

Наталія ЦЕЙКО,

orcid.org/0000-0001-8322-9465

*концертмейстер кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(Луцьк, Україна) natatseyko@gmail.com*

«ТРИ УКРАЇНСЬКІ ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ» МИРОСЛАВА СКОРИКА В АСПЕКТІ ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКИХ ЗАВДАНЬ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Мета статті – визначити і проаналізувати художньо-виконавські завдання піаніста-концертмейстера, що постають перед ним у процесі розучування та виконання вокального циклу «Три українські весільні пісні» М. Скорика. Для цього було здійснено таке: охарактеризовано художній образ кожної пісні та їхнє взаємовідношення у циклі; проаналізовано особливості музичного тематизму та його розвитку, різні види фактури та специфіку формотворення кожної пісні, композиційну роль партії фортепіано, а також пов'язані з цим драматургічні функції піаніста-концертмейстера. Описано й охарактеризовано значення партії фортепіано у створенні ладо-гармонічного і тонального колориту пісень, метро-ритмічної свободи та імпровізаційного викладу, у формуванні інтонаційної самобутності цих творів, зокрема, специфічної речитативно-декламаційної інтонаційної сфери партії фортепіано. Детально проаналізовано динамічну, штрихову палітру фортепіанної партії циклу, особливості звукоутворення, засоби і принципи ансамблювання вокаліста та піаніста, засоби реєстрового, тембрового і темпового контрасту, прийоми поліфонічного розвитку матеріалу, особливості використання педалі. Вказано, які саме фізичні, психологічні, інтелектуальні якості виконавця-піаніста необхідні для належної інтерпретації цього циклу. Зазначено, що основним виконавським принципом у цьому циклі є партнерство піаніста з вокалістом, трактування фортепіанної партії як рівноправного поряд із вокальним засобом виразності. Наголошено, що виконання поставлених перед піаністом завдань потребує опанування цілого комплексу прийомів, серед яких – вільне оперування техніками тремоло, біглості пальців, октав, акордів, репетиційної, техніки паралельних інтервалів, контрапунктів, канонів, підголосків, педалі та безпедального виконання, синкопування. Зазначено, що піаніст має продемонструвати метро-ритмічну свободу виконання та навички виконавської імпровізації, вміння диференційовано ставитися до музичного тексту і визвучувати всі пласти багатопластової фактури. Важливим є володіння технікою мелізмів, засобами динамічної палітри, досконале оперування всім діапазоном піаністичних штрихів, уміння художньо-переконливо виконувати вступи та програші в кожній з пісень циклу, підтримуючи тісний ансамбль з вокалістом. Акцентовано, що концертмейстеру бажано застосовувати контраст сильного і легкого, м'якого та ударного звукоутворення та уміти переключатися між різними атаками звуку, досягаючи якісного ансамблю в різних умовах.

***Ключові слова:** піаніст-концертмейстер, художньо-виконавські завдання, партія фортепіано, виконавські принципи, технічні прийоми.*

Nataliya TSEIKO,

orcid.org/0000-0001-8322-9465

*Accompanist at the Department of History, Arts Theory and Performance
Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) natatseyko@gmail.com*

“THREE UKRAINIAN WEDDING SONGS” BY MYROSLAV SKORYK: ACCOMPANIST’S PERFORMANCE TASKS

The purpose of the paper is to identify and analyze the performance tasks of the pianist-accompanist, which appear before him in the process of learning and performing the vocal cycle “Three Ukrainian wedding songs” by M. Skoryk. To do this, the following operations was done. The artistic image of each song and their relationship in the cycle were characterized. The peculiarities of musical themes and their development, different types of texture and creating a musical form of each song, the compositional role of the piano part and dramaturg functions of the pianist-accompanist were analyzed. The significance of the piano part in the creation of song’s harmonic and tonal color, metro-rhythmic freedom and improvisational development, in the formation of specific recitative-declamatory intonation sphere were described and characterized. The dynamic, features of sound formation and strokes, means and principles of vocalist and pianist ensemble, means of register, timbre and tempo contrast, methods of polyphonic development and pedal using were analyzed in detail. Author indicated what physical, psychological, intellectual qualities of the pianist are necessary for the proper interpretation of this cycle. It is noted that the main performing principle in this cycle is the partnership between pianist and vocalist, the interpretation of the piano part as equal to the vocal part. Performing these tasks requires

mastering a set of techniques, including: free operation of tremolo techniques, finger fluency, octaves, chords, rehearsal, technique of parallel intervals, counterpoints, canons, undertones, pedals and non-pedal performance, syncopé. Author noted that the pianist must demonstrate metro-rhythmic freedom of performance and skills of performing improvisation, the ability to differentiate the musical text and to sound all the layers of multi-layered texture. The perfect performance of all pianist stroke and convincingly doing of preludes and interludes, in each songs are very important for accompanist-pianist. Author emphasized that the accompanist must use the contrast of soft and percussive sound formation and to be able to switch between different sound attacks, achieving a quality ensemble in different conditions.

Key words: pianist-accompanist, artistic and performance tasks, piano part, performance principles, techniques.

Постановка проблеми. Цикл «Три українські весільні пісні» «відзначається своєрідністю і неповторним художнім почерком» (Кияновська, 2008: 327). Він був написаний у другій половині 1970-х і, крім версії для голосу і фортепіано, існує ще у двох виконавських версіях – для голосу і камерного оркестру, а також для голосу і симфонічного оркестру. Як зазначає Любов Кияновська, цілком імовірно, що звертання М. Скорика до цих пісень пов'язане з родинною історією, адже відомо, що пісню «Хиляються ворота», а також, можливо, і «Шуміла ліщина» виконувала Соломія Крушельницька – двоюрідна бабуся композитора. Цей цикл М. Скорика є не лише дуже цікавим і високохудожнім матеріалом для камерних вокально-інструментальних ансамблів. Не менш важливим є його значення для педагогічного процесу, зокрема, для виховання вокалістів і піаністів, у класі камерного ансамблю у закладах вищої мистецької освіти.

Аналіз досліджень. Детальний музикознавчий аналіз вокального циклу М. Скорика «Три українські весільні пісні» здійснено у монографії Любові Кияновської «Мирослав Скорик: людина і митець» (Кияновська, 2008). Однак для вивчення цього твору у класі камерного ансамблю необхідно поглянути на цей цикл з іншого боку, зокрема, з позицій художньо-виконавських завдань піаніста-концертмейстера, оскільки, виходячи з того, що вокальна партія узятая композитором з народно-пісенного матеріалу без змін (у цьому і особливість, і оригінальність, і велика цінність цього циклу), проте, таким чином, стає зрозуміло, що композиторська інвенція цього циклу перебуває суто в площині фортепіанної партії, і саме фортепіанна партія у цьому циклі більше, ніж в інших творах, вирішує його специфіку і визначає художню цінність, і як така потребує окремого вивчення.

Мета статті – визначити і проаналізувати художньо-виконавські завдання піаніста-концертмейстера, що постають у процесі розучування та виконання вокального циклу «Три українські весільні пісні» М. Скорика.

Виклад основного матеріалу. Цикл розпочинає пісня «Ой летять галочки». Це пісня, яка

завичай виконується на заручинах або на дівичвечорі. Вона належить до драматичних весільних пісень, характеризується розспівністю, глибоким ліризмом, тужливим характером. На основі народної мелодії композитор вибудовує масштабну драматургічно складну куплетно-варіаційну форму. Безумовно, надзвичайно важливу роль відіграє у створенні неповторного художнього образу партія фортепіано, адже саме завдяки їй увесь цикл і пісня, яка його розпочинає та усимволізовує, набуває неповторного скориківського відтінку. Завдяки партії фортепіано, яка перетворює народну мелодію на розгорнуту драматичну сцену, ця пісня набуває особливої художньої виразності і цінності.

Розпочинається партія фортепіано характерним вступом, в якому на фоні тонічного органного пункту (октавне тремоло у великій октаві), а він триває за винятком двох останніх тактів упродовж двох перших строф (майже тридцять тактів) експонується складна тоніка, що містить у собі і елементи політональності (g-moll, D-dur), і елементи поліфункційності (T/D) одночасно. Цей акорд, у найближчому сусідстві якого з'являється не менш складна (з неакордовими звуками, а одночасно з натуральним і високим шостим ступенем) S, яку покриває силою функціонального тяжіння співзвучна з нею, хоч і неповна D із секстою (fis-b), свідчить про терцієву природу акордового мислення М. Скорика у цьому творі. Одночасно в межах цього терцієвого мислення створюється неймовірно висока драматична напруга. Вона утворюється за допомогою ладотонального і гармонічного протистояння, конфлікту, хоча водночас саме цим і набуває неймовірно великого потенціалу для розвитку.

ТРИ УКРАЇНСЬКІ ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ
I. Ой, летять галочки муз. М. Скорика

The image shows a musical score for the first song in the cycle, 'Oy, letyaty galochky'. The score is written for voice and piano. The tempo is marked 'Lento'. The piano accompaniment features a tremolo in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is in G major and 4/4 time. The lyrics are 'Ой, ле-тять га-лоч-'. There are some annotations in the score, including a circled '1' and some markings like 'pp' and 'tr'.

Ведучи пошуки своєрідності фортепіанного письма цієї пісні, необхідно звернути увагу на наявність в другому такті звуку *cis* – четвертого високого ступеня ладу, що вказує на те, що базова ладова структура твору має риси гуцульського ладу. Отже, ладогармонічний зміст партії фортепіано є тут надзвичайно оригінальним і важливим, але лише ним не вичерпується краса і значущість партії фортепіано. Важливою тут є ритмічна імпровізаційність, властива для весільних пісень, нічим не стримувана свобода ритмічного розгортання партії фортепіано, чергування глибоких протягнутих багатозвучних акордів, які, безумовно, як у І. Стравінського чи К. Дебюссі (у «Затонулому соборі», наприклад), виконують колористичну функцію, а також гнучке поєднання цієї акордовості з речитативністю (повторення *d* у другому такті з короткими форшлагами та треллю в кінці мотиву), яке має ритуальну генезу, але водночас надає художньому образу метафоричності та символізму. Контрастною тут є динаміка, що в межах лише двох тактів розвивається від *pp* до *mf*, поєднання *legato*, *non legato*, *tenuto*. Таким чином, лише у перших двох тактах невеличкої фортепіанної прелюдії, що виконує роль інтонаційного зерна всієї пісні, піаністу вже належить дуже багато зробити для якісного і художньо-переконливого початку твору, тим більше, що вступ вокаліста підхоплює інтонації вже озвучені піаністом (так буде і надалі у цьому циклі, адже партії фортепіано і партії вокалу неймовірно тісно інтонаційно пов'язані між собою).

Перші дві строфи витримані цілком і повністю на розвитку зазначеного інтонаційного матеріалу. Тому увага концертмейстера має базуватися на якісному визначенні регістрових співставлень, на підготовці фраз вокаліста (розвиток вокальної партії аріозно-декламаційний). Також особливу увагу варто приділити виконанню паралельних кварт, паралельних квінт, паралельних тризвуків, введення яких переслідує колористичну мету, а також слід звернути увагу на завершення першої строфи VI тризвуком, а другої – ланцюжком паралельних тризвуків, що переходять у речитативні інтонації з форшлагами. Перші дві строфи виконують роль своєрідної експозиції образу, вони неспішні, розгорнуті (14 т. + 18 т.), тоді як у наступних відбувається динамізація: і за рахунок значних фактурних змін, і за рахунок скорочення обсягів строфи (10 т. + 10 т. + 13 т.), і за рахунок «випадання» програшів-зв'язок.

Так, на початку третьої строфи в партії фортепіано з'являється яскравий октавний контрапункт до мелодії як один із засобів поліфонічного роз-

витку інтонаційного матеріалу, а також суттєвий засіб драматизації художнього образу.



Важливо, що згідно з авторською ремаркою цей октавний контрапункт, виписаний у великій і малій октаві, має виконуватися *legato* ще й *tr*, що потребує гнучкості кисті, значної розтяжки, уміння вислухати (не перекрити) вокаліста. Поступово у цей новий інтонаційний матеріал починають вплітатися елементи попередніх інтонацій – паралельні тризвуки з форшлагами (тепер уже у високому регістрі), тремоло. У арсеналі виконавських засобів концертмейстера з'являються нові динамічні відтінки (*f*), нові штрихи (акценти).

Починаючи з наступної строфи арсенал поліфонічної виразовості, а відповідно, і завдань піаніста-концертмейстера ще подальше ускладнюється, а саме використовується прийом канонічної секвенції між вокалом і фортепіано, причому в партії фортепіано є свій пласт канонічного секвенціювання. Таким чином, виникає явище потрійної канонічної секвенції і, як наслідок, ефект безупинного відлуння. Більше того, ці прийоми уводяться на фоні глибокої басової педалі, що робить фактуру і музичний простір багатоскладовим.



Також у цій строфі розвиток динамізується за рахунок перенесення музичного розвитку у тональність *b*-moll, на малу терцію вище, ніж у попередніх строфах, що були витримані у *g*-moll. Також ладогармонічний розвиток ускладнюється введенням численних альтерацій, фонізму зменшеного і збільшеного тризвуку, щільності акордового викладу.

Нарешті, у останній строфі фактура стає більш прозорою порівняно з попередньою

строфою. Проте відбувається розширення звукового діапазону аж до контроктави вниз, здійснюється акцентування паралельних октав, квінтакордів.



Тональність піднімається ще на пів тона вверх (h-moll). Знову, як репризність, з'являються елементи поліфункційності, енгармонічні послідовності, кількарізний перехід у VI moll (g-moll в умовах h-moll), крім колористичного ефекту, таким чином, відбувається тональне пов'язування останньої строфи з початком пісні. Завершення пісні здійснюється шляхом співставлення мажорної і мінорної тонік.



Наступна пісня «Шуміла ліщина» – контрастна попередній у всіх відношеннях. Це не обрядова пісня, а приспівка. Вона має жартівливий характер, витримана в рухливому темпі. На противагу попередньому Lento тут – рухливе Allegretto. Вся пісня побудована на активному ритмічному рухові у розмірі 8/8, багатократних повтореннях гармонічної та ритмічної формули з незначними варіантними змінами. Квадратність музичної форми тут забезпечує повторність чотиритактового «гармонічного стандарту»: I-I6-DD-D7-I2-IV6-D-IV, який вперше проводиться у розгорнутому фортепіанному вступі.

Необхідно зазначити, що поява наприкінці періоду зворотнофункціонального руху зумовлена, з одного боку, необхідністю уникнути ефекту зупинки руху, який відбувся б у разі появи там тоніки в тому чи іншому вигляді. З іншого – таке «порушення правил» виступає цілком природним в умовах грайливості джазових тонів цієї

пісні, які є наслідком, передусім, звертання до послідовного синкопованого ритмічного руху, що одночасно зумовлює близькість ритміки цієї пісні до системи перемінної три- і дводольності, характерної для болгарських ритмів, які часто використовував Б. Барток – один з кумирів М. Скорика, пізніше О. Мессіан, Д. Лігеті та інші. Трагування метру 8/8 як 3/8 + 3/8 + 2/8 створює напруженість три- і дводольного метру в умовах метричної перемінності та ведення ритмічного відліку одиницею пульсації – восьмою.

Іншою у цій пісні є штрихова палітра, в якій переважає чергування tenuto і staccato, а також чистота сухого безпедального (на відміну від першої пісні) туше. Октавно-акордові побудови, які все ж зустрічаються в умовах порівняної прозорості фактури, «розріджені» густим паузуванням. Як і попередня пісня, ця витримана в тональності g-moll, що підкреслює трактування композитором цих творів не як збірки, а власне як циклу, як певної художньої і драматургічної цілісності. Як і в попередній пісні, відчутним тут є інтонаційний зв'язок між вокальною партією (мелодією весільної пісні) і партією фортепіано, що реалізується і мелодично (на певних фрагментах форми), і ладогармонічно (гуцульський лад із варіативними третім, четвертим, шостим та сьомим ступенями).

Пісня розпочинається *p*, її загальний колорит на початку має відтінок легкої грайливої скерцозності. Проте розвиток відбувається по лінії поступового, але неухильного crescendo. Текст фортепіанної партії у програшах (а саме там відбувається основний варіантний розвиток і динамізація пісні) являє собою ряд фактурних варіантів вибраного мелодико-гармонічного стандарту.

У першій строфі, коли вступає вокалістка, партія фортепіано стає суцільно акордовою, хоч синкопований «нерв» у ній зберігається, тобто композитор будує взаємодію вокалу і фортепіано за принципом взаємодоповнення. Натомість у програші мелодія пісні знову потрапляє у партію піаніста, проте вже з елементами підголоскового роздвічування-варіювання. Після другої строфи, яка музично-текстово ідентична першій, як і всі наступні, програш піднімається у високий регістр, ще більше деталізується і витончується фактурно, як мереживо. Після четвертої строфи програш драматизується і героїзується (бо перед тим ідеться про те, що «твій братчик на війні, а ти віддаєшся»). У зв'язку з цим використовується щільна акордова фактура, октавний виклад, динаміка в партії фортепіано зростає до *mf*.



Після п'ятої строфи програш стає ще більш фактурно і динамічно укрупненим і виконується *ff*. Після цього настає різкий контраст – динамічне співставлення з *p* і *pp*, раптовим розрідженням фортепіанної фактури й переходом у високий регістр.

Завдання піаніста-концертмейстера у цій другій пісні є цілком протилежним, ніж завдання у першій. Тут в основному необхідно досягнути ударного, стаккатного, легкого, скерцозного звучання і відповідної легкої, гнучкої і переважно делікатної атаки звуку.

Заключна пісня «Хиляються ворота» є ще іншою. Вона втілює драматичний образ обездоленої дівчини-сироти, яка гостро відчуває свою обездоленість, адже її немає кому випроводити заміж, і замість батька-матері вона кланяється воротам... Драматичний зміст цієї пісні, повільний темп *Andante* утворюють своєрідну репризу в циклі стосовно першої частини. Порівняно з двома попередніми піснями в цій партії фортепіано особливо економна, кілька разів навіть вокалістка співає без супроводу, зокрема, так розпочинається пісня. Після тактового тремоло тризвука *g-moll* мелодія пісні виконується а *sarrella*. Після цього фортепіано варіантно проводить цю мелодію у октавному подвоєнні на фоні тремоло лівої руки.

Як і попередніх піснях, мелодія вокалістки та партія фортепіано дуже тісно інтонаційно споріднені. Кожна наступна строфа містить риси варіювання – фактурного, мелодико-гармонічного, динамічного, що відбуваються, передусім, у партії фортепіано. Тональний план пісні являє собою співставлення *g-moll* та *b-moll*, що таким чином також резонує з першою піснею. Цікаво, що, на відміну від двох попередніх пісень, тут використано не одну, а дві мелодії ладкань. Власне, друга «Поклонися Марусуню» дуже суттєво відрізняється від першої. Вона має стрімкий мелодичний рельєф – дуже активний підйом вгору в рамках октави, що не типово для обрядових пісень, але водночас містить заклинали, притаманні весільним пісням (ладканням) формульні звороти. У межах цілої пісні це сприймається як цілком новий контрастний матеріал B.



Подальший розвиток відбувається за рахунок введення прийомів підголоскової поліфонії у партію фортепіано, в якій поєднується і дублювання мелодії в тій самій октаві, і відбрунькування від неї суголосних мелодичних ліній, що тісно переплітаються один з одним у межах вузького діапазону першої октави.

Гучна динаміка *mf-ff*, акордовий виклад фортепіанної партії, багатократне використання зменшеного септакорда, розширення діапазону партії фортепіано до трьох октав – усе це дуже значно драматизує художній образ твору, надаючи цій пісні ознак куплетної форми із заспівом і приспівом, тобто двочастинності. Наступний матеріал являє собою варіантне динамізоване повторення того, що вже звучало. У загальному форма пісні набуває такого схематичного вигляду: A–A1–B–A2–A3–B.

Роль піаніста-концертмейстера у цій пісні полягає, передусім, у вмінні контрастного розмежування легатного плетива підголоскової тканини та тремоло в заспіві, а також акордової ударності, дзвінкості у приспіві. Тут необхідно якісно використовувати як пальцеву техніку, так і виконання за допомогою не лише кисті, але і всього плечового апарату.

Висновки. Отже, основним виконавським принципом у циклі «Три українські весільні пісні» М. Скорика є партнерство піаніста з вокалістом, трактування фортепіанної партії як цілком рівноправного поряд із вокальною партією засобу виразності. Це потребує досягнення цілого комплексу прийомів виконавської майстерності, серед яких – вільне оперування техніками тремоло, біглості пальців, октав, акордів, репетиційною технікою, технікою паралельних інтервалів, контрапунктів, канонів, підголосків, технікою педалі та безпедального виконання, синкопування тощо. Під час виконання цього циклу піаніст має продемонструвати метро-ритмічну свободу акомпанементу та навички виконавської імпровізації, вміння диференційовано ставитися до музичного тексту і визвучувати (з різною силою) всі пласти багатопластової фактури. Важливим є володіння технікою виконання мелізмів, засобами широкої динамічної палітри, в т.ч. поступового *crescendo*, досконале опанування всім діапазоном піаністичних штрихів – *legato*, *non legato*, *tenuto*, *staccato*, різноманітних акцентів, вмінням швидко переключатися між різними штрихами. Необхідним є вміння виразно, сфокусовано, художньо-переконливо виконувати вступі та програші в кож-

ній з пісень циклу, оскільки саме там дуже часто зосереджені ключові інтонації, водночас гнучко підтримувати ансамбль та інтонаційний зв'язок з вокалістом, уважно готувати його вступі. При цьому концертмейстер повинен володіти навичками згладжування або ж, за потреби, підкреслення регістрових та фактурних контрастів, темпів, метрично-ритмічної перемінності, умінням швидко реагувати і переключатися з одного темпу на інший тощо. Піаніст повинен володіти контрастом сильного і легкого, м'якого та ударного звукоутворення, умінням переключатися між різними атаками звуку, при цьому слухати вокаліста, ансамблювати з ним, досягаючи якісного партнерства в різних умовах – за наявності контрастного тематичного матеріалу, в умовах частково тотожного матеріалу, у разі повного або часткового дублювання піаністом мелодії вокальної партії. Таким чином, виконання художньо-виконавських завдань піаніста-концертмейстера у цьому циклі може бути забезпечене лише в умовах якісного розвитку та підтримування в належному стані пальцевої біглості, гнучкості кисті, її розтяжки, розвитку сили і чіткості звукоутворення, тренування витривалості кистьового та плечового апарату.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : Незалежний культурологічний журнал «Ї». 2008. 588 с.

REFERENCES

1. Kyjanovsjka L. Myroslav Skoryk: ljudyna i mytecj [Myroslav Skoryk: Man and Artist]. Ljviv: Nezalezhnyj kuljturologhichnyj zhurnal "Ji". 2008. 588 s. [in Ukrainian].