

Розділ 3. РЕПЕРТУАР СУЧАСНОГО ПІАНІСТА

УДК 78.071.1(477)(092):780.616.432.083.2

DOI 10.34064/khnum1-70.08

Сирятська Тетяна Олександрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри спеціального фортепіано
e-mail: stethr69@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0900-2857

Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького

Зростаючий інтерес до творчості В. П. Задерацького зумовив появу ґрунтовних досліджень, присвячених аналізу одного із центральних творів у його доробку – циклу «24 прелюдії і фуги». Однак при всебічному розкритті особливостей фуг прелюдій приділяється значно менше уваги, хоча саме вони нерідко можуть розглядатися як носії провідних образів циклу. Новизна обраного ракурсу дослідження полягає у створенні жанрово-стильової типології прелюдій великого поліфонічного циклу В. Задерацького, що зумовило постановку мети статті – виявлення жанрово-стильової приналежності прелюдій циклу до певного сталого типу. Структурно-функціональний, жанрово-стильовий, компаративний, типологічний аналіз прелюдій циклу В. Задерацького дозволив дійти висновків, що найбільш вагома група прелюдій акумулює мішані жанрові параметри (токатність, скерцозність, етюдність), серед решти – групи лірично-ноктюрнових, пасторальних, скерцозно-казкових (з прихованою сюжетністю), похмуро-експромтних, «етюдних» прелюдій. Усі вони демонструють тяжіння композитора до раціоналістичних структур: цілотнових ладів, поліметрії (різні метри в партіях лівої та правої рук), поліритмії, які свідчать про конструктивну природу задуму більшої частини прелюдій.

Ключові слова: жанр; прелюдія; жанрово-стилістична типологія; малий бароковий цикл; мініцикл; великий поліфонічний цикл; українська музика ХХ століття.

Постановка проблеми.

Малі цикли «24 прелюдій та фуг» (1937–1939) В. Задерацького (1891–1953) презентують оригінальне композиційно-драматургічне явище. Якщо прелюдіям властиве збереження початкового образу, то у фузі нерідко здійснюється образна метаморфоза, частково зумовлена поступовим фактурним ущільненням теми і втратою нею початкових якостей (наприклад, легкості і граційності). Деякі фуги розвиваються по лінії зближення з гомофонною прелюдією не тільки за рахунок фактурної трансформації, а й запозичуючи її тематизм, що яскраво ілюструє останній мініцикл (Прелюдія і fuga № 24, *d-moll*) і ряд інших (№ 16, 19). Часто саме прелюдії виявляються носіями найбільш яскравих, рельєфних тем і образів та визначають змістово-семантичну домінуючу малого і великого поліфонічного циклу у цілому, в той час як фуги драматургічно слабші і доповнюють чи відтіняють прелюдії. Зазначене дозволяє виснути гіпотезу про важливу роль прелюдій у поліфонічному циклі В. Задерацького.

Останні дослідження і публікації за темою. Новітні дослідження демонструють значний інтерес до української поліфонічної музики, про що свідчать нещодавно захищені дисертації Л. Циганюк (2023), С. Постовойтової (2024), здійснені на матеріалі поліфонічних циклів В. Бібіка, А. Караманова, М. Скорика, О. Яковчука, І. Пяковського, Б. Стронька.

Розглядаючи поліфонічні мініцикли, дослідники, як правило, роблять акцент саме на фузі, надаючи прелюдіям короткі характеристики. Нерідко це зумовлено масштабними параметрами прелюдій. Наприклад, Л. Циганюк відзначає, що прелюдії в мініциклах В. Бібіка часто мають «значення короткої преамбули, або епіграфу до фуги» (Циганюк, 2023: 71), яскравим прикладом чого є чотири тактова Прелюдія № 1, а «інтонації прелюдій часто використовуються у фугах» (там само); вказано також на цитування теми з Віолончельного концерту В. Лютославського (Прелюдія № 11), однак найбільш важливі спостереження здійснюються відносно фуг (форма, кількість голосів, протискладення, інтермедії, специфіка експозицій) (там само: 151–152). У свою чергу, аналіз прелюдій з «12 прелюдій та фуг» О. Яковчука дозволяє дослідниці виявити

панування поліфонічного складу фактури і прийомів розвитку, притаманних самим фугам (Циганюк, 2020: 117), розмаїтість форм (рондо, інвенція) і оригінальний підхід до жанрової семантики (прелюдія-токата, прелюдія-остинато, прелюдія-діалог, канон, буре, жига) (Циганюк, 2023: 242). Так само і в деяких мініциклах М. Скорика фуги розпочинаються на тематичному ядрі прелюдії (там само: 216), і у фугах запозичуються з прелюдій деякі принципи розгортання матеріалу, як, наприклад, остинатність (там само: 222).

Інтерес до «24 прелюдій і фуг» В. Задерацького, творчість якого повертається «із забуття» (Остапчук, 2023), наразі виявляють М. Остапчук, С. Постовойтова. М. Остапчук не пропонує розгорнутого аналізу циклу, однак здійснює ряд спостережень над його стилістикою, вказуючи на «принцип “романтизації” старовинної барокової форми» (Остапчук, 2023: 204), «сполучення поліфонічного і гармонічного мислення», а також органічне поєднання складних гармоній, елементів модерну і народних мотивів (там само).

У дисертації С. Постовойтової великий поліфонічний цикл вивчається в аспекті композиційно-драматургічної єдності, при цьому саме fuga розглядається як концептуальний центр малого та великого поліфонічних циклів (Постовойтова, 2024: 100), а темі fugи як структурному *initio* присвячено окремий розділ (там само: 47). У циклі В. Задерацького відзначено такі особливості fug, як масштабність тем та інтермедій, використання великої кількості утриманих протискладень (там само: 128), проникнення рис сонатної розробки у процес розвитку матеріалу fug (там само: 129). Типи взаємодії прелюдій і fug між собою у циклі В. Задерацького С. Постовойтова визначає як контраст (№№ 7, 10, 13, 19) та взаємодоповнення (№№ 5, 6, 21). Відзначається також закономірність передування fugам рішучого характеру стрімких або напружених прелюдій (там само: 126). Дослідниця не виключає можливості зміщення драматургічного центру на прелюдію, про що свідчить її типологія принципів драматургічно-функціональної взаємодії прелюдій та fug. С. Постовойтова визначає «концептуально більш значущу» частину мініциклу як «ікт», який може бути доповнений постиктом (якщо fuga драматургічно слабша), або, навпаки, прелюдія

стає предиктом, а fuga – іктом (там само: 124). При цьому може відбуватися формування малого циклу за принципом образної і стильової єдності, жанрового взаємовпливу чи за принципом антитези (там само). Однак цикл В. Задерацького не розглядається з точки зору переосмислення функціональних співвідношень у мініциклі.

Чи не єдине дослідження, у якому зроблено висновок щодо панівної ролі прелюдії в мініциклі – стаття М. Чернявської та Чжан Менчже, у якій вказано, що «прелюдія є найбільш важливою ланкою в музичній драматургії поліфонічного мініциклу» у Дін Шанде, і саме у прелюдіях концентруються «суб'єктивні» стилістичні риси, в той час як фугам притаманні ознаки класичної поліфонії, «збагаченої елементами китайської модальної системи і народної музики» (Chernyavska & Mengzhe, 2021: 2948).

Огляд останніх досліджень підтвердив, що аналіз прелюдії як ключового зерна мініциклу є малорозповсюдженим підходом. Фокус в аналізі поліфонічних циклів неминуче зміщується на фугу, оскільки саме вона є найвищою поліфонічною формою епохи Бароко, у той час як прелюдії приділяють менше уваги. Однак в умовах творчого переосмислення ідей минулого (що є характерним для ХХ століття) та вільного трактування поліфонічних принципів (або їх поступового витіснення гомофонними, що нерідко спостерігається у фугах В. Задерацького) прелюдія вимагає не меншої уваги, ніж фуга.

Малорозробленою залишається і типологія прелюдій за жанровими і стильовими критеріями. Не в останню чергу це зумовлено проблемністю предмета вивчення, адже за «фасадом» прелюдії можуть приховуватися й об'єднуватися різні жанрові витoki. Натомість мініатюрам інших різновидів – виявленню як їх розмаїття, так і інваріантних, індивідуальних особливостей – присвячено чимало сучасних музикознавчих праць. У них розглядаються як окремі зразки жанру (Салдан, 2018), так і різні типи мініатюр у фортепіанних циклах (Клендїй, 2021; Мінгальов & Гончаренко, 2022), окрема увага приділяється токати (Бондаренко, 2020), пасторалі (Shapovalova, Chernyavska, Govorukhina, Nikolaevska, 2021). С. Салдан застосовує метод жанрового моделювання до мініатюр львівських композиторів, керуючись параметрами жанру, стилю

епохи, школи, напряму, індивідуального стилю, композиційних особливостей, форми і музичної мови. Дія цього методу демонструється на прикладах пісні без слів (Салдан, 2018: 28), скерцо з елементами токати (там само: 29) та мініатюр, що відсилають як до пісенних, так і до інструментальних парадигм (там само: 30).

Для деяких різновидів мініатюри характерне міцне жанрове «ядро», що, наприклад, ілюструє пастораль, вирізняючись комплексом темпових, мелодичних (тема-мелодія), тембрових (голос + флейта, лютня, арфа) ознак, ритмом (танцювальний) і навіть тональністю – *F-dur*, *G-dur*, *d-moll* (Shapovalova et al., 2021: 139).

Водночас огляд останніх досліджень дає привід говорити, що сучасне сприйняття моторних жанрів є досить недиференційованим, злиття їх ознак спостерігається як у композиторській практиці, так і в музикознавчій думці. Це приводить до визначення, наприклад, скерцо як інструментального жанру, що асоціюється «із гротесково-гумористичною образною сферою» (Салдан, 2018: 29), і, водночас, є генетично пов'язаним з токатою (Белова, Якимчук, 2020: 69). При цьому обидва жанри розглядаються як такі, що «засновані на принципі етюдності – однотипному моторному русі» (там само). Підтвердженням цієї тенденції служать і наявність «Токати» в циклі етюдів *op. 111* К. Сен-Санса (Клендій, 2021: 107), і використання словосполучень на кшталт «етюдної токатності»¹ для характеристики подібних мініатюр (там само: 188).

Серед типових рис токати, які виділяють сучасні дослідники, зустрічаємо октавно-акордове *martellato* (там само: 109; 165), різноманітні види репетиційного викладу (Бондаренко, 2020: 224), динамічну процесуальність у вигляді, наприклад, безперервного *crescendo* (Бондаренко, 2020: 224), а її семантична палітра визначається образами «стрімкої активності, наполегливості, азарту, механістичності» (там само: 223) та інтенцією «спрямованого остинатного руху» (там само: 227).

¹ Жанровий та семантичний зміст фортепіанних циклів К. Сен-Санса характеризується дослідником у широкому діапазоні «від моторної скерцозності та етюдної токатності – до лірики, споглядальної рефлексії» (Клендій, 2021: 188).

При цьому нерідко такі характеристики трапляються саме в прелюдія², що підтверджує спостереження О. Клендія: «Протягом усієї прелюдії діє одна технічна формула (*perpetuum mobile*): токатне репетиційне повторення того чи іншого інтервалу (переважно терції) або акорду поперемінно в обох руках <...>» (Клендій, 2021: 76). У свою чергу, П. Мінгальов характеризує одну із прелюдій Ф. Якименка як «механізовану», із кодою, яка «подібна до механістичних фортепіанних вправ Ф. Ліста або К. Таузіга» (Мінгальов, Гончаренко, 2022: 308). Усе це змушує поставити питання, чи доцільно розрізняти скерцозність, токатність і етюдність у сучасній композиторській творчості, чи розглядати їх просто як сферу моторики, протилежну ліриці і споглядальній рефлексивності?

Ускладнює вивчення прелюдій В. Задерацького в аспекті типології і те, що в «24 прелюдіях і фугах» вони є складовою малих циклів як драматургічного цілого і не можуть розглядатися окремо від фуг, що змушує висувати додаткові параметри аналізу, зокрема специфіки драматургічного співвідношення прелюдій та фуг.

У зв'язку із цим пропонуємо підходити до типології прелюдій В. Задерацького із жанрово-стилістичним критерієм, що видається найбільш доречним. Такий підхід виявляє нові зв'язки в цілісній драматургії циклу та увиразнює його стильові орієнтири, що уможливує новий рівень його осмислення, а отже, обумовлює *новизну заявленої теми* дослідження.

Метою статті є виявлення жанрово-стильової специфіки прелюдій у мініциклах В. Задерацького з точки зору їх приналежності до певних сталих типів, що зумовлює залучення таких *дослідницьких методів*:

- структурно-функціонального – для аналізу специфіки тематизму, форми, впливу тематизму прелюдії на фугу;
- жанрово-стильового – для вияву індивідуальних і загальних особливостей і жанрових орієнтирів прелюдій та їх співвідношення із фугами;

² О. Бондаренко виявляє риси токатності у циклі «16 Концертних етюдів» ор. 38 Ю. Решетаря (Бондаренко, 2020: 227).

- типологічного – для визначення приналежності прелюдій до певної моделі в рамках циклу В. Задерацького;
- компаративного – для зіставлення прелюдій різного типу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Прелюдії у циклі «24 прелюдій і фуг» В. Задерацького характеризуються значним жанрово-стильовим розмаїттям, що зумовлює необхідність виділити декілька типів мініатюр. Основним критерієм класифікації слугує жанрове наповнення, що дозволяє виділити мішаний тип прелюдій (із поєднанням токатності, скерцозності, етюдності), а також типи лірично-ноктюрнових, пасторальних (меланхолійно-пасторального і світло-пасторального підтипів), скерцозно-казкових (з прихованою сюжетністю), похмуро-експромтних (відзначені хроматикою, складною фактурою, прелюдійністю викладу, певною невизначеністю жанрових орієнтирів), етюдних прелюдій. Необхідність виокремлення скерцозних і етюдних різновидів (незважаючи на те, що вони є складовими мішаного типу прелюдій) зумовлена опорою на гротескову, казкову образність і приховану сюжетність за відсутності явної установки на віртуозність у перших (скерцозних), і, навпаки, пануванням одного типу фортепіанної техніки, єдністю фактурної формули, стрімким темпом і наближенням тематизму до фігурацій (загальних форм руху) – у других (етюдних).

Критеріями характеристики прелюдій також слугують їх співвідношення із фугою (прелюдія як драматургічний центр мініциклу або як вступ до фуги) і кількісний параметр (найбільш численною групою є мішаний та пасторальний типи прелюдій, найменш численними – етюдний та «експромтний»).

Уже перша пара прелюдій і фуг в поліфонічному циклі В. Задерацького демонструє суттєву драматургічну перевагу Прелюдії (*Moderato, C-dur*), багатограннішої за фугу як за жанровим, так і за образним планом. Вона визначає одну з образно-семантичних доміант циклу – фантастично-скерцозну, і один із провідних жанрових орієнтирів – стрімку моторику (етюд, скерцо, токата). Водночас ламані остинатні фігурації в партії правої руки втілюють звукообраз передзвону, що перекидає арку як до фінальної прелюдії

(№ 24, *Robusto, barbaro, risoluto*) із набатними варварськими співзвуччями, так і до фіналу всього великого циклу, який завершується її тематизмом (фуга № 24, *quasi campane*, тт. 76–96 – тематизм Прелюдії № 24). У звуковисотній організації Прелюдії № 1 простежуються ознаки розширеної тональності (*in C*) на основі доповнення мажорних ступенів мінорними і хроматичними, а також цілотнового ладу (*c-d-e-fis-gis-b*), який панує в партії правої руки і слугує знаком «фантастичності».

Тяжіння до різного роду штучних структур в певних мелодичних ланках буде характерним і для ряду інших прелюдій із ознаками скерцозності, гротесковості. Незважаючи на етюдність як одну із провідних рис першої Прелюдії, її розгортання демонструє зв'язок із логікою варіацій на *basso ostinato*, що додатково посилює її драматургічну вагомість у циклі. Про це свідчить унісонне проведення основної загрозливо-таємничої теми в басу (тт. 1–6) та її подальший розвиток. Починаючись із затвердження секундового ходу I-VII-I (*c-h-c*), тема включає хід по мажорному тризвуку, який тричі доповнюється різними інтервалами, що надають йому кожного разу нового відтінку і дещо риторично-запитального характеру. Перша варіація (тт. 7–12) зберігає інтонаційні контури теми, крім початкової секунди та останнього такту, у той час як функцію варіювання перебирають на себе дзвінки ламані фігурації у третій октаві, що початково рухаються по контурах цілотнового ладу. У ході подальшого розвитку тема укрупнюється, що приводить до розростання масштабів варіацій і порушення логіки *basso ostinato*. Друга варіація уже сягає 10 тактів (тт. 13–22), третя – 13-ти (тт. 23–35). Далі четверта (тт. 36–42) та п'ята (тт. 43–49) знову стискаються до семи тактів, хоча початковий тематичний контур так і не відновлюється.

Мотив секунд (*c-c-h-h; c-c-b-b*), який лежить в основі теми фуги, походить з теми Прелюдії, яка вже розвивалася в поліфонічній формі, що підтверджує вторинність фуги як «слабшого» компонента, «постикту» малого циклу. На відміну від загрозливого звучання в Прелюдії, спадні секунди-зітхання надають їй меланхолійного характеру, який поступово порушується з ущільненням фактури.

Жанрово-стилістичний вектор, започаткований Прелюдією № 1, знайде продовження в ряді інших прелюдій В. Задерацького, які синтезують риси токатності, етюдності, скерцозності і, як правило, спираються на складні поєднання ритмів чи «штучні» ладові структури (цілотновість), що надає їм модерністичних ознак. До цієї категорії слід віднести Прелюдію № 5, *D-dur (Allergo automaticamente)*, тобто «автоматично» – механістичне скерцо-токату з ознаками етюдності, що являє собою яскравий зразок новаторсько-урбаністичного мислення композитора, наближуючи його до авангардних модерністських тенденцій 20 років ХХ століття (викликаних захопленням технічним прогресом та бажанням зобразити в музиці енергію машин). Про це свідчать поєднання невпинного остинатного руху, поліритмії – нашарування квінтолей на тріолі (тт. 35–83) – та акцентованих синкоп (періодичне зміщення акценту з першої на другу долю такту в метрі 3/8). Як контраст до новаторської прелюдії, своєрідна «втеча» від урбанізму, сприймається підкреслено наївна, безтурботна, вальсова тема фуги, яка протягом 17 тактів розгортається як монодія (сама ж тема, яка надалі буде імітуватися, триває лише 7 тактів). Із Прелюдією її об'єднує розмір 3/8 і застосування штриху *staccato*, хоча воно й інше за туше – не гостро-агресивне, а грайливо-м'яке. Початково діатонічна, у процесі розвитку фуга насичується хроматикою. Однак за ступенем новаторства і напруги фуга все ж сприймається як «крок назад» порівняно з Прелюдією.

Близькою до механістичних образів Прелюдії № 5 виявляється Прелюдія № 19, *Es-dur*, яка супроводжується ідентичною ремаркою «*automaticamente*». Це етюд-скерцо із опорою на остинатні повтори та прийоми етюдної техніки – ламані фігурації (октави, септими) шістнадцятими (тт. 1–18), октави та акорди (тт. 18–31), у тому числі в поєднанні із широкими стрибками (т. 32–49). Ламані фігурації утворюють приховану поліфонію, її верхній голос – це остинатна пульсація тоніки, а нижній – цілотнові послідовності (*es-f-g-a*) та інші недіатонічні комбінації інтервалів (*es-fis-g-as*; *es-fis-as-a*). Наприкінці Фуги *Es-dur* вводиться епізод, побудований на матеріалі Прелюдії (*Tempo di Preludio*), де відтворюється тематизм

з октавною технікою, створюючи арку і закріплюючи панування образів прелюдії.

Техніка ламаних фігурацій (у цьому випадку – в поєднанні з октавами) зближує Прелюдію *Es-dur* із Прелюдією № 16, *b-moll* (*Agitato*), хоча остання і близька до романтично-схвильованих образів (і групи «експромтів»). Тільки рясна хроматика (*a-as-g-ges*) в лініях обох голосів, а також цілотонові мотиви (*ges-as-b-c-d*) надають їй відтінку фантастичності, дивакуватості. Натомість Фуга (*con moto*) на початку стає носієм споглядального, більш спокійного образу. Його поступовий розвиток і динамізація завершуються втручанням початкового тематизму Прелюдії (*Agitato*, тт. 120–157).

Серед прелюдій скерцозно-токатного плану можна відзначити і Прелюдію № 7, *A-dur* (*Allegro molto*), побудовану на лінії ламаних фігурацій верхнього голосу у вигляді чергування тріольних і дуольних мотивів вісімок у рамках розміру 4/4. На їх фоні звучить мелодизована лінія нижнього голосу, викладена великими тривалостями. Прелюдію вирізняє з-поміж інших швидких мініатюр наявність внутрішнього образного контрасту (форма *aba₁+coda*). Друга тема (тт. 28–42) – із октавною унісонною лінією басу і паралельними квартами правої руки – є носієм епічного образу. Продовженням Прелюдії стає моторна, із пружною, побудованою на тремоло-подібних фігураціях шістнадцятих, темою, Фуга (*Allegro ritmico*), яка, на відміну від інших фуг у парі зі скерцо-токатом, стає центром драматургічного тяжіння у цьому мініциклі.

Другий тип прелюдій, сповнених ностальгії за романтизмом (стилістика, жанри), вперше репрезентує Друга прелюдія (*Moderato, a-moll*), закладаючи інший провідний вектор циклу. У драматургії великого циклу вона посідає особливе місце, створюючи глибокий контраст до першої Прелюдії і фуґи, подібно до побічної партії в сонатній формі. Водночас вона стає зоною драматургічного тяжіння (іктом) в мініциклі, не сприймаючись як «підготовка» до образного змісту фуґи. У Прелюдії *a-moll* виявляються ознаки декількох жанрово-стильових пластів – це архаїка, що відтворюється за рахунок порожніх октавних коливачь у партії лівої руки, відтінку дорійського ладу (*fis*); ноктюрновість, присутня через виразність

лінії мелодичного верхнього голосу, насиченої форшлагами, поліритмії верхнього і нижнього голосів, а також фігурації на тонічній гармонії в поєднанні із ходом на зменшену кварту, що нагадує початок Ноктюрна *b-moll op. 9 № 1* Ф. Шопена. Крім того, утворюється цікаве поєднання імпресіоністичності і модерністичності. Останнє проявляється у зверненні до «штучних» звуковисотних структур – послідовності з поєднанням великих терцій і великих секунд (*a-cis-dis-fis-gis*), на яких будуються широкі пасажі (тт. 62–67) – у чергуванні з білоклавішним *glissando* (т. 63; 65; 67). При цьому постійне повернення основної теми (форма має ознаки рондальності і пісенної строфічності *aa'ba'*) забезпечує цілісність образу і збереження ліричної домінанти. Як модерна риса постає поєднання двох розмірів – $3/4$ для партії правої руки і $9/8$ для партії лівої. Фуга, підхоплюючи стилістичну ідею Прелюдії, теж розпочинається в шопенівському дусі, нагадуючи мазурку початковими інтонаціями теми, однак швидко втрачає ці асоціації, модулюючи у сферу патетики.

Співзвучною із Прелюдією *a-moll* є Прелюдія № 8, *fis-moll* (*Allegretto pastorale*). Для неї теж характерне поєднання метрів $9/8$ та $3/4$, причому партія лівої руки спирається на стабільне групування восьмих тривалостей $2+2+2+3$, що нагадує стабільний мішаний метр $3+2+3/8$ у «Фанфарах» Д. Лігеті (Етюд № 4 з Першого зошита етюдів), де ритмічна фігура із відповідною акцентуацією ($3+2+3$) має бути чутною протягом усієї п'єси. Геміольні фігурації, що початково спираються на тризвуки *fis-E-D-C-h-A-gis*, стають фоном для виразної мелодії верхнього голосу (*cantando*) і вносять риси ноктюрна. У другому проведенні початкового тематизму (форма наближується до строфічної *aa₁*) відбувається контрапунктична перестановка – мелодія доручається нижньому голосу, а фігурації – верхньому. Подібно до Прелюдії *a-moll*, у діатоніці твору присутній відтінок дорійського ладу (тон *dis*). Оповідальна фуга (*Moderato narrante*) своєю епічною образністю відтінює Прелюдію.

Лінію ліричних поліметричних прелюдій продовжує Прелюдія № 17, *As-dur* (*Pastorale, con anima*). Із Прелюдією № 2 її споріднює форма, що близька до рондальної. Аналогічним чином композитор поєднує метри $9/8$ (лінія верхнього голосу) і $3/4$ (нижнього).


Фактурний виклад (фігурації у правій руці, мелодія – у нижньому), у свою чергу, близький до меланхолійно-пасторальних прелюдій. При цьому фігурації у верхньому голосі не безперервні, як у пасторальних прелюдях, а включають міжтактові та міждольові синкопи, що додатково ускладнюють ритмічну структуру. У процесі розвитку тріольні фігурації витісняються рецитаціями шістнадцятих. У другому проведенні теми (a_1) відбуваються фактурні зміни – фігурації переміщуються в партію лівої руки, а в середньому голосі з'являється безперервна трель. Другий епізод включає хвилеподібні пасажі 32-х на кшталт аналогічного розділу форми Прелюдії № 2.

Риси ноктюрновості властиві і Прелюдії № 22, *g-moll (Allegretto con anima)*. Вільне розгортання наспівної мелодії, насиченої трелями і мордентами, зближує її з пасторальною Прелюдією *H-dur*. Середній голос являє собою ритмомелодичне остинато, що поступово оновлюється за рахунок інтонаційних змін, залишаючи незмінним ритмічний компонент.

Прелюдії, які наближуються до *чисто етюдного типу*, як правило, не містять достатньо рельєфного матеріалу для того, щоб ставати драматургічним центром циклу. Цю групу презентує Прелюдія № 3 (*Presto, G-dur*), – віртуозний етюд з легкими польотними шістнадцятими в партії правої руки та гострими інтервалами і мелодичними мотивами, виконуваними переважно штрихом *staccato* – у партії лівої. У мелодиці фігурацій активно використовуються хроматика та елементи цілотнонових структур; супровід характеризується постійним зсувом акцентів із сильних долей на слабкі. Розгортається прелюдія на єдиному диханні, нагадуючи «Політ джмеля». До цієї ж групи можна віднести й Прелюдію № 12, *gis-moll (Presto misterioso)* – етюд, побудований на бурхливих і швидких ламаних хроматичних фігураціях шістнадцятих із дещо гротесковою мелодією в партії правої руки (цілотнонові мотиви, паралельний рух співзвуччями).

Не домінує в драматургічному аспекті над фугами і група *пасторальних прелюдій*. Серед них можна виділити як меланхолійно-пасторальні (№№ 10, 13), так і світлі, радісні (№№ 11, 15, 21). До першого підтипу можна віднести Прелюдію № 10 *cis-moll*

(*Recitativo mistico*), побудовану на тріольних фігураціях у прозорому високому регістрі (третя – четверта октави) та глибоких басах, що виконують функцію мелодичної лінії. Прелюдія № 13, *Ges-dur* (*Commodo*), також із тріольними фігураціями, близька до Прелюдії *cis-moll*. У процесі розвитку музика набуває екстатичного характеру, а кульмінацію підкреслено дзвонивими звучаннями в партії правої руки в поєднанні із глибокими басами.

Серед світло-пасторальних прелюдій, насамперед, виділяється Прелюдія № 11, *H-dur* (*Andantino. Pastorale con anima*) – перша у великому циклі, яка втілює вказану образну сферу. Її характеризує наївно-проста, класицистична мелодія правої руки з грайливими мордентами у супроводі альбертієвих басів у лівій. При початковій діатонічності доволі швидко відбувається відхід від основної тональності. Прелюдію відтінює більш романтична, вальсова Фуга (*Con moto espressivo*, 3/8). Ще одна пасторальна Прелюдія, № 15, *Des-dur* (*Andantino pastorale*), побудована на синкопованій остинатній пульсації в партії лівої руки () на гармонії тонічної терції із секундою (*c-des-f*) та мелодії у вигляді стрибків на нону, що «спурхають» у верхньому голосі. За характером вона близька до безтурботної Прелюдії *H-dur*, а за фактурною формулою – до Прелюдії *E-dur*. Продовжує розвивати життєрадісні образи Фуга № 15 (*Gaio*) – з пружною темою, яка нагадує жвавi бахівські фуґи і однозначно є центром драматургічного тяжіння в цьому мініциклі, концентруючи в собі радісно-життєстверджуюче начало, що загалом не властиве циклу «24 прелюдій та фуг» В. Задерацького. До Прелюдії № 15, завдяки фактурній формулі із синкопованою пульсацією, близька і Прелюдія № 21 (*Allegro festivo*), хоча бадьорий характер і віддаляє її від сфери пасторальності. Незважаючи на наявність розгорнутої мелодичної лінії (у першому розділі – в партії правої руки, у другому – лівої), її тематичним ядром стає саме синкопований елемент і його гармонічне пере забарвлення в діапазоні від тризвуків до ускладнених додатковими тонами септакордів і кластерів. Все це наближує твір до групи скерцозних прелюдій.

До особливого, хоча і представленого нечисленними прелюдіями, типу належать заглиблено-похмурі, насичені хроматикою п'єси, які

можна розглядати як своєрідні «музичні моменти» чи експромти (№№ 4, 6, 14). Серед них можна виділити Прелюдію № 4, *e-moll* (*Allegro molto, agitato*) – бурхливий музичний потік із поліритмічним співвідношенням партій лівої та правої рук і активним використанням секундових співзвуч у вертикалі. Вона визначає атмосферу одного з найпохмуріших мініциклів. Такого ж характеру і Прелюдія № 6, *h-moll* (*Con moto e sostenuto. Mistico*), хоча обраний темп повільніший, що зумовлює поглиблення похмуро-медитативного стану. Водночас її музичний матеріал містить складну ритмічну побудову – мелодична лінія партії лівої руки слідує акцентам розміру 4/4, а в партії правої поєднуються тріолі восьмих, на які накладаються чверті на другій вісімці в кожній групі тріолей. До цього ж типу можна віднести Прелюдію № 14, *es-moll* (*Moderato con moto*), побудовану на ламаних фігураціях восьмих, насичених хроматикою, у низькому регістрі. Вони наближені до «блукаючого басу» і викликають асоціації із джазовою стилістикою. На їх фоні розгортається мелодична лінія з ознаками вальсової ритміки.

У циклі трапляються і скерцозні прелюдії, не пов'язані зі стрімкими темпами й віртуозністю (№№ 18, 20, 23, 9, частково – 21). Для них характерні гротесковість, особлива роль ритмічного остинато, використання руху паралельними співзвуччями. Серед них виділяється Прелюдія № 18, *f-moll* (*Con moto*), відзначена особливою «графічністю», яка асоціюється з модерністськими естетичними вподобаннями. Прелюдія побудована на остинатній пульсації тону c^1 вісімками у лівій руці (розмір 3/4), що залишається незмінною протягом усієї прелюдії, змушуючи пригадати зразки композицій мінімалістів (до прикладу, «*In C*» Т. Райлі). На їх фоні звучить «мелодія», викладена стрічкою паралельних діатонічних (крім VII підвищеного щабля) тризвуків. У процесі розгортання твору відбувається його образна трансформація у «зле скерцо». На фоні остинатних c^1 звучать гострі, «сухі» (*secco*) гармонічні секунди у баса (т. 36), після чого повертається початковий тематизм. Завершується прелюдія низкою дисонуючих співзвуч і різко акцентованих унісонів. Безперервна остинатність у поєднанні з різкими контрастами надає прелюдії ознак прихованої сюжетності, наближуючи її

до жанру казки. Прелюдія № 20, *c-moll* (3/4), також побудована на ритмічному остинато восьмих, за аналогією до Прелюдії *f-moll*, однак замість репетицій на одному тоні композитор вводить ритмо-гармонічний остинатний комплекс (інтервали в діапазоні від секунди до септими, що по черзі «нанизуються» на бас C). На його фоні розгортається дивакувата мелодія, дисонуюча із супроводом. Вона рухається в ритмі чвертей переважно у великій та малій октавах і містить хроматизми, ходи на нону і октаву. Пізніше мелодію «витісняють» окремі гострі співзвуччя, побудовані на октавно-секундових поєднаннях.

Скерцозна Прелюдія № 23, *F-dur* (*Affanato*, 2/4) умовно може бути віднесена до зазначеного типу завдяки викладу теми паралельними квартсекстакордами і септакордами (а пізніше – і квінтакордами), подібно до Прелюдії № 18. Парою до неї служить неочікувано стрімка fuga (*Presto sostenuto*, 12/16) з тріолями шістнадцятих у темі, яка стає драматургічним центром мініциклу.

До цього ж типу можна віднести Прелюдію № 9, *E-dur* (*Moderato con moto e maestoso*), хоча їй більше властиві оповідальність і епічність, аніж скерцозність. Разом із тип, із Прелюдією *f-moll* її поєднують ритмічні особливості й ознаки «казки». Розміреним *ostinato*-репетиціям у верхньому голосі (побудованим на октавному остові, на який нанизуються спочатку малі, великі секунди й терції, а потім і ширші інтервали), контрастує мелодія, викладена у низькій теситурі спочатку в одноголосі, а пізніше – в унісон. З-поміж інших прелюдій циклу її вирізняє залучення епізодичного імітаційно-фугованого розвитку у центральній частині (тт. 17–23). У репризі відбувається повернення репетицій, однак уже у вигляді тріолей (тт. 29–40), що зумовлює появу відтінку екстатичного торжества. Потужні акорди і стрімкі пасажи коди (тт. 41–46) підкріплюють цей образ. Така логіка розгортання подій знову дає привід говорити про приховану сюжетність, подібну до тієї, що спостерігалась у Прелюдії *f-moll*. Фуга (*Allegro ironico*) на фоні цієї прелюдії має дещо легковажний вигляд. Отже, у межах скерцозної групи існують різні моделі співвідношення прелюдії з фугою, однак, на відміну від першого, мішаного, типу, тенденції витіснення тематизму фуги в мініциклі

не простежується. У цілому також можна відзначити кількісне панування скерцозності як жанрової ознаки в усьому великому циклі.

Висновки.

Здійснений аналіз дозволяє дійти висновків, що в поліфонічному циклі В. Задерацького прелюдії відіграють важливу роль, репрезентуючи діапазон жанрово-стильових пошуків композитора. Найбільш важливу групу складають прелюдії, що **поєднують риси токатності, етюдності і скерцозності** (№№ 1, 5, 7, 16, 19, 24). Вони, як правило, містять певні прийоми етюдної техніки (дрібні гамоподібні пасажі, ламані фігурації, у тому числі – з подвійними нотами, октавну, акордову техніку), які зумовлюють їхню технічну складність і віртуозність. У деяких з них спостерігається тяжіння до механістичності (№ 5, 19), остинатності, складних поліритмічних поєднань (як, наприклад, квінтולי і тріолі Прелюдії № 5), що свідчить про ознаки модерністичного мислення. Саме ці прелюдії, поєднуючись із фугою, нерідко витісняють її тематизм і поліфонічні способи розвитку, що приводить до побудови заключних розділів фуг на матеріалі прелюдій (№№ 16, 19, 24), а теми фуг інтонаційно походять від прелюдій (№№ 1, 5).

Друга група прелюдій – **ноктюрново-романтичного характеру** (№№ 2, 8, 22, частково – № 17), – на перший погляд, втілює прямо протилежні риси – з одного боку, це тяжіння до діатоніки (яка, втім, у процесі розвитку збагачується хроматикою), до виразності наспівної мелодичної лінії; подібно до першої групи, вони нерідко стають драматургічним центром мініциклу. З іншого боку, у цих прелюдіях використовується поліметрія (різні метри в партіях рук), поліритмія, а також, поряд із тональними ознаками, виявляється тяжіння до інших структур (дорійського ладу, цілотноності), що говорить про модерністські риси мислення композитора.

Доволі масштабною групою, хоча і неоднорідною за своїм образним змістом і фактурними моделями, є **пасторальні прелюдії** (№№ 10, 11, 13, 15, 21, а також № 17). Вони можуть бути побудованими на прозорих фігураціях у партії правої руки з мелодизованим басом у партії лівої, або навпаки: мелодія – в партії правої,

фігурації – в партії лівої руки. Як, правило, ці прелюдії не стають центром драматургічного тяжіння в мініциклах.

Групу, яку можна уподібнити до романтичних *експромтів* чи «музичних моментів» (№№ 4, 6, 14), характеризує похмурий характер образів, активне залучення хроматики, нерідко – складна ритміка. Від прелюдій етюдно-токатного типу їх відрізняє повільніший темп, відсутність явних віртуозних завдань, а від ліричних – складність музичної мови.

Відсутність віртуозної техніки, при збереженні скерцозності і гротесковості, подекуди – епічності і казковості, характеризує наступну велику групу прелюдій – *скерцозну* (№№ 18, 9, 20, 23, частково – 21). Внутрішні контрасти-переключення і несподівані завершення дозволяють розглядати їх як мініатюри із прихованою сюжетністю, близькі до жанру казки. Водночас вони характеризуються підкресленою графічністю музичної мови – використанням руху паралельними співзвуччями, безперервних остинато (наприклад, тон *c* у Прелюдії № 18), які підкреслюють раціональність композиторського мислення.

У великому циклі В. Задерацького також зустрічаються суто *етюдні* прелюдії з опорою на дрібну техніку, яким властиве активне впровадження хроматики (№№ 3, 12) і які, разом із тим, не містять достатньо рельєфного матеріалу, щоб драматургічно домінувати в мініциклі.

Виявлене розмаїття типів підтверджує важливість прелюдії у визначенні жанрово-стилістичної палітри циклу і підкреслює, що, незалежно від образу і жанрового наповнення (токатність, етюдність, ноктюрновість, пасторальність, скерцозність, казковість), композитор тяжіє до раціоналістичних структур: цілотнових ладів, поліметрії (застосування різних метрів у партіях лівої та правої рук), поліритмії, які свідчать про чітку *конструктивну природу* задуму більшої частини Прелюдій³ і дозволяють провести стилістичні паралелі з музичним урбанізмом 20 років ХХ століття, репетитивним

³Указане підтверджує, що підхід В. Задерацького не обмежується романтичною трактовкою циклу, про яку говорить М. Остапчук (2023).

мінімалізмом і навіть з конкретним твором – «Етюдями» Д. Лігеті (специфіка застосування поліметрії і поліритмії).

Перспективи дослідження. Запропонована типологія може бути використана для дослідження прелюдії як окремого жанрового явища, для виявлення драматургічних центрів малих циклів «прелюдія і фуга», а також може слугувати інструментом для вивчення великих циклів інших композиторів. Вищенаведене дозволяє розглядати жанр прелюдії як плідний матеріал для подальших наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА

- Белова, Н. В., & Якимчук, О. М. (2020). Три п'єси для фортепіано Людмили Шукайло у контексті жанрової парадигми. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 57, 61–76.
- Бондаренко, О. М. (2020). Токата і токатність у фортепіанній творчості Юрія Решетаря. *Аспекти історичного музикознавства*, XXI, 217–230.
- Клендій, О. (2021). *Фортепіанний стиль Сен-Санса як втілення виконавського ідеалу європейської культури XIX століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Мінгальов, П., Гончаренко, О. (2022). Цикли мініатюр Ф. Якименка в контексті тенденцій фортепіанного мистецтва України початку XX століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 22, 294–313. <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222223>
- Остапчук, М. М. (2023). Повернення із забуття (до 70-річчя від дня смерті композитора Всеволода Задерацького). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 44, 201–206.
- Постовойтова, С. О. (2024). *Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів XX – початку XXI століття)*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Салдан, С. (2018). Жанрово-стильова модель фортепіанної мініатюри у творчому доробку львівських композиторів (на прикладі творів Станіслава Людкевича та Мирослава Скорика). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені*

- Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, 2 (39), 25–33.
http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2018_2_6
- Циганюк, Л. (2020). Специфіка поліфонічного циклу О. Яковчука в зіставленні категорій «традиційне – інноваційне». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 34, 116–123.
- Циганюк, Л. І. (2023). *Засади інтерпретації сучасної української поліфонічної музики (на прикладі прелюдій і фуг М. Скорика, В. Бібіка та О. Яковчука)*. (Дис. ... д-ра філософії). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів. https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Cyganjuk_dysertacija.pdf
- Chernyavska, Marianna; Mengzhe, Zhang. (2021). Preludes and fugues for piano in the polyphonic works of Chinese composers. *Rast Musicology Journal*, 9 (3), Special Issue, 2943–2960. DOI 10.12975/rastmd.2021931
- Shapovalova, L. Chernyavska, M., Govorukhina, N., & Nikolaevska, Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*, 11, Issue 2, Special 20, 136–140.

REFERENCES

- Belova, N. V., & Yakymchuk, O. M. (2020). Three piano pieces by Liudmyla Shukailo in the context of the genre paradigm. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 57, 61–76 [in Ukrainian].
- Bondarenko, O. M. (2020). Toccata and toccata style in Yurii Reshetar's piano works. *Aspects of historical musicology*, XXI, 217–230 [in Ukrainian].
- Chernyavska, Marianna; Mengzhe, Zhang. (2021). Preludes and fugues for piano in the polyphonic works of Chinese composers. *Rast Musicology Journal*, 9(3), Special Issue, 2943–2960. DOI 10.12975/rastmd.2021931 [in English].
- Klendii, O. (2021). *The piano style of Saint-Saëns as the embodiment of the performance ideal of European culture of the 19th century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Mingaliiov, P., Honcharenko, O. (2022). Cycles of miniatures by F. Yakymenko in the context of trends in piano art of Ukraine at the beginning of the 20th century. *Musicological opinion of Dnipropetrovsk region*, 22, 294–313. <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222223> [in Ukrainian].

- Ostapchuk, M. M. (2023). Return from oblivion (to the 70th anniversary of the death of the composer Vsevolod Zaderatskyi). *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 44, 201–206 [in Ukrainian].
- Postovoitova, S. O. (2024). *A large polyphonic cycle as a composition and dramatic integrity (based on piano works by Ukrainian composers of the XX–early XXI centuries)*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Saldan, S. (2018). Genre-stylish models of the fortepiano miniature in the creativity of the Lviv composers (on the example of creation by Stanislav Liudkevych and Myroslav Skoryk). *Scientific notes of Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University. Series: Art History*, 2 (39), 25–33. http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2018_2_6 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. Chernyavska, M., Govorukhina, N., & Nikolaevska, Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*, 11, Issue 2, Special 20, 136–140 [in English].
- Tsyganiuk, L. (2020). The specificity of O. Yakovchuk's polyphonic cycle in the juxtaposition of the “traditional – innovative” categories. *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 34, 116–123 [in Ukrainian].
- Tsyganiuk, L. I. (2023). *Principles of interpretation of modern Ukrainian polyphonic music (on the example of preludes and fugues by M. Skoryk, V. Bibik, and O. Yakovchuk)*. (PhD diss.). Lviv Mykola Lysenko National Academy of Music. Lviv. https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Cyganjuk_dysertacija.pdf [in Ukrainian].

Tetiana Syriatska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 the Department of Special Piano
 e-mail: stethr69@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0003-0900-2857

Genre and stylistic typology of the preludes from V. Zaderatsky's cycle “24 Preludes and Fugues”

Statement of the problem.

Small cycles from “24 Preludes and Fugues” (1937–1939) by V. P. Zaderatsky (1891–1953) represent an original compositional and dramaturgical phenomenon.

Often it is the preludes that are the bearers of the most vivid, relief themes and images and determine the content-semantic dominance of the small and large polyphonic cycle as a whole, while the fugues are dramaturgically weaker and complement or shade the preludes. This allows us to hypothesize about the important role of preludes in the polyphonic cycle of V. P. Zaderatsky.

Recent research and publications.

The latest studies demonstrate a significant interest in Ukrainian polyphonic music, as evidenced by the recently defended dissertations by L. Tsyganyuk (2023), S. Postovoitova (2024) on the material of the polyphonic cycles of V. Bibik, A. Karamanov, M. Skoryk, O. Yakovchuk, I. Pyaskovskyi, B. Stronko, V. Zaderatsky. O. Ostapchuk (2023), and S. Postovoitova (2024) are currently showing interest in “24 Preludes and Fugues” by V. Zaderatsky, whose work is returning “from oblivion” (Ostapchuk, 2023). In S. Postovoitova’s dissertation, the large polyphonic cycle is studied from the aspect of compositional and dramaturgical unity, while the fugue itself is considered as the conceptual center of the small and large polyphonic cycles. With a comprehensive disclosure of the features of fugues, much less attention is paid to the preludes, although they can often be considered as carriers of the leading images of the cycle.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The scientific novelty of the research consists in the creation of a genre-stylistic typology of the preludes of the large polyphonic cycle of V. Zaderatsky, which led to the setting of the main purpose – to identify the genre-stylistic affiliation of the preludes of the cycle to a certain stable type. This led to the involvement of the following methods: structural-functional; genre-stylistic analysis; typological; comparative.

Results and conclusions.

The analysis has shown that the most important group of preludes demonstrates mixed genre parameters (toccata, scherzo, etude), among others – groups of lyrical-nocturne, pastoral, scherzo-fairytale (with a hidden plot), gloomy impromptu, etude preludes. All of them illustrate the composer’s attraction to rationalistic structures: whole-tone scales, polymetry (different meters in the left-hand and right-hand parts), complex polyrhythms, which testify to the clearly constructive nature of the design of most of the Preludes.

Key words: *genre; prelude; genre and stylistic typology; small baroque cycle; mini-cycle; large polyphonic cycle; Ukrainian music of the 20th century.*

Стаття надійшла до редакції 4 березня 2024 року