

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Оркестровий факультет

Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано

**ЦИКЛ «24 ПРЕЛЮДІІ ТА ФУГИ» В. ЗАДЕРАЦЬКОГО В  
ПЕДАГОГІЧНОМУ ТА КОНЦЕРТНОМУ РЕПЕРТУАРІ**

**МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ**

до виконання самостійної роботи

з дисципліни

**СПЕЦІАЛІЗОВАНЕ ФОРТЕПІАНО**

для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавр

спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

галузі знань 02 «Культура і мистецтво»

спеціальності В5 «Музичне мистецтво»

галузі знань В «Культура, мистецтво та гуманітарні науки»

освітньо-професійної програми

«Музикознавство та композиція»

**Харків, 2026**

**УДК 78.071.1(477)(192):780.616.432.083.2**

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Протокол № 8 від 26 березня 2026 року).

**Цикл «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького в педагогічному та концертному репертуарі:** метод. рек. до виконання самостійної роботи з дисципліни «Спеціалізоване фортепіано» для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавр спеціальності 025 «Музичне мистецтво» галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності В5 «Музичне мистецтво» галузі знань В «Культура, мистецтво та гуманітарні науки», освітньо-професійної програми «Музикознавство та композиція» / уклад. Сирятська Т. О.; Харків. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. - Харків, 2026. – 25 с.

Укладач: **Тетяна СИРЯТСЬКА** – доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, кандидат мистецтвознавства.

Рецензенти:

**Інна ДОВЖИНЕЦЬ** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського;

**Наталя РЯБУХА** – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри фортепіано Харківської Державної Академії культури, в.о. ректора ХДАК.

Методичні рекомендації призначені для самостійної роботи здобувачів, які вивчають дисципліну «Спеціалізоване фортепіано». У методичних рекомендаціях розкрито особливості образної та віртуозної палітри циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького, здійснено аналіз окремих мініциклів із точки зору вибору художніх засобів, специфіки форми і драматургії, поліфонічних прийомів, а також виконавських завдань.

Методичні рекомендації розглянуто та схвалено на засіданні науково-методичної ради ХНУМ, протокол № 8 від 25 березня 2026 р.

© Сирятська Т.О., 2026  
© Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 2026

## ЗМІСТ

Вступ.....	4
1.Образна палітра циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького .....	5
2. Аналіз прелюдії та фуги № 2, <i>a-moll</i> В. Задерацького.....	9
3. Аналіз прелюдії та фуги № 5, <i>D-dur</i> В. Задерацького.....	14
4. Аналіз прелюдії та фуги № 24, <i>d-moll</i> В. Задерацького.....	19
Висновки.....	23
Список рекомендованих джерел.....	25

## Вступ

Прелюдії та фуги В. Задерацького (1891–1953) поки що не посіли належного місця в репертуарі українських піаністів, що обумовлено старанним і послідовним вилюченням композитора з музичної історії ХХ століття в часи радянської державності. Порівнюючи діяльність В. Задерацького із творчістю М. Рославця та А. Лур'є, М. Остапчук зауважує, що, у біографії В. Задерацького «ніколи не було навіть короткого періоду активної публічної діяльності у ролі композитора чи виконавця своїх творів» (Остапчук, 2023: 201). Цикл «24 прелюдії та фуги» взагалі був композитором написаний у вигнанні<sup>1</sup>, у трудовому таборі на Колимі, на телеграфних бланках і блокнотних аркушах у період з 1937 по 1939 роки. За життя В. Задерацького він так і не був надрукований, і відбулося це лише в 1970 році. Відродження спадщини митця розпочинається лише на початку 2000-х років. Як свідчить М. Остапчук, у 2002–2003 роках, за ініціативи Львівської музичної академії, пройшов фестиваль, присвячений музиці композитора, а також було проведено низку концертів у містах, де проминала його творча діяльність – Львові, Рівному, Житомирі (Остапчук, 2023: 202). Разом із тим, після цього не відбулося суттєвих зрушень у виконавсько-педагогічному репертуарі, і цикл В. Задерацького залишається мало виконуваним. Те ж стосується й популяризації музики композитора в інтернет-просторі. На ютубі трапляються лише поодинокі зразки записів окремих прелюдій та фуг українськими піаністами (Задерацький, 2024).

Так само залишається мало висвітленою творчість В. Задерацького в музикознавчих джерелах. До 2020-х років серед них можна виділити лише нарис В. Клима (Клин, 1980) та статтю С. Мірошниченко (Мірошниченко, 2000). У 2020-х з'являються публікації, які ілюструють певне зрушення в цьому напрямку – М. Остапчук (Остапчук, 2023) та С. Постовойтової (Постовойтова, 2022). С. Постовойтова робить низку важливих спостережень

---

<sup>1</sup> М. Остапчук свідчить, що в 1937 році, композитора було вчергове заарештовано і звичувачено у виконанні «фашистської музики», тобто творів Р. Штрауса, Р. Вагнера, Л. Бетховена та вислано на Колиму на 10 років без права листування, «що означало вірну смерть» [6, с. 203].

над інтонаційною драматургією фуг, зокрема принципом монотематизму, який проявився в «інтонаційній подібності елементів фуги між собою» (Постовойтова, 2022: 88), відзначає концертність фортепіанного стилю композитора, що втілюється «через використання складної піаністичної техніки, акордового потовщення тематизму, ускладненого голосоведення за рахунок дублювання голосів» (Постовойтова, 2022: 87), і навіть розглядає тематизм фуг крізь призму риторичних фігур (Постовойтова, 2022: 91). Стислі коментарі щодо стилістики циклу В. Задерацького подано в посібнику Н. Ревенко (Ревенко, 2020: 67-68). Можна рекомендувати для ознайомлення з творчістю композитора магістерську роботу С. Якимової (Якимова, 2021), де розглянуто низку фортепіанних творів (сонати та цикли мініатюр), а також камерно-вокальний доробок композитора. Методичні праці, присвячені питанням виконання музики В. Задерацького, наразі відсутні. Усе це обумовлює необхідність привернення уваги й подальшої актуалізації музики композитора для включення її до фортепіанного репертуару.

З цією метою необхідно реалізувати наступні *завдання*:

- здійснити огляд циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького з точки зору образної палітри й піаністичних можливостей;
- виконати аналіз окремих прелюдій і фуг, які можна рекомендувати до включення в педагогічний репертуар класу «Спеціалізоване фортепіано», виявити ті художні завдання й технічні труднощі, які вони висувають перед піаністом.

## **1. Образна палітра циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького**

Українська музика ХХ століття розкриває перед виконавцями широку палітру поліфонічних творів, що дозволяє обирати до педагогічного й концертного репертуару цикли, що відповідають виконавському, інтелектуальному рівням здобувачів та їх естетичним уподобанням. Такі цикли, як «П'ять прелюдій» та «Дев'ятнадцять концертних фуг» М. Караманова (1964), «Десять концертних інвенцій» В. Птушкіна (1971) та

«24 прелюдії та фуґи» В. Задерацького (1937 – 1939) можна доцільно пропонувати здобувачам просунутого рівня в класах «Спеціалізованого фортепіано».

«24 прелюдії та фуґи» В. Задерацького розглядають як один із перших зразків поліфонічних циклів в українській музиці ХХ століття, які були написані в 30-ті роки, поряд із творами А. Філіпенка («24 прелюдії та фуґи»), Т. Маєрського («Прелюдії та фуґи»), Є. Юцевича («24 фуґи») (Ревенко, 2020: 67).

Цикл доволі масштабний, сягає більше двох годин звучання, і написаний в усіх 24 тональностях, вибудованих за принципом квінтового кола із рухом по паралельних тональностях спочатку в бік зростання кількості дієзів до 12 мініциклу (*C-dur/a-moll – G/e – D/h – A/fis – E/cis – H/gis*) з подальшою енгармонічною заміною *Fis* на *Ges* в Прелюдії та фузі № 13 і рухом у бік поступового скорочення кількості бемолів у другій половині циклу (*Ges/es – Des/b – As/f – Es/c – B/g – F/d*).

Прелюдії та фуґи В. Задерацького є мініциклами, що відзначені різним ступенем контрасту між частинами. У більшості з них спостерігається протиставлення образів, однак нерідко образи прелюдії та фуґи доповнюють один одного. Досить часто ми бачимо протиставлення, у якому спочатку глибокий контраст поступового згладжується й відбувається зближення образного змісту прелюдії та фуґи за рахунок тематичних арок – використання тематизму прелюдії в останньому розділі фуґи, що ілюструють цикли № 16, *b-moll*; № 19, *Es-dur*; № 24, *d-moll*.

Образна палітра циклу «24 прелюдії та фуґи» В. Задерацького вражає своїм розмаїттям і відкриває перед піаністом широке коло вияву віртуозних можливостей. Серед малих циклів є прелюдії та фуґи, що представляють сферу лірики, яка може мати відтінок туги й меланхолії (Прелюдія № 2, *a-moll*; Прелюдія № 8, *fis-moll*; Фуґа № 17, *As-dur*; Фуґа № 19, *Es-dur*; Фуґа № 20, *c-moll*) або світлої, крихкої, прозорої пасторальності (Прелюдії № 11, *H-dur*; № 13, *Ges-dur*; № 15, *Des-dur*; № 17, *As-dur*). Значна частина цих

прелюдій супроводжується ремаркою *Pastorale* (№№ 8, 11, 15, 17). З романтичними образами викликають асоціації і схвильований, романтичний етюд-скерцо, який поступово насичується патетикою, – Прелюдії № 16, *b-moll*.

Широко представлена сфера скерцозності, часто позначена відтінком дивакуватості, химерності, гротеску або навіть зловісності. Такою постає Прелюдія № 18, *f-moll*, яка відкривається тривожною пульсацією вісімок, трохи похмуро, загадково, однак грона секунд, які надалі з'являються в гармонії, видають її приналежність до казково-фантастичного образу. Композитор тяжіє до сфери злого скерцо, однак доволі рідко дотримується цілісності образу і, як правило, руйнує його в процесі розвитку. Такою постає fuga № 10, *cis-moll*, відзначена ремаркою *Allegro macabre*, що змушує пригадати численні романтичні танці смерті. Серед скерцозних фуг варто відзначити й Фугу № 12, *gis-moll* (*Allegro risoluto, con forza*), якій властиві химерність та ексцентрика, Фугу № 18, *f-moll*, яка починається похмуро (ремарка *Serioso*), однак поступово виявляє ознаки гротесковості.


Сфера безтурботності, світлої радості, натомість, мало представлена в циклі В. Задерацького. Серед небагатьох виключень Фуга № 3, *G-dur* (*Allegro, marcato energico*) – активна, енергійна, в процесі розвитку набуває рис скецозності; Фуга № 9, *E-dur* (*Allegro ironico*) – жвава, жартівлива, з активним використанням *staccato*. Найбільш близькою для піаністів, які мають досвід виконання прелюдій та фуг Й. С. Баха безумовно стане Фуга № 14, *Des-dur*, із позначкою *Gaio*, тобто «безтурботно», яка нагадує бахівські мажорні фуги:

Приклад 1. Прелюдія та fuga № 15, *Des-dur*, fuga (тт. 1-6), тема:



Обираючи мініцикл для виконання, піаніст має враховувати і критерії контрасту, які дадуть можливість продемонструвати різні відтінки його

техніки, і критерії віртуозності, оскільки низку прелюдій може бути зіставлено з етюдами на різні типи техніки. Так, Прелюдії № 19, *Es-dur* та № 5, *D-dur* є модерністичними, урбаністичними етюдами, містять ремарки «*Allegro automaticamente*», тобто автоматично, що підкреслює необхідність жорсткості ритму, темпу й туше. Водночас Прелюдія № 5, *D-dur*, є механістичним скерцо, із карколомними синкопами, поліритмією та переакцентуацією, а № 19, *Es-dur*, – польотний етюд-токата із прийомами *martellato* та октавною технікою (останню використано й у фузі, де композитор створює тематичну арку). Ознаки етюдності – остинатні ламані арпеджіо – присутні і в загрозливій, дзвонно-казковій токаті Прелюдії № 1, *C-dur*, також у стрімкому скерцо Прелюдії № 3, *G-dur*, що нагадує «Політ джмеля».

Нерідко прелюдії є «ритмічними» етюдами зі змінними розмірами, поліритмією, поєднанням остинатних шарів і контрастно-ритмічних мотивів. Тип подібного етюдун знаходимо переважно в II половині XX століття, зокрема у творчості Д. Лігеті. Подолання фактурних і ритмічних труднощів у таких мініатюрах становить не менш складне завдання, ніж у прелюдіях із віртуозністю традиційного плану. Так, Прелюдія № 6, *h-moll*, ілюструє введення різних акцентів у лінії лівої та правої рук (ритмічні синкопи), що поєднується із бурхливим потоком остинатного триольного фону. Прелюдія № 7, *A-dur*, побудована на чергуванні триольних та дуольних мотивів у лінії одного голосу, що долає періодичну метрику (4/4), а надалі триольні ритми нижнього голосу будуть накладатися на дуольні мотиви верхнього. У Прелюдіях № 2, *a-moll*, та № 8, *fis-moll*, використовуються різні метри для партій лівої та правої рук (3/4 та 9/8). Прелюдія ж № 21, *B-dur*, *Allegro festive*, завдяки сикопованому пульсуючому фону () і нашаруванням колористичних тризвуків (зб.<sup>5</sup><sub>3</sub>) та септакордових гармоній асоціюється із джазовим етюдом.

У цих рекомендаціях ми пропонуємо зупинитись на трьох поліфонічних мініциклах В. Задерацького – № 2, № 5 та № 24, які можуть

підійти як для першого ознайомлення зі стилістикою композитора, так і для вибору творів до концертної програми. Зокрема, це стосується фінальної прелюдії та фуги, де композиторське мислення набуває рис оркестральності.

## 2. Аналіз прелюдії та фуги № 2, *a-moll* В. Задерацького

Прелюдія та fuga № 2, *a-moll* – одна із найромантичніших і найліричніших сторінок циклу В. Задерацького, що зумовлює її привабливість для піаністів. На відміну від більшості мініциклів, у яких fuga значно стриманіша за емоційним діапазоном, він складається з лірично-меланхолійної Прелюдії, побудованої на наспівній, ноктюрновій темі й більш активної, рішучої фуги.

Прелюдія, *Moderato*,  $3/4 + 9/8$ , є формою з ознаками куплетно-строфічної пісенної на кшталт  $aa_1 ba_2 + Coda$ , де кожна строфа починається інтонаціями ключової теми, а її друга половина відрізняється,  $b$  – це новий матеріал, який можна розглядати як середину, що розвивається. Контраст між першою та другою половиною строф, у свою чергу, надає формі ознак рондальності.

Для більшості прелюдій та фуг В. Задерацького характерне комплексне поєднання стильових і емоційних барв, що зумовлює необхідність пошуку тонких відтінків у виконанні. Не винятком є і Прелюдія *a-moll*, в основній темі якої уже на рівні експонування основної теми (тт. 1 – 11) можна виявити прихований контраст. Основна тема є наспівною ліричною мелодією, яка складається з трьох елементів і народжується на фоні триольного остинато, побудованого на октавних коливаннях тоніки. Вона відкривається висхідною октавою із подальшим низхідним рухом і огортанням тоніки зменшеною квартою. Цей інтонаційний елемент, як і тонічний органний пункт, нагадує тему шопенівського Ноктюрна *b-moll* op. 9 № 1.

Приклад 2. В. Задерацький, Прелюдія і фуга № 2, a-moll, Прелюдія, тт. 1-3:

Приклад 3. Ф. Шопен, Ноктюрна b-moll op. 9 № 1, реприза основної теми:

Однак уже другий елемент із форшлагом (тт. 3 – 4) надає темі відтінку журливості, нагадуючи український ліричний фольклор, а введення VI# ступеня (*fis*) зумовлює появу архаїчного колориту. Остання фраза теми (третій елемент) пов'язана з обігруванням гармонії домінанти і двох хвилеподібних мотивів. Уже фактично з 12 такту відбувається вільне варіювання теми, пов'язане зі зсувом у сферу подвійної домінанти (*dis-moll*) і низкою відхилень.

Друга строфа (тт. 24 – 34) ілюструє активне введення хроматичних підголосків, що зумовлюють ускладнення фактури та гармонії. Без перерви вводиться контрастний матеріал (b), де активно застосовується хроматика. Реприза, тобто третя строфа (*a tempo*, т. 53), містить нові гармонічні барви за рахунок багаторазового повторення II зниженого ступеня, який уводиться в мелодію, а також завдяки введенню широких висхідних пасажів у поєднанні з подальшим низхідним *glissando* (тт. 62 – 67). Пасажі будуються на русі по штучному ладу, що становить поєднання великої терції та великих секунд (*a-cis-dis-fis-gis*), у той час як *glissando* здійснюється по білих клавішах, чому відповідає ремарка *sur les touches blanches* (т. 63). Це створює значний

колеристичний контраст і надає музиці Прелюдії відтінку імпресіоністичності.

Кода (тт. 69 – 81), відзначена поверненням початкового звороту основної теми, яка поступово заглиблюється в баси, при тому що органний пункт – *ostinato* на тоніці – продовжує звучати в першій октаві. Останні відголоски теми композитор відзначає ремаркою *lugubre* (т. 73), тобто «похмуро».

Перше, на що треба звернути увагу піаністові в Прелюдії *a-moll*, – це шопенівські «знаки», до яких активно апелює композитор і які вимагають відповідної інтерпретації. Це стосується *мелодії*, що вільно розгортається, однак у жодному разі не перетікає в загальні форми руху, і тому кожен пасаж має бути трактований як мелодичний. Усі мелодичні фрази об'єднані великими лігами, що вимагає їх виконання на *legato*. Другий момент стосується *метро-ритмічної організації*, подібної до низки ноктюрнів Ф. Шопена. Поєднання тріолей у партії лівої руки, чому відповідає розмір 9/8 та дуольних груп в партії правої – розмір 3/4 – утворює фактично постійну поліритмію, яка може ускладнюватися новими і дрібнішими групами – шістнадцятими (тт. 35 – 41) або квінтолями шістнадцятих, як це відбувається в епізоді з «імпресіоністичними» пасажами (тт. 62 – 67). У результаті метроритмічна складова, якій піаніст має приділити достатньо уваги, перш ніж досягти певної природності звучання, може стати серйозною перешкодою на шляху до Я відчуття свободи романтичного висловлювання й виразного інтонування мелодичної лінії. Безумовно є потреба опрацювання партій окремих рук для закарбування їх ритмічних ліній у слуховій і моторній пам'яті, а також концентрація на найбільш ритмічно складних епізодах. Третя «шопенівська» складова Прелюдії, яку не можна оминати – це використання *tempo rubato*. По-перше, до цього підштовхує загальна «ноктрьюнова» атмосфера цієї мініатюри, а по-друге, низка композиторських вказівок. Наприкінці кожної зі строф ми бачимо позначку *ritenuto*, а на початку – повернення до початкового темпу (*a tempo*). Досягнення

кульмінації в контрастному епізоді супроводжується ремарками *sempre agitato* (т. 41), а потім *crescendo molto* поєднується з *accelerando poco* (т. 49). Зважаючи на те, що вся Прелюдія проходить на єдиному ритмічному *osinato* і загальний метроритм доволі складний, цих невеликих агогічних відхилень доволі достатньо для створення романтичної атмосфери, решта музичних засобів, як то колористичні пасажі, їх доповнюють. Щодо **фактурних** знаків зв'язку із шопенівською традицією, то серед них найбільш виразним є перехрещення партій лівої та правої рук у коді (тт. 71 – 79).

Подібно до Прелюдії, **Фуга, Moderato, 3/4**, також спирається на єдиний метричний патерн, який пронизує всю мініатюру, однак він значно простіший і не містить поліритмії. Тема фуги характеризується енергійністю, закладеною в пунктирних ритмах, у пружних повторах одного тону. Її настрою цілком відповідає *energico*. На відміну від Прелюдії, фуга не містить жодної ліги, а отже може виконуватися пружним, підкресленим маркатним штрихом. Однак варто уникати зайвої агресії, щоб не перетворити фугу на марш. За жанровими ознаками тема фуги близька до мазурки, у першу чергу, за рахунок початкового мотиву із пунктирним ритмом, однак подальші «підстрибувальні» інтонації із повтором тонів і широкими ходами руйнують цю жанрову асоціацію. Утім, те, що пунктирний ритм є найважливішим патерном фуги, не викликає сумнівів, адже, починаючи з другої інтермедії (т. 25), він отримує самостійне життя.

Основна тема діатонічна, будується на натуральному мінорі. У ній закладено два елементи – це цілеспрямований рух в пунктирному ритмі (т. 1) та грайливий «підстрибувальний» елемент. Складності темі надає чергування ритмічної синкопи на третій долі такту (тт.1., 3, 5) та звичайна акцентуація з половинною на першій долі. Він надає їй непевності й може призвести до недостатньо виразного інтонування, подолання якого полягає в легкому посиленні відповідних акцентів для більшої ритмічної ясності. Треба також звернути увагу, що, незважаючи на те, що тема експонується 6 тактів, надалі незмінно проводитиметься й імітуватиметься в інших голосах лише чотири (а

інколи – три), а отже, секвентний розвиток (т. 5) уже можна розглядати як кодету.

Приклад 4. В. Задерацький, Прелюдія і fuga № 2, *a-moll*, Фуга, тт. 1-6:



Експозиція фуги доволі розгорнута (тт.1 – 39), однак власне виклад теми «розірваний» двома інтермедіями, побудованими на другому та першому елементах теми (тт. 19 – 29). Уже на початку проходять дві стретти, що вимагає виділення кожної з тем. Якщо експозиція теми відбувалася в тенорі, то друге проведення, в *e-moll* (т. 7), доручається альту, воно відразу ж імітується тенором (т. 8) теж в *e-moll*. При цьому композитор не вводить жодного протискладення, порушуючи традиційні закони фуги. Невелика інтермедія, побудована на другому елементі теми (тт. 11 – 14), приводить до другої стрети. Її відкриває сопрано в *a-moll* (т. 15) і підхоплює тенор. В альті тепер уже звучить протискладення на матеріалі теми, що викликає відчуття незмінної імітації початкового тематизму. У першій фазі розгронутої інтермедії (тт. 19 – 24) відбувається секвентний розвиток другого та першого елементів у чергуванні, а в другій фазі (тт. 25 – 29) вони поєднуються по вертикалі, і поступово набуває сили активний пунктир нижнього голосу, який починає перебирати на себе мелодичну функцію.

Фінальне, кульмінаційне проведення експозиції (тт. 30 – 34), теж стретне і проходить в басу та тенорі. Тут фактура сягає повноцінного чотириголосся. Обидва протискладення ґрунтуються на мотивах теми.

Середній розділ (тт. 40 – 63) відкривається проведенням теми в басу в октавному ущільненні в контрастному ладу – *A-dur*. Після цього залишаються лише елементи теми, які розгортаються секвентно, фактура набуває ознак гомофонності, і в сутності в ній залишаються лише два голоси із октавними подвоєннями чи акордовими нашаруваннями (тт. 43 – 50). Наступна фаза позначена викладом теми в інверсії (т. 52 – 54) у басу в *E-dur*,

також в октавному ущільненні, яке змінюється новою хвилею секвентного розвитку та імітаційно-канонічним розвитком першого елемента теми (тт. 58 – 63), що підводить до репризи. Кульмінаційною зоною середини варто вважати перше ущільнене проведення (т. 40) і наступний секвентний розвиток аж до позначки *meno ff* (т. 51).

Реприза (тт. 64 – 75) відкривається тихою динамікою, на якій розгортається четверна стрета, хоча насправді більшість проведень є неповними, а отже варто говорити про неточну або усічену стрету. Аналогічна четверна стрета, однак уже із викладом теми виключно в основній тональності та більш розгорнутими проведеннями звучить і надалі (тт. 69 – 75).

Приклад 5. В. Задерацький, Прелюдія і фуга № 2, *a-moll*, Фуга, Реприза, четверна стретта, тт. 69–74:

На ній відбувається *crescendo*, яке приводить до другої кульмінації, що збігається із початком коди (тт. 84). Тут тема проводиться неповно у верхньому голосі з октавним ущільненням. В сутності, окрім фактурно насичених моментів, фуга не містить суттєвих ритмічних труднощів і не вимагає значної віртуозності. Крім того, в процесі **викладу** втрачається початкова образна амбівалентність теми (рішуче, цілеспрямоване – грайливе), і поступово в ній починають панувати патетичні тони. Усе це робить фугу значно простішою для виконання в порівнянні з прелюдією.

### 3. Аналіз прелюдії та фуги № 5, *D-dur* В. Задерацького

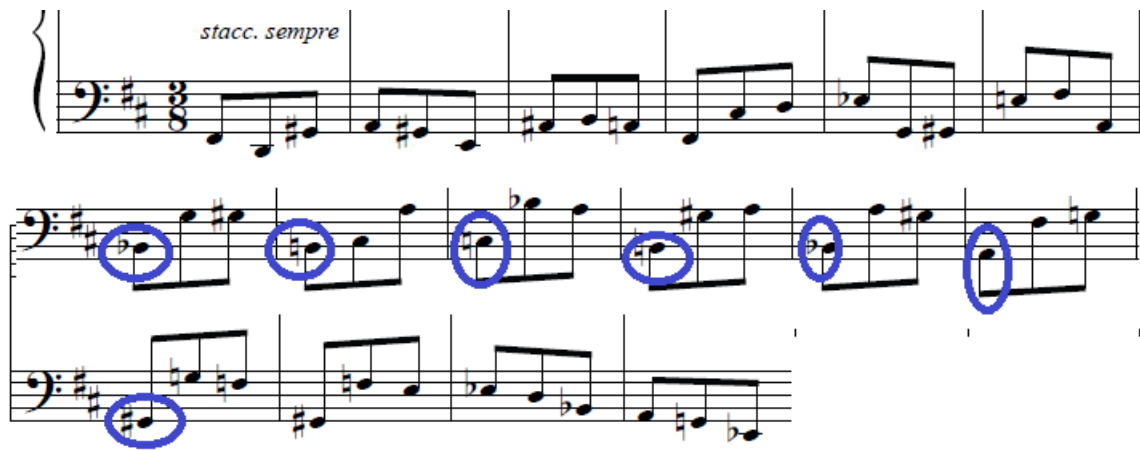
Серед мініциклів, у яких стрімка етюдно-токатна прелюдія поєднується з грайливою, *quasi*-вальсовою фугою, особливе місце належить **Прелюдії та**

**фузі № 5, D-dur.** Прелюдія дає можливість продемонструвати невпинність цілеспрямованого ритмічно остинатного руху тріолей восьмих, а fuga, навпаки – насолоду моментом, різними відтінками гри із жанром вальсу.

**Прелюдія, D-dur, 3/8,** відзначена ремаркою *Allegro automaticamente*, тобто «автоматично», що свідчить про урбаністичні мотиви творчості В. Задерацького й захоплення енергією руху машин. Це гостро сучасна токато-етюд, що відзначається віртуозністю. Незважаючи на формально великі масштаби (136 тактів), це одна з найлаконічніших прелюдій поліфонічного циклу В. Задерацького, яка триває близько 1 хвилини. Прелюдія написана в репризній тричастинній формі із двофазністю кожного етапу, що утворює лаконічну схему *aabbaa*. Обираючи цей мініцикл, піаніст має враховувати, що Прелюдія має прозвучати бездоганно блискуче, і будь-які недопрацьовані технічні труднощі буде відразу чутно.

Перше, чого треба досягти піаністові, – це виразного і пружного, рівного *staccato* в основній темі, яка викладається штрихом *staccato sempre* (тт. 1 – 15) в одноголосі партії лівої руки. Цей штрих буде ускладнено поєднанням *staccato* і *marcato* в подальшому розвитку. Інтонаційно тема доволі складна й містить численні альтерації, які свідчать про ознаки розширеної тональності. У другому реченні (тт. 7 – 14), з'являються ознаки прихованої поліфонії із рухом нижнього голосу по хроматизмах вгору і вниз. Увесь виклад теми має відбутися на одному диханні без цезур і перейти до наступного етапу.

*Приклад 6. В. Задерацький, Прелюдія та fuga D-dur, Прелюдія, тт.1-15:*



Наступний важливий момент для піаніста – це метроритмічні труднощі та поліритмія, яка заявляє про себе уже на першій фазі. Друге проведення теми (тт. 16 – 34) є варіацією, де на лінію нижнього голосу нашаровується мелодія правої руки, яка створює певний контраст до ритміки лівої – витримані тони, міжтактові синкопи, введення дуолей (т. 25, т. 28). Контрастує вона й гармонічно, нерідко дисонуючі лівій та утворюючи з нею тритони, малі нони і великі септими. Усе це надає другому проведенню дивакуватості та химерності.

Середній розділ складається з двох фаз. У першій із них (тт. 35 – 83) відбуваються суттєві зміни. Рухливий бас теми перетворюється на остинато у вигляді стрибків на септими та ширші інтервали спочатку від тоніки, а потім від інших тонів з поступовим зсувом вниз. При цьому *staccato* постійно чергуються (через один) із гострими *marcato*, що дає ефект порушення тріольності. На фоні цього басу, який поступово спускається в контроктаву, звучать подібні мотиви-фігурації в ритміці квінтолей восьмих, які утворюють поліритмію. У їх основі лежить послідовність *d-e-fis-gis-a/ais*, у якій є ознаки цілотноності. У поєднанні з гострою інтервалікою басу це посилює відтінок химерності, який виник ще на початку розвитку теми. Фігурації починають звучати відразу в третій октаві, а потім їх секвенції взагалі сягають четвертої (тт. 55 – 57). Вони чергуються з оголеним басом в незмінній ритміці, що надає відчуття постійних збивок у русі. Цей етап розгортання форми є кульмінаційним (тт. 70 – 80), і збігається з найбільшим регістровим

дистанціюванням партій лівої та правої рук та є найбільш віртуозним епізодом Прелюдії. Поєднання остинатного фону із двошаровістю фактури, яка будується на своєрідних патернах та доволі складної ритміки, дещо нагадує техніку мінімалістів, яка буде народжена тільки через 20 років. Однак при підготовці інтерпретації Прелюдії цілком доречно використовувати такі асоціації, оскільки це дає додаткове підґрунтя для розуміння модерністичних засад композиторського мислення В. Задерацького.

Схожа на попередню наступна фаза розвитку в межах середньої частини Прелюдії (тт. 84 – 105). У ній також чергуються групи квінтольних мотивів із ритмічними «збивками». Унісони правої руки, у свою чергу, нагадують про початковий етап розвитку. Водночас тут відбувається поступове динамічне згасання, про що свідчить ремарка *poco diminuendo* (тт. 86 – 87), яке врешті приводить до репризи.

У репризі-кодї (тт. 106 – 136) повертається фактурний варіант другого проведення теми (тт. 16 – 34), після чого звучать окремі мотиви теми в партії лівої руки. Тут поєднуються й початкове *staccato sempre*, і чергування з *marcato*, яке було характерне для середнього розділу форми.

Образне наповнення **Фуги D-dur, Allegro moderato**, 3/8, відрізняється від Прелюдії початковою безтурботністю, легкістю. Разом із тим, їх об'єднує триольна пульсація, використання *staccato* та розгорнута одноголосна експозиція. Скерцозно-танцювальний характер теми підкреслюється чергуванням мотивів, виконуваних на *staccato*, з «реверансними» залігованими стрибками на октави і септими. Її одноголосний виклад (у сопрано) обіймає 17 тактів, що доволі багато для теми фуги, однак, як і у випадку із темою фуги *a-moll*, тема перетікає в розвиток-кодетту, який у цьому випадку складає 10 тактів, а сама тема, що буде далі імітуватися, усього 7 тактів:

*Приклад 7. В. Задерацький, Прелюдія та фуга D-dur, Фуга, тема, тт.1 -7:*



Завдання піаніста у виконанні теми полягає в протиставленні повітряного *staccato* Фуги напористому й невпинному *staccato* Прелюдії, при цьому не приховуючи танцювального вальсового начала. Експозиція доволі небагата тематичними проведеннями, і включає всього три (т. 1, 18, 33), в основній, доміантовій і знову в основній тональностях. При цьому вводиться інтермедія (тт. 26 – 32), яка відокремлює останнє проведення. На особливу увагу заслуговує протискладення із ритмічною формулою «восьма – дві шістнадцятих – восьма», яке ускладнює ритмічний малюнок фуги, і надає їй ще більше рухливості і грайливості. Разом із тим, виконуючи цей мотив, треба уникати настирливості, оскільки це загрожує одноманітністю. Середній розділ відділений невеликою інтермедією (тт. 40 – 43), у якій фактура ущільнюється октавами.

Як і в попередній фюзі, початкове проведення середнього розділу (т. 44) відбувається в басу, у новій тональності (*B-dur*) і з октавним ущільнення теми. Її супроводжує ущільнене акордами протискладення, що надає фактурі ознак гомофонної. При цьому звуковисотна структура ускладнюється хроматизмами. Наступне проведення у верхньому голосі (т. 52) звучить в *es-moll*. Композитор тут відключає третій голос, не дотримуючись суворих правил фуги. Подальший розвиток (тт. 65 – 84) спрямований до кульмінації і становить собою інтермедію, побудовану на перегуках мотивів із протискладення. При цьому тональна визначеність остаточно втрачається.

Тональна реприза теми (т. 85) відбувається на вершині кульмінації і супроводжується глибокими октавними басами. Ще двічі тема проводиться в *A-dur* (т. 96, т. 106), після чого звучить проведення теми в сопрано (т. 117) із розрідженням фактури, яке можна вважати початком коди. Завершується fuga останнім, скороченим проведенням теми в басу (т. 130) і двома співзвуччями на *forte* (тт. 137 – 138).

Звертає на себе увагу, що характер, заявлений у темі, не залишається незмінним і поступово втрачає безтурботність у середній частині фуги, що зумовлено активним використанням хроматики. Завданням піаніста в цій фазі розвитку – не переобтяжити й так щільну фактуру, залишаючи певний люфт і відчуття легкості, інакше – вона буде звучати важко та набридливо.

#### **4. Аналіз прелюдії та фуги № 24, *d-moll* В. Задерацького**

Серед циклів, які дають піаністу, можливість виявити широку динамічну палітру і володіння щільною фактурою, виділяється останній – **Прелюдія і fuga № 24, *d-moll***, яка виступає епічним фіналом поліфонічного циклу В. Задерацького.

**Прелюдія № 24, *d-moll***, вирізняється найрозгорнутішою ремаркою стосовно характеру виконання – *Robusto, barbaro, risoluto*, тобто «міцно, варваськи, рішуче», що доволі точно характеризує необхідний настрій і специфіку туше. Прелюдія відсилає як до образів дзвонності, що виникають в інструментальній музиці XIX століття, так і до «варваризмів» початку XX століття, що знайшли відбиття в низці творів, у тому числі фортепіанних. Пригадаємо «*Allegro Barbara*» Б. Бартока. Якщо для дзвонності характерні мотиви розгойдування (тремолоподібний рух, *martellato*, чергування кварто-квінтових і тритонових співзвуч, то «варваризми» визначаються різкістю штрихів, використанням архаїчних ладів і співзвуч, секундових і кластерних нашарувань. З ними органічно пов'язана і так звана ударна трактовка фортепіано з різким, відверто агресивним і неприкритим звучанням окремих звукових комплексів.

Усі ці риси повною мірою знаходять відбиття в Прелюдії, де потужно-загрозлива тема побудована на розірваних паузами унісонах у низькому регістрі великої октави. Після невеликого експонування-вступу до унісонів приєднуються тремолоподібні фігурації-«передзвони» у ритміці шістнадцятих, побудовані на розкладених ламаних секст та септакордах.

Вони чергуються на відстані тону-півтону і швидко виходять за межі діатоніки за рахунок хроматизмів. Лінія басу також насичується хроматикою, хоча тоніка незмінно повертається (тт. 4-5, т. 8., т. 9, т. 10, т. 17). Незмінність фігурацій надає Прелюдії ознак етюдності.

За формою Прелюдія є тричастинною безрепрізною, що розгортається за схемою *abc*. Така логіка обумовлена поступовим розвитком початкового образу.

Другий розділ Прелюдії (тт. 18 – 38), пов'язаний з ущільненням фактури й подальшим розвитком дзвонності. Необхідний звукообраз В. Задерацький фіксує в ремарці «*quasi campane*» (т. 18). Унісони, які граються двома руками, чергуються з фігураціями-передзвонами, також зіграні двома руками. Композитор вводить трирядковий запис. У крайніх рядках фіксуються унісони в ритміці половинних, які закономірно піаніст має покинути, утримуючи їх педаллю, а у середньому – фігурації із протилежно спрямованими штилями, що відповідає лініям лівої та правої рук, які звучать дзеркально-симетрично. Під час гармонічного розгортання тоніка *d* в унісонах залишається незмінною, однак на неї нашаровуються секунди, тонічний тризвук (т. 21, т. 29, т.32) та його мажорний варіант (т. 25), тризвук другого ступеня (т. 27), що утворює відносно нескладну вертикаль.

Третій, завершальний розділ Прелюдії (тт. 39 – 57) виступає кульмінацією розвитку звукообразу дзвонності. Етюдні фігурації тут зникають, і замість них вводяться парні синхронні секунди в партіях лівої та правої рук (у великій та контроктавах), які чергуються з унісонними і акордовими комплексами (у першій – третій октавах). Тепер унісони для обох рук розміщуються на верхньому рядку, а нижні два призначені для правої – середній рядок, чому відповідає позначка *m.d.* (тобто *mano destra*), і для лівої – нижній – *m.s.* (*mano sinistra* відповідно). На кульмінації шестизвучні комплекси сягають третьої і четвертої октав (тт. 44 – 51), після чого напруга зберігається аж до останніх тактів, де на фоні четверного унісону *d* звучать інтонації початкової теми в басу.

Отже, Прелюдія вимагає наскрізного зростання динаміки, і, відповідно, розуміння піаністом своїх фізичних можливостей та естетичних рамок звучання. Незважаючи на можливості застосування туше ударного характеру і «варваризми» у самій музиці, необхідно уникати відвертої «крикливості» і тривалого динамічного плато. З цією метою треба визначитись із єдиною кульмінацією, яка має бути досягнута в третьому розділі, що відповідає безрепрізній логіці розгортання форми. Складність цієї Прелюдії полягає в пошуку оптимальної динамічної драматургії. Обумовлено це тим, що єдина позначка *forte* стоїть у нотному тексті в першому такті, а надалі ми зустрічаємо лише одиноке *crescendo* (т.15), і в результаті піаніст сам має вирішувати, де доцільно посилити гучність, а де трохи відступити, при цьому не втративши напруги, яка має бути збереженою до кульмінації.

**Фуга *d-moll, Moderato*, 4/4**, також виділяється на фоні інших фуг циклу. Обумовлено це, з одного боку, ремаркою *Narrate drammatico*, тобто «Оповідально драматично», а також близькістю цієї фуги ричеркару, що обумовлено використанням принципу ритмічних перетворень теми (збільшення) та поєднання в одночасному звучанні теми у збільшенні та в основному вигляді. При цьому поліфонічна фактура доволі нескладна, і за триголосним викладом нерідко простежується двоголосся з ущільненням якогось із голосів або й взагалі гомофонна фактура, чим характеризуються інтермедії. Форма подібна до Прелюдії і представлена трьома розділами без репризи, другий з яких пов'язаний із новими модифікаціями теми фуги (тт. 24 – 75), а третій, *quasi campane* (тт. 76 – 96), побудований на матеріалі Прелюдії і складає композиційну арку. З точки зору драматургії він може розглядатися як кульмінація «драматичної розповіді», яку веде музика фуги.

Тема фуги є класичним зразком реалізації принципу «ядра» із розгортанням. Відкривається вона поступовим рухом від тоніки по хроматизмах вгору до V ступеня. Він нагадує теми хроматичних ричеркарів Я. Свелінка та Дж. Фрескобальді. Потім – низхідний рух від верхньої тоніки, який приводять до другого інтонаційного елементу – мотиву розгойдування,

побудованого на поступовому розширенні інтерваліки (терція – кварта – тритон). Мотив розвивається секвентно та варіантно, розділяючись паузами, що приводить найширшого стрибка – малої септими (т. 6), яка надалі заповнюється низхідним рухом.

Приклад 8. В. Задерацький, Прелюдія та фуга № 24, d-moll, Фуга, тема, (тт.1-6).

Складність інтерваліки теми та її інтонаційного строю, вимагає від піаніста осмисленого інтонування, яке поступово відкриває для слухача нові мелодичні грані. Вдалим буде тут вибір спокійного оповідального тону, який відповідає ремарці «*narrate*».

Експозиція охоплює всього три проведення теми – в басу (тт. 1 – 6), в альті (тт. 5 – 12) та сопрано (тт. 13 – 18). На фоні альтового проведення вводиться ритмічно складне протискладення в нижньому голосі з триольними групами та речитаціями. Однак надалі воно повернеться лише в другому розділі в ролі матеріалу для інтермедії (тт. 35 – 42), тому суттєвих ритмічних труднощів для піаніста фуга не становитиме. Експозиція перетікає в інтермедію на матеріалі мотиву розгойдування (тт. 19 – 23), який також нагадує мотиви передзвонів з Прелюдії. Вона змінюється скороченим проведенням від *d* в басу в октавному ущільненні, що можна розглядати як початок другого розділу фуги.

У другому розділі відбуваються окремі одиночні проведення, зокрема від *cis* (т. 31), однак центральну роль у ньому відіграють різні поєднання тем, зокрема проведення теми в ритмічному збільшенні та з унісонним дублюванням у басу від *a* (тт. 48 – 59). На нього нашаровується виклад теми в прямому русі (тт. 48 – 52) та в інверсії (тт. 53 – 59). Трапляється і стретта (тт. 43 – 47) із темою, викладеною від *d* (в басу) та від *e* (сопрано). Інтермедія (тт. 65 – 68), побудована на поєднанні різних ритмічних варіантів мотиву розгойдувань. Вона приводить до мікрорепризи (тт. 71 – 75), представленої

стретою теми від *d* в басу та тенорі (альті) з октавним ущільненням. При цьому протискладення опускається. Така складна тематична робота, яка відбувається в центральній частині фуги, може стати найскладнішою для піаніста, однак насправді композитор користується будь-якою можливістю полегшити фактуру і часто опускає третій голос. У паралельних проведеннях теми не звучить ніякого додаткового тематичного матеріалу, що зумовлює простоту прочитання і прослуховування кожної з ліній.

Фінальний розділ фуги (тт. 76 – 96) – гомофонний і повертає до звукообразу дзвону з Прелюдії. Будучи побудованим на матеріалі другого розділу Прелюдії, він, разом із тим, містить фактурні відмінності – замість тремолоподібних мотивів тут з'являються октавні та акордові чергування – *martellato*, які заповнюють «простір» між унісонами і надають фактурі особливої щільності. Разом із тим, лінія прихованого нижнього голосу, що рухається по хроматизмах (*d-es-e-f-fis-g-a*) має безпосередній зв'язок із темою фуги. Як і розділ в Прелюдії, фінал фуги має етюдний характер і дає піаністові можливості для демонстрації віртуозності. Завершується fuga чергуванням розсереджених тонічних тризвуків, забарвлених в мажорний лад – *D-dur* – що змушує пригадати бахівський принцип завершення мінорних прелюдії і фуг в мажорі. Цей мініцикл може стати частиною не тільки навчальної, але й концертної програми піаніста і, безумовно, розрахований на просунутих здобувачів. Готуючись до інтерпретації Прелюдії і фуги *d-moll* В. Задерацького, можна рекомендувати спочатку ознайомитись із Прелюдією та фугою *Des-dur* М. Скорика, також пов'язаною із розкриттям звукообразу дзвонності. Ці мініцикли зближує й арочна форма – з поверненням до матеріалу прелюдії в завершенні фуги.

## **Висновки**

Проведений аналіз підтверджує широту амплітуди віртуозних і художньо-естетичних орієнтирів циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького. Образний зміст багатьох мініциклів доволі складний через музичну мову, метаморфози початкового образу, і тому поліфонічна музика

В. Задерацького може розглядатись як така, що характеризується «високим порогом входження». Через це варто рекомендувати здобувачам пізнання незнайомого через знайоме. Прихильникам бахівської традиції буде доречно розпочати знайомство з поліфонією В. Задерацького з Прелюдії та фуги № 15, *Des-dur*. Виконавцям, які тяжіють до шопенівського типу піанізму і мають досвід виконання його ноктюрнів, можна рекомендувати цикл Прелюдії та фуги № 2, *a-moll* із ноктюрновою Прелюдією та патетичною фугою з ознаками мазурки. Піаністам, яких приваблює сучасний репертуар і потенціал ударних властивостей фортепіано, поряд із масштабноркестральною фактурою, а також із досвідом роботи над Прелюдією та фугою *Des-dur* М. Скорика, доцільно запропонувати Прелюдію та фугу № 24, *d-moll*. У свою чергу, Прелюдія та fuga *D-dur* може бути рекомендована здобувачам, які вільно долають поліритмічні труднощі, і тяжіють до урбаністичного репертуару, що розкриває потенціал енергії жорсткого ритму.

Втім, складність музичної мови та образів прелюдій та фуг В. Задерацького має і зворотній бік – приховану простоту, яка полягає в ясності, незавуальованості фактури фуг, у максимальному спрощенні її на кульмінації, у частому витісненні власне поліфонічних прийомів гомофонними, що нерідко перетворює «удаване» чотириголосся на реальне двоголосся. Це робить їх відносно легкими для виконавського прочитання та інтерпретації.

Кожен із розглянутих циклів може стати яскравою сторінкою не лише програми такої дисципліни як «Спеціалізоване фортепіано», але й увійти до концертних програм піаністів.

## Список рекомендованих джерел

- Задерацький В. П. (2024). *Енциклопедія сучасної України*. Т. 10, Літера 3. URL: <https://esu.com.ua/article-15271> (дата звернення: 08.02.2024)
- Лініцька Н. С. (2018). Особливості роботи над поліфонією зі студентами факультету мистецтв (традиційні та інноваційні методи). *Науковий часопис національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова*. Серія 16 : Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики, Вип. 31, 72–76.
- Клин В. Л. (1980). Українська радянська фортепіанна музика (1917– 1977). Київ : Наук. думка, 313.
- Лукашенко Н. О. (2024). Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики ХХ ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 308.
- Мірошниченко С. (2000). Тематична «аура» у поліфонічних творах В. Задерацького. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*, Вип. 28. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 177 – 185.
- Остапчук М. М. (2023). Повернення із забуття (до 70-річчя від дня смерті композитора Всеволода Задерацького). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, Вип. 44, 201–206.
- Постовойтова С. О. (2022). Особливості поліфонічного мислення Всеволода Задерацького у циклі «24 прелюдії і фуги». *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Київ, Вип. 134, 85–100.
- Ревенко Н. (2020). Інструментальне виконавство (фортепіано) Частина II: навч.-метод. посібник. Миколаїв: РАЛ-поліграфія, 212.
- Ревенко Н. (2019). Методи роботи над поліфонічними циклами європейських композиторів в сучасній практиці педагога-піаніста. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлінського*. Педагогічні науки, № 1 (64). 199–204.
- Чернявська М. С., Тимофєєва К. В. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства*, Вип. ХХІХ. 43 –67.
- Якимова С. В. (2021). Фортепіанна та камерно-вокальна творчість Всеволода Задерацького: історико-виконавський аспект: кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеню магістра. Суми, 78.
- Zaderatsky V. (2024). Prelude & Fugue No. 2 in a moll/ В. Задерацький. Прелюдія і Фуга ля-мінор URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jj8S6bIrR1w> (дата звернення: 16.02.2024).