

УДК 78.071.1(477)Задерацький
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/103-47>

Цзен ЦІН'ЮЙ,
orcid.org/0009-0006-3543-2673
аспірант кафедри української музики
Національної музичної академії України
(Київ, Україна) zeng_qing@gmail.com

ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦЬКОГО «24 ПРЕЛЮДІЇ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО»: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Статтю присвячено фортепіанному циклу Всеволода Задерацького «24 прелюдії» (1934), який розглянуто як цілісну композиційно-драматургічну систему та водночас як панораму жанрових і стильових моделей фортепіанної мініатюри першої третини ХХ століття. Актуальність дослідження визначається тим, що ранній цикл прелюдій залишається в тіні значно активніше досліджуваного циклу «24 прелюдії та фуги» 1937–1939 років, а його виконавська поетика досі не отримала системного висвітлення.

На підставі музично-текстологічного, структурно-функціонального, жанрово-стильового, компаративного та виконавського аналізу запропоновано осмислювати тональний план твору як послідовність дванадцяти контрастних диптихів, утворених парами споріднених мажорних і мінорних тональностей. Виявлено три взаємопов'язані жанрово-семантичні сфери циклу: лірично-кантиленну, скерцозно-моторну та монументально-драматичну. Доведено, що індивідуальний стиль композитора формується внаслідок органічної взаємодії романтичної експресії, імпресіоністичної темброво-регістрової барвистості й модерністсько-конструктивних принципів, серед яких особливого значення набувають остинатність, поліметрія, поліритмія, хроматизована розширена тональність і фактурна багатоплановість. Визначено провідні виконавські завдання: диференціацію звукових планів, темброве моделювання регістрів, поєднання метроритмічної точності з контрольованим *rubato*, артикуляційну контрастність, вибіркову педалізацію та вибудовування макродраматургії циклу. Новизна запропонованого ракурсу полягає у безпосередньому співвіднесенні жанрово-стильової організації кожної прелюдії з відповідною виконавською стратегією.

Особливу увагу зосереджено на функціях засобів музичної виразності у формуванні образно-семантичних зв'язків між окремими прелюдіями та цілісності макроциклу. Досягнення поставленої мети передбачає аналіз тонального плану та його формотворчої й драматургічної ролі; обґрунтування жанрово-семантичної типології прелюдій; визначення взаємодії романтичних, імпресіоністичних і модерністсько-конструктивних складників авторського стилю; характеристику ладогармонічної, фактурної, регістрової, артикуляційної та метроритмічної організації; встановлення зв'язку між нотним текстом і виконавськими рішеннями у сферах темпоритму, фразування, звуковедення, педалізації та вибудовування макродраматургії.

Ключові слова: Всеволод Задерацький, «24 прелюдії», фортепіанний цикл, жанр прелюдії, жанрова семантика, стильовий синтез, конструктивно-романтичне мислення, фортепіанна фактура, поліметрія, виконавська інтерпретація.

Zeng QINGYU,
orcid.org/0009-0006-3543-2673
Postgraduate student at the Department of Ukrainian Music
National Academy of Music of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) zeng_qing@gmail.com

VSEVOLOD ZADERATSKY'S PIANO CYCLE 24 PRELUDES FOR PIANO: GENRE-STYLISTIC SPECIFICITY AND PERFORMANCE INTERPRETATION

The article examines Vsevolod Zaderatsky's piano cycle 24 Preludes (1934), approaching it both as an integrated compositional and dramaturgical system and as a panorama of the genre and stylistic models of the piano miniature in the first third of the twentieth century. The relevance of the study stems from the fact that this early cycle remains overshadowed by the considerably more extensively researched 24 Preludes and Fugues of 1937–1939, while its performance poetics has yet to receive systematic scholarly consideration.

Drawing on score-based, structural-functional, genre-stylistic, comparative, and performance-oriented analysis, the article proposes interpreting the tonal design of the work as a sequence of twelve contrasting diptychs formed by pairs of relative major and minor keys. Three interrelated genre-semantic domains are identified within the cycle: the lyrical-cantabile, the scherzo-motoric, and the monumental-dramatic. The analysis demonstrates that the composer's

individual style emerges from the organic interaction of Romantic expressivity, Impressionist timbral and registral colour, and modernist-constructivist principles. Particularly significant among the latter are ostinato structures, polymeter, polyrhythm, chromatically expanded tonality, and multilayered texture. The principal performance challenges are also defined, including the differentiation of sonic planes, the timbral shaping of registers, the combination of metrical and rhythmic precision with controlled rubato, articulatory contrast, selective pedalling, and the projection of the cycle's large-scale dramaturgy. The originality of the proposed approach lies in establishing a direct correlation between the genre-stylistic organization of each prelude and the corresponding performance strategy.

Particular attention is focused on the functions of musical expressive means in the formation of figurative-semantic connections between individual preludes and the integrity of the macrocycle. Achieving the set goal involves analyzing the tonal plan and its form-forming and dramatic role; substantiating the genre-semantic typology of preludes; determining the interaction of romantic, impressionistic, and modernist-constructive components of the author's style; characterizing the key-harmonic, textural, register, articulation, and metrorhythmic organization; establishing a connection between the musical text and performance decisions in the areas of tempo-rhythm, phrasing, sound management, pedalization, and building macrodramaturgy.

Key words: Vsevolod Zaderatsky, 24 Preludes, piano cycle, prelude genre, genre semantics, stylistic synthesis, constructivist-Romantic thinking, piano texture, polymeter, performance interpretation.

Постановка проблеми. Повернення творчості Всеволода Петровича Задерацького (1891–1953) до наукового й виконавського обігу потребує перегляду уявлень про фортепіанну музику першої половини ХХ століття. Видавничі заборони, втрата рукописів і вилучення імені композитора з професійної пам'яті деформували історико-музичний канон. Цикл «24 прелюдії для фортепіано», створений 1934 року, був опублікований лише 1970-го. Його тривала відсутність у концертному та педагогічному обігу зумовлює потребу цілісного переосмислення твору. У жанрово-історичній перспективі цикл продовжує еволюцію прелюдії від імпровізаційної передгри до самостійної романтичної мініатюри. Шопенівська модель охоплення всіх мажорних і мінорних тональностей у В. Задерацького набуває нового змісту. Кварто-квінтова послідовність із чергуванням мажору та паралельного мінору поєднує системність загального плану зі свободою жанрово-образного наповнення, а тональна основа розширюється хроматичними, модальними й колористичними засобами. Сутнісною проблемою є співвідношення автономності кожної прелюдії та цілісності макроциклу. Окремі номери об'єднуються тональним планом, системою контрастів, остинатними й метроритмічними структурами, темброво-регістровими зв'язками та авторськими ремарками. Це дає підстави розглядати твір як систему дванадцяти контрастно співвіднесених мажоро-мінорних пар, у якій романтична кантиленність, імпресіоністична колористика та конструктивістська організація фактури формують індивідуальну поетику композитора. Виконавський аспект передбачає узгодження локальних технічних рішень із макродраматургією циклу. Поліметрія, поліритмія, прихована поліфонія, фактурна багатоплановість і контрастна артикуляція потребують диференціації звукових пластів, гнучкої педалізації та поєд-

нання метроритмічної точності з контрольованою агогікою. Актуальність дослідження визначається потребою співвіднести жанрово-стильову природу кожної прелюдії з її драматургічною функцією та виконавською стратегією.

Аналіз досліджень. У науковому осмисленні творчості В. Задерацького виокремлюються кілька взаємопов'язаних напрямів – дослідження генези жанру прелюдії, реконструкція біографічного та історико-культурного контекстів, вивчення фортепіанної поетики та індивідуального стилю композитора, композиційно-драматургічний аналіз циклів та інтерпретаційно-герменевтичне прочитання окремих творів. Генезу прелюдії простежено у праці К. Шолена (Schoelen, 2019).

Запропонована ним типологія дає змогу визначити «24 прелюдії» як цикл автономних мініатюр, об'єднаних тональною та драматургічною логікою. Фортепіанну спадщину композитора як цілісну стильову систему досліджено Н. Лукашенко (Лукашенко, 2011; 2015: 165–177). Вона обґрунтовує взаємодію романтизму, імпресіонізму та конструктивізму, а програмність, циклічність, жанрову пам'ять і алюзійність розглядає як складники діалогічного творчого методу. Біографічний контекст, обставини вилучення спадщини з культурного обігу та її сучасної актуалізації висвітлено М. Остапчук (Остапчук, 2023: 201–206). Структурно-аналітичні дослідження переважно зосереджені на пізнішому циклі «24 прелюдії та фуги». С. Постовойтова визначає принципи його композиційно-драматургічної цілісності та особливості поліфонічного мислення (Постовойтова, 2022: 85–100) а Т. Сирятська пропонує жанрово-стильову типологію прелюдій, виокремлюючи лірично-ноктюрнові, пасторальні, скерцозні, етюдні та змішані моделі (Сирятська, 2024: 140–160) [11]. Інтерпретаційно-герменевтичний напрям представлено працями Н. Макаро-

вої, у яких цикл і його окремі диптихи осмислено в історико-культурному, психологічному, семіотичному та виконавському аспектах (Макарова, 2025: 31–36; 85–92; 145–152). Водночас сформовані щодо табірного опусу смислові моделі не можуть безпосередньо переноситися на ранні «24 прелюдії». Основним текстологічним джерелом дослідження є нотне видання 1970 року (Задерацький, 1970). Недостатньо розробленим залишається комплексний аналіз раннього циклу, що поєднував би тональну архітектуру, жанрову семантику, фактурно-метроритмічну організацію та конкретні завдання виконавської інтерпретації. Саме цей ракурс визначає спрямування статті.

Мета статті полягає у комплексному розкритті жанрово-стильової та композиційно-драматургічної специфіки фортепіанного циклу В. Задерацького «24 прелюдії» й обґрунтуванні принципів його виконавської інтерпретації.

Виклад основного матеріалу. У фортепіанному циклі «24 прелюдії» В. Задерацького (Задерацький, 1970) циклічність визначає не лише об'єднання завершених мініатюр, а й порядок їх розташування, систему контрастів і характер переходів. Вона постає однією з провідних засад фортепіанної поетики В. Задерацького, забезпечуючи єдність автономних номерів через взаємодію повторюваності й контрасту, локальної завершеності та підпорядкованості загальному задуму (Лукашенко, 2011: 84–87).

Тональний план охоплює всі мажорні й міnorні тональності та розгортається за квінтовым колом із чергуванням мажору і паралельного міnorу – *C–a*, *G–e*, *D–h*, *A–fis*, *E–cis*, *H–gis*, *Fis–dis*, *Des–b*, *As–f*, *Es–c*, *B–g*, *F–d*. Квінтова послідовність мажорних центрів поєднується з їхніми міnorними паралелями, а перехід від *Fis–dis* до *Des–b* позначає зміну дієзної сфери бемольною та утворює внутрішній колористичний рубіж.

Зв'язок із шопенівською моделлю всетонального циклу виявляється у способі охоплення ладо-тонального простору, однак у В. Задерацького тональний план набуває виразної драматургічної функції. Кожна нова тональність відкриває іншу жанрово-образну сферу, а рух квінтовым колом формує спрямований процес від початкової мінливості до драматично вагомого завершення. Суміжні мажорна й міnorна прелюдії доцільно розглядати як дванадцять контрастно співвіднесених диптихів. Їх єднають тональна спорідненість і спільні гармонічні або фактурні засоби, тоді як образні функції залишаються відмінними. Так, у парі *C–dur–a–moll* лірично-споглядальна Прелюдія № 1 протиставляється скерцозно-гротесковій № 2,

хоча обидві спираються на співвідношення тонічної опори й тритоново віддаленого матеріалу. На макрорівні Прелюдії № 1–6 утворюють початкову конфліктну зону, № 7–15 – розгорнутий ліричний центр, № 16–23 – скерцозно-моторний розділ із драматичними відхиленнями, а № 24 виконує функцію фінального підсумку.

Важливим чинником цілісності циклу є система міжномерних кадансових зв'язків. Завершення окремих прелюдій не лише підсумовують локальну форму, а й готують тональний або інтонаційний матеріал наступного номера. Так, фінальний звук *e* у Прелюдії *A–dur* спрямовується до тоніки *fis–moll*, завершальне *e* у *fis–moll* стає педальною опорою наступної *E–dur*; а формула *gis–cis–gis* на прикінці *E–dur* передбачає тонічний комплекс *cis–moll*. Каданс у такий спосіб виконує водночас завершальну та сполучну функції. Циклічну єдність посилюють авторські темпові та характерні позначення. Вони не обмежуються вказівками щодо темпу та звуковидобування, а конкретизують образний стан, темброву модель і жанрову семантику музики. Як наголошує Н. Лукашенко, відсутність сюжетних назв не заперечує програмного начала, яке виявляється через характер руху, інтонаційну організацію та психологічну виразність (Лукашенко, 2015: 165–177). Потрібно наголосити, що за умови виконання циклу в повному обсязі кадансові переходи, спрямовані до наступної прелюдії, потребують коротших цезур, тоді як межі між диптихами або великими драматургічними розділами доцільно окреслювати виразніше. При цьому, контраст у середині пари має розкриватися через диференціацію жанрової семантики, реєстрово-фактурного колориту та метроритмічного характеру руху. Отже, тональний план поєднує автономні мініатюри в єдиний драматургічний комплекс.

Жанрову належність окремих номерів циклу «24 прелюдії» доцільно визначати через провідну семантико-фактурну домінанту, а не шляхом однозначного віднесення до певного жанрового інваріанта. У більшості прелюдій взаємодіють ознаки кількох моделей, зокрема, часто єтюдність поєднується зі скерцозністю, пасторальність – із ноктюрновістю, вальсовість з імпровізаційністю, хоральність із дзвонівістю та рисами траурної ходи. Тому запропонована типологія відображає мобільну взаємодію жанрової пам'яті, фактури й образної семантики. Найрозгалуженішою є *лірично-кантиленна сфера*, представлена Прелюдіями № 1, 3, 6–10, 15, 19, 22 і частково № 13. Її ознаками є мелодична розспівність, диференціація рельєфу та фону, прозорі або хвилеподібні фігурації, темб-

рова виразність реєстрів і контрольована агогічна свобода. У цій групі співіснують пасторальні, ноктурнові, пісенно-романсові, танцювально-імпровізаційні та монологічні моделі. *Скерцозно-моторну сферу* утворюють Прелюдії № 2, 5, 11, 12, 14, 17, 18, 21 і 23. Їм властиві остинатність, акцентні зміщення, повторювані рухові формули, поліритмія, стрибки, подвійні ноти, репетиції та швидкі реєстрові переміщення. Моторика виконує також і образну функцію. Вона може зберігати пластичність концертного етюду, формувати гротескно-ігровий характер або, у прелюдіях із ремаркою *automaticamente*, втілювати відчужений автоматизований рух. *Монументально-драматична сфера* охоплює насамперед Прелюдії № 4, 16, 20 і 24. Її визначають акордовий виклад, низькі педальні опори, хорально-речитативні інтонації, дзвоново-набатні комплекси, важка ритмічна хода та реєстрове розширення кульмінацій. Ці номери виконують функцію драматургічних опор циклу, хоча межі між трьома сферами залишаються проникними.

Стильова єдність циклу виникає у взаємодії романтичного, імпресіоністичного та модерністсько-конструктивного начал. Романтична традиція виявляється у семантиці пісні без слів, ноктурна, вальсу та концертного етюду. Імпресіоністичність простежуємо у колористичній гармонії, тембровій диференціації реєстрів, паралельному русі співзвуч і педальному резонансі. Конструктивна складова вимальовується через звернення композитора до остинатності, поліметрії, поліритмії та хроматизованих симетричних структур. Їхня взаємодія утворює індивідуально-авторський синтез, який доцільно визначити як конструктивно-романтичний. При цьому, ладогармонічна мова зберігає тональні центри, але значно розширює класико-романтичну функціональність завдяки хроматичним нашаруванням, модальній варіантності, тритоновим співвідношенням, паралельному руху акордів і локальним цілотовим утворенням. Виконавське прочитання має поєднувати чітке відчуття тональних опор і логіки гармонічного розвитку зі збереженням дисонансної напруги та колористичної своєрідності музичної мови автора.

Однією з визначальних ознак фортепіанного письма В. Задерацького є фактурна багатшаровість. Мелодичний рельєф нерідко зосереджується в басовому або середньому реєстрі, тоді як фігураційний фон переноситься у верхню теситуру. При цьому, кожен фактурний пласт має власні метроритмічні, артикуляційні, динамічні й темброві характеристики, завдяки чому фортепіанний

виклад набуває рис оркестрово-партитурного письма. Нотація на трьох або чотирьох нотоносцях у Прелюдіях № 4, 7–10 і 15 відбиває оркестрово-реєстровий тип мислення композитора. Виконавське втілення такої фактури потребує чіткого розмежування звукових планів, диференціації їхнього тембру й артикуляції та гнучкої педалізації. Романтична співучість тут має поєднуватися зі структурною ясністю, а темброва гнучкість – із метроритмічною точністю.

Для цілісного виконання цикл доцільно осмислювати як послідовність чотирьох великих драматургічних зон. Прелюдії № 1–6 окреслюють основні образні опозиції – ліричність і гротеск, камерність і монументальність, зосередженість і моторну дієвість. Номері № 7–15 формують лірично-колористичний центр, внутрішню динаміку якого посилюють моторно-віртуозні Прелюдії № 11–14. У № 16–20 відбувається поступове згущення драматичного начала, що приводить до хорально-траурної кульмінації Прелюдії № 20. Завершальний відтинок № 21–24 вибудовано як нарощування контрастів, де скерцозна рухливість № 21 змінюється ліричним уповільненням у № 22, після чого віртуозний імпульс № 23 готує монументальний фінал № 24. Такий поділ допомагає визначити виконавцю функцію кожного розділу, узгодити темпові співвідношення та підпорядкувати локальні контрасти загальній логіці розвитку. Ієрархічність макродраматургії авторського задуму передбачає певну диференціацію кульмінацій. Монументальні Прелюдії № 4, 16, 20 і 24 не повинні виконуватися з однаковою мірою динамічної ваги. Прелюдія № 4 є першим великим драматичним вузлом, у якому камерний простір попередніх номерів розширюється до органно-оркестрового масштабу. Прелюдія № 16 відкриває нову зону похмурого, невідворотного руху, № 20 концентрує траурно-хоральну семантику в гранично стислому акордовому висловлюванні, тоді як № 24 має сприйматися як остаточне узагальнення всього попереднього розвитку. Отже, виконавець повинен зберігати динамічний і тембровий резерв для фіналу, не вичерпуючи монументальну якість звучання в попередніх кульмінаціях.

Важливим чинником цілісності є характер цезур між прелюдіями. Усередині диптиху пауза має зберігати смисловий зв'язок між спорідненими тональностями й контрастними образами, тоді як межі між диптихами та великими розділами доцільно окреслювати виразніше. Тривалість цезури визначається акустикою, завершальною гармонією та функцією наступного номера. У кадансових переходах останній звук

слід сприймати як інтонаційно спрямований до початку наступної прелюдії. Темпова організація ґрунтується на пропорціях між різними типами музичного часу. Авторські ремарки конкретизують не лише темп, а й характер процесу. *Allegretto carezzevole* потребує легкого руху без втрати співучості; *Adagio ponderoso* – вагомості акордів, а не надмірного уповільнення; *Presto automaticamente* – рівної пульсації без сентиментального *rubato*. Позначення *misterioso* слід передавати передусім тембром, динамікою й характером атаки, а не довільним уповільненням руху.

Агогічна свобода повинна мати різну міру в ліричних, танцювальних і механістичних номерах. У кантіленних Прелюдях № 1, 3, 6–10, 15, 19 і 22 допустиме контрольоване *rubato*, однак воно має розгортатися на тлі сталої внутрішньої пульсації. Мелодичний голос може відхилятися від метричної сітки, тоді як остинатний або фігураційний пласт зберігає часову опору. У Прелюдії № 10 *Tempo di Valse* пластична свобода фразування не повинна руйнувати тридольну танцювальну основу, а розділ *Improvisazione* доцільно трактувати як розширення, а не заперечення вальсового часу. У Прелюдях № 14 і 18 із ремаркою *automaticamente*, а також у моторних № 2, 21 і 23 агогічні відхилення мають бути мінімальними й зумовленими переважно формою, кульмінаційним наростанням або завершенням великої фрази.

Окремим завданням постає вибудовування динамічного рельєфу. Динаміка у творі не повинна сприйматися як послідовність локальних *crescendo* і *diminuendo*, замкнених у межах окремих мініатюр. Вона утворює наскрізну систему хвиль різного масштабу. У ліричних прелюдях наростання доцільно пов'язувати з напрямом мелодичної фрази, гармонічним напруженням і регістровим розширенням, а не з механічним збільшенням сили звуку. У моторних номерах виразність часто формується не завдяки безперервному динамічному наростанню, а через зміни фактурної щільності, акцентного рисунка й регістрового співвідношення звукових пластів. У хоральних і траурних прелюдях основним критерієм стає градація звукової ваги. Позначення *forte* або *pesante* не повинні автоматично спричиняти ударність, оскільки монументальність звучання досягається насамперед глибиною занурення в клавіатуру, тривалістю резонансу та збереженням внутрішньої структури акорду.

Одним із визначальних завдань виконавської інтерпретації є виявлення внутрішньої ієрархії фактурних планів у кожній прелюдії циклу. Фортепіанний почерк В. Задерацького майже не міс-

тить нейтральних загальних форм руху, оскільки фігураційні комплекси постійно модифікуються, набувають індивідуалізованого характеру та виконують тематичну, драматургічну та колористичну функції. Відтак виконавець має визначити функціональне призначення кожного компонента фактури, диференціюючи мелодичний рельєф, контрапунктуючі голоси, остинатну основу, педальну опору, темброво-колористичний пласт і резонансний фон. Так, у Прелюдії № 1 виконавець має виокремити мелодичну лінію нижнього голосу, не перевантажуючи безперервну фігурацію верхнього регістру; у № 3 – забезпечити самостійність кантілени щодо стакатної остинатної пульсації; у № 6 – підкреслити контраст між низькорегістровим монологом та акордовими епізодами *Misterioso*; у № 15 – зберегти цілісність мелодичного розвитку, попри розподіл тематичних реплік між віддаленими регістровими планами тощо.

Нотація окремих прелюдій на трьох або чотирьох нотоносцях відображає оркестровий тип фактурного мислення композитора та регістрово-темброву багатоплановість музичної тканини. У виконавській роботі це передбачає диференційоване опрацювання кожного фактурного шару. На початковому етапі доцільно окремо опрацювати голоси й фактурні пласти, визначивши для кожного з них динамічний рівень, характер звуковидобування, артикуляцію та функцію / місце в загальній фразовій побудові. Під час подальшого поєднання необхідно зберігати рельєфність окремих ліній і водночас узгоджувати їх у межах єдиного звукового цілого. У Прелюдії № 4, зокрема, акордовий виклад потребує внутрішнього розмежування на хорально-речитативну лінію нижнього регістру, гармонічний пласт середньої теситури та віддалені співзвуччя у високому регістрі. Такий спосіб слухового й технічного опрацювання фактури дає змогу уникнути надмірного ущільнення звучання в середньому регістрі, досягти виразного балансу між фактурними планами та відтворити регістрову глибину й об'ємність звучання.

Артикуляція у циклі виконує образно-семантичну функцію. Авторські вказівки на кшталт *sempre non legato*, *sempre staccato*, *secco*, *marcato*, *cantando*, *quasi fagotto*, *quasi flauto* та ін. визначають спосіб існування матеріалу та характер взаємодії фактурних шарів. У Прелюдії № 5 ремарки *quasi fagotto* та *quasi flauto* потребують не буквального наслідування оркестрових інструментів, а контрастного моделювання атаки, тривалості звуку, регістрової насиченості та артикуляційної пластики розгортання музичної тканини. «Фаготовий» пласт доцільно виконувати компактним,

дещо сухим туше з виразною артикуляцією, тоді як «флейтові» репліки потребують полегшеної атаки та швидкого звукового розчинення.

У ліричних номерах основою звуковедення є пальцеве legato, поєднане з плавним перенесенням ваги руки та виокремленням опорних інтонацій. Кантілена потребує внутрішньої динамічної ієрархії, а супровід – уникнення випадкових акцентів. У гротескових прелюдях доцільне близьке до клавіатури туше й чітке розмежування звуків. У монументальних № 4, 16, 20 і 24 акордову вагу слід формувати опорою всієї руки без жорсткої атаки та м'язового затиснення.

Метроритмічна організація вимагає не лише точності, а й розкриття образної функції ритму. У Прелюдії № 2 остинатна пульсація загострює скерцозно-гротесковий характер музики; у № 14 вона формує образ відчуженого, автоматизованого руху; у № 16 надає звучанню рис похмурої ходи; у № 18 слугує ритмічною основою поступового наростання емоційної напруги; у фінальній Прелюдії № 24 набуває значення невідворотного драматичного поступу. У поліметричних № 21 і 22 необхідно зберігати самостійність метричних пластів. Співвідношення 12/8 і 4/4 у № 21 створює скерцозну нестійкість, тоді як поєднання 6/8 і 2/4 у № 22 – м'яку ліричну плинність. На початковому етапі роботи доцільно визначити спільну найменшу ритмічну одиницю та досягти точності вертикальних збігів, після чого перейти до відчуття більших метричних груп. Поліритмічні й нерегулярні поділи у Прелюдях № 7, 11 і 15 також необхідно групувати не лише математично, а за напрямом мелодичного руху, гармонічною функцією та точками фразової опори.

Педалізація у «24 прелюдях» повинна бути функціонально диференційованою. У циклі педаль виконує щонайменше чотири основні функції – зв'язувальну, гармонічну, колористичну та резонансно-просторову. Постійне застосування повної педалі є неприйнятним через хроматичну насиченість гармонії, паралельний рух співзвуч і самостійність фактурних планів. Також потрібно наголосити на особливій ролі напівпедалі та чвертьпедалі у прелюдях із багаторядковим записом, де педаль забезпечує тривалість органних пунктів, які неможливо втримати руками, не позбавляючи водночас фактуру прозорості. Саме тому роботу над фактурним балансом доцільно спочатку здійснювати без педалі, а її залучення має завершувати, а не замінювати пальцеве й слухове опрацювання тексту. Також у прелюдях № 1, 7, 8, 15, 19 і 22 доцільне застосування короткої синкорованої педалі, напівпедалі або частого неповного

оновлення резонансу. Їхнє завдання полягає у підтриманні кантілени без поглинання фігураційного рисунка. У високому регістрі педальний резонанс може бути тривалішим, тоді як низькорегістрові хроматизовані комплекси потребують швидшого очищення. У Прелюдях № 4, 20 і 24 педаль формує просторовий об'єм акордових масивів, проте має змінюватися відповідно до гармонічної опори, а не лише за тактовою ризикою. У № 2, 5, 14, 18, 21 і 23 її використання повинно бути переважно локальним і колористичним, оскільки надмірний резонанс нівелює ритмічний рельєф та артикуляційну гостроту.

Наголосімо також про переважання в прелюдях дрібної пальцевої, «мереживної» техніки, подвійних нот, польотних фігурацій і внутрішньої мелодизації фактурних пластів. Масивна акордна й октавна техніка використовується вибірково й набуває особливої ваги у драматичних номерах. Водночас індивідуалізованість фігурацій не дозволяє опановувати їх як стандартні автоматизовані послідовності. Навіть за зовнішньої повторюваності формула нерідко змінює інтервальну будову, напрям, гармонічну функцію або регістрове положення, тому її механічне вирівнювання може призвести до втрати структурної виразності.

Роботу над широкими арпеджованими фігураціями Прелюдій № 11 і 17 доцільно починати з гармонічної редукції. Співзвуччя слід попередньо збирати у вертикальні блоки, визначаючи точки зміни позиції, напрям руху руки та опорні верхні або нижні тони. Подвійні ноти й репетиції у № 12 потребують позиційного групування, використання невеликого ротаційного імпульсу та швидкого звільнення руки після кожної групи. Їх не варто виконувати шляхом надмірного пальцевого натиску, оскільки це спричиняє важкість і суперечить ремарці *leggiero*. Стрибова й регістрова техніка прелюдій № 5 і 23 передбачає напрацювання тактильних відчуттів. Доцільно практикувати беззвучне перенесення руки до наступної позиції, випереджувальне спрямування погляду та відпрацювання окремо точок приземлення. В акордових Прелюдях № 4, 16, 20 і 24 необхідно розмежовувати момент взяття співзвуччя і подальше м'язове звільнення. Вага акорду не потребує постійного тиску на клавіатуру після атаки. Широкі вертикалі та інтервальні розтягнення можуть вимагати перерозподілу окремих звуків між руками або контрольованого арпеджування, однак таке рішення має зберігати мелодичну ієрархію та гармонічну цілісність.

За умови повного виконання циклу піаніст має спиратися не лише на моторну пам'ять, а й на

усвідомлення тонального плану, меж диптихів, драматургічних зон, кульмінацій і функцій фактурних пластів. Доцільно відпрацьовувати кожну прелюдію з різних структурних точок – середини, кульмінації, репризи або каденції, що посилює слуховий контроль і зменшує залежність від послідовного запам'ятовування.

Отже, переконлива виконавська концепція «24 прелюдій» формується на перетині трьох взаємозалежних вимірів. Локальний вимір охоплює точність артикуляції, характер атаки, фразування, фактурний баланс і педалізацію. Середній рівень визначається взаємодією номерів у межах контрастних диптихів. Макрорівень передбачає створення наскрізної темпової, динамічної та образної виконавської драматургії. Сильова природа твору вимагає рівноваги між романтичною співучістю та модерністською графічністю, а також агогічною свободою та метричною дисципліною. Ліричні номери не слід перетворювати на безмежно розтягнуті романтичні монологи, оскільки їхню форму утримують остинатні структури та чітка композиційна логіка. Водночас механістичні прелюдії не мають звучати емоційно нейтрально, адже за зовнішньою регламентованістю руху приховані напружені динамічні процеси, регістрові конфлікти та образно-психологічні трансформації. Саме підпорядкування кожного піаністичного рішення функції в цілісній драматургії перетворює виконання циклу з послідовності ефектних мініатюр на єдине художнє висловлювання.

Висновки. Фортепіанний цикл В. Задерацького «24 прелюдії» є цілісною композиційно-драматургічною системою. Його макрологіку визначають кварто-квінтовий рух усіма тональностями,

чергування мажору й паралельного мінору, повторювані фактурно-ритмічні моделі та послідовне розгортання образних контрастів. Запропонована модель дванадцяти контрастних диптихів дає змогу точніше простежити внутрішню драматургію твору. У кожній парі споріднені тональності об'єднують не подібні, а переважно комплементарні жанрові стани: лірику й гротеск, кантилену й хоральну монументальність, елегантність і автоматизм, романтичний порив і механізовану енергію, польотну етюдність і важкий драматичний підсумок. Жанрово-стильова палітра циклу концентрується навколо трьох сфер – лірично-кантиленної, скерцозно-моторної та монументально-драматичної, однак межі між ними є проникними. Індивідуальний стиль композитора виявляється як органічний синтез романтичної експресії, імпресіоністичної тембровості та модерністсько-конструктивних засобів.

Виконавська інтерпретація циклу має спиратися на диференціацію фактурних шарів, темброве моделювання регістрів, точне прочитання авторських характерних ремарок, збереження внутрішньої пульсації, контрольоване *rubato* та вибірккову педалізацію. Основним принципом постає поєднання романтичної співучості з модерністською графічністю й ритмічною дисципліною. Саме така подвійна оптика дає змогу розкрити конструктивно-романтичну природу музики В. Задерацького. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на порівняння друкованого видання з рукописними джерелами, аналіз наявних аудіоінтерпретацій, зіставлення виконавської поетики «24 прелюдій» із пізнішим циклом «24 прелюдії та фуги».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Задерацький В. 24 прелюдії для фортепіано [Ноти]. Київ : Музична Україна, 1970. 56 с.
2. Лукашенко Н. Сильові основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького : дис. ... канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2011. 242 с.
3. Лукашенко Н. Феномен діалогу в контексті фортепіанної творчості В. П. Задерацького. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. 2015. Вип. 43. С. 165–177.
4. Макарова Н. «24 прелюдії та фуги» В. П. Задерацького: повернення із забуття. *Аспекти історичного музикознавства*. 2024. Вип. 36. С. 62–80.
5. Макарова Н. Діалог неба і душі на прикладі Прелюдії і фуги мі-мажор № 9 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 91, т. 2. С. 95–101.
6. Макарова Н. Між стражданням і вічністю на прикладі Прелюдії і фуги № 3 соль-мажор В. П. Задерацького. *Наукові збірники Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2025. Вип. 54. С. 31–36.
7. Макарова Н. Містична колыскова на прикладі диптиху сі-мінор № 6 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 3 (09). С. 85–92.
8. Макарова Н. Сторінка містичного щоденника ув'язненого на прикладі Прелюдії і фуги до-дієз мінору № 10 В. Задерацького. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. Вип. 3 (10). С. 145–152.
9. Остапчук М. Повернення із забуття до 70-річчя від дня смерті композитора Всеволода Задерацького. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 44. С. 201–206.
10. Поставойтова С. Особливості поліфонічного мислення Всеволода Задерацького у циклі «24 прелюдії та фуги». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. Вип. 134. С. 85–100.

11. Сирятська Т. Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2024. Вип. 70. С. 140–160.

12. Schoelen C. To Prelude (v.): The Art of Preluding and Applications for the Modern Classical Guitarist : doctoral dissertation / University of South Carolina. Columbia, 2019. 92 p. URL: <https://scholarcommons.sc.edu/etd/5250/> (date of access: 02.06.2026).

REFERENCES

1. Zaderatsky, V. (1970). 24 preliudii dlia fortepiano [24 Preludes for Piano] [Noty]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 56 p. [in Ukrainian].

2. Lukashenko, N. (2011). *Stylovi osnovy fortepiannoi poetyky V. P. Zaderatskoho* [Stylistic Foundations of V. P. Zaderatsky Piano Poetics] : dys. ... kand. mystetstvozn. : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Odesa. 242 s. [in Ukrainian].

3. Lukashenko, N. (2015). *Fenomen dialohu v konteksti fortepiannoi tvorchosti V. P. Zaderatskoho* [The phenomenon of dialogue in the context of V. P. Zaderatsky piano works]. *Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. st. Vyp. 43*. Pp. 165–177. [in Ukrainian].

4. Makarova, N. (2024). «24 preliudii ta fuhy» V. P. Zaderatskoho: povnennia iz zabuttia [P. Zaderatsky «24 Preludes and Fugues»: a return from oblivion]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*. Vyp. 36. Pp. 62–80. [in Ukrainian].

5. Makarova, N. (2025). *Dialoh neba i dushi na prykladi Preludii i fuhy mi-mazhor № 9 iz tsyklu «24 preliudii ta fuhy» Vsevoloda Zaderatskoho* [Dialogue between heaven and soul: The Prelude and Fugue in E major № 9 from Vsevolod Zaderatsky cycle «24 Preludes and Fugues»]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 91. T. 2. Pp. 95–101. [in Ukrainian].

6. Makarova, N. (2025). *Mizh strazhdanniam i vichnistiu na prykladi Preludii i fuhy № 3 sol-mazhor V. P. Zaderatskoho* [Between suffering and eternity: The Prelude and Fugue № 3 in G major by V. P. Zaderatsky]. *Naukovi zbirkky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka*. Vyp. 54. Pp. 31–36. [in Ukrainian].

7. Makarova, N. (2025). *Mystychna kolyskova na prykladi dyptykhu si-minor № 6 iz tsyklu «24 preliudii ta fuhy» Vsevoloda Zaderatskoho* [Mystical lullaby: Diptych in B minor № 6 from Vsevolod Zaderatsky's cycle «24 Preludes and Fugues»]. *Slobozhanski mystetski studii*. Vyp. 3 (09). Pp. 85–92. [in Ukrainian].

8. Makarova, N. (2025). *Storinka mistychnoho shchodennyka uviaznenoho na prykladi Preludii i fuhy do-diiez minor № 10 V. Zaderatskoho* [A page from a prisoner's mystical diary: The Prelude and Fugue № 10 in Cis minor by V. Zaderatsky]. *Pivdenoukrainski mystetski studii*. Vyp. 3 (10). Pp. 145–152. [in Ukrainian].

9. Ostapchuk, M. (2023). *Povnennia iz zabuttia do 70-richchia vid dnia smerti kompozytora Vsevoloda Zaderatskoho* [Return from oblivion: On the 70th anniversary of the death of composer Vsevolod Zaderatsky]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. Vyp. 44. Pp. 201–206. [in Ukrainian].

10. Postovoitova, S. (2022). *Osoblyvosti polifonichnoho myslennia Vsevoloda Zaderatskoho u tsykli «24 preliudii ta fuhy»* [Features of Vsevolod Zaderatsky's polyphonic thinking in the cycle «24 Preludes and Fugues»]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 134. Pp. 85–100. [in Ukrainian].

11. Syriatska, T. (2024). *Zhanrovo-stylistychna typolohiia preliudii tsyklu «24 preliudii ta fuhy» V. Zaderatskoho* [Genre-stylistic typology of the preludes in V. Zaderatsky's cycle «24 Preludes and Fugues»]. *Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. Vyp. 70. Pp. 140–160. [in Ukrainian].

12. Schoelen C. To Prelude (v.): The Art of Preluding and Applications for the Modern Classical Guitarist : doctoral dissertation / University of South Carolina. Columbia, 2019. 92 p. URL: <https://scholarcommons.sc.edu/etd/5250/> (date of access: 02.06.2026).

Дата першого надходження статті до видання: 02.09.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.09.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 16.10.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

