Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки
Факультет мистецтв
Кафедра музично-практичної підготовки

М. П. Сточанська
Н. Г. Чернецька

Спеціальний музичний інструмент (бандура)

Методичні рекомендації

ОСОБЛИВОСТІ
ПЕРЕКЛАДЕННЯ, ВИВЧЕННЯ ТА ВИКОНАННЯ
ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРУ
У КЛАСІ БАНДУРИ
на прикладі Арії Одарки «Нема мені порадоньки»
з опери «Купало» А. Вахнянина

Луцьк
Вежа-Друк
2017

УДК 787.6(072)
ББК 85.315.69я73-9
С 82

Рекомендовано до друку науково-методичною радою
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
(Протокол № 5 від 15.02.2017 р.)

Рецензенти:

Брояко Н. Б. – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри бандури та фольклору Київського національного університету культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України;

Шиманський П. Й. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музично-практичної підготовки Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Сточанська М. П.

Спеціальний музичний інструмент (бандура) [Ноти] : метод. рек. [для самостійної роботи на тему «Особливості перекладення, вивчення та виконання вокально-інструментального твору у класі бандури (на прикладі Арії Одарки «Нема мені порадоньки» з опери «Купало» А. Вахнянина)] / Мирослава Петрівна Сточанська, Наталія Григорівна Чернецька. – Луцьк : Вежа-Друк, 2017. – 36 с.

У виданні вміщено короткий аналіз музичного твору, практичні поради щодо особливостей успішного перекладення для голосу й бандури, вивчення та виконання вокальних й інструментальних партій твору, ефективного подолання вокально-технічних, інтонаційних, ансамблевих (голос-бандура), інтерпретаційних труднощів. Методичні рекомендації призначені для самостійної роботи та мають навчально-методичний характер.

Рекомендовано студентам-бандуристам галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» для підготовки «Магістра». Видання спрямоване на вдосконалення технічної та виконавської майстерності студентів.

УДК 787.6(072)
ББК 85.315.69я73-9

© Сточанська М. П., Чернецька Н. Г., 2017

Вступ

Академічний напрям розвитку бандурного мистецтва в другій половині XX століття значно підвищив рівень виконавсько-професійних вимог до бандуристів-інструменталістів та бандуристів-співаків.

Спів під супровід бандури як невід'ємний чинник бандурного виконавства – своєрідний феномен національного мистецтва, історичний поступ жанрових і стильових змін якого сприяє духовному відродженню нації й утвердженню української культури у світі [2, с. 13].

Професор кафедри народних інструментів Одеської НМА ім. А. Нежданової Ніна Морозевич охарактеризувала виконавську майстерність бандуриста-співака як найскладнішу систему психофізіологічних дій. Складність полягає в мистецтві вокального дихання, що зумовлено сидячим положенням корпусу бандуриста-співака під час співу, а також – «доцільним перебігом м'язових напружень та змінами виконавських прийомів на інструменті» [7, с. 69].

Науковці зазначають, що традиційно вокально-інструментальний бандурний репертуар наповнюють і твори української музики таких жанрів, як народна пісня, романс, авторська пісня, епічний твір (дума, історична пісня), пісня на патріотичну тематику, і твори з новою жанровою основою: розгорнуті баладні форми, арії, солоспіви, співанки-хроніки, які представлені як оргінальними авторськими композиціями, так і перекладеннями зарубіжних й українських авторів [2, с. 10].

До плеяди західноукраїнських композиторів старшого покоління, із-поміж яких виділяються такі постаті, як М. Вербицький, О. Нижанківський, Г. Топольницький, Є. Матюк, І. Лаврівський, Я. Лопатинський та інші, належить і Анатоль Вахнянин (1841–1908) – композитор, співак, громадський діяч, політик, літератор. У його творчості втілено елементи народності, лірики, старогалицької пісенності, фольклору, народної пісні та танцю. Композитор працював у жанрі хорової й театральної музики, а також

солоспіву. В оперному жанрі А. Вахнянин створив оперу «Купало», над якою працював майже чверть століття [3, с. 11].

Опера А. Вахнянина «Купало» на власне лібрето – перша опера в Галичині, яка стала результатом усього попереднього нагромадження в жанрі музично-театральної творчості західноукраїнських композиторів. Ця опера проклала подальші шляхи розвитку оперного жанру. «Купало» належить до невеликої кількості поставлених і часто виконуваних опер українських композиторів XIX століття. Її автор зарекомендував себе на ґрунті західноукраїнської музики другої половини XIX століття як талановитий митець, котрий зумів сказати своє нове яскраве творче слово [1].

Із метою розширення репертуару бандуриста-співака (який станом на сьогодні потребує поповнення новими різностильовими, різнохарактерними творами класичної вітчизняної музики) у нашому класі бандури студенткою-випускницею О. Разумовською здійснено ***перекладення*** Арії Одарки «Нема мені порадоньки» з опери «Купало» для голосу та бандури, вивчено й апробовано в низці концертних виступів і, як результат, успішно виконано на державному іспиті.

Дослідниця жанру перекладу та його різновидів у сучасному бандурному мистецтві І. Дмитрук зазначила, що «сценічна апробація є одним із критеріїв оцінки професійності бандурного перекладу, тому вибір відповідного його різновиду, що максимально відповідає художньому задуму оригіналу, також є запорукою концертно-виконавської й педагогічної популярності» [4, с. 1].

Вибір саме цього твору для наших методичних рекомендацій (творчої, методичної та виконавської роботи в класі бандури) зумовили такі чинники:

− по-перше, це вдалий приклад для засвоєння студентом навичок перекладення музичного твору для голосу й бандури, а також навичок співу та гри на бандурі під час виконання вокально-інструментального твору;

− по-друге, це перспектива нового звучання твору, стилістична та фактурна особливість якого (після здійснення перекладення) уможливлює його виконання співаком-бандуристом;

− по-третє, це хороший зразок для поповнення навчального й концертного репертуару сучасного бандуриста-співака.

Сучасна бандура – унікальний музичний інструмент із широким діапазоном її мистецького застосування. Тепер це самодостатній сольний інструмент для виконання на ньому творів народної та класичної музики, прекрасний акомпануючий інструмент співу чи іншому солюючому мелодичному інструменту [9, с. 12].

Із початку минулого століття бандурне мистецтво розвивається за такими напрямами: колективне (тріо, ансамбль, капела тощо) і сольне (інструментальне та вокально-інструментальне).

Традиційно бандура пов’язана зі співом. Тому розвиток виконавства в цьому векторі є найбільш природним. Сольне вокально-інструментальне виконавство – один із поширених виконавських напрямів. Нині маємо плеяду відомих співаків-бандуристів, таких як Галина Менкуш, Людмила Посікіра, Оксана Герасименко, Тарас Лазуркевич, Олег Созанський, Дмитро Губ’як, Лариса Дедюх та інші.

Проте потрібно підкреслити, що мистецтво бандуриста-співака – явище особливе, адже він і вокаліст, і акомпаніатор в одній особі одночасно. Це вимагає від виконавця особливих умінь та навичок, а саме достатнього володіння співом і грою.

Сучасні дослідники вказують, що «для забезпечення ефективності звучання бандурист-співак зобов’язаний бути високопрофесійним різностороннім виконавцем. Так, під час співогри він має одночасно контролювати обидві складові частини свого виконавського апарату (спів, супровід), володіти координацією між ними» [9, с.14].

Любов Мандзюк, доцент кафедри народних інструментів Харківського НУМ ім. І. Котляревського, стверджує, що «для збалансування вокальної та інструментальної партій виконавець мусить володіти прекрасно розвинутим внутрішнім слухом, який достатньою мірою і одночасно міг би контролювати інтонацію, тембр, ритм, динаміку, дикцію, артикуляцію, гармонію» [6, с. 81].

Інновацією в цьому виді виконавства є ускладнення (гармонічне, фактурне, технічне тощо) бандурної партії. Сьогодні вона трактується як рівноцінна вокальній. Л. Мандзюк, кандидат мистецтвознавства, у своєму дослідженні зазначає: «новим стало поєднання вокальної та інструментальної співсфер бандурного виконавства у цілісність камерного ансамблю, де нівелюється пріоритетність серед вокальних й інструментальних партій» [6, с. 83].

Ця тенденція пояснюється вищим виконавським рівнем бандуристів, а також наявністю відповідного музичного матеріалу – перекладеннями, максимально наближеними до оригіналів партій фортепіано чи навіть оркестрових партитур (маються на увазі арії), а також сміливими й майстерними аранжуваннями музичного матеріалу.

Щодо ролі бандурного супроводу професор Прикарпатського НУ ім. В. Стефаника Віолетта Дутчак наголошує, що «інструментальні партії не повинні інтонаційно дублювати вокальні, оскільки при такому викладі спів завжди буде заглушувати акомпанемент. … Партії бандур бажано викладати багатоярусно, контрастно до звучання вокалу» [5, с. 9].

Залежно від загального задуму, драматургії, характеру твору інструментальний акомпанемент повинен набувати відповідного смислового значення. Він може пасивно «тримати педаль», легко «підтримувати» спів чи вторити йому, а може бути рівноправним «партнером» або стати цілком незалежним, активним, насиченим. Сьогодні це легко забезпечують звуковиразові можливості вдосконаленого сучасного інструмента й достатньо високий виконавський рівень молодих бандуристів. У будь-якому

разі потрібно уникати простого «унісонного», невиразного бандурного супроводу, а навпаки − обов'язково домогтися від бандурної партії повноти та багатства фарб «оркестрового» звучання [8, с. 7].

Музично-теоретичний аналіз арії Одарки «Нема мені порадоньки» з опери «Купало» А. Вахнянина

Арія (від італ. *aria* – повітря, вітер) – закінчений за побудовою епізод опери, кантати чи ораторії. Її виконує співак у супроводі оркестру. Щоб створити багатосторонню характеристику персонажа, в опері існує декілька його арій, які відрізняються одна від одної образним змістом. За музичною формою будова арії різноманітна. Часто це тричастинна форма з контрастною середньою частиною, а третя частина, як правило, повторює першу. Зазвичай арії передує оркестровий вступ або речитатив [10, с. 15].

Так, арія Одарки «Нема мені порадоньки» має розгорнуту тричастинну форму з контрастним середнім розділом.

Тональність I і III частин – *a-moll*; II – *A-dur*.

Темп I і III частин – *Andantino*, II – *Moderato*.

Розміри – 3/4; 9/8; 3/4.

Динамічна шкала – *mp – ff*.

Діапазон вокальної партії (сопрано) – «мі» I-ї октави – «ля» II-ї.

Структура твору – це вступ, I-ша частина (два речення), інструментальний епізод, II-га частина (два речення), інструментальний епізод, III-тя частина (скорочена реприза), закінчення.

Арія розпочинається невеликим інструментальним ***вступом*** (1–4 такти) із затакту. Музичний матеріал цього епізоду – невеликі мелодичні побудови, що нагадують зітхання, пунктирний ритм. Вступ характеризується глибокою емоційністю.

Перша частина (4–28 такти із затакту). Тональність – *a-moll*, основний темп – *Andantino* з наступними відхиленнями (*meno mosso* – на словах: «...ростила я барвіночок...» та *piu mosso* – на словах: «...любила я козаченька...». Для підкреслення душевного болю автор застосовує акценти, фермати. Це такі фрагменти: 5–6 такти на словах: «...нема мені порадоньки...», 10-й такт – «весь», 11-й такт на слові: «безталанная», 15-й такт – «бур'яном» і 17-й такт – «любила». Перше речення (4–12 такти) має драматичний характер, динамічний розвиток (*mp – mf – f – sf*), пунктирний ритм, синкопи, тріолі, зміну темпу. Друге речення (12–22 такти) – переважно ліричного наспівного характеру. Проте з 19-го такту на словах: «...вбив його лютий кат...» характер музики різко змінюється. За допомогою високої динаміки, пунктирного ритму, акцентів підкреслено драматизм музичної думки. Інструментальний епізод (22–28 такти) продовжує попередню напругу. Завершується частина трьома акордами в *E-dur*, що готують модуляцію в *A-dur.*

У *середній частині* арії (29–48 такти із затакту), де, відповідно до задуму автора, Одарка в думках переноситься від трагічної дійсності до світлих спогадів, мелодична лінія стає більш плавною й наспівною, ритм – спокійніший – *Moderato*, розмір – 9/8, світлий епізод в *A-dur* звучить яскравим контрастом до основної мінорної ладотональності. Вокальна лінія вирізняється характерним ритмічним малюнком: четвертна з крапкою й три восьмі (29-й, 30-й, 33-й, 34-й, 38-й такти), а також дві четвертні на слабу долю (31-й, 35-й такти). Акомпанемент здебільшого повторює мелодичний рух вокальної партії у верхньому регістрі (29–36 такти). У другому реченні бандурна партія змінює регістр, стає незалежнішою, а з 42-го такту – і ритмічно активнішою. Характерно, що для змалювання картини світлих спогадів головної героїні, відтворення атмосфери спокою, автор застосовує особливий прийом – basso–ostinato (29–42 такти). Динамічний розвиток до 42-го такту незначний. Композитор використовує інструментальні

заповнення на закінченнях фраз (32-й, 36-й, 40-й, 44-й такти). Із 37-го такту поступово починається емоційне нагнітання за допомогою акордів у середньому регістрі, яке підводить до кульмінації середнього розділу на словах «…лихий татарин втне…» (43–45 такти із затакту). Між середньою й завершальною частиною звучить інструментальний епізод (48–49 такти із затакту), який готує завершальний акорд середньої частини арії (48-й такт).

Третя частина арії – скорочена реприза. Музика стає більш напруженою й досягає кульмінації в завершальних фразах при вираженні душевної драми дівчини. Вершина кульмінації (67–68 такти із затакту) – *f*, висока теситура на словах: «...і вольнії невольницю...». Після фермати на третю долю в 68-му такті звучить наступний музичний епізод на словах: «миром пом'яніть» як підсумок частини й усього твору.

Закінчується арія інструментальним епізодом драматичного характеру, що продовжує попередню музичну думку та завершує твір.

Перекладення для голосу й бандури: методичні особливості

Перекладення музичного твору − це пристосування музичного тексту, написаного композитором для певного інструмента (голосу, ансамблю тощо), до виконання його іншим інструментом (голосом, ансамблем) [10, с. 194].

Процес перекладення для бандури − це творча робота, що вимагає від перекладача достатньо високого рівня володіння інструментом, досконалих теоретичних знань специфіки інструмента, уміння орієнтуватися в художньо-виразових особливостях і технічних можливостях тих інструментів, для яких створюються транскрипції (у цьому випадку – бандури). Першочергове завдання перекладача − збереження й розкриття художнього змісту музичного твору, його стилю та форми в нових інструментальних умовах.

Будь-який твір композитора розрахований на звучання певного музичного інструмента, голосу чи їх поєднання. Виконання музичного тексту іншим складом виконавців передбачає деяке порушення авторського задуму. Тому перекладачу важливо зберегти художній зміст оригіналу, його ідейно-виразову сутність. Тоді музичний твір, який здобув уже популярність у своєму першопочатковому звучанні, буде з цікавістю сприйнятий у новому виконанні й зможе принести користь у вихованні молодого музиканта.

Основним критерієм вибору Арії Одарки «Нема мені порадоньки» з опери А. Вахнянина «Купало» для перекладення стала перспектива нового звучання твору, стилістична та фактурна особливість якого уможливлює його виконання бандуристом-вокалістом. Не менш важливим, на нашу думку, буде залучення твору вітчизняної класики й до бандурного репертуару.

Обираючи твір класичної музики для перекладення, потрібно пересвідчитись у доцільності його здійснення. Насамперед, слід уявити його нове звучання: голос у поєднанні з бандурою. Крім того, потрібно врахувати фактурну, тональну відповідність музичного тексту оригіналу до технічних, акустичних, звуковиразових можливостей інструмента.

Основою для перекладення в цьому випадку став клавір твору. Здійснивши детальний музично-теоретичний аналіз нотного тексту оригіналу взагалі, а також інструментальної (фортепіанної) партії зокрема, ми переконалися, що музичний матеріал Арії Одарки «Нема мені порадоньки» (фактурний виклад, тональний план, технічна складність і звуковисотні параметри) дає змогу виконати успішне перекладення твору для співака-бандуриста.

Після врахування попередньо названих моментів ми перейшли до самого процесу перекладення. Роботу проводили поступово над окремими епізодами, частинами. Насамперед записувалася вокальна партія (без змін) та басова лінія (із частковими змінами: переважно октавні перенесення), після чого матеріал фортепіанної партії оригіналу поступово переносився (із

необхідними незначними змінами, відповідно до технічно-виконавських можливостей інструмента) до рукопису бандурної партії. У процесі роботи постійно звірялося написане з авторським задумом, порівнювався кожен такт, вносились усі авторські вказівки: темп, його зміни, знаки, акценти, динаміка, відповідні штрихи тощо.

Під час здійснення перекладення ми керувалися такими принципами:

− новостворений нотний матеріал повинен бути максимально наближений до оригіналу (недопустимі зміна мелодії, гармонії, структури, форми);

− новий виклад музичного твору має бути логічним і зручним для виконання («бандурним») – у цьому випадку.

У результаті перекладення ми отримали музичний текст для голосу (сопрано) та бандури.

Отже, вокальна партія оригіналу (сопрано) під час перекладення залишилася без змін. При перекладенні фортепіанної партії для бандури цілком збережено незмінними мелодичну лінію, гармонічний план, структуру й форму твору.

Проте для виразності, об'ємності звучання бандури, для підсилення образно-емоційного змісту окремих епізодів твору під час здійснення перекладення застосовано такі прийоми, як:

− зміна регістрів:

- *на низький* (1–3 такти);
- *на високий* (29–36 такти) ;
- *на середній* (70–72 такти) ;

− октавні перенесення музичного тексту (6–7 такти), (8-й, 12-й такти), (17–18 такти), (25–26 такти), (40-й такт), (47–48 такти), (52-й такт), (56-й такт), (66-й такт);

− гармонічні заповнення одноголосної лінії супроводу, гармонічні доповнення згідно з тональним планом (13–14 такти), (17–18 такти), (37–39 такти), (53-й такт), (57–58 такти), (61–62 такти);

− використання характерних прийомів гри на бандурі (*arpeggiato*): (17-й такт), (35-й, 37-й такти), (71-й такт).

Відповідальним моментом для перекладача стала перевірка нового викладу музичного матеріалу на практиці:

− читання нотного тексту (інструментальна партія окремо, вокальна та інструментальна партії разом);

− аналіз звучання новоствореного матеріалу;

− аналіз технічно-виконавських проблем нового викладу музичного матеріалу;

− унесення коректив для ефективності звучання та зручності виконання.

Не менш важливим етапом роботи над перекладеним музичним матеріалом стало його вивчення й виконання.

Особливості вивчення та виконання

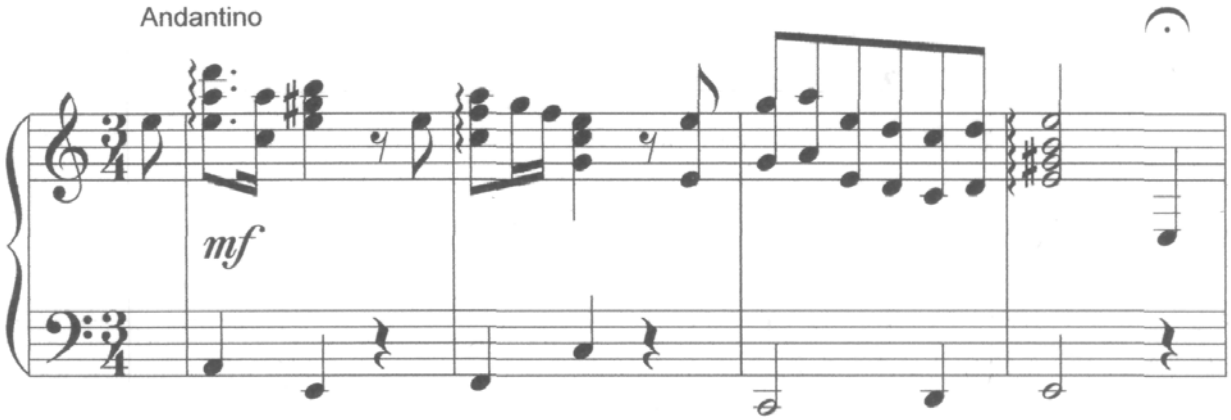
На ***початковому етапі*** роботу над вивченням музичного матеріалу «Арії Одарки» в класі бандури потрібно розпочати з ознайомлення з нотним текстом (читання з листа в повільному темпі) кожної частини твору – вокальної та бандурної партій (окремо, разом).

Наступною буде детальна практична робота над твором (***технічий етап***), при якій виконавець-бандурист унаслідок попередньо вказаних особливостей (співак-акомпаніатор в одній особі) змушений буде працювати над кожною з партій (вокальна, інструментальна) почергово.

Вступ (1–4 такти). Партія бандури нескладна технічно, проте вимагає дотримання чіткого метроритму. Виконавцеві потрібно звернути увагу на

проведення коротких мелодичних зворотів (*legato*), а також прийому гри *arpeggiato* на сильній долі такту. Певну трудність складе відтворення об'єму звучання музичного матеріалу *mf* у високому регістрі та відчуття цілісності музичного матеріалу при динамічному та агогічному розвитку (див. приклад 1).

Приклад 1 (1–4 такти)

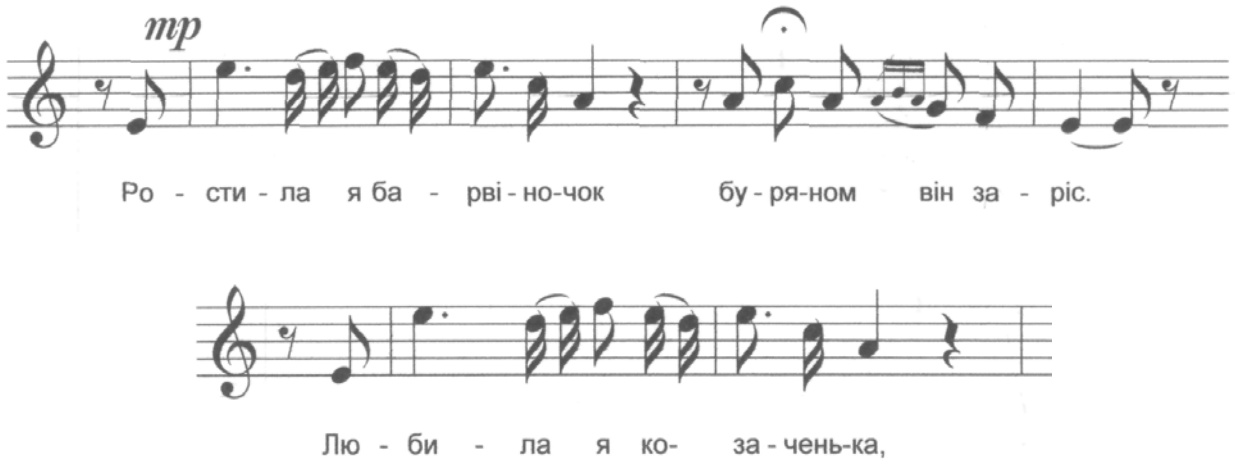


У І-й частині (4–28 такти) вокальна партія доволі складна для вивчення. Виконавські труднощі – пунктирний ритм (восьма з крапкою-шістнадцята), акценти, шістнадцяті на слабу долю такту, синкопи, тріолі. Це вимагатиме особливого відпрацювання під час вивчення тексту. Важливим буде проведення музичної фрази на словах: «...нема мені порадоньки, доленько моя!» на одному диханні. Щодо чистоти інтонації потрібно відпрацювати низхідний (*c-h-b-a-g-f-e*) та висхідний (*e-fis-gis-a*) поступенні ходи (4–8 такти) і ритмічно складний епізод (11-й такт) у повільному темпі.

Висока теситура й октавний стрибок у мелодичних зворотах на словах: «...ростила я барвіночок ...» (13–14 такти) та «...любила я козаченька ...» (17–18 такти) складуть особливу трудність і потребуватимуть високопозиційного м'якого звукоутворення при звуковеденні legato. Наступні епізоди вокальної партії твору (19–22 такти) складні в метроритмічному плані й, крім чіткості виконання ритмічного малюнка, вимагатимуть від співака твердої атаки звука.

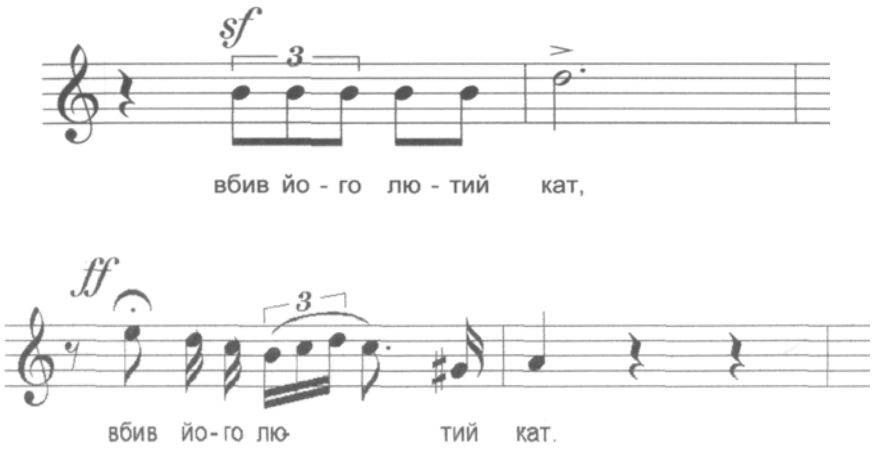
Під час вивчення твору важливим буде засвоєння молодим вокалістом практичних навичок різного звукоутворення (*тверда, м'яка* атака звука) під час співу (див. приклади 2, 3). *Атака* (італ. *attacca* – наступай, пов'язуй) – початок звука.

Приклад 2 (*м'яка атака звука*)



Під час виконання вказаного епізоду змикання голосових зв'язок та початок видиху повинні відбутися одночасно. Тоді звучання буде м'яким, плавним й інтонаційно стійким.

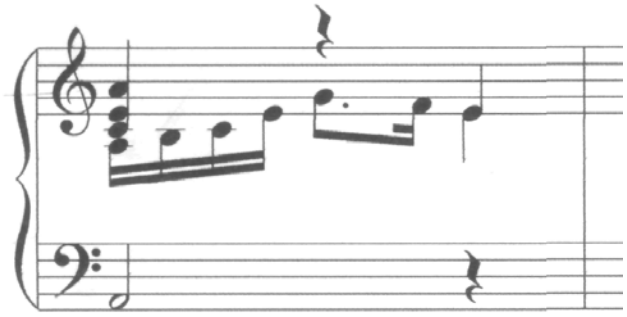
Приклад 3 (*тверда атака звука*)



Під час виконання цього епізоду голосові зв'язки повинні щільно змикатися до початку утворення звука й розмикатись активним поштовхом повітря. При цьому звук утвориться чіткий, яскравий, інтонаційно стійкий.

Партія бандури на початку І-ї частини малорухлива, виконує підтримувальну функцію за винятком двох мелодичних реплік (8-й і 12-й такти) у середньому регістрі (див. приклад 4).

Приклад 4 (8-й такт, 12-й такт)

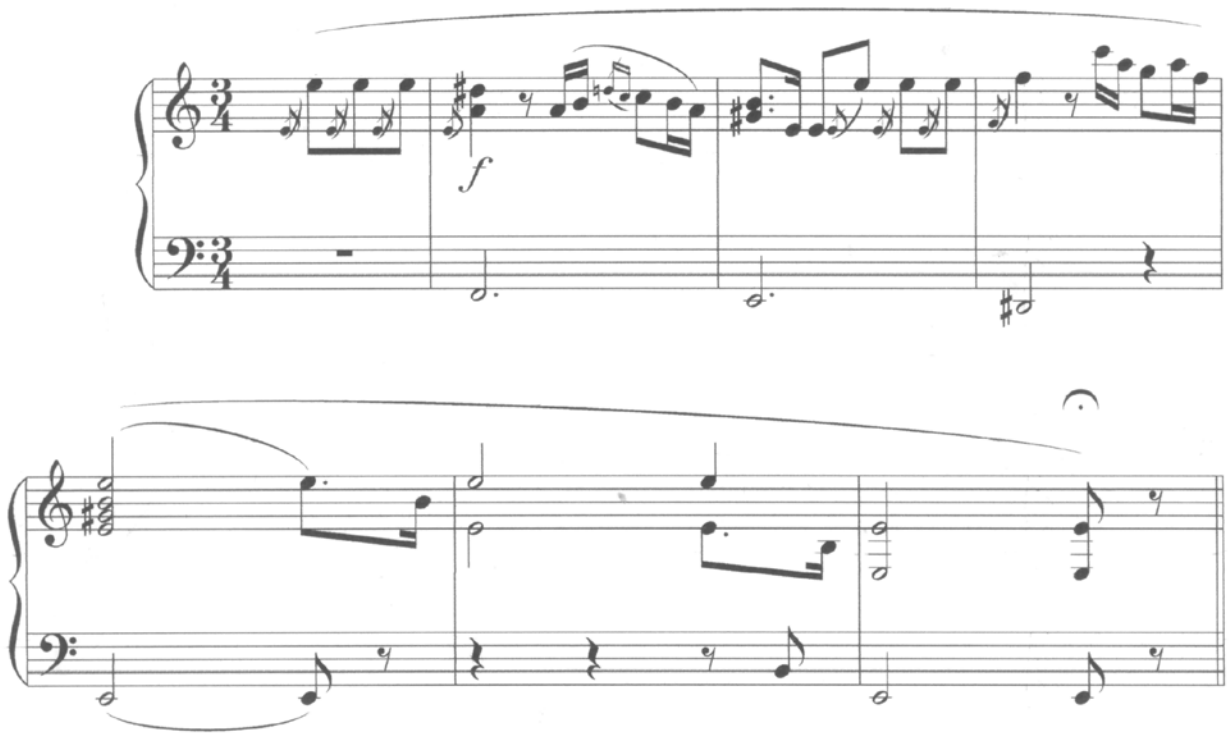


Проте динамічний розвиток музичного матеріалу, темпові зміни, активність басової лінії потребуватимуть детального технічного відпрацювання на цьому етапі вивчення твору. Окрім того, бандуристу потрібно звернути увагу й на чистоту інтонації під час виконання альтерованих звуків інструментальної партії (6-й, 7-й, 10-й, 11-й такти). Музичний матеріал у наступному реченні супроводу бандури (13–22 такти) значно рухливіший і, відповідно, складніший у технічному плані: висхідне *arpeggio* шістнадцятими нотами (13-й такт); терції, сексти, октави шістнадцятими (13–14 такти, 17–18 такти); складний ритмічний малюнок (16-й і 20-й такти), тому потребуватиме особливого детального відпрацювання матеріалу із застосуванням кистьової техніки правої руки спочатку в повільному темпі з наступним поступовим його збільшенням. Під час виконання чотиризвучних акордів *sf* (19-й, 21-й такти) потрібно домогтись одночасного щипка чотирьох струн та повноти звучання п’ятизвуччя (разом із басом).

Інструментальний епізод (22–28 такти) завершує першу частину твору, продовжуючи емоційну напругу попереднього матеріалу. Виконання форшлагів, шістнадцятих нот на слабу долю такту при динаміці *f* й звуковеденні *legato* складатимуть певну трудність і, відповідно,

потребуватимуть детального технічного відпрацювання окремих епізодів нотного тексту. Потрібно домагатися якісного звукоутворення (*legato, ƒ*) у різних регістрах без зайвого форсування. Важливим буде дотримання виразної артикуляції під час виконання коротких музичних побудов та їх об'єднання у цілісність при проведенні музичної фрази (див. приклад 5).

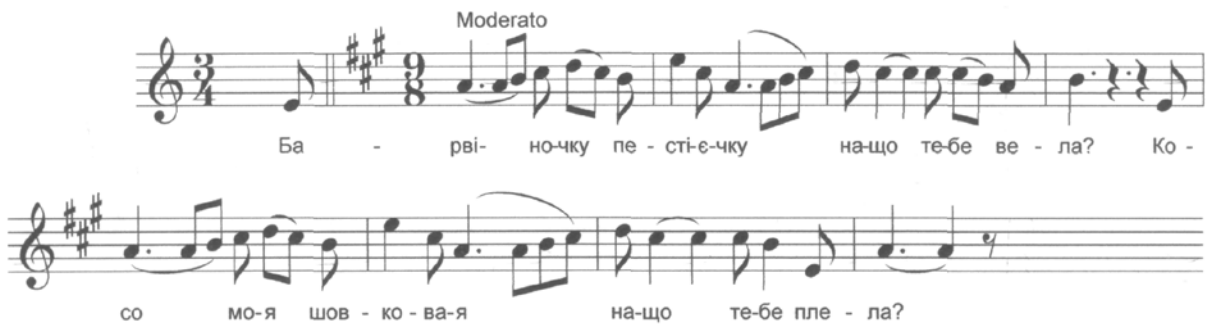
Приклад 5 (22–28 такти)



У *ІІ-й частині* (28–48 такти) відбувається зміна розміру (9/8), тональності (*A-dur*), темпу (*Moderato*).

Вокальна партія цієї частини непроста в метроритмічному плані: затакт, синкопи, розспівування слабої долі такту (див. приклад 6).

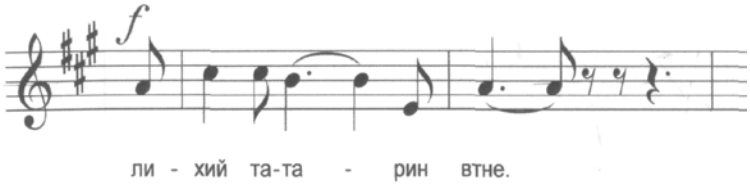
Приклад 6 (28–36 такти)



Особливу трудність тут складе дотримання чіткості ритмічного малюнка при звуковеденні *legato*. Одночасно з вивченням тексту партії потрібно працювати над «легкістю» вокальної лінії, «світлим» звукоутворенням (відповідно до характеру частини твору), а також чистотою інтонації, високопозиційним звучанням, виразною артикуляцією й чіткою дикцією. Три музичні епізоди (28–32 такти; 32–36 такти; 36–40 такти) є ідентичними за своїми вокально-технічними завданнями.

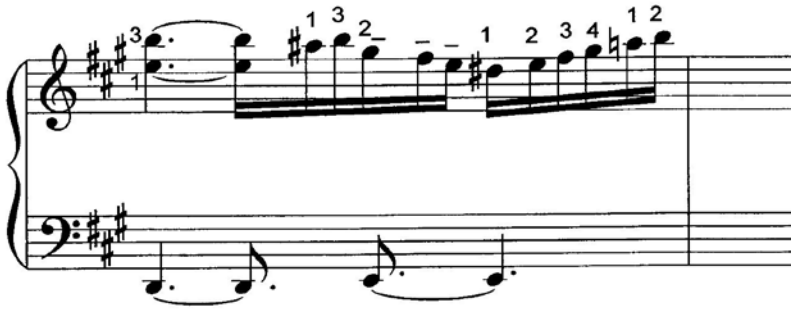
Наступний фрагмент (40–48 такти) потребує відпрацювання поступової зміни вокального звукоутворення (м'яка – тверда атака звука) на слабкій долі такту на словах: «...лихий татарин втне!» (див. приклад 7).

Приклад 7 (42–44 такти)

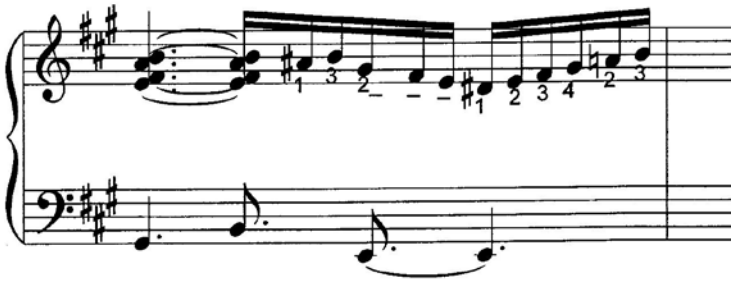


Партія бандури середньої частини твору спочатку повторює мелодичний та ритмічний малюнок вокальної партії (28–36 такти) при basso ostinato. У наступних тактах (36–48 такти) бандурний супровід стає більш самостійним. Змінюються регістр, басова лінія. Загалом музичний матеріал інструментальної партії доволі складний у технічному плані. Особливого відпрацювання в повільному темпі з детально підібраною зручною аплікатурою потребують наступні епізоди (див. приклади 8, 9, 10, 11).

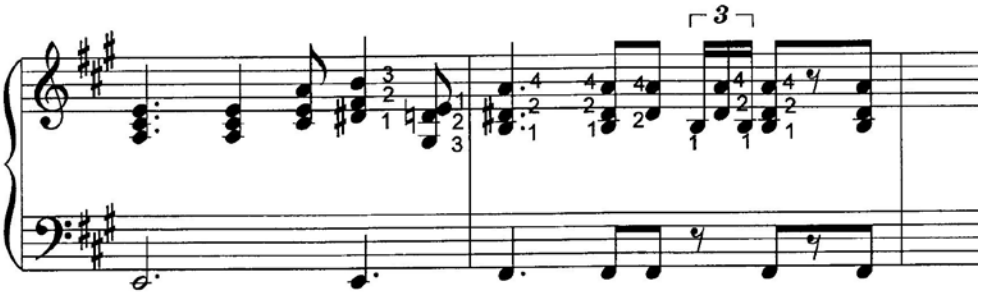
Приклад 8 (32-й такт)



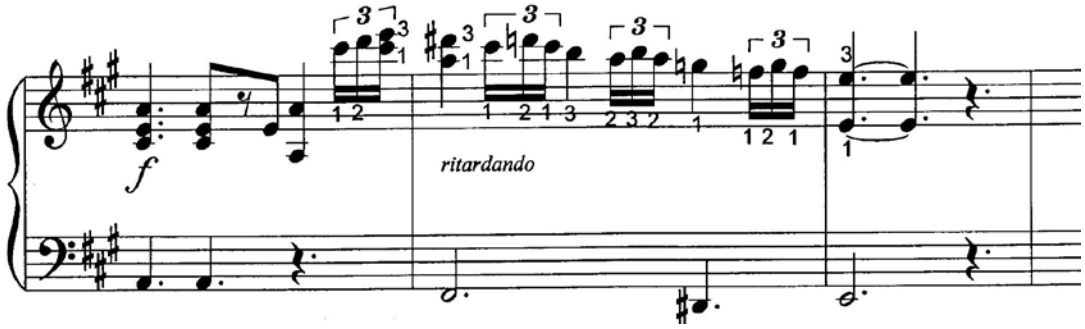
Приклад 9 (40-й такт)



Приклад 10 (43–44 такти)



Приклад 11 (46–48 такти)



ІІІ-тя частина (48–72 такти)

Музичний матеріал (вокальна й інструментальна партії) цієї частини твору є переважно ідентичним першій його частині (48–62 такти ІІІ ч. як 4–18 такти І ч.). Проте новим є словесний текст, що потребуватиме інших динамічних й агогічних вирішень при наступному трактуванні окремих епізодів твору.

Наприклад, епізод (52–56 такти) на словах: «...барвінок мій візьміть туди, Степана там знайдіть...» чи епізод (56–60 такти) на словах: «...йому

вінок віддайте ви, хай згадує мене...» вимагатимуть тут проникливішого виконання й відповідного зменшення динаміки (*p, mp*), затримання звучання (*tenuto*), зміни темпу (*sostenuto*), виразнішої вимови окремих слів.

Надзвичайно відповідальним і складним моментом під час вивчення та наступного виконання буде кульмінаційна частина твору (60–68 такти). Виконавські труднощі – висока теситура, октавний «стрибок» у мелодичній лінії, фермата на високому звуці – *«ля» III-ї октави* (68-й такт) при динаміці *f,* довгі тривалості на складі: «-ність» (64-й, 66-й такти), зняття звука *f, ff* (64-й, 66-й, 68-й такти). Для успішного подолання цих труднощів потрібна систематична активна робота за допомогою вправ, спрямованих на закріплення відповідних навичок співака й розвиток вокальної техніки виконавця.

Інструментальна партія кульмінаційної частини (60–68 такти) не складна для вивчення. Проте особлива функція бандурного акомпанементу, що підтримує важливий (у цьому випадку – кульмінаційний) й технічно складний вокальний матеріал при високій динаміці (*f, ff*), потребуватиме від молодого бандуриста детального відпрацювання «особливої координації обох складових частин виконавського апарату – співу та гри» (за Л. Мандзюк).

Завершальний епізод твору (69–72 такти)

Вивчаючи вокальну партію цього музичного фрагмента, потрібно звернути увагу на спів у низькій теситурі *piano* при високопозиційному звучанні голосу (головне резонування, вокальне дихання з відчуттям опори, прикриття звука).

Бандурна партія технічно нескладна. Проте уваги потребуватиме дотримання ритмічного малюнка при звуковеденні *legato* та виразність виконання одноголосної мелодичної лінії в середньому регістрі при поступовому зменшенні динаміки від *mp* до *p*.

Наступний етап роботи над твором – ***художній.*** До нього пропонуємо приступати після достатнього вивчення нотного тексту вокальної та інструментальної партій (окремо, разом).

У цій частині роботи над твором потрібно працювати над об'єднанням партій (вокальна, інструментальна) одним виконавцем й одночасно ставити перед собою такі ***завдання:***

– досягнення злагодженості (метроритмічна, динамічна, агогічна) між партіями (вокальна, інструментальна);

– досягнення відповідного звукового балансу між співом і грою;

– об'єднання частин твору й відтворення цілісності музичної форми;

– дотримання драматургічного розвитку музичного матеріалу з виразним виконанням кульмінаційних моментів в окремих музичних фразах, у кожній із частин, у музичному творі загалом;

– досягнення невимушеності та переконливості виконання із врахуванням темпового, динамічного, агогічного розвитку музичної думки;

– дотримання відповідного характеру при відтворенні емоційно-образного змісту твору.

Завершальним етапом практичної роботи над музичним твором у класі бандури та переконливим підсумком успішності здійснення творчої, методичної та виконавської роботи буде сценічне виконання твору перед слухацькою аудиторією.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

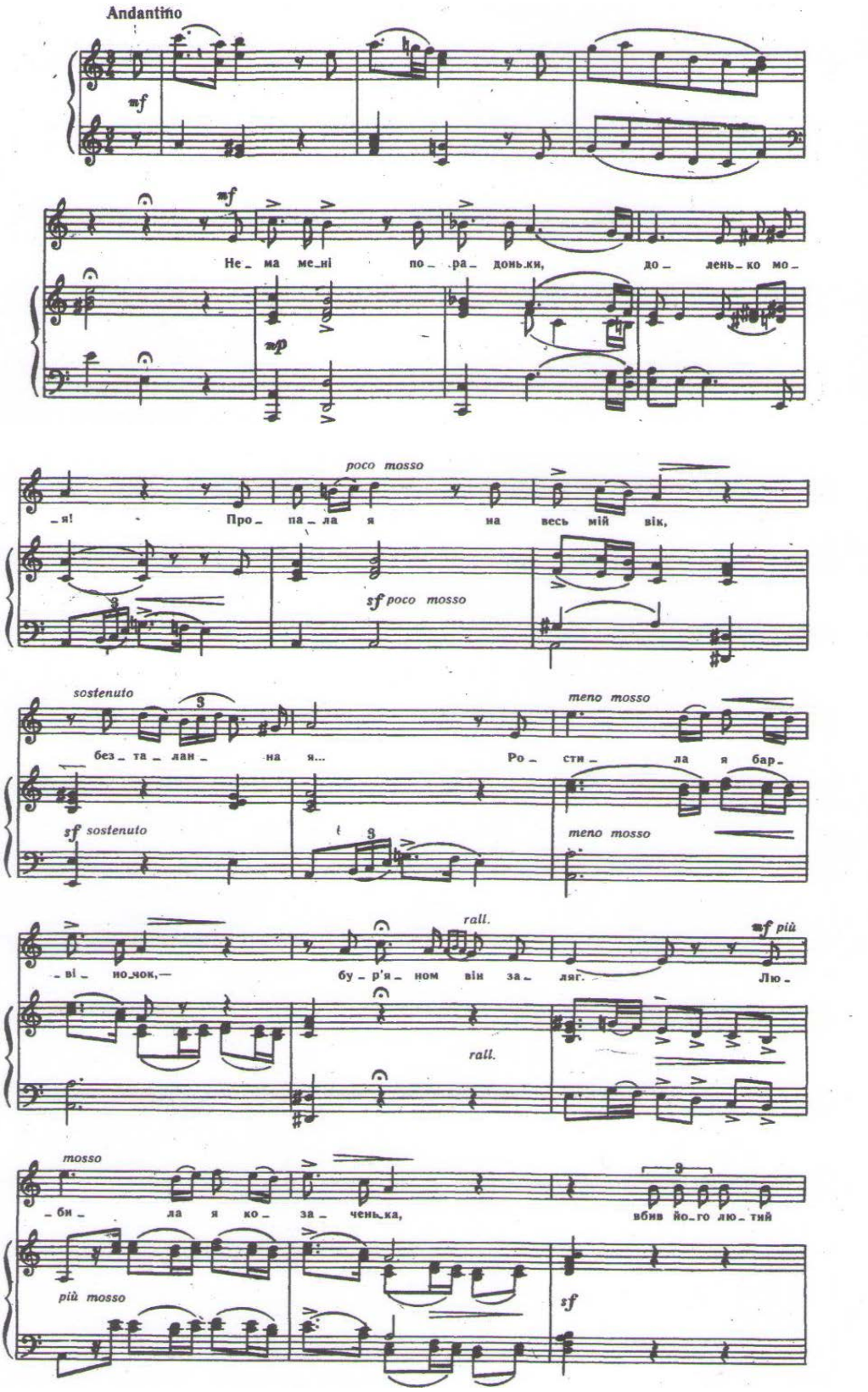
1. Вахнянин Н. Купало : опера на 4 дії / Н. Вахнянин ; передмова Ю. Ткаченко і А. Березинського. — Харків : Рух, 1930.
2. Вишневська С. В. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. / С. В. Вишневська ; Львівська нац. муз. академія ім. М. Лисенка. – Львів, 2011. – 17 с.
3. Горак Я. Р. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Я. Р. Горак ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. – Київ, 2003. – 17 с.
4. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. / І. І. Дмитрук ; Львівська нац. муз. академія ім. М. Лисенка. – Львів, 2009. – 19 с.
5. Дутчак В. Г. Ансамблевий вид виконавства на бандурі. Історія і сучасність / В. Г. Дутчак // Любіть Україну : пісні для ансамблів бандуристів. – Івано-Франківськ : Плай, 2003. – С. 3–12.
6. Мандзюк Л. Інтелектуально-творчий аспект предмета «ансамбль» в класі бандури / Л. С. Мандзюк // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії імені Петра Чайковського. – Серія : Мистецтвознавство. – № 1 (16). – Київ, 2006. – С. 80–84.
7. Морозевич Н. В. Вокальність бандурного мистецтва / Н. В. Морозевич // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. Книга сьома. – Вип. 18. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. – С. 66–73.
8. Сточанська М. П. Вокальні ансамблі у супроводі бандур (перекладення, аранжування, обробка) : навч.-метод. посіб. / М. П. Сточанська. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2005. – 274 с.
9. Сточанська М. П. Земле, моя земле, я люблю тебе (ансамбль бандуристів) : навчально-репертуарний посіб. / М. П. Сточанська. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту. ім. Лесі Українки, 2009. – 264 с.
10. Юцевич Ю. Є. Музика : словник-довідник / Ю. Є. Юцевич. – Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2003. – 352 с.

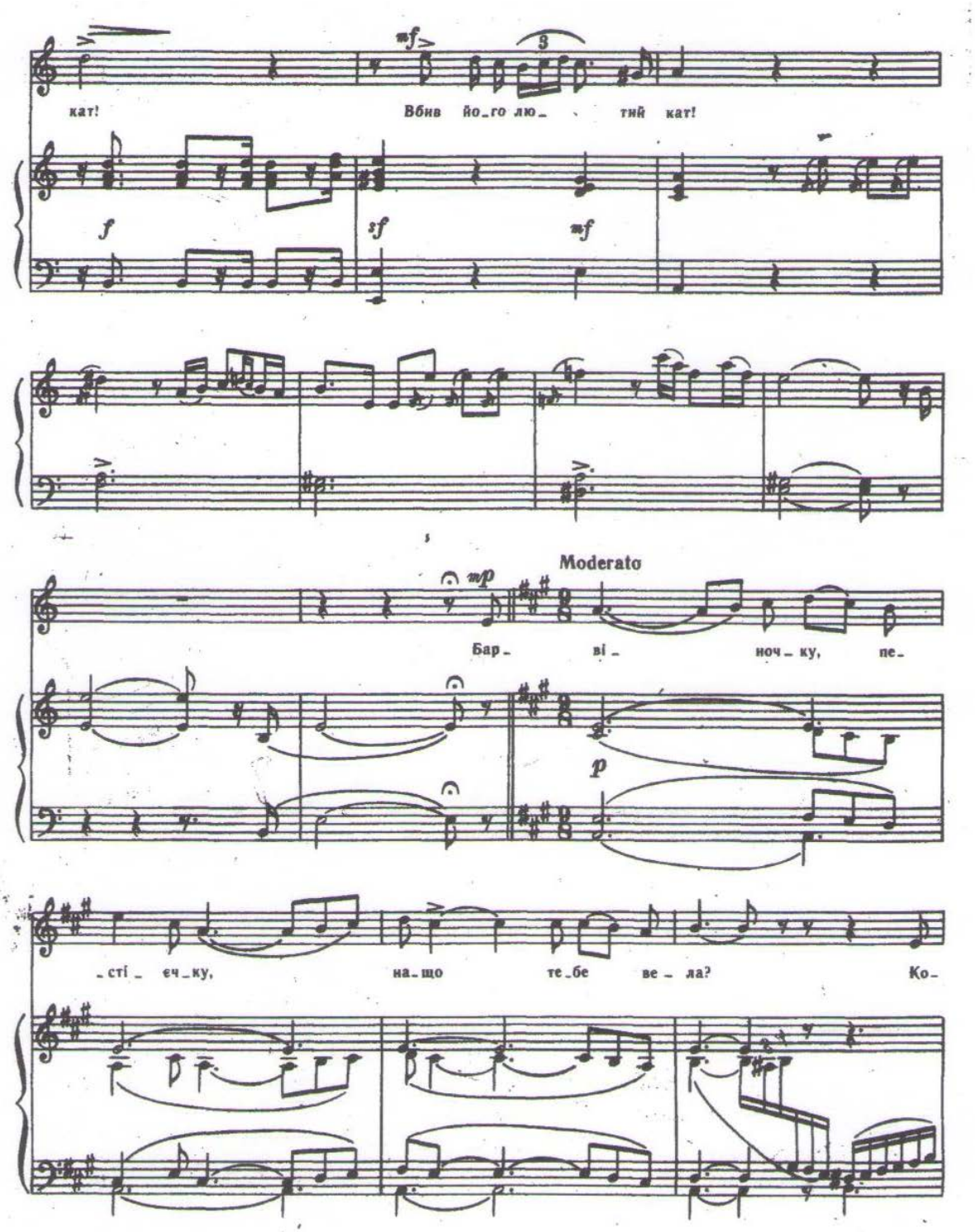
КЛАВІР

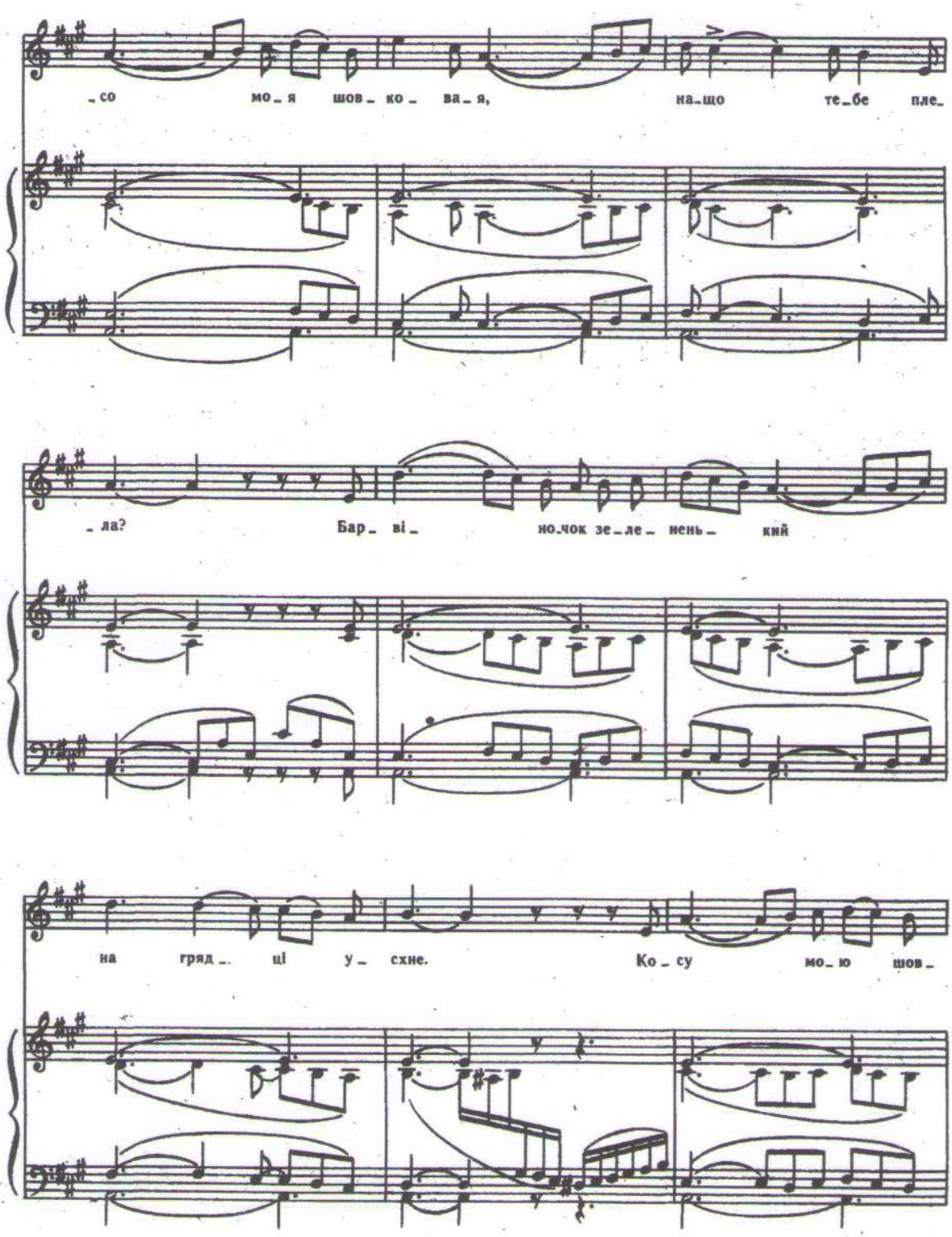
Арія Одарки

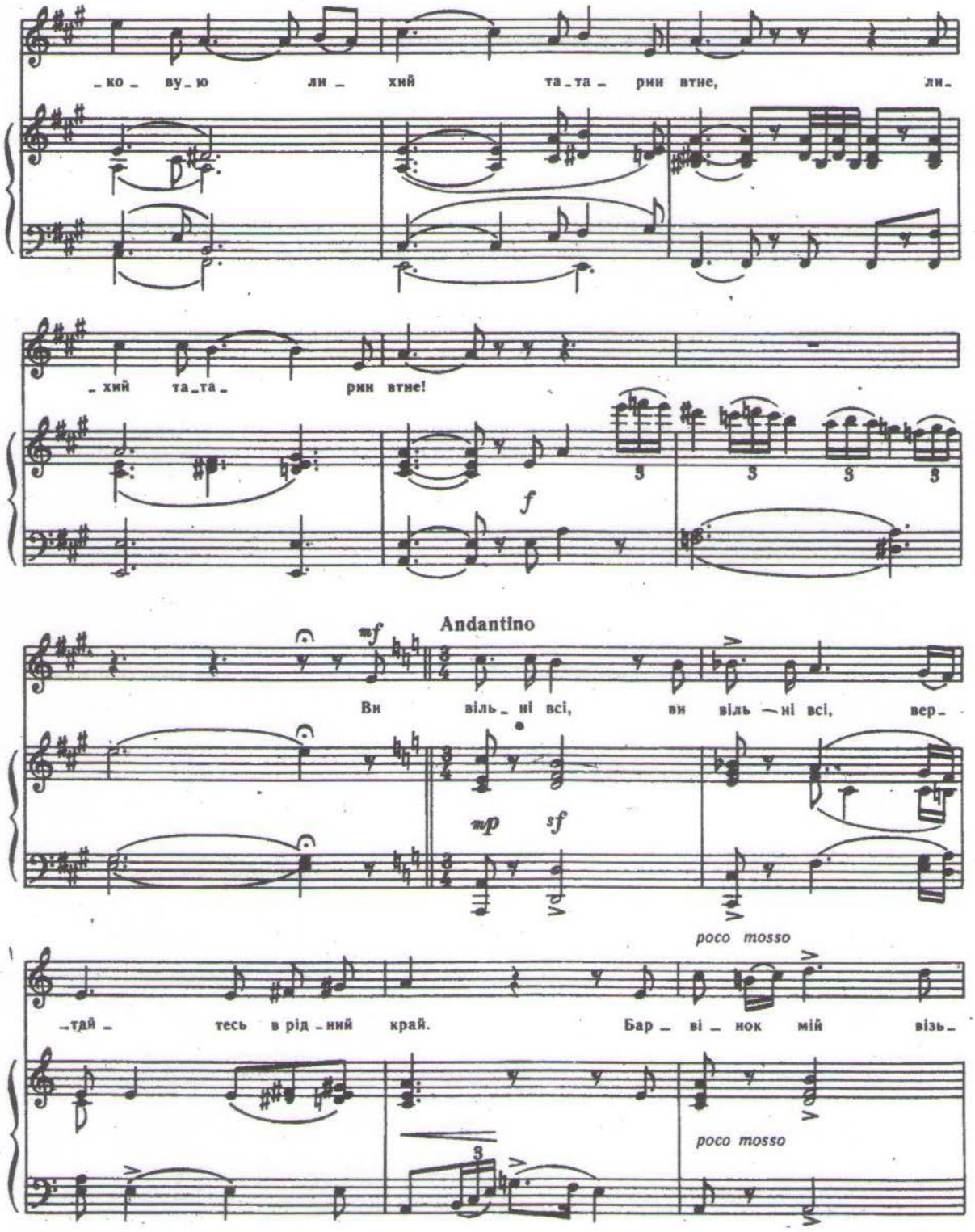
з третьої дії опери «Купало»

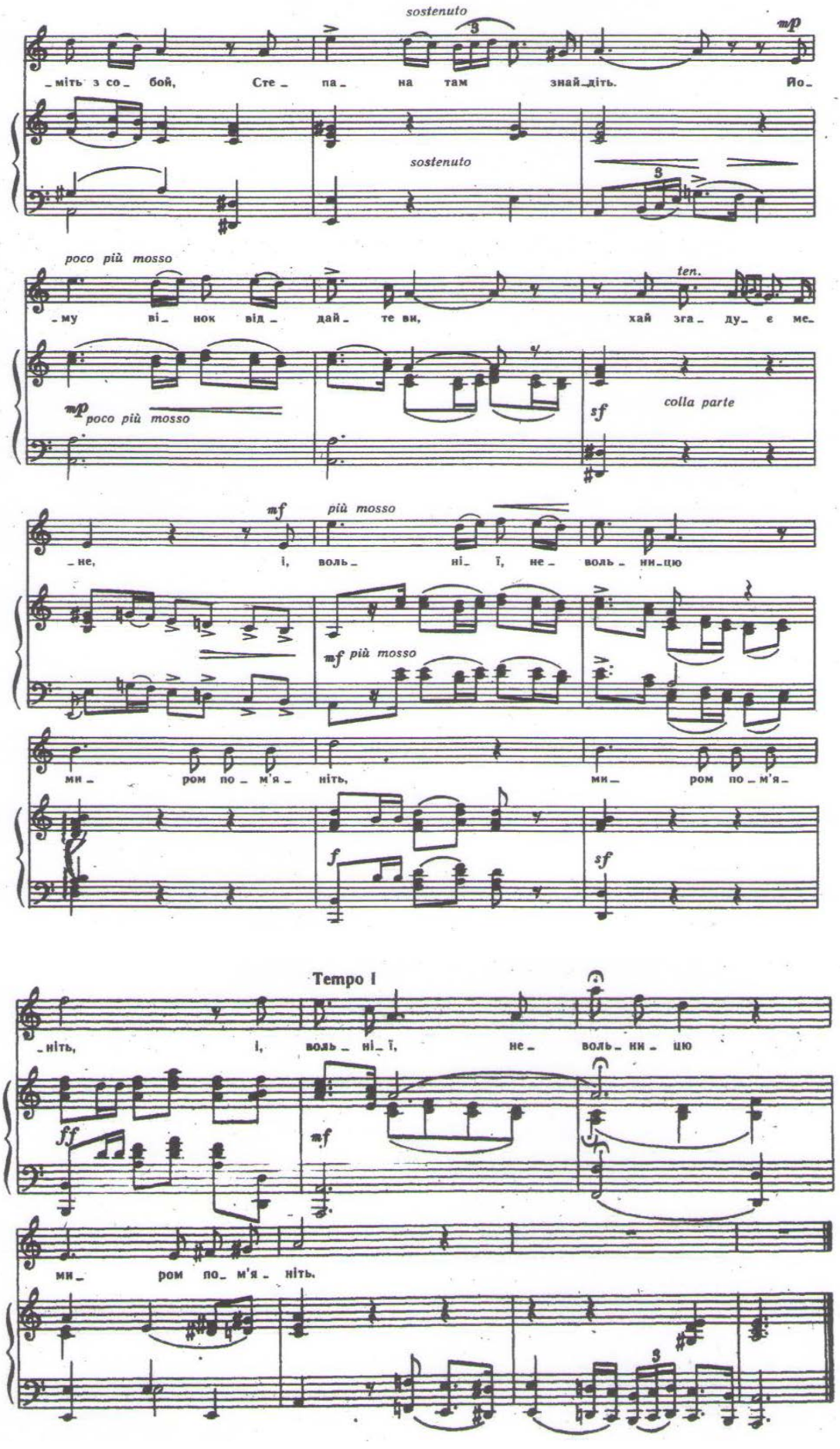
А. Вахнянин




кат!
Вбив йо_го лю_ тий кат!
Moderato
Бар_ ві_ ноч_ку, пе_
сті еч_ку, на_що те_бе ве_ла? Ко_


_со мо_я шов_ко_ва_я, на_що те_бе пле_
ла? Бар ві_ но_чок зе_ле_ нень_ кий
на гряд_ ці у_ схне. Ко_су мо_ю шов_

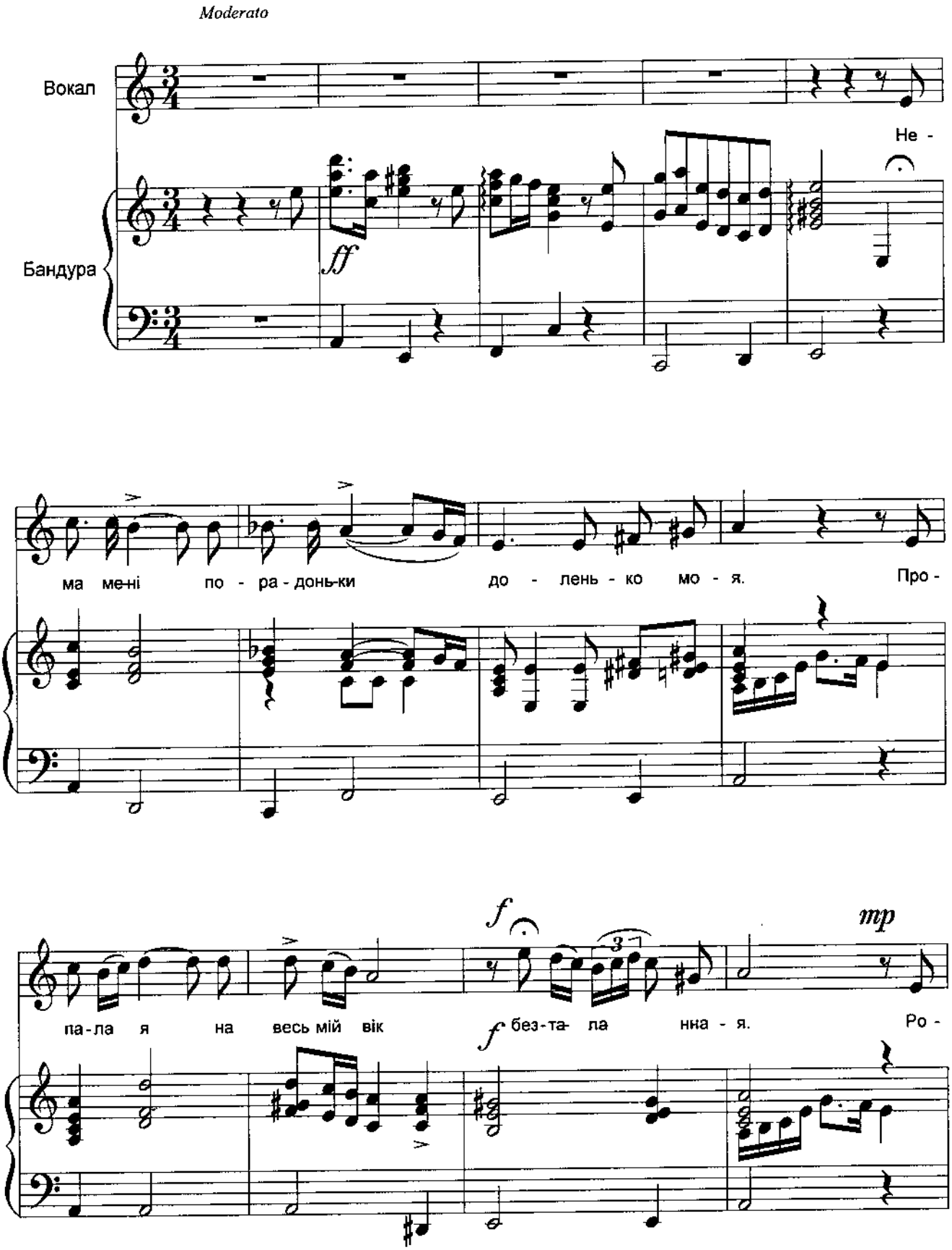

_ко_ ву_ю ли_ хий та_та_ рии втне, ли_
_хий та_та_ рин втне!
f
Andantino
mf
Ви віль_ні всі, ви віль_ні всі, вер_
mp sf
poco mosso
тдй тесь в рід_ний край. Бар_ ві_ нок мій візь_
poco mosso

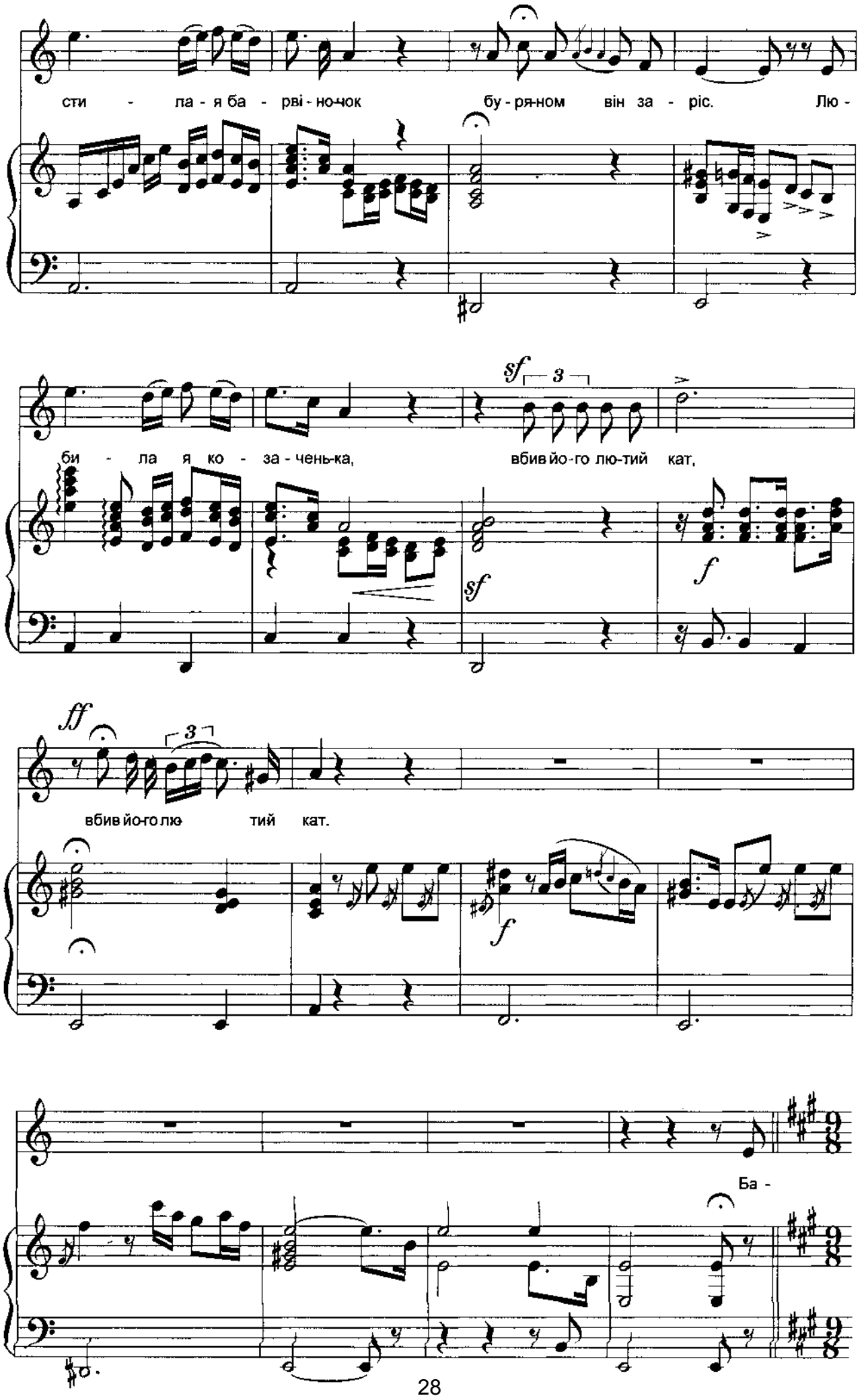

sostenuto
mp
міть з со бой, Сте_ па_ на там знай_діть. Йо_
sostenuto
poco più mosso
ten.
_му ві_ нок від_ дай_ те ви, хай зга_ ду_ є ме_
mp poco più mosso
sf
colla parte
mf più mosso
не, і, воль ні_ ї, не_ воль_ ни_цю
mf più mosso
ми_ ром по_ м'я_ ніть, ми_ ром по_м'я_
f
sf
Tempo I
ніть, і, воль ні_ ї, не_ воль_ ни_ цю
ff
mf
ми_ ром по_ м'я_ ніть.

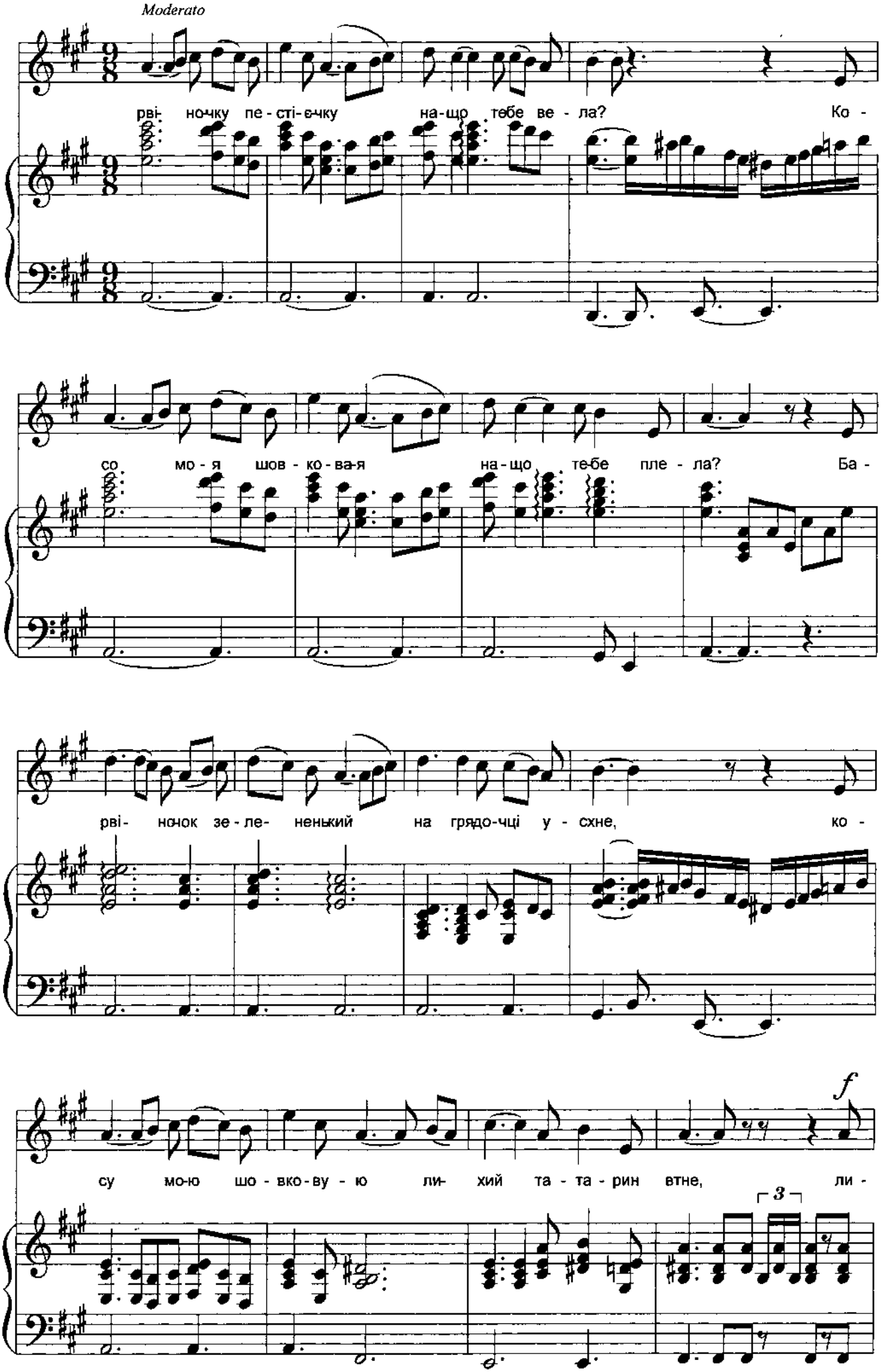
Арія Одарки

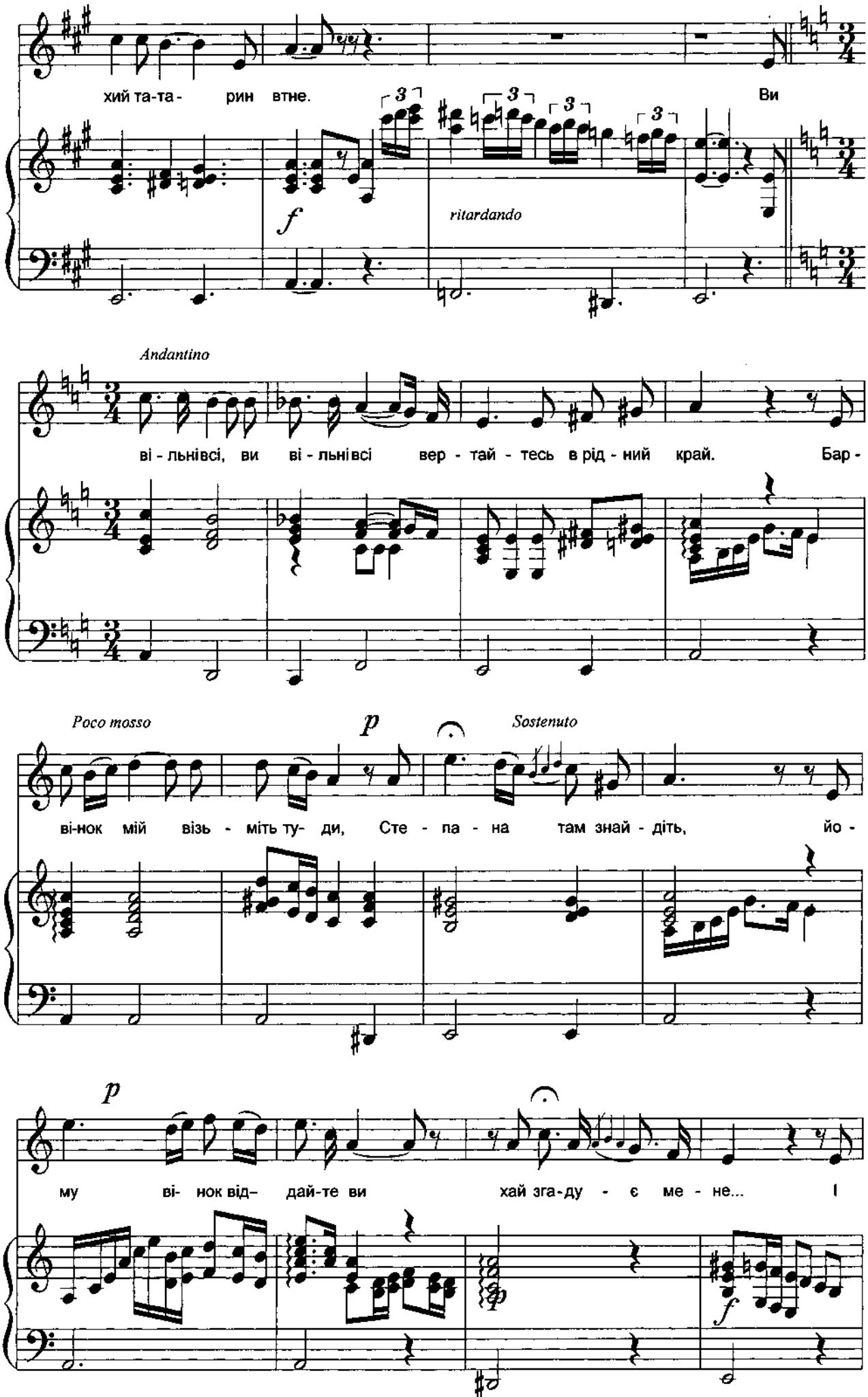
з опери А. Вахнянина "Купало"

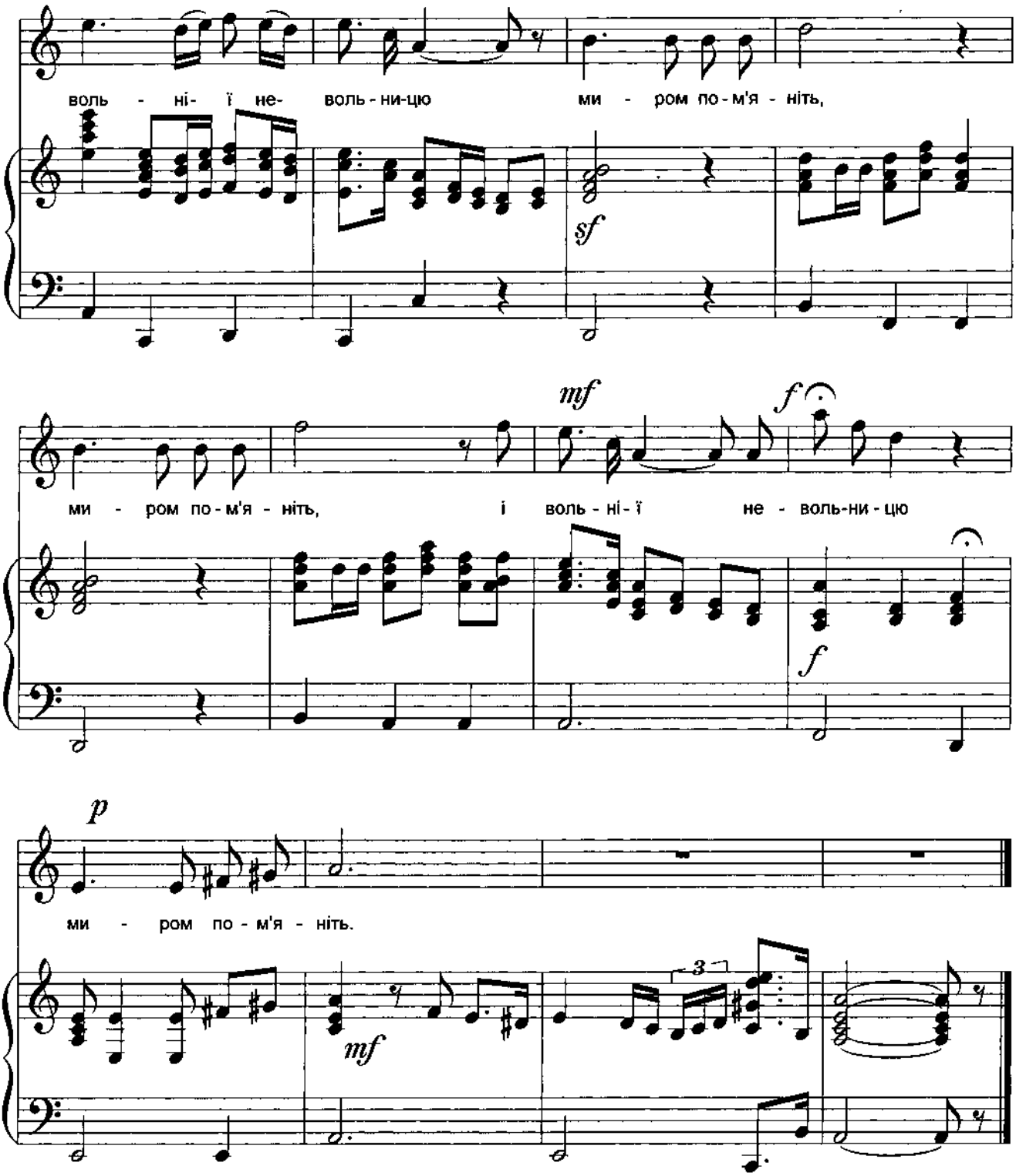
Перекладення О. Разумовської




сти - ла - я ба - рві - но-чок бу - ря-ном він за - ріс. Лю -
би - ла я ко - за - чень-ка, вбив йо-го лю-тий кат,
вбив йо-го лю тий кат.
Ба -


Moderato
рві ночку пе - сті - ечку на - що тебе ве - ла? Ко -
со мо - я шов - ко - ва - я на - що тебе пле - ла? Ба -
рві - ночок зе - ле - ненький на грядо - чці у - схне, ко -
f
су мо - ю шо - вко - ву - ю ли - хий та - та - рин втне, ли -
3


хий та-та- рин втне. Ви
f
ritardando
Andantino
ві-льнівсі, ви ві-льнівсі вер-тай-тесь в рід-ний край. Бар-
Poco mosso
p
Sostenuto
ві-нок мій візь-міть ту-ди, Сте-па-на там знай-діть, йо-
p
му ві-нок від- дай-те ви хай зга-ду-є ме-не... І
f


воль - ні- ї не- воль - ни-цю ми - ром по - м'я - ніть,
sf
ми - ром по - м'я - ніть, і воль - ні - ї не - воль-ни - цю
mf
f
f
p
ми - ром по - м'я - ніть.
mf
3

Зміст

1. Вступ ……..3
2. Музично – теоретичний аналіз арії Одарки «Нема мені порадоньки» з опери «Купало» А.Вахнянина…….....7
3. Перекладення для голосу й бандури: методичні особливості…… 9
4. Особливості вивчення та виконання музичного матеріалу…….....….12
5. Список використаних джерел…….....21
6. Вахнянин А. Арія Одарки з опери «Купало». Клавір…….....22
7. Вахнянин А. Арія Одарки з опери «Купало». Перекладання для голосу та бандури Разумовської О. ……..…27

Для нотаток

Для нотаток

Для нотаток

Начально-методичне видання

Сточанська Мирослава Петрівна

Чернецька Наталія Григорівна

Спеціальний музичний інструмент (бандура)

Методичні рекомендації

ОСОБЛИВОСТІ
ПЕРЕКЛАДЕННЯ, ВИВЧЕННЯ ТА ВИКОНАННЯ
ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРУ
У КЛАСІ БАНДУРИ

на прикладі Арії Одарки «Нема мені порадоньки»

з опери «Купало» А. Вахнянина

Редактор і коректор *Г. О. Дробот*
Технічний редактор *І. М. Калиш*

Формат 60х84 $^{1}/_{16}$. Обсяг 1,97 ум. друк. арк., 2,09 обл.-вид. арк.
Наклад 50 пр. Зам. 67.
Редакція, видавець і виготовлювач – Вежа-Друк
(м. Луцьк, вул. Винниченка, 14, тел. (0332) 29-90-65).
Свідоцтво Держ. комітету телебачення
та радіомовлення України
ДК № 4607 від 30.08.2013 р.