



<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, *Фортеп'янна 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.

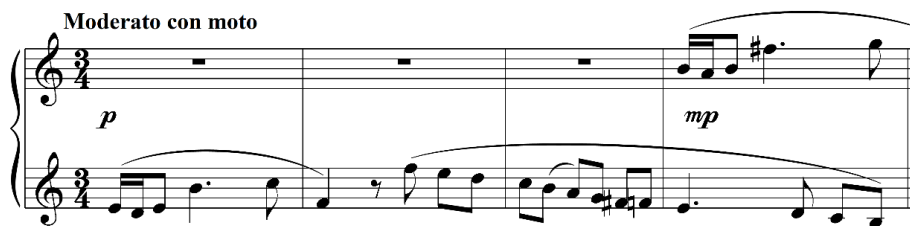
skyi czy A. Vedel. Zainteresowanie barokiem i gatunkami klasycznymi jest wyraźnie widoczne w utworach M. Skoryka (na przykład w *Suicie D-dur* czy partitach, które skomponował na różne obsady wykonawcze).

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 fuyi. Myroslav Skoryk: zbirka statey*, V-vo „SPOLOM”, L'viv, 1999, s. 41–53].

⁴ Tamże.

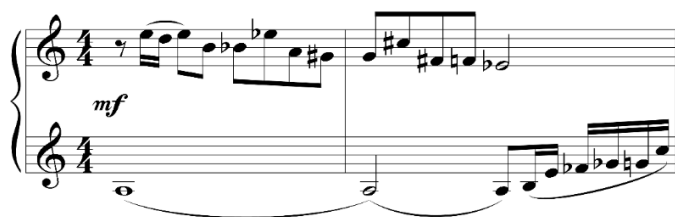
⁵ Tamże.

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 zajmujemy 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 tvorchist' 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.

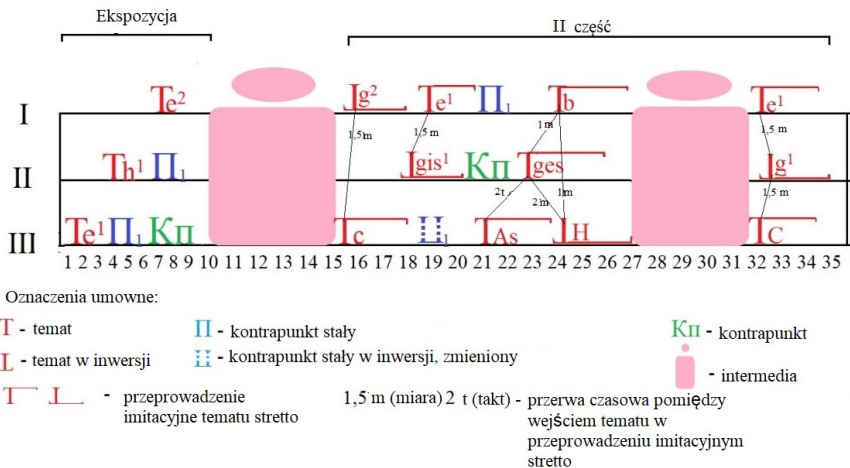


Diagram 1. M. Skoryk, *Fuga C-dur nr 1*.

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 młodzieńczością 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 znacznych 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).

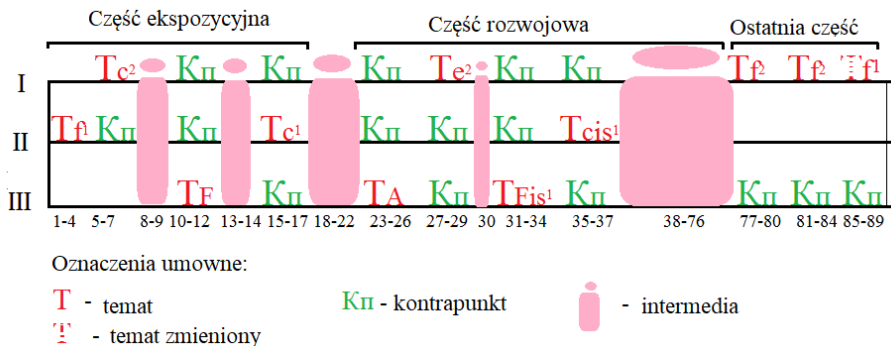


Diagram 2. M. Skoryk, *Fuga F-dur nr 6*.

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.