



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.09>

Люція ЦИГАНІУК [Liutsiia TSYHANIUK]

<http://orcid.org/0000-0002-0998-9906>

Khmelnysky Humanitarian-Pedagogical Academy (Ukraine)

e-mail: tsiganuk46lyutsiyka@gmail.com

Principles of Myroslav Skoryk's Individual Style of Music in the Piano Cycle of Preludes and Fugues

How to cite: Liutsiia Tsyhaniuk, *Principles of Myroslav Skoryk's Individual Style of Music in the Piano Cycle of Preludes and Fugues*, "Edukacja Muzyczna" 2020, no. 15, pp. 179–190.

Abstract

The article is devoted to the works of Myroslav Skoryk, a prominent Ukrainian composer, who is well known on the Polish music scene. Two pairs of preludes and fugues from the polyphonic cycle for piano are discussed in particular: C major No. 1 and F major No. 6. The compositions are subjected to musicological and performance analysis. The stylistic and interpretative specificity of these pieces is also considered.

Keywords: piano music, prelude, fugue, polyphonic cycle, works of Ukrainian composers, Myroslav Skoryk.

Myroslav Skoryk is one of the best-known and honoured composers of our time, who represents Ukrainian musical culture of the last third of the twentieth century not only in Ukraine but also abroad. The composer's achievements have drawn an extremely wide attention of people due to the diversity of genres and styles in his musical work and the artistic and figurative peculiarity of his individual style, which naturally combines perfect mastery of modern means of artistic expression and the achievements of the European schools of composition with a thorough reinterpretation of the inner, deep foundations of folk music tradition.

Date of submission: 17.10.2020

Review 1 sent/received: 13.11.2020/29.11.2020

Review 2 sent/received: 13.11.2020/06.01.2021

Date of acceptance 07.01.2021

Myroslav Skoryk's creative work is well known on the Polish music scene, both professional and amateur. His works are more and more often heard in Polish concert halls and theaters; they are performed by both Ukrainian and Polish musicians who admire the extraordinary talent of the composer. M. Skoryk has achieved the greatest popularity in Poland as a composer and conductor over the last twenty years. A number of musical groups from Ukraine promoted the spread of his works on Polish music scene, in particular the chamber orchestra of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, which used to be directed by the composer himself¹.

A significant place in the composer's musical heritage is occupied by his piano work, which is characterised by a diversity of genres and styles and an extraordinary expressiveness of artistic imagery. Kateryna Ivakhova notes on this issue that

Myroslav Skoryk's piano works have highlighted new figurative-thematic and genre-style key points in Ukrainian music, crystallised qualitatively new tendencies of the aesthetics of neo-folklore, neoclassicism and polystylistics and influenced the development of post-modernism. His piano music combines large scale with sophistication of the musical language, and the range of traditional origins of his compositional thinking is connected with both the national school of composition and the European musical avant-garde of the twentieth century, representing the Ukrainian school of composition at the level of European music culture².

Therefore, the aim of the article is to outline the particularities of M. Skoryk's individual style of music in the piano cycle of preludes and fugues, analyse the performance problems and outline possible directions in the work of the performer-interpreter in particular mini-cycles.

In the second half of the twentieth century, many Ukrainian professional musicians turned to baroque genre models, using them as a basis for various stylistic transformations. This is most likely due to the importance of the baroque era in the formation and development of professional Ukrainian musical art connected with the names of M. Berezovskyi, D. Bortnianskyi and A. Vedel, and their relevance to the mentality of the Ukrainians. The interest in baroque and classical genres is clearly visible in the works of M. Skoryk (for example in Suite in D major or the partitas he composed for different casts of instruments).

¹ Cf. Ольга Попович, *Репрезентація творчості Мирослава Скорика на польських сценах*, "Молодь і ринок" 2019, № 3 p. 75, [DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.166279>], [Cf. Olha Popovych, *Reprezentatsiya tvorchosti Myroslava Skoryka na pol's'kykh stsenakh*, "Molod' i rynok" 2019, № 3 (170), p. 75, [DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.166279>]].

² Катерина Івахова, *Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт): монографія*, наук. ред. д-р мистецтвозн., проф. Любов Кияновська, ПП "Медобори-2006", Кам'янець-Подільський 2013, p. 11. [Kateryna Ivakhova, *Fortepianna tvorchist' Myroslava Skoryka (khuudozhn'o-dydaktychny kontsept): monohrafiya*, nauk. red. d-r mystetstvozn., prof. Lyubov Kyuanovs'ka, PP "Medobory-2006", Kam'yanets'-Podil's'kyu 2013, p. 11]. All translations – author.

The cycle was written during 1986–88 and performed for the first time in Kyiv and soon in Lviv, where it was presented to the Lviv Plenum of the Union of Composers of Ukraine in the autumn of 1988. Later, some microcycles were performed in Kyiv; they were included in the teaching repertoire of Ukrainian music schools and conservatories³.

The cycle comprises one book, which contains six micro-cycles arranged according to the degrees of ascending chromatic scale (C major, D flat major, D major, E flat major, E major, F major). This succession of tonalities suggests that the cycle was to be written on the basis of 12 tonalities, but the work on the second book was suspended.

The tonality of the preludes and fugues declared by the author as major raises a number of questions because the inclination of the works presented in the cycle is not always identified, even “by ear”, as major and, in general, tonal connections in the cycle are quite relative, which is emphasised even by the fact that the composer does not reveal key signatures. Sometimes, the tonality and major inclination are skilfully veiled in the work.

For example, in *Fugue in C major*, the theme begins with a third – the sound “e¹” – and the response begins with the third of the dominant “b¹”, hence the tonic-dominant correlation of the theme and reply is preserved. It seems that everything is clear, but extraordinary things happen in the perception of tonality and inclination of the sound – the theme is perceived “by ear” in the Phrygian e minor, and the tonal answer in natural e minor with an increased sixth degree “c” – “c sharp” (a sign of the Dorian mode). This perception occurs if one begins to play the fugue separately from the prelude. If the theme is played immediately after the prelude, the ear remembers the C major sounds which complete it, and then the theme is not perceived to be in a minor key; it has a light sound and a contemplative character. But the answer still sounds like E minor, as in the continuation of the melodic line – the downward course “e¹-d¹-c¹-b” and in the answer – “b¹-a¹-b¹-F-sharp²-g²”.

Moderato con moto

Example 1. *Fugue in C major*, bars 1–4.

³ Любов Кияновська, *Мирослав Скорик: людина і митець. Монографія*, СПОЛОМ, ЛЬВІВ 2008, p. 402. [Lyubov Kyuanovs'ka, *Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets'. Monohrafiya*, SPOLOM, L'viv 2008, p. 402].

The question is why C major? C major is not a tonality that the work begins with, but the one it will move to. In the 32nd bar, there is a *stretto* introduction of themes: the lower and upper voices enter simultaneously from the sounds “C” and “e¹” respectively, and the middle voice – from “g¹” with a time difference of 1.5 beats; taken together, all three entries in their first sounds give a full T⁵₃ in C major. The end of the fugue sounds bright, overturning the figurative and semantic arch towards the end of Bach’s fugues.

All preludes and fugues in the cycle are extremely diverse, differing in artistic images, the use of polyphonic techniques and the means of musical expression used by the composer. In many respects, the genre of prelude and fugue is interpreted by the composer in a traditional way: the development of the form of the prelude, fugues structured in compliance with classical requirements, the use of both three-part (D, E flat, F) and two-part forms, in which the second part combines the features of the developing and final parts (C, D flat, E). The cycle comprises one two-part fugue (D flat), three three-part fugues (C, E, F) and two four-part fugues (D flat, E flat).

In general, the cycle of preludes and fugues by M. Skoryk combines the classical standards of polyphonic writing with a clearly individual style of sound. The intonation structure of his works is quite unique. Alla Zaderatska characterises the preludes as having “a clearly dynamic relief”. She notes that

[...] the differences in the dynamics of the form of the prelude are quite significant, and the amplitude of dynamics is extensive, which gives the sound an intrinsically active, nervous character (the author means the so-called „hidden nerve” of the sound – L. Ts.) that is full of unpredictable emotional changes⁴.

She attributes these peculiarities to the stylistic characteristics of M. Skoryk’s music as well as thematic invention, which is full of internal contrasts and ease of change, transition and special improvisation⁵. In the fugues, the researcher considers the stylistically distinguishing features primarily in the choice of the dominant type of technique. She believes that for M. Skoryk, it is mirror inversion, which has its own underlying system in each fugue. A. Zaderatska also singles out a strongly marked tendency to culmination, which, as a rule, coincides with a smooth, wavy approach in registers that are often extreme – a typical Skoryk’s hallmark⁶.

The most complete and thorough study of M. Skoryk’s heritage is presented in the works of Liubov Kyianovska. She notes that the individual style of music in M. Skoryk’s pieces makes itself felt in the overlap of several stylistic models with their deliberately emphasized semantic signs and “sign situations”, i.e. those

⁴ Алла Задерацька, *Прелюдії та фуги. Мирослав Скорик: збірка статей*, В-во “СПОЛОМ”, Львів, 1999, pp. 41–53. [Alla Zaderats’ka, *Prelyudiyi ta fuhy. Myroslav Skoryk: zbirka statey*, V-vo “SPOLOM”, L’viv, 1999, pp. 41–53].

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

expressive elements that are identified by the listeners as belonging to the measure. The researcher notes, however, that they are arranged in such a way that they do not ensure natural unity – despite similar techniques, inversions, “formulas” that are incidental to the genre, etc. – but, on the contrary, are opposed in their paradoxical incompatibility. Liubov Oleksandrivna concludes that united in a single artistic piece, they do not seem to seek to be synthesised in a new artistic quality, but deliberately preserve the complete “independence” and detachment of the expression of each of the represented styles, uniting more closely on the principle of diffusion⁷.

Liubov Oleksandrivna notes that the composer is one of the few who most consistently use a variety of metaphorically associated options of transformation and modification of art forms of the past into an updated original musical language and tradition, in which the features of different musical cultures are intertwined⁸.

Having no opportunity for examining all six mini-cycles of M. Skoryk's polyphonic opus “Preludes and Fugues” in a brief article, we will dwell more thoroughly on two of them: “C major” and “F major” (№ 1 and № 6); they were selected on the basis of the principle of contrast, and, according to the author of the article, comprehensively convey the polyphonic thinking of the composer.

Prelude and Fugue in C major

The cycle begins with a relatively small prelude (26 bars) of through-composed development, the first intonation of which is based on a 12-tone scale.



Example 2. Bars 1–2.

This intonation occurs only once more – at the end of the work. A. Zaderatska considers them as “a peculiar kind of signature tunes”⁹. Such an unexpected be-

⁷ Любов Кияновська, *Мирослав Скорик: людина і митець*, р. 381. [Lyubov Kyuanovs'ka, *Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets'*, р. 381].

⁸ Катерина Івахова, *Фортепіанна творчість Мирослава Скорика*, р. 13. *Kateryna Ivakhova, Fortepianna tvorchist' Myroslava Skoryka*, р. 13].

⁹ Алла Задерацька, *Прелюдії та фуги. Мирослав Скорик*, р. 43. [Alla Zaderats'ka, *Prelyudiyi ta fuyi. Myroslav Skoryk*, р. 43].

ginning of the prelude (because apart from these “signature tunes”, there are no dodecapronic principles of the arrangement of musical material in the prelude) suggests that the composer encoded in it the 12 tonalities of the whole cycle.

The texture of the prelude mainly consists of two parts of through-composed development; the main tone “C”, which is declared by the composer in this cycle as “C major”, is observed in the previously mentioned “signature tunes” at the beginning and end of the work. It begins with a rhythmic pattern, which later becomes the core of the theme of the fugue – two sixteenth notes and one eighth note occur throughout the prelude as a peculiar kind of leitmotif of this mini-cycle.



Example 3. The beginning of the theme of the prelude.

One characteristic feature of the prelude is a very wide dilution of registers, especially in the culmination of the work (bars 19–22) and the beginning of the final intonation (bar 23) – 6 octaves. The prelude ends in C major, which suggests the sound “e” (the third of the tonic chord) in the upper voice.

The prelude contains a number of performance and interpretation challenges. The melodic line of voices is full of elements that require meticulous performance: short phrase marks on two or three notes, *tenuto*, accents, *staccato*. The special, somewhat capricious nature of the prelude depends on the exact execution of these elements.



Example 4. Bars 5–8.

Analysing the score, the author of the article came to the conclusion that *non legato* plays an important role in the work. In modern scores, the authors do not always write down all the necessary phrase marks, but M. Skoryk elaborately specifies many of them, including those over the sixteenth note durations but not over the eighth and fourth notes, which makes it possible to interpret their performance as *non legato*. It provides the performer with a wide margin for interpretation. The use of the pedal can be minimised, which will make the sound more rigorous and unexpansive. This approach may be justified in baroque tradition since past and present trends are combined in Skoryk’s cycle. However, a different method can also be chosen – to use a thicker pedal, which will make it possible

to feel a wide intonation breath and highlight the tone colour of all melodic lines. In the piano music of the second half of the twentieth century, pedalling plays a primary role in creating vivid sound effects.

The same *non legato* with the duration of an eighth note will sound completely different when using a vibrating pedal or a micro-pedal. I. Kokhanyk's opinion in this regard seems accurate:

[...] work with modern musical material requires creative imagination and deep knowledge of the laws of modern music heritage both from performers (their role in the creative process today is often equated to or even more significant than the composer's) and researchers¹⁰.

Fugue in C major begins with the theme of the third sound “e”, which is based on the initial thematic core of the prelude and has two contrasting elements: the first – the core – is grounded on a bright motif in the melodic and rhythmic sense, the second – created on general types of melodic movement. The division of these motives is emphasized by a pause between them.



Example 5. The theme of the fugue, bars 1–3.

The response is obvious; the counterpoint is constant, and its expressive effect is achieved due to the contrasting motif, which contains, at first glance, a hidden duet in its first element and a clear upward movement based on the rhythmic pattern of the core of the theme. According to the author of the article, in the fifth bar (see example 6) it is not necessary to distinguish two hidden voices through the *tenuto staccato* articulation but with a homogenous, springy sound. The fact that the composer put the *tenuto staccato* marking under each note of this element of the counterpoint proves that he thinks of this structure as a single melodic line, without a division into two hidden voices.



Example 6. Counterpoint, bars 4–7.

¹⁰ Ірина Коханюк, *Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця*, “Київське музикознавство”. 2017, Вип. 55, р. 75, Source: URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 [access: 15.09. 2020]. [Ірина Коханюк, *Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця*, “Київське музикознавство”. 2017, Вип. 55, р. 75, Source: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 [access: 15.09. 2020]].

The exposition of *Fugue in C major* is standard; the theme is alternately stated in all voices starting from the lower part of “e¹”, “b¹” and “e²”, and the tonic-dominant comparisons are preserved. As it has already been mentioned, C major tonality is not expressed in the exposition; it first appears in bar 15, i.e. the second part begins with it; the theme comes from “C” in the lower voice and in the upper voice, a *stretto* statement with a time indent of 1.5 beats comes from “g²”. This gives an impression of the major key, although the third of the tonic chord is not there to determine that. But from the 18th bar, the composer moves to tonal spheres that are far from the key of C major and only returns to it at the very end of the fugue. The exposition and the second part are connected by an interlude (bars 10–14) based on the motif of the thematic core and general types of melodic movement. In the second part, soft tonal comparisons, which reveal themselves in a rather faint resemblance to “C major”, and characteristic features of intensive polyphonic development are noticeable: numerous *stretto* with different time indents, intense unstable tonal development, themes developed from “c”, “g²”, “g sharp¹”, “e¹”, “A flat”, “g flat”, “b flat”, “B”. The composer uses themes in direct and inverse motion. He introduces transformations in the imitation of themes in direct motion and partially in inversion (Diagram 1, bars 19–20). The great interlude from the 27th to the 31st bar leads to the final development of the theme in a *stretto* texture from the sounds “e¹”, “C” and “g¹”. It is in this final *stretto* that the composer returns to the C major key, which is not revealed in a direct way but in the juxtaposition of voices. The shape of the fugue is similar to the baroque two-part form, i.e. the second part contains the development and the conclusion.

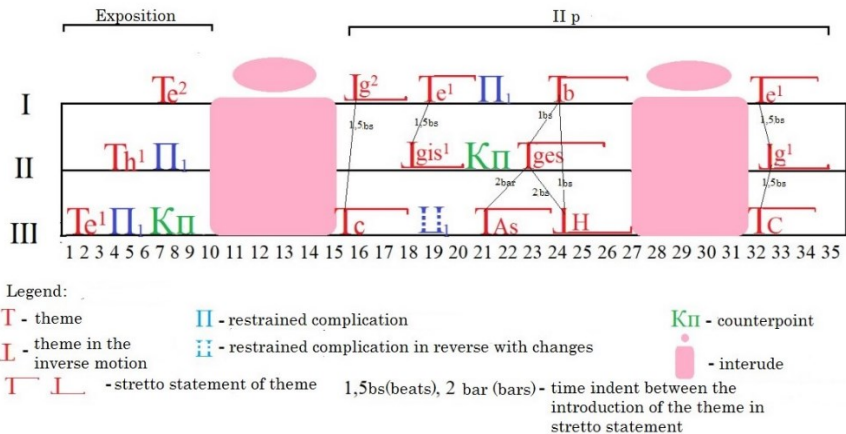


Diagram 1. M. Skoryk, *Fugue in C major No. 1*.

One of the performance difficulties in this fugue is the introduction of themes in the middle part without pausing before them. The performer must be extremely

concentrated so as not to “lose” the theme in the overall sound of the polyphonic texture.

In the opinion of the author of the article, the pedal is only used in the fugue for a smooth transition in places where it is difficult to do so without it. In the culmination of the work and on the approach to it (from bar 23) and in the gradual decrease of dynamics to the 32nd bar, a micro-pedal can be used in order to achieve a colourful overtone sound. Combining performance without a pedal, which is close to the baroque style, with using a micro-pedal, which makes it possible to produce aliquot sounds, will create an interesting interpretive version and integrate the “signs of different musical cultures” (L. Kyianovska).

Prelude and Fugue in F major. The prelude is quite extensional in terms of volume, with through-composed development and improvisatory nature. The tempo and character are identified by the composer as *Moderato capriccioso*. The capriccioso nature of the image results from the frequent changes of the measure ($\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{5}{8}$). The work begins with an expressive, graceful and extremely refined melody in F major, which is due to the capricious rhythmic patterns in the part of the right hand. The melody is characterised by the youthfulness and dreaminess of the image.



Example 7. Bars 1–3.

Allusions to other stylistic manners are especially typical for this prelude. For example, from the 10th bar, where the first division of the form occurs, musical intonations have the character of theatricalism, and musical phrases are separated by short pauses, which makes the sound similar to the vocal-declamatory forms of musical theatre. Jazz intonations are heard in the middle and at the end of the prelude.

One of the significant performance challenges in this prelude is not to lose the integrity of the form because of improvisation. In order to achieve that, the composer elaborately indicates the so-called “signposts” in the score – dynamic shadings which direct the expressiveness of intonation and phrasing. In this work, the composer brings the dilution of the registers to the ultimate limit; in the 55th bar, the melodic lines reach the extremes of the piano keyboard – $A_2 - c^5$.

It is a three-part fugue; the first statement of the theme occurs in the middle voice of “f” and gives the impression that it consists of 4 bars, but with the fol-

lowing statement it becomes clear that it is three-bar, and in the fourth bar, the author uses codetta before the response enters. The theme does not have a very wide range – it falls within the interval of the minor seventh and presents a cheerful and dance-like F major.

After the second statement of the theme (response) in the upper voice from “c²”, a two-bar interlude appears, which is written sequentially on the rhythmic-intonational elements of the theme. The same two-bar interlude occurs after the third theme statement from “F” in the lower part, after which the composer gives an additional statement from “c¹” framed by two counterpoints that move in the same rhythm in the exposition. The five-bar interlude unites the expositional part with the developing one; its peculiarity is that the voices in it move in a parallel rhythm almost everywhere. In the developing part, the theme is stated four times, and the principle of the structure of the developing part is similar to the beginning of the exposition, but the tonal aspect is different. The theme is stated from “A” (as if the fugue begins again but in a different key), and immediately there comes the theme from “e²”, as though in the form of a tonal response. And again, there is a theme from “F sharp¹” and a kind of response from “c sharp¹”. After these statements, the theme is no longer spread in full until the end of the developing part; further development can be interpreted as a giant interlude, which comprises 39 bars (expositional and developing parts together – 37 bars), built on the initial quarter and quint elements of the theme; it has an improvisational character and leads to the culmination of the fugue in the 77th bar, which starts the magnificent, festive final part with the mighty three-time statement of the theme in chordal texture (the third time – in a shortened form).

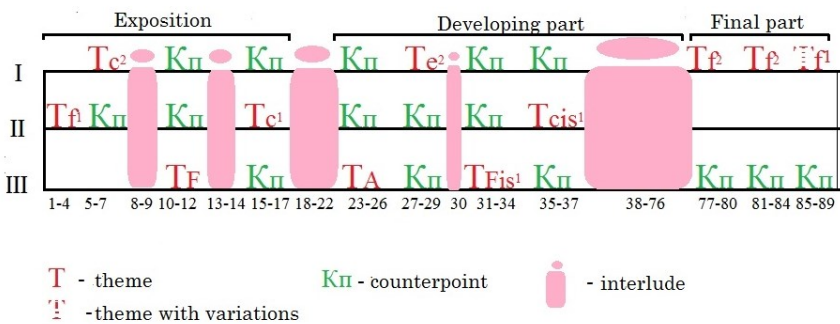


Diagram 2. M. Skoryk, *Fugue in F major No. 6*.

This fugue is particularly interesting both in terms of artistic imagery and structure. Based on Diagram 2, it is obvious that there is no *stretto* statement of themes in the inverse motion, whether increasing or decreasing. But the fugue is rich in interludes; in general, interlude statements have 49 bars out of 89 bars – it

is a major part of the fugue. The artistic and figurative structure of the work is just as interesting – it is not perceived “by ear” as a fugue, although the composer followed all the rules of polyphonic writing. This is due to the fact that the counterpoints move in the same rhythmic units (dotted rhythm) as the end of the theme; the simultaneous sound gives the impression of a fascinating dance and jazz piece of music. The counterpoint is often more expressive than the theme and occurs in the upper part (bars 15–17, 23–25, 31–33, 35–37). Furthermore, counter parts merge with each other into a single beautiful melodic line in the simultaneous flow of sound (bars 23–25, 31–33), which is not easy to divide polyphonically as it requires “exquisite” work with the sound. In this festive and dance-like rhythm, it is very easy to lose all the polyphony by pursuing the excitement caused by the emotionality of the sound. The fugue conjures up a fascinating artistic image and constitutes a great interpretative challenge for the performer. Its combination of tradition and modernity is captivating, and it demands extraordinary technical prowess and profound musical intuition.

Conclusions

The cycle of preludes and fugues for piano by M. Skoryk is an example of the composer's brilliant mastery of the polyphonic technique in combination with a creative rethinking of the norms of “classical” writing. The cycle is notable for its varied imagery, the use of diverse image-associative transformations of the baroque genre in a modern authorial musical expression, in which the images of different historical cultures naturally integrate. Each mini-cycle is characterised by certain main accents in their figurative content and shows a different approach to the interpretation of the baroque prototype. In the cycle of preludes and fugues for piano, Myroslav Skoryk's individual style of music finds its expression in the impressive changes of the images which are fundamental for the musical idiom of the composer. These features manifest themselves in the unexpected alterations of the techniques shaping the musical development and in numerous stylistic allusions and parallels, which make frequent appearances in the polyphonic cycle of preludes and fugues.

References

Compilations

- Задерацька Алла, *Прелюдії та фуги. Мирослав Скорик: збірка статей*, Видавництво “СПОЛОМ”, Львів 1999, pp. 41–53.
[Zaderats'ka Alla, *Prelyudiyi ta fuhy. Myroslav Skoryk: zbirka statey*, Vydavnytstvo “SPOLOM”, L'viv 1999, pp. 41–53].

Ивахова Катерина, *Фортепіанна творчість Мирослава Скорики (художньо-дидактичний концепт)*, монографія, наук. ред. д-р мистецтвозн., проф. Любов Кияновська, ПП «Медобори-2006», Кам'янець-Подільський 2013.

[Ivakhova Kateryna, *Fortepianna tvorchist' Myroslava Skoryka (khudozhn'o-dydaktychnyy kontsept)*, monohrafiya, nauk. red. d-r mystetstvozn., prof. Lyubov Kyuanovs'ka, PP «Medobory-2006», Kam''yanets-Podil's'kyu 2013].

Кияновська Любов, *Мирослав Скорик: людина і митець*. Монографія, Видавництво «СПОЛОМ», Львів 2008.

[Kyuanovs'ka Lyubov, *Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets'*. Monohrafiya, Vydavnytstvo «SPOLOM», L'viv 2008].

Попович Ольга, *Репрезентація творчості Мирослава Скорики на польських сценах*, «Молодь і ринок» 2019, № 3 (170), pp. 75–80 [DOI: <https://doi.org/10.24919/23084634.2019.166279>].

[Popovych Olha, *Reprezentatsiya tvorchosti Myroslava Skoryka na pol's'kykh stsenakh*, «Molod' i rynek» 2019, № 3 (170), pp. 75–80, [DOI: <https://doi.org/10.24919/23084634.2019.166279>]].

Web pages

Коханик Ірина, *Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця*, «Київське музикознавство» 2017, Вип. 55, pp. 70–81. Source: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 [access: 15.09.2020].

[Kokhanyk Iryna, *Muzychnyy styl' yak sfera komunikatsiyi kompozytora, vykonavtsya, muzykoznavtsya*, «Kyivivs'ke muzykoznavstvo» 2017, Vyp. 55, pp. 70–81. Source: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 [access: 15.09.2020]].

Cechy indywidualnego stylu muzycznego Myrosława Skoryka w cyklu preludiów i fug na fortepian.

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest twórczości Myrosława Skoryka, wybitnego ukraińskiego kompozytora, dobrze znanego na polskiej scenie muzycznej. W szczególności chodzi tu o omówienie dwóch par preludiów i fug: C-dur nr 1 i F-dur nr 6 z polifonicznego cyklu na fortepian. Kompozycje te zostały poddane analizie muzykologicznej i wykonawczej. Rozpatrzona została specyfika stylistyczna i interpretacyjna tych utworów.

Słowa kluczowe: muzyka fortepianowa, preludium, fuga, cykl polifoniczny, twórczość kompozytorów ukraińskich, Myrosław Skoryk.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.10>

Люція ЦИГАНЮК [Liutsiia TSYHANIUK]

<http://orcid.org/0000-0002-0998-9906>

Akademia Humanistyczno-Pedagogiczna w Chmielnickim (Ukraina)

e-mail: tsiganuk46lyutsiyyka@gmail.com

Cechy indywidualnego stylu muzycznego Myrosława Skoryka w cyklu preludiów i fug na fortepian

Tłumaczenie tekstu opublikowanego w tym numerze (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.09>)

Jak cytować [how to cite]: Liutsiia Tsyhaniuk, *Cechy indywidualnego stylu muzycznego Myrosława Skoryka w cyklu preludiów i fug na fortepian*, „Edukacja Muzyczna” 2020, s. 165–177.

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest twórczości Myrosława Skoryka, wybitnego ukraińskiego kompozytora, dobrze znanego na polskiej scenie muzycznej. W szczególności chodzi tu o omówienie dwóch par preludiów i fug: *C-dur nr 1* i *F-dur nr 6* z polifonicznego cyklu na fortepian. Kompozycje te zostały poddane analizie muzykologicznej i wykonawczej. Rozpatrzona została specyfika stylistyczna i interpretacyjna tych utworów.

Słowa kluczowe: muzyka fortepianowa, preludium, fuga, cykl polifoniczny, twórczość kompozytorów ukraińskich, Myrosław Skoryk.

Myrosław Skoryk jest jednym z najbardziej znanych i szanowanych kompozytorów naszych czasów. Reprezentował on ukraińską kulturę muzyczną ostatniego trzydziestolecia XX wieku nie tylko na Ukrainie, ale też poza jej granicami. Dorobek tego kompozytora przyciąga szczególnie szeroką uwagę ze względu na

Data zgłoszenia: 17.10.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 13.11.2020/29.11.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 13.11.2020/06.01.2021

Data akceptacji: 7.01.2021

różnorodność gatunków i stylów w jego twórczości muzycznej, a także unikalne cechy artystyczne i metaforykę indywidualnego stylu, który w sposób naturalny łączy doskonale opanowanie nowoczesnych środków wyrazu, a także wiedzę na temat dokonań europejskich szkół kompozytorskich, z dogłębną reinterpretacją podstaw tradycji muzyki ludowej.

Twórczość artystyczna Myrośława Skoryka jest dobrze znana na polskiej scenie muzycznej, zarówno profesjonalnej, jak i amatorskiej. Jego utwory coraz częściej można usłyszeć w polskich salach koncertowych i teatrach. Wykonywane są przez muzyków, tak ukraińskich, jak i polskich, którzy doceniają niezwykle talent kompozytora. M. Skoryk osiągnął największą popularność w Polsce – jako kompozytor i dyrygent – na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat. Wiele zespołów muzycznych pochodzących z Ukrainy działało na rzecz rozpowszechnienia jego utworów na polskiej scenie. Na szczególną uwagę zasługuje aktywność w tym zakresie Orkiestry Kameralnej Akademii Muzycznej Filharmonii Lwowskiej im. Mykoły Łysenki, której dyrygentem był sam kompozytor.

Istotne miejsce w dziedzictwie muzycznym M. Skoryka zajmują utwory fortepianowe, które charakteryzuje różnorodność gatunków i stylów oraz nadzwyczajna ekspresyjność obrazów artystycznych. Kateryna Ivakhova zauważa, że

[...] utwory fortepianowe Myrośława Skoryka uwypukliły nowe metaforyczno-tematyczne i gatunkowo-stylowe punkty kluczowe w ukraińskiej muzyce, skryształizowały jakościowo nowe tendencje estetyki neofolkloru, neoklasycyzmu i polistylistyki, a także wpłynęły na rozwój postmodernizmu. Jego muzyka fortepianowa łączy wielką skalę z wyrafinowanym językiem muzycznym, a zakres tradycyjnych źródeł jego myślenia kompozycyjnego związany jest zarówno z ukraińską szkołą kompozycji, jak i europejską awangardą muzyczną dwudziestego wieku, reprezentując ukraińską szkołę kompozycji na poziomie europejskiej kultury muzycznej¹.

Celem artykułu jest zatem zarysowanie szczególnych cech indywidualnego stylu muzycznego kompozytora w cyklu preludiów i fug na fortepian, a także analiza problemów wykonawczych i określenie możliwych kierunków pracy wykonawcy-interpretatora w ramach omawianych mini-cyklów, czyli dwóch par, z których każda złożona jest z preludium i fugi.

W drugiej połowie dwudziestego wieku wielu profesjonalnych ukraińskich muzyków zwróciło się w stronę barokowych modeli gatunkowych, wykorzystując je jako podstawę dla rozmaitych przemian stylistycznych. Najprawdopodobniej wynika to z wpływu baroku na kształtowanie i rozwój profesjonalnej sztuki muzycznej na Ukrainie, która to sztuka związana jest z takimi ważnymi dla formowania mentalności Ukraińców postaciami, jak M. Berezovskiy, D. Bortnian-

¹ К. Івахова, *Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт): монографія*, наук. ред. д-р мистецтвозн., проф. Любов Кияновська, ПП „Медобори-2006”, Кам’янець-Подільський 2013, s. 11. [K. Ivakhova, *Fortepianna tvorchist' Myroslava Skoryka (khudozhn'o-dydaktychnyy kontsept): monohrafiya*, nauk. red. d-r mystetstvozn., prof. Lyubov Kyuanovs'ka, PP „Medobory-2006”, Kam'yanets'-Podil's'kyu 2013, s. 11]. Wszystkie tłumaczenia – Artur Wagner.

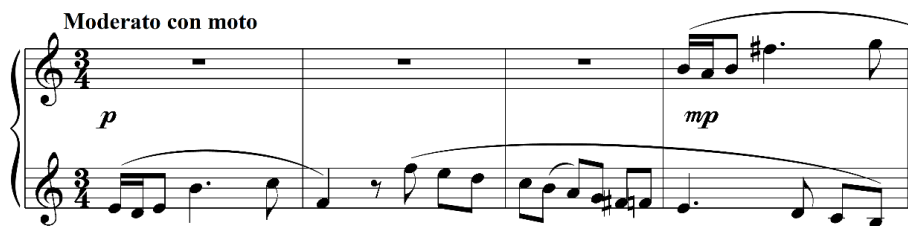
skyi czy A. Vedel. Zainteresowanie barokiem i gatunkami klasycznymi jest wyraźnie widoczne w utworach M. Skoryka (na przykład w *Suicie D-dur* czy partitach, które skomponował na różne obsady wykonawcze).

Cykl preludiów i fug został skomponowany w latach 1986–1988, a wykonany po raz pierwszy w Kijowie. Wkrótce potem – jesienią 1988 roku – zaprezentowano go we Lwowie, na plenum lwowskiego oddziału Związku Kompozytorów Ukrainy. Niektóre pary preludiów i fug wykonano potem w Kijowie i znalazły się one w repertuarach szkół muzycznych i konserwatoriów na Ukrainie².

Całość stanowi jedną księgę, która zawiera sześć mini-cykli uporządkowanych według stopni rosnącej skali chromatycznej (C-dur, Des-dur, D-dur, Es-dur, E-dur, F-dur). Ta kolejność tonacji sugeruje, że cały cykl miał zostać napisany na podstawie dwunastu stopni skali chromatycznej, lecz praca nad drugą książką została zawieszona.

Tonacja preludiów i fug, zadeklarowana przez autora jako durowa, budzi wątpliwości, gdyż inklinacja utworów zaprezentowanych w cyklu jest często trudna do zidentyfikowania nawet „na ucho”, a połączenia tonalne są często dość względne, co podkreśla fakt, że kompozytor nie ujawnia oznaczeń tonacji. Niekiedy tonacja i inklinacja w kierunku tonacji durowej są umiejętnie ukryte w utworach.

Na przykład w *Fudze C-dur* temat rozpoczyna się od tercji – dźwięk „e¹”, a odpowiedź od tercji dominanty „h¹”. Zatem korelacja toniczno-dominantowa tematu i odpowiedzi jest zachowana. Wydaje się, że wszystko jest jasne, lecz niezwykle rzeczy dzieją się w percepcji tonacji i inklinacji dźwięku – temat „na ucho” postrzegany jest we frygijskim e-moll, a odpowiedź tonalna w naturalnym e-moll z podwyższonym szóstym stopniem „c” – „cis”. Taki sposób postrzegania zachodzi, jeśli fuga grana jest w odosobnieniu od preludium. Jeśli temat grany jest zaraz po preludium, to „ucho pamięta” dźwięki z gamy C-dur, które go uzupełniają i wówczas temat nie jest już postrzegany jako molowy. Ma on lekki i kontemplacyjny charakter, jednak odpowiedź wciąż brzmi jak w e-moll, tak, jak w kontynuacji linii melodycznej – przebieg „e¹-d¹-e¹-h-c” i w odpowiedzi „h¹-a¹-h¹-fis²-g²”.



Przykład 1. Fuga C-dur, takty 1–4.

² Л. Кияновська, *Мирослав Скорик: людина і митець. Монографія*, СПОЛОМ, Львів 2008, s. 402. [L. Kyuanovs'ka, *Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets'. Monohrafiya*, SPOLOM, L'viv 2008, s. 402].

Powstaje pytanie dotyczące tonacji – jaka ona jest? Otóż C-dur nie jest tonacją, w której rozpoczyna się utwór, lecz tą, w której kierunku on zmierza. W takcie 32 tematy prowadzone są w *stretto*: głos dolny i górny wkraczają jednocześnie, kolejno od dźwięków „C” i „e¹”, a głos środkowy od „g¹” z opóźnieniem wartości rytmicznej ćwierćnuty z kropką. Wszystkie trzy razem wzięte dają w swoich pierwszych dźwiękach pełne T⁵₃ w C-dur. Zakończenie fugi brzmi radośnie, przywołując na myśl metaforyczno-semantyczny łuk wieńczący fugi Bacha.

Wszystkie preludia i fugi tego cyklu są wyjątkowo urozmaicone i różnią się przedstawianymi obrazami artystycznymi, wykorzystaniem technik polifonicznych i środkami muzycznego wyrazu. Pod wieloma względami gatunki preludium i fugi są interpretowane przez kompozytora w sposób tradycyjny. Forma preludium zbudowana jest w zgodzie z klasycznymi wymogami, z wykorzystaniem zarówno trzyczęściowych (D, Es, F), jak i dwuczęściowych form, w których druga część łączy cechy części rozwojowej i zakończenia (C, Des, E). Jeśli chodzi o formę fugi, to cykl składa się z jednej fugi dwuczęściowej (Des), trzech trzy-częściowych (C, E, F) i dwóch fug czteroczęściowych (Des, Es).

Ogólnie rzecz ujmując, omawiany cykl preludium i fug scala klasyczne standardy kompozycji polifonicznej z wyraźnie indywidualnym stylem dźwiękowym. Wreszcie struktura intonacji dzieł M. Skoryka jest całkowicie unikatowa. Ała Zaderatska charakteryzuje preludia jako mające „wyraźnie dynamiczny wyraz”. Zauważa, że:

[...] różnice w dynamice formy preludium są dość znaczące, a amplituda dynamiki szeroka, co nadaje dźwiękowi żywego, nerwowego charakteru [chodzi o tak zwany „ukryty nerw” dźwięku – L. Ts.], który pełny jest nieprzewidywalnych zmian emocjonalnych³.

Osobliwości te badaczka przypisuje cechom charakterystycznym dla stylistyki M. Skoryka, jak również inwencji tematycznej, która pełna jest wewnętrznych kontrastów oraz łatwości zmian, przejść i specjalnej improwizacji⁴. W fugach rozpatruje cechy stylistycznie wyróżniające, przede wszystkim w odniesieniu do wyboru dominującego rodzaju techniki. Uważa ona, iż w przypadku M. Skoryka jest to inwersja lustrzana, która ma swój własny układ w każdej z fug. A. Zaderatska zwraca również uwagę na silnie zarysowaną tendencję do kulminacji, która z reguły zbiega się z płynnym, falistym pochodem prowadzonym często w skrajnych rejestrach, co jest charakterystyczną cechą twórczości Skoryka⁵.

Najbardziej kompletnym i dokładnym studium dziedzictwa kompozytora są prace Liubov Kyyanovskej. Zauważa ona, że indywidualny styl muzyki w utworach M. Skoryka daje się odczuć w pokrywaniu się kilku modeli stylistycznych

³ А. Задерацька, *Прелюдії та fugи. Мирослав Скорик: збірка статей*, В-во „СПОЛОМ”, Львів, 1999, s. 41–53. [A. Zaderats'ka, *Prelyudiyi ta fuyи. Myroslav Skoryk: zbirka statey*, V-vo „SPOLOM”, L'viv, 1999, s. 41–53].

⁴ Tamże.

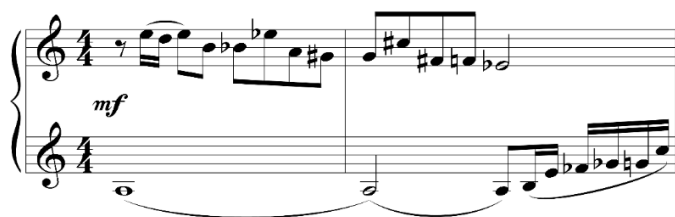
⁵ Tamże.

wraz z ich celowo uwypuklonymi znakami semantycznymi i elementami ekspresyjnymi, które słuchacze identyfikują jako należące do metrum. Jednakże muzykolożka zauważa, że są one zorganizowane w taki sposób, iż nie zapewniają naturalnej jedności, pomimo podobnych technik, inwersji i „formuł”, które towarzyszą gatunkowi, lecz przeciwnie – są sprzeczne w swoim paradoksalnym braku kompatybilności. Ponadto wnioskuje, że zjednoczone w pojedynczym utworze, nie wydają się dążyć do syntezy w ramach nowej jakości artystycznej, ale celowo zachowują kompletną „niezależność” i odrębność ekspresji każdego z reprezentowanych stylów, jednocząc się ściślej na zasadzie dyfuzji⁶. Zauważa również, że kompozytor jest jednym z niewielu, którzy konsekwentnie wykorzystują szereg różnych metaforycznie powiązanych opcji transformacji i modyfikacji historycznych form sztuki w uaktualniony język muzyczny i tradycję, w której przenikają się cechy różnych kultur muzycznych⁷.

Nie mając możliwości zbadania wszystkich sześciu mini-cykli z opusu polifonicznego M. Skoryka *Preludia i Fugi*, w krótkim artykule dokładniej zajmiemy się dwoma z nich: nr 1 „C-dur” i nr 6 „F-dur”. Wybrane zostały na zasadzie kontrastu, a moim zdaniem oddają „polifoniczne myślenie” kompozytora w sposób wyczerpujący.

Preludium i Fuga C-dur

Cykl rozpoczyna się stosunkowo krótkim preludium (26 taktów) rozwijającym się w sposób przekomponowany, którego pierwsza intonacja oparta jest na skali 12-tonowej.



Przykład 2. Takty 1–2.

Ten rodzaj intonacji pojawia się potem tylko raz – na końcu utworu. A. Zaderatska uważa je za „szczególny rodzaj sygnału dźwiękowego”⁸. Tak nieocze-

⁶ Л. Кияновська, *Мирослав Скорик: людина і митець*, s. 381. [L. Kyuanovs'ka, *Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets'*, s. 381].

⁷ К. Івахова, *Фортепіанна творчість Мирослава Скорика*, s. 13. [K. Ivakhova, *Fortepianna tvorchiist' Myroslava Skoryka*, s. 13].

⁸ А. Задерацька, *Прелюдії та фуги. Мирослав Скорик*, s. 43. [A. Zaderats'ka, *Prelyudiyi ta fuyh. Myroslav Skoryk*, s. 43].

kiwany początek preludium (gdyż z wyjątkiem tych „sygnałów dźwiękowych”, preludium nie trzyma się dodekafonicznych zasad kompozycji materiału muzycznego) sugeruje, że kompozytor zakodował w nim 12 tonacji całego cyklu.

Faktura preludium składa się głównie z dwóch części przekomponowanego rozwinięcia. Główny ton „C”, który został zadeklarowany przez kompozytora jako „C-dur”, można zaobserwować we wcześniej wspomnianych „sygnałach dźwiękowych” na początku i końcu utworu. Rozpoczyna się schematem rytmicznym, który później staje się czołem tematu fugi – dwie szesnastki i jedna ósemka występują na przestrzeni preludium jako swoisty rodzaj lejtmotywu tego mini-cyklu.



Przykład 3. Początek tematu preludium.

Jedną z cech charakterystycznych preludium jest bardzo duże rozrzedzenie rejestrów, w szczególności w kulminacji utworu (takty 19–22) i na początku końcowej intonacji (takt 23) – 6 oktaw. Preludium kończy się w tonacji C-dur, co sugeruje dźwięk „e” (tercja toniki) znajdująca się w górnym głosie.

Preludium zawiera szereg wyzwań dotyczących interpretacji i wykonania utworu. Linia melodyczna głosów pełna jest elementów, które wymagają skrupulatnego wykonania: krótkie łuki frazowania oparte na dwóch lub trzech nutach, *tenuto*, akcenty, *staccato*. Osiągnięcie wyjątkowej, nieco kapryśnej natury preludium zależne jest od precyzyjnego wykonania tych elementów.



Przykład 4. Takty 5–8.

Analizując zapis muzyczny, dochodzę do wniosku, że *non legato* pełni w tym utworze istotną rolę. We współczesnych partyturach kompozytorzy nie zawsze zapisują wszystkie niezbędne łuki frazowania, lecz M. Skoryk szczegółowo precyzuje wiele z nich, w tym te nad wartościami szesnastek, lecz nie nad ósemkami i ćwierćnutami, co umożliwia interpretację ich wykonania jako *non legato*. Kompozytor daje wykonawcy szerokie pole do interpretacji. Użycie pedału można zminimalizować, co uczyni brzmienie bardziej rygorystycznym i nieekspansywnym. W tradycji barokowej takie podejście może być uzasadnione, gdyż w cyklu Skoryka łączą się tendencje dawne i współczesne. Można też wybrać inną drogę – użyć bardziej intensywnego pedału, co pozwoli odczuć szeroki oddech intona-

cyjny i uwypuklić barwę wszystkich linii melodycznych. W muzyce fortepiano-wej II połowy XX wieku pedalizacja odgrywa pierwszoplanową rolę w tworzeniu barwnych efektów dźwiękowych.

To samo *non legato* o czasie trwania ósemki będzie brzmiało zupełnie inaczej przy użyciu pedału wibrującego lub „mikro-pedału” (ćwierć-pedału). W tym względzie opinia I. Kokhanyk wydaje się trafna:

[...] praca nad współczesnym materiałem muzycznym wymaga wyobraźni twórczej i głębokiej wiedzy na temat praw, którymi rządzi się dziedzictwo muzyczne, zarówno od wykonawców (ich dzisiejsza rola w procesie twórczym jest często równa bądź nawet bardziej istotna niż ta kompozytora), jak i badaczy⁹.

Fuga C-dur rozpoczyna się tematem od trzeciego stopnia „e”, który bazuje na początkowym rdzeniu tematycznym preludium i posiada dwa kontrastujące elementy: pierwszy – czoło – osadzone jest na pogodnym, w sensie melodycznym i rytmicznym, motywie, drugi zaś na opadającej płynnie linii melodycznej. Podział tych motywów podkreślony jest przez pauzę pomiędzy nimi.



Przykład 5. Temat fugi, takty 1–3.

Odpowiedź jest realna, kontrapunkt stały, a wyrazisty efekt zostaje osiągnięty dzięki kontrastującemu motywowi, który, na pierwszy rzut oka, zawiera ukryty duet w swoim pierwszym elemencie i wyraźny ruch wznoszący oparty na schemacie rytmicznym czoła tematu. Uważam, że w taktie 5 (zob. przykład 6), nie trzeba wyróżniać dwóch ukrytych głosów poprzez artykulację *tenuto staccato*, lecz wykonać to należy jednolitym, sprężystym dźwiękiem. Fakt, iż kompozytor dodał oznaczenie *tenuto staccato* pod każdą z nut tego elementu kontrapunktu dowodzi, iż myślał o tej strukturze jak o pojedynczej linii melodycznej bez podziału na dwa ukryte głosy.



Przykład 6. Kontrapunkt, takty 4–7.

⁹ I. Коханик, *Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця*, „Київське музикознавство”, 2017, Вип. 55, s. 75. Źródło: URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 [dostęp: 15.09.2020]. [I. Kokhanyk, *Muzychnyy styl' yak sfera komunikatsiyi kompozytora, vykonavtsya, muzykoznavtsya*, „Kyivivs'ke muzykoznavstvo”, 2017, Vyp. 55, s. 75. Źródło: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 [dostęp: 15.09.2020].

Ekspozycja *Fugi C-dur* jest standardowa. Temat pojawia się na przemian we wszystkich głosach począwszy od dolnej części „e¹”, „b¹” i „e²”, a toniczno-dominantowe porównania są zachowane. Jak już wspomniano, tonacja „C-dur” nie jest wyrażona w ekspozycji. Po raz pierwszy pojawia się w taktie 15, tj. rozpoczyna się nim druga część. Temat rozpoczyna się od dźwięku „C”, w głosie dolnym, a w głosie górnym z opóźnieniem półtora taktu od „g²”, pojawia się *stretto*. Powstaje wrażenie trybu durowego, choć nie ma tu tercji toniki, która o tym decyduje. Od 18 taktu kompozytor przechodzi w sfery tonalne dalekie od C-dur, by powrócić do tej tonacji na samym końcu fugi. Ekspozycja i druga część połączone są interludium (takty 10–14) opartym na motywie rdzenia tematycznego i ogólnych typach ruchu melodycznego. W drugiej części widoczne są łagodne porównania tonalne, które ujawniają się w dość niewyraźnym podobieństwie do „C-dur” i cechach charakterystycznych dla intensywnego rozwinięcia polifonicznego: liczne *stretta* z różnymi opóźnieniami, niestabilny rozwój tonalny, tematy wywodzące się od „c”, „g²”, „gis¹”, „e¹”, „As”, „ges”, „b”, „B”. Kompozytor stosuje tematy w ruchu prostym oraz w inwersji. Wprowadza przekształcenia w imitacji tematów w ruchu prostym oraz częściowo w inwersji (zob. diagram 1, takty 19–20). Wielkie interludium od 27 do 31 taktu prowadzi do ostatecznego rozwinięcia tematu w potrójnym *stretto* od dźwięków „e¹”, „C” i „g¹”. To właśnie w tym końcowym *stretto* kompozytor przywraca tonację C-dur, która nie ujawnia się w przebiegach horyzontalnych, lecz w zestawieniu głosów. Kształt fugi zbliżony jest do dwuczęściowej formy barokowej. Część druga zawiera rozwinięcie i zakończenie.

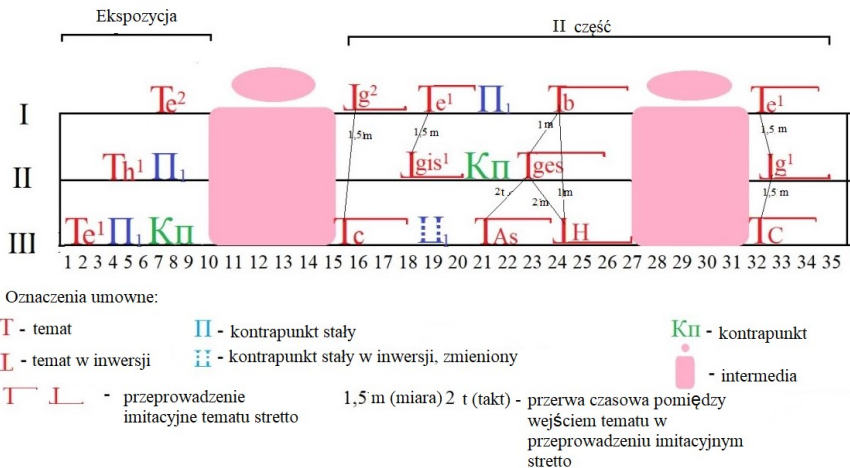


Diagram 1. M. Skoryk, *Fuga C-dur nr 1*.

Jedną z trudności w wykonaniu tej fugi jest wprowadzenie tematu w części środkowej, bez pauzy przed nią. Wykonawca musi zachować szczególną uwagę, by nie „utracić” tematu w całościowym brzmieniu faktury polifonicznej.

Pedał używany jest w fudze tylko dla płynnego przejścia we fragmentach, w których trudno to zrobić bez niego. W kulminacji utworu i dojściu do niej (od taktu 23) oraz w stopniowym spadku dynamiki do 32 taktu, „mikro-pedał” może zostać wykorzystany, by osiągnąć barwny dźwięk alikwotowy. Połączenie wykonania bez pedału, które jest bliskie stylistyce barokowej, z użyciem „mikro-pedału”, który pozwoli wyzwolić dźwięki alikwotowe, stworzy ciekawą wersję interpretacyjną i zintegruje „znaki różnych kultur muzycznych” baroku i współczesności¹⁰.

Preludium i Fuga F-dur. To preludium jest dość ekstensjonalne pod względem natężenia dźwięku i posiada przekomponowane rozwinięcie i improwizacyjny charakter. Tempo i charakter określone są przez kompozytora jako *Moderato capriccioso*. Taka natura obrazu wynika z częstych zmian metrum ($\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{5}{8}$). Utwór rozpoczyna się ekspresyjną, pełną gracji i wyjątkowo wyrafinowaną melodią w F-dur, co wynika z kapryśnych schematów rytmicznych w partii prawej ręki. Melodia charakteryzuje się młodzięczością i rozmarzeniem prezentowanego obrazu.



Przykład 7. Takty 1–3.

Aluzje do innych manier stylistycznych są szczególnie typowe dla tego preludium. Na przykład, począwszy od 10. taktu, gdzie występuje pierwszy podział formy, intonacja muzyczna ma teatralny charakter, a frazy muzyczne są oddzielone krótkimi pauzami, które sprawiają, że brzmienie upodabnia się do form wokalno-deklamacyjnych teatru muzycznego. Intonacje jazzowe usłyszeć można w środku i na końcu preludium.

Jednym ze znaczących wyzwań wykonawczych w tym preludium jest zachowanie integralności formy pomimo improwizacji. Aby to osiągnąć, kompozytor misternie zaznacza w partyturze tak zwane „drogowskazy” – odcienie dynamiczne, które ukierunkowują ekspresyjność intonacji i frazowania. W utworze tym kompozytor doprowadza rozszerzenie rejestrów do ekstremum. W takcie 55 linie melodyczne sięgają krańców klawiatury fortepianowej – $A_2 - c^5$.

¹⁰ Л. Кияновська, *Мирослав Скорик: людина і митець*. Монографія, Видавництво „СПОЛОМ”, Львів 2008, s. 403; [L. Kyuanovs'ka, *Myroslav Skoryk: lyudyna i myiets'*. Monohrafiya, Vydavnytstvo „SPOLOM”, L'viv 2008, s. 403.]

Jest to fuga trzyczęściowa. Temat po raz pierwszy występuje w środkowym głosie „f¹” i sprawia wrażenie składającego się z 4 taktów, lecz wraz z jego kolejnym przeprowadzeniem staje się jasne, iż w istocie składa się z trzech taktów, a w czwartym autor stosuje codettę przed wejściem odpowiedzi. Temat nie ma zbyt dużej rozpiętości i mieści się w interwale septymy małej oraz prezentuje F-dur o wesołym, tanecznym charakterze.

Po drugim pojawieniu się tematu (odpowiedzi) w górnym głosie od „c²” pojawia się dwutaktowy łącznik, który zapisany jest sekwencyjnie na rytmiczno-intonacyjnych elementach tematu. Ten sam dwutaktowy łącznik występuje po trzecim przeprowadzeniu tematu od „F” w dolnym głosie, po czym kompozytor dodatkowo przeprowadza go od „c¹” w otoczeniu dwóch kontrapunktów, które poruszają się w tym samym rytmie w ekspozycji. Pięciotaktowe interludium jednoczy część ekspozycyjną z częścią rozwojową. Jego cechą szczególną jest fakt, iż głosy niemal wszędzie poruszają się w nim w rytmie równoległym. W części rozwojowej temat przeprowadzany jest cztery razy, a zasada jej budowy jest podobna do początku ekspozycji, lecz aspekt tonalny jest inny. Temat przeprowadzony jest od „A” (tak jakby fuga zaczynała się na nowo, lecz w innym kluczu) i natychmiast następuje temat od „e²”, jak gdyby w formie tonalnej odpowiedzi. Temat pojawia się znów od „Fis¹”, a swego rodzaju odpowiedź od „cis¹”. Po tych przeprowadzeniach temat nie jest już w pełni prezentowany do końca części rozwojowej. Dalszą część rozwinięcia zinterpretować można jako wielkie interludium, które składa się z 39 taktów (część ekspozycyjna i rozwojowa razem – 37 taktów), zbudowane na początkowych elementach kwartowych i kwintowych tematu. Ma ona improwizacyjny charakter i prowadzi do kulminacji fugi w 77 takcie, który rozpoczyna ostatnią część – wspaniałą, uroczystą – potężnym potrójnym przeprowadzeniem tematu w fakturze akordowej (po raz trzeci w skróconej formie).

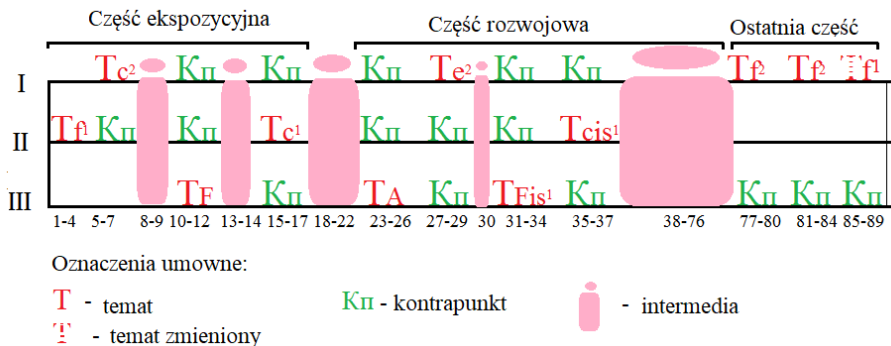


Diagram 2. M. Skoryk, *Fuga F-dur nr 6*.

Ta fuga jest szczególnie interesująca zarówno ze względu na zawarte w niej obrazy artystyczne, jak i jej budowę. Na podstawie diagramu 2 staje się jasne, że

tematy nie są tu przeprowadzone w *stretto* ani też w inwersji, czy to wznoszącej, czy opadającej. Fuga jest jednak bogata w łączniki. Ogólnie rzecz biorąc, te części fugi liczą sobie aż 49 taktów spośród 89, co stanowi znaczną część utworu. Struktura artystyczna i metaforyczna utworu jest nie mniej interesująca – „na ucho” nie brzmi jak fuga, choć kompozytor trzymał się wszystkich zasad kompozycji polifonicznej. Wynika to z faktu, że kontrapunkty poruszają się w takich samych jednostkach rytmicznych (rytm punktowany), jak na końcu tematu. Symultaniczne brzmienie wywołuje wrażenie obcowania z fascynującym tańcem lub utworem jazzowym. Kontrapunkt jest często bardziej ekspresyjny niż temat i występuje w górnych rejestrach (takty 15–17, 23–25, 31–33, 35–37). Ponadto, w jednoczesnym przepływie dźwięków przeciwstawne części łączą się ze sobą w piękną linię melodyczną (takty 23–25, 31–33), którą trudno podzielić polifonicznie, gdyż wymaga „przemysłanej” pracy z dźwiękiem. W tym uroczystym i tanecznym rytmie bardzo łatwo jest zagubić całą polifonię, podążając za zachwycającym wyrazem emocjonalnym samego brzmienia. Fuga ta przywołuje fascynujący obraz artystyczny i stanowi duże wyzwanie interpretacyjne dla wykonawcy. Urzeka połączeniem tradycji z nowoczesnością, a od wykonawcy wymaga niezwyklej sprawności technicznej i głębokiej intuicji muzycznej.

Podsumowanie

Cykl preludiów i fug na fortepian M. Skoryka jest przykładem doskonałego opanowania techniki polifonicznej, w połączeniu z twórczą reinterpretacją „klasycznych” norm. Cykl ten jest godny uwagi ze względu na swoją zróżnicowaną metaforykę, wykorzystanie różnorodnych transformacji obrazowo-skojarzeniowych – gatunku barokowego z nowoczesną autorską wypowiedzią artystyczną, w której obrazy różnych kultur historycznych są naturalnie zintegrowane. Każdy mini-cykl charakteryzuje pewien główny akcent w jego treści metaforycznej i jest przejawem innego podejścia do interpretacji barokowego prototypu. W cyklu preludiów i fug na fortepian indywidualny styl muzyki Myrosława Skoryka znajduje swój wyraz w imponujących zmianach obrazów, które są fundamentalne dla idiomu muzycznego kompozytora. Cechy te przejawiają się w nieoczekiwanych zmianach technik kształtujących rozwój muzyczny oraz w licznych aluzjach i paralelach stylistycznych.

Tłumaczenie Artur Wagner, Marta Popowska

Bibliografia

Opracowania

Ивахова Катерина, *Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт)*, монографія, наук. ред. д-р мистецтвозн., проф. Любов Кияновська, ПП „Медобори-2006”, Кам’янець-Подільський 2013. [Ivakhova Kateryna, *Fortepianna tvorchist' Myroslava Skoryka (khudozhn'o-dydaktychnyy kontsept)*, monohrafiya, nauk. red. d-r mystetstvozn., prof. Lyubov Kyuanovs'ka, PP „Medobory-2006”, Kam'yanets-Podil's'kyu 2013].

Кияновська Любов, *Мирослав Скорик: людина і митець*. Монографія, Видавництво „СПОЛОМ”, Львів 2008. [Kyuanovs'ka Lyubov, *Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets'*. Monohrafiya, Vydavnytstvo „SPOLOM”, L'viv 2008].

Попович Ольга, *Репрезентація творчості Мирослава Скорика на польських сценах*, „Молодь і ринок” 2019, № 3 (170), s. 75–80 [DOI: <https://doi.org/10.24919/23084634.2019.166279>]. [Popovych Olha, *Reprezentatsiya tvorchosti Myroslava Skoryka na pol's'kykh stsenakh*, „Molod' i rynok” 2019, № 3 (170), s. 75–80, [DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.166279>]].

Задерацька Алла, *Прелюдії та фуги. Мирослав Скорик: збірка статей*, Видавництво „СПОЛОМ”, Львів 1999, s. 41–53. [Zaderats'ka Alla, *Prelyudiyi ta fuyu. Myroslav Skoryk: zbirka statey*, Vydavnytstvo „SPOLOM”, L'viv 1999, s. 41–53].

Strony internetowe

Коханик Ірина, *Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця*, „Київське музикознавство” 2017, Вип. 55, s. 70–81. Źródło: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 [dostęp: 15.09.2020]. [Kokhanyk Iryna, *Muzychnyy styl' yak sfera komunikatsiyi kompozytora, vykonavtsya, muzykoznavtsya*, „Kyivivs'ke muzykoznavstvo” 2017, Vyp. 55, s. 70–81. Źródło: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 [dostęp: 15.09.2020]].

Principles of Myroslav Skoryk's Individual Style of Music in the Piano Cycle of Preludes and Fugues

Abstract

The article is devoted to the works of Myroslav Skoryk, a prominent Ukrainian composer, who is well known on the Polish music scene. Two pairs of preludes and fugues from the polyphonic cycle for piano are discussed in particular: C major No. 1 and F major No. 6. The compositions are subjected to musicological and performance analysis. The stylistic and interpretative specificity of these pieces is also considered.

Keywords: piano music, prelude, fugue, polyphonic cycle, works of Ukrainian composers, Myroslav Skoryk.