

## **TOCATA PARA PIANO DE MYROSLAV SKORYK. ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS**

### **TOCATA FOR PIANO BY MYROSLAV SKORYK. TECHNICAL AND PERFORMATIVE ASPECTS**

Iryna Zhebrun Maletina

Conservatorio Superior de Música de Murcia “Manuel Massotti Littel”

*Recepción:* 13-04-2022

*Aceptado:* 28-04-2022

#### **Resumen**

Mediante la realización del presente trabajo se ha pretendido descubrir y analizar la *Tocata* para piano solo del compositor ucraniano Myroslav Skoryk. Esta obra de gran valor estético-musical es muy poco conocida en España en la actualidad. En el texto se mencionan los trabajos existentes sobre las obras para piano del compositor y se han descrito todas las dificultades de la pieza a través del análisis estilístico y técnico-interpretativo. Se ha determinado el método para abordaje de la *Tocata* a través de propia práctica interpretativa que incluye algunas resoluciones de la digitación, propuestas de las disposiciones en los pasajes de un único diseño, tipos de pedalización, tipos de articulación, tipos de toques y resoluciones de agógica entre otros y se ha realizado una particular propuesta metodológica para la memorización del episodio *Meno mosso* de la obra. Este trabajo es del ámbito de la investigación performativa y se ha realizado sobre la propia práctica interpretativa de la investigadora.

**Palabras clave:** Tocata Skoryk, repertorio, análisis interpretativo.

## **Abstract**

By conducting this work we aim to discover and analyse the *Tocata* for solo piano by Ukrainian composer Myroslav Skoryk, an aesthetic-musical piece of great value, which is not very well known in Spain currently. The existing works about this composer's piano pieces are mentioned in this text, and all of the difficulties of the piece have been described through stylistic analysis and technical interpretation. The method of approaching the *Tocata* has been determined through our own interpretative practices, which include some decisions regarding fingering, proposals for the arrangements of certain passages, pedaling style, articulation style, touch style and resolutions of agogics, among others. A particular methodological approach has been applied in order to memorize the *Meno mosso* section of the piece. This work is from the field of performative investigation and has been reached by the individual interpretative practices of the investigator.

**Keywords:** *Tocata* Skoryk, repertoire, performative analysis.

## 1. Estilo y características generales de la *Tocata*

La *Tocata* de Myroslav Skoryk atrae sobre todo por su rapidez y brío, pero también por su riqueza dinámica y la variedad sonora. A pesar de que la *tocata* es un género que representa el énfasis en las capacidades técnicas, esta pieza además demanda un trabajo a fondo sobre el sonido. Prácticamente toda la creación pianística del compositor ucraniano Myroslav Skoryk es un valioso recurso didáctico y un apreciado repertorio de concierto.

Entre estas obras destacan el ciclo *En los Cárpatos*, los *Seis preludios y fugas*, la *Burlesca*, la *Partita N.º 5* y la *Tocata*. Skoryk se ha dirigido al piano a lo largo de toda su vida y ha trabajado en múltiples estilos distintos llegando finalmente a una peculiar fusión de los estilos musicales del presente y el pasado llamado “*stylish game*” (Kyianovska, 2008). Sin embargo, la *Tocata* (1978) situándose en la etapa de plena madurez del compositor ucraniano (su periodo neobarroco), recibió un gran sello personal y no contiene elementos típicos de sus otras obras para piano como los ritmos folclóricos de los Cárpatos, polifonía de la herencia barroca y elementos de *jazz*.

Skoryk utilizó los procedimientos de la *tocata* en otras obras, como en el *Final* de la *Sonata* para violín N.º 1, el *Concierto* para violín y orquesta y *Burlesca* para piano, entre otros (Markiw, 2010). Ivakhova (2013) explica esta atracción hacia el género de la siguiente manera “El mismo género *tocata* especialmente corresponde al carácter personal propio del compositor: es igual de fuerte, dinámico, perseverante y al mismo tiempo, especialmente en su interpretación barroca, que es vivificante y optimista” (p. 131).

El concepto *tocata* determina el carácter de esta pieza: su música impresiona con una imperial potencia, con su libertad de la improvisación y sensible impulso. La textura es exclusivamente de la naturaleza percutida y contiene elementos técnicos distintos. El compositor utiliza el registro actual completo del teclado, de la2 a do7.

Una de las peculiaridades de la *Tocata* es el conjunto del mecanismo y la declamación (que es la base fundamental del propio género *tocata*) y los elementos de otros géneros, como la danza, la fantasía y el recitativo. La

construcción arquitectónica de este modo recopila los rasgos del rondó y una estructura ternaria compleja ABC.

Su tema principal tiene claros rasgos de estribillo y gira alrededor del tono de re desempeñando el papel de la base temática unificante de toda la pieza. En cada compás el tono principal vuelve a la posición del tiempo fuerte, siendo de esta forma un impulso activo. Según Kyianovska (2008) “El sonido re desempeña la función de la médula pasante de entonación de toda la composición y es el punto de unión de la pieza. Usando la terminología de Hindemith, se podría llamarla *Tocata in D*” (p. 332). El tema está compuesto por un elemento cromático que se mueve dentro del intervalo de cuarta re-sol, que repite sus múltiples fisionomías abriéndose como un muelle. Este continuo desarrollo asimétrico es el resultado de una métrica inestable. Según se observa en la Figura 1 desde el compás uno hasta veintiuno la métrica se modifica en cada compás: 7/8 y seguidamente 5/8, 6/8, 3/8, 8/8, 3/8, 6/8, 4/8, 9/8, 5/8 etc. Este constante cambio envuelve al oyente en una específica percepción de tiempo y acentuación.

### Figura 1

#### Compases 1-6



Cada vez que aparece este tema principal su color es diferente. Todas las repeticiones posteriores del dicho estribillo obtienen un enfoque más dinámico (Ivakhova, 2013).

Después de la exposición del tema principal, tras una pausa que lo interrumpe inesperadamente, empieza el episodio atonal en el cual compositor utiliza el concepto de Arnold Schönberg basado en el rechazo de todos los principios generales de la tonalidad: las asociaciones funcionales diatónicas, una

estructura armónica tríada, la simultaneidad y la progresión, pero no se limita a ninguna ordenación lineal específica como la serie dodecafónica pura.

La parte central de la obra la ocupa el episodio *Meno mosso*. Si el tema principal, transición y primer episodio están escritos en el espíritu de una libre fantasía, en cambio en el *Meno mosso* encontramos en primer plano la declamación y el recitativo que se desarrolla sobre un *ostinato* de fa sostenido en la mano izquierda, que es el elemento estático. Según se observa en la Figura 2 su fórmula rítmica supone una oposición con el elemento melódico del carácter libre y desordenado.

## Figura 2

*Compases 97- 101*



La sección de *Meno mosso* que contrasta con todo el proceso anterior, es uno de los ejemplos del recitativo instrumental ampliamente utilizado por el compositor en muchas de sus obras como el II movimiento de la *Sonata N.º 1* para violín y piano, el *Concierto Cárpatos* y otros. “El recitativo atrae al compositor por su libre forma, declamación e imitación de la lengua hablada” (Yakubiak, 1989).

El último episodio señalado como *Tempo I* reúne los elementos temáticos de las secciones anteriores: célula temática principal, énfasis sobre el fa sostenido del *Meno mosso* y elemento danzado del 5/8 del *Meno mosso*, con lo que puede llamarse reexposición sintetizada.

## 2. Análisis técnico-pianístico de la *Tocata*

Sin duda, la *Tocata* es una pieza que presenta cierta dificultad técnica al ejecutante y requiere una destreza por varios aspectos como el carácter virtuosístico, el tipo de articulación suelta, la alta velocidad general, los grandes y bruscos saltos en el teclado y la dificultad rítmica. Como punto a favor, esta

pieza presenta una escritura muy clara y precisa, lo cual agiliza la lectura y su aprendizaje.

La *Tocata* está escrita por un compositor pianista que conoce muy bien el piano desde su interior y opera libremente con todas sus capacidades y prestaciones igual que experimenta con él, lo que explica la sorprendente comodidad de la textura de la obra, así como sus múltiples escrituras “en espejo”, respetando la propia naturaleza de las manos lo que se puede apreciar en la Figura 3 y lo que supone el uso de la digitación por posiciones.

### Figura 3

*Compases 38-39*



Skoryk aprovecha en la *Tocata* todas las ventajas e imperfecciones del piano como instrumento: su corta duración del sonido, su excepcional diapason dinámico, su gran tesitura, su facultad para imitar otros instrumentos, la ausencia de un auténtico *legato* físico, la producción del sonido mediante la percusión y sus cualidades polifónicas.

La ubicación de la *Tocata* en el periodo neobarroco no refiere a la utilización por el compositor de la escritura polifónica tipo Bach. Aunque Skoryk posee perfectamente los conocimientos de la polifonía y demuestra sus destrezas en el estilo contrapuntístico en sus Preludios y fugas, en la *Tocata* no acude a la polifonía de herencia barroca. Sin embargo, sí utiliza la imitación como elemento de desarrollo del material temático. El pensamiento en esta obra siempre es horizontal y nunca es homofónico. Una vez definidos los rasgos de la obra, a continuación, cabe centrarse en cuestiones más específicas del análisis interpretativo.

## 2.1. Tempo y pulso

La elección de un *tempo* adecuado en la obra siempre debe ser justificada y depende de indicaciones del autor, carácter, relación de los valores rítmicos, tipos de articulación del intérprete y tipos de ataque que se utilicen. Observamos que Skoryk en toda su obra pianística utiliza los términos italianos para las indicaciones de *tempo* y no recurre a las marcas del metrónomo. Este último posiblemente está relacionado con su visión de la libertad interpretativa: “Yo acepto distintas versiones de mis obras, incluso de *tempo*” (Ivakhova, 2013, p. 220).

Hay que evitar los tiempos excesivamente rápidos en *Vivo* y *Tempo I*. Una buena opción sería negra igual a 142. La elección de la velocidad estará relacionada con la calidad de articulación del intérprete: las notas breves en los pasajes de semicorcheas deben ser claramente pronunciadas y sueltas, su fraseo debe ser coherente, su relación entre *Vivo* y *Meno mosso* debe respetarse.

Una de las características destacadas de esta obra y la que determina su carácter cojo y grotesco es el constante cambio de acentos métricos. El tema principal (compases 1-9) de la primera sección está compuesto por un mosaico de compases diferentes: 7/8; 5/8; 6/8; 3/8; 8/8; 3/8; etc. lo que Skoryk llama: “a disintegration of rhythmic pattern” (Markiv, 2010). Un ligero apoyo sin llegar a ser un acento es un recurso necesario en la interpretación del tema principal para una mejor percepción de esta inestabilidad del compás que provoca la asimetría en el discurso musical.

El pulso no debe entenderse de ninguna manera como algo mecánico, sino que es flexible y respira. Hay que saber escuchar y no precipitar los silencios de larga duración y cortes provocados por ellos (compás 10- 5/8; compás 20- 7/8; compás 165- 4/4) que son integrados en la construcción formal de la obra. Estas pausas están llenas de contenido emocional y llevan un enlace orgánico entre sección y sección.

## 2.2 Ritmo

La naturaleza motora de la *Tocata* hace que el ritmo reciba el papel primordial en toda la obra. La variedad rítmica adquiere su mayor significado en la sección B en el *ostinato* de código Morse sobre el cual se desarrolla una melodía de libre respiración. Uno de los elementos más difíciles en la partitura analizada es la yuxtaposición del ritmo de tresillo en la mano derecha con el ritmo de corchea con puntillo y semicorchea en izquierda que produce varias combinaciones de polirritmia complejas (compases 125-127). Estas peculiaridades de la *Tocata* necesitan resoluciones específicas por parte del intérprete.

## 2.3. Digitación

El objetivo primordial de la digitación de un texto musical es la comodidad de ejecución atendiendo las características individuales de cada dedo y por otro lado la expresividad artística. En dos ocasiones aparece la digitación del autor en la partitura: en el pasaje de los compases 66-72 y en los compases 172-173. En la primera ocasión es el uso de paso del pulgar por debajo de meñique en la mano izquierda. El cumplimiento de esta atrevida propuesta no es obligatorio ni imprescindible, ya que no está ligado a un determinado efecto sonoro. En el caso de que esta digitación resulte incómoda, se puede recurrir a otra, como el deslizamiento del pulgar de una tecla negra a otra blanca. Esta solución como se puede apreciar en la Figura 4 tiene mucho sentido en este contexto, ya que la articulación de este pasaje es suelta y el movimiento del dedo pulgar sobre las dos notas sucesivas de la distancia de un semitono es cómodo, seguro y preciso.

**Figura 4**

Compases 66-70

66 Versión original

66 Propuesta

En el otro fragmento digitado por el compositor según se observa en la Figura 5 está señalado el uso de la digitación “en espejo” para una escritura “en espejo” siendo esta última la más cómoda para el aparato pianístico.

**Figura 5**

Compases 172-173

172

No en todos los fragmentos de la escritura “en espejo” se puede emplear la digitación “en espejo”, debido al amplio uso del cromatismo. A veces resultan posiciones muy distintas en cada mano ya que la imitación interválica exacta produce distintas sucesiones de teclas blancas y negras en el teclado. Además de la digitación habitual, en algunas ocasiones se debe de buscar una sonoridad potente, especialmente en puntos culminantes, en notas repetidas tipo *martellato* y *clúster* empleando dos dedos sobre una sola nota, sucesión de los pulgares, etc.

## 2.4. Disposiciones

Desde los primeros momentos de la lectura de *Tocata* fijamos en los pasajes un solo diseño pianístico de una gran extensión para la mano derecha sola (compases 25-26, 46-49 y 197-200). La técnica de manos alternas para estos diseños evita las incomodidades en la digitación, ofrece una mayor seguridad en la interpretación y una mejor calidad de sonido, acentuación y dinámica.

En el siguiente ejemplo de la Figura 6 se deduce que Skoryk deja la distribución de las manos al criterio del intérprete. La interpretación de este pasaje con una sola mano produciría giros muy incómodos y la inhabitual inclinación del tronco. Se propone realizar cambios de mano siempre en los apoyos métricos.

**Figura 6**

*Compases 46-49*

Versión original

Propuesta

The image displays two musical staves for measures 46-49. The top staff, labeled 'Versión original', shows a complex passage with many fingerings and a 'dim.' marking. The bottom staff, labeled 'Propuesta', shows a simplified passage with fewer fingerings and 'm.i.' markings.

Otro caso mostrado en la Figura 7 es el pasaje de semicorcheas (compases 32-33) que tiene la distribución entre las dos manos de 4+4 notas, que se propone interpretar en 8+8 obteniendo menos cambios de manos y consiguiendo así un sonido más uniforme y un mejor efecto de su modificación dinámica.

**Figura 7***Compás 32*

32 Versión original

32 Propuesta

*p*

*p*

m.i.

m.d.

**2.5. Dinámica**

La dinámica siempre se refleja en la partitura de forma relativa y al intérprete le corresponde la difícil tarea de fijar la medida de la expresión dinámica. Skoryk es detallista en este aspecto y escribe múltiples reguladores. Sus indicaciones son tradicionales: *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff* y *fff*, también utiliza *sf* y dinámicas situadas muy cerca una de la otra en el texto como *mf-p*, *f-mf* y *f-mp*. Skoryk también juega con la densidad de la propia textura para crear la dinámica añadiendo cada vez más notas al acorde o *clúster* (compases 134-144).

Las cuatro culminaciones ideadas por el compositor en la obra tienen la intensidad y la extensión en su preparación distintas. Por ejemplo, la primera (compás 82) llega a través de un largo *crescendo*, mientras la cuarta culminación final, la más larga e intensa, ocupa prácticamente toda la sección C completa.

Es muy importante el planteamiento de la dinámica a partir del principio estilístico del compositor. En nuestro caso cabe señalar el uso del contraste, el uso de cambio brusco de los registros y algunas similitudes con las texturas de Bartók y Prokofiev, por lo que no se debe suavizar el *forte*. Por otra parte, es importante no sobrepasar la capacidad sonora del piano en dinámicas *ff* y *fff* buscando un *forte* amplio y redondo, ya que Skoryk en esta obra en concreto, aunque parte del principio puramente percutido, nunca busca un carácter salvaje.

## 2.6. Articulaciones

En una *tocata* tradicionalmente la articulación siempre es suelta debido a su carácter saltarín, la naturaleza percutida del ataque y una velocidad avanzada. Es el caso también de esta obra: su articulación principal es corta, precisa y suelta en la tradición de las *tocatas* de Khachaturian y Prokofiev.

Cuando se interpreta la música barroca se emplean distintos tipos de articulación para el relieve del motivo, lo que lo hace reconocible en el conjunto con otras voces desarrolladas horizontalmente. Observando el tema principal de la *Tocata* se puede constatar que esta condición se ajusta muy bien para su escritura: los grupos de dos y tres notas breves unidas con la ligadura tipo arco de dos y arco de tres que corresponde además a un solo gesto pianístico confirman esta condición básica.

## 2.7. Tipos de toques

En la *Tocata* se utiliza todo el abanico de toques pianísticos, desde movimientos de peso apenas perceptibles en los sonidos rápidos y muy ligeros hasta la gran pujanza con la participación de todo el cuerpo para alcanzar la potencia extrema del sonido en los puntos culminantes de la obra. Entre toda la diversidad de toques cabe destacar algunos de mayor importancia.

La articulación suelta (*quasi staccato*) que se utiliza principalmente en esta pieza requiere el movimiento del efecto de sonoridad breve y recortada, que se consigue a través de la fusión de dos movimientos en uno: ataque y retroceso en un gesto único. De este modo la muñeca permanece pasiva, suelta y libremente movable. Al antebrazo pertenece en este caso el control de la dinámica a través de regulación de más o menos peso añadido. La condición imprescindible de este tipo de articulación es percibir con precisión el contacto de los dedos con el teclado.

Otro ataque destacado es el ataque lateral cuyo empleo es imprescindible para poder alcanzar la rapidez adecuada y la precisión en los saltos a grandes distancias.

En las figuras de trémolo que aparecen en la partitura es necesaria una gran flexibilidad de la muñeca para la rotación. El aumento de presión que se añade por las exigencias dinámicas de la frase no tiene que provocar la rigidez.

En los ataques verticales hacia dentro del teclado en los acordes repetidos (compases 177-178) los dedos necesitan estar muy activos para conseguir una simultaneidad de sonido, lo que puede provocar tensión. La rápida sucesión del mismo acorde requiere una fija colocación de los dedos y el ataque se efectúa mediante un leve movimiento del antebrazo, estando la muñeca completamente relajada. En el ataque *staccato* es totalmente necesario que la mano rebote de forma elástica, y que la muñeca funcione pasivamente como un resorte. En una velocidad elevada es necesario efectuar un ataque por cada seis acordes, ejecutando las intermediarias simplemente de rebote para evitar cansancio.

## **2.8. Pedalización**

No aparece ninguna indicación del autor acerca del pedal a lo largo de toda la obra y el abundante uso del cromatismo igual que la articulación suelta no permiten un bonito pedal envolvente como medio expresivo principal. La articulación suelta no debe emborronarse especialmente en el registro grave, que es empleado a menudo por el compositor. Evidentemente con el tipo de escritura de la *Tocata* relacionamos el pedal tipo rítmico: el pedal corto y directo que ayuda a crear los efectos de apoyo rítmico.

En determinados sitios como la parte culminante del *Meno mosso* se debe emplear pedal armónico para un sonido más pleno y rico (compases 139-144, 158-164). El mismo efecto de la intensificación del sonido es necesario en la culminación final de la obra, exactamente en los compases 177-181, 182, 185, 188, 190 y 194 donde se encuentran las octavas y acordes repetidos tipo *martellato* en la dinámica *f* y *ff*.

Muchos fragmentos de la *Tocata* no requieren el uso de pedal, o reclaman el uso de un cuarto o un medio de pedal siempre en función de las condiciones del instrumento y la acústica de cada sala en concreto. Con el empleo de medio pedal o un cuarto de pedal el *staccato* sonará corto, pero se apagará de

forma más suave. En otras palabras, el medio pedal conserva la claridad del sonido a la vez que eliminará su sequedad.

## 2.9. Melodía y fraseo

Debido al carácter espontáneo y la métrica irregular, el fraseo de esta obra es breve e inestable. Frecuentemente el compositor utiliza inesperados cortes que duran un compás entero que forman parte del desarrollo expresivo, por eso es muy importante vivir el misterio y la tensión de estos silencios de suspensión, sin que se pierda su energía y no acortar su duración.

En la *Tocata* las frases pueden constar de un solo compás, de un compás y medio o de dos compases en las secciones del carácter improvisatorio. También aparecen frases más largas en fragmentos rítmicos donde el patrón se estabiliza durante más tiempo (sobre todo la sección C). Los giros melódicos del recitativo que se superponen al ritmo ostinato del código Morse imitan el habla y hacen percibir las entonaciones de un narrador (compases 99-127).

## 2.10. Agógica

La *Tocata* es un tipo de género que por su naturaleza motórica prácticamente no utiliza la agógica como recurso expresivo. No obstante, en la *Tocata* se emplean los recursos de agógica para ayudar al discurso musical. A continuación, se determinan los más importantes: En el compás 34 a un *sf* viniendo de una sonoridad amplia, le sigue el *p súbito* el que hay que separar para que el nuevo diseño sea audible. En el compás 81 como se puede apreciar en la Figura 8 es lógico emplear un *ritardando* junto con el regulador, que ayuda a explicar mejor la llegada del punto culminante de toda la sección A.

**Figura 8**

Compases 79-82

Justo después, en los compases 85-91 mostrados en la Figura 9 (transición a *Meno mosso*), se observa como en la textura rítmica de la sección anterior se introduce un elemento nuevo de carácter pensativo. En este caso, aunque no hay ninguna indicación al respecto, es muy lógico emplear una pequeña separación de estos dos elementos: el anterior y el nuevo.

**Figura 9**

Compases 85-91

El compás 144 como se puede observar en la Figura 10 es otro momento adecuado para el empleo de agógica. El efecto de ensanchar ayuda a explicar la llegada del punto culminante en el compás 145, donde a su vez está escrito un efecto *rubato*. A partir de este punto tiene lugar una distensión del discurso (compases 147-148).

**Figura 10**

Compases 144-148

Del mismo modo, el compás 164 es un sitio propicio para un posible *ritenuto* en el punto culminante y una sonoridad muy potente para el corte de la sección de *Meno mosso* que es necesario preparar. Y, por último, en el compás 196 es posible realizar un *ritardando* para señalar mejor la llegada del último punto culminante de la obra.

**2.11. Saltos**

Entre las dificultades de la *Tocata* se encuentran traslados de la mano a grandes distancias que exigen precisión, rapidez, gran sonoridad y limpieza. La calidad de estos saltos depende de la economía y exactitud del movimiento igual que de una correcta, apoyada y equilibrada inclinación del tronco. Cada posición de la mano debe ser preparada con una rapidez instantánea y encajarse con el próximo ataque. En el contexto de la *Tocata* los saltos a grandes distancias que suponen cambios bruscos entre registros extremos se relacionan casi siempre con los momentos de la máxima tensión y culminaciones. Así gran cantidad de estos desplazamientos a tiempo rápido se acumulan en la sección C.

**3. Imitación del código Morse**

En el libro de Markiw (2010) se encuentra una cita del compositor que habla sobre la imitación del código Morse en la sección de *Meno mosso* página 74. Se ha realizado una consulta sobre una posible codificación de un texto mediante este ritmo en la obra, pero no se encontraron pruebas. Finalmente, la autora del presente trabajo consiguió entrevistar a Skoryk, quien confirmó que

no hay ningún texto codificado: “Sí, hay una imitación de este Código, pero no es traducible. Me interesaba su ritmo musical, no hay ninguna cita codificada en concreto y que el oyente busque su propio argumento metafórico” (comunicación personal, 19 de abril de 2017).

El código Morse es un sistema de comunicación en la telegrafía en la que se forman letras, números y signos de puntuación mediante señales intermitentes: puntos, rayas y espacios combinados entre sí. La imitación del código Morse en el fragmento de *Meno mosso* (compases 97-164) es bastante clara, cuya clave está en el ritmo de corchea con puntillo y semicorchea sobre un solo sonido. Para el pianista una simple imaginación de cómo actúa la palanca del telegrafista y qué movimiento utiliza el técnico del código Morse ayuda con éxito a crear el sonido buscado lo que consiste en aguantar el valor de la corchea con puntillo correspondiente al signo “raya”, que es contrastante al otro signo corto “punto”-semicorchea y realizar un movimiento muy económico, muy cercano al teclado con el antebrazo libre y con una gran precisión del dibujo rítmico en el movimiento de la mano sin llegar a levantar la muñeca.

#### **4. Ediciones de la *Tocata***

La colección en la que la *Tocata* aparece por primera vez fue editada por *Muzychna Ukraina* en Kiev en el año 1979 bajo nombre *Tocatas para piano*. N.º IV, pp. 108-118. En el 1985 la *Tocata* fue incluida en la colección *Obras para piano de Myroslav Skoryk* y la editorial *Muzychna Ukraina* reedita esta colección que actualmente está al alcance del interesado en el año 2012, pero la edición contiene errores.

En el año 2008 aparece la edición revisada por Skoryk, colección que fue dedicada al 70 aniversario del nacimiento del compositor. Esta edición, que es la recomendada, fue dirigida por Rapita (2008) la que realizó un serio trabajo con el texto materializando al máximo la concepción del compositor.

#### **5. Propuesta metodológica para la memorización del *Meno mosso***

Entre las dificultades añadidas de esta pieza cabe destacar la monotonía de células rítmicas sobre una sola nota repetidas, variadas y siempre muy

parecidas en la imitación del Código Morse que no se memorizan con facilidad. A continuación, en las Figuras 11 y Figura 12 se propone un texto que puede reducir el tiempo para la memorización de este fragmento considerablemente y proporcionar una mayor seguridad en la ejecución rítmica, además siendo una ayuda adicional en la expresividad del fraseo, ya que este texto es consonante con el contexto emocional de cada fragmento rítmico, en concreto transmitiendo la nostalgia, el enfado, la desesperación, la esperanza, la tristeza y el dolor.



## Figura 12

## Compases 135-164

135  
tie - rra le - ja - na. Sí, tan - tos a - ños sin ir. Me a - cuer - do mu - cho de ti,

138  
mí - le - ja - no ho - gar, sí, mu - chos a - ños sin ir, me a - cuer - do mu - cho, ma - dre.

141  
Mu - chos a - ños sin ir, me a - cuer - do mu - cho, ma - dre.

143  
Mí - le - ja - no ho - gar me a - cuer - do mu - cho, sí, me a - cuer - do mu - cho de ti. *ff*

146  
*mp* Yo ten - go un sue - ño,

150  
vol - ver un dí - a, ma - dre, a mi ca - sa. Ma - dre, ten - go ga - nas de vol - ver

153  
un dí a, ma - dre, ma - dre, ne - ce - si - to vol - ver *mp* un dí - a a mi jar - dín.

156  
Siem - pre sue - ño po - der ver - te... *p* Yo ten - go un sue - ño,

159  
tal vez es muy sim - ple. *f* *p* Mí - le - ja - no ho - gar me a - cuer - do mu - cho, sí.

162  
*f* *3* *3* Mad - re, mí - le - ja - no ho - gar me a - cuer - do,

164  
mu - cho, sí, me a - cuer - do mu - cho, sí.

## 6. Conclusiones

La *Tocata* de Myroslav Skoryk es una obra extraordinariamente rica que atrae por su profundo significado del *Meno mosso*, la maestría de sus técnicas de composición y desarrollo temático. El estudio de esta obra puede convertirse en un proceso totalmente creativo. Además, desarrolla en el intérprete un gran número de aptitudes: sentido del ritmo, independencia de las manos, memoria musical, desarrollo del oído interior, perfeccionamiento de los ataques, capacidad expresiva y diversidad sonora. A pesar de su sistema atonal, esta pieza saltarina, dinámica y contrastante se percibe como un dibujo animado, como una historia contada con su “érase una vez”, sus dramas, quejas y dolor, con sus procesos culminantes armónicos y rítmicos, con su largo desarrollo en la parte central que abarca distintos colores y emociones.

## Referencias

- Ivakhova, K. (2010). Dydaktychni osoblyvosti vykonannya fortepiannykh tvoriv Myroslava Skoryka. *Mystetsvoznavchi zapysky. Zbirnyk naukovykh prats.* 18, 105-112.
- Ivakhova, K. (2013). *Fortepianna tvorchist Myroslava Skoryka (hudozhnio-dydaktychnyi koncept).*
- Kyianovska, L. (1998). *Myroslav Skoryk: Tvorchyi portret kompozytora v dzerkali epokhy.* Spolom.
- Kyianovska, L. (2008). *Myroslav Skoryk: liudyna i mytets.* Spolom.
- Markiv, V. (2010). *The Life and solo piano works of the ukrainian composer Myroslav Skoryk.* The Edwin Mellen Press.
- Skoryk, M. (2008). *Tvory dla fortepiano: navchalno-metodychnyi posibnyk.* (O. Rapita, Ed.) Spolom.
- Yakubiak, Y. (1989). Forma instrumentalnykh rechytatyviv M.Skoryka. *Ukrainske muzykoznavstvo* 24, 54-66