

УДК 78.071(477.8)-785.21:159.9 (Задерацький)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-10>

Наталія МАКАРОВА,
orcid.org/0000-0003-0495-2159

докторка філософії,
старша викладачка кафедри музично-театральних дисциплін
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва
(Київ, Україна) *natalya.makarowa19@gmail.com*

ПРЕЛЮДІЯ І ФУГА МІ-БЕМОЛЬ МАЖОР №19 ВСЕВОЛОДА ПЕТРОВИЧА ЗАДЕРАЦЬКОГО ЯК МУЗИЧНА МОДЕЛЬ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ПРИМУСУ

Музична спадщина Всеволода Петровича Задерацького формувалася в умовах політичного контролю, де саме право на голос було поставлене під сумнів. Його творчість постає як унікальне свідчення існування митця в умовах тоталітарного тиску, репресій і табірної досвіду, де музика стає формою внутрішнього спротиву, пам'яті та збереження особистісної ідентичності. Цикл «24 прелюдії та fugи» є одним із наймасштабніших і водночас найменш досліджених явищем української музичної культури ХХ століття, постаючи не лише як композиторський жест, а як цілісна духовно-екзистенційна структура.

Статтю присвячено комплексному аналізу диптиху «Прелюдія і fuga мі-бемоль мажор №19» із циклу «24 прелюдії та fugи» Всеволода Петровича Задерацького. Твір розглядається в широкому міждисциплінарному контексті, що поєднує музикознавчий аналіз із культурологічними, психологічними та богословськими інтерпретаціями, зумовленими досвідом тоталітарного тиску, табірної ув'язнення та тривалого виключення композитора з офіційного культурно-музичного простору. У центрі дослідження перебуває проблема музичного часу як носія екзистенційного досвіду. Прелюдія аналізується як модель примусового, об'єктивованого часу, в якому механічна пульсація тонічного звуку та відносна фактурна стабільність формують стан тривалості без перспективи розвитку. Трансформації ритмоформул інтерпретуються як внутрішня інтенсифікація замкненого темпорального простору. Fuga, своєю чергою, постає як простір екзистенційної нестійкості та пам'яті: відсутність тонічної опори в темі, триголосна фактура, секвенційні процеси й деформована стретта моделюють досвід існування без телосу, в умовах постійного повторення та вичерпання. Особливу увагу приділено феномену ремінісценції: цитування фіналу прелюдії у fugі та поява дзвонових епізодів осмислюються як фігура пам'яті, що фіксує межу між суб'єктивним і об'єктивним часом. Дзвін у фіналі диптиху інтерпретується як символ остаточного замикання екзистенційної рамки, де початок і кінець постають як *Алфа* та *Омеґа*.

Доведено, що «Прелюдія і fuga мі-бемоль мажор №19» виходить за межі жанрово-стильового аналізу й постає як складна культурно-символічна структура, у якій музична форма стає актом внутрішнього спротиву, способом збереження духовної та особистісної ідентичності композитора. Диптих репрезентує музичну творчість Задерацького як унікальне свідчення психологічного, історичного й духовного досвіду людини ХХ століття та актуалізує необхідність подальшого міждисциплінарного осмислення його творчої спадщини.

Ключові слова: Задерацький, поліфонічний цикл, «24 прелюдії та fugи», диптих, дзвін, ремінісценція, культурна пам'ять.

Natalia MAKAROVA,
orcid.org/0000-0003-0495-2159

Doctor of Philosophy,
Senior Lecturer at the Department of Music and Theatre Disciplines
Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts
(Kyiv, Ukraine) *natalya.makarowa19@gmail.com*

PRELUDE AND FUGU IN E-FLAT MAJOR NO. 19 BY VSEVOLOD PETROVICH ZADERATSKY AS A MUSICAL MODEL OF EXISTENTIAL COMMAND

The musical legacy of Vsevolod Petrovych Zaderatsky was formed in conditions of political control, where the very right to a voice was questioned. His work appears as a unique testimony to the existence of an artist in conditions of totalitarian pressure, repression and camp experience, where music becomes a form of internal resistance, memory and preservation of personal identity. The cycle "24 Preludes and Fugues" is one of the largest and at the same time the least studied phenomenon of Ukrainian musical culture of the 20th century, appearing not only as a composer's gesture, but as a holistic spiritual and existential structure.

The article is devoted to a comprehensive analysis of the diptych “Prelude and Fugue in E-flat major No. 19” from the cycle “24 Preludes and Fugues” by Vsevolod Petrovich Zaderatsky. The work is considered in a broad interdisciplinary context, combining musicological analysis with cultural, psychological and theological interpretations, conditioned by the experience of totalitarian pressure, camp imprisonment and the composer’s long-term exclusion from the official cultural and musical space. The study focuses on the problem of musical time as a carrier of existential experience. The prelude is analyzed as a model of forced, objectified time, in which the mechanical pulsation of the tonic sound and relative textural stability form a state of duration without the prospect of development. The transformations of rhythmic formulas are interpreted as an internal intensification of a closed temporal space. The fugue, in turn, appears as a space of existential instability and memory: the lack of tonic support in the theme, the three-part texture, sequential processes and deformed stretta model the experience of existence without telos, in conditions of constant repetition and exhaustion. Special attention is paid to the phenomenon of reminiscence: the citation of the finale of the prelude in the fugue and the appearance of bell episodes are interpreted as a figure of memory that fixes the boundary between subjective and objective time. The bell in the finale of the diptych is interpreted as a symbol of the final closure of the existential framework, where the beginning and the end appear as Άλφα και Ωμέγα .

It is proven that “Prelude and Fugue in E-flat Major No. 19” goes beyond the limits of genre and style analysis and appears as a complex cultural and symbolic structure, in which the musical form becomes an act of internal resistance, a way of preserving the spiritual and personal identity of the composer. The diptych represents Zaderatsky’s musical creativity as a unique testimony of the psychological, historical and spiritual experience of a person of the 20th century and actualizes the need for further interdisciplinary understanding of his creative heritage.

Key words: Zaderatsky, polyphonic cycle, “24 preludes and fugues”, diptych, bell, reminiscence, cultural memory.

*Немає гірше, як в неволі
Про волю згадувать...
Тарас Шевченко*

Постановка проблеми. Проблематика звернення до музичної спадщини Всеволода Петровича Задерацького зумовлена не лише її художньою цінністю, а передусім унікальним культурно-історичним контекстом, у якому формувалася його композиторська мова. На відміну від авторів, творчість яких розвивалася в умовах безперервної традиції та інституційної підтримки, творчість Задерацького постає як результат існування митця в просторі культури тоталітарного тиску, де сам факт індивідуального художнього висловлювання набував екзистенційного виміру. В умовах політичних репресій, табірної ув’язнення, заборони писати та звучати, проживати у великих містах та обіймати певні посади, цензурних обмежень та фактичного вилучення імені композитора з офіційного культурного обігу зумовили специфічний характер його музичного мислення, в якому художня форма стає способом внутрішнього опору й збереження особистісної ідентичності.

У цій парадигмі прелюдія і fuga перестають функціонувати виключно як жанрові форми та набувають значення внутрішнього духовного простору, у якому фіксується досвід травми, пам’яті та спротиву. Водночас аналітична традиція досі тяжіє до формально-стильового розгляду музичного тексту Задерацького, залишаючи поза увагою культурологічні й символічні смисли, закорінені в досвіді людини ХХ століття, позначеного насильством, виключенням і руйнуванням звичних моделей світосприйняття. Багаторічна мар-

гіналізація постаті композитора в радянському музикознавстві призвела до того, що його твори лише в останні десятиліття починають повертатися у виконавський та науковий обіг, потребуючи нового інтерпретаційного підходу.

Аналіз останніх досліджень. На сьогоднішній день цикл «24 прелюдії та fugи» Всеволода Петровича Задерацького поступово входить у поле виконавської інтерпретації та системного наукового осмислення. У концертний і педагогічний репертуар піаністів увійшли окремі диптихи, зокрема Прелюдія і fuga ля-мінор №2, Прелюдія і fuga ре-мажор №5 та Прелюдія і fuga фа-дієз мінор №8, водночас у науковому дискурсі більшість диптихів циклу й досі залишаються недостатньо вивченими. У дисертаційному дослідженні С. Пустовойтової (Пустовойтова, 2024) увагу зосереджено переважно на структурно-поліфонічних особливостях fug циклу, тоді як семантичний і символічний рівні залишаються поза детальним розглядом. Стаття Т. Сирятської (Сирятська, 2024) присвячена аналізу прелюдій циклу та окреслює їх жанрово-стильові параметри без залучення fugи як смислової пари. Публікації Н. Макарової (Макарова, 2024; 2025) розширюють дослідницьку перспективу, поєднуючи музикознавчі, символічні та культурологічні підходи до аналізу прелюдій і fug. Водночас диптих «Прелюдія і fuga мі-бемоль мажор» №19 досі не ставав предметом спеціального цілісного дослідження, що й зумовлює актуальність даної роботи.

Мета статті проаналізувати «Прелюдію і фугу мі-бемоль мажор №19» В. Задерацького як самостійний диптих, прослідкувати взаємодію музичної структури, символіки та культурно-історичного контексту для відображення психологічних і духовних рефлексій композитора.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше в українському та міжнародному науковому дискурсі «Прелюдія і fuga мі-бемоль мажор» №19 розглядається як самостійний диптих, у якому музична структура, символіка та культурно-історичний контекст взаємодіють, відображаючи психологічні та духовні рефлексії композитора в умовах маргіналізації його творчості.

Виклад основного матеріалу. Всеволод Петрович Задерацький – постать української музичної культури, яка поєднує глибокий інтелект композитора та особливе відчуття історичного часу. Його творчість вирізняється прагненням осмислити особистий і колективний досвід через музику, відтворюючи психологічні, духовні та екзистенційні стани людини. Композитор працював у період, коли державна система тоталітарного режиму не сприймала індивідуальне самовираження, обмежувала свободу мистецького вислову та викреслювала небажані голоси з культурного простору. У цих складних умовах Задерацький створював свої твори, які є не лише художнім явищем, а й свідченням внутрішнього спротиву та особистої стійкості, поєднують традиційні музичні форми з інноваційними принципами, що дозволяє відтворювати час, простір і символічні структури у музиці особливим чином. Аналіз життя та творчості Задерацького дозволяє зрозуміти, як українська музична культура ХХ століття витримувала історичні потрясіння та зберігала національну ідентичність та культурну пам'ять. Його творча спадщина є багаторівневим явищем, де поєднуються художня майстерність, психологічна експресія, культурологічний та богословський зміст. Створюючи цикл «24 прелюдії та фуги» в умовах концтабірної дійсності, Задерацький формувал особливий «ініціальний простір», у якому музична мова стає носієм внутрішнього досвіду та екзистенційної рефлексії.

«Прелюдія і fuga мі-бемоль мажор» №19 – особливий диптих в циклі «24 прелюдії та фуги», де зустрічається ідея безперервного руху з нестабільністю, дезорієнтованістю Буття. Цікавим є факт відсутності динамічних позначок протягом всього циклу – це є свідченням надзвичайних екзистенційних випробувань, через які прийшлося пройти композитору в колимському концтаборі. «Звучати» можна було лише в рамці, яка була

дозволеною. А оскільки Задерацькому було строго заборонено листуватися, а отже і писати музику офіційно, відсутність динамічних позначок у циклі набуває не лише формального, а принципово смислового значення. Вона фіксує гранично обмежений простір існування музики Всеволода Петровича – без права на зовнішній жест, але з максимальною концентрацією внутрішнього руху.

Прелюдія *Allegro automaticamente, pesante* (рис. 1) з перших звуків вирізняється впевненим характером та надзвичайною фактурною стабільністю. Специфічна організація ритмічного руху полягає в тому, що кожна друга шістнадцятка постійно повертається до тонічного звука Es, який не виконує функції мелодичної опори чи гармонічного підсумку, а постає як пульсаційна вісь-фіксований темпоральний маркер, що пронизує фактуру протягом тривалого відрізка часу. Регулярне, нав'язливе повернення до звука Es формує відчуття механічного відрахування часу. Натомість тематична лінія розгортається нижче цього звука, насичуючись численними альтераціями, які виконують роль внутрішніх коливань у межах заданої осі. Оскільки початковий розділ прелюдії не розгортає драматургічного процесу, а радше фіксує стан тривалості, повторюваність першого щабля ладу стає її визначальною якістю. З музикознавчого погляду така організація фактури може бути описана як прояв процесуального типу формоутворення, в якому домінує не тематичний розвиток, а тривала стабільність музичного процесу (Далькгауз, 1977). З позиції екзистенційної психології (Франкл, 1946), такий стан можна порівняти з ситуацією зовнішньої необхідності, коли дія відбувається не за власним вибором, а як відповідь на обставини, що не підлягають зміні. Інтонаційний рух у прелюдії присутній, проте він не здатен вплинути на хід часу, який визначається жорстко фіксованою пульсаційною рамкою. Феноменологічний підхід (Мерло-Понті, 1945) дозволяє трактувати цю організацію як жест тілесного примусу. Рух як необхідність, що підпорядковує волю власній логіці, відсутність пауз, алогічних зупинок та пауз-зітхань унеможливує внутрішню дистанцію щодо процесу. Безперервна тонічна пульсація формує образ профанного часу – часу без очікування, без перерви, без сакральної паузи. У біблійній традиції подібний спосіб існування часу співвідноситься з поняттям «марноти», тобто життя, замкненого в повторюваності й позбавленого трансцендентної перспективи (Біблія, 2011: Екл. 1:2).

Особливого значення набуває ритмічна трансформація, що відбувається в тактах 14–17 (рис. 2). Тут основна шістнадцяткова тема пере-

кочує в партію лівої руки, тоді як у правій з'являється новий матеріал, викладений октавами та восьмими тривалостями. Таким чином, фактура розширюється на два ритмічні рівні, кожен із яких формує власний темпоральний масштаб. Водночас ці рівні не вступають у конфлікт, нашарування фактури проходить у межах єдиної метричної структури, не порушуючи цілісності пульсації, а, навпаки, підкреслює її домінування. Альтернативний ритмічний рівень не отримує автономії, оскільки його акцентна організація підпорядковується базовій метричній сітці. Отже, поява нового матеріалу не призводить до зміни типу часу, а лише ускладнює його внутрішню структуру. У контексті аналітичних уявлень П'єра Булеза (Булез, 1987) подібне ускладнення ритмічної структури не руйнує часову єдність, а виявляє її здатність до внутрішньої диференціації. Альтернативний ритмічний шар не набуває автономії, оскільки його акцентна організація повністю підпорядковується домінуючому часовому механізму. У філософському сенсі цю ситуацію можна співвіднести з розрізненням між зовнішнім, вимірюваним часом і внутрішньою тривалістю, що були запропоновані Анрі Бергсоном (Бергсон, 1889). Водночас у даному музичному контексті внутрішній ритмічний процес не оформлюється як автономна *durée*¹, а залишається жорстко підпорядкованим механізму зовнішнього часу, що нівелює можливість суб'єктивного переживання тривалості. Підсилюється відчуття неможливості виходу за межі заданої темпоральної схеми, оскільки різні вектори руху співіснують у межах одного домінуючого поля, не змінюючи його загальної конфігурації (Левін, 1935).



Рис. 1. Початкова тема прелюдії



Рис. 2. Два темпоральні рівні прелюдії

З такту 18 (рис. 3) відбувається різка трансформація фактури, яка водночас не змінює базової темпоральної моделі. Шістнадцяті поступаються місцем тріольному рухові в октавному викладі, що істотно укрупнює жест і надає музичному часу нової тілесної щільності. Однак ця трансформація не є переходом до іншого типу часу, а навпаки, остаточно фіксує утвердження механізму примусу. Фактурне рішення з октавним дублюванням відіграє тут принципову роль. Октава як інтервал позбавляє звук внутрішньої напруги, зводячи його до максимальної акустичної прямої. У поєднанні з тріольним рухом це створює ефект грубої, майже безапеляційної ритмічної сили. Слід підкреслити, що тут мова зовсім не про зміну типу часу, а про його інтенсифікацію (Крамер, 1988): хоч лінійність та безперервність розвитку зберігається, проте простір свободи тут явно відсутній, адже примусова дія підпорядкована єдиному домінуючому часові. Тобто у цьому випадку поверхнева моторика переважає над глибинною інтонаційною логікою, а сам процес керується не розвитком, а повторенням (Шенкер, 1906).



Рис. 3. Тріольна тема

Особливої ваги набуває наступний епізод (тт. 26–31), де тріольний рух у партії лівої руки зберігається як домінуючий часовий шар, тоді як у партії правої з'являються акорди, організовані дуольним ритмом (рис. 4). Унаслідок цього виникає внутрішнє ритмічне напруження як деформація вже усталеного механізму, конфлікт темпоральної організації, що фіксує граничне навантаження всередині заданого процесу, який неможливо зупинити. Оскільки множинність ритмічної організації не веде до сакрального прориву, а лише підкреслює замкненість плину часу, виникає криза профанного часу (Еліаде, 1975).

¹ *Durée* (фр.) – термін Анрі Бергсона, що позначає внутрішню, якісну тривалість переживаного часу, яка не піддається кількісному вимірюванню й не зводиться до механічного або календарного часу; українською мовою зазвичай перекладається як «тривалість», інколи – «внутрішня тривалість» або «життєва тривалість».



Рис. 4. Замкненість плину часу

Фінальний епізод прелюдії (рис. 5) демонструє принципово інший тип темпоральної організації матеріалу порівняно з початковими тактами, не заперечуючи, однак, їхнього семантичного ядра. Шістнадцяті початкової теми змінюються на восьмі, що зумовлює відчутне укрупнення музичного часу. Тематичний матеріал залишається незмінним, але виклад принципово змінюється – замість унісону з'являється октавний унісон, подвоєний октавами в партії обох рук, виклад набуває ваги та просторової масивності. Особливо показовим є розташування тонічного звука Es. Якщо на початку прелюдії він постійно повертався у середньому регістрі як основний елемент моторної пульсації, над яким розгорталася тематична лінія, то у фіналі він остаточно фіксується в нижньому басовому регістрі, виконуючи функцію фундаменту. Тематичний матеріал натомість розвиватиметься над ним, що призводить до зміни ієрархії між опорою та рухом. Тоніка більше не є одиницею відліку часу – вона стає опорою, підґрунтям, на якому цей час «осідає». Ритм укрупнюється, фактура набуває вертикальної організації, а процес музичного розвитку сприймається як стан без імпульсу вперед, що перетворює час у статичну, майже архітектонічну структуру (Kurth, 1917). Богословський вимір фіналу прелюдії відкривається через особливе переживання часу як фундаменту Буття. Фіксація тоніки в нижньому басовому регістрі та розгортання тематичного матеріалу над нею створюють образ світу, у якому життя рухається в межах непорушної основи, в часі, що застиг. «Що було, те й буде, і що робилося, те й буде робитися» (Біблія, 2011: Екл. 1:9). Фінал прелюдії не обцяє виходу за межі цього кола, а радше фіксує його як завершену структуру. Принципово важливим є те, що цей фінальний епізод прелюдії не є замкненим у межах одного номеру диптиху «Прелюдія і fuga мі-бемоль мажор» №19. Його тематична та фактурна модель з'являється повторно у завершальних тактах fugи, де набуває значення ремінісценції або пам'яті. Таким чином, фінал прелюдії виконує функцію своєрідного структурного маркера, який виходить за межі локальної форми та формує драматургічний часовий місток «прелюдія – fuga». Час, що у прелюдії

був об'єктивований і закріпленний як структура, у fugі повертається вже як спогад, що підтверджує нездоланність пережитого травматичного досвіду.



Рис. 5. Фінал прелюдії

Показово і повністю очікувано, що Всеволод Петрович вкінці фінального розділу (тт. 48–52) введе фігуру дзвону, поява якого ознаменує зміну музичного часу та простору: рух, який до цього моменту функціонував як механізований процес, поступово втрачає динамічну спрямованість і трансформується у знаковий жест. Дзвони виконують функцію фіксації, зупинки часу через його остаточне утвердження. Закриття форму як такої сповіщає друга половина останнього такту – у басовому регістрі в октавному подвоєнні продзвонить впізнаваною ритмічною фігурою (восьма + восьма + половинна) дзвін процитується композитором і в фіналі fugи, посиливши екзистенційну напругу. Дзвін саме в цьому місці виконує функцію межі, за якою вже неможливий розвиток, а лише пам'ять. «Покоління відходить, і покоління приходить, а земля стоїть повіки» (Біблія, 2011: Екл. 1:4). Як знак переходу між часом і вічністю, життям і смертю, подією і пам'яттю, фіксуючи межу та підтверджуючи загальновідомі постулати Буття.

Fuga №19 Es-dur (рис. 6) із циклу «24 прелюдії та fugи» В. Задерацького різко контрастує з прелюдією не лише за характером руху, а й за самим способом організації музичного часу і простору, що позбавлений чіткої тонічної опори. Тема fugи має три такти, що є найменшою за обсягом у всьому циклі, окрім того, композитор ніби принципово позбавив її тонічного ступеня. Наспівний характер теми поєднується з темпом *Andantino comodo*, який має принципове семантичне значення. З одного боку, *andantino* виключає різку драматизацію, з іншого – означення *comodo* («зручно», «спокійно») переводить ладову невизначеність у площину звичного буття. Отже, з самого початку fuga постає перед нами як свідчення існування без твердого ґрунту, що стало нормою. Ще слід наголосити, що fuga триголоса. На відміну від чотириголосної fugи, яка традиційно асоціюється з поліфонічною повнотою і завершеністю, триголосся формує принципову нестійкість. Тобто, Всеволод Петрович навіть тут підкреслює невпев-

неність у завтрашньому дні, сповненого екзистенційної тривоги. За визначенням Р. Мей (Мей, 1950), екзистенційна тривога не має конкретного об'єкта, а виникає з усвідомлення непередбачуваності майбутнього і відсутності гарантованих опор. Саме такий стан моделюється у фузі: відсутність тоніки в темі, мінімальний тематичний обсяг і триголосна фактура створюють образ буття, в якому рух можливий, але напрямок не заданий. Задерацький не драматизує цю ситуацію, а фіксує її як даність. Слід зазначити, що fuga мі-бемоль мажор з міні-циклу «Прелюдія і fuga мі-бемоль мажор» №19 як особливий твір свідомо продовжує лінію «внутрішнього голосу», характерну для музики XX століття. У цьому контексті поліфонія істотно відрізняється від барокової традиції: вона втрачає функцію раціонального впорядкування й перетворюється на простір співіснування різних, неузгоджених ліній людської свідомості, сформованої досвідом життя в умовах тоталітарного режиму. Традиційна тональна логіка зазнає розпаду так само, як і цілісний світогляд трансформується у фрагментований досвід сучасної людини (Адорно, 1949).



Рис. 6. Тема фуги

Надзвичайно цікавим є секвенційний епізод епізод (тт. 29–34) в центрі фуги (рис. 7). Три великих секвенцій, кожна з яких складається з чотирьох менших, внутрішньо впорядкованих секвенційних груп. У межах кожної секвенційної групи музичний процес спрямований до фіксованої завершальної точки, яка щоразу повторюється без змін, тоді як інші звуки зазнають послідовних спадних інтервальних трансформацій. Водночас сама ця завершальна точка при переході від однієї секвенції до іншої тричі зміщується вниз на малу терцію. У результаті виникає парадоксальна темпоральна ситуація: на локальному рівні формується відчуття стабільності й замкненості, тоді як у ширшій перспективі ця стабільність поступово підринається спадним секвенційним рухом. У філософському плані такий тип музичного руху може бути осмислений як модель часу, позбавленого телосу. Процес не спрямований до кульмінації чи розв'язки; натомість він розгортається як послідовність повторюваних ситуацій, кожна з

яких відтворює ту саму внутрішню логіку в змінених умовах. Це нагадує екзистенційне переживання часу у філософії XX століття, де майбутнє не постає як обіцянка, а виступає варіацією вже пережитого (Гайдеггер, 1927; Ясперс, 1932; Камю, 1942). Така організація створює відчуття циклічності без завершення, що може бути прочитано як символ людського буття в умовах радикальної історичної нестабільності, де кожен новий етап життя внутрішньо тотожний попередньому, попри зовнішні зміни.

Богословський вимір цього епізоду відкривається насамперед через напружене співіснування тимчасової стабільності та її постійного зсуву. Кожна локальна завершеність ніби пропонує точку опори, але ця опора не має онтологічної тривалості та щоразу з'являється лише, щоб бути втраченою разом із усією системою координат. Людина просто змушена задовольнятися тимчасовим, адже «не має тут постійного міста» (Біблія, 2011: Євр. 13:14), а також екзистенційному переживанню вигнання, мандрівки, життя «між». Опора тут не скасовується повністю, але вона перестає бути абсолютною та стає більше знаком необхідності виживання, аніж спасіння. Композитор саме в цій фузі з надзвичайною філігранною точністю відобразив усю катастрофу людського існування XX століття.

Окрім того, у психологічному вимірі така секвенційна організація музичного матеріалу може бути інтерпретована як образ накопиченої втоми, що виникає внаслідок монотонної, примусової праці ув'язнених в концтаборі. Кожен новий спадний секвенційний рух ніби повторює попередній, але вже з ослабленою енергією, що узгоджується з описаними Віктором Франклом (Франкл, 1946) механізмами екзистенційного виснаження в умовах табірної досвіду, де людська психіка змушена функціонувати в режимі мінімального виживання. А повернення до незмінної завершальної точки в цьому контексті може бути прочитане як символ неминучого повернення до простору несвободи, до бараку. І трагедія заключається в тому, що завтра цикл повториться знову, але на новому шаблі, і так до тих пір, поки не забракне сил.



Рис. 7. Тема екзистенційного виснаження

Особливу драматургічну функцію у фузі виконує стрета (з т. 44), що з'являється в наступному

розділі та проводиться двічі (рис. 8). Формально вона апелює до класичної імітаційної логіки, однак її внутрішня організація істотно відрізняється від традиційного зразка. Два верхні голоси вступають у тісній часовій взаємодії, утворюючи канонічний тип проведення, який створює ілюзію впорядкованості та структурної стабільності. Водночас третій, нижній голос не підтримує цієї імітаційної симетрії. Його репліка зазнає суттєвої трансформації, що порушує цілісність. Таким чином, замість триголосної єдності виникає асиметрична структура, в якій зовнішня форма імітації співіснує з внутрішнім розпадом. Осмислюючи дворазове проведення стрети з канонічною взаємодією двох верхніх голосів і трансформованою репостою третього, доречно звернутися до ширшого філософського контексту повторюваності як проблеми. Ще Сьорен К'єркегор (К'єркегор, 1878) розрізняв повторення, що веде до оновлення, і повторення, яке лише відтворює вичерпану форму буття. У даному випадку стрета тяжіє саме до другого типу: формальний жест імітації збережено, однак він утрачає свою інтегративну силу. Повторення не відновлює цілісність, а виявляє її неможливість. У богословському вимірі ця ситуація може бути співвіднесена з міркуваннями Пауля Тілліха (Тілліх, 1952) про «відчуження в середині порядку», коли людина формально перебуває в межах структури, але екзистенційно вже не належить їй. Подвійне проведення стрети посилює цей ефект, перетворюючи її на символ наполегливого, але безуспішного прагнення відновити втрачену єдність. Таким чином, стрета у фугі постає не як кульмінаційне ущільнення, а як знак вичерпання імітаційного принципу, що остаточно готує слухача до фінального вердикту циклічного руху.



Рис. 8. Стрета

Новий розділ фуги (рис. 9) починається з такту 53 і різко контрастує з попереднім поліфонічним розвитком. Акордово-октавна фактура супроводжується поступовим прискоренням темпу і позначена ремаркою **al tempo di prelude**. Цей розділ виконує функцію підготовки до фіналу, підкреслюючи стиснення музичного простору та кон-

центрацію онтологічного часу. Фінальний розділ, що починається з такту 59, відкривається цитатою фінальної частини прелюдії. Ця цитата виступає як фігура пам'яті: вона повертає слухача до теми, що вже була пережита, і створює простір, наповнений травматичними спогадами. Така структура вибрана не випадково: fuga не виходить за межі часової рамки, заданої прелюдією, і наближається до біблійного розуміння часу як даності, в межах якої людина покликана жити, а не виходити за її обрій. Майбутнє у цьому контексті не має сили проектуватися; теперішнє просто переживається, відповідно до принципу: «Досить днів своєї турботи» (Біблія, 2011: Мт. 6:34). Музичний процес демонструє повну фіксацію часу: рух стає символічним, а темпоральна структура остаточно підкреслює неможливість втечі за межі заданої рамки.



Рис. 9. Підготовка до фіналу

Фінальний розділ фуги, що починається з т. 77, організований за принципом чітко симетричного чергування двох типів матеріалу: акордової теми дзвонового характеру та тріольних реплік, які безпосередньо відсилають до відповідного епізоду прелюдії (тт. 18–25). Така побудова не має ознак тематичного розвитку у традиційному розумінні; натомість вона формує ритуалізовану структуру, в якій музичний час розчленовується на повторювані блоки фіксованої тривалості. Акордові двотактові проведення, що відкривають і замикають фінал, сприймаються як дзвони не лише завдяки фактурі та регістровому розташуванню, а передусім через їхню функцію: вони не беруть участі в розвитку, а щоразу переривають його. Дзвін тут не є кульмінаційним жестом і не виконує декоративної ролі; він постає як знак неминучої присутності, що встановлює межу будь-якого внутрішнього руху. Тріольні репліки, які двічі з'являються між дзвонивими блоками, мають характер внутрішньої ремінісценції. Їхня подібність до тріольних епізодів прелюдії переводить фінал фуги в площину пам'яті, де музична думка не розвивається вперед, а повертається до вже пережитого. Ці фрагменти звучать як внутрішній відгук, як короткий спалах суб'єктивного часу, що одразу ж перекривається зовнішнім, об'єктивним жестом дзвону. Особливої семантичної ваги набуває заключний дзвоновий розділ, розширений до чотирьох тактів. У другій

половині фінального такту з'являється пряма цитата завершення прелюдії – октавні дзвонові удари в низькому та басовому регістрах. Цей жест остаточно замикає екзистенційну рамку всього диптиху: fuga не лише повертається до прелюдії, а підтверджує її фінал як незаперечну даність, де початок і кінець як *Αλφα και Ωμέγα*, замикаються навіки (рис. 10). «Час народжуватися, і час помирати; час садити, і час виривати посаджене» (Еккл. 3:2).



Рис. 10. *Αλφα και Ωμέγα*

Висновки. Творчість Всеволода Петровича Задерацького тривалий час перебувала в просторі вимушеного забуття, що було зумовлено як політичними обставинами, так і складними життєвими умовами, в яких формувалася майже вся відома нам його музична спадщина. Цикл «24 прелюдії та фуґи» створювався в екстремальних умовах особистої ізоляції, репресій і табірної досвіду, що принципово позначилося на його художній мові. У контексті тривалого ув'язнення в колимському концтаборі сам факт існування такого масштабного поліфонічного циклу (250 сторінок та більше двох з половиною годин звучання) постає не просто як естетичне явище, а як акт внутрішнього спротиву та збереження духовної, національної (саме української!) ідентичності. Звернення до форми прелюдії і фуґи, що пронизана історичною, культурною й богословською символікою, набуває у Задерацького особливого значення: вона стає не знаком традиції, а простором екзистенційного висловлювання. Кожен диптих циклу фіксує окремий стан переживання часу, пам'яті та буття, а сам цикл «24 прелюдії та фуґи» у цілому може бути осмислений як музичний жест незламності,

психологічний акт збереження «Я» композитора в умовах катастрофізації, що дозволяє її усвідомити й витримати.

Дослідження диптиху «Прелюдія і фуґа мі-бемоль мажор №19» Всеволода Петровича Задерацького дозволяє простежити унікальну взаємодію музичної структури, символіки та культурно-історичного контексту. Прелюдія формує фундаментальний темпоральний і фактурний простір, де тонічна пульсація виступає як фіксований маркер часу, а тематичний матеріал розвивається у межах обмеженої, але глибоко інтенсифікованої внутрішньої дії. Фуґа продовжує цю драматургічну лінію, вводячи нові фактурні і ритмічні шари, зберігаючи при цьому відчуття об'єктивованого часу та концентрованої пам'яті. Цитування тематичних мотивів прелюдії та дзвонові епізоди створюють ефект ремінісценції, де музична думка повертається до вже пережитого, а рух часу підпорядковується екзистенційним законам буття.

Аналіз показує, що у межах диптиху Задерацький поєднує традиційні музичні форми з інноваційними принципами організації часу, створюючи «ініціальний простір», в якому музика стає носієм внутрішнього досвіду та психологічної рефлексії. Форма і фактура диптиху підкреслюють неможливість втечі за межі встановленого часу, символізуючи екзистенційні обмеження та пам'ять травматичного досвіду, а дзвонові блоки виступають як маркери межі між суб'єктивним і об'єктивним часом. Таким чином, Прелюдія і фуґа мі-бемоль мажор №19 постає не лише як музичний твір, а як складна культурно-символічна структура, де музичне висловлювання співвідноситься з історичними реаліями ХХ століття, психологічними станами та духовними сенсами. Диптих демонструє глибокий інтроспективний вимір музики Задерацького і підтверджує її значення для сучасного музикознавчого, культурологічного дискурсу а також виконавського фортепіанного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: переклад Івана Огієнка. Київ: Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с.
2. Макарова Н. 24 прелюдії та фуґи В. П. Задерацького: повернення із забуття. Аспекти історичного музикознавства, 2024, вип. 36, с. 62–80.
3. Макарова Н. Дзвін як фігура пам'яті (на прикладі прелюдії і фуґи N1 до-мажор із циклу "24 прелюдії та фуґи" В.Задерацького). *Fine Art and Culture Studies*. N4, 2025. С. 95–105. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13>
4. Макарова Н. Прелюдія та фуґа ля-мінор № 2 В.П.Задерацького як музична модель тривожного часу. *Українська музика*, вип 3 (54), 2025. С. 56–65. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6>
5. Макарова Н. Семіотика подвійності (на приклад прелюдії та фуґи N5 ре-мажор В.П.Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип.90, том 2, 2025. С. 60–65. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8>
6. Макарова Н. Символізм музики табірної дня (на прикладі музично-психологічного аналізу "Прелюдії та фуґи ля-мажор" №7 В.П.Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип.89, том 2, 2025. С. 135–140. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19>

7. Макарова Н. Сторінка містичного щоденника ув'язненого (на прикладі Прелюдії і fugи до-дієз мінор № 10 В. Задерацького). Південноукраїнські мистецькі студії, вип. 3, 2025. С. 145–152. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19>
8. Постовойтова С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття): дис. ... д-ра філософії. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 226 с.
9. Сирятська Т.О. Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та fugи» В. Задерацького. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2024, вип. 70, с. 140–160.
10. Adorno T. W. Philosophie der neuen Musik. Tübingen J C B Mohr (Paul Siebeck), 1949. 144 S.
11. Bergson H-L. Essai sur les données immédiates de la conscience. Paris: Alcan, 1889. 206 S.
12. Boulez P. Penser la musique aujourd'hui. Paris: Gallimard, 1987. 166 p.
13. Camus A. Le Mythe de Sisyphe. Paris: Gallimard, 1942. 187 S.
14. Dahlhaus C. Grundlagen der Musikgeschichte. Köln : Gerig, 1977. 308 S.
15. Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1927. 447 S.
16. Eliade M. Le sacré et le profane. Paris : Gallimard, 1975. 186 p.
17. Frankl V. ... trotzdem Ja zum Leben sagen Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager. Verlag für Jugend und Volk. Wien, 1946. 269 S.
18. Jaspers K. Philosophie. München: Piper Verlag, 1932. 512 S.
19. Kierkegaard S. A Enten-Eller Et Livs-Fragment. Copenhagen: C A Reitzel, 1878. 490 p.
20. Kramer J. D. The Time of Music New Meanings New Temporalities New Listening Strategies. New York: Schirmer Books, 1988. 493 S.
21. Kurth E. Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Wien: Universal Edition, 1917. 255 S.
22. Lewin K. A. Dynamic Theory of Personality selected papers. New York: McGraw-Hill Book Company, 1935. 312 S.
23. Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception Phénoménologie de la perception Editions. Paris: Gallimard, 1945. 569 S.
24. May R. The Meaning of Anxiety. New York: The Ronald Press Company, 1950. 345 p.
25. Schenker H. Neue musikalische Theorien und Phantasien. Bd. 1. Harmonielehre. Stuttgart und Berlin: J G Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1906. 500 S.
26. Tillich P. The Courage to Be. New Haven and London: Yale University Press, 1952. 224 p

REFERENCES

1. Bibliia abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu: pereklad Ivana Ohiiienka. [Bible or Books of the Holy Scripture of the Old and New Testament: Translation by Ivan Ohienko]. (2011). 1376p. Kyiv: Ukrainske bibliine tovarystvo. [in Ukrainian].
2. Makarova, N. (2024). 24 preliudii ta fuhy V. P. Zaderatskoho: povnennia iz zabuttia [24 preludes and fugues by V. P. Zaderatsky: Return from oblivion]. Aspekty istorichnoho muzykoznavstva, 36, 62–80. [in Ukrainian].
3. Makarova, N. (2025). Dzvin yak fihura pamiaty (na prykladi preliudii i fuhy №1 do-mazhor iz tsyklu "24 preliudii ta fuhy" V.Zaderatskoho) [The Bell as a Figure of Memory (on the Example of Prelude and Fugue No. 1 in C Major from the Cycle "24 Preludes and Fugues" by V. Zaderatsky)]. Fine Art and Culture Studies. N4, 2025. S. 95–105. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13> [in Ukrainian].
4. Makarova, N. (2025). Preliudiia ta fuha lia-minor № 2 V.P.Zaderatskoho yak muzychna model tryvozhnoho chasu [Prelude and Fugue in A minor No. 2 by V.P. Zaderatsky as a musical model of anxious time]. Ukrainska muzyka, vyp 3 (54), p. 56–65. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6> [in Ukrainian].
5. Makarova, N. (2025). Semiotyka podviinosti (na pryklad preliudii ta fuhy N5 re-mazhor V.P.Zaderatskoho) [Semiotics of duality (on the example of Prelude and Fugue No. 5 in D major by V.P. Zaderatsky)]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp.90, tom 2, p. 60–65. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8> [in Ukrainian].
6. Makarova, N. (2025). Symvolizm muzyky tabirnogo dnia (na prykladi muzychno-psykholohichnoho analizu «Preliudii ta fuhy» lia-mazhor №7 V.P.Zaderatskoho) [Symbolism of music of the camp day (on the example of musical and psychological analysis of "Prelude and Fugue in A Major" No. 7 by V.P. Zaderatsky)] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, Vyp. 89, tom 2, p. 135–140. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19> [in Ukrainian].
7. Makarova, N. (2025). Storinka mistychnoho shchodennyka uv'iaznenoho (na prykladi Preliudii i fuhy do-diiez minor № 10 V. Zaderatskoho) [A page from a prisoner's mystical diary (based on the example of Prelude and Fugue in C-sharp minor No. 10 by V. Zaderatsky)]. Pivdenoukrainski mystetski studii, vyp. 3, pp. 145–152. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19> [in Ukrainian].
8. Postovoytova, S. O. (2024). Velykyi polifonichniy tsykl yak kompozytsiino-dramaturhichna tsilisnist [The large polyphonic cycle as a compositional-dramaturgical whole] (Doctor of Philosophy diss.). Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. [in Ukrainian].
9. Syriatska, T. O. (2024). Zhanrovo-stylysnichna typolohiia preliudii tsyklu «24 preliudii ta fuhy» V. Zaderatskoho [Genre-stylistic typology of the preludes of V. Zaderatsky's cycle]. Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 70, 140–160. [in Ukrainian].
10. Adorno, T. W. (1949). Philosophie der neuen Musik [Philosophy of new music]. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). 144 p. [in German].

11. Bergson, H.-L. (1889). Essai sur les données immédiates de la conscience [Essay on the immediate data of consciousness]. Paris: Alcan. 206 p. [in French].
12. Boulez, P. (1987). Penser la musique aujourd'hui [Thinking about music today]. Paris: Gallimard. 166 p. [in French].
13. Camus, A. (1942). Le Mythe de Sisyphe [The Myth of Sisyphus]. Paris: Gallimard. 187 p. [in French].
14. Dahlhaus, C. (1977). Grundlagen der Musikgeschichte [Foundations of music history]. Köln: Gerig. 308 p. [German].
15. Heidegger, M. (1927). Sein und Zeit [Being and time]. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 447 p. [in German].
16. Eliade, M. (1975). Le sacré et le profane [The sacred and the profane]. Paris: Gallimard. 186 p. [in French].
17. Frankl, V. (1946). ...trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager [...Yet say yes to life: A psychologist experiences the concentration camp]. Wien: Verlag für Jugend und Volk. 269 p. [in German].
18. Jaspers, K. (1932). Philosophie [Philosophy]. München: Piper Verlag. 512 p. [in German].
19. Kierkegaard, S. (1878). Enten-Eller: Et Livs-Fragment [Either/Or: A life fragment]. Copenhagen: C. A. Reitzel. 490 p. [in Danish].
20. Kramer, J. D. (1988). The time of music: New meanings, new temporalities, new listening strategies. New York: Schirmer Books. 493 p.
21. Kurth, E. (1917). Grundlagen des linearen Kontrapunkts [Foundations of linear counterpoint]. Wien: Universal Edition. 255 p. [in German].
22. Lewin, K. A. (1935). Dynamic theory of personality: Selected papers. New York: McGraw-Hill Book Company. 312 p.
23. Merleau-Ponty, M. (1945). Phénoménologie de la perception [Phenomenology of perception]. Paris: Gallimard. 569 p. [in French].
24. May, R. (1950). The meaning of anxiety. New York: The Ronald Press Company. 345 p.
25. Schenker, H. (1906). Neue musikalische Theorien und Phantasien. Bd. 1. Harmonielehre [New musical theories and fantasies, Vol. 1: Harmony]. Stuttgart und Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. 500 p. [in German].
26. Tillich, P. (1952). The courage to be. New Haven & London: Yale University Press. 224 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025