романсів. «Колискову» так уже просто заспівали» [9, с. 230].

2.2. Музично-теоретичний та виконавський аналіз обраних вокальних композицій

Вокальні твори В. Косенка можна назвати зразками найвищого рівня як в жанрі романсу, так і в жанрі обробок народних пісень. У них панує гармонійне поєднання слова та музики, вокальної та фортепіанної партій. В. Косенко, будучи блискучим піаністом та відмінним знавцем можливостей голосового апарату співака, об'єднав інструмент та голос в єдине ціле, що унеможливило вивчення вокальної партії без розуміння та відчуття фортепіанної.

Партія фортепіано подекуди є й важливішим елементом романсу, аніж вокал. Саме тому співаку варто зберігати баланс з піаністом, детально вивчати та враховувати особливості інструментальної та вокальної ліній, штрихи, темпи та динамічні відтінки, прописані композитором у творі.

Романс «Говори, говори» на слова В. Лихачова в перекладі В. Лефтія характеризується піднесеними ритмічними акцентами, які відображають активне звернення до слухача. Тому, виконавцю необхідно ефектно розкрити кожен фразу.

Через особливу драматургічну напругу твору, важливо зберігати динамічні контрасти та контролювати технічну сторону виконання: переходи між регістрами, чіткість інтонації та емоції. Зокрема, варто зосередитися на мелодекламаційності самого романсу – саме повторення слова «говори» в

перегукуваннях зі схожими мотивами фортепіанної партії підкреслює емоційність емоційного заклику. Тут важливо зберегти природний ритм тексту та забезпечити логічну організацію кожної фрази.

У романсі «Вони стояли мовчки» на слова В. Стражева в перекладі В. Морданя мелодія вирізняється плинністю та плавністю звукових переходів. Співак веде слухача крізь низку делікатних нюансів: слова твору інтерпретуються з особливою м'якістю зі збереженням емоційної рефлексії.

Виконання романсу вимагає правильного розподілу дихання та акуратної артикуляції. Важливо зберігати лірично-наративний характер фразування, в чому радше виражається невловима внутрішня напруга. В творі варто наголосити вже не на декламаційності, а на інтимності висловлювань, використовуючи для цього особливо уважне дотримання динамічних відтінків.

2.2.1. «Говори, говори» на слова В. Лихачова, переклад В. Лефтія

Вважаючи романс надзвичайно “тонкою матерією”, В. Косенко висловлювався, що насправді камерний твір якісно виконати зможе далеко не кожна добра оперна співачка [18, с. 173]. Саме у жанрі романсу/солоспіву втілювалася домінантна тема його творчої натури як лірика, в якій рафіновано майстерно сплелися аспекти перепланираних романтичних традицій, що тягнуться ще від шуманівських психологічно-емоційних картин до вишуканих модерністичних тенденцій «звукових поезій і малярства», сучасного авторів: неоромантизм, символізм, імпресіонізм, навіть елементи сецесії [4].

Романс-звертання, монологічний солоспів (але герой шукає діалогу) “Говори, говори!” ор. 7 №11 (12) es-moll в українському перекладі В. Лефтія (в оригіналі В. Лихачова¹) належить до типових для митця сторінок інтимно-ліричних переживань людини, написаний впродовж 1921-1922 рр. у так званий “житомирський період”, в якому в циклах романсів (20-х рр). феноменально передається не сам трагізм, а його передчуття, психологічний дискомфорт, драматизм, бо в цей час душевний неспокій і почуття не до кінця усвідомленого смутку, змішаного з мрійливістю, елегійністю, стали змістовною домінантою його творчості. Цитуючи композитора: “Я мінорний композитор”, – З. Лисько відзначав особливу елегійну атмосферу його музики”, а Барвінський називав «людиною кришталевого характеру» [17, с. 737]. Звідси – перевага інтровертивності та поглиблення рефлексійного плану композицій, про що свідчить сам вибір ладотональності: семантика es-moll в історії світової музики, як правило, пов’язується з важкими трагічними психологічними станами.

Рельєфна рафінована вокальна партія, характерна для відтворення такої ж рафінованої емоційності символістського спрямування, опирається не на кантилену, а радше на мелодекламацію [4], хоча кантиленність однаково

¹ Належить до російських поетів, хоч і народився у Полтаві.

присутня як атрибутивна для стилю композитора. Безумовно, що основна драматургічна вага припадає на вокальну партію (композитор завше дуже прискіпливо підходив до вибору вербальних текстів і примату мелодії над іншими компонентами музичної мови), але як у композитора-піаніста, фортепіанна партія залишається дуже розвиненою, фактурною, насиченою складними фортепіанними техніками неоромантичного “попису”. Тут зберігається зв’язок з фактурними моделями імпресіоністичних етюдів. Обидві площини – і вокальна, і інструментальна, – перебувають у тісному взаємозв’язку, адже психологічний підтекст “невисловленого” передається саме інструментальній партії. Їй же доручається мініатюрний “діалог” з омріяним адресатом наприкінці романсу.

Особливість вокального висловлювання пов’язується з тендітним поетичним тлом нічної (вечірньої) природи (легким словесним “штрихом” вказаний час доби – “у вечірнім серпанку зорі”), тому можна говорити про певні смислові зв’язки з жанром вокального ноктюрна, у тому числі через фактурні моделі фортепіанної партії, на яку накладається мелодекламаційна вокальна лінія. Поетичний зміст “невидимого звукового пейзажу” є присутній, виступаючи як невидиме тло, де “вчуваються” лише його обриси, розмиті контури, прозираючи у світлотінях гармонічних переливів (а радше мерехтінь) ритмізованих арпеджіо фортепіано. Саме у ній відображається делікатне “бриніння” повітря в імпресіоністичних переливах гармоній м’яких дисонансів (побічних септакордів II7, VI7, s7, ланцюжки нерозв’язаних септакордів D7 і D2, акордів альтерованої DD), які є властивими гармонічному письму 2 пол. XIX-поч. XX-го століття і не потребують розв’язань, бо виступають як пастельні колористичні “акварелі”. Тут навіть тонічний тризвук на початку твору не звучить як тоніка, а як акорд з ланцюжка модуляційного процесу, де першою умовною «тонікою» виступає акорд Ces-dur’y. Гармонічне “плетиво” є надзвичайно делікатне, ба навіть крихке, нестійке, деякою мірою ілюзорне. Як вище зазначалося, партії фортепіано та вокалу є тісно взаємозв’язані, хоча між ними виникають поліметричні нашарування, що посилює відчуття свободи,

імпровізаційності як для соліста-співака, так і піаніста (при точній “виписаності” кожної ноти).

Структура романсу є індивідуалізованою, не вписується в загальноприйняті схеми, але, на думку деяких дослідників, форму твору можна визначити як триетапну за лінією тексту: “експозицію, де в сповідальній манері окреслюється головний образ; розробку, в якій музичний розвиток драматизується паралельно до розгортання колізії тексту; завершення – закріплення початкового образно-емоційного стану” [4, С. 142]. Ця триетапність суміщається з ознаками тонально-репризної тричастинності (на основі протиставлення бемольної та дієзної площин з поверненням головної тональності за допомогою енгармонічного переходу: es-moll-Ges-dur-ges-moll=fis-moll-A-dur-cis-moll-gis-moll(K)- D7(e) як до “зміщеної” на півтон тоніки у супроводі басового ходу на зб.5, за чим розв’язка в es-moll сприймається не як повернена головна тональність, а як “зрушена з місця” тоніка) та поемної наскрізної будови, в якій відбувається цілеспрямований векторний розвиток від перших слів до останніх, і лише останні такти, по суті, є “генеральним кадансом” усього попереднього розвитку, а звуковий символ “говори” і обрамлює композицію, і створює ефект відлуння. Умовні розділи скріплюються повторністю відібраних з перших тактів трихордних поспівок, що наскрізно пронизують музичну тканину цілої композиції, проявляючись як у вокальній, так і в інструментальній партіях. Особливої “рефренності” сповіщає романсові звуковий мотив-символ “говори”, який в перших 2-х тактах має вигляд епіграфа, підкреслюється *ritenuto* та лаконічними акордами супроводу, нехарактерними для фактури цілого романсу; маркером також став і метроритмічний контраст, який задекларував романсові характерну для нього нерегулярність метроритмічного перетікання. Мотив більш властивий ділянкам форми бемольних тональностей, а в дієзній “площині” він “ховається, вплітаючись” в кінцівки фраз-сегментів. Завдяки прийому перегармонізації мотиву забезпечується варіантний розвиток впродовж усього твору [3, с. 21].

Вокальну партію можна легко поділити на сегменти, які відмежовуються між собою павзами, її аналіз виявляє близькість до співомови як явища ХХ-го століття, але енергія кантиленності все ж продовжує наповнювати вокальне начало. Як це є характерно для стилістики В. Косенка, у цьому романсі зберігається властивий йому хвилеподібний рух або шпилеподібний (пікова точка - as^2), що досягається шляхом повторності, неточної варіантної секвенційності й створює особливу “емоційно-психологічну” картину-хвилю відображення експресії, поступового накопичення драматичної енергії, що знайде свій “вихід” в серединній ділянці форми. Драматизм процесуально проникає у тембральну канву романсу, “матеріалізуючись” появою внутрішньої пульсації остинатного ритмічного малюнку (активізація ритмічного малюнку, який викликає певні асоціації з баладним жанром, певною мірою шуманівсько-щубертівського стибу) і впливаючи на тембри голосу та інструменту в насиченому серединному розділі в порівнянні з “дематеріалізованими” за звуковою тембралістикою крайніх. У заключній ділянці форми переважає тенденція до заниження тонів, затемнення колориту, мелодія вокальної партії уривчаста, “рветься” на трихордні поспівки з повторною ритмічною основою, завершуючись спаданням динаміки до *ppp*.

2.2.2. «Вони стояли мовчки» на слова В. Стражева, переклад В. Морданя

В основі вокальної мініатюри “Вони стояли мовчки” ор.7 №2, написаної у “житомирський” період (1922) і присвяченої дружині композитора Ангеліні Канеп-Косенко, – текст В. Стражева (в українському перекладі В.Морданя).

Це один із найменших за обсягом романсів, порівняно з іншими вокальними творами композитора: вербальний текст охоплює всього лише 6 рядків з “аркою” – дзеркальною формою з обрамленням в самому поетичному оригіналі, тож поетичний “мінімалізм” і породив єдину “литу” невелику музичну форму періоду з ознаками репризної тричастинності – аба, який також можна поділити на мініфази порядково та з відповідним музично-тематичним обрамленням. Перші чотири такти за особливістю мелодичного рисунка і гармонічної канви одразу сприймаються як “кінець”. Вже тут все є зрозумілим як доконаний факт. Звідси – замкнена колоподібна структура (за символікою знак кола означає безвихідь та приреченість). Сцена, зображена ззовні, ніби “спостерігається” від третьої особи:

Вони стояли мовчки, і плакала вона.

І тихо плакав вітер край темного вікна.

І вулиця яскріла вогнями ліхтарів,

І поряд таємниче щось натовп гомонів.

І сумно, сумно стало край темного вікна.

Вони стояли мовчки, і плакала вона.

Вихідними “позиціями” створення такого типу музично-психологічної картини традиційно залишаються повільний темп (*lento* – протяжно, в контексті змісту, можливо, натягнуто) та виконавські ремарки (*mesto* – сумно, далі

наступні ремарки *espressivo* – експресивно і далі по ходу *flebile* – слабо, *sensibilissimo* – особливо чутливо, *dolentissimo* – болісно, вкрай скорботно, за яким знов повернення *espressivo* наприкінці); мінорна ладотональність *f-moll*, яка в західноєвропейській музичній естетиці ще з часів Бароко тісно пов’язується з темами розлуки, самотності. Проте провідною рисою романсу стають гармонія і фактура, де кожний акорд чи арпеджіо є “тонкою реакцією” на вербальний текст і зміст поезії. Гнучкі перетікання гармонічних барв, фактурні прийоми, близькі до косенківського етюд з *ор.8 fis-moll*. З ним також споріднюють поліритмічні накладання між двома площинами між двома руками (а в цьому випадку між вокальною лінією та інструментальним супроводом) при “правильній” координації всіх метричних імпульсів.

Також ці прийоми свідчать про впливи метроритмічної специфіки фактурного письма Ф. Шопена. В деяких дослідженнях простежується порівняння В. Косенка і Ф. Шопена, між якими серед різних “паралелей” мова йде, зокрема, про стиль гри і музичної мови, рівень довершеної виконавської майстерності і всеосяжність, універсалізм обидвох геніальних композиторів; зрозуміло, що свій відбиток знайшло і навчання митця у видатного варшавського шопеніста А. Міхаловського, учня Кароля Мікулі, що в свою чергу був учнем самого Ф. Шопена [21,с. 14].

Разом з тим сильна концентрація гармонії з властивим Косенкові еліптичним ефектом змін бемольної-дієзної площин, які розширюють коло мажоро-мінорних зв’язків тональної системи, встановлюють відповідності, зв’язки як з романтичними камерно-вокальними творами, так і експресіоністичними (тут за ідеєю і здатністю “ввібгати надекспресію” в компактну форму) для втілення символічного образу твору. Відмова від розгорнутої драматургічної концепції, тяжіння до шляхетного лаконізму невеликих пісенних форм свідчить на користь швидше естетики модернізму, аніж романтизму. Звідси випливає, що загальний “тонус” романсу радше наближає твір до композицій ХХ ст., незважаючи на те, що гармонічні засоби не є занадто складними чи перевантаженими, і трактовані в атмосфері “застиглого

спокою”, якогось особливого “прозоро-прохолодного”, відстороненого психологізму, разом з тим змішаного з розпачем (вираженим, до речі, виключно засобами фортепіанного супроводу).

Вокальна партія базується на дискретній мелодекламації, тут переважає мелодизований речитатив з “відкарбуванням” *marcato*, підкресленням кожної ноти і складу тексту з ремаркою *espressivo*, що потребує від виконавця не так співу, як психологічно правдивого “промовляння через силу”. Особливо це прозирається у фінальному обрамленні твору – кульмінації, що є вершиною всього попереднього фазового розвитку “через зусилля”, артикуючи кожну “складо-ноту”, чим підкреслюється генеральна ідея твору – “німої сцени”, а радше сцени “німого крику” (як тут не згадати Е. Мунка з його знаменитим “Криком”): “*вони стояли мовчки*”. Ця сцена є надзвичайно психологічно вивірена, глибока за своїм концентрованим змістом почуттів, близька до романсів пізнього М. Лисенка і раннього В. Барвінського як жанр “більш інтелектуалізований, філософсько-заглиблений із сецесійними стильовими акцентами” [4, с. 141], а також може асоціюватися з ніби картиною-доповненням до твору в стилі моноопери В. Губаренка “Листи кохання”, в якій панорамно переплітаються стани “замороженості”, “заціпеніння” з вибухами розпачливої експресії. В романсі В. Косенка ці два стани втиснуті, спресовані в мініатюрну форму і розприділені між двома партіями: у вокальній передається стан психологічного заціпеніння, омертвіння, мовчазні сльози, “тихий плач вітру край темного вікна”, а у фортепіано – нагнітання напруги, особливо в мініепізоді, 16-20 тт до кульмінації твору.

Проекція тонально-гармонічно плану романсу: f-moll - Des-dur - des-moll - As-dur - as-moll - ланцюжки нерозв’язаних альтерованих септакордів і нонакордів (D2 (Des) – зм. VII9 (Ges) – DD2 – II2(f) – зм. VII7 – D43^{b5} припадає на кульмінаційну зону і точку “золотого перетину” (прийом класичної драматургії, якій завше був вірним композитор) і далі шляхом енгармонічної заміни des-cis обірвання фрази на *pp* D43^{b5} (Д/d) – секвенційний рух у площині b-moll – Des-dur – f-moll + 4 такти післямови з послідовністю акордів: f-moll – cis-

moll (через енгармонізм as/gis) – D7⁶ – t (f-moll). Великої ваги композитор надає тризвукам і септакордам побічних ступенів, зокрема VI, s7, II7, відхиленням в тональності цих ступенів, а також у паралельну тональність. Як і в романсі “Говори, говори!” виділяється гармонія зм.4 (тут у структурі D7⁶), тонічний тризвук на початку твору сприймається не як тоніка, а як тризвук III ступеня для наступного “більш тонікального” Des-dur; а також у передкульмінаційній фазі квінтово-тритонна комбінація в секвенційному спаданні у вокальній партії. Так само як і для романсу “Говори, говори!”, характерний хвилеподібний розвиток зі секвенційним нагнітанням у підході до кульмінації. Також присутні ознаки поліладовості: протиставлення тонікальності Des-dur вокальної партії f-moll’ю інструментальної. Останні чотири такти побудовані на цитаті “вони стояли мовчки, і плакала вона” і відіграють роль постлюдії у формі, в якій ще раз повністю проводить головний тематично-образний тезис [19, с. 27] – як відлуння уривчастих слів, сліз, стану.

Фортепіанній партії відводиться надзвичайно вагома роль, яку навіть не можна назвати супроводом чи тлом: їй доручається не просто змалювання чи доповнення, чи навіть поглиблення почуттєво-емоційної сфери, фортепіано тут є значно “красномовнішим”, “багатослівнішим” і навіть подекуди “ораторським” у порівнянні з вокальною партією. Не тільки договорюючи “невисловлене”, а часто замість вокальної партії “вербалізує” (тобто наповнює словесним змістом) інтонаційну канву романсу, тому знаходиться з вокальною партією у надзвичайно тісному зв’язку як “особистість, що переживає безпосередню всю трагедію ситуації” і тим самим компенсує певну відстороненість розповіді “третьої особи”. Звідси тут спостерігається рідкісне поєднання двох планів: об’єктивізованої розповіді і бурхливих суб’єктивних переживань водночас.

ВИСНОВКИ

В. Косенко – вагома постать в історії не тільки інструментального, а й вокального мистецтва України. Його доробок є яскравим прикладом синтезу ліричного романтизму та неокласичних новацій, який формується на базі багатого сімейного музичного досвіду, ранньої обдарованості та систематичної освіти, що безпосередньо вплинуло на формування його творчої манери.

Саме в його вокальних творах простежується відображення благородної, скромної, елегантної та, водночас, принципової та освіченої натури мистця. Вокальні твори В. Косенка не лише доповнюють його інструментальний доробок, але й розкривають універсальність його музичної мови: загальні стилістичні засади – чіткість форми, імпровізаційна фактура та витончена гармонічна система – знаходять своє втілення як у інструментальних, так і у вокальних композиціях через майстерне поєднання голосової та інструментальної партій, плавність фразування, складну гармонію, тональні відхилення та ускладнені акордові звороти.

Вокальні твори В. Косенка гармонійно поєднують експресивність романтизму зі стриманістю неокласичних норм, що є характерною рисою його творчого методу. Цей синтез дозволяє співакам легко засвоювати і виконувати його романси, водночас, зберігаючи глибину і насиченість почуттів, закладених у творі.

Саме у жанрі романсу (солоспіву) втілилася домінантна тема творчої натури В. Косенка як лірика, в якій рафіновано майстерно сплелися риси романтичних традицій, що тягнуться ще від шуманівських психологічно-емоційних картин до вишуканих модерністичних тенденцій «звукових поезій і малярства», сучасного авторів: неоромантизм, символізм, імпресіонізм, навіть елементи сецесії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк Г. Вокальна лірика Віктора Косенка та формування української школи камерного співу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2016. Вип. 115. С. 146 – 162.
2. Асадчева Т. Віктор Косенко — геній української камерної музики. «Вечірній Київ», 23 листопада 2021. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/58651/> (дата звернення: 22.05.2025).
3. Булат Т. Український романс. Київ: Наукова думка, 1979. 319 с.
4. Вавренчук І. А. Сецесійні акценти у вокальній ліриці В. Косенка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 3. С. 140–146.
5. Даценко В. Значення житомирського періоду творчості В. Косенка для творчого шляху майстра. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал*. Київ, 2020. № 4. С. 160–164.
6. Копоть І. Віктор Косенко. Романси житомирського періоду. *В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині-Житомищини: науковий збірник*. Житомир: Косенко, 2005. С. 14–21.
7. Копоть І., Мокрицький Г. Віктор Косенко і Житомир: ілюстрована краєзнавча і музикознавча розповідь. Житомир: Журфонд, 1996. 32 с.
8. Косенко А. В. С. Косенко у спогадах сучасників: публіцистичне видання. Київ: Музична Україна, 1967. 181 с.
9. Косенко В. С. Спогади. Листи. упоряд. А. В. Косенко. Вид. 2-ге, доп. Київ: Музична Україна, 1975. 295 с.
10. Костриця М. Ю., Карагедова О. Г. Зоя Гайдай: нові факти до життєпису співачки. *Архіви-скарбниці людської пам'яті: наук. зб.* Житомир, Волинь, 2002. Т. 26. С. 99–103.

11. Кравченко А. Диригентська та фольклористична діяльність Михайла Гайдая: Житомирський період. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ, 2012. Вип. 12. С. 127–132.
12. Мудрик В. Віктор Косенко, його доба і культура ХХІ століття. Науковий збірник матеріалів і науково-практичної конференції, присвяченої 80-річчю створення Музею-квартири В. С. Косенка. Київ, 2020. 174 с.
13. Новак І. Жанрово-стильові та інтерпретаційні особливості романсів Віктора Косенка на слова українських поетів: бакалаврська робота. Львів, 2022. 31 с.
14. Новак І. Камерно-вокальна творчість українських композиторів першої третини ХХ століття у культурно-мистецькому контексті доби (на прикладі творчості Віктора Косенка): магістерська робота. Львів, 2024. 60 с.
15. Олійник О. В. Косенко. Популярний нарис. Київ: Музична Україна, 1989. 62 с.
16. Олійник О. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ: Наукова думка, 1977. 152 с.
17. Онацький Є. Українська мала енциклопедія, кн. VI. Буенос-Айрес, 1960. С. 736–737.
18. Ржевська М. Віктор Косенко на шляху до «альтернативного стилю». *На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: Монографія*. Київ: Автограф, 2005. С. 310–321.
19. Стецюк Р. Віктор Косенко. Київ: Музична Україна, 1974. 54 с.
20. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. Косенка. Київ: Мистецтво, 1965. 72 с.
21. Шамаєва К. І., Волосатих О. Ю. Сплетіння доль. Фридерик Шопен – Віктор Косенко. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. Вип. XXXI (31). С. 7–29.

Додатки

Додаток А

А. В. Косенко

ГОВОРИ, ГОВОРИ

Тв. 7, [№ 11]

Слова В. Лихачова
Переклад В. Лефтія

А. В. Косенко

ГОВОРИ, ГОВОРИ

Соч. 7, [№ 11]

Слова В. Лихачева

Moderato

mf *rit.* *a tempo* *p*

Го_во_ри, Го_во_ри, го_во_ри! Я люб_лю те_бе слу_хать, ко_ли ми са_ го_во_ри! Я люб_лю те_бя слу_шать, когда мы вдво_

mf *p* *rit.* *a tempo*

_мі; у ве_чір_нім сер_пан_ку зо_рі
_ем; в по_лу_мра_ке ве_чер_ней за_рі

ти_хий спо_кій у сер_ці мо_їм.
мир не_зб_ле_мый в серд_це мо_єм.

p

Від тво_їх про_сто_душ_них роз_мов
От тво_їх про_сто_душ_них ре_чей

ніж_ний від_блиск за_гра_ви знай_шов
неж_ний от_блеск по_след_них лу_чей

acceler.

я у по_гля_ді ми_лім тво_їм. у ве_
и в ли_це и во взо_ре тво_єм. В по_лу_

acceler.

- чір_нім сер_пан_ку зо_рі
 - мра_ке ве_чер_ней за_ри

не_ ма_ть по_ду_ма_ю
 ду_ма_ть я не_хс_

f

agitato

7 8

я_чу ні_про_що, ні_про_що. Го_во_у
 ни_о_чем, ни_о_чем. Го_во_у

10 10 10 10

-ри, го_во_ри, го_во_у
 -ри, го_во_ри, го_во_у

p

12 12 12 12

ри!
ри!

Го - во -
Го - во -

pp

pp

7

10

10

ри,
ри,

го - во - ри,
го - во - ри,

15

12

12

ppp

го - во - ри!
го - во - ри!

morendo

10

10

ppp

1922. Житомир

Додаток Б

А. В. Косенко

А. В. Косенко

ВОНИ СТОЯЛИ МОВЧКИ

Тв. 7, № 2

Слова В. Стражева
Переклад В. Морданя

ОНИ СТОЯЛИ МОЛЧА

Соч. 7, № 2

Слова В. Стражева

Lento (Mesto)

mf espress. *p liebile*

Во_ни сто_я_ли мовч_ки, і пла_ка_ла во_
О_ни сто_я_ли мол_ча, и пла_ка_ла о_

Un poco più mosso

mf sensibilissimo

_на. І ти_хо пла_кав ві_тер край тем_ного вік_на. І
_на. И ти_хо пла_кав ве_тер у тем_ного ок_на. И

sempre legatiss. *p*

ву_ли_ця яс_крі_ла вог_ня_ми ліх_та_рів, і
у_ли_ця блис_та_ла вог_ня_ми фо_на_рей, и

по-ряд та-єм-ни- че щось на-товп го-мо-нів. І сум-но,
 плы-ли ми-мо пят- на не- ве-до-мых лю-дей. И груст-но,

mf dolentissimo

p *ben ten.* *mf*

сум-но ста-ло край темно-го вік-на.
 груст-но бы-ло у э-то-го ок-на.

dimin.

dimin. *pp*

Più mosso

p inquieto

Tempo I *f espress.*

Во_ни сто_я_ли мовч_ки, і
О_ни сто_я_ли мол_ча, и

8-

rit. *ff*

ten. *f*

mf *rit.* *p a tempo*

пла_ ка_ла во_на.
пла_ ка_ла о_на.

ten. *a tempo* *p*

mf *rit.* *sempre legatissimo*

pp *rit.*

22.1 1922. Житомир