

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

КАФЕДРА СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО
КАФЕДРА ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ ТА АНАЛІЗУ МУЗИКИ

**ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ЗАСАДИ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ
ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦЬКОГО**

Магістерська робота
Левандовської Яни Станіславівни
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
Лозенко Катерина Олександрівна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКЕ ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО XX СТ. : ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА.....	 7
1.1. Українське фортепіанне мистецтво XX століття: етапи розвитку.....	7
1.2. Заборонена музика: В. П. Задерацький, В. Барвінський, В. Ульман....	11
Висновки до розділу 1.....	15
 РОЗДІЛ 2. ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ В. П. ЗАДЕРАЦЬКОГО.....	 17
2.1. В. П. Задерацький: біографічний нарис життєтворчості композитора.....	17
2.2. Творча спадщина В. П. Задерацького: періодизація, основні напрямки..	20
3.3. Фортепіанна творчість В. П. Задерацького	24
Висновки до розділу 2.....	29
 РОЗДІЛ 3. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ В.П. ЗАДЕРАЦЬКОГО: ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ.....	 32
3.1. Фортепіанний цикл «Батьківщина».....	32
3.2. Фортепіанні сонати № 1 та № 2.....	37
3.3. Особливості фортепіанного циклу «24 прелюдії» В. Задерацького.....	43
Висновки до розділу 3.....	48
 ВИСНОВКИ.....	 50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі вітчизняне музикознавство приділяє багато уваги дослідженню творчості українських митців, яка довгий час залишалась поза увагою науковців і, навіть, була заборонена. Тому тільки з кінця ХХ століття імена таких композиторів як В. Барвінський, С. Борткевич, Ф. Якименко, В. Задерацький стають відомі широкому загалу: проводяться концерти, друкуються ноти, ведуться наукові дослідження. Узагальнення результатів цієї роботи дає підстави для тверджень про те, що творчий доробок заборонених в СРСР українських композиторів має не тільки національну, а й світову цінність, втілює передові для свого часу пошуки в площині композиторської техніки та звукозображальних можливостей, зокрема, фортепіано, демонструє тісні зв'язки українського та західноєвропейського мистецтва. Зокрема, це можна побачити у фортепіанній творчості В. П. Задерацького (1891-1953), яка тільки в останнє десятиріччя починає вивчатися сучасними мистецтвознавцями.

В. П. Задерацький все життя піддавався політичному тиску, неодноразово був заарештований, багато його творів були знищені, тому досить тривалий час ми, фактично, не знали про існування спадщини цього композитора. До сьогодні є лише поодинокі інформація про життєтворчість композитора (наприклад, статті та дисертація Н. Лукашенко [27,28,29,30,31,32] статті Я. Немцова [64,65,66] та книга сина композитора В. В. Задерацького «Per aspera...»¹), але системного дослідження фортепіанної творчості композитора в контексті стилєвих пошуків української а також західно-європейської музики першої половини ХХ століття ще немає. Тож, дана магістерська робота є спробою систематизувати

¹ Задерацький В. В. Per aspera... М.: Издательство «Композитор», 2009. 320 с.

досвід науковців, які зверталися до творчості В. П. Задерацького, а також простежити вплив естетико-стильових напрямків європейської та української фортепіанної музики першої половини ХХ сторіччя у їх спрямованості на творчість В. П. Задерацького.

Мета дослідження полягає в концептуальному осмисленні фортепіанної музики В. П. Задерацького як органічної складової української та європейської культури.

Дана мета зумовила постановку і вирішення наукових **завдань**:

- надати стислу характеристику українського фортепіанного мистецтва першої половини ХХ сторіччя;
- реконструювати творчий портрет композитора В. П. Задерацького;
- охарактеризувати основні періоди творчості В. П. Задерацького;
- проаналізувати стильові домінанти творчості композитора в контексті європейської та української фортепіанної музики ХХ сторіччя;
- здійснити композиційно-драматургічний та виконавський аналіз обраних творів.

Об’єкт дослідження – естетико-стильові напрями західно-європейської і української фортепіанної музики ХХ сторіччя, **предмет** – фортепіанна творчість В. П. Задерацького в історико-естетичному, жанрово-стильовому, та інтерпретаційному аспектах.

Методи дослідження:

- *історичний*, що презентує фортепіанне мистецтво як частку загальних процесів розвитку музичної культури;
- *біографічний*, необхідний для осмислення та систематизації фактів життєвого шляху В. П. Задерацького;
- *стильовий*, використовується для аналізу системи музично-мовленнєвих ресурсів композиторів та виконавців;
- *компаративний*, застосовується для проведення естетично-

стильових паралелей фортепіанної музики В. П. Задерацького та музики.

Матеріалом дослідження слугують твори В. П. Задерацького для фортепіано: цикли «Батьківщина», «24 прелюдії», Сонати №1, 2, та їх виконавські версії Я. Немцова, О. Журко, Д. Єкимовського, Ф. Амірова, П. Назарова.

Теоретична база дослідження. Концепція магістерської роботи спирається на фундаментальні розділи музичної науки:

- *з історичного музикознавства* (Т. Гусарчук [4], О. Дерев'янченко [5], Л. Кияновська [13, 14], О. Козаренко [16], О. Крусь [24], А. Ольховський [46], П. Рудь [49], Ю. Чекан [54]);
- *з історії фортепіанного мистецтва* (Н. Кашкадамова [11], З. Михальчук [33]);
- *з теорії жанру та стилю* (А. І. Калашникова [7], І. Коханик [20, 21, 22], О. та В. Лігус [26], В. Москаленко [40], С. Шип [58])
- *з теорії виконавського стилю* (О. Катрич [9, 10]);
- *з теорії інтерпретології* (В. Москаленко [37, 38], Ю. Ніколаєвська [42])

У магістерській роботі використані:

- *праці присвячені творчій постаті Всеволода Задерацького*: Н. Лукашенко [27, 28, 29, 30, 31, 32], Я. Немцов [64, 65, 66].

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає у цілісному тлумаченні творів для фортепіано, створених українським композитором, які раніше були маловідомими, а також взаємодії національного та загальноєвропейських векторів у його творчості.

Практичне значення отриманих результатів роботи полягає у тому, що вони можуть бути використані в навчальних курсах «Історія української музики», «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів», «Історія фортепіанного мистецтва» для бакалаврів і магістрів вищих музичних

навчальних закладів України, а також для пропаганди української фортепіанної музики XX століття.

Апробація. Матеріали дослідження були представлені на міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, квітень 2021 року) та міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, травень 2023 року).

Структура. Дослідження складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків і Списку використаних джерел, що включають 72 позиції.

РОЗДІЛ 1

УКРАЇНСЬКЕ ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО XX СТОЛІТТЯ: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА

1.1. Українське фортепіанне мистецтво XX століття: етапи розвитку

На зламі XIX – XX століть українська музична культура тільки починала виокремлюватися у світовому мистецькому просторі. Саме в цей час в багатьох містах України почали відкриватися перші музичні професійні заклади: музичні училища, консерваторії, філармонії. Період становлення української музичної культури співпадає з періодом великих потрясінь у суспільстві. Світова та внутрішня війна, тоталітарний режим, репресії інтелігенції, знищення та закриття храмів. Всі ці події не мали сприяти піднесенню української культури, але саме в цей час вона починає завойовувати визнання у світі. О. П. Крусь вважає, що «у музичній творчості цього періоду чітко накреслюється її тісний зв'язок із боротьбою народу за соціальне і національне визволення. Важливе місце в ствердженні такої тенденції мала орієнтація композиторів на досягнення вітчизняної літератури, їхнє прагнення втілити в музиці провідні ідеї творчості великих сподвижників гуманістичного мистецтва» [24, с. 4].

Засновник національної музичної школи Микола Лисенко намагався підняти українську культуру на високий рівень. Він відкрив у Києві музично-драматичну школу, на базі якої у 1913 році було створено Київську консерваторію. Його послідовниками у творчих пошуках, збереженні національних принципів були М. Леонтович, Л. Ревуцький, К. Стеценко. Також спадкоємцем М. Лисенка був Я. Степовий, який сприяв розвитку українського фортепіанного мистецтва того часу. Л. Кияновська у навчальному посібнику пише, що «фортепіано було улюбленим інструментом композитора, до якого він звертався протягом усього життя, та неодноразово і сам виступав як піаніст» [14, с. 69]. У

творчому доробку композитора присутні фантазії, сонати та фортепіанні мініатюри (п'єси, прелюдії, мазурки).

Процес професіоналізації музики почався також і в інших містах. У Харкові ще у кінці XIX століття були відкриті музичні класи, котрі згодом реорганізували у музичне училище. Все це сталося завдяки музиканту, видатному громадському діячу Іллі Слатіну, який відіграв важливу роль у розвитку фортепіанної школи Харкова. Він запрошував до міста відомих музикантів, які виступали частіше безкоштовно, а зібрані гроші використовувались на розвиток музичного мистецтва міста. Харківська консерваторія була відкрита у 1917 році на базі училища. У роботі З. Михальчук зазначено, що «завдяки діяльності І. Слатіна від початку створення Харківської консерваторії тут працювали видатні піаністи, вихованці знаних консерваторій світу: Р. Горовиць – Київська консерваторія, О. Горовиць та Р. Геніка – Московська консерваторія, А. Бенш – учень Ф. Ліста. Ці видатні музиканти й декілька поколінь їхніх учнів і створили харківську фортепіанну школу» [33, с. 75].

Розвиток музичного мистецтва у Києві був пов'язаний з ім'ям піаніста, композитора та викладача Володимира Пухальського, який був першим директором музичного училища та консерваторії. Г. Коган писав про цей період: «якщо Київ з глухої провінції з жалюгідними музичними класами перетворився до початку війни в значний центр з консерваторією, яка займає перше місце після столичних, то головна заслуга в цьому належить В. В. Пухальському» [11, с. 49].

У роки Великої Вітчизняної війни стрімко розвивалася патріотична пісня та багато композиторів були націлені саме на розвиток вокальних жанрів. О. П. Крусь у навчально-методичному посібнику зазначив, що доробок композиторів того часу в цілому характеризується посиленням інтересом до сюжетів і тем, пов'язаних з боротьбою українського народу за свободу і незалежність Батьківщини [24, с. 31]. Не зважаючи на такий важкий для всього людства період, українська фортепіанна школа

продовжувала затверджуватися як окрема частина мистецтва. У 50-і роки організовуються міжнародні конкурси академічної музики, в яких приймають участь й українські піаністи. Серед таких конкурсів: імені Р. Шумана в Берліні, імені Ф. Бузоні в Больцано, імені королеви Єлизавети в Брюсселі.

У 60-і роки в Києві організувалася група молодих композиторів, так званих «шістдесятників», які сформували київську авангардну школу. Ця група складалася з В. Сильвестрова, Л. Грабовського, В. Загорцева, Є. Станковича та інших. Композитори вивчали партитури, слухали західну музику та намагалися у своїх творах з'єднати українські риси та нові європейські традиції. В. Сильвестров так говорив про новаторську музику: «Авангард постає з відчуття, ніби починаєш щось із нуля. Але робиш це не тому, що музика попередніх епох тобі не подобалася (якби так, то говорили б ми про епатажну мотивацію), а, навпаки, тому що до смаку» [1].

Групу «Київський авангард» всіляко критикували і дискредитували, тому що офіційна радянська музична спільнота не поділяла погляди групи. Можливість вивчати музику таких композиторів як: Бели Бартока, Ігоря Стравінського, Арнольда Шонберга, Яніса Ксенакіса, Вітольда Лютославського з'явилась завдяки чудовому музиканту, ентузіасту Ігорю Блажкову. Саме він ризикуючи втратою роботи, репутації, постійно підтримував дружні зв'язки з сучасними західноєвропейськими композиторами, музикантами, які йому охоче передавали партитури своїх творів. Ігорь Блажков все своє життя пропагував сучасну музику, завдяки йому вперше у Радянському союзі під його орудою за диригентським пультом було виконано багато музичних шедеврів. Величезний вклад у розвиток авангардної музики зробив Леонід Грабовський, який «відкрив» техніку додекафонії для своїх однодумців, переклавши з німецької мови книгу австрійського композитора, музикознавця, викладача Ханса Елінека «Вступ до 12-ти тонової композиції». П. Рудь пише: «Леонід Грабовський («жива легенда» української сучасної музики) починає засвоєння

авангарду з дисонантного контрапункту та асиметричних полі ритмічних комбінацій. Пізніше він звертається до афористичної манери поствеберніанців, алеаторних ритмів, часової нотації Л. Беріо; використовує незвичні тембри» [49, с. 337]. У 70-х роках група «Київський авангард» розпалася, кожен композитор пішов своїм творчим шляхом.

Серед видатних новаторів у 60-і роки необхідно назвати Лесю Дичко, яка навчалася композиції спочатку у К. Данькевича, а потім у відомого музичного діяча Б. Лятошинського. Вона стала представницею неофольклорного напрямку, що обумовило інтерес до національних музичних традицій. О. Дерев'янченко дає таке визначення: «Неофольклоризм – це тип музичного мислення, сутність якого полягає в діалогічному поєднанні професійно-академічних та природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу» [5, с. 8].

Багато українських композиторів у різні часи були відкриті до експериментів, зверталися до західних традицій, при цьому не відмовлялися від національної специфіки. Яскравим прикладом цього є цикл для фортепіано «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенко. Композитор намагається відродити старовинну сюїту танців, яка була популярна у XVIII столітті в європейській музиці. Л. Кияновська аналізуючи цей твір пише: «Косенко не вдається до прямого цитування мелодій народних пісень, а створює свої власні теми, проникнуті глибинним духом українського фольклору» [13, с. 95].

Серед таких композиторів можна відзначити також відомого, видатного діяча Євгена Станковича, який в своїй творчості з'єднав національну складову та риси європейської музики. Він використовував фольклор, не тільки український, а й грузинський, угорський, але в той же час продовжував традиції композиторів академічного напрямку, таких як В. Моцарт, Л. Бетховен, Д. Шостакович. «Нарешті, аналізуючи «генетичну формулу» Є. Станковича, не можна оминути її зв'язків з авангардними

композиторськими техніками століття. Не заглиблюючись у цю проблему, яка заслуговує на окреме детальне дослідження, зазначимо, що більш тісні контакти з авангардними звучаннями властиві Є. Станковичу раннього періоду; в останні роки спостерігається певне дистанціювання від них» [54, с. 158].

Важливе місце в українському фортепіанному мистецтві займають композитори, творчість яких була заборонена довгий час та стала відомою тільки після смерті митців. Серед таких композиторів знаходиться й В. П. Задерацький, твори якого почали виконувати та друкувати лише через двадцять років після його смерті.

1.2. Заборонена музика: В. П. Задерацький, В. Барвінський, В. Ульман

Під час Другої світової війни багато композиторів піддавалися політичному тиску, було заборонено друкувати та виконувати їх твори, також було знищено велику кількість творчої спадщини. До таких композиторів належать як композитори з України, такі як Всеволод Задерацький і Василь Барвінський, так і митці з інших країн, як Віктор Ульман.

Василь Олександрович Барвінський – український композитор, піаніст, диригент, викладач та музичний критик – народився у Тернополі 20 лютого 1888 року. Закінчив Львівську консерваторію по класу фортепіано у Вілема Курца, а згодом Празьку консерваторію як композитор та піаніст. Саме викладач композиції Вітезслав Новак сприяв вивченню В. Барвінським українських народних пісень та надихнув його на створення великого твору – «Української рапсодії». З 1915 року композитор очолював Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, викладав та продовжував композиторську діяльність у Львові. У 1948 році В. Барвінський був заарештований разом зі своєю дружиною та був змушений підписати дозвіл на знищення його творів, які були не

опубліковані на той час. Після цього композитор десять років відбував покарання у мордовському таборі. Навіть у таких складних умовах В. Барвінський продовжує працювати: збирає хор з арештантів, навчає бажаючих нотної грамоти та пише нові твори. За цей період композитор створив велику кількість обробок народних пісень для хору та голосу з фортепіано та два чоловічих хори а capella на слова Лесі Українки. У 1958 році В. Барвінський повертається до Львова, але йому забороняють викладати та навіть заходити до консерваторії. До кінця життя композитор намагався по пам'яті відновити твори, які були знищені під час арешту. В. Барвінський помер 9 червня 1963 року, не дочекавшись його реабілітації, яка завдяки львівським композиторам відбулася наступного року.

Творча спадщина композитора складається з симфонічних, фортепіанних, камерних, вокальних та хорових творів. Помітна зацікавленість В. Барвінського українським фольклором, так у різні роки він створює «Українську рапсодію» для симфонічного оркестру, чоловічий хор на лемківську народну пісню «Ой як ясенько», музично-етнографічну картину для мішаного хору в супроводі фортепіано «Українське весілля». Л. Корній у підручнику «Історія української музичної культури» зазначає: «Нові сучасні гармонічні барви в опрацюванні народних пісень свідчать про те, що в музиці В. Барвінського зароджується неофольклорний стильовий напрям, який простежується в європейській музичній культурі початку XX ст.» [19, с. 447].

У доробку композитора важливе місце займають фортепіанні твори. До найбільш відомих творів належить цикл прелюдій. Композитор написав вісім прелюдій, але у 1918 р. вирішив опублікувати тільки п'ять. Автор модернізує жанр прелюдії, створюючи її у формі варіації. В. Барвінський звертався також до музики для дітей, серед популярних у наш час можна відмітити збірку фортепіанних творів «Наше сонечко грає на фортепіано». Це п'єси з програмними назвами, які створені на основі народних пісень.

У різні роки композитор написав фортепіанну сонату *Cis-dur*, Концерт для фортепіано з оркестром, цикл «Пісня. Серенада. Імпровізація», «Українську сюїту», декілька варіацій на різні теми.

На відміну від В. П. Задерацького твори В. Барвінського публікувалися за життя композитора. Його фортепіанний цикл «Шість мініатюр на українські народні теми» навіть був опублікований у США, Німеччині та Австрії та набув там популярності. В. Барвінський – один із перших українських композиторів, твори якого видавалися у Європі, США та Японії. Також В. Барвінському пощастило виступати як піаністу, у тому числі з авторськими творами, у різних містах України (Києві, Одесі, Харкові, Дніпропетровську) та світу. Не дивлячись на знищення комуністичною владою рукописів більшість творів вдалося відновити та опублікувати після смерті композитора. Так копія Фортепіанного концерту була знайдена та повернена в Україну у 1994 р., а вже у 1999 р. Марія Крушельницька у супроводі оркестру Львівської консерваторії виконала цей твір вперше після його забуття.

Ще більш трагічною була доля австрійського та чеського композитора єврейського походження Віктора Ульмана. Він народився у 1898 році в місті Тешин (Австро-Угорщина) в єврейській родині, яка ще до його народження прийняла католицизм. Незабаром родина В. Ульмана переїхала до Відня, де композитор навчався у класі Арнольда Шонберга. У 1919 році В. Ульман переїхав до Праги та почав навчатися композиції у Александра Цемлинського, який побачив талант композитора та допоміг йому отримати посаду капелмейстера в Новому німецькому театрі. Деякий час прожив у Чехії, де очолював оперний театр. У 1942 році В. Ульмана разом з дружиною та двома дітьми відправляють до гетто Терезієнштадт, яке знаходилось у чеській фортеці Терезин. Перебуваючи у нелюдських умовах, композитори, які знаходилися у концтаборі, продовжували писати та виконувати свої твори. Так і В. Ульман у 1943 році створив оперу «Імператор Атлантиди» та готувався до прем'єри, але після

репетиції нацисти заборонили її виконання. 16 жовтня 1944 року В. Ульмана з дружиною, сином та іншими музикантами і композиторами відправили в Аушвіц, де через два дні всі загинули у газовій камері.

Творчий доробок композитора складається з понад 40 творів різних жанрів. Серед них важливе місце займають твори, які були написані у концтаборі – струнний квартет, три фортепіанні сонати, декілька пісень, опера «Імператор Атлантиди» та аранжування пісень. Ці твори, як і фортепіанний цикл «24 прелюдії та фуги» В. П. Задерацького, який також створений у концтаборі, тільки через багато років після смерті композитора почали привертати увагу музикознавців та активно виконуватися на різних майданчиках світу. Деякі твори вважалися зниклими та були повернуті до Батьківщини композитора після революції 1989 року.

В останні роки творчість В. Ульмана активно пропагується в усьому світі та створюються проєкти, в яких виконують твори композитора. Серед таких подій варто відмітити проєкт *Musica non grata*, який організований Національним театром у Празі та проходить за підтримки Посольства Германії. *Musica non grata* створена для відродження творчої спадщини композиторів, які піддавалися політичному тиску та займають важливе місце у культурному житті міжвоєнної Чехословаччини. Один із концертів, який відбувся 16 лютого 2023 року присвячений опері В. Ульмана «Розбитий глечик», котру він написав у 1942 році незадовго до депортації у табір. Також у 2002 році британська піаністка Жаклін Коул створила фонд Віктора Ульмана, який проводить концерти, лекції та фестивалі в пам'ять композитора.

У 2021 році за підтримки Українського культурного фонду у Львівському органному залі відбувся міжнародний проєкт «Заборонена музика». Мета мистецького проєкту – відродження творчості українських та німецьких репресованих композиторів. Серед таких композиторів – В. П. Задерацький, В. Барвінський та В. Ульман. Завдяки співпраці з

європейськими музикантами організатори події показали не тільки національну проблематику, але й порівняли досвід двох країн у протистоянні тоталітарному режиму. У рамках проекту відбулися три концерти, у програмі яких були Фортепіанний концерт В. Барвінського, Камерна симфонія В. П. Задерацького та частина Симфонії № 2 В. Ульмана.

У 2013 році у Львові в рамках фестивалю сучасної музики «Контрасти» відбувся концерт пам'яті В. П. Задерацького, в якому прозвучали твори композитора. Творчість В. П. Задерацького була представлена також у концертах в 2020, 2021 та 2022 роках. Після десяти років тиші музика композитора починає звучати на батьківщині.

Висновки до розділу 1

Фортепіанне мистецтво ХХ ст., як і українська музична культура в цілому, проходило декілька етапів у процесі розвитку. Починали відокремлюватися різні композиторські школи, відкриватися професійні музичні заклади, українська культура підіймалась на світовий рівень.

І хоча зародження національної музичної культури співпала з важким періодом – війни, тоталітарний режим, репресії проти інтелігенції, але не дивлячись на це саме в цей час українська культура починає бути помітною на світовій сцені.

Разом з тим, в Україні завжди зберігався тісний зв'язок з європейською культурою. Ще на початку зародження і розвитку професійної музичної освіти в Україні на початку ХХ століття в вітчизняних консерваторіях працювали випускники знаних консерваторій Європи, що дозволяло органічно обмінюватися досвідом. Українські композитори завжди цікавилися музикою європейських композиторів, досліджували нові звукові можливості, використовували інноваційні техніки в своїх творах, інколи поєднуючи їх з питомо українським мелосом.

Сумні і трагічні історії життя композиторів в часи воєн, і репресій – те, що на жаль, також становить спільний для України та Європи контекст. Події, які відбуваються на політичній карті світу в наш час, зокрема постійний тиск жорстких авторитарних та тоталітарних систем, підкреслюють велику актуальність дослідження музики, написаної композиторами в час вимушеної політичної еміграції чи у стінах в'язниць і концентраційних таборів. Ця музика українських та європейських композиторів це своєрідне нагадування для слухачів про те, що від свободи до утисків – лише один крок, а мир і людяність занадто крихкі, щоб про них коли-небудь забувати.

РОЗДІЛ 2

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ В. П. ЗАДЕРАЦЬКОГО

2.1. В. П. Задерацький: біографічний нарис життєтворчості композитора

Всеволод Петрович Задерацький (1891-1953) – український композитор, піаніст та диригент.

Народився у місті Рівне, юнацькі роки провів у Курську, де закінчив гімназію. З 1910 року навчався у Московській консерваторії по класу фортепіано у професора Генріха Пахульського та Карла Кіппа, по композиції – у Сергія Танєєва та Михайла Іпполітова-Іванова. Про концертні виступи композитора згадував його син В. В. Задерацький: «Достовірно відомо (з усних спогадів Всеволода Петровича), що в період навчання в консерваторії він здійснив зарубіжну гастрольну поїздку в Швейцарію. Це був єдиний випадок виїзду за кордон»². Паралельно з музичною освітою В. П. Задерацький навчався у Московському державному університеті на юридичному факультеті.

У 1916 р. В. П. Задерацького забирають до армії і він замість завершення навчання бере участь у Першій світовій війні. Скласти випускний іспит йому вдалося тільки після тяжких життєвих випробувань у 1923 році.

З 1919 р. жив у різні часи в Москві, Ярославлі, Рязані. У Рязані викладав фортепіано у музичній школі та музичному технікумі. Про роботу В. П. Задерацького у музичному училищі в Ярославлі пише М. Калужський: «В училищі була катастрофічна нестача кадрів, і композитору, якого призначили завідуючим учбовою частиною, довелося вести десять

² Задерацький В. В. *Per aspera...* М.: Издательство «Композитор», 2009. с. 59

найрізноманітніших дисциплін – від оперного класу до спеціального фортепіано» [15, с. 10].

У 1926 р. відбувся перший арешт композитора. Невідомо з якої причини це сталося, але проаналізувавши біографію В. П. Задерацького можна відмітити таку версію – композитора переслідували через службу в армії Денікіна та заняття музикою з цесаревичем Олексієм. Композитор два роки провів за ґратами у Рязані, намагався покінчити життя самогубством. Його врятували та незабаром відпустили. Під час цього арешту усі рукописи композитора були знищені, на довгий час було заборонено виконувати його твори. Перший авторський концерт В. П. Задерацького, в програмі якого були вокальні твори композитора, відбувся 16 травня 1932 року в Москві. Афішу концерту не публікували, оскільки організатори дуже ризикували навіть просто проведенням цього заходу.

У 1937 р. відбувся другий арешт В. П. Задерацького. Цього разу композитор передчував таку ситуацію та заховав усі свої рукописи. Йому було пред'явлено дуже багато звинувачень, серед яких був його вислів про те, що музична культура в Ярославлі поступається українській. Після судових розслідувань композитора визнали винним у розповсюдженні антирадянської пропаганди та відправили у найстрашніший табір в історії ГУЛАГа. Саме там В. П. Задерацький написав у 1937-1938 роках цикл 24-х прелюдій та фуг для фортепіано. Після визволення з табору, у 1939 році, композитор повертається до сім'ї в Ярославль, де незабаром відбувся єдиний офіційний відкритий авторський концерт, в якому прозвучали його вокальні та симфонічні твори.

На початку Великої Вітчизняної війни В. П. Задерацький відправив дружину з сином у Середню Азію, а через рік приєднався до них. У грудні 1944 року композитор вирішив переїхати до Краснодару та вже з січня 1945 року працював у Краснодарському музичному училищі, де очолив теоретичне відділення. Зі спогадів сина композитора – музикознавця В. В. Задерацького, сім'я у той час жила дуже бідно та навіть концертний

костюм композитору надала філармонія, тому що грошей на нього не вистачало. У цей період В. П. Задерацький виступав як соліст філармонії у різних містах Краснодарського краю та неодноразово чув українську мову та українські пісні. Це навіяло спогади про його Батьківщину і спонукало його повернутися до України. В. П. Задерацькому було заборонено жити в столицях, тому він обирає Житомир, щоб бути ближче до київського суспільства.

У 1945 – 1946 роках композитор працює в Житомирському музичному училищі та активно вивчає український фольклор. В цей час були написані його перші твори з українськими інтонаціями.

В 1946 – 1948 знову повернувся до Ярославля, а в 1949 на запрошення друга Задерацького Олександра Теплицького родина Задерацького переїхала до Львова. Композитор вперше за багато років знайшов мистецьке середовище, яке б відповідало його ментальності й таланту. У Львівській консерваторії працював старшим викладачем фортепіано, камерного ансамблю та історії фортепіанного виконавства. Він також читав свій унікальний курс «Історія піанізму», з якого приходили слухати лекції студенти з інших львівських навчальних закладів. Всеволод Петрович швидко увійшов до колективу викладацького складу. Він товаришував із Соломією Крушельницькою, з якою спілкувався французькою мовою, підтримував дружні стосунки з композитором Станіславом Людкевичем, користувався повагою та авторитетом серед інших. Виступав з сольними концертами у різних містах на Заході України, де виконував твори Шумана, Ліста та Баха, а також власні транскрипції відомих шедеврів.

У Львові композитор намагався відійти від свого авангарду і почав писати твори на основі українських, російських та білоруських народних пісень, тому що він хотів показати свою майстерність публіці. Серед творів, що були написані у цей час: «Український концерт для домри»,

Концерт для скрипки, Симфонія до мінор, хорова сюїта, і низка творів для фортепіано.

На жаль, тінь «проблемного» минулого лягла на нову музику, яка не уникла надуманої критики. У руслі кампанії проти формалізму В. П. Задерацького розкритикували за твори, які навіть не публікувались і не виконувались.

Помер Всеволод Петрович Задерацький у Львові 1 лютого 1953 року.

1.2. Творча спадщина В. П. Задерацького: періодизація, основні напрямки

Доробок автора складається із великої кількості творів різних жанрів та для різних складів інструментів:

Фортепіанні:

5 сонат; цикли: «Зошит мініатюр», «Мікроби лірики», «Порцелянові чашки», «Східний альбом», «Легенди», 24 прелюдії, 24 прелюдії та фуги; сюїти: «Фронт», «Батьківщина»; «Російська рапсодія», «Кавказька рапсодія»; п'єси: «Ноктюрн», «Аркуш з альбому», «Срібна злива», «Персидський танок»; фортепіанні транскрипції.

Твори для оркестру:

Симфонія № 1, «Арктична симфонія»; симфонічні плакати: «Китайський марш», «Завод», «Кінна армія»; 2 дитячих концерта для фортепіано з оркестром; Концерт для скрипки з оркестром; Лірична симфонієтта для струнного оркестру; Концерт для домри з оркестром.

Камерні твори:

Соната для валторни та фортепіано; Ідилія «Солов'їний сад» для флейти та фортепіано; Камерна симфонія для 9 виконавців;

Твори для театру:

Опера «Валенсіанська вдова» (лібрето В. Задерацького по комедії Лопе де Вега); Опера «Кров та вугіль»;

Вокальні твори:

більше 100 романсів та пісень, вокальний цикл “Дітки у клітці”, Хорова сюїта, Хорова поема.

Музикознавець та піаніст Яків Немцов у статті в журналі «Східна Європа» [64] поділив творчий шлях композитора на чотири періоди. **Ранні твори** були знищені органами держбезпеки у 1926 р. Відомо тільки, що серед них була опера «Ніс» по М. Гоголю.

Перші твори, які збереглися – фортепіанні сонати №1 і 2 – написані у 1928 р. і відкривають **другий період**. У цей час композитор користується атональною, експресивною мовою, в якій помітні імпресіоністські тенденції. У той самий час на розвиток західноєвропейського музичного мистецтва вплинула діяльність композиторів Нововіденської школи на чолі з А. Шонбергом, який створив додекафонну систему. Саме з появи його Трьох п’єс для фортепіано ор. 11 почала розвиватися атональна музика. В. П. Задерацький у перших сонатах теж користується атональною мовою, а в Сонаті № 2 спирається на дванадцяти тонову систему. В. В. Задерацький вказує також на елементи «монтажності» форми у Сонатах його батька. У час написання цих творів композитори ХХ ст. часто зверталися до такого принципу, яскравим прикладом якого є фортепіанні сонати С. Прокоф’єва. В основі принципа монтажності, запозиченого у кіноіндустрії, лежить зіставлення контрастних розділів, які роз’єднуються цезурами, ферматами або паузами. Так композитор нібито «збирає» сонату з різних шматочків. Також до цього періоду належать три фортепіанних цикла, створені у 1929-1930 роках, – «Зошит мініатюр», «Мікроби лірики» та «Порцелянові чашки». У 1931 р. В. П. Задерацький написав вокальний цикл, декілька романсів та оперу «Кров та вугілля», з партитури якої до нас дійшла лише одна картина.

Після 1932 р. розпочинається **третій період**, в якому В. П. Задерацький тяжіє до тональної організації музики, та індивідуального синтезу традиційного та новаторського. У центрі цього

періоду знаходиться монументальний цикл «24 прелюдії та фуги». Композитор написав його на телеграфних бланках і клаптиках паперу в жорстких умовах ГУЛАГу. В. В. Задерацький вважає, що «створення 24-х прелюдій та фуг у колимському таборі можна віднести до розряду найдивовижніших духовних подвигів, здійснених людьми в годину випробувань»³.

У 1934-1935 роках в Ярославлі композитор написав “Арктичну симфонію” та три симфонічні плакати. “Арктична симфонія” написана для дитячого оркестру та хору, всі інтонації розраховані саме на дитячі емоції та енергетику, без драматичного початку, як в інших симфонічних творах. Симфонічні плакати “Завод”, “Кінна армія” та “Китайський марш” відображають символіку часу 30-х років ХХ століття. У цей час композитор викладав у Ярославлі та був причетний до створення нового симфонічного оркестру, для якого й написав ці симфонічні твори. “Завод” – досить розгорнуті варіації, які відображають принцип остінатності. В. П. Задерацький часто використовував цей принцип у своїх творах, не тільки в урбаністичній, механістичній музиці, але й у ліричній, для створення колористичних ефектів. Музика плакату “Кінна армія” побудована на органному пункті До, який звучить у литавр протягом усього твору та привносить елемент остінатності. У симфонічному плакаті “Китайський марш” композитор звертається до пентатоніки. Китайські теми В. П. Задерацький також використовує у вокальних (романс “Китайська дрібничка”), фортепіанних (Ноктюрн для фортепіано) творах та в музиці для театру. В. В. Задерацький вважає, що через заборону для батька жити у столицях та виконувати свої твори він намагався доторкнутися до музики різних народів світу, тому багато його творів містять східні, кавказькі, польські та іспанські мотиви.

³ Задерацький В. В. *Per aspera...* М.: Издательство «Композитор», 2009. С.184

У період Великої вітчизняної війни композитори неодноразово зверталися до воєнної тематики, тому що звичне життя всього людства набуло змін. В. П. Задерацький також не був виключенням та у 1944 р. написав сюїту «Фронт», яка складається з дев'яти частин. Цей твір відображає усю жорстокість та жах війни, а також бажання жити.

У творах останнього періоду (з 1947 р.) композитор спирається на слов'янський фольклор, зокрема використовує цитати з українських народних пісень (концерт для домри з оркестром, скерцо для струнного квартету та дитячий фортепіанний концерт №2) та українські тексти (хорова поема пам'яті В. Косенко на слова В. Сосюри та хорова сюїта на народні слова). Другий дитячий фортепіанний концерт, який був написаний у 1949 р. в Житомирі та вперше виконаний сином композитора у Києві, містить слов'янські народні теми, зокрема, фінал побудований на українському пісенному рефрені. Концерт-рапсодія для домри з оркестром був написаний у 1947 р. спеціально для домриста Н. І. Квальярді, який в той час також жив у Житомирі та звернувся до В. П. Задерацького з проханням написати для нього твір.

У період творчості В. П. Задерацького відбувалась діяльність багатьох видатних композиторів, провідних музичних діячів. Серед таких людей можна відмітити Василя Барвінського, життєві обставини якого теж були доволі складні. У 1948 році його заарештували та вислали у табори, де йому довелося підписати документ про дозвіл знищити всі його твори. Але на відміну від В. П. Задерацького, більшість творів він відновив, а деякі рукописи віднайшлися вже після його смерті. У 30-40-і роки він написав багато різножанрових творів, часто звертався до фольклору та використовував цитати українських народних пісень. Прелюдії для фортепіано В. Барвінського містять у собі не тільки фольклорні традиції, але й поєднання їх з імпресіоністськими рисами. Л. Кияновська, аналізуючи творчість В. Барвінського пише, що «він надавав перевагу лише тим новітнім тенденціям, які принципово не суперечили його

романтичним уподобанням і природно з ними поєднувались, тобто розрахованих на суб'єктивне світосприйняття і на ідеали витонченої краси – імпресіонізму, символізму, частково неокласицизму (якщо мати на увазі під цією стильовою тенденцією не тільки модифікацію класицистичних норм, але також всіх давніших, що виникали до романтизму, до XIX ст., а найбільше барокових), неофольклоризму» [13, с. 232]. В. П. Задерацький також протягом практично усього життя знаходився під впливом імпресіонізму, що можна побачити як в темах Сонати № 1, яка створена у 1928 р. на початку становлення індивідуального стилю композитора, так і в п'єсі для фортепіано «Срібна злива», котра присвячена К. Дебюсі та написана в останні роки життя автора.

У 1935 р. В. Барвінський пише Струнний квартет для молоді на українські народні мотиви, а через десять років В. П. Задерацький, після переїзду до України, створює Скерцо для струнного квартету на українські народні теми. Тож, можна зробити висновок, та цікавість до народного фольклору, що притаманна творчості багатьох українських композиторів першої половини XX століття вплинула й на стиль В. П. Задерацького.

1.3. Фортепіанна творчість В. П. Задерацького

Центральне місце у доробку В. П. Задерацького займають твори для фортепіано. Любов до цього інструменту композитор успадкував від рідної тітки, яка була піаністкою та сприяла музичному розвитку В. П. Задерацького. Композитор звертався до різноманітних жанрів, зокрема це жанр сонати, сюїти, легенди, прелюдії та транскрипції.

В.П. Задерацький у різні періоди творчості написав п'ять сонат для фортепіано. Дві фортепіанні сонати, які пронумеровані композитором №1 та №2, написані в 1928 році у Керчі. Сонати належать до другого, атонального періоду творчості композитора. Оскільки у 1926 році були знищені ранні твори В. П. Задерацького достовірно невідомо, чи були в

першому періоді фортепіанні твори або ці сонати – перша спроба композитора звернутися до фортепіанної музики. Обидві сонати одночастинні, мають риси сонатної форми, але з деякими доповненнями, які характерні для нециклічної форми. Так у Сонаті № 2 В. П. Задерацький створює тематичну арку з траурним епізодом, всередині якого знаходиться сонатна форма. Стилїстика цих сонат говорить про новаторство та пошуки індивідуальної музичної мови композитора.

Соната f-moll була написана у 1939 році в Магадані, а вперше опублікована в 1980 році в видавництві «Музична Україна». В цій сонаті, як зазначив В.В. Задерацький, «в органічній рівновазі поєднані класичні традиційні принципи з інноваційними, які явно належать до сфери музично-граматичних пропозицій ХХ століття». ⁴ Соната написана у тональний період творчості композитора, складається з трьох частин, перша з яких – класичне сонатне allegro.

Ще дві сонати В. П. Задерацький написав у 1940 та 1941 році. Нотний текст, аудіо- чи відео- записи відсутні, тож невідомо чи ці твори збереглися. Як згадує син композитора В. В. Задерацький, соната es-moll була написана у 1940 році в Ярославлі⁵. Соната, cis-moll, останній твір у цьому жанрі, створена у 1941 році. Біографічних даних про композитора за період 1941-1942 років немає, тому невідомо в яких життєвих обставинах перебував В. П. Задерацький під час написання цього твору.

У перших двох сонатах можна побачити прагнення композитора до новітніх тенденцій, в них В. П. Задерацький звертається до атональної музики та популярної у ті часи одночастинної будови циклу, а вже в наступній сонаті f-moll композитор спирається на класичні принципи жанру, створюючи сонатне allegro та тональний багаточастинний цикл.

⁴ Задерацький В. В. *Per aspera...* М.: Издательство «Композитор», 2009. с. 193

⁵ Задерацький В. В. *Per aspera...* М.: Издательство «Композитор», 2009. с. 200

У своїй творчості В. П. Задерацький багато уваги приділяв циклам фортепіанних мініатюр. Так у 1929-1930 роках були створені три цикли з програмними назвами – «Порцелянові чашки», «Мікроби лірики» та «Зошит мініатюр». Після трагічних та експресивних сонат №1 і №2 композитор звертається до світлих ліричних образів, що зумовлено позитивними змінами у його життєвих обставинах. Ці цикли вважаються відомими творами композитора, оскільки були опубліковані у 70-х роках в Україні та увійшли до учбового репертуару консерваторій. В багатьох п'єсах центральним елементом стає остінатна фігура. В. В. Задерацький зауважив, що композитор використовував техніку «колористичних остінато», яка пізніше також зустрічається в творчості Олів'є Мессіана⁶.

Цикл «Порцелянові чашки» складається з чотирьох п'єс: «Польові квіти», «Цирковий вершник», «Барабан і труба» та «Гулянка». Він відрізняється цілісністю музичних образів. Особливістю циклу є незмінна остінатна фігура у лівій руці в кожній частині сюїти.

Фортепіанний цикл «Зошит мініатюр» складається з п'яти різнохарактерних контрастних п'єс: «Хмари», «Авто», «Потаємне», «Карусель» та «Марш-плакат». «Хмари» - імпресіоністична п'єса з пейзажним образом, яка слугує прикладом гармонічного мислення композитора

Цикл «Мікроби лірики» містить чотири п'єси без назв, остання з яких написана для виконання тільки лівою рукою.

Можна відзначити, що у багатьох циклах мініатюр присутні п'єси урбаністичної тематики, де композитор за допомогою остінатної фігури відтворює різноманітні образи руху. До таких п'єс відносяться: «Гулянка» з «Порцелянових чашок», «Авто» та «Карусель» з «Зошита мініатюр».

Цикл «24 прелюдії для фортепіано», створений у 1934 році в Ярославлі, став найвідомішим твором В. П. Задерацького та виконується у багатьох концертних залах України та світу. Прелюдії написані у

⁶ Задерацький В. В. *Per aspera...* М.: Издательство «Композитор», 2009. с.107

тональний період творчості композитора та розташовані по квінтовому колу. В 24 прелюдях В. П. Задерацький відтворює різноманітні образи: ліричні, саркастичні, урбаністичні, епічні, моторні, трагічні та танцювальні. Як відзначає В. Клиш прелюдії цього циклу відтворюють стильові особливості творчості певних композиторів, являючись своєрідною «присвятою»[15, с.190, 191]. Так, дослідник вказує, що Прелюдія №17 As-dur присвячена К. Дебюссі, Прелюдія № 23 F-dur образу конкретного твору – “Сновидінь” Р. Шумана, а Прелюдія №20 c-moll – Прелюдії c-moll Ф. Шопена.

У 1937 році в колимському таборі був створений монументальний цикл «24 прелюдії та фуги для фортепіано» – один із яскравих прикладів відродження барочного жанру в ХХ столітті. Композитор написав практично весь цикл у ГУЛАГу на телеграфних бланках і тільки Фуга Des-dur, Прелюдія gis moll, та Прелюдія і фуга fis-moll були дописані у 1942 році на нотному папері. Як і більшість творів В. П. Задерацького цикл не виконувався за життя композитора та був частково опублікований лише у 1983 році у видавництві «Музична Україна». Прем'єра частини циклу – Прелюдії та фуги a-moll – відбулася у Великому залі Львівської філармонії у виконанні сина композитора, після чого цикл поступово увійшов до концертного репертуару піаністів та учбового матеріалу викладачів. Не дивлячись на чітку структуру побудови фуги (створення експозиції, наближеної до барочних прикладів, проведення стретто, інверсії тем) в циклі можна побачити прагнення композитора до романтизації барочного жанру. В. В. Задерацький зауважив: «Саме неоромантичне прагнення у трактовці жанру суттєво відрізняє «24 прелюдії та фуги» Задерацького від усіх прикладів звернення до подібного макроциклу в музиці ХХ століття.»⁷.

⁷ Задерацький В. В. *Per aspera...* М.: Издательство «Композитор», 2009. С.189

Ще одним яскравим прикладом неоромантичного твору є програмний цикл «Легенди» створений у 1944 році в Краснодарі. Він складається з п'яти частин: «Кривавий кактус», «Ущелина смерті», «Чорний вершник», «Сад перлиного винограду» та «Квітка-синьоочка». До кожної п'єси композитор додав літературний епіграф, який написаний у формі прозаїчного періоду або вірша самим автором музики. Перші три п'єси створюють демонічний образ, останні дві – лірико-поетичний. В. Клин так характеризує цикл: «Містична символіка, фантастична ірреальність, згущеність колориту та його особлива роль – всі ці ознаки особливо акцентуються, підсилюються у напрямі гіпертрофії, народжуючи свій «колорит умовності», особливий смисловий модус символічного перебільшення.» [15, с.73].

Композитор двічі звертався до жанру фортепіанної сюїти. У 1944 році В. П. Задерацький створив сюїту «Фронт», яка містить у собі дев'ять частин: 1. «Дорога на фронт», 2. «Рідне згарище», 3. «Атака», 4. «У землянці», 5. «Над картою», 6. «Лист від коханої», 7. «У тил до ворога», 8. «Над братньою могилою», 9. «Земля горить». Через деякий час композитор додає до циклу ще одну частину – «Марш», але не ставить порядковий номер та робить примітку *ad libitum*, що дає виконавцю право вибору – грати чи не грати. В цій сюїті композитор звертається до образу війни, завдяки якому створює картини фронтового життя, трагічних ситуацій та жорстокості людства.

Більш монументальна фортепіанна програмна сюїта В. П. Задерацького – «Батьківщина» – була створена також у 1944 році, а повністю завершена в наступному році у Житомирі. Прем'єра твору відбулася у виконанні Оксани Журко у Львівській музичній академії у 2001 році, після чого п'єси сюїти, як і прелюдії та фуги, увійшли до учбового репертуару консерваторій України. Сюїта містить сім програмних п'єс: «Рейки», «Тайга», «Завод», «Золоті поля», «Молода зміна», «Долина Аракса» та «Колона ентузіастів».

В. П. Задерацький також писав твори для дітей, одним із прикладів є створений у 1944 році цикл «Дитячі п'єси для фортепіано», який складається з шести номерів: «Зозуля», «Паяц», «Вальс», «Марш артилеристів», «Рондо» та «Сонатина».

У різні роки композитор написав дві рапсодії для фортепіано – «Кавказьку» та «Російську». Також В. П. Задерацький створив п'єси, які не входять до циклів: «Срібна злива» – одна із найпопулярніших п'єс композитора, яка присвячена Клоду Дебюссі; «Ноктюрн», який містить звернення до китайської теми; «Персидський танок», що має своєрідне забарвлення.

У фортепіанній творчості В. П. Задерацького помітна цікавість композитора до програмних циклів, які відображають конкретні образи (Батьківщини, війни, природи, урбаністичні замальовки). Композитор прагне до детальної передачі звукового образу. Фортепіанні твори В. П. Задерацького – приклад імпресіоністичних та неоромантичних тенденцій у творчості композитора.

Висновки до розділу 2

Багато композиторів намагалися з'єднати національні риси та нові тенденції сучасної музики. Серед таких особистостей окремою постаттю стоїть В. П. Задерацький, творчість якого тільки починає вивчатися. Він перший у XX столітті написав цикл 24 прелюдії та фуги, відродивши бароковий жанр, ще до створення «Ludus tonalis» П. Хіндеміта та 24 прелюдій та фуг Д. Шостаковича. Він перший у XX столітті написав цикл 24 прелюдії та фуги, відродивши бароковий жанр, ще до створення «Ludus tonalis» П. Хіндеміта та 24 прелюдій та фуг Д. Шостаковича. У його творах присутні риси імпресіонізму, авангарда, експресіонізму та неофольклоризма.

Творчість композитора складається з **чотирьох періодів**.

Твори раннього періоду (1910-1926) були безповоротно знищені органами держбезпеки у 1926 році. Про музику цього часу практично нічого не відомо, окрім того, що серед них була опера «Ніс» по М. Гоголю.

Другий період творчості композитора (1928-1932) характеризується атональною експресивною мовою, а також імпресіоністськими тенденціями. Як багато хто інших в цей час він піддавався критиці за формалізм. В цей період були написанні:

- фортепіанні сонати №1 і №2;
- вокальний цикл для баса «Гротеск Іллі Сельвінського» і декілька романсів;
- опера «Кров та вугілля» (майже не збереглася);
- симфонія «Фундамент»;
- «Лірична симфонієтта».

Третій період, тональний – (1933-1946), відзначається творчими пошуками в напрямку індивідуального синтезу традиційного та новаторського. В цей час написані:

- фортепіанні цикли: «24 прелюдії», «24 прелюдії та фуги»;
- 5 програмних циклів для фортепіано;
- Два концерти для фортепіано;
- Дитячий фортепіанний концерт;
- Опера «Валенсіанська вдова»;
- Вокальні та хорові твори;
- Симфонія і дві камерні симфонії.

Четвертий період (1947-1953) представлений фольклорною тематикою, де композитор використовує цитати слов'янських народних пісень та українські тексти. Яскраві приклади цього періоду:

- Український концерт для домри;
- Дитячий фортепіанний концерт №2;
- Скерцо для струнного квартету;
- Хорова поема пам'яті В. Косенко на слова В. Сосюри;

- Хорова сюїта на народні слова.

Всеволод Задерацький багато в чому випередив свій час. Він був першим, хто після Й. С. Баха створив цикл «24 прелюдії й фуги» в усіх тональностях. Цикл Шостаковича, який вплинув на багатьох композиторів, з'явився лише через 13 років. Музика В. П. Задерацького не мала подібного впливу на інших, бо вона просто не виконувалася за життя композитора, через заборону. Тим не менш, В. П. Задерацький був першим, і у 2002 році в Україні відбулося перше виконання його циклу прелюдій та фуг. Зараз музика композитора – невід'ємна частина української національної культури.

РОЗДІЛ 3

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ В. П. ЗАДЕРАЦЬКОГО: ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ

3.1. Фортепіанний цикл «Батьківщина»

Фортепіанний цикл В. П. Задерацького «Батьківщина» був створений у 1944 році в тональний період творчості композитора в Краснодарі та завершений у наступному році в Житомирі. Це програмна сюїта, яка містить сім п'єс. Дві п'єси цього циклу можна віднести до урбаністичної музики, де композитор відтворює звуки транспорту, техніки. У 20-30-і роки ХХ ст. західноєвропейські та радянські композитори неодноразово зверталися до такої музики: балети С. Прокоф'єва «Сталевий кок», Д. Шостаковича «Болт», симфонічний епізод О. Мосолова «Завод. Музика машин», фортепіанні п'єси Ф. Пуленка «Прогулянки», оркестрова п'єса А. Онеггера «Пасифік 231».

Цикл «Батьківщина» відкривається дуже активною п'єсою токатного характеру «Рейки», яка імітує залізну дорогу, рух потяга. Нібито слухач вирушає у подорож по великій країні, де побачить тайгу, заводи, поля, людей. Форма – тричастинна репризна. Гомофонно-гармонічна фактура.

Друга частина «Тайга» написана в тональності сі-бемоль мінор. Це лірична п'єса в якій розкривається образ природи, картина густого хвойного лісу. В цій п'єсі можна почути спогади композитора про виправні табори Сибірі, де пройшли важкі роки життя В. П. Задерацького. Композитор використовує низькі регістри, які мають важке приглушене звучання та імітують холодну тайгу. Пусті октави створюють драматичний образ приречених людей у таборі. Форма – тричастинна репризна.

В третій частині, яка називається «Завод» композитор імітує звуки роботи заводу. Це механістична п'єса з остінатним басом. Ця п'єса написана композитором ще в 1930 році, а потім була включена до циклу. Остінатний бас у низькому регістрі імітує роботу важких верстатів.

Четверта частина має назву «Золоті поля», тональність – фа-дієз мажор – фа-дієз мінор. Ще одна пейзажна п'єса. Співуча мелодія нагадує широкі поля України. В середній частині тема викладена поліфонічно, використовується прийом імітації. В останній частині тема звучить на фоні прозорих фігурацій у верхньому регістрі.

П'ята частина – «Молода зміна» – своєрідний марш з іронічними інтонаціями, який відображає реалії радянської епохи. У нотному тексті композитор залишив такі позначки як «*quasi tromba*», що свідчить про намір відтворити оркестрове звучання у цій п'єсі.

Шоста частина – «Долина Аракса» починається та закінчується вільною, експресивною каденцією. Тональність до-дієз мажор.

Завершується сюїта енергійним маршем з назвою «Колона ентузіастів». Тональність – ля-бемоль мажор. П'єса має велику кількість акцентів, які нагадують виклики людей, що марширують. Марш написаний на чотирьох нотоносцях, тому його можна порівняти з оркестровим фіналом.

Якщо проаналізувати нотний текст твору можна побачити цікаву будову циклу. Перша та остання частини утворюють арку, де можна побачити лінійні образи – рейки та колона. «Рейки» більш динамічна, активна п'єса, що поєднує два символи – індустріалізацію, розвиток країни та її з'єднання за допомогою залізної дороги.

Друга пара – «Тайга» та «Долина Аракса» – крайні географічні точки країни. Тайга – образ вічності, широких просторів. Аракс – південна державна межа СРСР. Скоріш за все, композитор мав намір показати східні республіки тому в музиці можна почути орієнтальні мотиви.

Наступна пара – «Завод» та «Молода зміна». Ці п'єси створюють образ молодого покоління сучасності, яке з ентузіазмом та натхненням готові працювати на заводах.

Центральним епізодом стає п'єса «Золоті поля», в якій розкривається архаїчний образ країни. Композитор використовує народні пісенні наспіви

до яких часто зверталися композитори радянської епохи. Одночасно, В. П. Задерацький додає тенденції сучасного світу – інші інтонаційні звороти, новий ритм.

Фортепіанний цикл «Батьківщина» вперше для широкої аудиторії слухачів виконала Оксана Журко у 2001 році. На той час вона була студенткою Львівської музичної академії. Через декілька років були видані ноти цього твору під редакцією Х. Блажкевич-Чапelin та вийшов диск з записами фортепіанних творів В. П. Задерацького у виконанні Оксани Журко.

Також музику композитора можна почути у виконанні Якова Немцова – німецького піаніста, музикознавця. Він займається вивченням життя та творчості репресованих композиторів. У 2007 році Яків перший виконав та зробив запис повного циклу 24 прелюдій для фортепіано В. П. Задерацького. Згодом він записав інші твори композитора, серед яких – цикл «Батьківщина». Ці записи є у вільному доступі в інтернеті.

Зробимо **виконавський аналіз** двох інтерпретацій фортепіанного циклу «Батьківщина» у виконанні Оксани Журко та Якова Немцова.

У виконанні Оксани Журко перша п'єса «Рейки» звучить у темпі *Presto*, як і зазначено композитором з активним рухом восьмих у лівій руці. Завдяки обраному темпу відтворюється образ потяга. Піаністка чітко виконує позначені в нотах штрихи - *staccato* в акомпанементі та акценти у мелодії. О. Журко обирає блискуче туше, завдяки чому вдається виконати ремарку *crystallino* у верхньому регістрі, що в перекладі - прозоро, кришталево. В середній частині мелодія звучить *cantabile*, як і позначено композитором, що створює новий контрастний образ. Я. Немцов виконує п'єсу у більш стриманому темпі, через це губиться відчуття руху та мелодія нібито зупиняється у кожному такті. Акценти, яких дуже багато зазначено у тексті не виділяються з загального звучання, тому фактура стає однорідною.

Друга частина «Тайга» у виконанні О. Журко звучить таємничо та похмуро, що відповідає позначкам композитора у тексті *tenebroso*. Завдяки

правильно обраному темпу створюється образ незайманої природи та широкого лісу. Піаністка використовує баланс таким чином, що між мелодією та акомпанементом утворюється прірва, яка доповнює образ самотності та покинутості. Ліва рука у першій частині виконується на *tr*, що допомагає акцентувати увагу на мелодію. В середній частині, не дивлячись на зазначені відхилення від темпу *con moto* та *ritenuto*, О. Журко грає без змін. Я. Немцов обирає більш рухливий темп, завдяки чому фрази стають довгими, але в той же час зникає відчуття загадкової природи. В середній частині виконавець віртуозно грає пасажі та виконує всі агогічні відхилення, які позначені в нотах. Інтерпретаційна версія Я. Немцова наближена більше до романтичного характеру, що на нашу думку, не зовсім відповідає композиторському задуму. В. П. Задерацький, скоріш за все, хотів створити образ приреченості людей у таборі, який знаходиться у холодному лісі.

П'єса «Завод» у виконанні О. Журко звучить дуже віртуозно, рухливо, що відразу занурює слухача у світ машин та заводу. Використовуючи яскраве туше, виконавиця підкреслює кожну долю в такті, завдяки чому п'єса отримує механістичне звучання. Пасажі у правій руці виконуються легко та блискуче, що відповідає ремаркам композитора *brillante*. У виконанні Я. Немцова не повною мірою створюється образ роботи верстатів. Загальний темп твору більш спокійний, не такий бравурний, тому створюється враження ніби виконавець тільки спостерігає поруч за роботою заводу, а не включається в процес. Піаніст використовує виконавський метр, добре інтонує, завдяки чому п'єса стає більш цікавою для слухача, мелодія у правій руці звучить співоче, а супровід стає не одноманітним. Але на нашу думку, це виконання менше наближено до авторського задуму, тому що губиться основна ідея механістичності твору.

В четвертій п'єсі основний темп зазначений *Andante pastorale*, але у О. Журко більш рухливий темп, з широкими фразами. Виконавиця добре інтонує мелодію та робить баланс між двома руками. В середній частині, де

композитор використовує прийом імітації, О. Журко виділяє тему у правій руці, а нижній голос грає як супровід. У репризі піаністка добре володіє балансом, виокремлює головну тему, а гармонійні фігурації виставляє на другий план, таким чином вона акцентує увагу саме на мелодії. Виконання Я. Немцова відповідає заданому композитором темпу та пасторальному характеру. Мелодія, як і зазначено в тексті, звучить *cantabile*, з невеликими агогічними відхиленнями. В середній частині Я. Немцов виділяє початок кожної теми, тому створюється імітаційний характер. У репризі мелодія не виходить на перший план, іноді супровід навіть перебиває її, тому фактура стає більш однорідною.

П'ята п'єса «Молода зміна» у виконанні О. Журко має іронічний характер, звучить жваво та енергійно. На самому початку, де композитор зазначив *quasi tromba*, піаністка добре імітує звук труби за допомогою блискучого туше. Всі пасажі О. Журко виконує яскраво та бравурно, підкреслюючи кожну ноту. Піаністка використовує широку динамічну палітру, від *p* до *ff*, створюючи гарний баланс між двома руками. Я. Немцов виконує у більш стриманому темпі, через це втрачається відчуття маршу, як зазначено композитором *Tempo di marcia*. Всі пасажі, які позначені *brillante*, втрачають свою блискучість, тому що виконуються штрихом *legato*. Я. Немцов грає всю п'єсу не змінюючи динаміки в *mf*, не робить яскравих акцентів, які зазначені в авторському тексті.

Шоста п'єса «Долина Аракса» у виконанні О. Журко звучить дуже виразно, з використанням агогічних відхилень. Пасажі на початку та в кінці п'єси в каденції з позначкою *ad libitum*, *expressivo* у піаністки звучать ритмічно організовано та емоційно насичено. У репризі, коли з'являються підголоски О. Журко дуже добре інтонує мелодію, виділяючи її серед всієї фактури, завдяки чому створюється образ долини. Я. Немцов, не дивлячись на темпову позначку *Moderato*, грає більш рухливо, але в той же час мелодія у нього нібито зупиняється у кожному такті та губиться музична думка. У репризі піаніст не виокремлює мелодію, тому вся музична тканина

знаходиться в одній площині. Я. Немцов грає всю п'єсу підштовхуючи кожен ноту, через це виходить грубий звук та не відтворюється образ природи.

Останню п'єсу «Колона ентузіастів» О. Журко виконує емоційно, дуже яскраво, з гострими акцентами та натхненно, що відповідає позначкам композитора *brioso, con energia*. У середньому розділі, коли з'являється імітаційна поліфонія, піаністка виділяє початок кожної теми, завдяки чому фактура стає рельєфною. Я. Немцов грає все в динаміці *mf-f*, без раптових акцентів, не дивлячись на велику кількість позначек *sff*. У середньому розділі грає всі голоси однаковим звуком, не виділяючи початок теми, тому фактура стає більш однорідною.

3.2. Фортепіанні сонати В.П. Задерацького №1 та №2

Дві фортепіанні сонати були написані у 1928 році. Це перші твори В. П. Задерацького, які збереглися після арешту композитора та знищення його творчої спадщини. Вони були написані у Керчі, в Старому Карантині, за однією з версій там знаходилась тюрма в якій композитор був з 1926 року. В. П. Задерацький писав сонати у складних умовах, доступу до фортепіано у нього не було, тому він писав не чорнилом, як інші свої твори, а олівцем. Також він не мав нотної бумаги та був змушений писати на аркушах з блокноту. Але те, що на кожен сонату композитор витратив не більше місяця, говорить про творчий підйом, неймовірне натхнення автора.

Сонати належать до атонального періоду творчості композитора. Як зазначив В. В. Задерацький: «сонати написані у вільній атональній манері з опорою на переважання нетерцової структури гармоній, з очевидним тяжінням до сонорно-кolorистичних ефектів та до індивідуально забарвленої ритміки, генезис якої прихований у глибинах стилістики пізнього Скрябіна»⁸. У музиці цих творів відчувається трагізм життєвих

⁸ Задерацький В. В. *Per aspera...* М.: Издательство «Композитор», 2009. С.97

обставин композитора того часу, коли вони були створені. Композитор спирається на індивідуальний тематизм, багато разів повторює у різних комбінаціях теми.

Перша соната нециклічної форми – одночастинна, має риси сонатності, але з деякими змінами. Починається соната з теми **вступу Andante**, що звучить у низькому регістрі з нюансом «р». Викладення в октаву додає похмурості. Вже з перших тактів у музиці відчувається трагізм життєвих обставин композитора того часу, коли вони були створені. Перші два мотиви, завершуючись колористичними акордами, ніби ставлять питання. В. В. Задерацький звертає увагу на можливу похідність першого мотиву від «теми хреста» Й.С.Баха (BACH) ⁹. Композитор вказує ремарку *disperato*, що в перекладі — відчайдушно. Такий настрій помітно і з мотивної побудови, що завершується низхідними інтонаціями. Далі помічаємо ремарку *tempestoso* - бурхливо, протягом усього вступу в мелодичній лінії та середньому голосі переважають низхідні мотиви, що іноді набувають маршового, наступаючого характеру. Бурхливості також надає поліритмія у партіях обох рук, а також насичене трьохшарове фактурне викладення.

На основі початкового матеріалу створена і **головна тема**, в котрій «калейдоскопічно» зображені інтонації та фактурні рішення вступу. Однак, тематична єдність музичного матеріалу протипоставляється композитором багатотемністю **головної партії** і, як зазначає В. В. Задерацький: «усієї експозиції взагалі» ¹⁰.

Лірична **побічна** партія контрасна, починається з відтінку *subito* та привносить світлий характер.

В експозиції відсутні довгі та насичені розроблюючі епізоди, але можна спостерігати появу коротких тем, виконуючих функцію сполучних

⁹ Задерацький В. В. *Per aspera...* М.: Издательство «Композитор», 2009. С.99

¹⁰ Задерацький В. В. *Per aspera...* М.: Издательство «Композитор», 2009. С.99

партій, В. В. Задерацький називає їх інтермедіями. Використання терміну притаманного поліфонічній музиці, напевно, не випадкове, адже фактура сонати насичена поліфонічними елементами. Завершується експозиція динамічним маршеподібним епізодом *Quasi marcia*, з гострим пунктирним ритмом, досить трагічний, виконує функцію заключної партії.

Розробку можна поділити на три розділи. Перший розділ починається з фуги у токатному характері, де розвивається тема головної партії. Фактурне викладення матеріалу та образність можна порівняти із фугами Д. Шостаковича. Другий розділ розробки із швидкими фігураціями нагадує імпресіоністські п'єси Клода Дебюсі, В. В. Задерацький знаходить тут тенденцію прихованої циклічності. Дійсно, композитор, ніби вставляє «відривки», що відсилають нас до різних епох. Третій, заключний епізод повертає до початкового, похмурого тематизму. **Реприза** скорочена, але має точні повтори тем з експозиційного розділу. Початковий мотив викладений з ритмічними перетвореннями і вже звучить урочисто, композитором вказана ремарка *maestoso*.

Варто звернути увагу на те, що тема побічної партії викладена у тому ж висотному положенні, як і в експозиції, композитор підкреслює її незмінність серед сумного, трагічного характеру сонати.

Соната № 2, як і Перша, одночастинна за будовою. Це, мабуть, найбільш трагічний твір композитора, про що свідчить й вказівка автора до теми **вступу** *Funebre*, що в перекладі з італійської – похоронно, траурно. Ця акордова тема з незмінним басом до-дієз нагадує похоронні дзвони. Далі В. П. Задерацький подає ремарку *singhiozzando*, в перекладі – ридаючи, композитор вказує виконавцю на тяжкий, сумний характер твору. Останнє проведення теми викладено у широкому діапазоні, акорди верхнього голосу звучать у третій октаві, бас в цей час незмінно залишається на до-дієз – це створює відчуття неминучості та порожнечі. Закінчується вступ завмираючими акордами, ніби в передчутті наступних подій.

Головна партія передає інший настрій, вона більш рішуча, в швидких темпах, але містить у собі контраст. Перша тема – схвильована, у темпі *Presto*, з великою кількістю акцентів, гострим ритмом. Друга тема – швидкий рух шістнадцятими на *legato*, з ремаркою *brillante*, що в перекладі – блискуче. Це нестримний потік мелодії, яка підтримується чіткими та короткими інтервалами в лівій руці. Побічна партія у помірному темпі, виразна, з зазначенням автора «грати в повну силу», викладена в гомофонно-гармонічній фактурі. Перехід до швидкого темпу, з поступовим прискоренням відбувається у невеликій зв'язці, після якої звучить тема заключної партії. Ця тема досить розгорнута, схвильована, у темпі *Presto*.

Відкриває **розробку** після цезури епізод, який побудований на новому матеріалі. Розвиток першої теми головної партії починається з енергійних акордів. Завдяки пунктирному ритму та акцентам на слабкій долі ця тема стає схожою з джазовою композицією. Далі розширюється та набуває розвитку октавний епізод, який починається з позначки *largamente*, а потім поступово прискорюється та підводить до експресивної кульмінації всього твору. Знову з'являється епізод, який відкривав розробку, він нібито замикає цей розділ сонати, але неочікувано вривається друга тема головної партії (*brillante*). Вона скорочена, викладена, як і в експозиції, з чіткими інтервалами в акомпанементі з ремаркою *marcato il ritmo*. Поступово рух сповільнюється та акорди готують нас до наступного розділу.

Динамічна **реприза** починається з головної партії, яка звучить з деякими змінами. Тема побічної партії написана на трьох нотоносцях, так композитор створює трьохголосну фактуру, де середній та нижній голоси викладені поліфонічним прийомом імітацією, а верхній – рухом акордів по хроматизмам. Зв'язка, яка передуює заключній партії, звучить на іншій висоті, але без змін. У темі заключної партії зникають шістнадцяті, а тріолі в лівій руці замінюються дуолями, так рух сповільнюється та характер музики стає більш спокійний. В завершенні заключної партії несподівано

з'являється октавний епізод з першої теми головної партії, який переходить до другої теми з швидкими шістнадцятими.

Закінчується соната трохи скороченою темою вступу, яка звучить, знову ж таки, після цезури. Так композитор утворює тематичну арку, котра поєднує початок та кінець сонати траурною темою.

Протягом усього твору темп змінюється багато разів, так автор зіставляє контрастні образи. В. В. Задерацький зазначив, що «це особливість задуму: різні енергетичні прагнення, навіть організовані в репризну сонатну конструкцію, при всій їх експресивній напруженості та прагненні до кульмінаційних підсумків, – всього лише марність, перехід до вирішеного згубного завершення»¹¹.

Сонати № 1 та № 2, як і всі твори композитора, довгий час не публікувалися та навіть не були відомі музикантам. Вже після смерті композитора у 1980 році німецьке видавництво «Peters» вперше опублікувало сонати В. П. Задерацького. У різні роки виконали та записали ці твори такі піаністи: Яків Немцов, Данило Єкимовський, Федір Аміров, Павло Назаров.

Зробимо **виконавський аналіз** двох інтерпретацій Сонати № 2 у виконанні Якова Немцова та Федора Амірова.

Яків Немцов (народився у 1963 р.) – німецький піаніст та музикознавець, випускник Ленінградської консерваторії, професор Вищої школи музики у Веймарі. У його репертуарі твори С. Прокоф'єва, А. Лур'є, Д. Шостаковича, С. Фейнберга, але головне місце займають саме твори репресованих композиторів – Гідеона Кляйна, Мечислава Вайнберга, Всеволода Задерацького. Я. Немцов син в'язня ГУЛАГу, тому для нього відкриття творчості таких композиторів дуже важливе.

Федір Аміров (народився у 1981 році) – російський піаніст, лауреат XIII Міжнародного конкурсу імені Чайковського у 2007 році. Навчався у

¹¹ Задерацький В. В. *Per aspera...* М.: Издательство «Композитор», 2009. С.101

Центральній музичній школі при Московській консерваторії по класу фортепіано у Т. Ніколаєвої та С. Доренського, та по класу композиції у Т. Чудової. Пізніше закінчив Московську консерваторію у С. Доренського.

У Сонаті № 2 В. П. Задерацький дуже часто змінює темп, так він застосовує принцип монтажності форми. У виконанні Я. Немцова соната звучить більш врівноважено, усвідомлено, загальний темп помірний. Ф. Аміров грає переважно у швидких темпах, з бурхливими емоціями, віртуозно. Слід відзначити, що виконання було записано у 2011 році, коли йому було тридцять років, тому не дивно, що молодий піаніст прагне до блискучої гри.

Динамічні нюанси у грі Я. Немцова різноманітні, але без великої кількості контрастів. У той час Ф. Аміров використовує широкий спектр динамічних відтінків, градація від *pp* до *ff*, декілька разів присутні зірвані кульмінації.

Вступ, який нагадує похоронний дзвін, провокує спиратися на кожен долю в такті, як це робить Я. Немцов. А у виконанні Ф. Амірова одиниця виміру – такт, постійне відчуття довгої музичної думки, фразування.

Тему головної партії Ф. Аміров грає активно, стрімко, використовує мінімум педалі, лише ритмічну. Я. Немцов грає стримано, менш емоційно, без внутрішніх хвилювань, перехід до другої теми у його виконанні звучить *non legato*. Ф. Аміров грає ці акорди *staccato*, дуже коротко та гостро, з динамічними контрастами. Шістнадцяті у другій темі звучать у кожного піаніста по-своєму: Я. Немцов виконує проспіваним звуком, більш мелодизовано, а Ф. Аміров грає віртуозно, добре артикульованим звуком.

Тема побічної партії у Я. Немцова виразна, співуча, з якісним співвідношенням лівої та правої руки. Ф. Аміров використовує мінімум педалі, тема стає не такою ліричною, як у Я. Немцова, мелодія та акомпанемент звучать в одній музичній площині. Перехід до заключної партії знову звучить різними штрихами: у Я. Немцова це *non legato*, а у Ф. Амірова *staccato* з дуже стрімкими шістнадцятими етюдного характеру.

Темпи заключної партії теж відрізняються один від одного: Ф. Аміров грає у темпі *Presto*, акцентуючи верхній голос, а Я. Немцов використовує темп *Allegro*, з спокійним рухом коротких тривалостей.

У розробці Ф. Аміров скорочує всі тривалості, грає гострим звуком, у кульмінації робить *accelerando*, як зазначено у нотах, динаміка досягає *ff*, присутні динамічні контрасти. Я. Немцов протягом усього розділу темп практично не змінює, динаміка у межах *mf*.

В репризі у темі побічної партії, яка викладена трьох голосно Я. Немцов виділяє середній голос, робить його головним. Ф. Аміров три голоси грає різним звучанням, немов партії декількох інструментів у симфонічному оркестрі, а у верхньому голосі навіть змінює штрих на *staccato*. У зв'язці, яка передує темі заключної партії, він застосовує *accelerando*, якби прискорюючи появу останньої.

3.3 Особливості фортепіанного циклу «24 прелюдії» В. П. Задерацького

Фортепіанний цикл В. П. Задерацького «24 прелюдії» був створений у 1934 році в Ярославлі.

Прем'єра 24 прелюдій, як і багатьох творів В. П. Задерацького, відбулася тільки через двадцять років після смерті композитора. У 70-х роках були опубліковані ноти циклу, а після цього на концертних майданчиках почала звучати музика прелюдій. У Києві цикл майже одразу увійшов до педагогічного репертуару консерваторії. «24 прелюдії», мабуть, найбільш відомий твір композитора. Цикл був виконаний у багатьох містах України (Києві, Львові, Одесі), Кракові, Берліні, Амстердамі, Лейпцизі, Дюсельдорфі.

Через десять років після видання прелюдій у Києві була написана книга «Українська радянська фортепіанна музика», автором якої став професор Віктор Львович Клин. Він вперше проаналізував цикл 24-х прелюдій та досліджував його саме як спадщину української фортепіанної музики [15,

с.15]. Син композитора погоджується з автором: «Справа в тому, що поширення музика прелюдій отримала саме в Україні, - там вона стала живою приналежністю рідної національної культури»¹².

Цикл створений у тональний період творчості В. П. Задерацького, прелюдії розташовані традиційно для таких творів, по квінтовому колу. Характер прелюдій різноманітний, зустрічаються ліричні, скерцозні, танцювальні, грайливі, трагічні та епічні.

Прелюдія № 5 починається з теми у лівій руці, характер якої відразу занурює слухача у внутрішній світ композитора, в творчості якого панують гротеск, сатира та іронія до подій, які відбуваються навколо нього. Перше проведення теми, яке позначено композитором *quasi fagotto* звучить у низькому регістрі, що додає загадкового характеру музиці. У другому проведенні *quasi flauto* тема переходить у високий регістр та набуває риси відкритої іронії, у лівій руці в цей час з'являється остінатна тема, яка до кінця прелюдії не змінюється. Ця прелюдія - згусток енергії, від першого до останнього такту немає натяку на відхилення від основної ідеї глибокого трагізму, який пронизує всю творчість В. П. Задерацького.

Зробимо **виконавський аналіз** двох інтерпретацій прелюдії у виконанні Якова Немцова та Романа Рєпки.

Роман Рєпка - український піаніст та викладач, випускник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, навчався у В. Козлова. Відомий тим, що відновив нотний матеріал та виконав сольну партію Фортепіанного концерта Ревуцького, який до цього моменту не набув широкої популярності. Зробив запис повного циклу 24 прелюдій В. П. Задерацького.

Виконання Р. Рєпки дуже віртуозне, у швидкому темпі, з довгими фразами, з відчуттям постійного руху. Піаніст не звертає уваги на деталі, а створює образ. Динамічні відтінки, штрихи, які вказані композитором, Р. Рєпка виконує здебільшого не дуже чітко. У мистецтві гри на фортепіано

¹² Задерацкий В. В. *Per aspera...* М.: Издательство «Композитор», 2009. С.123

з дрібними штрихами та деталями авторського тексту більше прослідковується ідея твору, тому що виконавець під час роботи над твором має спиратися не тільки на свої емоції, інтуїцію, відчуття, професійний досвід та своє світосприйняття, але й на авторський текст, на епоху, коли написаний твір композитором, знати історію створення музичного тексту. Чим менше деталей та виконання авторських ремарок, тим більше нівелюється художній задум твору. Через обраний швидкий темп Р. Рєпка не відтворює гротескний та саркастичний образ, який присутній в прелюдії. У виконанні Я. Немцова прелюдія звучить у більш стриманому темпі, з короткими фразами, з використанням великої кількості різноманітних штрихів та туше. За рахунок цього виконавець дотримується вказівок автора, робить акценти, яких дуже багато у тексті, грає з динамічними контрастами, володіє довгою фразою, при тому, що всі деталі не обходить своєю майстерністю, використовує широку палітру звукових тембрів роялю, педальної та безпедальної гри, раптових змін настрою, характеру звучання, художні образи передає максимально яскраво.

Таким чином, виконання Я. Немцова більш наближене до авторського задуму, піаніст відтворює відповідний образ, звертає увагу на всі композиторські ремарки та обирає необхідне туше.

В прелюдії № 8 фа-дієз мінор В. П. Задерацький спирається на музику композиторів-романтиків та відтворює стилістичні особливості творів цієї епохи. На фоні спокійного ритмічного остінатного супроводу у лівій руці звучить мрійлива, самотня тема, яка, можливо, символізує спогади композитора про щасливе життя. Характер прелюдії схожий на кращі зразки світової класики, образи інтимної лірики залишають післясмак неповторного відчуття зануреності у світ романтики та поезії. Форма - тричастинна репризна.

У виконанні Я. Немцова на перший план виходить співуча мелодія, яка намагається вийти за рамки остінатного супроводу. Я. Немцов грає вільно, майстерно використовує агогічні відхилення, виконавський ритм, завдяки

чому мелодія не зупиняється на місці. Баланс мелодії та акомпанементу максимально розведений у різні звукові простори, що дає слухачу зануритися у ліричний образ прелюдії, сповнений спогадів та сподівання. Композитор залишив не так багато вказівок динамічних відтінків у тексті, тому Я. Немцов намагається додати більше нюансів для різноманітності звучання. Піаніст використовує м'яке, глибоке туше, що відповідає ремаркам у тексті *cantando e sentitamente*, що у перекладі - співуче, чутливо. Р. Рєпка грає ритмічно рівно, без зміни темпу, підкреслює незмінний супровід, який іноді по балансу навіть перекриває мелодію. У цьому виконанні створюється образ приреченості, жодного натяку на вихід з цього пригніченого образу фатальності та неможливості нічого змінити, наче це остінато у лівій руці є вирок художнику назавжди залишити рідну землю, своїх близьких. У лівій руці, незважаючи на ремарку композитора *sempre legato*, Р. Рєпка грає підкреслюючи кожен ноту, створюючи непохитний образ безвихідності. На нашу думку, така інтерпретаційна версія трохи менше наближена до авторського задуму композитора, ніж виконання Я. Немцова. Інтонації мелодії в цій прелюдії - це питання, надія, очікування, сподівання, але все ж не приреченість, яку створює піаніст Р. Рєпка своєю ритмічною непохитною грою.

В прелюдії № 16 композитор звертається до механістичної музики, яка була актуальна у цей період. Композитор не міг залишитися осторонь подій, які відбувалися в країні, епоха індустріалізації набула надзвичайного розмаху, люди мистецтва, звичайно, по-своєму намагалися відобразити дух епохи. Композитори писали твори співзвучні та схожі з роботою заводів, фабрик, швидких потягів, нових машин, станків та верстатів. В цей час з'являється ціла низка творів пов'язаних з темою індустріалізації. В. П. Задерацький також по-своєму відобразив світ новітніх на той час технологій через музику.

Я. Немцов виконує цю прелюдію у темпі *Andante*, через це музика нібито зупиняється у кожному такті та губиться основна ідея твору

механічного руху. У лівій руці зазначено штрих *staccato*, але у Я. Немцова наближене до *non legato*, що також додає важкого звучання. Всю прелюдію Я. Немцов грає монотонно *mf* без емоційного насичення. Виконання Р. Репки створює образ механістичної п'єси, з відтворенням звуків роботи машин, слухач поринає з першої ноти у світ чіткого ритму. Це стає можливим завдяки більш рухливому темпу, постійній емоційній спрямованості від ноти до ноти та виконанню супроводу на *staccato*, що додає особливої напруги. Композитором зазначена ремарка *deciso e lugubre*, що у перекладі - рішуче, зловісно, тому Р. Репка обирає блискуче туше, яке допомагає відтворити авторський задум. На наш погляд, виконання Р. Репки цієї прелюдії переконливіше та ближче до авторського задуму.

Прелюдія № 19 написана у простій тричастинній формі. Мелодія містить у своїй структурі багато пауз, зупинок, наче запитань. У лівій руці, як і в багатьох прелюдях, ритмічне остінато, яке не змінюється до кінця твору. Всі прелюдії циклу неліричного характеру об'єднані однією ідеєю очікування та сподівання.

У виконанні Р. Репки супровід у лівій руці звучить спираючись на всі долі в такті, нібито перераховуючи кожен ноту, підкреслюючи незмінний ритм, через це мелодія здається одноманітною та нецікавою. На наш погляд, необхідно було обрати одиницею часу для цієї прелюдії такт, що і робить в своїй інтерпретації Я. Немцов, який спираючись на нотний текст автора грає супровід з відчуттям постійного руху. Темп у піаніста співпадає з зазначеним автором у тексті - *allegro moderato*. Мелодію Я. Немцов грає соковитим туше, використовуючи агогічні відхилення, що надають прелюдії образу романтики, поетики, мінливості, мрійливості.

Фортепіанний цикл «24 прелюдії» - унікальний цикл свого часу, виконання якого дає змогу ознайомитися з величезною палітрою художніх образів композитора. Більшість прелюдій автобіографічні, мають конкретні образи, спогади композитора, пов'язані з його власним життєвим досвідом. В. П. Задерацький в циклі звертається до «присвят» композиторам, які

також писали у жанрі прелюдії, таким чином він синтезує досвід великих майстрів та створює унікальне авторське трактування жанру.

Висновки до розділу 3

Фортепіанна творчість композитора охоплює різноманітні жанри: сонати, цикли, сюїти, п'єси та транскрипції.

Фортепіанні сонати В. П. Задерацького займають важливе місце у творчості композитора. На прикладі сонат можна побачити пошуки В. П. Задерацького індивідуального стилю. В сонатах №1 та №2, які написані у перший період творчості, помітна цікавість композитора до нових тенденцій у музичному мистецтві, таких як імпресіонізм та експресіонізм. У той час В. П. Задерацький шукав свій стиль та пробував себе у різних напрямках, тому звернувся до популярної в 20-і роки атональної музики. У наступній сонаті f- moll композитор вже звертається до традиційної сонатної форми та тональної музики.

Проаналізувавши дві інтерпретації Сонати № 2 ми побачили різницю виконання твору: Яків Немцов грає більш наближено до авторського задуму, виконуючи всі темпові, динамічні та штрихові позначки композитора. Федір Аміров грає сонату дуже емоційно, з великою кількістю контрастів, з агогічними відхиленнями, яких немає у тексті, завдяки чому виконання стає цікавим, але не повністю відповідає задуму композитора. Через відсутність у тексті дрібних уточнень про характер звучання, темпові зміни чи динамічні відтінки для виконавця відкривається простір для інтерпретації, таким чином Ф. Аміров доповнює задум композитора своїм баченням та презентує сонату у новому, ще більш ефектному вигляді.

На прикладі циклу «Батьківщина» можна побачити зрілого композитора, який пройшов різні етапи у творчості. До цього моменту В. П. Задерацький шукав себе у різних течіях, але «Батьківщина» слугує яскравим прикладом викристалізованого індивідуального стилю композитора. Проаналізувавши цикл ми помітили його автобіографічність. В. П. Задерацький створив образ

Батьківщини, яка неодноразово йому зраджувала, відправляла у табори та заважала розкритися таланту композитора, тому всі п'єси циклу сповнені болем та сумом за рідним краєм.

Порівнявши дві інтерпретації циклу можна зробити висновок, що українська піаністка О. Журко виконує цей твір більш переконливо та наближено до задуму В. П. Задерацького, завдяки влучному образу Батьківщини, який вона створює за допомогою іронічних інтонацій та великої кількості динамічних контрастів.

«24 прелюдії для фортепіано» - один із яскравих прикладів жанру прелюдії в українській музиці XX століття. В. П. Задерацький у циклі використовує всі тональності для створення контрастних образів, в яких розкривається творчий потенціал композитора.

Зробивши аналіз двох інтерпретацій ми дійшли висновку, що виконання Я. Немцова ближче до авторського задуму, тому що виконавець дуже чітко відтворює відповідний образ в кожній прелюдії, обирає правильне туше та дотримується вказівок В. П. Задерацького.

ВИСНОВКИ

I

Надано стислу характеристику українського фортепіанного мистецтва XX століття, яке проходило декілька етапів. Опрацьована спеціальна література, в якій розкрито появу та становлення українського фортепіанного мистецтва, виявлені основні фактори впливу на мистецьке життя того часу. Проаналізовані музичні течії, техніки, які надихали українських композиторів на створення шедеврів української музики.

II

Реконструйовано творчий шлях композитора, зроблен екскурс в історію зародження та становлення української композиторської школи. Наведені приклади, що в останні роки все частіше музиканти, піаністи, музикознавці починають звертатися до творчості В. П. Задерацького, композиторська творчість майстра має величезний потенціал, нещодавня постановка опери також свідчить про все більшу зацікавленість українськими митцями, українською культурою взагалі. Проекти, в яких виконавці звертають увагу на творчість репресованих композиторів, таких як В. П. Задерацький, В. Барвінський, В. Ульман, активно пропагують інтерес до національної культури та музики заборонених авторів.

III

У роботі окреслені основні етапи життя українського композитора В. П. Задерацького. Охарактеризовано доробок композитора, який складається з симфонічних, фортепіанних, камерних та вокальних творів. На основі досліджень музикознавців творчість В. П. Задерацького поділена на чотири періоди: перший період (1910-1926) – ранні твори, які були знищені; другий (1928-1932) – атональні твори з імпресіоністськими рисами; третій (1933-1946) – тональний період; четвертий (1947-1953) – використання слов'янського фольклору. Зроблений опис творчого спадку митця та

проведений аналіз окремих видатних творів, що є найкращими зразками української композиторської школи.

IV

Зроблений аналіз жанрово-стильових та виконавських особливостей фортепіанної творчості В. П. Задерацького на прикладі фортепіанної сюїти «Батьківщина», циклу «24 прелюдії», Першої та Другої фортепіанних сонат демонструє зацікавленість композитора до європейських музичних тенденцій того часу. У творчості В. П. Задерацького присутні риси імпресіонізму, експресіонізму, авангарду та неоромантизму.

V

Здійснений виконавський аналіз двох інтерпретацій Сонати №2 Я. Немцова та Ф. Амірова доводить, що при виконанні одного твору з'являються дві різні інтерпретації, обумовлені відношенням до нотного тексту, життєвим та професійним досвідом. Після виконавського аналізу двох інтерпретацій фортепіанного циклу «24 прелюдії» зроблено висновок, що версія Я. Немцова більш наближена до авторського задуму за рахунок виконання піаністом всіх ремарок В. П. Задерацького.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Валентин Сильвестров: Сенс авангарду – ризик. URL:
<https://rozmovi.wordpress.com/2018/02/16/valentyn-sylvestrov-3/>
2. “Всеволод Петрович Задерацький”. URL:
<http://www.akolada.org/index.php?dep=&page=bibl/zaderackyy>
3. Гуральник Н.П. Развитие украинской фортепианной школы в XX ст. Музыкально-просветительские традиции и методические ориентиры. URL:
<http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/12651>
4. Гусарчук Т. В. Володимир Пухальський: феномен творчої особистості. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2013. № 4. С. 60-77
5. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX століття: Автореф. дис... канд. мистецтвознав. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. К., 2005. 19 с.
6. Задерацький В. В. Per aspera... М.: Издательство «Композитор», 2009. 320 с.
7. Калашникова А. І. Стилєві параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини XX ст. Дис. ...канд. мистецтвознавства. Суми, 2020. 225 с.
8. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти). автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03. Київ. 2000. 15 с.
9. Катрич О. Поняття стилєвого «архетипу» в композиторській та виконавській творчості. Київське музикознавство. Вип.2. К, 1999. С. 127.
10. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 29. С. 111-118.

11. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль : Астон, 2006. 608 с.
12. Кияновська Л. Відкриття “Контрастів - 2020”. Львів. URL: <https://moderato.in.ua/events/vidkrittya-kontrastiv-2020.html>
13. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX – XX ст. Навч. посібн. Чернівці : Книги-XXI, 2007. 424 с.
14. Кияновська Л. Українська музична культура. Навч. посібник. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. 160 с.
15. Кли́н В. Л. Українська радянська фортепіанна музика. Київ: Наукова думка, 1980. 314 с.
16. Козаренко О. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови.: Дис...канд. мистецтвознавства. К, 1993.
17. Коменда О.І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16931/24-Komenda.pdf>
18. Корань І. Авангард Задерацького. 2018. URL: <https://varianty.lviv.ua/56287-avanhard-zaderatskoho>
19. Корній Л. П, Сюта Б. О. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів. К. :НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. 736 с.
20. Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. Теоретичні та практичні питання культурології. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 70–82.
21. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. Київське музикознавство. 2017. Вип. 55. С. 70-81.
22. Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / ред.-упор. О. Тимошенко, В. Москаленко. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.
23. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зав'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. 160 с.

24. Крусь О. П. Історія української музики XX століття: Навч.-метод. посібник. Луцьк: Надстир'я, 1997. 82 с.
25. Кулініч Н. Рік Всеволода Задерацького в Житомирі. 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0dq-cM6qH6A>
26. Лігус О. М., Лігус В. А. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. «Молодий вчений». Київський національний університет культури і мистецтв. 2018. № 1 (53). С. 673–676.
27. Лукашенко Н. Концерт-рапсодія для домри з оркестром В. П. Задерацького: композиторська інтерпретація жанрово-стильової моделі. Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура». Вип. 25. 2017. С. 250-268
28. Лукашенко Н. О фортепианном цикле «Легенды» В.П. Задерацкого. Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура». Вип. 15. 2012. С. 242-253
29. Лукашенко Н. О. Особливості духовно-стильової парадигми фортепіанних творів В.П.Задерацького. Вісник Державної Академії керівних кадрів культури і мистецтв : Щоквартальний науковий журнал. Держ.акад.керівних кадрів культури і мистецтв. К., 2012. № 3. С.138-142.
30. Лукашенко Н.О. Стильові основи фортепіанної поетики В.П. Задерацького. автореф. дис... канд. мистецтвознавства 17.00.03. Одеса. 2011. 18 с.
31. Лукашенко Н.А. Феномен діалога в контексте фортепианного творчества В.П. Задерацкого. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харків. нац. університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Вип. 43. С. 165-177
32. Лукашенко Н.А. О позднем стиле Всеволода Петровича Задерацкого в Концерте ре мажор для скрипки с оркестром. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2019. Вип. 15. С. 197-210
33. Михальчук З. Харківська фортепіанна школа в 60 – 70-х роках XX століття: імена, традиції, виконавські принципи. Наук. вісник «Музичне мистецтво і культура». Вип. 31 кн. 2. 2020. С. 71–81

34. Моїсєєва М. Свобода творчості і творчість бранців. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/13330/1/Moiseeva.pdf>
35. Морозова Л. “Заборонена музика”. Львів, 2021. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/zaboronena-muzyka>
36. Морозова Л. Композитор Всеволод Задерацький. URL: <https://www.facebook.com/collegium.agency/videos/668553110782931/>
37. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник. Київ : «Клякса». 2013. 272 с.
38. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. Київське музикознавство. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–15.
39. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення». Українське музикознавство : зб. ст. / відп. ред. І. Ф. Ляшенко. Київ : НМАУ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
40. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство, 1998. Вип. 1. С. 87-93
41. Назар – Шевчук Л. Статуси першості Василя Барвінського. URL: <http://mus.art.co.ua/ctatusy-pershosti-vasylya-barvinskoho-svitovi-vynahody-ta-natsionalni-popysy/>
42. Ніколаєвська Ю. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (На прикладі творчості ХХ - початку ХХІ ст.) дис ... доктора мистецтвознавства 17.00.03. Харків. 2020
43. Ніколаєвська Ю.В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. Аспекти історичного музикознавства. Харків. Вип.10. 2017. С. 180–198.
44. Новакович М. Про “Заборонену музику”. URL: <http://mus.art.co.ua/pro-zaboronenu-muzyku/>
45. Овсяник Ю. Тернистий шлях «барвінкового» композитора. URL: <https://zbruc.eu/node/76796>
46. Ольховський А.В. Нарис історії української музики. К. : Муз. Україна, 2003. 512 с.

47. Павлюченко С. Питання мелодики: методична розробка. Київ : Музична Україна, 1974. 43 с.
48. Рєпка Р. В.Задерацький - 24 прелюдії, № 1-3. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zQ29KXK2sKM>
49. Рудь П. Контексти українського авангарду 60-х-70-х років XX ст. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2014. Вип. 40. С. 331–341 URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2014_40_25
50. Сергієнко А. Постать Всеволода Задерацького. URL: <https://zt.20minut.ua/kul-tura/u-zhitomiri-na-polotni-vtilili-mriyu-legendarnogo-kompozitora-zaderats-10584750.html>
51. Тіц М. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів : учб. посіб. Київ : Держ. видав. образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 261 с.
52. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
53. Храмов Г. Симфонія за колючим дротом. Львів, 2013. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/2354/164/83746/>
54. Чекан Ю.І. Євген Станкович: три штрихи до портрета. Часопис Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського, 2013. № 4. С. 153– 161
55. Шаповалова Л. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 31 с.
56. Шаповалова Л.В. Інтерпретологія як інтегративна наука. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство: зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П Котляревського [відп. секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова]. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип.46. С. 289–300.
57. Шаповалова Л. В. Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського.*

Київ, 2010. Вип. 90: Проблеми організації художнього часу в музичному творі. С. 3–12.

58. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

59. Якубек А. Я свободен: докум. фільм. 2019. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=8b4oyFEHrcA>

60. Якубяк Я. В. Аналіз музичних творів (Музичні форми): Підручник для вищих навчальних закладів. Тернопіль : СМТ «Астон», 1999. Ч. 1 207 с.

61. Antoshevskia Victoria. Vsevolod Zaderatskyi. URL:

<https://ukrainianlive.org/zaderatskyi-vsevolod>

62. Chraibi C. Ukrainian music forbidden under Soviets comes to limelight in international project. URL: <https://euromaidanpress.com/2021/09/23/international-project-with-ukraine-germany-sweden-brings-forbidden-music-to-the-ukrainian-stage/>

63. Mercer Alan. Zaderatsky's Forgotten Voice. An Interview with Jascha Nemtsov. URL: [DSCH46-complete.7.pdf \(dschjournal.com\)](https://dschjournal.com/DSCH46-complete.7.pdf)

64. Nemtsov Jascha. „Ich Bin Schon Längst Tot“: Komponisten Im Gulag: Vsevolod Zaderackij Und Aleksandr Veprik.” *Osteuropa*, vol. 57, no. 6, 2007, pp. 315–339. URL: <http://www.jstor.org/stable/44936723>

65. Nemtsov Jascha. Vsevolod Zaderatsky and his 24 Preludes and Fugues for Piano. URL: <https://mountdela.com/vsevolod-zaderatsky-24-preludes-fugues-piano/>

66. Nemtsov Jascha. Musik als Flaschenpost für die Zukunft. URL: [PressReader.com](https://www.pressreader.com) - Digital Newspaper & Magazine Subscriptions

67. Nemtsov Jasha. V. Zaderatsky - 24 Preludes & Fugues: 1-12. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YJuosFrg2o0>

68. Nemtsov Jasha. V. Zaderatsky - 24 Preludes (1-8). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-h2dw5jdjmU>

69. Victor Ullmann Foundation. URL: <https://viktorullmannfoundation.com/>

70. Vsevolod Zaderatsky - 12 preludes et fugues. URL: [Vsevolod Zaderatski - 12 préludes et fugues - Musiques interdites \(musiques-interdites.fr\)](#)
71. Vsevolod Zaderatsky - Concert du 7 mars 2023 à l'auditorium Campra. URL: [Vsevolod Zaderatski - Concert du 7 mars 2023 à l'auditorium Campra - YouTube](#)
72. Vsevolod Zaderatsky. A lost soviet composer. URL: [https://www.jmi.org.uk/old-archive/suppressedmusic/newsletter/articles/008.html](#)