

УДК 78.083.2:781.4:78.071.1(477)Задерацький
DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269617

ПОСТОВОЙТОВА С. О.

Постовойтова Світлана Олександрівна — аспірантка кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7131-2341>

musikendsv@ukr.net

© Постовойтова С. О., 2022

ОСОБЛИВОСТІ ПОЛІФОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦЬКОГО У ЦИКЛІ «24 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ»

Вперше детально проаналізовано у різних аспектах великий поліфонічний цикл «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького. Розглянуто історичний контекст його створення, визначено принципи загальної композиційно-драматургічної логіки. Виділені та охарактеризовані особливості поліфонічного мислення композитора, серед яких: «концертність» фортепіанного стилю, спадкоємність традицій від С. Танєєва, специфіка тематизму, новаторське трактування інтермедій та протискладень, значуща роль розвиваючого розділу, поєднання у фузі поліфонічних та гомофонно-гармонічних прийомів розвитку. Серед специфічних рис тематизму виділено масштабність і принцип монотематизму, що виявляє себе в інтонаційній подібності тематичного матеріалу в межах однієї фуги. Цикл В. Задерацького є унікальним як за умовами створення, так і з точки зору специфіки поліфонічного мислення композитора. В організації твору на перший план виходить ідея розташування малих циклів за квінтовым колом з використанням паралельних мінорних тональностей. Що стосується образно-естетичної проблематики — вирішується питання життя та смерті, відображається людина у контексті трагічної безвиході та стверджується концепція незламності людського духу, волі до життя. Попри те, що цикл «24 прелюдії та фуги» понад 80 років залишався невідомим широкому загалу і не міг безпосередньо вплинути на розвиток жанру у першій половині ХХ століття, йому все одно належить значний пріоритет серед аналогічних творів. Перспектива розвитку запропонованої у статті теми вбачається у включенні першого у музиці ХХ століття великого поліфонічного циклу у художню та виконавську практику.

Ключові слова: творчість Всеволода Задерацького, великий поліфонічний цикл, специфіка тематизму, «концертність» фортепіанного стилю, інтермедія, протискладення.

Постановка проблеми. ХХ століття — час відродження жанрів минулих епох, серед яких особливе місце належить відновленню жанрів поліфонічної музики. Численні композитори випробовують власну майстерність, створюючи як окремі фуги, так і монументальні цикли. Відродження жанру великого поліфонічного циклу припадає на середину ХХ століття — «Ludus tonalis» П. Гіндеміта (1942) «24 прелюдії та фуги» Д. Шостаковича (1951). Але, як виявляється, пальма першості належить Всеволоду Задерацькому, який у 1937-1939 роках створив цикл «24 прелюдії та фуги», тобто цикли П. Гіндеміта та Д. Шостаковича з'явилися пізніше. Твір Всеволода Задерацького постає як унікальний феномен, незвичайний у всіх його аспектах, починаючи від історичного контексту (умов створення, років забуття, відродження, видання і виконання) і завершуючи найменшими деталями, прихованими у внутрішній логіці музичного розгортання. Особливої уваги потребує специфіка тематичної організації фуг (адже fuga завжди є «смісловим джерелом» поліфонічного циклу, а тема — квінтесенцією фуги), а також новаторське трактування методів роботи з

тематизмом та композиційної організації. Необхідність повноцінного включення «24 прелюдій та фуг» у художню та виконавську практику **актуалізує** необхідність його бачення як цілісного явища, що спонукає до детального вивчення в різних аналітичних проекціях.

Аналіз досліджень та публікацій. Методологічну основу дослідження становлять праці музикознавців з теорії фуґи І. Васірук, А. Мілки, Н. Сімакової, К. Южак, які розглядають історичний розвиток і будову фуґи. Але найбільш розгорнутим і значущим дослідженням з питань поліфонічного тематизму є дисертація В. Калужського «Еволюція теми фуґи у класичній та сучасній музиці», де автор докладно висвітлює історичний шлях формування та розвитку поняття теми у фузі, а також аналізує тематизм у фуґах Д. Шостаковича, П. Гіндеміта та Р. Щедріна. Що стосується досліджень самого циклу «24 прелюдії та фуґи», то існує ряд статей [Задерацький 2005, 2006; Немцов, 2007; Седельніков, 2013], в яких твір розглядається в історичному контексті або у вигляді стислого огляду. Питанню специфіки поліфонічного мислення композитора та проблемі новаторства циклу, оригінальності тематизму не було присвячено, наскільки нам відомо, жодне дослідження, що обумовлює **наукову новизну** статті.

Мета статті — проаналізувати специфіку поліфонічного мислення Всеволода Задерацького у циклі «24 прелюдії та фуґи».

Для досягнення поставленої мети обрано системний та історичний **методи дослідження**.

Завдання розвідки:

- розглянути історичний контекст створення циклу;
- визначити принципи загальної композиційно-драматургічної логіки побудови музичного цілого;
- обґрунтувати основні характерні риси поліфонічного мислення композитора;
- виділити визначальні параметри тем й охарактеризувати їх;
- розкрити своєрідність розвитку і перетворення тематизму у процесі становлення фуґи як цілісності.

Результати дослідження.

Історія створення. «24 прелюдії та фуґи» були створені під час ув'язнення композитора у СЕВВОСТЛАЗІ — одному з найжорстокіших каторжних таборів Магаданської області¹. Одразу ж на думку спадають твори композиторів, що продовжували писати музику навіть в гетто: відомий «Квартет на кінець часу» (1940-1941 рр.) Олів'є Мессіана або незавершений «Нонет» чеського композитора Рудольфа Карела (1945). Але різниця у тому, що цикл Всеволода Петровича був записаний без звернення до інструмента, на телеграфних бланках та обірваних листках. Більшість з прелюдій та фуґ навіть не редагувалися при виданні й зберегли первісну справжність.

Образна драматургія. У своїх бесідах син композитора підкреслював: «Найбільша таємниця в тому, як він [В. П. Задерацький. — С. П.] це зробив. Як він досяг такого високого рівня концентрації якості у відтворенні своїх фантазій, своїх ідей. Тому що цей цикл написаний з колосальним розмахом, внутрішнім гігантським драматизмом, з потужною внутрішньою силою опору і особистісного самоствердження» [Корань, 2018]. Тяжка атмосфера мук і страждань отримала

¹ Життя Всеволода Петровича Задерацького було дуже складним: безперервна низка гонінь, арештів, заслання, табори, знову заслання. Доля його музичної спадщини трагічна, навіть на тлі репресій радянського режиму щодо митців. В. П. Задерацький не мав жодної можливості почути власну музику за життя: рукописи знищувались, жоден з творів не був виданим. І лише зараз, коли минуло понад півстоліття з дня смерті композитора, завдяки зусиллям дружини та сина (Всеволода Всеволодовича Задерацького) ми можемо виконати та почути його музику.

специфічну образну реалізацію у циклі. Загалом, усі прелюдії та фуґи умовно можна поділити на дві сфери: ілюзорну, куди автор «тікає» від реальності (у стильовому відношенні відбувається звернення до романтизму та імпресіонізму) та реалістичну. Образний розвиток будується на контрастному зіставленні малих циклів.

Загальна драматургічна ідея. Наростальна драматизація розвитку виявляється на різних рівнях циклу:

- тональному (через нівелювання ладового нахилу у мажорних прелюдіях);
- масштабному (мажорні фуґи стають меншими за об'ємом, ніж мінорні);
- композиційному (драматургічне напруження виявляється у процесі поступової взаємодії всередині мініциклу та інтеграції прелюдії та фуґи на рівні композиції та форми).

Характерні риси поліфонічного мислення композитора. Специфіка поліфонічного мислення виявляється через комплекс ознак, серед яких виділимо найсуттєвіші:

- «концертність» фортепіанного стилю;
- спадкоємність традицій від С. Танєєва;
- особливий тематизм;
- специфічне трактування інтермедій та протискладень;
- значуща роль розвивального розділу.

Концертність фортепіанного стилю реалізується через використання складної піаністичної техніки, акордового потовщення тематизму, ускладненого голосоведення за рахунок дублювання голосів. Діапазон звучання в кульмінаційних зонах нерідко сягає усіх шести октав. Ускладнення фактури в усіх розділах відбувається різними засобами, навіть в моменті експонування теми або проведення відповіді. Це — не тільки особливість циклу В. Задерацького, але й передбачення майбутньої тенденції фактурного розвитку фуґи ХХ–ХХІ століття.

Потовщення викладу нерідко переключає поліфонічну фактуру фуґи в гомофонно-гармонічний вимір, розділяючи на окремі пласти. Фактурний пласт сприймається як цілісне багатозвучне утворення, яке у поліфонічному викладі найчастіше постає як один голос. Факторами об'єднання є спільна ритміка, тематизм та напрямок руху. Такий прийом стає стійкою композиційною та драматургічною ознакою:

- початку розвивального або завершального розділу;
- виконує функцію підготовки або звучання кульмінаційної зони;
- сприяє динамічному росту драматургічного напруження.

Так, у завершальному розділі фуґи №10 фактура з поліфонічної (тт. 65–71) поступово змінюється на гомофонно-гармонічну, а з т. 71, після контрапунктичного звучання першої та другої тем та другого протискладення, через акордове потовщення голосів утворюються два пласти, що стверджують першу тему (Т¹) у кульмінаційному її звучанні (приклад 1).

Фуга № 10 *cis moll*, T₁ = 6 тт. T₂ = 4 тт. Заклучний розділ

П2

T₁

T₂

T₁ в акордовому викладі

T₁ в акордовому викладі

Спадкоємність традиції від С. Танєєва. У бесідах з учнями В. Задерацький неодноразово згадував про своє навчання у класі С. Танєєва [Задерацький, 2009, с. 188]. Вочевидь, саме завдяки такому творчому досвіду композитор засвоїв та органічно вплив два характерних принципи музичного мислення свого вчителя: масштабність та монотематизм. **Масштабність мислення** виявляє себе на різних рівнях: починаючи з масштабності тем та фуг загалом, розуміння теми як «тематичного комплексу» разом з утриманими протискладеннями, концертного трактування фортепіано, завершуючи монументальністю самого задуму великого поліфонічного циклу.

Принцип монотематизму проявляє себе в інтонаційній подібності основних елементів фуґи між собою. Так, композитор може утворювати по декілька автономних тем та/або протискладень шляхом розвитку інтонацій однієї/одного з них. Найбільш

яскравий приклад знаходимо у фугі № 1, де обидві теми та два протискладення з трьох є похідними одне від одного: друге протискладення наслідує і розвиває хроматичну ідею першої теми, а друга тема — проростає з першого протискладення, вдвічі збільшуючи ритмічний рисунок (приклад 2, 2а, 2б, 2в).

Приклад 2.

Фуга № 1, C-dur. Тема 1



Приклад 2а.

Фуга № 1, C-dur. Протискладення 2



Приклад 2б.

Фуга № 1, C-dur. Тема 2



Приклад 2в.

Фуга № 1, C-dur. Протискладення 1



У таких випадках існує небезпека сплутати тему з протискладенням і навпаки. Для уникнення такої ситуації треба враховувати контекст використання тематичного матеріалу у розвитку фуги: кількість проведень, ступінь перетворення, місцезнаходження у композиції (схема 1).

Схема 1.

Фуга № 1, C-dur.¹ T¹ = 8 тт., T² = 8 тт., кодата = 3 тт.

T ¹ T ²	T ² в ак.	T ¹ в ак.	П ⁴ П ³	T ¹	T ¹ в ак.	
T ¹ П ² П ³			T ²	str	T ¹ кв	
T ¹ П ¹ T ² П ²			T ¹		T ¹ кв	
T ¹	T ¹ в 8	П ⁴ в 8	П ² T ^{1*} в 8			
1 12 21 29 37–52 53	ost		62 66 69 77	85–93	94 101 107–113	
C G C G	f		b b		C C	
експозиція		розвиваючий розділ			завершальний розділ	

¹ str – стрета.

ost – остинато.

I – інтермедія.

T¹кв – квазі-тема.

T* — перший елемент теми в оберненні.

T] – в обох голосах тема в інтервальному потовщенні.

П⁴в8 – протискладення в октавному потовщенні.

T в ак. – тема в акордовому потовщенні.

Унікальним варіантом використання принципу монотематизму є двотемна fuga № 10. Сам момент експонування другої теми в заключному розділі, а не у вигляді окремої розгорнутої експозиції є нетрадиційним варіантом подвійної fugи. Інший парадокс експонування другої теми в тому, що на слух вона образно контрастує першій (відбувається образно-інтонаційна трансформація з активної декламаційності до ламентозності), але при інтонаційному аналізі виявляється, що вона не містить нових тематичних утворень, а є мотивно переінтонованим та перекомбінованим варіантом першої теми (приклад 3).

Приклад 3.

Фуга № 10 *cis moll*, контрапункт T1+T2

The image shows a musical score for Fugue No. 10 in C minor. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is labeled 'P2' and 'T1' in the treble staff, and 'T2' in the bass staff. The second system continues the themes. Arrows indicate the relationship between the two themes, showing how T2 is a transformed version of T1. The key signature is three flats (C minor).

Специфіка тематизму. Найперша особливість, що одразу звертає на себе увагу — **масштабність тем**. Ще з часів епохи бароко вважалося, що лаконічні теми краще запам'ятовуються, з ними легше працювати. Ф. Марпург зазначав, що «чим коротша тема, тим частіше вона може повторюватися. Чим частіше повторюється тема, тим краща fuga» [Marpurg, s. 128]. Безумовно, Ф. Марпург орієнтується на композиторську практику і на сприйняття слухачів того часу, коли для тем фуг типова невелика протяжність та «висока щільність форми» (термін В. Бобровського) за рахунок насиченості тематичними подіями.

Поступово еволюціонували часопросторові уявлення, відповідно, змінювався і масштаб поліфонічних тем. Переважна кількість тем у циклі В. Задерацького тривалістю від шести до восьми тактів, а деякі значно перевищують усі можливі масштаби (фуги №№ 1, 3, 4, 5, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 21, 23). Так, найбільша тема в фузі № 4 при експонуванні становить 15 тактів: 11 власне тема + 4 такти кодета (приклад 4), а в № 11 — 11 тактів + 2 такти кодета, що, відповідно, впливає і на загальний масштаб фуг (145 та 159 тактів). Звертає на себе увагу і **кількість тем у фугах**: композитор створив чотири двотемні fugи (№ 1, 10, 14, 16) та навіть одну чотиритемну (№ 22).

Приклад 4.

Фуга № 4, e moll, T = 11 тт. + 4 тт. кодета



Така монументальність пов'язана зі специфікою поліфонічного мислення композитора (масивність, «концертність» фортепіанного стилю) та історичним контекстом формування особистості (пізньоромантичний стиль, з його тяжінням до розгорнутого емоційного висловлювання).

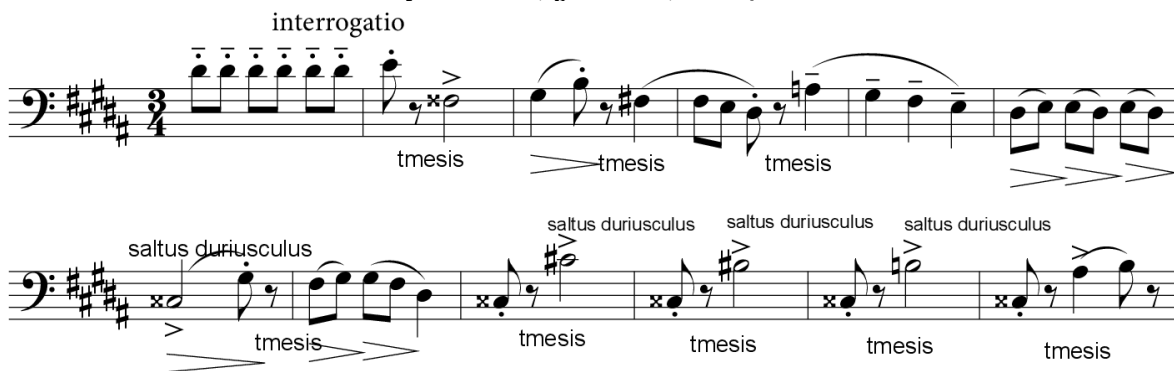
Основна закономірність у фугах з великими темами — суттєво менша щільність поліфонічного та імітаційного розвитку. Але у цьому циклі поліфонічний розвиток у фугах дуже інтенсивний і, насамперед, пов'язаний з технікою вертикально-рухомого контрапункту.

Інша особливість тематизму — рясне **використання риторичних фігур**. Ця риса визначає специфіку музичної творчості кінця XVII — першої половини XVIII століття — періоду народження та становлення барокової фуґи. У фугах XX століття найчастіше кількість риторичних фігур у фугах значно скорочується, застосовуються найбільш розповсюджені, які набувають особливого «символічного статусу». Але у циклі В. Задерацького риторичні фігури використовуються в їх «насиченому» вигляді¹, як комплекс інтонаційних моделей, що формують образ, досить чітко «прописуючи» інтонаційно-змістовні деталі.

Так, тема фуґи № 6 починається ходом *exclamatio*. Далі фігура хреста, низхідний рух фігури *passus duriusculus* та семантика тональності *h-moll* утворюють атмосферу скорботних роздумів (приклад 5). Також дуже виразною є тема з фуґи №12, яка має характер неспішного монологічного висловлювання і будується на чергуванні поступового руху, виразних пауз, специфічної акцентуації та широких інтервальних стрибків. Тема утворюється з риторичних фігур, які сліднують одна за одною: *interrogatio* (висхідна секунда — запитання), *tnesis* (пауза, неочікуваний обрив), *saltus duriusculus* (жорсткий стрибок). Риторичні фігури у новому інтонаційному контексті використовуються не як буквально трактовані символи, а як засіб виразності у сукупності з іншими елементами теми.

Приклад 5.

Фуга № 12, gis moll, T = 4 тт.



¹ Знову згадаємо факт навчання у класі С. Танєєва.

Трактовка структурних елементів фуґи. Однією з найхарактерніших рис поліфонічного мислення композитора є **використання великої кількості утриманих протискладень** (аж до чотирьох в одній фузі), які у контрапункті з темою утворюють «тематичний комплекс». Так, у фуґах № 1 та № 10 дві теми, три протискладення; у фузі № 14 — дві теми, два протискладення (схема 2); у фуґах №№ 5, 7, 11 та 17 — одна тема, два протискладення.

Схема 2.

Фуґа № 14, *es-moll*, T1 = 2 тт., кодата = 3 тт., T2 = 2 тт¹.

	T ¹	T ²	Π ²	Π ^{1*}	T ^{2*}	T ²	T ¹	T ¹	T ¹						
	T ¹	Π ¹	Π ²	T ²	Π ²				T ¹	/str					
T ¹	Π ¹			T ²	T ^{1*}	Π ^{2*}	T ¹	T ²							
1	6	8	12	14	20	22	24	26	29	33	35	43	45	47	52
es	b	es	es	b	es	h	fis	es	b	es	b	es			
експозиція T1			експозиція T2			розвив. розд.			завершальний розділ						

Вже в експозиції декілька утриманих протискладень утворюють складний контрапункт, а в розвивальному розділі — тема з утриманим протискладенням (або кількома) стає основою контрапунктичного розвитку. Особливо показовою є чотиритемна фуґа № 22, де кожна тема має по два утриманих протискладення, що вже при експонуванні утворюють тематичні комплекси та їх контрапунктичні перестановки (схема 3).

Схема 3.

Фуґа № 22, *g moll*, T1 = 3 тт., T2 = 3 тт., T3 = 3 тт., T4 = 3 тт².

	T ¹	T ²	T ³	Π ^{3,2}	T ⁴	Π ^{4,2}	T ³	T ²						
	T ¹	Π ^{1,1}	Π ^{2,1}	Π ^{2,2}	Π ^{3,1}	Π ^{3,1}	Π ^{1,2}	Π ^{3,1}	Π ^{2,2}	Π ^{4,2}				
T ¹	Π ^{1,1}	Π ^{1,2}	T ²	Π ^{2,1}	Π ^{3,2}	T ³	Π ^{4,1}	T ¹	Π ^{3,2}					
					Π ^{3,1}		T ⁴	Π ^{1,1}	Π ^{1,1}	Π ^{2,1}	T ⁴			
1	4	7	10	16	19	23	26	31	36	39	42	45	49	52
g	d	g	d	g	g	d	g	d	g	g	d	g		
експозиція T1			експозиція T2			експозиція T3			експозиція T4			розвив. розділ, робота з T+Π		

T ³	T ⁴	T ³	T ¹	T ³	T ¹			
		T ¹	T ²					
T ²		T ²	T ¹	T ⁴	T ⁴			
60	63	66	69	72	78	83	86	89-98
h	fis	as	g	g	g			
розвив. розділ, робота з T			завершальний розділ			кода		

Використання прийому утриманих протискладень дає можливість композитору продемонструвати свою поліфонічну майстерність. Усі чотири теми з власними протискладеннями експонуються окремо і проводяться від трьох до одного разу. Сконцентрованість розвитку та їхню чітку структурованість у такому разі забезпечує обсяг тем: кожна тема не перевищує трьох тактів: мислення тритактовими блоками є загальною структурною закономірністю фуґи. Фуґа № 22 стає «інтелектуальною» кульмінацією у розгортанні циклу (приклад 6).

¹ * — в інтервальному або акордовому потовщенні.

² T1] — тема у двох голосах в октавному потовщенні

Приклад б.

Фуга № 22, *g moll*, тема 1

Приклад ба.

Фуга № 22, *g moll*, тема 2

Приклад бб.

Фуга № 22, *g moll*, тема 3

Приклад бв.

Фуга № 22, *g moll*, тема 4

Є й інші цікаві варіанти використання протискладень серед фуг: у фузі № 20 протискладення сприймається як природне продовження теми, а у фугах №№ 4, 5, 9, 10, 13 — навпаки: протискладення дуже виразні і претендують на роль другої теми.

Інтермедії. Найчастіше інтермедії у фугах можуть продовжувати розвивати окремі елементи теми, а в іншому випадку — контрастувати, базуючись на новому

матеріалі. У фугах циклу композитор йде ще далі — інтермедії автономізуються, виростають до масштабних, контрастних побудов. Так, у фузі № 14 інтермедії мають власну логіку розвитку та утворюють контраст до тематичних проведень. Розвиток в інтермедіях функціонально відповідає етапам становлення, розвитку та завершення викладу теми та ілюструє *принцип інтонаційного проростання*. *Експонування матеріалу* — перша інтермедія (тт. 8–11), де досить чітко заявляє про себе контрастний до теми ритмоінтонаційний мотив (який відразу ж отримує інтенсивний секвенційний розвиток), продовжує секвенційний розвиток першої інтермедії. Друга і третя інтермедії (тт. 14–19 та тт. 26–28) — *зона розвитку*, (обернення, мотивне виокремлення, імітаційний розвиток, ритмічне збільшення). Остання, четверта інтермедія (тт. 35–42) — *завершальний етап* (посилене акордове звучання контрапункту головного мотиву інтермедії у збільшенні (приклад 7).

Приклад 7.

Фуга № 14, *es moll*, інтермедія 1, тт. 8-11

основний мотив, що отримає подальший розвиток в інтермедіях 2, 3, 4

Приклад 7а.

Фуга № 14, *es moll*, інтермедія 2, тт. 14-19

контрапункт мотиву з інтермедії 1 в основному виді та оберненні

Приклад 7б.

Фуга № 14, *es moll*, інтермедія 3, тт. 26-28

мотив інтермедії 1 у ритмічному збільшенні

Приклад 7в.

Фуга № 14, *es moll*, інтермедія 4, тт. 35-42

мотив інтермедії 1 у ритмічному збільшенні та октавному подвоєнні

У циклі **ідея розвитку отримала значущу роль**: розвивальний розділ стає найважливішою частиною фуги. З одного боку, розвивальний розділ — стратегічно відповідальна зона фуги, яка ілюструє поліфонічну майстерність композитора, а з іншого, — зона, що значно розширює функціональні межі.

Дуже часто **розвиток у фузі починається вже під час експонування**. Так, секвенційний розвиток у темі фуги № 4 зберігається як складова частина теми у подальших її проведеннях. У фузі № 5 розвиток реалізує себе не тільки через секвенцію, а ще й через транспозицію (приклад 8).

Приклад 8.

Фуга № 5, *D dur*

Іноді **розвивальна функція настільки розширюється, що нашаровується і на завершальний розділ, і, навіть, на територію коди**. Так, у фузі № 17 завершальний розділ стає стратегічно важливою зоною: тут спостерігається найінтенсивніший поліфонічний розвиток (три чотириголосні стрети, одна з яких магістральна) та настає драматургічна кульмінація. Причиною такого функціонального зміщення у композиції фуги послугував факт накопичення внутрішньої енергії в експозиції та відсутності перетворень теми у розвивальному розділі (схема 4).

Фуга № 17, *As-dur*, T = 6 тт¹.

T	Π ¹	Π ¹ _{в8}						Т _{кв}		Т _{кв}		T	T	T	T		
T		кпА А А						str	Т _{кв}	str	Т _{кв}	str	T	Π ²	Π ²		
Π ²	T	T	T	T				str	Т _{кв}	Т _{кв}	Т _{кв}	T					
T	Π ¹	Π ¹	Π ²	кпВ В В						Т _{кв}	Т _{кв}	T	Т _{в8}				
1	7	16	24	30	38	43	48	53	58	74	79	85	90	95	100-105		
As	Es	As	Es	с	A	F	Des	As	As	As	As	As	As	As	As	As	
екпозиція				розвивальний розділ						завершальний розділ							

Ще однією важливою особливістю розвитку тематизму стає **проникнення рис сонатної розробки у процес розвитку фуг**. Важливо, що проникають принципи не тільки тонального, мотивного та інтенсивного секвенційного розвитку, але, найголовніше, фактурного, динамічного та структурного.

Пригадуючи процес еволюції фуги, треба звернути увагу на ключові тенденції її розвитку у післябахівський період, коли вона існувала в умовах функціонування «великої поліфонічної форми» (визначення В. Протопопова). Композитори-романтики почали експериментувати, поєднуючи поліфонічні форми з гомофонно-гармонічними. Поліфонічні прийоми розвитку інтегрувались у розробку сонатної форми, натомість у фузі така взаємодія призвела до проникнення неполіфонічних принципів розвитку в розвивальний розділ фуги, який тепер може:

- мати декілька етапів розвитку («хвиль»);
- кожен з етапів може мати власну логіку розвитку;
- поєднувати імітаційний та контрапунктичний розвиток з мотивним, фактурним та інтенсивним динамічним розвитком тематизму.

Г. Завгородня намагається пояснити таке, якісно нове явище та пропонує термін «поліфонічна сонатність», що позначає особливу систему взаємодії принципів форми фуги та сонати як найвищої форми узагальнення їхніх структурно-виразових закономірностей. Ідеться про той рівень взаємопроникнення різних жанрових ознак, які породжують нову якість процесів формотворення [Завгородня, 2012].

Так, у фузі № 16 розвинений розвивальний розділ структурно будується на чергуванні тематичних та інтермедійних блоків, де тематичні блоки (тт. 64–76, 88–91) — поліфонічний розвиток теми, а інтермедійні — неполіфонічний розвиток, який змінює імітаційну фактуру на гомофонно-гармонічну:

- перший тематичний блок — контрапункт першої та другої тем (т. 64) та контрапункту першої теми, її ж обернення та другого протискладення (т. 72);
- інтермедія (тт. 77–87) будується на дзеркальній секвенції;
- другий тематичний блок — контрапункт першої та другої тем;
- інтермедія (тт. 92–100) варіант секвенційного розвитку, але вже в гомофонно-гармонічному викладі (схема 5).

¹ Т_{кв} — квазі-тема.

Кп А, Кп В — контрапункт на новому тематичному матеріалі.

Т в 8 — тема в ритмічному збільшенні та в октавному потовщенні.

Схема 5.

Фуга № 16, b moll, T1 = 7 тт., T2 = 7 тт. Замість коди — тематичний матеріал із прелюдії (тт. 120-157)

T ¹		Π ¹		T ¹		T ^{2*}		T ^{1p}		T ¹					
T ¹	Π ¹	⊥ ₁		T ¹	Π ¹					T ¹ / str \ T ¹					
T ¹	T ²	⊥ ₁								/ str \					
T ¹ T ¹						T ^{1*}		T ^{1*}		T ¹					
1	7	15	21	26	34	39	64	72	77	88	92	101	107	112-119	120-157
b	f	b	f	b			A	D	C			b	b		
експозиція				ДП		розвив. розділ			завершальний розділ				кода		

Драматургічний розвиток у середині фуг інтонаційно насичений, майже відсутні зони, де переважають загальні форми руху. Взагалі, питання драматургії самих фуг озвучуються дуже рідко, але у циклі В. Задерацького обійти його неможливо. Активність інтонаційно-тематичного розвитку дуже висока, може відрізнятись ступенем інтенсивності і визначається певним видом роботи з матеріалом фуги. Кожна з фаз розвитку має власну характеристику та утворює або хвилеподібний розвиток або розвиток по типу «крещендо», де кожен новий етап відповідає новому драматургічному етапу та динамічно продовжує попередній. Так, у фугі № 3 експозиційний розділ досить типовий за своєю будовою та виконує основну функцію. Починаючи з розвиваючого розділу, тема поступово змінюється:

- проводиться в октавному подвоєнні (т. 34);
- в оберненні (т. 48);
- вступає стретно в своєму основному та оберненому вигляді (тт. 73-74, 80-82).

Отже, перетворення теми відбуваються за принципом ускладнення та накопичення. Між ними проходять інтермедії, які закріплюють досягнений динамічний рівень. Уся фуга завершується останнім кульмінаційним проведенням майже повного варіанту теми в усіх трьох голосах та коди, заснованій на інтонаціях теми (схема 6).

Схема 6.

Фуга № 3, G-dur, T = 8 тт¹.

T		Π		⊥		T		⊥*		T			
T	Π	Π	T	b8		Π	\ str ⊥	/ str T*	T str /	T			
T	Π	Π	T	b8		Π	⊥	T*	T	T			
1	9	16	23	30	34	41	48	58	73-75	80-82	86-90	95-106	
G	D	G	B		f			G	G	G			
експозиція			розвив. розд.			завершальний розділ						кода	

Висновки та перспективи подальшого наукового дослідження.

Безумовно, головною перспективою подальшого наукового дослідження циклу є введення його у виконавську практику, адже розуміння глибинних процесів поліфонічної музики стає запорукою успішної виконавської інтерпретації.

«24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького є унікальним твором у багатьох аспектах. У циклі поєднались традиційні та новаторські риси, які передбачили декілька нових напрямків розвитку фуги ХХ століття (що підтверджено

¹ T* — змінений варіант теми.

T — в обох голосах тема в інтервальному потовщенні

поліфонічними циклами інших видатних композиторів, для яких твір В. Задерацького був невідомим). Фуга зазнала значної трансформації на різних рівнях, і, насамперед, на рівні поліфонічного тематизму завдяки специфічній масштабності та принципу монотематизму.

Зміни торкнулись не лише теми фуги, але й інших її компонентів: значно зросла роль інтермедії, еволюціонувавши з простої зв'язки до самостійної побудови, що має автономну логіку розгортання і здатна в окремих випадках протиставлятися тематичному розвитку у фюзі. Протискладення значно виокремлюється у музичній тканині, воно стає рівноправним до теми і формує комплексне звучання разом з нею. Трансформація елементів фуги значно вплинула на загальну композицію: змінилися структурні чинники загальної побудови, функціональність розділів, де головною тенденцією стало розширення меж розвивального розділу та прагнення до наскрізного розвитку. Аналіз драматургічних принципів дозволяє констатувати, що композитору вдалося, завдяки єдиній ідеї, побудувати багатовимірну структуру з наскрізною драматургією, починаючи з найменшого її елемента – теми, і завершуючи взаємодією малих циклів між собою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Васирук И. И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Астраханская гос. консерватория (ин-т). Саратов, 2008. 225 с.
2. Завгородняя Г. Ф. Полифонические основы композиторского творчества. Аналитический очерк. Одесса : Астропринт, 2012. 304 с.
3. Задерацкий В. В. Per aspera... Москва, 2009. 320 с.
4. Задерацкий В. В. Потерявшаяся страница культуры. Очерк первый. *Музыкальная академия*. 2005, №3. С. 75–83.
5. Задерацкий В. В. Потерявшаяся страница культуры. Очерк второй. *Музыкальная академия*. 2005. №4. С. 67–75.
6. Задерацкий В. В. Потерявшаяся страница культуры. Очерк третий. *Музыкальная академия*. 2006. №1. С. 74–81.
7. Калужский В. М. Эволюция темы фуги в классической и современной музыке : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 1983. 193 с.
8. Корань І. Авангард Задерацького. *Варіанти: онлайн газета*. 2018. 08 жовтня. URL: <https://varianty.lviv.ua/56287-avanhard-zaderatskoho> (дата звернення : 30.09.2022).
9. Кузнецов И. К. Теоретические основы полифонии XX века. Москва : Консерватория, 1994. 286 с.
10. Мирошниченко С. Тематическая «аура» в полифоническом произведении (на примере многотемной фуги В. П. Задерацкого). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 28 : Семантичні аспекти слова в музичному творі : Київ, 2003. С. 177–185.
11. Немцов Я. «Я давно уже умер». Композиторы в ГУЛАГе: Всеволод Задерацкий и Александр Веприк. *Варлам Шаламов*. URL: <https://shalamov.ru/research/61/14.html> (дата звернення: 11.02.2022).
12. Седельников Е. И. 24 прелюдии и фуги Всеволода Задерацкого. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2013. №3 (29). С. 30–34.
13. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга : в 2 кн. Кн. 2 : Фуга: её логика и поэтика. Москва, 2007. 800 с.
14. Bartel. D. Musica poetica. Musical-rhetorical figures in german baroque music. University of Nebraska Press, 1997. 471 p.

15. Marpurg F. *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*. Berlin : Haude & Spener MDZ München, 1753. 364 p.

REFERENCES

1. Vasiruk, I. (2008). *Hudozhestvenno-soderzhatelnyie osobennosti fugi v tvorchestve otechestvennyih kompozitorov posledney treti XX veka [The artistic and meaningful features of the fugue in the works of Russian composers in the last third of the twentieth century]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Astrakhan State Conservatory. Saratov, 225 p. [in Russian].
2. Zavgorodnyaya, G. F. (2012). *Polifonicheskie osnovyi kompozitorskogo tvorchestva [Polyphonic foundations of composer creativity]*. Odessa : Astroprint, 304 p. [in Russian].
3. Zaderatsky, V. V. (2009). *Per aspera...* Moscow: Composer, 320 p. [in Russian].
4. Zaderatsky, V. V. (2005). Poteryavshayasya stranitsa kulturyi [The Lost Page of Culture]. Essay first. In: *Muzyikalnaya akademiya [Music Academy]*, No. 3, pp. 75–83. [in Russian].
5. Zaderatsky, V. V. (2005). Poteryavshayasya stranitsa kulturyi [The Lost Page of Culture]. Essay second. In: *Muzyikalnaya akademiya [Music Academy]*. No. 4, pp. 67–75. [in Russian].
6. Zaderatsky, V. V. (2006). Poteryavshayasya stranitsa kulturyi [The Lost Page of Culture]. Essay third. In: *Muzyikalnaya akademiya [Music Academy]*. No. 1. pp. 74–81. [in Russian].
7. Kaluzhsky, V. M. (1983). *Evolutsiya temy fugi v klassicheskoy i sovremennoy muzyke [Evolution of the fugue theme in classical and modern music]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Novosib. State Conservatory im. M. I. Glinka. Leningrad, 193 p. [in Russian].
8. Koran, I. (2018). Avanhard Zaderatskoho [Zaderatsky's avanguard]. In: *Varianty: onlain hazeta*. 2018. October 8. URL: <https://varianty.lviv.ua/56287-avanhard-zaderatskoho> (accessed : 30.09.2022). [in Ukrainian].
9. Kuznetsov, I. (1994) *Teoreticheskiye osnovy polifonii XX veka [Theoretical foundations of polyphony of the 20th century]*. Moscow: Konservatoriya, 286 p. [in Russian].
10. Miroshnichenko, S. (2003). Tematicheskaya "aura" v polifonicheskom proizvedenii (na primere mnogotemnoy fugi V. P. Zaderatskogo) [Thematic "aura" in a polyphonic work (on the example of a multi-demon fugue by V. P. Zaderatsky)]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 28: *Semantichni aspekty slova v muzichnomu tvoriv [Semantic aspects of the word in musical creation]*. Kyiv, pp. 177–185. [in Russian].
11. Nemtsov, Y. «Ya davno uzhe umer». Kompozitoryi v GULAGE: Vsevolod Zaderatskiy i Aleksandr Veprik ["I died a long time ago." Composers in the Gulag: Vsevolod Zaderatsky and Alexander Veprik]. In: *Varlam Shalamov*. URL: <https://shalamov.ru/research/61/14.html> (accessed : 02/11/2022). [in Russian].
12. Sedelnikov, E. (2013). 24 prelyudii i fugi Vsevoloda Zaderatskogo [24 preludes and fugues of Vsevolod Zaderatsky]. In: *Aktualnyie problemy vysshego muzyikalnogo obrazovaniya. [Actual problems of higher musical education]*. No. 3 (29), pp. 30–34. [in Russian].
13. Simakova, N. (2007). *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga [Counterpoint of strict style and fugue]*. Part 2: *Fuga: eye logika i poetika [Fugue: its logic and poetics]*. Moscow: Composer, 800 p. [in Russian].
14. Bartel, D. (1997). *Musica poetica. Musical-rhetorical figures in german baroque music*. University of Nebraska Press, 471 p. [in English].
15. Marpurg, F. (1753). *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*. Berlin: Haude & Spener MDZ München, 364 p. [in German].

SVITLANA POSTOVOITOVA

Postovoitova, Svitlana — Postgraduate Student at the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7131-2341>

musikendsv@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269617

**FEATURES OF VSEVOLOD ZADERATSKY'S POLYPHONIC THINKING
IN THE CYCLE "24 PRELUDES AND FUGUES"**

Relevance of research. The work of Vsevolod Zaderatsky appears as a unique phenomenon, unusual in all its aspects, starting from the historical context (conditions of creation, years of oblivion, revival, publication and performance) and ending with the smallest details hidden in the inner logic of the musical work. The specifics of the thematic organization of fugues and the innovative interpretation of other elements of the fugue require special attention. The need to fully incorporate the first great polyphonic cycle in the music of the 20th century into artistic and performing practice actualizes the need to see it as a holistic phenomenon, which prompts detailed study in various analytical projections.

The purpose of the article to analyze the features of Vsevolod Zaderatsky's polyphonic thinking in the cycle "24 Preludes and Fugues".

Methods. In the article systematic and historical research methods are used.

The results and conclusions. Undoubtedly, the main prospect of further scientific research of the cycle is its introduction into performance practice, because understanding the deep processes of polyphonic music is the key to successful performance interpretation.

"24 Preludes and Fugues" by Vsevolod Zaderatskyi is a unique work in many aspects. The cycle combined traditional and innovative features, which predicted several new directions for the development of the 20th century fugue.

The fugue underwent a significant transformation at various levels, and first of all, at the level of polyphonic thematic due to the specific scale and the principle of monothematic. The changes affected not only the theme of the fugue, but also other components of the fugue: countersubjects and episodes. The structural factors of the overall structure changed, the functionality of the sections, where the main trend was the expansion of the boundaries of the developing section and the desire for end-to-end development. The analysis of dramaturgical principles allows us to state that the composer managed, thanks to a single idea, to build a multidimensional structure with end-to-end dramaturgy, starting with its smallest element, the theme, and ending with the interaction of small cycles among themselves.

Keywords: the work of Vsevolod Zaderatskyi, a large polyphonic cycle, the specifics of thematic, "concertness" of the piano style, interlude, contraposition.