

ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

ВАСИЛЬ МОЙСІЮК
ОЛЕКСАНДР МАРАЧ
ГАВРИЛЮК ВАЛЕНТИНА

Виконавсько-теоретичний аналіз хорового твору
«Із-за гаю сонце сходить» Б. Лятошинського

Методичні рекомендації
для самостійної роботи здобувачів вищої освіти

Луцьк – 2024

УДК 784.3(477)
М-25

Рекомендовано до друку науково-методичною радою Волинського національного університету імені Лесі Українки

Протокол № 10 від 19.06.2024 р.

Рецензенти:

Коменда О. І. Доктор мистецтвознавства, заступник директора з навчальної роботи Волинського фахового коледжу культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського Волинської обласної ради.

Шиманський П. Й. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва ВНУ імені Лесі Українки.

Мойсіюк В. В., Марач О. М., Гаврилюк В. Є.

М-25 Виконавський та теоретичний аналіз хорового твору «Із-за гаю сонце сходить» Б. Лятошинського. Методичні рекомендації для самостійної роботи здобувачів вищої освіти. Луцьк : електронне видання, 2024. 41 с.

Анотація: у навчальному виданні пропонується інформація, за допомогою якої читач може ознайомитись та підготуватися до вивчення освітніх компонентів, які пов'язані з хоровим диригуванням, хорознавством та хоровим класом, а також ознайомитись з наявною партитурою хорового твору

Читач отримає об'єктивне розуміння основної ідеї, та виконавсько-теоретичного аналізу хорового твору. Отримані знання може втілювати на практиці.

Рекомендовано здобувачам вищої освіти спеціальної 025 «Музичне мистецтво», освітньо-професійної програми «Музичне мистецтво».

УДК 784.3(477)
М-25

© Мойсіюк В. В. 2024

© Марач О. М 2024

© Гаврилюк В. Є. 2024

© Волинський національний університет імені Лесі Українки 2024

Зміст

1. Короткі відомості про авторів музики та літературного першоджерела.	4
1.1. Творчий портрет композитора.	
1.2. Творчий портрет поета.	
1.3. Характерні ознаки. Жанр музичного твору та його ідейно-образний зміст.	
2. Аналіз – інтерпретація літературного твору та його художнього образу. ...	12
2.1. Музично-теоретичний аналіз:	
2.2. Хорознавчий аналіз:	
2.3. Виконавський аналіз.	
3. Список використаної літератури.	33
4. Партитура твору (додаток).	34

КОРОТКІ ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ МУЗИКИ ТА ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА

Лятошинський Борис Миколайович

Засновник сучасної української композиторської школи, провідний український композитор 20 століття, видатний педагог, диригент, громадський діяч. Це художник – реаліст, що постійно шукав нових засобів викладу для відображення всього різноманіття дійсності; його твори відрізняються яскравими національними рисами і в той же час глибокою індивідуальністю стилю.

Він народився в 1895р. у Житомирі. Вчився в житомирській гімназії, яку закінчив у 1913 році. Музиці навчався спочатку у польського музиканта Л. Ружицького (теорія музики), потім у міському музичному училищі. У 1913 році Б. М. Лятошинський переїжджає до Києва, де 1918 р. закінчує юридичний факультет Київського університету Т. Г. Шевченка, а у 1919 р. закінчує Київську консерваторію по класу теорії та композиції у Р. М. Глієра.

«Ми – учні – були різними за своїми уподобаннями, по різному писали, - розповідав про консерваторські роки Лятошинський, - вчитель наш виховував нас, в основному, в традиціях російської музичної класики, ніколи, однак, не примушував всіх обов'язково рівнятися в одну лінію, ніколи не заважав нам розвиватися відповідно нашим уподобанням. Він прагнув лише одного: щоб ми були відвертими в своїх музичних висловлюваннях, щоб в них незмінно відчувалася правдивість думки та почуття, щоб ми неухильно підвищували свій професіоналізм». Ці дорогоцінні поради вчителя лягли в основу всього творчого шляху Лятошинського, вони зберегли своє значення для композитора до кінця його життя.

З 1935 р. він вів в консерваторії курси композиції та інструментовки, з цього ж року став професором Київської консерваторії. Одночасно Лятошинський вів курси інструментовки в Московській консерваторії (1935 – 1937 р). З того часу і до останніх років життя Борис Миколайович не залишав педагогічної роботи, виховав багатьох нині відомих композиторів та музикантів, серед яких – Г. Таранов, І. Белза, І. Шамо, Л. Грабовський, Ю. Щуровський, М. Фролов, В. Сільвестров, Л. Дичко, М. Скорик, К. Караєв, Є. Станкович, Н. Матусевич. Багато часу Лятошинський віддавав роботі в Спілці композиторів і в концертних організаціях, виступав на радіо та в процесі, а також перебував за диригентським пультом.

В диригентській діяльності виявилась блискуча музична обдарованість Лятошинського. Незважаючи на те, що він ніколи не вчився диригуванню в спеціальному класі, він ще в 1917 р. вперше про диригував другою частиною своєї Першої симфонії (вона тоді називалась «Ліричною поемою»). В концертах

Лятошинський звичайно виступав як диригент – виконавець власних композицій, але в довоєнний період під його управлінням звучали і твори інших композиторів, переважно класиків: «Незакінчена» симфонія Ф. Шуберта, увертюра до опери Р. Вагнера «Летючий голландець» та інші.

Як композитор Борис Миколайович успішно працював в усіх музичних жанрах. В історію він увійшов перш за все як композитор – симфоніст: він неперевершений майстер цього складного жанру, автор п'яти симфоній, чотирьох поем, чотирьох сюїт, трьох увертур. Його симфонічні твори, різні за змістом, характером і настроєм, ні в чому не повторюють один одний; проте вони виявляють єдність принципів музичного мислення, композиційних прийомів і засобів виразності, індивідуальних рис стилю. «Б. М. Лятошинський – видатний композитор – симфоніст. В даному випадку під симфонізмом мається на увазі принцип, метод мислення, передбачає монументальність задуму, художнє втілення важких життєвих проблем через серйозні філософські узагальнення в атмосфері безперервних якостей перетворення музично – образного матеріала твору». Симфонізм як метод музичного мислення притаманний не тільки оркестровим творам Б. Лятошинського, а й складає основу камерно – інструментальних ансамблів, фортепіанних творів.

Лятошинському була притаманна творча активність до останніх років життя. Більше ніж за 50 років він створив дві опери: «Щорс» - лібрето М. Рильського та І. Кочерги, російський переклад І. Белзи та «Золотий обруч» - лібрето Я. Мамонтова по повісті Івана Франка «Захар Беркут», російський переклад І. Вишневецького: оркестрував опери М. В. Лисенка «Тарас Бульба» та «Енеїда», Р. Глієра «Червоний мак» та «Комедіанти», Ц. Пуні «Есмеральда»; написав музику до фільмів: «Кармелюк», «Два дня», «Батько й син», «Тарас Шевченко»; кантати: «Заповіт» на сл. Т. Шевченка, «Урочиста» на сл. М. Рильського.

Величезний обсяг в творчості композитора займають хорові твори а capella. Вони відрізняються яскравим глибоким образним змістом, національним колоритом, виразністю та емоційністю. Значним внеском в галузь вокально – хорової музики є хори а capella на слова О. Пушкіна, П. Фета, М. Рильського, Т. Шевченка, Ф. Тютчева, О. Блока, написані наприкінці 40-х – поч. 50-х років. Хори Б. Лятошинського – це втілення особливої душевної чистоти. Композитор збагатив цей жанр новими художньо – виразними засобами хорової музики. Головною особливістю хорів Б. Лятошинського є поліфонічний спосіб викладу музичного матеріалу. Тут невичерпна фантазія художника поєднується з професійним володінням законами поліфонії. Стильова риса творчості Б. Лятошинського – жорсткість гармонічної вертикалі, але вона взаємодіє із надзвичайно розвиненою мелодійністю, поліритмією, політональністю та іншими засобами музичної виразності. Композитор сміливо використовує відхилення в далекі тональності,

хроматизацію хорових партій, дисонуючі, зменшені акорди, при цьому твір має внутрішню інтонаційну динамікою.

Тарас Григорович Шевченко

Народився 9 березня 1814 р. в с. Моринцях Звенигородського повіту Київської губернії (тепер Черкаська область) у родині кріпаків Григорія і Катерини Шевченків. Батько Тарасів був не ТІЛЬКИ добрим хліборобом, він ще й стельмахував та чумакував, до того ж умів читати й писати. Досить пророчим виявився батьків заповіт: «Синові моєму Тарасові зі спадщини після мене нічого не треба. Він не буде людиною абиякою, з його вийде або щось дуже добре, або велике ледащо; для нього спадщина по мені... нічого не значитиме...». Коли Тарасові було два роки, родина переїхала до села Кирилівка (Керелівка). Пізніше Т. Шевченко дуже часто називав своєю батьківщиною саме Кирилівку, говорив, що тут він і народився (про себе, малого, і про батьківську хату в Кирилівці Шевченко згадував у повісті «Княгиня»).

У 1822 р. батько віддав сина в науку до дяка, а наступного року померла мати Тараса. Батько одружився вдруге з Терещенчихою, яка мала трьох своїх дітей. З того часу в родині точилися постійні сварки між батьком і мачухою, між дітьми. Після смерті батька мачуха вижила пасинка з батьківської оселі, і Тарас жив у кирилівського дяка-п'яниці Петра Богорського. У 1829 р. Тарас став служником-козачком пана Енгельгардта, згодом переїхав з ним до Петербурга. У 1832р. пан віддав Шевченка до живописних справ цехового майстра Ширяєва (здібності до малярства виявилися в Тараса дуже рано: ще змалку крейда й вуглинка були для нього неабиякою радістю, а прагнучи стати художником, хлопець побував у трьох церковних малярів. Проте жоден з них не виявив у хлопця таланту). Хоч від жорстокого маляра Тарасові не раз діставалося, але він терпів задля омріяного мистецтва. Хлопець чимало малював з натури. Одного разу, перемальовуючи статую в Літньому саду, Шевченко зустрів земляка — художника І. Сошенка, який познайомив його з видатними діячами російської й української культур (К. Брюлловим, В. Григоровичем, Оі Венеціановим, В. Жуковським, Є. Іребінкою).

У 1837р. Тарас Шевченко написав поему «Причинна», а 22 квітня 1838 р. спільними зусиллями згаданих митців Шевченко був викуплений з кріпацтва. Цього ж року він став вільним слухачем Академії мистецтв, а згодом одним з найулюбленіших учнів видатного російського художника Брюллова. Юнак поглинав книги з мистецтва, всесвітньої історії слухав лекції з анатомії, фізіології, зоології, часто бував у театрах і музеях.

У 1840р. Тарас Шевченко надрукував поетичну збірку «Кобзар». А восени був удостоєний срібної медалі другого ступеня Академії за картину «Хлопчик-жебрак, що дає хліб собаці». Наступного року вийшла окремою книжкою поема «Гайдамаки». У 1843—1845 рр. поет відвідав Україну. За кілька місяців він устиг побувати в багатьох місцях Київщини, Чернігівщини та Катеринославщини (тепер

Дніпропетровська область). Підчас мандрів поет гостював у ліберально настроєних панів. Але найбільше його вразили побачені картини злиденного життя кріпаків, їхнє безправне становище. Побував Тарас і на місці розташування славної Запорозької Січі. У рідному селі Шевченко побачився з братами й сестрами, застав ще живого діда, намалював його, а також свою хату.

У 1845р. поет повернувся до Петербурга, завершив навчання в Академії, видав на власні кошти «Живописну Україну» — серію картин, де відображено історичні місця України, її побут і природу. Написав п'ять поем: «Кавказ», «Єретик», «Великий льох», «Наймичка», «І мертвим, і живим...» та всесвітньо відомий «Заповіт»: У 1846р. Тарас Шевченко вирушив до України з метою там оселитися, знайшов роботу в Київській археографічній комісії та почав змальовувати й описувати історичні пам'ятки по всій Україні. Цього ж року в Києві поет познайомився з викладачем історії Київського університету, в майбутньому — видатним уче-ним-істориком, письменником та публіцистом М. Костомаровим, який загітував Шевченка вступити до таємної політичної організації — Кирило-Мефодіївського братства, яке поширювало ідеї слов'янського єднання, маючи за мету утворення федерації вільних слов'янських народів. Основний програмний документ організації — «Книга буття українського народу», написана Костомаровим. У ньому читаємо, що недалеко вже той час, коли в Україні всі люди будуть «вільні і рівні, і не мала б Україна над собою ні царя, ні пана, опріч Бога Єдиного, і, дивлячись на Україну, так би зробилось і в Польщі, і в інших слов'янських краях». У цій же книзі гостро затавровано Петра I та Катерину II, названо їх катами за те, що вони позбавили Україну волі.

5 квітня 1847 р. Шевченка було заарештовано і відправлено до Петербурга. Тут, у казематі, захований від усього світу, в брутальних допитах і нестерпному очікуванні вироку провів Тарас Григорович квітень і травень. Проте Шевченка звинувачували, головним чином, не в участі в Кирило-Мефодіївському братстві, а в написанні революційних творів. Найбільшу лють у високопоставлених жандармів викликала поема «Сон».

Після закінчення слідства поет «за сочинение возмутительных и в высшей степени дерзких стихотворений» засланий до Оренбурзького окремого корпусу рядовим солдатом на 10 років без права писати та малювати. Заборона писати й малювати найбільше обурила Тараса: «Забрано найблагороднішу частину мого бідного існування! — читаємо в його щоденнику. — Трибунал під головуванням самого Сатани не міг би винести такого холодного, нелюдського вироку». Окрім того, солдатчина для поета була гірше від тюрми, бо ненависним був сам дух солдафонства, що чавунно печаттю лягав на живу душу. Тому Шевченко писав, ховаючись від унтерів та офіцерів, тікаючи від усього світу в степ, за вали, на берег

моря. Писав ночами при світлі місяця на випадково знайдених шматках обгорткового паперу оцупком олівця, хтозна-як добутого.

У 1848р. поета взяли художником у наукову експедицію під керівництвом гуманної людини О. Бутакова для вивчення й опису Аральського моря. Уже в дорозі на острів Кос-Арал Тарас Григорович чимало малював — і від цього повеселішав. На Кос-Аралі Шевченко жив бідно, зате не відчував тягара солдатчини, багато читав, малював, писав. На жаль, і така, відносна, воля тривала недовго. Один офіцерик доніс начальству, що Шевченко всупереч волі царя живе не в казармі, а до того ще й малює. Негайно в поета було вчинено обшук, Тарас Григорович, попереджений друзями, спалив майже всі свої папери (листи, малюнки, різні згшиси), тільки «захаявні книжечки», на щастя, передав на зберігання.

У 1850 р. Шевченка переведено до Новопетровського укріплення — на півострові Мангишлак. Умови тут були жахливими. Навколо пустеля, пісок і солоня вода, до найближчого культурного центру тисячі кілометрів, доріг жодних, клімат такий шкідливий, що солдатів тут змінювали через два роки. Шевченка ж протримали в цій мертвій глухомані майже сім років. Тут, за розрахунком царських прислужників, поет повинен був загинути якщо не від хвороб, то від нудьги та безнадії. Дня нагляду за ним було прикріплено затурканого єфрейтора, котрий мав ходити за поетом як тінь і стежити за тим, щоб Тарас Григорович не міг ні писати, ні малювати. При найменшій підозрі наглядач грубо обшукував поета. На муштру Шевченко мусив ходити навіть хворим, а хворів він безперервно два роки — цингою та золотухою. Щоденна муштра підточувала сили, а кепкування, дріб'язкові причіпки й брутальні окрики глибоко ображали гідність, викликали душевний біль.

На початку 1857 р. друзі поета отримали царський дозвіл на його звільнення, але офіційного дозволу Шевченку довелось чекати аж до серпня. Повернення поета до Петербурга вітали всі прогресивні сили країни. Оповитий ореолом борця-мученика, він викликав велике захоплення, особливо у молоді. У 1859 р. Шевченко отримав дозвіл повернутися в Україну. Але за революційну агітацію серед селян його знову заарештували і звеліли виїхати до Петербурга.

4 вересня 1860 р. Рада Академії мистецтв надала Шевченкові звання академіка-гравера. Цього ж року виходить нове видання «Кобзаря». Шевченко багато працює: пише вірші, створює нові гравюри, стежить за поширенням свого «Букваря», планує видання кількох підручників. 10 березня 1861 р. Тарас Григорович Шевченко помер.

Хоч офіційні кола потурбувалися, щоб повідомлення про смерть поета було надруковане із запізненням, і хоч була сильна негода, на похорон Шевченка зібралося багато людей. Біль, невимовна туга огорнули друзів та шанувальників поета. Надгробні промови виголошувалися українською, російською та польською

мовами. Труну з тілом Великого Кобзаря несли студенти з церкви аж на Смоленське кладовище. На покійника поклали лавровий вінок. «Були в нас на Україні великі воїни, великі правителі, а ти став вище за всіх їх, і сім'я рідна в тебе найбільша, зібралися до тебе усіх язиків люди, як діти до рідного батька»,— сказав Пантелеймон Куліш, звертаючись до померлого поета.

У травні цього ж року тіло Великого Кобзаря було перевезене в Україну й поховане на Чернечій горі біля Канева (понад Дніпро[^] домовину донесли до пристані, а далі пароплавом — до Канева, де у віз впряглися дівчата і везли труну близько десяти кілометрів на вершину Чернечої гори). У Канівській соборній церкві протопоп — Мацкевич наприкінці панахиди сказав: «Ти, стародавній Дніпре, що пишаєшся своїми хвилями сивими! Тобі судилося на своїх ребрах-хвилях привезти до нас Шевченкові останки; повідай же ти нам про дорогого для кожного українця чоловіка — Кобзаря! Був час, що про нашу Україну думали, що се край, невдатний для високих почувань і думок; але Шевченко довів, що край сей... має душу і серце, приступне для всього високого і прекрасного. Померлий брате! Світ твій просвітиться перед людьми... Минуть віки, і далекі нащадки дітей України побачать і пізнають, хто був Тарас Шевченко. Бажав ти, брате, жити в Каневі — от і живи до кінця світу. А ти, Україно, побожно шануй наше місто, бо у нас починають кістки Тараса Шевченка. Тут на одній з найвищих гір Дніпрових покоїтиметься прах його, і як на горі Голгофі, подібно хресту Господньому, стоятиме хрест, котрий буде видно і по той, і по сей бік нашого славного Дніпра». Після поховання люди довго не розходились, деякі залишилися й ночувати біля Тараса...

Характерні ознаки. Жанр музичного твору та його ідейно-образний зміст.

Хори Бориса Миколайовича Лятошинського на слова Тараса Григоровича Шевченка по праву ввійшли в класику української хорової музики. Образно — стильові особливості художнього мислення Шевченка виявилися співзвучними з творчими принципами на основі яких і розвивався особливий інтонаційний стиль композитора. Перші два хори Б. М. Лятошинського на вірші Т. Шевченка з'явилися у 1949 – 1951 рр. («Тече вода в синє море» та «Із – за гаю сонце сходить»), а в 1960 році ще три твори – «За байраком байрак», «Над дніпровую сагою», «У перетику ходила». Створені у різний час, сприймаються як єдиний цикл, тому що відзначаються спільністю рис музичної виразності, та натхненні одним автором слів.

Хоровий твір Бориса Миколайовича Лятошинського «Із – за гаю сонце сходить» написаний для соло сопрано та мішаного 4-х голосного складу (S, A, T, B) без супроводу (*a capella*), з divizi S, A, T, B. Це хорова мініатюра, де замальовується трагічна доля скривдженої дівчини «А дівчину покриткою по світу пускає» та скаліченого козака, які заплатили надто велику ціну за кохання «Цькують його собаками, крутять назад руки і завдають козакові смертельнії муки». Музика Бориса

Миколайовича Лятошинського відповідає характеру тексту. Музичні засоби виразності: форма, хорова фактура, гармонія, темп, штрих, динамічні та агогічні відтінки – все це служить для повного та глибокого розкриття композитором змісту поетичного тексту.

Форма твору Бориса Миколайовича Лятошинського «Із – за гаю сонце сходить» - проста тричастинна. Інтонційне розгортання тут йде по шляху динамізації, ускладнення. Все розвивається згідно змісту вірша, в якому розповідається про трагедію закоханих на шляху яких став хтивний пан.

Особливістю форми є те, що внутрішня структура поетичного тексту і музичного не співпадають в зонах кульмінації:

- За текстом – це третя строфа «У льох його молодого, той пан замикає... а дівчину покриткою по світу пускає»;
- За музичним розвитком – це другий розділ «А з яру та з лісу з собаками, та псарями іде пан гульвіса. Цькують його собаками, крутять назад руки і завдають козакові смертельнії муки».

Така форма допомагає композитору більш глибоко передати головні образи твору.

АНАЛІЗ – ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ ТА ЙОГО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Перший розділ твору (1 – 19 тт.) – *Andante* – вільною ходою.

Написаний у формі періоду. Складається період з двох речень, розділ модулюючий (модуляція здійснена у тональність *fis – moll*), тонально розімкнений оскільки не закінчується на тоніці.

Перше речення твору – пейзажна замальовка – має в собі, спокійний, стриманий характер, завдяки помірному темпу, тихій динаміці; плавній, діатонічній мелодії у типовій народнопісенній фактурі з унісонним заспівом, потім терцієюм вторенням, а згодом, поліфонічною (підголосковою та імітаційною) фактурою.

І що дуже характерно для стильового почерку композитора це те, що мелодична лінія кожної хорової партії ніби перетікає з одного голосу в інший. Цим прийомом композитор максимально передав особливості української народно – пісенної інтонації. Що стосується ритму, то у першому розділі також присутній елемент, що характерний для ліричної пісні.

Приклад:

Andante

Слова

С. *p* Из- за га- ю сонце схо- дить.

А. *p* за гай і за-

Т. *p* Из- за га- ю сон_це схо- дить.

Б. *p* за гай і за-

А от у другому реченні де з'являється образ засмученого козака, хоч на мить, хоч на мить, але одразу вводиться мало секундова хроматична інтонація, яка передбачає подальшу лінію розвитку, спрямовану до загострення образно – інтонаційного конфлікту. Й надалі ця інтонація буде звучати як лейтмотив страждань козака «... козак смутний ходить...»

Приклад:

The image shows a musical score snippet. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Ukrainian. The vocal line starts with a melodic phrase, followed by a chromatic descent. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The lyrics are: "По долині у-вече-рі козак смутний ходить." (Po dolini u-veche-ri kozak smutnyi khodit').

З цієї інтонації виростає тематизм середнього розділу твору. Він є контрастний першому та третьому розділу твору (19 – 31 тт.) – **Allegro agitato** – швидко, схвильовано. Цей розділ ніби вривається в цю сповнену романтичного настрою картину, як стихія. Дійсно здається, що ця тема змитає все на своєму шляху. Тут відбувається різка зміна темпу (**Andante** – **Allegro agitato**), метру (3/4 - 4/4), динаміки (*pp* – *f*), артикуляції (плавність, наспівність – акцентованість кожного складу), фактури (унісон, терцова втора, гомофонно – гармонічна з елементами підголоскової поліфонії та імітаційна – поліфонічна фактура (імітації) гармонічна, з самостійною лінією баса).

Також слід звернути увагу на різницю у метро ритмі. Якщо у першому розділі твору він досить рівний, то у другому розділі йдуть надзвичайно складні ритмічні елементи (3 на 2), також присутній пунктирний ритм. Тут композитор яскраво, дуже майстерно зобразив різними вище перерахованими елементами музичної виразності, яким тортурам піддавався один з головних героїв твору. Ця стрімка тема логічно підводить до яскравої динамічної, акордової кульмінації («смертельні муки»), де все доведено до «піку» і динамічно і теситурно. Вона асоціюється з криком людини,

доведеної до розпачу, жорстокими знущаннями. Увесь цей розділ побудований ніби на одному диханні, це як один потік хвиль.

Приклад:

The image shows a musical score for a choir, consisting of four staves. The top three staves are for Soprano, Alto, and Tenor parts, and the bottom staff is for the Bass part. The lyrics are in Ukrainian and are written below the staves. The music is in a key of D major (indicated by two sharps) and a 4/4 time signature. The tempo and mood are marked as *Andante sostenuto*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo). The lyrics are: "ють ко_за_ко_ві смер_тель_ні_ї му_ки," repeated across the staves.

А ось у структурі хорової тканини заключного третього розділу (31 – 41 тт.) – **Andante sostenuto** – вільною ходою, стримано. Завдяки «трюхповерховому» фактурному викладу, синтезується попередньо представлена діатонічна та ароматизована інтонаційні сфери. Що виступають, як уособлення засмученого козака та скривдженої дівчини. На тлі остинатно повторюваних ароматизованих мотивів у басів та тенорів, що нагадують болючу рану, яка нині і ніколи не перестане боліти, розгортається терцева потовщена діатонічна мелодична фраза у жіночих голосів хору. На цьому фоні особливо виразно звучить соло сопрано, що втілює одночасно образ дівчини та проводить підсумок усіх трагічних подій.

Приклад:

The image shows a musical score for a Soprano solo, marked "Andante sostenuto". The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves. The first staff is the Soprano line, with lyrics: "у льох його, мо-ло-". The second and third staves are piano accompaniment, with lyrics: "той пан". The fourth and fifth staves are piano accompaniment, with lyrics: "і зав-да-ють". The score includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) at the beginning, *pp* (pianissimo) for the piano accompaniment, and *p* (piano) for the vocal line. There are also articulation marks like slurs and accents.

Щоб передати драматизм, біль, страждання композитор вдало використовує мішану фактуру – поліфонічну (імітаційної, підголоскової), монодичну та гетерофонну фактури. Завдяки такій фактурі можна ясно уявити усі події цього твору, емоції, що наповнюють цей текст.

У першому розділі (1 – 19 тт.) композитор вдало використовує монодичну, гетерофонну та поліфонічну (імітації, підголоски) фактури. З 1 по 4 такт – звучить унісонна фактура. Світла, прозора, лірична мелодія сопрано та тенорів в октавному унісоні. Яку підхоплюють партії А та В, (заміняють S та T) з 4 по 6 такт гетерофонною фактурою (варіантна мелодія, розходження в партіях – *divizi*). Після чого з 6 по 9 такт слідує монодична фактура з елементами поліфонічної (підголоскової). Яку підхоплюють ритмічно нечіткі імітації (9 – 16 тт.), які ніби заповнюють ліричну мелодію, тим самим створюючи враження постійного руху «Ходить він годину. Ходить він і другу. Не виходить чорнобрива із темного луку». Яка знову з 16 – 19 такти повертається до початкової фактури (монодична в партії альтів).

Як ми бачимо в цьому розділі композитор грається не тільки фактурою, а ще й постійно замінює головні партії, постійна варіантність хорових груп. Що створює враження безкінечного руху. Композитор з кожною зміною фактури ніби заповнює

хорову тканину твору, але все ж повертає нас до початкової – монодичної фактури, створюючи тим самим своєрідну арку.

Завдяки самостійному руху голосів виникає перехрещення партій А та Т (14т.). Композитор вдається до цього прийому, щоб зберегти логіку голосоведіння при рельєфному викладі тематичного матеріалу.

Приклад:

тр
Не ви_ хо_ дить чор_ но_ бри_ ва

тр
Не ви_ хо_ дить чор_ но_ бри_ ва_

тр
Не ви_ хо_ дить чор_ но_

У другому розділі (19 – 31 тт.) – присутня мішана фактура. З 19 по 22 поліфонічна (імітації), а з 23 до 31 – гармонічна.

Фактура третього розділу (31 – 41 тт.) – гомофонно – гармонічна з елементами поліфонічної (імітації). Цей розділ формує тема соло сопрано єдиного що має чітко визначену мелодію. А у чоловічого складу (імітації) постійно повторюється одна і та ж фраза «і завдають козакові смертельні муки», а от жіночий склад, відіграють роль своєрідного гармонічного фону, де звучить така фраза: «Той пан дівчину по світу пускає».

В цьому розділі композитор також використав перехрещення партій А та Т (34 т.).

Приклад:

The image shows a musical score for a choir, likely a four-part setting. The key signature is D major (two sharps). The lyrics are in Ukrainian. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment are shown. The lyrics are: "до го, той пан за ми ка є... дів... смер_тель_ні_ї му_ ки,". The piano part features complex chords and triplets, indicating a more intricate harmonic structure.

Щодо стильових особливостей, то музична мова Б. Лятошинського дуже яскраво відрізняється від музики його колег – композиторів того часу. Його звинувачували у так званому формалізмі, та занадто великій складності музичної мови, ніби – то незрозумілі широким масам радянських людей. Це було несправедливе звинувачення, так як навпаки він намагався максимально приблизити музику до поезії. Так, дійсно, Б. М. Лятошинський є досить своєрідним композитором, і його твори глибоко інтелектуальні, тому кожна нота, кожна пауза, кожна імітація має глибокий філософський зміст.

Наприклад, у цій хоровій мініатюрі дуже символічною є інтонація кварта (квартовий хід), та її обернення квінти. І в кожному розділі твору вона є стержнем та дає ознаку характеру цих епізодів; розвивається згідно з розвитком всього твору.

Для першого розділу хору характерною є така інтонація:



У цій інтонації відчувається якесь «бажання досягти»: у першій же фразі («Із – за гаю сонце сходить...») дуже чітко ми чуємо та уявляємо що зійшло сонце, завдяки висхідній інтонації в основі якої знову ж таки лежить кварто – квінтовий зворот, та завдяки «світлим тембрам» сопрано та тенорів. І точно за таким самим принципом композитор показує захід сонця тільки з іншою групою голосів та вже низхідною інтонацією: це *divizi* альтів та басів, яким притаманний густіший, насичений тембр.

І на тій же інтонації «сходу сонця» тенори починають малювати художній образ ліричного героя – козака. Це не випадково, що головні теми у цій частині Б. Лятошинський доручив партії тенорів та сопрано. Тому що традиційно ліричні ролі виконують саме ці голоси; тут захований любовний дует, якому так і не судилося прозвучати. Кульмінацією цього розділу є момент, де тенори виконують останню фразу, вона відзначається високою теситурою.

Приклад:



Це є своєрідний тихий крик розпачу. Партія тенорів цю фразу виконує «фальцетом», аби не порушити тихої динаміки цього розділу і фраза альтів є підсумком цього розвитку.

У першому розділі «Із – за гаю сонце сходить» великої інтонаційної складності немає.

У першій фразі дуже важливо вибудувати чистий октавний унісон, для цього потрібно щоб голоси співали у вірній співочій позиції, тобто, для даного випадку всю фразу потрібно співати у позиції найвищої ноти:

У сопрано та тенора – $f1, f2$;

У баса та альтів – $h1, d1, h2, d2$;

Таким чином, ми не допустимо пониження інтонації. Також, у випадках, де присутній такий римічний малюнок:

Важливо не виділяти після восьму ноту, потрібно всю фразу співати рівно згідно динаміці у кожній фразі знаходити динамічну вершину.

Також, що характерно для цієї частини і взагалі для усього твору, кожен довгу тривалість розвивати на крещендо до наступної ноти.

А що характерно для музики Б. Лятошинського, це те, що кожна тема, кожна фраза ніби перетікає від партії в партію, утворюючи одну єдину лінію.

Так і у цій хоровій мініатюрі, особливо у першому розділі.

Для того, щоб якнайкраще передати цю особливість фактури, потрібно виконувати на ланцюговому диханні і максимально вчасно знімати на паузах, аби не виникало «дірок».

Далі слідує абсолютно інший другий розділ. Як було сказано тут змінюється все від динаміки до штриха виконання. У цьому розділі найбільш яскраво виражена основна інтонація квати. Тут вона показана чітко без всякого підходу. У своєрідній поліфонічній фактурі (імітації), що базується саме на цій інтонації. А основний кульмінаційний нонакорд, звучить спочатку не в основному вигляді, а з квартою замість терції.

Приклад:

смер_тель_ ні_ ї_ му_ ки_

смер_тель_ ні_ ї_ му_ ки_

смер_тель_ ні_ ї_ му_ ки_

смер_тель_ ні_ ї_ му_ ки_

Це напевно найважчий в усіх відношеннях епізод. Щодо вокально – інтонаційних труднощів надзвичайно складна партія баса, вона тут дещо виділена з загального контексту (проте, це не означає, що вона повинна виділятися в ансамблевому плані). Ця партія є хроматизованою, на мою думку її співати потрібно так:

А з_я_ ру_ та_ з_лі_ су_ з_со_ ба_ ка_

ми пса_ ря_ ми_ гуль_ ві_ са. Цьку_ють со_



Подібно як і у партії басів, спостерігається ситуація і у сопрано. Тому потрібно вивірити кожен півтон у повільному темпі і на *legato* (без зазначених акцентів). Можливо навіть потрібно буде з'єднати різні групи голосів, щоб остаточно визначити як повинні звучати ті чи інші співзвуччя, як от партія альтів та тенорів: після імітацій у них йде один і той самий ритм, деколи до них підключається бас і сопрано. Фактично у А та Т гармонічна фактура, на відміну «сколюючих» баса та сопрано. Між цими голосами в першу чергу повинен бути вертикальний ансамбль.

І тільки після чітко вибудованого гармонічного ансамблю між Т та А можна підключати В та S.

Хоч і автором виставлена динаміка форте та на кульмінації *ff*, та все потрібно вірно фразувати кожен мотив інакше цей розділ перетвориться на суцільний крик.

Отже, як було сказано довгі ноти у Т, А та В співати на кресцендо з кожним разом збільшуючи динаміку так, щоб кульмінація дійсно звучала *ff*.

Щодо штриха метро ритму, як бачимо у цьому розділі переважає пунктирний ритм та акцентовано майже кожну ноту. Ситуація провокує на дещо «рублений» спів. Цього неможна допустити, я вважаю, що тут акцент слід сприймати (на психологічному рівні) не колючим і різким, а важким та в'язким. Ефект стрімкості може створити пунктирний ритм, тільки тоді коли кожна шістнадцята буде виконуватись дуже коротко.

Також шістнадцята пауза перед кульмінацією не для дихання, тут вона виставлена як люфт. Тим більше, що після голосної ідуть подвоєні приголосні, ще завжди на якусь мить перериває звучання.

Нелегка ситуація у сопрано І та тенора І у високій теситурі хроматичний хід. Невелика зав'язка (смертельні муки) звучить ніби як у ритмічному збільшенні переводить увагу до третього найтрагічнішого розділу.

Приклад:



Це важко проконтролювати у такому регістрі.

Не менше складно для виконання є третій розділ твору. Як було сказано вона базується на трьох рівнях:

- Соло сопрано;
- Сопрано, альти;
- Тенори та баси;

Солістка ніби продовжує розповідь про трагічну долю козака та його дівчини. Соло будується на «квартових інтонаціях». Центральною є нотка «сі», тому солістка повинна дуже чітко чути її висоту.

У жіночої частини хору переважають довгі тривалості, так як вони створюють гармонічну основу, і динамічно вони звучать найтихіше.

І нарешті Т та В, у них найскладніші партії. Без кінця повторюється один і той самий мотив, правда дещо варіюється. Інтонаційно він дуже складний.

Приклад:

Andante sostenuto
Сопрано соло

mp

у льох йо го, мо ло

pp

той пан

pp

p

і зав да ють

p

і зав да ють смер тель ні ї му ки,

У ритмічному плані дуже цікавий момент, який дуже часто спостерігається у творчості Б. Лятошинського, а саме «дуольні» та «триольні» восьмі. І дуже важливо їх відчувати та чути, особливо у чоловічих партіях:

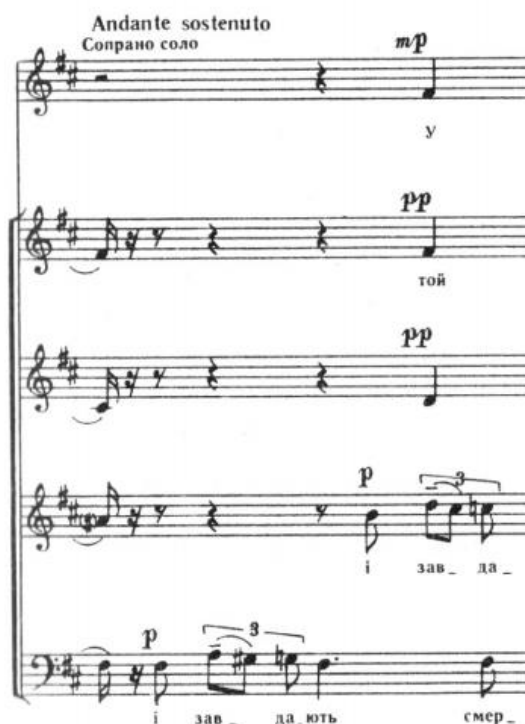
f

з со ба ка ми та пса

лі су з со ба ка

Також тут існує музичний прийом, де дуольні восьмі накладаються на триольні. Він також часто використовується Б. Лятошинським.

Приклад:



Тут слід чітко прослідкувати, щоб вони виконувались у вірному співвідношенні. Також тріолі мають тенденцію до прискорення, тому їх потрібно ніби спеціально розтягувати (це стосується всього твору). Ще у чоловічій партії виставлені акценти і tenuto (чітко витримана нота).

- Акцент стоїть над словами «смертельній»;
- Tenuto стоїть на словах «і завдають»;

Цей розділ дуже рівний у динамічному плані, ніяких динамічних градацій далі від *mp* немає.

На думку музичних критиків – теоретиків, твір дуже складний у виконанні, і призначений тільки для професійних хорів.

Хоровий твір «Із – за гаю сонце сходить повністю співпадає з образною драматургією вірша Т. Шевченка і не тільки доповнює музичний зміст, а й підсилює конфлікт цього твору, що привів до трагедії.

Розмір хору «Із – за гаю сонце сходить» – перемінний – 3/4 (простий) та 4/4 (складний). Такий розмір твору є співзвучним ритмічній побудові вірша, його настрою та змісту. Метрична пульсація відбувається вісімками – найбільш

використаною тривалістю в творі. Навіть коли звучать чверті з крапкою або половинні тривалості, метричний внутрішній рух постійно відчувається.

Динамічна амплітуда цього твору досить широка – від *pp* до *ff*, що вимагає використання хорових навичок як у хорі, так і у диригента. Виразні можливості гнучкої динаміки в творі багато в чому обумовленні її схожістю з динамікою мови: з його характером, настроєм, різними образами. Як наприклад, в першому розділі спокійного, стриманого, в другому драматичного, а в третьому трагічного образів. Сприйняття і вплив гучності також залежить від розмірів і акустики залу, в якому відбувається виконання та від характеру та образу твору.

Дуже важливо в цьому творі звернути увагу на фактуру. Оскільки тут присутня мішана фактура. Диригент вимушений коректувати нюансування для досягнення необхідного балансу звучності. При роботі з хором над цим твором диригенту не можна допускати такі недоліки, як перевантаження звучності другого плану. Треба слідкувати за співвідношенням між ведучим і акомпануючи ми голосами, між головним тематичним матеріалом і фоном.

Динамічний план всього твору

p – mp – p – mp – pp

f – ff – f – p

mp (Соло); *p* (Т та В); *pp* (А та S); *decresc. pp* аовраמיד

Загальний діапазон хорових партій твору: Н – а2

Діапазон партій:

S d1 – a2

A h – a2

T e – a1

B Н – d1

-

В цілому музичний матеріал усіх партій трохи більше октави, яка найбільш сприятлива для виконання (звичайно враховується виконання твору професійним хоровим колективом). Складним є момент, коли партія басів в першому розділі співає на *p* (4 такт) в високій теситурі – d2. Цей момент вимагає опрацювання, хормейстер повинен попрацювати окремо з басами, при цьому зберігаючи абсолютне *legato*, одну манеру виконання, при чому не забуваючи про дикцію, співаки повинні чітко вимовляти текст для того щоб слухач розумів зміст твору і

переживав разом з виконанням. Також треба звернути увагу на високу ноту у партії басів «**d**» в II розділі (кульмінація) не можна допустити співакам форсування звуком, бо це може призвести до крику та хвороби голосу.

Але композитор зумів настільки майстерно використати діапазон хорових партій, що навіть висота нота у сопрано не буде виділятися, так як усі голоси співають у високій теситурі, в динаміці форте **f**.

Також треба уважно слідкувати за дикцією в хорі, співаки повинні чітко вимовляти текст для того, щоб слухач ясно уявляв та зрозумів зміст твору, переживав разом з виконанням.

Протягом усього твору вирує зміна штрихів – **legato** – з'язане звучання, **marcato** – підкреслено. В першому та третьому розділі мелодія кожної партії повинна постійно рухатись від звука до звука. А от у другому розділі (**marcato**) треба дуже щільно слідкувати за акцентами, оскільки вони повинні бути дуже в'язкими та важкими.

Виконавці повинні виразно відтворити музичний твір, а диригент прослідкувати за єдністю ансамблю, нюансу (в залежності від фактури), тембру.

Динаміка та штрих **legato** відіграє дуже важливу роль у створенні характеру твору – спокійного, стриманого; драматичного; трагічного; Це в свою чергу вимагає від диригента відповідного жесту. Диригент повинен звернути увагу на недоліки при досягненні legato – неприпустимо «змазування» окремих тонів, підкреслювання висоти в мелодії додатковим поштовхом дихання. Звуки повинні безперервно литися, плавно, рівно від одного до іншого, повинна зберігатись абсолютна єдність, нюансу, тембру, виразно відтворюючи кожний елемент цього твору, злиття їх у фрази, мотиви, речення, періоди, розділи.

Б. М. Лятошинський також застосовує **marcato** – підкреслюючи (виразне виконання кожної ноти). Треба дуже уважно слідкувати за звуковеденням, фразами, для того, щоб виконавці не розривали музичну тканину твору в паузах між звуками, не співали звичайними ланцюжками звуків і не форсували звуком на **f**. А також недоліки при виконанні tenuto (чітко витримана нота). В цих місцях, слід бути обережним, оскільки можуть виникнути ритмічні проблеми одночасного виконання вертикалі. Для цього необхідно, співаючи довгі тривалості, мислити більш дрібними (вісімками), що покращить метро – ритмічну пульсацію і створить всі умови для організації ритмічного ансамблю.

Один з найважливіших виразних засобів хорового виконання у творі Б. М. Лятошинського «Із-за гаю сонце сходить» - ланцюгове дихання. Воно дає можливість добитися диригенту від виконавців немислового в хоровому колективі безперервного звучання і широти фразування. Кожен співаючий може змінити

дихання в будь-якому зручному для себе місці (не дозволяється лише на тактових рисках) – дихання міняється лише тоді, коли виконавці поруч з тобою упевнено тримають звук. Це забезпечує безперервність і рівність одночасного звучання. Диригент повинен вказати на те, що вступ після дихання повинен бути непомітним тихіше на півноансу від даного в партії чи в групі (в залежності від хорової фактури твору). Ланцюгове дихання не повинно застосовуватись там, де фразування передбачає загальну для всього хору зміну дихання. Усі паузи які знаходяться в цьому творі, на які диригент також повинен звернути свою увагу не повинні роз'єднувати музичну тканину твору, а навпаки повинні з'єднувати її. Так, справді композитор використовує загальне дихання по закінченню розділів і не тільки, але це не дає нам право зупиняти рух твору, ділити його на маленькі клаптики, і тим самим «порушуючи плинність всього твору».

Усі ці паузи повинні бути прослухані, вони являються продовженням музичної думки, доповненням сказаного, подихом до наступного, життям цього твору (оскільки являються “ вищою мірою психологічної напруги ” особливо в кульмінації), а диригент з виконавцями в свою чергу повинні їх відчувати. Оскільки слухач не повинен чути звичайні перерви між розділами або реченнями, а повинен відчувати, чути їх, жити з ними, відчувати усю широту звучання пауз в цьому творі, охоплювати форму в цілому.

Мистецтво співу – це мистецтво дихання, а мистецтво дихання – це мистецтво видиху ”. Співоче дихання відрізняється від звичайного тим, що звичайне дихання не передбачене, а співоче чітко розмірене, яке залежить від музичного твору. Дихання вважається основою вокально-хорової техніки. Від нього залежить силоа, тривалість виконання. Співоче дихання – це вдих, фіксація і тривалий видих. Звичайне дихання інакше: вдих, видих, тривала зупинка. При співі вдих береться не чутно, глибоко, з піднятим глибоким ньобом. Під час видиху і при появі звуку треба намагатися, щоб нижні ребра знаходились в стані вдиху. М'язи не повинні послаблюватися, а зберігати ту саму активність, яка була в момент вдиху. Ці навики сприяють організації рівного, плавного видиху. Дихання залежить від темпу:

- При швидкому темпі – легке, активне;
- При повільному – плавне, більш глибоке, але також активне.

Оскільки в цьому творі застосовується і швидкий і повільний темп то звісно дихання застосовується мішане.

Також важливо знати для виконавців цього твору такий момент, як атака звуку (від французького – напад) – початковий момент звукоутворення, вона поділяється на типи : м'яку, тверду, мішану та придихову. В співі використовується дві перші (м'яка та тверда). Атака завжди обумовлена такими чинниками як: характер твору, динаміка, штрих, артикуляція. Майже у всьому творі (першому та третьому

розділах) використовується м'яка атака – зближення голосових зв'язок одночасно з подаванням повітря на **p, mp, pp**, штрих – legato. Вдих береться спокійно, його тривалість рівна тривалості метричної частки в даному темпі. Звук має бути без нажиму та м'яким. А у другому розділі (кульмінація твору) використовується тверда атака – швидкий вдих, затримка, перед атакою голосові зв'язки щільно зімкнуті, які розмикаються поштовхом – ударом, натиском повітря, що призводить до коливання зв'язок, і є початком звуку на **f, ff** штрих – marcato. Диригент не повинен допустити форсування звуку, бо він призведе до крику та хвороби голосу.

Стрій – основа хорового співу. Увага до строю, уміння досягти чистий, тонкий стрій і стилістично точно користуватися ним виховується в хорі з перших кроків. Багато чинників сприяють розвитку підтримці чистого хорового строю. До них відносяться загальний музично – слуховий розвиток хору, розуміння ним виконуваної музики, її ладо-гармонічних і композиційних особливостей, тонке збагачення її характеру, жанру і стилю. В практиці хорового співу використовується стрій двох типів: а'capella (зонно-натуральний) і темперований, відповідно виконуваному репертуару. Кожний стрій має свої особливості. Твір Б. Лятошинського «Із – за гаю сонце сходить» дуже складний в інтонаційному плані:

- Треба звернути увагу на динаміку в хорі, оскільки crescendo і forte, як правило, супроводяться підвищенням звуків, а diminuendo пониженням;
- На акценти, під впливом яких звуки підвищуються;
- На протяжні звуки, які інтонаційно більш стійкіші в порівнянні з дрібнішими довжинами;
- На хроматичні та діатонічні ходи, яких дуже багато в цьому творі, і які в першу чергу треба інтонувати дуже чисто: #соль – близько – S (26т.), Т (8, 26, 37, 39 тт.), В (20, 22, 23, 28, 31 – 36 тт.); соль – широко – Т (9, 27, 37, 39 тт.), В (20, 28, 31 – 36 тт.), S (27т.); фа – широко – Т (21, 22 тт.), В (19 т.); #соль – широко – В (20т.); #ля – широко – В (20, 23 тт.), b мі – широко – Т (20т.); до – широко – Т (31, 33, 35тт.), А (23т.), В (21т.); b ля – широко – А (21т.); до – близько – А (22т.); сі – близько – A (22т.); #мі – близько – Т (22, 25, 33тт.), S (23т.), В (37т.); b сі – широко – B (22т.); #ре – близько – S (22, 23тт.); ре – широко – S (23, 24тт.); мі – широко – S (23т.), T (33т.), В (37т.); #ля – близько – В (24т.), Т (30т.); #мі – широко – S (26т.), Т (26т.);
- -
- В цьому творі також необхідно дуже щільно слідкувати за висотою витриманої ноти в усіх партіях, оскільки стрій в хорі не можливий без чистого унісону кожної хорової партії. Суть виконання унісону у вимовленні музичного тексту і його найважливішого компоненту – мелодії – за допомогою інтонації: S (3 – 4, 29 – 31, 31 – 33, 35, 36 – 41тт.), А (5 – 6, 18 – 19, 24 – 27, 28 – 31, 31 – 33, 35, 36 – 41тт.), Т (3 – 4, 28 – 30, 32 – 33, 34 – 35, 36 – 37, 38 – 39, 40 – 41тт.), В (5 – 6, 24 –

27, 29 – 31, 39 – 41тт.) – всі ці ноти треба співати на опорі, з тенденцією до підвищення, для чистоти інтонації.

Диригенту важливо пам'ятати, що від інтонації чистоти горизонталі залежить інтонація вертикалі. Акорди в партитурі слід інтонувати так (основний вид акорду):

- Малий мажорний: до – мі – соль – b сі;
- Малий мінорний: сі – ре – #фа – ля;
- Великий мажорний: соль – сі – ре – #фа;
- Малий зі зменшеним: #до – мі – соль – сі;

Від правильного інтонування акордів залежить точність строю. Диригент повинен приділити особливу увагу на секунду в хорі, вона повинна бути чітко виражена, інакше звучатиме фальшиво. Усі відхилення в творі, вимагають від співаків швидкої орієнтації в нових гармоніях і точного повернення до початкової, основної тональності (**h – moll**). На якість строю також впливає емоційний стан виконавців. Позитивні емоції допомагають підтримувати стрій, негативні – заважають цьому. Емоційне перезбудження хору, як правило сприяє підвищенню інтонації, депресивний до пониження. Диригенту необхідно знати та враховувати такі особливості і намагатися підтримувати в хоровому класі позитивні емоції.

Робота над строем ведеться як правило, в комплексі всіх художніх задач. Зокрема, робота над строем повинна бути тісно пов'язана з досягненням хорового ансамблю. Взаємозалежність хорового строю і ансамблю очевидна і визначається самою природою хорового співу, де кожний прагне «об'єднатися зі всіма». Диригент в процесі вистроювання повинен примусити виконавців вслуховуватися, в результаті чого виникне єдність і спільність співаючих у всіх компонентах звучання – виконання – вираження, і, в першу чергу, єдність і злитність інтонації.

Те, що називається стрійним співом, визначається не тільки чистотою інтонації, але і добре вистроєним ансамблем.

Складна хорова фактура твору також тісно пов'язана з ансамблем. В творі «Із – за гаю сонце сходить» застосовується частковий та загальний ансамбль. Спочатку треба попрацювати над частковим ансамблем. З кожною партією по черзі треба пройти увесь твір, а вже потім музичний текст необхідно поділити на окремі фрагменти для того, щоб відпрацювати з партією кожний хроматичний або діатонічний хід, кожний стрибок. А оскільки частковий ансамбль передбачає злиття різних тембрів та голосів у партії в один «хоровий голос», то перед диригентом – хормейстером стоїть важке завдання: вивірити кожний хід в партії так, щоб він пролунав дуже чітко та гарно. Коли все вище перелічене буде зроблено, тоді потрібно з'єднати окремі партії або групи та прослідкувати, щоб

вони один одного слухали. Після цього необхідно перейти до роботи із загальним ансамблем. Цей вид ансамблю передбачає поєднання усіх хорових партій. В залежності від фактури, можуть виділятися певні голоси, та зменшуватися в динаміці інші. Це складний твір для виконання, оскільки композитор майже постійно змінює хорову фактуру. Оскільки в цьому творі присутня гомофонно – гармонічна фактура, тому диригент використовує ансамбль, який передбачає прослуховування головної мелодії на фоні інших голосів. Всі інші партії хору повинні відійти на другий план, але також повинні чітко прослуховуватися. Цікаво те, що цю фактуру постійно підхоплює поліфонічна (підголоскова). Вона повинна бути також прослухана, всі ці підголоски, вони дуже важливі, оскільки являються продовженням та доповненням. Поліфонічна фактура, яка використовується у середньому розділі передбачає прослуховування кожного проведення імітацій, для цього необхідно, щоб кожна імітація була чітко виражена. Дуже уважно треба слідкувати, щоб кожний голос чи партія, які озвучили свій тематичний матеріал, дали можливість провести її іншим, точніше виявитися на першому плані, а потім відійти на другий план, перейти до меншого динамічного нюансу.

Також в цьому творі застосовується і гармонічна фактура, яка залежить від повної рівноваги між голосами. При гармонічній фактурі ансамбль може регулюватися кількісною та якісною рівновагою хорових груп, розміщенням акорду, мелодичним положенням акорду, теситурою та видом акорду (T5/3, T6, T6/4), нюансом, темпом.

Для кожної частини композитор обрав свій темп – **I розділ – Andante** (вільною ходою), **II розділ – Allegro agitato** (швидко, схвильовано), **III розділ – Allegro sostenuto** (вільною ходою, стримано). Він зумовлений характером, пов'язаний з емоційним станом того чи іншого розділу. При цьому диригент повинен бути дуже уважним та обережним щодо переходу до іншого темпу. Треба прослідкувати, щоб зміни темпів були в характері твору, не можна його перетягувати і навпаки прискорювати, бо це не звучатиме негарно.

Р. Вагнер стверджував, що темп являється душею виконання, і одночасно підкреслював, що лише мелос дає правильне відчуття темпу і його модифікацій, тільки мелос зв'язує всі елементи виконання в єдиний потік музики. Знайти правильний темп достатньо складно, оскільки він включає цілий комплекс понять, в яких швидкість є не початковим моментом, а наслідком поєднання різних різних обставин – характер самого твору, умов його виконання та сприйняття. Темп виконання пов'язаний також з фактурою викладу. Природно, що прозора фактура вимагає більш рухливого темпу, а щільна більш повільного. Також виконання може дещо змінюватись залежно від акустичних умов: розмірів залу, кількісного і якісного складу хору, насиченості звучання. Колективний характер хорового виконання визначає ще одну необхідну умову – синхронність ансамблевого

звучання: розуміння і відчуття всіма учасниками хору темпу і ритмічного пульсу виконання, їх темпової пам'яті, ритмічного слуху, і звичайно, відповідної техніки. Важливо звернути свою увагу на досить поширену помилку виконавців – прискорення дрібних ритмічних довжин і уповільнення великих. В таких випадках саме дрібні тривалості потрібно проспівувати максимально стримано. Також дуже важливо сказати, щодо виконання, як рівноправний елемент входять також і паузи. Паузи, які не тільки не зупиняють рух, не розділяють музичні фрази, розділи, а навпаки їх з'єднують. При розучуванні цього твору важливо звернути увагу хорового колективу на те, що паузи («найвища міра напруги») повинні бути прослухані, в них не повинна закінчуватися музика, вона повинна жити кожним акордом всередині як диригента так і кожного виконавця. Якщо ж диригент та виконавці не будуть відчувати ці паузи, якщо не будуть чути в них те (скрите), що вони несуть в собі. То це може спровокувати як до уповільнення темпу так і до прискорення, а також розірве думку та музичну тканину твору. Виконавський ритм в хорі великою мірою пов'язаний з характером вимови тексту, дикцією.

Добра дикція в хоровому співі є не тільки засобом розкриття ідейно – образного змісту цього твору, але і засобом підкреслення ритму. Вона є незмінним фактором в роботі диригента з хором. Тому кожному співаку необхідно знати, що приголосні звуки повинні звучати дуже чітко та коротко, а голосні розспівано.

- Сполучення двох приголосних у словах:

«Із – за», «сонце», «сходить», «смутний», «другу», «чорнобрива», «темного», «зрадливая...», «злісу», «злсобаками», «псарями», «крутять», «завдають», «смертельній», «дівчину», «світу», «пускає».

У цих випадках для того, щоб уникнути, щоб уникнути двох разом стоячих, другу голосну треба підкреслити, відділити його від попереднього або артикуляційного, або коротенькою цензурою.

- Зустрічаються також моменти, коли після слова, яке закінчується на голосний звук, знову слідує голосна:
«Гайі», «по долиніі у вечері».

У такому випадку голосні повинні бути максимально протяжні, щільно з'єднані один з одним, та їх артикуляція максимально зближена.

Також у цьому творі присутні слова з:

- «шиплячими» буквами:
«У вечері», «чорнобрива», «дівчину».
- «свистячими» буквами:

«Із – за», «сонце», «сходить», «за», «заходить», «козак», «смутий», «зрадливая», «з лісу», «з яру», «з собаками», «псарями», «гульвіса», «назад», «завдають», «смертельні», «світу», «пускає».

Вони також повинні звучати чітко та коротко.

Звичайно і динаміка, і ритм, і дикція дуже тісно пов'язані між собою і всі ці елементи хорової звучності впливають на диригентську виконавську схему. Диригент в творі «Із – за гаю сонце сходить» повинен закласти в ауттакті темп, пульсацію, внутрішній рух, дуже ясно показати зміну динаміки, штрихів, зміну темпу, вступи різних партій.

Як ми вже знаємо, музика твору сповнена різними характерами Б. М. Лятошинський володів надзвичайним талантом художника, завдяки чому слухач ясно уявляє собі настрій, емоції, відчуває те, що переживають наші герої. Мелодичними засобами композитор досягає глибокої емоційної виразності.

Хоровий твір Бориса Миколайовича Лятошинського «Із – за гаю сонце сходить» - потребує від диригента досконалої техніки в володінні різних штрихів, особливо при виконанні (хору на р (піано) та рр). Звичайно, в кожному хоровому колективі багато різних співаків, та у кожного свій тембр голосу. Але хормейстер – диригент повинен намагатися усі тембри «зібрати» в один – прозорий, світлий, яскравий, гармонійний тембр. А також своїми жестами, мімікою і виразністю погляду донести зміст твору до виконавців, а хор у свою чергу, до слухачів. «Під час концерту, - писав Ш. Мюньш – треба довести до граничної напруги всі відчуття. В цьому і полягає основна місія диригента. Інакше він виявиться просто «регулювальником», який розподіляє рух потоку до музики по багатьох шляхах, направляючи його через складне перехрестя, або ж він буде схожий на офіцера, який відповідає за те, щоб скрупульозно виконувалися віддані їм накази». Виступаючи на будь – якій сцені, диригент зобов'язаний повністю віддаватися виконанню і вимагати максимальної віддачі від хору. Це складний твір для виконавців в інтонаційному відношенні, і тому його краще виконувати професійним колективом.

«Із – за гаю сонце сходить» Бориса Миколайовича Лятошинського – це довершена хорова мініатюра за музичною мовою та художнім змістом. Вона є шедевром українського мистецтва і разом з тим не поступається перед найкращими тогочасними творами світової музики. Це живий і вічний твір, у який композитор втілює своє розуміння цього тексту.

Список використаної літератури

1. Андреева О. Ф. «Основи музичної грамоти». – 5-е вид., випр. і доп. – Київ. Муз. Україна, 1993 – 136 ст.
2. В. Самохвалов. «Борис Лятошинський». Київ «Музична Україна» 1981 р.
3. Белза І. «Борис Миколайович Лятошинський». Київ «Мистецтво» 1947р.

ПАРТИТУРА ТВОРУ (ДОДАТОК)

ІЗ-ЗА ГАЮ СОНЦЕ СХОДИТЬ

Тв. 48, № 2

Слова Т. Шевченка

Andante

С. Із- за га ю сонце схо дить.

А. за гай і за хо дить.

Т. Із- за га ю сон_це схо_ дить. По доли_ ні

Б. за гай і за хо_ дить. По до_

Хо_ дить він го_ ди_ ну.

у_ ве_ че_ рі ко_ зак смут_ ний хо_ дить. Хо_ дить він го_ ди_ ну.

_ ли_ ні ко_ зак смутний хо_ дить. Хо_ дить він го_

tr

Не ви_ хо_ дить чор_ но_ бри_ ва

tr

хо_ дить він і дру_ гу. Не ви_ хо_ дить чор_ но_ бри_ ва,

tr

хо_ дить він і дру_ гу. Не ви_ хо_ дить чор_ но_

ди_ ну, хо_ дить і дру_ гу.

із тем_ но_ го лу_ гу...

не ви_ хо_ дить, не ви_ хо_ дить зрад_ ли_ ва_ я...

бри_ ва...

pp

Allegro agitato

f

з со_ ба_ ка_ ми та пса_

f

А з_ я_ ру_ та з_ лі_ су з со_ ба_ ка_

Цькують йо-го со-

і-де пан гуль-ві-са. Цькують со-

-ря-ми і-де пан гуль-ві-са. Цьку-ють со-

-ми, пса-ря-ми гуль-ві-са. Цьку-ють со-

-ба-ка-ми, кру-тять на-зад ру-ки і зав-да-

-ба-ка-ми, кру-тять ру-ки

-ба-ка-ми, кру-тять ру-ки і зав-да-

-ба-ка-ми, кру-тять ру-ки, зав-да-

-ють ко-за-ко-ві смер-тель-ні-ї му-ки,

-ють ко-за-ко-ві смер-тель-ні-ї му-ки,

-ють смер-тель-ні-ї му-ки, смер-

смер_ тель_ ні_ ї му_ ки,

смер_ тель_ ні_ ї му_ ки,

смер_ тель_ ні_ ї му_ ки,

смер_ тель_ ні_ ї му_ ки,

Andante sostenuto
Сопрано соло

у льох йо_ го, мо_ ло_

той лан

і зав_ да_ ють_

і зав_ да_ють смер_ тель_ ні_ ї му_ ки,

_ до _ го, той пан за _ ми _ ка _ є...
 дів _
 смер_ тель_ні _ ї му _ ки,
 і зав_ да_ють смер_ тель_ні _ ї му _ ки,

А дів_ чи_ ну по_ крит_ ко_ ю
 _ чи _ ну по_ сві _ ту
 і зав_ да_ють,
 і зав_ да_ють смер_ тель_ні _ ї му _ ки,

по світу пускають смертельні їмунки, і завдають смертельні їмунки, смер-

decrease.

-є. смертельні їмунки.

Навчально-методичне видання

Василь Мойсіюк

Олександр Марач

Валентина Гаврилюк

Виконавсько-теоретичний аналіз хорового твору

“Із-за гаю сонце сходить” Б. Лятошинського

Методичні рекомендації

для самостійної роботи здобувачів вищої освіти

Друкується в авторській редакції

Електронне видання