

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Якімова Світлана Вадимівна

**ФОРТЕПІАННА ТА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ
ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦЬКОГО:
ІСТОРИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 025 Музичне мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

_____ О.А.Антонець,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музично-

інструментального виконавства

« ____ » _____ 2021 року

Виконавець

_____ С.В.Якімова,

« ____ » _____ 2021 року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ В.П.ЗАДЕРАЦЬКОГО У РАКУРСІ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ	
1.1. Соціально історичні процеси в українській музиці першої половини ХХ століття.....	8
1.2. Біографічні паралелі українських та російських композиторів сучасників В.П.Задерацького.....	12
1.3. Біографічні чинники формування В.П.Задерацького як композитора.....	19
Висновки до Розділу 1.....	28
РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННІ ТА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ У ГОРИЗОНТІ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ В.П.ЗАДЕРАЦЬКОГО	
2.1. Характеристика основних етапів становлення та розвитку стилю В.П.Задерацького.....	29
2.2. Жанрово-стильові особливості фортепіанної творчості композитора.....	39
2.3. Виконавський аналіз циклів, романсів із камерно-вокального доробку В.П.Задерацького.....	51
Висновки до Розділу 2.....	62
ВИСНОВКИ.....	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	66

ВСТУП

Актуальність дослідження. Всеволод Петрович Задерацький (1891-1953). Блискучий піаніст, самобутній композитор, талановитий поет і письменник, диригент оркестру, режисер, який пройшов школу К.С.Станіславського, неповторний лектор і педагог – такий далеко не повний перелік аспектів діяльності В.П.Задерацького. Парадоксальним чином, навіть не публікуючи своїх творів і рідко з'являючись на великій концертній сцені, він справляв величезне враження на своє оточення в Ярославлі, Рязані, Магадані, Львові. За відгуками сучасників, Задерацький був не тільки чудовим піаністом, але і універсально освіченим музикантом. Наприклад, у роки роботи в Ярославському музичному училищі він одночасно викладав безліч навчальних дисциплін: історію музики, гармонію, аналіз форм, інструментовку, спеціальне фортепіано, фортепіанний ансамбль, вів диригентський клас, оперний клас, курси підвищення кваліфікації педагогів-піаністів, до того ж був диригентом симфонічного оркестру. Власне його композиторська творчість була відома досить вузькому колу людей, але його широкий кругозір, обдарованість в різних областях мистецтва привертала загальну увагу, висуваючи його в ряди найбільших діячів культури свого часу. Мабуть, ця популярність зіграла негативну роль в житті композитора, але, тим не менш, через півстоліття забуття саме вона спровокувала відродження інтересу до його творчості.

Ініціатором процесу відновлення спадщини Задерацького виступив його син – Всеволод Всеволодович Задерацький (доктор мистецтвознавства, професор Московської державної консерваторії ім.П.І.Чайковського), який опублікував у 2005-2006 роках у журналі «Музична академія» три нариси про життя і творчість свого батька [1]. Також, за його ініціативи та за його сприяння декількома роками раніше відбувся ряд концертів у Львівській та Московській консерваторіях (з якими безпосередньо був пов'язаний життєвий шлях композитора), присвячених музиці В.П.Задерацького. Всеволод Всеволодович провів величезну роботу по відновленню деяких рукописів свого батька,

наприклад, двох перших фортепіанних сонат і циклу 24 Прелюдій і фуг, завдяки чому стало можливим їх виконання. У даний час він бере активну участь у підготовці до видання в Москві ще ряду творів В.П.Задерацького. Ним же складена перша детальна біографія композитора, що включає фрагменти листування й особисті спогади про В.П.Задерацького, спогади членів його сім'ї. Існуванням повного списку творів композитора ми зобов'язані його дружині – В.В.Перловій-Задерацькій [2].

Центром дослідження творчості В.П.Задерацького спочатку стала Львівська національна музична академія ім.М.Лисенка, з якою пов'язані останні роки життя композитора. Завдяки ентузіазму професорів фортепіано Х.Блажкевич-Чаплін, а також М.Крих та О.Криштальського (який особисто знав В.П.Задерацького і був його учнем) стали можливі концертні виконання і запис музики Всеволода Петровича. З їхньої ініціативи було здійснено запис на компакт-диску перших виконань ряду творів піаністкою О.Журко (ученицею Х.Б.Блажкевич-Чаплін), зокрема – «Повернення з небуття» (у нього включені сонати № 1 і № 3, сюїта «Батьківщина», цикл «Зошит мініатюр», окремі п'єси і п'єси з різних циклів). За участю львівських музикантів в інтернеті був відкритий і продовжує поповнюватися сайт, присвячений творчості Всеволода Петровича.

Необхідно відзначити, що в Україні творчість В.П.Задерацького була оцінена і отримала широку популярність набагато раніше, ніж у Росії. Вже три десятиліття в Києві і Львові видаються його твори, а фортепіанна і скрипкова музика міцно увійшла в навчальний репертуар Київської та Львівської консерваторій. Перші дослідницькі праці стали з'являтися також в Україні.

У даному контексті цікаво зрозуміти в яких умовах формувався стилістичний смак одного з перших українських авангардистів, що так яскраво і самобутньо втілювався у багатьох фортепіанних і камерно-вокальних опусах. Актуально підняти питання які життєві обставини вплинули на кристалізацію його композиторської манери в один із самих складних і неоднозначних історичних періодів ХХ століття.

Аналіз останніх публікацій і досліджень. У числі піонерів вивчення спадщини композитора слід назвати В.Клина, що опублікував у книзі «Українська радянська фортепіанна музика» (1980) нарис, присвячений циклу 24 Прелюдій для фортепіано, в якому, крім усього іншого, зазначив ряд стилістичних особливостей творчості В.П.Задерацького [3]. Окрім того, в 2004 році була захищена дипломна робота Н.Водолазької – випускниці Київського державного вищого музичного училища імені Р.М.Глієра (науковий керівник В.М.Артеменко), присвячена 24 Прелюдіям для фортепіано [4].

Серед музикознавчих робіт, присвячених творчості композитора, виділяється дослідження поліфонічної техніки в циклі 24 Прелюдій і фуг (1937) у рамках книги «Контрапункт суворого стилю і фуга» (т. 2) доктора музикознавства, професорки Московської консерваторії Н.А.Сімакової (2007) [5]. Професором Одеської державної музичної академії ім.А.В.Нежданової С.В.Мірошніченко в збірнику статей «Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім.А.В.Нежданової» була опублікована наукова стаття «Тематична «аура» в поліфонічному творі (на прикладі багатотемної fugи В.П.Задерацького)». У 2009 році в московському видавництві «Композитор» побачила світ книга В.В.Задерацького про батька і його час «Per aspera...».

У 2011 році професоркою та завідувачкою кафедри спеціального фортепіано Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського Н.О.Лукашенко була написана дисертація «Стильові основи фортепіанної поетики В.П.Задерацького». Дисертація присвячена розкриттю значення контекстуального підходу до вивчення творчої особистості В.П.Задерацького. Між тим, в даній роботі визначення стилістичного підходу Задерацького розглядається в історичному контексті з опорою на виконавський аналіз зокрема камерно-вокальної творчості композитора, що стає актуальним напрямком даного дослідження.

Мета дослідження – висвітлити відомості впливу історичних подій на формування стилю В.Задерацького та виявити особливості виконавських завдань у фортепіанних та камерно-вокальних творах композитора.

Відповідно обраній меті, у дослідженні поставлені наступні **завдання**:

- розглянути соціально-історичні процеси в українській музиці першої половини ХХ століття;
- окреслити життєвий та творчий шлях українських та російських композиторів-сучасників В.Задерацького;
- дослідити біографічні чинники формування В.Задерацького як композитора;
- надати характеристику основних етапів формування та розвитку стилю композитора;
- здійснити аналіз зразків фортепіанного та вокально-фортепіанного доробку В.Задерацького та виявити особливості їх виконання;

Об'єкт дослідження – творча спадщина В.П.Задерацького у фокусі історичних подій ХХ століття.

Предмет дослідження – особливості виконання фортепіанних та камерно-вокальних творів В.Задерацького.

Методи дослідження проблематики здійснено на основі аналізу літературних, культурологічних, історичних та музикознавчих праць. У дослідженні використано методи опрацювання, систематизації та узагальнення емпіричних знань.

Елементи наукової новизни одержаних результатів. У роботі вперше стилістичний підхід В.П.Задерацького розглядається в історичному контексті з опорою на виконавський аналіз.

Практичне значення одержаних результатів. Положення роботи можуть бути використані у навчальних курсах: «Історія музики», «Історія виконавства», «Виконавська інтерпретація», «Історія культури», а також при написанні робіт з цієї тематики. Також, дослідження заслуговує на увагу концертуючих виконавців та може бути використаним у класі Фаху (фортепіано).

Апробація результатів та публікації. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства

Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка. Положення магістерської роботи отримали апробацію на студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки-2020» (Суми, СумДПУ ім.А.С.Макаренка, 22 жовтня 2020 р., доповідь «Роль концертмейстера-піаніста в камерно-вокальній творчості В.П.Задерацького»). За темою дослідження опубліковано дві статті у наукових виданнях: «Митець і репресії. Всеволод Задерацький» («Мистецькі пошуки», випуск 1 (13), Суми, 2021) та «Фортепіанні концерти для дітей Всеволода Задерацького» («Проліски Слобожанщини», збірка науково-методичних праць викладачів дитячих музичних шкіл, Суми, 2021).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, шести Підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел, Додатків. Загальний обсяг роботи складає 65 сторінок. Список використаних джерел налічує 47 позиції.

РОЗДІЛ 1.

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ В.П.ЗАДЕРАЦЬКОГО У РАКУРСІ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ.

1.1. Соціально-історичні процеси в українській музиці першої половини ХХ століття.

Українська культура на початку ХХ століття розвивалась у досить складних історичних умовах. Цей період вирізнявся високим рівнем протиставлення як у громадському, так і в творчому житті, що було зумовлене трагічними реаліями боротьби у вирі політичних революцій.

Безперечно, переломно-перехідні епохи завжди характеризувались фронтальною кризою у політиці, суспільстві, соціальних умовах життя, пробудженням в людині загостреного відчуття часу, оскільки криза торкається усіх сторін людського існування. Такі періоди починались саме з критичного переосмислення традиційної спадщини національної та світової культур.

Цілком природньо, що при радикальній зміні часів під час системної зміни світогляду у першу чергу це відчували і навіть передбачали люди творчих професій, тому саме цей трагічний період у житті країни став потужним поштовхом до розвитку національного у свідомості і творчості митців. Це був час, коли на перший план висувалася теза про суспільні та національні цінності та ідеали.

Так, до прикладу, один із основоположників української, класичної хорової школи М.В.Лисенко та його послідовники ще у дорадянський період виявляли посилену увагу до проблем творчого освоєння фольклорних багатств, що сприяло кристалізації національного музичного стилю загалом. Хорові обробки народних пісень, кантати, хорові п'єси стали пануючими жанрами в українському музичному середовищі на зламі ХІХ і ХХ століть.

З'являлись також і самобутні зразки фортепіанної та інструментальної музики. Це були твори І.Воробкевича, Д.Січинського, Я.Степового, Н.Нижанківського, М.Лисенка, а пізніше Л.Ревуцького, Б.Лятошинського,

В.Барвінського. За порівняно короткий відрізок часу в українській музиці почали викристалізовуватись важливі засоби музичної виразності, характерні жанри та образи, художня своєрідність та самобутність. Високий професійний рівень українських композиторів тих часів дозволяв зробити глибинне перевтілення українських та, ширше, загальнослов'янських фольклорних основ, здійснити інтонаційний синтез тематичних елементів різного походження, узагальнено виразити народну (національну) інтонаційність та створити композиції різноманітних масштабів.

Втім, перед творцями поставали задачі не тільки розвитку, але й збереження надбань культурного багатства, накопичених протягом всієї історії нації. Як наслідок цих намагань активізувалась творча інтелігенція. У різних областях України почали виникати музичні товариства. Серед найперших і найвідоміших – «Боян», Союз співацьких і музичних товариств, Союз професійних музик, Галицьке музичне товариство, «Русинська філармонія», «Просвіта», «Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині». Ці організації займалися популяризацією національної музики, проводили велику просвітницьку роботу, організовували концерти, творчі зустрічі тощо.

Так, родинною рисою української музичної культури цього періоду був її зв'язок з фольклорними українськими інтонаційними джерелами. Це і стало основним підґрунтям для становлення і розвитку української національної музики, як невід'ємної складової всієї музичної культури України. Знаходячись у постійній взаємодії з російською музичною культурою, а також враховуючи досвід західноєвропейських виконавських і композиторських шкіл, українські композитори кінця XIX початку XX століття створювали самобутню, засновану на національних традиціях, музику. Усе змінив 1917 рік...

«Все, що йде поза рами нації це, або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хворобливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими «вселюдськими» фразами покрити своє духовне відчуження від рідної нації», писав І.Франко у своїй праці «Поза межами можливого» [6].

У контексті цієї геніальної цитати «Великого Каменяра» варто зазначити, що на протязі майже декількох століть Україна не мала своєї державності. Територіально наша країна була розщеплена між Австро-Угорською монархією, Річ Посполитою та Російською імперією. В українському культурному середовищі під егідою загарбників ідея національного мистецького руху не мала шансів на розвиток.

У пошуках свободи вираження наші митці переїжджали у сусідні, більш доступні для творчості країни: Росію, Польщу, інші європейські держави. На жаль, уся широта таланту наших музикантів розкривалась частіше на чужині, аніж у рідних просторах. В добровільній еміграції, примусовому вигнанні або навіть ув'язненні наші композитори писали свої найкращі опуси, тим самим невідомо сприяючи розбудові місцевих культур.

Основним негативним фактором, який мав суттєвий вплив на розвиток українського музичного мистецтва у першій половині ХХ століття був постійний контроль органів комуністичної влади. Тотальна диктатура та цензура заважали вільному польоту творчої думки радянських музикантів та художників. Комуністичні можновладці ідеологічно тиснули на митців, а особливо непокірних політично переслідували, карали нелюдськими термінами у трудових таборах або фізично винищували.

Українське радянське музичне середовище було системно «обмежене» від найменшої можливості проникнення будь-чого нового ззовні. Новітні течії, останні досягнення західноєвропейської культури були недоступні для наслідування, або навіть ознайомлення. Усі новаторські віяння східніше СРСР вважалися ворожими для радянського мистецтва. А їхні талановиті і відомі представники таврувались клеймом «формалізму». Загалом все західноєвропейське надбання презентувалось, як результат деградації «буржуазного» мистецького середовища, що недопустимо для радянського громадянина.

Виконання музики, створеної композиторами, незгодними з диктатом партії, повсюдно заборонялось, тиражуючись у маси із закликом до засудження.

Цей ганебний процес був чітко регламентований різноманітними партійними, ідеологічно закамурфльованими постановами та наказами. Слід навести приклад найсумнозвісніших з них, а саме постанови ЦК ВКП(б) про літературу та музику та постанови ЦК Компартії України. Ці документи висвітлювали хворобливе сприйняття комуністичними можновладцями основоположних принципів реалізму. Зокрема, «народність» у музиці була прирівняна до неприродних та антисоціалістичних явищ у мистецтві. Творчі шукання талановитих митців не мали шансу на втілення, що у свою чергу, докорінно уповільнювало розвиток мистецької галузі в країні.

Отже, політична реальність у країнах СРСР зрівняла між собою самих різних за життєвими обставинами та напрямками творчості композиторів. Усі вони виявилися однаково беззахисними перед насильством, усі стали жертвами одного з найжорстокіших в історії режимів – комуністичного тоталітаризму. Опальні композитори тих часів не прагнули стати героями. Головними для них були мистецтво та право на художній експеримент, навіть не радикальний. Однак, сталінський терор не допускав ні творчого експерименту, ні просто різноманітності.

1.2. Біографічні паралелі українських та російських композиторів-сучасників В.П.Задерацького.

Серед постраждалих українських та російських композиторів є багато як відомих, так і «навмисно забутих» імен: Б.Лятошинський, В.Барвінський, брати Ревуцькі, М.Леонтович, В.Верховинець, Б.Кудрик, Ф.Якименко, М.Рославець, П.Сениця, Д.Шостакович, С.Прокоф'єв, О.Мосолов, М.Жиляєв, О.Веприк, та з рештою, сам Всеволод Петрович Задерацький. Цей список можна продовжувати досить довго, настільки нещадною була провладна заборона на композиторську свободу.

На даний час є очевидним відсутність комплексного дослідження творчості композиторів цього історичного періоду з урахуванням висвітлення їхнього творчого методу і рис стилю у контексті українського та загальноєвропейського мистецтва. У вітчизняній історії музики надто часто використовували «провали пам'яті» до деяких митців, тому про їхню творчість ми дізнаємося по крупицям. Існувало багато публікацій, що завідома спотворювали творчі портрети непересічних особистостей у мистецтві. Так, маємо зовсім мало вітчизняної інформації про Ф.Якименка, що мусив виїхати на проживання у Францію, про, власне, В.Задерацького, якого радянський уряд переслідував усе життя за його участь у громадянській війні на боці білогвардійців (він воював у денікінській армії).

За допомогою пропаганди у ЗМІ та маніпуляцією думками суспільства імена деяких з вище вказаних авторів паплюжились у пресі та серед громадян (Б.Лятошинський, П.Сениця, В.Флис, М.Рославець, брати Ревуцькі, Д.Шостакович, С.Прокоф'єв). В інших навіть не було шансу на визнання, адже композиторів спіткала доля вигнанців та в'язнів (В.Задерацький, В.Флис, В.Барвінський, Ф.Якименко, О.Мосолов). Або найжахливіше – смертний вирок (М.Леонтович, В.Верховинець, Б.Кудрик, М.Жиляєв).

Усе в епосі, в яку їм випало творити, перешкоджало тому, щоб твори цих композиторів почули нащадки: сталінські тези про наростання класової боротьби та расистські закони нацистської Німеччини, план «остаточного

вирішення єврейського питання» та справа «космополітів», боротьба нацистів з «дегенеративним мистецтвом» та вже вище згадані постанови ЦК ВКП(б) про «формалістичні збочення» в мистецтві.

І все ж таки їхня музика звучить і сьогодні – багато в чому завдяки молодим музикантам. Однак музичне надбання – це ще не все: іноді історія життя композитора, його біографія змушує по-новому сприйняти і зрозуміти авторські твори. З великою ймовірністю можна стверджувати, що спадок, залишений В.Задерацьким нащадкам, з'явився не завдяки, а всупереч життєвим обставинам. Композитор став одним із багатьох авторів, які потрапили під хвилю політичних репресій, хоча про масштаби цього явища у сфері музичної культури говорити досить складно через недостатню вивченість питання: досі не розкрито таємниць архівів відповідних установ.

Однак, певне світло на цю проблему проливає монографія О.Власової «1948 рік у радянській музиці» (2010 р.). В праці, зокрема, наведено численні архівні матеріали, що свідчать про безпрецедентно руйнівне втручання влади у процес формування музичної культури радянської епохи. Статистичні дані, наведені автором, дозволяють судити про цілеспрямоване зниження рівня музичного життя у суспільстві. Так, статистика оперних театрів показує, що вже у 1931 році в порівнянні навіть з 1929 роком репертуар оперних театрів скоротився у рази [7, с.79]:

- із 229 закордонних опер для постановки був затверджений всього 51 спектакль;
- повністю під заборону опинився закордонний балет;
- зі 143 російських опер вціліло лише 58 назв;
- кількість російських балетних постановок скоротилася більш ніж удвічі.

Діяльність Главреперткому обмежувала чи забороняла виконання не тільки «старорежимної» музики, але й також поширювала свій вплив на творчість сучасних композиторів: від цього гніту не були врятовані навіть фігури світового масштабу (Д.Шостакович, Четверта симфонія якого вже побачила світ).

«Драматичні сліди «чистки» 1924 року, – зазначає О.Власова, – помічаються у біографіях композиторів О.Мосолова, Б.Арапова та Г.Попова. О.Мосолова «вичистили» з Московської консерваторії у травні 1924 року «як невідповідного виробничим завданням... Г.Попова, який тоді навчався в Ленінградській консерваторії, виключили з формулюванням «академічно середньої цінності, без перспективи» [7, с.37].

Історію української, та й загалом, радянської музики першої половини ХХ століття можна розділити на дві, чи не рівновеликі частини: історію очевидну і, умовно кажучи, «тіньову». Межею між ними виступає фактор соціальної затребуваності та доступної творчості композиторів даного покоління. Отже, «очевидна історія» досить детально виписана у численних музикознавчих роботах, присвячених творчості С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича, М.Мяковського, І.Стравінського – небагатьох авторів, які вціліли у роки сталінських репресій та Другої світової війни.

По другий бік історії залишилися ті, про кого практично до початку ХХІ століття ні в музикознавчих працях, ні в енциклопедіях, ні навіть часто на сторінках сучасної преси не залишилося жодних згадок:

- **Василь Барвінський**, ректор Львівської консерваторії на протязі 33 років, який пережив публічне знищення усіх своїх творів, та був відправлений на десятирічне заслання до Мордовії;
- **Володимир Флис**, ім'я якого також «жевриє» серед переліку репресованих композиторів Галичини, був заарештований НКВС у 1947 році та несправедливо засуджений на чверть століття неволі за «зраду батьківщини та контрреволюційну діяльність»;
- **Борис Кудрик**, ще один талановитий галицький композитор і піаніст, який практично повторив долю свого земляка В.Барвінського у Мордовських таборах, з однією лиш відмінністю – живим він не повернувся;
- **Павло Сениця** – «контрреволюційний» український композитор, і як зазначав видатний музикознавець М.Грінченко [8], один з «найбільш

вагомих українських композиторів після-лисенського періоду» 1920-х років, а зараз мало відомий навіть серед професійної музичної спільноти;

- **Микола Леонтович**, віроломно убитий чекістом у будинку свого батька, про що на протязі більш ніж півстоліття приховувалась правда;
- **Левко Ревуцький**, майже знищений пропагандистською радянською «машиною» та його старший брат **Дмитро** – так званий «фашистський запроданець», жорстоко убитий агентом НКВС під час евакуації Києва у 1941 році;
- **Борис Лятошинський**, який майже до кінця життя писав «у стіл», адже навіть один з найвидатніших його творів – Третю симфонію – Політбюро зашельмувало «формалістичним мотлохом, який треба спалити» [9];
- **Федір Якименко** (молодший брат Якова Степового), померлий у вимушеній французькій еміграції, музика якого була викреслена з нашої пам'яті аж до недавніх часів;
- **Микола Рославець**, змушений у 1930 році опублікувати «покаянний лист» у журналі «Пролетарський музикант», в якій композитор «зізнавався» у припущенні «помилки» під час «проведення класової лінії в музиці» [10];
- **Микола Жияєв**, розстріляний у 1938 році по «справі Тухачевського»;
- засуджений до 8 років трудових таборів, зламаний ув'язненням та засланням **Олександр Мосолов**;
- звільнений з ГУЛАГу лише після смерті І.Сталіна і проживши після цього лише чотири роки **Олександр Веприк**.

На «тіньовому» боці історії залишився й герой даного дослідження **Всеволод Петрович Задерацький**. Його життя безпрецедентне тому, що, на відміну від більшості перелічених вище авторів, композитор не мав жодного періоду суспільного визнання. Від початку й до кінця свого творчого шляху він був повністю позбавлений можливості постати перед широкою публікою, хоча це завжди залишалося його заповітною мрією.

Більшість перерахованих вище композиторів, як правило, належали до «авангардистів» першої половини ХХ століття, націлених на повалення романтичної догматики і прагнучи віднайти «сучасну» музичну мову нового століття. Це були митці, що існували у міжнародному просторі художнього мислення та з ентузіазмом сприймали відкриття західноєвропейських колег. Багато хто захоплювався імпресіонізмом, конструктивізмом, експресіонізмом, проте не всі з них змогли повернутися до «шкільної милозвучності соцреалізму» (за словами В.П.Задерацького), що вимагалася радянськими «музичними» ідеологами. Не всі змогли пережити репресії та повернутися до створення музики на попередньому рівні. Не дивно, що Всеволод Задерацький, колишній денікінський офіцер і вчитель музики самого цесаревича Олексія, опинився в епіцентрі репресивних хвиль, початок яких було покладено ще у 1926-1927 роках, та був заарештований одним серед перших.

«Двадцять роки, – пише Ю.Холопов – час фатальних політичних змін, час становлення диктатури Сталіна, тотального і все сильнішого наступу на культуру, що спершу здійснювалась Пролеткультом, а потім (по суті з тих самих ідейних позицій) «пролетарськими письменниками та музикантами», зокрема, у журналах «Музика та революція», «Пролетарський музикант» [11]. Так, у редакційній передовій статті видання «Музика та революція» (1927, №1), оцінка творів мистецтва «виключно з погляду талановитості, майстерності, новизни, яскравої індивідуальності» відкидається, як ідеологічно «небезпечна тенденція» (с. 3). А далі йде «ідеологічний» розгром творів Мосолова» [12].

У контексті «тіньової історії» музики ХХ століття доля В.Задерацького виглядає, як не дивно, ще досить щадно. Так, якщо взяти до уваги життєві колізії його сучасника, Миколи Сергійовича Жилиєва, то можна уявити, чим би могла закінчитись біографія Всеволода Петровича. І перший, і другий починали свій шлях однаково: обидва вихідці з дворянських прізвищ, обидва здобули початкову музичну освіту в Курську, обидва свого часу пройшли курс навчання у Московській консерваторії – Жилиєв трохи раніше, Задерацький пізніше, але

займалися у класах одних і тих же професорів – С.Танєєва та М.Іпполітова-Іванова.

Жиляєв, як і Задерацький, щиро захоплювався творчістю О.Скрябіна і, завдяки близькому знайомству з ним, часто бував у московському будинку Скрябіна та гостював на його дачі. Він був одним із перших, хто почув останні сонати Скрябіна у виконанні автора. До речі, Жиляєв окрім композиторської діяльності був також й концертуючим виконавцем – він виступав на концертах і як сольний піаніст, і у складі камерних ансамблів. Однак, як вже відомо, його життєвий шлях обірвався фатальним розчерком Тухачевського – «Розстріляти».

Постійна загроза неминучого арешту висіла й над головою Миколи Андрійовича Рославця – іншого старшого сучасника Задерацького. Він також належав до композиторів авангардистського спрямування, що зробило його зручною мішенню для політичних нападок, починаючи з кінця 1920-х років і до кінця його життя. Теж вихованець А.М.Абази у Курську, він навчався в Московській консерваторії у М.Іполітова-Іванова та С.Василенка, в яких навчався і сам Задерацький, і так само захоплювався новими європейськими течіями в композиції. Один із перших авторів так званих «атональних» творів (у світлі теорії Ю.Холопова сьогодні швидше прийнято говорити про «особливий стан тональності» [13]), Рославець створив власну систему організації звуку, яка використовувала досягнення гармонії пізнього Скрябіна та техніки додекафонії. Зрозуміло, при цьому він був членом Асоціації сучасної музики (АСМ), що ідеологічно протистояла Російській асоціації пролетарських музикантів (РАПМ). За це композитор був засуджений на вічні поневіряння, безробіття і безправ'я, що звели його в могилу.

Знаючи, що на нього чекає, Рославець зробив спробу зберегти свою творчу спадщину і в 1927 році – у розпал перших переслідувань інакодумців – передав валізу із власними рукописами на зберігання братові, який жив в Україні. На жаль, це його не врятувало – сім'я брата також була піддана репресіям, і у 1936 році рукописи Рославця були знищені. Сам композитор у 1938 році вже знав, що готується його арешт, який, ймовірно, завершиться

розстрілом. Не витримавши нервової напруги, Рославець зліг з важким інсультом, що призвело до втрати мови та часткового паралічу.

Історії, близькі до його власної, Всеволод Петрович Задерацький зустрів згодом неодноразово. Врешті, коли він приїхав працювати до Львівської консерваторії, студенти і професура цього навчального закладу ще пам'ятали, як у консерваторському дворі на очах у автора горіло повне зібрання творів Василя Барвінського, разом із дружиною відправленого потім на заслання до Мордовії. Композитор до кінця своїх днів вважав більшу частину своєї творчої спадщини повністю стертою з лиця землі. Однак, останніми роками його твори все частіше виявляють у західних збірках. Так, через три десятиліття від дня смерті автора був віднайдений Концерт для фортепіано з оркестром, а ще раніше – соната для фортепіано. Протягом наступних сорока років після арешту, ім'я Барвінського було заборонено згадувати у друкованих виданнях [14].

Також у Львові Задерацький познайомився і з Борисом Лятошинським. Всеволод Петрович вважав його композитором світової величини, та й загалом, чия доля була цілком благополучною. Однак, навіть твори Лятошинського не були захищені від принизливо критичних рецензій. Після виконання його Третьої симфонії на пленумі Спілки композиторів України відбувся розгром цього твору, який сьогодні за глибиною своєї художньої концепції та майстерності володіння симфонічною партитурою ставиться в один ряд із Сьомою симфонією Шостаковича. В.Задерацький гостро переживав цю несправедливість, жертвою якої і сам ставав протягом усього свого життя. Критику його Третьої симфонії він вважав завуальованим замахом на вбивство, з огляду на серцевий напад, який пережив композитор після судилища [15, с.24]. Борису Лятошинському у результаті довелося переробити скерцо та фінал симфонії, і в такому вигляді вона увійшла до репертуару симфонічних оркестрів. Довгий час, виключно з ідеологічних причин, у СРСР, а потім вже і в пострадянській Росії обходили мовчанням як твори Лятошинського, так і весь доробок Всеволода Задерацького.

1.3. Біографічні чинники формування В.П.Задерацького як композитора.

«Давність злочину не знімає моральної відповідальності»... Про композиторів, що стали жертвами радянського тоталітарного режиму написано безліч різноманітної літератури, на відміну від авторів, що були політично засуджені та ув'язнені в найстрашнішому таборі ГУЛАГ. Думка, що представників музичної еліти під час сталінського правління не переслідували хибна. Багато доль людських та творчих було скалічено та забуто. Яскравим та, водночас, моторошним прикладом цього слугує життєвий шлях українського композитора Всеволода Петровича Задерацького (1891-1953). Композитора, зайнявшого одне з найвизначніших місць серед представників, поки ще, маловивченого українського модерну.

«Прислів'я каже: «Хто старе згадає, тому око геть». Я думаю навпаки. Я думаю, що іноді від згадки минулого відкриваються очі на сьогодення і людині легше дивитись у майбутнє. Якщо я згадаю старе, то тільки для того, щоб старе не повторилося в новому, і за це не слід мене осліплювати» – написав Всеволод Петрович Задерацький в останні роки життя [15, с.264].

Зараз, коли вивчення творчості цього композитора лише починається, ці слова звучать особливо вагомо. Значення його особистості складно вмістити в рамках однієї гуманітарної галузі – історії музики чи історії літератури, або навіть загальної історії: вона виходить за межі будь-якої класифікації, і саме в цьому позначився один із найрідкісніших талантів В.П.Задерацького – уміння передбачати тенденції майбутнього. Як людина багатогранного обдарування, він передбачив появу нового типу культурного героя, який поступово виходить на перший план історії нового ХХІ століття – героя-універсала, приклади яких можна знайти в історії епохи Ренесансу або бароко. Композитор, піаніст і диригент, письменник, режисер, викладач дуже багатьох музичних спеціальностей, із закінченим військово-інженерним училищем, юридичною освітою і досвідом військової служби, Всеволод Петрович мав унікальну

можливість бачити дійсність з різних спостережних позицій, і цей безцінний досвід зображений на сторінках його музичних та літературних творів.

Інакше кажучи, художньо-пізнавальну цінність несе не тільки творчість, а й саме життя композитора – свідка своєї епохи, що випробував на собі усі доленосні перипетії непростого періоду початку ХХ століття і який опинився на передовій протистояння людини і влади. На жаль, в історії багато знайдеться прикладів, з настільки драматичним, повним життєвих перипетій бекграундом. Однак, історія Задерацького безпрецедентна. Адже важко згадати подібний приклад настільки системного політичного пригноблення серед композиторів такого рівня.

Задерацький Всеволод Петрович народився у 1891 році у м.Рівному. Можна впевнено стверджувати, що глибинні основи композиторського стилю Задерацького були закладені ще в дитинстві: перші уроки музики були отримані від матері, Валентини Мелешкевич-Бжозовської – представниці збіднілого польського дворянського роду. Сестра матері композитора була чудовою піаністкою, виступала з концертами та викладала в Інституті благородних дівчат у Білостоку, де виховувалась і сама Марія Бжозовська, яка потім провела кілька років у Варшаві. Безперечно, мати Всеволода Петровича була вихована у руслі польсько-української музичної традиції, і цим можна пояснити таке явне тяжіння композитора до творчості Фредеріка Шопена.

Взаємозв'язок власного стилю з фортепіанною творчістю Шопена композитор позиціонував цілком чітко. Те, що Задерацький пише в аналітичному нарисі «Творчий образ Шопена» про прелюдії свого польського попередника цілком може бути співвіднесена і з його власними творами: «Його прелюдія ні до чого не прелюдує. І водночас, це – прелюдія, перед гра до нереалізованої гри, ембріон музичного організму, що не розвинувся. Звідси лаконізм багатьох прелюдій Шопена, їхня афористичність. Ці «мікроби лірики» живуть абсолютно самостійним життям та мають велику дієву силу» [16].

У творчості Шопена композитор-дослідник наголошує саме на тому, що було важливо для нього самого: історичності, наступності традиціям. Так,

торкаючись сонатної форми Шопена, В.П.Задерацький пише: «Шопен, конструюючи свої сонати, бере пісенність у Шуберта, методи розробки у Бетховена. Синтезуючи те й інше, він симфонізує фортепіанну сонату, зберігаючи елемент пісенності» [17]. Аналізуючи музику Шопена, композитор привідкриває і власну творчу майстерню: він згадує метод «моторного мелодизму» (тобто «насичення мелодизмом фортепіанної віртуозності, віртуозного пасажу» [18]), а саме приховану мелодію, укладену в пасажі, приховану поліфонію в гармонії Шопена. Всі ці явища були важливими і для власного композиторського та виконавського стилю Задерацького.

Згодом сім'я Задерацьких переїжджає до м.Курськ. Там юний Задерацький вступає до «Курських музичних класів» Аркадія Максиміліановича Абази, про що свідчать документи з архівів Московської консерваторії. Ці класи були справжньою музичною школою, що існувала з 1882 по 1915 рік. А.М.Абаза був її засновником, директором та педагогом, у навчання до якого і потрапив юний Всеволод [19].

А.М.Абаза був випускником консерваторії у Санкт-Петербурзі. Але будучи дуже обдарованим музикантом і загалом дуже непересічною і цікавою особистістю, він не задовільнився петербурзьким досвідом і вирушив удосконалювати свою піаністичну майстерність до Німеччини, до самого Ганса фон Бюлова (який, у свою чергу, був учнем Ференца Ліста). Звідси, зокрема, й може рости коріння лістівського впливу у фортепіанній творчості Всеволода Задерацького.

Важливо зазначити, що ім'я Аркадія Абази також нерозривно пов'язане зі створенням сумської місцевої традиції академічного музикування. В 1877 році у м.Суми він вперше заснував, аналогічні курським, Сумські музичні класи, на базі яких через декілька десятиліть була створена Сумська дитяча музична школа №1 [20]. Приємно усвідомлювати, що основоположні принципи методики А.Абази, які, ймовірно, залишались незмінними упродовж усієї його педагогічної кар'єри, отримали відгук у становленні не тільки Всеволода

Петровича як майбутнього музиканта, але й не одного покоління сумських виконавців.

У цілому можна стверджувати, що у ранніх роках музичного навчання в «Курських музичних класах» таяться витoki мислення Задерацького, як композитора. Саме в гімназії Всеволод Петрович був вихований в атмосфері перетину кількох західноєвропейських композиторських і виконавських традицій, до яких пізніше додався вплив російської та української шкіл. До речі, В.В.Задерацький згадує й те, що під час навчання єдиною п'ятіркою, яку здобув В.П.Задерацький, була оцінка з французької мови [15, с.29], що теж виглядає символічно у світлі майбутнього захоплення композитором творами Клода Дебюссі та французьким імпресіонізмом загалом.

У 1910 році композитор переїжджає до Москви, з твердим наміром стати студентом Московської консерваторії. Цікаво, що Задерацький пройшов вступну кампанію ні одного дня не навчаючись на обов'язкових, на той час, підготовчих курсах при консерваторії. У всякому разі, коли Всеволод Петрович пред'явив під час вступу документ про закінчення класів А.М.Абази, це було визнано гідною попередньою підставою для розгляду його кандидатури. Документи ці відразу були визнані як пропуск до вступних прослуховувань. Очевидно, Абаза підготував чимало професійних музикантів, що вирішували продовжити своє навчання у консерваторії. До прикладу, його учениця Наталія Пасічник, з якою юний Всеволод познайомився ще у школі Абази, також стала студенткою Московської консерваторії. Згодом, вже під час навчання вона стане першою дружиною Задерацького [15, с.46].

Оточення Всеволода Петровича у стінах Московської консерваторії зіграло важливу роль у становленні його, як композитора. Схильність до поліфонічного письма стала результатом навчання у класі С.Танєєва та М.Іпполітова-Іванова. Безумовно, Сергій Іванович зайняв важливе місце у творчій долі Задерацького. Преклоніння композитора перед творчістю О.Скрябіна і перша особиста зустріч із ним, відбулась якраз завдяки С.Танєєву та безперечно позначилися на подальших неодноразових зверненнях Всеволода

Петровича до скрябінського фортепіанного стилю. В.В.Задерацький так описує цю зустріч: «Це сталося у 1910 р., коли Скрябін здійснив візит до будинку Танєєва, який у цей час займався з В.Главним. У розповіді про цю подію зберігся опис реакції Танєєва на появу Скрябіна. Невимовно зрадивши його приходу, Танєєв відразу ж, притому тричі, попередив його про дуже негативне ставлення його (Танєєва) до останніх опусів Скрябіна. При цьому обое виражали крайнє взаємне обожнювання (і це незважаючи на відому нетерпимість Скрябіна до будь-якої критики на свою адресу). Урок був негайно перерваний, учень вигнаний, і обидва метри усамітнилися для довгої дружньої бесіди». Окрім цієї, В.В.Задерацький згадує ще кілька інших зустрічей батька зі Скрябіним, що відбулися з ініціативи Танєєва [15, с.73].

Танєєв був не єдиний, хто повпливав на формування композиторської стилістики Задерацького у консерваторський період. Зокрема, інтерес Всеволода Петровича до вокального мистецтва зародився, коли він зблизився з професором вокалу Умберто Августовичем Мазетті, в класі якого, ймовірно, працював як концертмейстер під час навчання.

Дружба з видатним співаком – басом Григорієм Пироговим, яка також розквітла у консерваторські роки і тривала до періоду життя в Рязані у 1920-х роках, в результаті поглибила величезний інтерес композитора до вокальної музики. Цей жанровий напрямок згодом зайняв значне місце в архіві В.Задерацького, незважаючи на те, що твори до 1926 року не збереглися.

Цікаво, що паралельно з навчанням у консерваторії композитор вирішує закінчити юридичний факультет Московського університету. Його дійсно по праву можна назвати одним із представників найосвіченішої інтелігенції початку ХХ століття. Однак, життєвий шлях композитора напередодні Жовтневої революції багато в чому залишається невідомим. Відомо лиш те, що Всеволод Петрович зазвичай обертався у колах вищого світу. В.В.Задерацький пише: «Будучи названим племінником впливового петербурзького сенатора, він вів знайомство, зокрема, з князем Юсуповим, та відвідував його петербурзький та кримський палаци» [15, с.47]. Це дозволяло йому бути в осередку культурно-

ідеологічних дискусій, у яких брали участь представники різних художніх цехів та філософських шкіл. Прагнення перебувати у фокусі інтелектуального життя свого часу було притаманне композитору протягом усього життя, незважаючи на будь-які обмеження свободи пересування або висловлювання, що переслідували його більшу частину свого післяреволюційного існування.

З визначальних творчих контактів наступних років необхідно згадати дружбу з талановитим композитором-конструктивістом Олександром Мосоловим у московське п'ятиріччя Задерацького (на початку 1930-х років) та його діяльність в АСМі та у комітеті Всесоюзного радіо (що, зокрема, увінчалася створенням двох опер, у розрахунку на радіопостановку, яка так і не відбулася). Однак участь у житті АСМ не пройшла непоміченою для іншого об'єднання — для РАПМу (Російської асоціації пролетарських музикантів). Діячі РАПМа щиро зненавиділи Задерацького, який з усією властивою йому прямоотою називав їх у вічі «демагогами від музики», музичними пройдисвітами, а сам РАПМ — «анекдотом міжнародного характеру» [15, с.125]. Однак саме РАПМ був реальною силою у суспільстві тих часів. Вони, очевидно, з дозволу «органів» та за їх таємного заохочення, й розпочали переслідування Всеволода Петровича.

Поворотним моментом, що визначив усю подальшу людську та творчу долю Задерацького, стала його приналежність до найближчого оточення царської сім'ї та призначення на посаду вчителя музики цесаревича Олексія. Сталося це, мабуть, у 1915-1916 роках не без допомоги сенатора Костянтина Карловича Штакельберга – чоловіка рідної тітки композитора, Олександри Павлівни Мелешкевич-Бжозовської. Імператриця Олександра Федорівна відвідувала музичні вечори на дачі барона Штакельберга, про що збереглося свідоцтво у щоденниках В.А.Теляковського (директора імператорських театрів) від 1903 року [21].

У роки радянської влади ця обставина стала фатальною для В.П.Задерацького і спричинила постійне політичне переслідування композитора, який зберіг життя лише завдяки особистому заступництву

Ф.Е.Дзержинського. Однак це заступництво не вберегло його ні від тюремних ув'язнень 1921-1922 років, а особливо 1926-1928 років, наслідком якого було повне знищення архіву композитора. Ні від ув'язнення в ГУЛАГу, точніше, у найстрашнішому його підрозділі – Севвостлазі, розташованому в долині річки Колима у 1937-1939 роках. Ні від ураження в правах, що тривало майже до кінця життя композитора. Ні від остракізму професійної спільноти, цькування, переслідувань, нескінченних поневірянь і тотального безробіття.

Так, після першого арешту, вийшовши на свободу, Задерацький створює свої перші дві фортепіанні сонати. Ці твори у повній мірі відображають неспокійний та надломлений душевний стан композитора своєю суворою гармонійною мовою та підкреслено похмурим характером. Образний стрій обох сонат, безсумнівно, відображає трагізм життєвих колізій, пережитих композитором безпосередньо до створення творів. Мабуть, це найпохмуріші опуси композитора. Проте, як і інші його твори, сонати 1928 року несуть у серцевині своїй і життєствердну силу духовного опору.

Наступний арешт Задерацького та ув'язнення в ГУЛАГу 1937-1938 років відмічене найдивовижнішим діянням, таким, що не має прецедентів у світовій практиці. Мова йде про написання «24 Прелюдій і фуг для фортепіано». Фактично композитор здійснив подвиг: сидючи в промерзломому таборі, розлінувавши нотними станами порожні телеграфні бланки, він написав виняткову у всіх проявах музику, що лунала в його уяві всупереч недоброзичливій долі. Створений цикл став відповіддю Задерацького на жахливу реальність, що його оточувала.

Сама ідея написання прелюдій та фуг у всіх тональностях виникла у композитора не випадково. Як було зазначено вище, під час навчання у Московській консерваторії, Задерацький займався гармонією та контрапунктом у С.Танєєва, який і прищепив майбутньому композитору разом із любов'ю до творчості Баха, любов до поліфонії. Внутрішнє відчуття життєвості танєєвських завітів, усвідомлення ґрунтовності розвитку поліфонічного мислення у музиці ХХ століття, природно спонукали Задерацького до ідеї створення

фортепіанного поліфонічного циклу. Сила танєєвського педагогічного навіювання виявилася настільки могутньою, що композитор звертається до фуги та фугованих структур і в інших своїх творах, починаючи з Першої сонати.

В останні роки життя, вперше опинившись у гідному його професійного рівня середовищі викладачів та студентів Львівської консерваторії (адже після революції найбільше, на що він міг розраховувати, було викладання у музичних училищах типу Рязанського чи Ярославського – якщо не враховувати короткого періоду роботи у Всесоюзному радіокомітеті на початку 1930-х років), Задерацький блискуче читає та ілюструє власною грою на роялі курс історії фортепіанного виконавства. У його інтерпретації виконавські стилі великих композиторів минулого з їх підкреслено характерними особливостями, за спогадами студентів, набували яскравих і опуклих образів. Так, прекрасна освіта композитора, тонке знання історії музичного виконавства та глибоке відчуття стилю дозволяли Задерацькому писати справжні «інтерстилістичні» твори. Загалом, так званий «усвідомлений історизм композиторського стилю» [22] стане одним з найважливіших принципів творчості В.П.Задерацького.

Однак, тяжіння до стильової спадкоємності частково було спровоковане і немuzичними факторами. Починаючи з кінця 1920-х і ще більше 1930-х років у середовищі насильницького впровадження революційної ідеології у сферу музичної творчості, прагнення Задерацького зберегти «зв'язок між часами» можна розцінювати, як акцію протесту проти руйнівного невігластва, що стрімко набирало вплив навіть у найавторитетніших центрах музичного життя країни.

Усі пережиті композитором випробування не могли не відобразитись на його тілесному здоров'ї. Так, у ніч з 31 січня на 1 лютого 1953 року Всеволод Петрович сидів за столом та працював над партитурою Скрипкового концерту. Біля половини першої йому стало погано, він упав на стіл і до першої години ночі все було скінчено [15, с.338].

Ховали В.П.Задерацького 3 лютого 1953 року в оточенні великої кількості музичної спільноти. Громадянська панахида проходила у Великій залі Львівської консерваторії. Грав філармонічний симфонічний оркестр. Так, по іронії долі оркестр на його честь зазвучав лише на похороні.

Поховано Всеволода Петровича Задерацького на Личаківському цвинтарі в м.Львові. У тій же могилі через 32 роки буде захоронений прах його дружини та вірного друга — Валентини Володимирівни Перлової-Задерацької. Саме їй належить честь порятунку та збереження спадщини композитора, яке сьогодні по праву можна назвати яскравою сторінкою музичної культури минулого століття.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.

Український композитор Всеволод Задерацький був навмисно видалений з історії від самого початку радянської державності. Будучи членом Асоціації сучасних композиторів з дня її заснування, він жодного разу не отримав можливості публічно презентувати свою творчість як рівний серед рівних. На відміну від інших «навмисно забутих» свого часу митців, таких як Б.Лятошинський, П.Сениця, В.Флис, М.Рославець, О.Мосолов, Л.Ревуцький, В.П.Задерацький ніколи не фіксувався суспільною свідомістю у ролі композиторської фігури і вже тим більше у ролі значного явища вітчизняної музичної культури. Однак, життєвий шлях Задерацького можна за правом вважати прикладом незламної людської волі та жаги до творчості всупереч несправедливості режиму.

Слід зазначити, що навіть у наш час більшість музичних композицій Всеволода Задерацького досі існують лише у вигляді рукописів. Перші твори побачили світ у Москві в 1969 році. Це був вокальний цикл «Поема про солдата» на слова Олександра Твардовського. У 1970-ті роки видавництво «Музична Україна» у Києві опублікувало деякі фортепіанні твори, у тому числі 24 Прелюдії, 7 Прелюдій та фуг, Сонату №5 та три цикли кінця 1920-х років. На початку 1980-х років у НДР було видано збірку фортепіанних творів раннього радянського авангарду, у тому числі дві п'єси Задерацького. У 2003 році Львівська музична академія ім.М.Лисенка до 50-річчя від дня смерті композитора почала видавати серію публікацій його музики із восьми збірок. Починаючи з 2004 року його твори періодично видаються у Росії.

РОЗДІЛ 2.

ФОРТЕПІАННІ ТА ВОКАЛЬНО-КАМЕРНІ ТВОРИ У ГОРИЗОНТІ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ В.П.ЗАДЕРАЦЬКОГО

2.1. Характеристика основних етапів формування та розвитку стилю В.П.Задерацького.

Всеволод Задерацький жив та творив в епоху активних змін більшості параметрів музичного стилю. Свідомий період творчості композитора починається у 1910-1920 роках. Цей проміжок збігається з часом розвитку авангардистських тенденцій у тодішньому музичному просторі.

Кожне нове життєве випробування відзначає нову віху в творчому календарі В.П.Задерацького: кожен психологічний перелом веде до зміни авторського стилю, переосмислення його основ та появи нового комплексу художніх засобів. Як правило, перехід до нової системи мислення на основі одного, взятого за основу, стилю відбувається під впливом певних життєвих обставин, що мали величезний вплив або навіть, у деяких випадках, тиск на художній світ композитора. Важливо наголосити, що йдеться про спадщину Задерацького після 1926 року – весь композиторський архів до цієї дати було знищено під час арешту, що не дозволяє зазирнути до лабораторії становлення цієї самобутньої особистості. Таким чином, гіпотетичний «ранній» період поки що залишається для нас поза можливою періодизацією фортепіанної творчості композитора.

Всеволод Всеволодович Задерацький виділяє кілька етапів становлення стилю композитора та пропонує наступну періодизацію його творчості:

- ранній етап, початок якого сягає часів студентства;
- період співпраці з Асоціацією сучасної музики (АСМ) – 1920-ті роки;
- період 1930-40-х років;
- пізній період творчості після 1948-х років.

Як було зазначено, архіви композитора до 1926 року були повністю втрачені, отже зараз не має можливості говорити про ранній етап творчості, хоч би який він був цікавий, якщо судити з уривчастих відомостей біографії композитора. Що стосується пізнього періоду після 1948 року, то характеристика творчого стилю Задерацького представляється також малопоказовою, оскільки в останні роки життя Всеволод Петрович створив лише кілька творів, які не володіють принципово новими якостями, що дозволило би виділити їх в окрему категорію.

У результаті, видається більш доречним представити процес становлення композиторської стилістики у наступних періодах:

- ранній – до 1931 року включно;
- середній – до 1939 року;
- пізній – 1939-1953 роки.

Така періодизація заснована не тільки на біографічному принципі: життєвий шлях композитора, починаючи з 1920-х років – це часті переїзди з міста в місто, що чергуються з арештами та ув'язненнями (хоча необхідно враховувати цей аспект). Такий поділ, перш за все, опирається на характер еволюції композиторського стилю.

Перший етап відокремлюють від наступних «ранні» сонати та цикли мініатюр, створені, швидше за все, за інерцією попереднього періоду, про який нам маловідомо. Однак, визначальними факторами становлення якого можна вважати навчання у Московській консерваторії та типове для 1920-х років захоплення футуристичним конструктивізмом.

Не викликає сумнівів становлення стилю композитора у ранні роки під впливом традицій російської композиторської школи. Однак, необхідно зазначити, що найближче оточення композитора виходило за рамки власне музичної сфери: навіть за свідченнями і спогадами близьких, можна припустити, що Всеволод Петрович перебував у самому центрі художнього та інтелектуального життя своєї епохи. Закінчивши юридичний факультет Московського університету, Задерацький виніс із університетських стін не

лише запас знань, а й відповідні дружні контакти. Так само за час військових пригод композитор міг набути нових знайомств та нових світоглядних позицій. Хоча і в цьому періоді творчості композитора ще залишається безліч загадок через мізерність біографічних даних.

Подальший розвиток та зміни творчого почерку відбувалися поза безпосереднім дотиком з музичним контекстом епохи. У роки опали Всеволод Петрович свідомо уникав спілкування з друзями та однодумцями, побоюючись повернути до них пильну увагу відповідних органів, що не заважало композитору звертатися до інноваційних можливостей. Швидше навпаки: багато дивовижних збігів свідчать про те, що В.П.Задерацький часто опинявся на крок попереду своїх російських та зарубіжних сучасників.

Так, опера «Ніс» і цикл 24 Прелюдій та фуг (1937 р.) у всіх тональностях Задерацького з'явилися задовго до аналогічних творів Д.Шостаковича (1951 р.) та П.Хіндемита (1942 р.). Можна з упевненістю констатувати, що ідея воскресіння поліфонічного циклу в XX столітті належить саме Задерацькому. Під впливом вкрай негативних зовнішніх обставин композитор звертається до мистецтва епохи бароко, причому в його німецькому варіанті, а саме моделі всеохоплюючого циклу прелюдій та фуг, як осередку філософсько-релігійних поглядів художників минулого. Апеляція до бароко аж ніяк не випадкова: з одного боку, це властиво епосі загалом і стилю модерн, що розквітав на очах Задерацького і торкнувся його своїм впливом. З іншого боку, важливо відзначити вплив поліфонічного письма С.І.Танєєва, у якого Задерацький навчався у Московській консерваторії та через якого увібрав технічні канони поліфонії та її художній потенціал.

У ранній період творчості особливо слід підкреслити поклоніння Задерацького перед мистецтвом Клода Дебюссі і захоплення імпресіонізмом загалом. Це період шукань свого «Я», апробації різних стилів та відбору найбільш характерних прийомів, які надалі стануть константами музичної мови композитора.

Як і багатьох інших, Задерацького не оминули захоплення новітніми композиторськими техніками, чи то імпресіонізм чи конструктивізм. Але справжньої художньої достовірності він все ж таки досяг у той період, коли повернувся до романтичної музично-стильової парадигми і продовжив розвивати лірико-драматичний стиль музичного письма [23, с.41]. Властива композитору зануреність у власні роздуми не набуває у нього медитативного відтінку, до прикладу, властивого Шостаковичу, і не має стриманості та об'єктивності, показової для Прокоф'єва. Відкритість та особливе передчуття трагізму, швидкоплинності всього прекрасного відрізняє звучання його музики. Цьому суб'єктивізму композитор змінює, мабуть, лише у пізній період, коли у його музиці з'являються філософські та епічні настрої. Споглядальність імпресіонізму, моторика та механістичний рух урбанізму, пейзажність, ліричний монолог або діалог, пастораль, хвилювання пристрастей та протистояння Фатуму – ці смислові характеристики найбільш притаманні музиці Задерацького довоєнного періоду [23, с.84].

У цей час Всеволод Петрович поступово відмовляється від крайнощів авангардизму, вибирає тонально-гармонічну систему як фундаментальну основу творчості, сфокусовану на трьох базових стильових напрямках, до яких тяжіє й вся подальша музика В.П.Задерацького: романтизм – імпресіонізм – конструктивізм. У цей період сформувалися основні прийоми композиційної техніки Задерацького:

- опора на циклічні форми;
- використання монотематичності у циклічних формах;
- програмність;
- застосування техніки остинато у різних її варіантах;
- специфічне ладо-інтонаційне варіювання мелодії.

Також, у цей період постійним стильовим, авторським показником стає інтерес до фольклору різних народів та глибоке відчуття інтонаційної природи найекзотичніших культур. Цікаво зазначити, що будучи блискучим піаністом, Задерацький розглядав розвиток *«інтонаційно-піаністичного комплексу»*

(термін А.Малинковської [24]), як окрему сферу творчості. Він надавав великого значення фактурі музичної тканини та її розробці. Він «вигадував» свій піаністичний стиль так само, як гармонійну мову творів 1920-х років.

Наступний творчий період 1930-х років представляє композитора із зовсім іншого ракурсу. У цей час розквітає його ліричне обдарування, що втілилось в одному з центральних для всієї творчості Задерацького творів – 24 Прелюдій для фортепіано. Це десятиліття різко розмежоване на «до» та «після» арештом 1937 року та перебуванням у північному таборі ГУЛАГу на Колимі. Цей арешт не так наклав відбиток на мислення композитора і образний лад його музики, як кардинальним чином змінив її тональність. На зміну м'якості та камерності приходить загострено-трагічний або об'єктивно-філософський погляд на пережиті події.

У цілому, 1930-ті роки в творчості Задерацького – це швидше період великих форм, як-от симфонії та ораторії. У сфері музики для фортепіано тенденція до укрупнення масштабів також мала місце, поряд із зверненням до класичних жанрів та форм: у ці роки створено три Сонати (№ 3-5), 24 Прелюдії та 24 Прелюдії та фуги, Тема з варіаціями. Ця тенденція буде продовжена і в пізній творчості композитора: він на новому рівні звернеться до ідеї циклу, що буде складатись з небагатьох об'ємних, на відміну від ранніх творів, частин [23, с.135].

Стилістика творів пізнього творчого періоду не стає, як, скажімо, у творчості Д.Шостаковича, однорідною: стилістичні повторення, які ведуть до певної статичності, не були властивими Задерацькому у жодному з творчих періодів. Як і раніше, у музичній мові композитора панує прагнення надати кожному твору свій індивідуальний образ, який буде відрізнятись від інших. До прикладу: імпресіонізм фортепіанної п'єси «Срібна злива» дуже далекий від квазі-неокласицизму Дитячих фортепіанних концертів чи експресіоністських замальовок сюїти «Фронт». Як і в ранніх періодах, зустрічається звернення до конструктивізму, наприклад, у циклі «Батьківщина».

І все ж таки можна відзначити певну загальну основу пізньої творчості Задерацького – насамперед у тому, що стосується гармонійної мови. Тональне мислення, до якого прийшов композитор, збагачується новими параметрами. Важливе значення серед них набуває рівень «сонантності» (термін Ю.Н.Холопова [25]), оскільки псевдо-класична милозвучність, на якій наполягали ідеологи радянської музики, була відкинута Задерацьким. Для нього було більш характерним застосування розширеної тональності з функціональною системою класичного типу, у тому числі використання всіх дванадцяти тонів хроматичної гами та збагачення акордової структури масою неакордових тонів. Робота над створенням акордів індивідуальної структури у кожному творі стає однією з найважливіших особливостей творчості Задерацького. Все це у результаті створює специфічний сонорний образ його музики, що відрізняється індивідуалізованим колоритом і досить жорсткою вертикаллю.

Важливо підкреслити, що у роки війни відбувається перелом: змінюється не тільки образний лад, а й сама музична мова композитора. Втім, цей процес торкнувся не лише Задерацького, а й багатьох інших авторів. «Час війни збігся з найвищою точкою руху, що почався ще у 1930-ті роки. Руху, пов'язаного зі стабілізацією стилю провідних вітчизняних майстрів. Твори воєнних років стали найвищим, художньо-досконалим виразом розпочатих ще у передвоєнні роки стилістичних шукань. Радянська музика була підготовлена до вирішення нових завдань, вона накопичила потрібний для цієї мети арсенал засобів та прийомів. Це і зумовило якісне зрушення – вступ у пору розквіту, що збігся з найжорстокішим випробуванням, будь-коли пережитим народом нашої країни» [26].

Цікаво, як у листі Т.М.Хреннікову, написаному у 1950 році, коли Задерацький виявився втягнутим у трагічний «показовий процес» і став об'єктом цькування з боку московських критиків, композитор сформулював своє ставлення до нав'язаного радянським авторам уніфікованого стилю: «Я бачу, що з'являється багато творів «шкільної» милозвучності. Це не мова

епохи. Я бачу, що з'являються твори, написані під «кучкістів». Це хвостизм «кучкізму». Це також не мова епохи. Напружена епоха – така, як наша, – не може бути виражена ні «шкільною» милозвучністю, ні хвостизмом. Напруження нашої епохи гладенькою гармонією німецької школи неможливо передати. З наших народних ладів та народного багатоголосся можна вилучити дуже напружену гармонію – гостру, дієву, не аморфну. Чи не помічається зараз відхід у прилизане солодкоголосся? Чи відповідає певна жорсткість гармоній нашої епосі, суворій, героїчній, повній драматизму? Чи виражає нашу епоху культивування жорстокого романсу, така люба нашим композиторам? Чи вирішує питання радянського музичного стилю перефразування народних пісень XIX століття (один із досить поширених видів творчості)? Чи не є все це обходом питання замість вирішення його?» [27, с.76]. У цьому листі В.П.Задерацький вперше зважився публічно відстояти свою думку і своє право бути сучасним композитором, композитором XX століття, яким він відчував себе.

Практично всі твори Задерацького, які ми знаємо, писалися під впливом сильного психологічного тиску, що неминуче наклав на них особливий відбиток. З одного боку, в них часом відчутний внутрішній протест проти нав'язуваних естетичних канонів, що тільки посилювало потребу композитора у зверненні до власних «кумирів», врозріз з ідеологічними нормами. З іншого боку, мова композитора згодом знаходить, як і у випадку з Шостаковичем та багатьма іншими авторами того періоду, специфічний підтекст, відтінок ретельно завуальованого трагічного сарказму, що зчитується «між рядків» – особливо в тих текстах, у яких знайшли відображення реалії сучасної дійсності [23, с.141].

Під впливом зовнішніх соціальних чинників однією з головних тем творчості композитора стає романтична ідея протистояння Фатуму – і саме звернення до романтизму (тобто неоромантична тенденція, що виникла у творчості Задерацького на початку 1930-х років) у цьому контексті виникає також не випадково. «Саме романтизм, з його відкрито-емоційним характером висловлювання, сповідальністю та схильністю до психологічного самоаналізу

стає адекватною естетичною платформою для відображення конфліктного зіткнення суб'єктивного, нового світовідчуття композитора та об'єктивної, дуже витонченої системи придушення творчого начала людини» [27, с.81]. Незважаючи на все це, Всеволод Петрович зберіг незмінним почуття душевної теплоти та променистого світла, що пронизує його твори аж до кінця пізнього періоду. Саме це композитор протиставив у своїй музиці будь-яким нападкам та переслідуванням з боку можновладців.

Слід зауважити, що формування авторського стилю В.П.Задерацького відбувається у перші десятиліття нового століття – під час активного кипіння і зіткнення різних стильових напрямів та стилістичних утворень. Палітра стилів, що існувала в музиці у цей період була чимала сама по собі та підживлювалась західноєвропейськими віяннями.

Хоча розквіт модерну в культурі (на рубежі XIX-XX ст.) дещо випереджав розквіт творчості Задерацького, він збігається з періодом формування композитора як особистості та закладання його музичних уподобань та смаків. Ввібравши сутнісні характеристики модерну у часи навчання композиторської майстерності, згодом він на довгі роки збереже вірність цій естетичній платформі, черпаючи з неї власні оригінальні уявлення.

Загалом, один із головних якісних показників стилю Задерацького цілком точно відповідає інтересу мистецтва модерну до феномену музичного діалогу. «Культуру модерну називають діалогічною, маючи на увазі під цим множинні діалоги: символізму та модерну, модерну з попередніми історичними культурами, а також і з наступними, у тому числі культурою XX століття» [28]. Як стиль, що стояв над окремими художніми напрямками, модерн припускав стильовий діалог з ними, що, власне, і відбулося у пізній творчості Задерацького. Поліфонічність мислення, відсутність кристально-ясної єдиної стильової платформи творчості, гнучкість і здатність до стильових модуляцій – саме цими властивостями «обдарував» композитора модерн, однією з головних характеристик якого, за визначенням І.Скворцової, є «з'єднання стилістично

різнорідного в одній композиції. Звідси утворюється феномен багатостилля. Гри в стилізації» [29].

Те саме явище присутнє і у стилістиці творів Задерацького, з тим лише застереженням, що залучені у процес його творчості епохи розташовуються близько за часом – романтизм, імпресіонізм, конструктивізм. Єдиним винятком є звернення до мистецтва бароко (головним чином, у 24 Прелюдіях та фугах, що апелювали до аналогічного циклу І.С.Баха).

Також, однією із сутнісних ознак модерну, як зазначає І.Скворцова, була підвищена увага до ритміки музичного тексту [30]. Це властиво і творам Задерацького, в яких витончені ритмічні конструкції співіснують поряд з підкреслено-контрастними системами відчуття музичного часу: то гранично прискореного, то навпаки навмисне загальмованого і немов «зупиненого» різного роду остигнутими утвореннями (як приклад, цикл «Зошит мініатюр»).

Ще один «симптом» нового відчуття музичного полотна у контексті модерну проявився в прагненні у найменший відрізок часу вкласти максимум смислового змісту. Це характерно не тільки для Задерацького, а й для багатьох його сучасників: фортепіанні «Гримаси» О.Лядова, «Швидкоплинності» та «Сарказми» С.Прокоф'єва, у західній школі п'ять оркестрових п'єс А.Веберна. У цьому сенсі вони тотожні фортепіанним мініатюрам Задерацького, особливо це стосується «Багателей», адже деякі з них налічують лише кілька тактів. У той самий час процес дослідження «мікросвіту» споріднений з іншими тенденціями епохи: наука ХХ століття відкрила дрібні частки, а з ними – зовсім інший вимір простору. Метафорично це відбилося у назві циклу «Мікроби лірики».

Ще однією ключовою характеристикою модерну, що знайшла відображення у творчості Задерацького, було прагнення до новаторства. У сфері композиторської творчості воно локалізувалось, наприклад, у бажанні індивідуалізувати жанрові визначення і створенні власних концепцій циклів. Як приклад можна навести вже названі вище цикли О.Лядова і С.Прокоф'єва, «Казки» М.Метнера, та, власне, «Мікроби лірики» та «Легенди» В.Задерацького.

Іноді про особистість композитора не менше, ніж його уподобання, говорять ті явища сучасної культури, від яких він свідомо відмовляється. Що стосується В.П.Задерацького таким явищем стала серійність. Мабуть, у зв'язку з тотальною керованістю нею музичного тексту, що виявилось неприйнятним для композитора навіть на стадії експерименту.

Іншою крайністю, що залишилася за рамками авторського стилю Задерацького, була «шкільна милозвучність», як ідеологічна вимога післявоєнних років. Саме специфічний стрій гармонічної мови композитора, далекий від нав'язуваних ззовні установок, явився найвідомішою та найпримітнішою складовою його стилю.

Цікаво, що про глибоку вкоріненість музичної мови Задерацького у національно-стильовій традиції, яка була властива модерну, свідчить і той ряд семантичних знаків, які запозичував композитор: дзвони та церковний православний спів, що могли бути навіяні бароковою темою хреста та бичування, прообрази шопенівських вальсів і ноктюрнів, мальовничі образи Дебюссі [23, с.55].

Не гребував композитор зверненнями до фольклорних мотивів і навіть цитуванням першоджерел – російських, українських та білоруських народних пісень, хоч це і не було поширеним явищем у його творчості. Саме прагнення до синтезу, не до протиставлення, а до адаптації та злиття різних стилістичних фігур та стильових проекцій, стає показником внутрішнього міцного зв'язку В.П.Задерацького з класичними установками української та російської музики першої половини ХХ століття.

2.2. Жанрово-стильові особливості фортепіанної творчості композитора.

Безумовно, фортепіанна творчість, нарівні з камерно-вокальною, займає ключове місце у доробку В.Задерацького. Опосередкованим свідченням цього є той факт, що, будучи ув'язненим і не маючи під рукою жодного музичного інструменту, композитор писав саме для фортепіано. З 1926 року, до якого відноситься перший відомий твір Задерацького, і по 1952 рік композитором було написано шість фортепіанних сонат, цикли 24 Прелюдій та 24 Прелюдій і фуг, два Дитячі концерти для фортепіано з оркестром, програмні сюїти «Батьківщина» і «Фронт», Кавказька та Російська рапсодії, фортепіанний цикл «Легенди», кілька циклів фортепіанних мініатюр – «Зошит мініатюр», «Мікроби лірики», «Порцелянові чашки», «Східний альбом», «Багателі», та багато окремих п'єс та транскрипцій.

Однак, згодом скандал, спровокований виконанням Дитячого фортепіанного концерту №2 у 1946 році, охолодить інтерес Всеволода Петровича до фортепіанної музики. В останні два роки життя увага композитора була спрямована виключно на транскрипції. У манері «лістівських перекладів», а точніше, концертних переосмислень відомих творів, Задерацький переробляє у фортепіанні п'єси романси М.Глінки, П.Чайковського та Л.Деліба, скрипкову сонату І.Хандошки, оркестрові партитури М.Мусоргського, М.Римського-Корсакова та Ц.Кюї.

На відміну від інших жанрів, таких як опера, ораторія, симфонія чи симфонічна картина, звернення до яких найчастіше було продиктоване примарною надією на можливість виконання та наявністю певного виконавського складу під рукою, фортепіанна творчість композитора не була обмежена майже ніякими зовнішніми факторами, якщо не враховувати ситуацій відсутності паперу чи олівця у роки ув'язнення. Тому процес створення фортепіанної музики був практично безперервний і вага її у спадщині композитора досить значна.

Однак з цього не випливає, що фортепіанні твори Задерацького не мають відбитка стилістичних впливів композицій для іншого виконавського складу. Так, у пізній період творчості у фортепіанному почерку композитора дедалі виразніше проступають риси симфонічної партитури, асоціації з тембрами духових чи струнних інструментів, що були особливо характерні ще для його ранніх творів.

Наслідуючи Шопена, Всеволод Петрович вважав за краще використовувати власні фарби фортепіано, нескінченно розширюючи і поглиблюючи їхню палітру. До речі, цю якість Задерацький особливо підкреслює у власному аналітичному дослідженні шопенівського виконавського стилю: «Апаратом, що реалізує симфонічне мислення, є зазвичай симфонічний оркестр... Шопен користується апаратом фортепіано. В такому разі, здавалося б, йому повинні вдаватися оркестрові звучання, він мав би прагнути до втілення їх на фортепіано. Це було в Ліста... У Ліста фортепіанна партія набагато ближча до симфонічної, ніж у Шопена... Для Шопена фортепіано – не сурогат симфонічного оркестру. Він звертається до характерних фортепіанних звучань і він сам створює їх тембральну палітру. Так виникає специфічна фортепіанна партитура» [15, с.38]. Саме так трактується фортепіанна техніка самого Задерацького у перший відомий період творчості – наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років.

Тим часом у перших двох сонатах та інших творах 1920-х років Задерацький постає вже зрілим композитором, майстром фундаментальних форм. В.В.Задерацький пише у своїй книзі: «Я не думаю, що він раніше не звертався до жанру фортепіанної сонати. Напевно, серед втрачених рукописів були твори цього жанру» [15, с.23]. Сонати поєднує спільність композиторського почерку. Їх можна було б назвати діалогією, частини якої розвивають одну й ту саму філософську тему. Образне полотно відображає трагізм життєвих перипетій, пережитих композитором. Можна припустити, що сонати Задерацького мають свій історичний прототип, тотожність якому слід шукати у Сонаті h-moll Ф.Ліста.

Піаністичний стиль Всеволода Петровича у цих творах містить весь комплекс особливостей авторського письма: точний деталізований запис, авторські ремарки. Технічний рівень сонат дуже високий. Тут багато акордової та октавної техніки, октавних стрибків у правій та лівій руці. Фактура дуже деталізована, фігурація часто індивідуальна, мінлива, у віртуозних моментах композитор підкреслює мелодичність структури. Часто він використовує легатну послідовність багатозвучних акордів, що передбачає велику розтяжку руки у піаніста. Додатковою складністю даних творів є своєрідна ритміка. Кожна тема має власний метроритмічний малюнок. Іншою характерною піаністичною особливістю стилю Задерацького у сонатах є часте застосування поліритмії «скрябінського типу» [31].

Таким чином, перші фортепіанні твори В.Задерацького – **Сонати № 1 і №2** (1928 р.), передують періодизації, запропонованій у першому розділі даної роботи. По-перше, стилістична відмінність сонат від усіх наступних опусів змушує, ймовірно, віднести їх до системи музичної виразності втраченого раннього періоду творчості з його авангардним радикалізмом. По-друге, як твори, що з'явилися у вкрай негативних обставинах (перше тюремне ув'язнення та знищення всіх написаних до цього моменту творів, що ледь не привели композитора до спроби самогубства), вони несуть на собі відбиток екстремальних переживань і різко вибиваються із загального образного контексту творів Задерацького.

Перші сонати стоять окремо від усіх пізніх творів композитора, а їхній музичний матеріал не має точок перетину з іншими композиціями – за одним-єдиним винятком. Повторення життєвої ситуації, а саме другий арешт у 1937 році та ув'язнення в ГУЛАГу, мабуть, повернуло до життя пережиті за аналогічної ситуації думки та враження. Тому у циклі 24 Прелюдій і фуг виникають не тільки образно-семантичні переклички з сонатами (мотиви хреста, репетиції, що «забивають цвяхи в труну», удари бича), а й тематичні алюзії. Так, можна відзначити тематичну спорідненість Прелюдії G-dur та розділу *Risoluto brillante* з Другої сонати.

Тим часом, фортепіанна творчість Задерацького під час воєнних років відзначилась стилістичним поворотом до соціальних реалій та публіцистичного мистецтва. Поєднання трагічного та життєствердного, потворні образи війни та краса мирного життя ілюструють полярність тематики його творів. Втім, у повоєнні роки патріотична тенденція творчості Всеволода Петровича поступилася місцем більш властивим йому узагальненим жанровим напрямкам. У галузі музики для фортепіано він продовжив писати концерти, сонати для сольного інструменту з фортепіано і т.д. Композитор не відмовлявся також від своїх улюблених програмних жанрових форм. Так, поряд з патріотичними творами у 1948 році була створена яскрава фортепіанна п'єса «Срібна злива», а також фортепіанний цикл «Легенди», в якому чути відлуння інфернальної теми (у п'єсах «Кривавий кактус», «Ущелина смерті» та «Чорний вершник»).

Загалом, досліджуючи фортепіанну творчість Задерацького, слід зазначити, що такий жанр, як мініатюра, супроводжував композитора протягом усього шляху, відображаючи не тільки палітру стильових пошуків у різні його періоди, але й ширше – події, що відбувалися у житті країни.

Одним з перших у даному ракурсі слід розглянути **цикл «Зошит мініатюр»** (1928). Цей опус привертає увагу поєднанням понять «старого» і «нового», що втілюється у синтезі кількох тематичних пластів. Вони об'єднують між собою не лише традиційні для мініатюри «сюжети» («Хмари», «Потаємне»), але також й ті нові технологічні образи, які захоплювали уяву композиторів конструктивістів на стику 1920-1930-х років («Карусель»). Відповідно до задуму автора, мініатюри позбавлені темпових позначень, але містять авторські ремарки, що передують виконання: «Хмари» – споглядально, «Авто» – механізовано, «Потаємне» – поглиблено, «Карусель» – ярмарково.

Цікаво, що цикл містить ще одне свідчення, що підтверджує живу причетність автора до епохи. Йдеться про п'єсу із дуже характерною для періоду 1920-1930-х років назвою – **«Марш-плакат»**. У цьому контексті слід згадати, що плакатна культура, широко поширена в радянській Росії 1920-х років і яка уособлювала собою зусилля, спрямоване на створення нової

радянської людини, заслуговує на окрему тему для обговорення. Окрім культурологічного аспекту, значний інтерес представляє також затребуваність цього жанру у ранньому радянському мистецтві, пов'язана з творчістю О.Родченка, Д.Моора, В.Дені та цілої плеяди інших художників та літераторів [32, с.64]. Серед інших митців, які виражали особливості нового світовідчуття жорсткою мовою плакату – В.Маяковський, І.Сельвінський, В.Катаєв, Е.Багрицький. Про інтерес В.Задерацького до музичного втілення плакатних образів свідчить серія його симфонічних полотен 1930-х років: «Завод», «Кінна армія», «Китайський марш», «Призов», «Марш-плакат», «Партизанська лезгінка», де композитору вдається передати саму «інтонацію плакату» і створити певну «симфонічну гіперболу» жанру.

Але першим передвісником формування даного жанру можна назвати саме «Марш-плакат» із циклу «Зошит мініатюр» Задерацького, що з'явився декількома роками раніше. Існує думка, що підтверджується, у тому числі й виконавською практикою, що ця коротка п'єса не вписується у рамки даного циклу [33]. З одного боку, «Марш-плакат» дійсно виглядає дещо чужорідним в оточенні зображених тут образів. Разом з тим сама назва опусу – «Зошит мініатюр» – акцентує узагальнено-жанровий підхід у підборі п'єс, що не претендує на програмно-сюжетну вибірковість. Крім того, всі п'єси об'єднані стильовою спільністю, що дозволяє віднести їх до явищ музичного конструктивізму [34].

Упродовж дослідження варто відзначити ще одну характерну для Задерацького рису – химерно-іронічну інтонацію гротеску, яка з особливою рельєфністю проявляється у цій лаконічній мініатюрі. Більше того: вона багаторазово посилюється завдяки гостро характерній інтерпретації жанру, винайденого автором, внаслідок чого марш-плакат, аж ніяк не схожий на здорову радянській владі, набуває рис схожості із сатиричним памфлетом. Цей прийом, частково можна порівняти з літературним прийомом підміни жанру [35], що буде використаний згодом композитором у багатьох його фортепіанних творах (див.Додаток А1).

Справді, у циклах Задерацького кінця 1920-х початку 1930-х років велику роль відіграють конструктивістські елементи. Але фортепіанні мініатюри композитора цікаві не лише втіленням музичних ідей, затребуваних часом. Певно, найбільш привабливим в них є оригінальний стильовий синтез, побудований на парадоксальному поєднанні «актуального» і «забутого», якщо мати на увазі під цим неоромантичні та неоімпресіоністські риси, настільки відчутні в музиці композитора.

Зокрема, яскравим прикладом цього слугує ще один фортепіанний цикл Задерацького – **«Порцелянові чашки»** (1932). Вже сама його назва, що навіює асоціації з найтоншою майстерністю виготовлення порцеляни і, загалом, з мальовничими образами, явно відсилає слухача до романтичної традиції. Цикл складається із чотирьох різнохарактерних мініатюр: «Польові квіти», «Цирковий наїзник», «Барабан і труба», «Гулянка», – та об'єднаний ідеєю «колористичного остинато».

Слід зазначити, що художнє завдання, поставлене автором у даному циклі, є архіскладним, враховуючи, що гармонічний фон протягом кожної п'єси залишається незмінним. Цікаво, що реалізація цього завдання сприяє появі нових знахідок саме у сфері фортепіанного звучання, стимулюючи інтерпретатора до пошуку специфічної барвистості у п'єсах, здавалося б, обмежених статичною гармонічною схемою. Ідеї «колористичного остинато» втілюються в їхньому виконавському ракурсі, насамперед, через загострене відчуття ілюзорних тембрів, прихованих в абстрактному фортепіанному звучанні. В цьому плані Задерацький – безумовний продовжувач романтичної традиції, що розглядає рояль як багатотембровий музичний інструмент. Цей факт знаходить підтвердження в «мальовничій палітрі тембрів», що використовуються у «Порцелянових чашках», – від найніжнішого прозорого туше «Польових квітів» до більш «твердих» та «відчутних» звучань у «Барабані та трубі».

Першу п'єсу циклу – **«Польові квіти»** – можна віднести до шедеврів вітчизняної фортепіанної музики ХХ століття. Мініатюра, одягнена у лаконічну

форму (її розмір ледве перевищує сторінку нотного тексту), та являється справжнім осередком лірики. Поєднання чарівної мелодії у високому регістрі – «флейтового мотиву» – з хроматичним остинато у супроводі містить у собі якусь магічну чарівність, властиву, ймовірно, справжнім витворам мистецтва. Необхідно звернути увагу на тонкий імпресіоністський штрих-мініатюру, що виконується на одній педалі (див. Додаток А2).

Нео-імпресіоністичні риси виявляються і в інших мініатюрах циклу – іноді, за допомогою барвистих деталей, як, наприклад, у **«Цирковому вершнику»**. П'єса, загалом витримана у досить стислій манері, привертає увагу своїм закінченням – свого роду імпресіоністичною «прямою», що миттєво змінює її стильовий вектор.

Графічну лінію продовжує афористична замальовка **«Барабан і труба»** – відлуння військових подій, заломлене крізь призму їхнього сприйняття композитором. Ясно визначене завдання – діалог двох музичних інструментів, об'єднаних приналежністю до військової атрибутики, – обумовлює застосування специфічних фортепіанних прийомів, що імітують їхнє звучання.

В останній п'єсі циклу – **«Гулянка»**, знову виникають відблиски імпресіоністського стилю. Незважаючи на підкреслений простонародний колорит, тут присутній цілий ряд вишуканих мелодико-гармонійних прийомів, що втілюються у численних ладових переливах, в одночасній опозиції «білоклавішного» та «чорноклавішного» звучання, у ефектних *glissando*.

Досліджуючи ранні цикли Задерацького, з властивою їм «світлою споглядальністю і картинністю», слід зазначити, що ці риси досить рідко зустрічаються у створеному композитором художньому світі. Їх фортепіанний вигляд витриманий у камерній манері, де «все підпорядковане пошуку індивідуального колориту кожної п'єси, передачі предметного змісту програми та нових рішень техніки формотворчих остинато у композиції малого масштабу» [32, с.249].

Порівняно з фортепіанними циклами кінця 1920-х початку 1930-х років, композиції 1940-х відкривають новий етап у творчості Задерацького. У пізніх

фортепіанних опусах відчутно змінюється колорит музики, що чітко набуває трагічного забарвлення. Три твори 1940-х років – фортепіанний цикл «Легенди» (1944), сюїти «Фронт» (1944) і «Батьківщина» (1946) – об'єднує тема війни. Але, окрім філософського осмислення проблем життя і смерті, у цих творах є ще один дуже важливий мотив, пов'язаний з особистою драмою художника, який вступив у протиставлення з бездушною ідеологічною системою.

Цей підтекст виразно відчутний у **циклі «Легенди»**, що складається з п'яти п'єс: «Кривавий кактус», «Ущелина смерті», «Чорний вершник», «Сад перлиного винограду», «Синьоока квітка». У цих композиціях на перший план виступають зв'язки, зумовлені його поетичним змістом. Особливістю циклу – досить рідкісною у панорамі радянської фортепіанної мініатюри – є присутність літературної програми. Наслідуючи традиції Дебюссі, автор розміщує поетичний текст після кожної п'єси. Проте, на відміну від жанру короткого постскриптуму, Задерацький малює відносно розгорнутий літературний сюжет, витриманий у дусі символістської поетики. У цьому синтезі певну роль грає також жанрова специфіка «Легенд», що має безліч різноманітних підтекстів. Не викликає сумніву й те, що крізь десятиліття у текстах «Легенд» актуалізуються сенси, які так чи інакше ілюструють тоталітарні устремління епохи Задерацького.

Розглядаючи деякі стильові особливості циклу, слід зазначити, що твір, який виник після найважчих випробувань у таборах, написаний у новотональній манері. Порівняно з більш ранніми опусами, у циклі є дуже відчутна тенденція до спрощення музичної мови, пов'язана, мабуть, з генеральною радянською ідеєю демократизації мистецтва. Автор, який хотів бути почутим, безперечно, повинен був враховувати цей зовнішній контекст.

Варто розглянути найцікавіші моменти циклу. Так, в **«Ущелині смерті»** для створення інфернальної картини композитор користується скупим, але дієвим арсеналом художніх прийомів, серед яких остинатність, переважання низьких регістрів фортепіанного звучання та його тембрового визначеність, що прописана в авторських ремарках.

Своєрідна скупість художніх засобів присутня і в неоімпресіоністській музичній замальовці **«Сад перлинного винограду»**, що відтворює колорит далекої східної країни. Її тонкий ліризм підкреслюється вишуканими фактурними прийомами імітації «перлинних сліз» царівни та барвистих переливів арфових співзвучь.

Інші ліричні сторони розкриває **«Синьоока квітка»**, створена у наївно-пісенній манері. При цьому мелодико-гармонійний колорит мініатюри помітно зникає в середині композиції, збагачуючись типовими для Задерацького смисловими підтекстами (див. Додаток А3).

Одна з найдраматичніших п'єс циклу – **«Кривавий кактус»** – реалізує ідею оманливої краси. Варто звернути увагу, що її форма побудована на взаємодії кількох тем, які сліднують одна за одною. Їх яскраво-контрастне протиставлення здійснюється, у тому числі, і на жанровому рівні. Кульмінаційним пунктом розвитку стає поява третьої теми, що містить у собі величезне драматичне напруження (*Allegro tenebroso. Infernale*) (див. Додаток А4).

Врешті, завершальна п'єса циклу – **«Чорний вершник»** – шалена тарантела, що ілюструє улюблений Задерацьким образ стрибків, що супроводжується ефектними звуковими прийомами. Цей вражаючий підсумок драматичного циклу, що серед зразків радянської фортепіанної мініатюри 1940-х років володіє безсумнівною своєрідністю.

Серед фортепіанно-стильових особливостей циклу «Легенди», можна назвати зміну манери авторського письма Задерацького, що позначається, передусім, у трактуванні інструментального звучання. П'єси циклу представлені більше як фортепіанні транскрипції, які повноцінно ілюструють оркестровий задум, що підтверджує ціла гама композиторських ремарок (*quasi arpa, corni, tromba, fagotto*).

При цьому три мініатюри з п'яти – «Ущелина смерті», «Кривавий кактус» і «Чорний вершник» – найбільше співвідносяться із масштабними (у плані філософського задуму) музичними картинами, що виразно розкривають

багатоплановість жанру та розкривають приховані раніше грані. На противагу, ліричні острівці циклу – «Сад перлинного винограду» і «Синьоока квітка» – у свою чергу, трактуються автором у камерній манері, що визначена їхньою тематикою.

В цілому, у фортепіанних мініатюрах Задерацького здійснюється безпрецедентна симфонізація жанру, насичення його змісту трагедійними інтонаціями [23, с.115]. Цей факт знаходить відображення і в розростанні форми більшості п'єс (у багатьох із них спостерігаються риси сонатності), і в специфічному трактуванні фортепіанної фактури, і в численних авторських ремарках, що вказують на наслідування тембрам оркестрових інструментів. Серед найбільш характерних рис фортепіанно-стильового викладу композитора у цьому жанрі слід виділити:

- опору на низькі регістри фортепіанного звучання, що призводить до затемнення його колориту;
- орієнтацію на партитурний спосіб запису;
- переважання у фортепіанній тканині прийомів великої техніки (послідовності октав та акордів).

Як приклад яскравої демонстрації фортепіанного стилю пізнього періоду В.П.Задерацького, слід розглянути **Два дитячі фортепіанні концерти**, написані у 1946 і 1949 роках. Після гонінь на сучасну музику, влаштованих офіційними чинами у 1948 році, Задерацький зробив спробу писати у стилі, що нав'язувався владою. Його дитячі концерти, сам жанр яких частково був покликаний виправдати спрощення усіх композиторських методів, за словами В.В.Задерацького: «повністю відповідав поняттям простоти, доступності, народності, вірності класичній традиції, омріяній «реалістичності» та іншим якостям, які диктували творцям горезвісними постулатами» [15, с.289]. Однак навіть це рішення не врятувало Задерацького від нових гонінь. Представивши Другий дитячий концерт на виїзному секретаріаті української спілки композиторів у 1950 році і вдруге виконавши його разом із сином перед московською комісією в особі московських «музикознавців» Кухарського та

Нестьєва, Всеволод Петрович спровокував нову атаку на свої, по суті, зовсім безневинні твори. Цей удар і скандал остаточно підкосили сили композитора і прискорили його смерть. Однак, дитячі концерти справді не давали жодного приводу для критики з боку можновладців. Простота та ясність їхньої музичної мови, класичність форм та виконавських можливостей дозволяють зараз говорити про них, як про нео-класицистські твори композитора ХХ століття.

Цікавість Задерацького до використання «народних» мотивів яскраво втілилась саме у Другому дитячому фортепіанному концерті А-dur. Він написаний на народні теми: у головній партії першої частини композитор опирається на стилістику народної пісні танцювального характеру. Тематизм головної партії максимально наближений до фольклорної стилістики, але авторські вказівки на присутність чи відсутність цитати не збереглися. У побічній партії композитор цитує російську хороводну пісню «Я на камінчику сиджу». (див. Додаток А5-6).

У другій частині, за словами першого виконавця цього концерту В.В.Задерацького, цитується білоруська протяжна пісня [36]. А блискучий фінал твору заснований на українській народній пісні «Дощик, дощик крапає дрібненький». У повільній частині привертає увагу тонке поєднання підголоскової поліфонії, властивої народній пісні, та вкраплень імітаційної техніки, органічно вписаних у живу тканину багатоголосного письма. Необхідно відзначити ще й третій, знаковий інтонаційний елемент основної теми повільної частини – акордові «заколихування», що завершують оркестровий вступ і є символами жанру колискової. Саме з цих «заколисуючих» акордів народжується бравурна головна тема фіналу – ще один яскравий приклад трансформації образу та монотематичних прийомів Задерацького, майстерно втілених у деяких фортепіанних циклах (наприклад, у «Порцелянових чашках»).

Таким чином, посвята концерту дітям не означає зниження його емоційного та драматургічного змісту. Хоча технічні складнощі партії соло

фортепіано акуратно зважені і не виходять за межі класичного концерту епохи Й.Гайдна та В.А.Моцарта.

Цікаво, що **Перший дитячий концерт** був оркестрований львівською композиторкою Б.Фроляк, а Другий концерт – її колегою М.Скориком. Обидві партитури призначені для струнного оркестру. Яскравість матеріалу та наявність цікавих виконавських завдань могли б зробити ці концерти гідною частиною дитячого репертуару, якби їхня доля не була пов'язана з виникненням нічим не виправданих перешкод до виконання [37].

У цілому, **Другий дитячий концерт** для фортепіано з оркестром A-dur є чудовим зразком взаємодії слов'янських національно-стильових традицій, таких вагомих у творчості В.П.Задерацького. Перші та останні шість років свого життя композитор прожив в українських містах Рівному та Львові. Враження дитинства і свідоме прагнення досягнути національний контекст української музики у пізній період призвели до того, що українська музична культура стала рідною для композитора, який здобув професійну освіту у стінах Московської консерваторії. Такі твори, як фінал Другого дитячого концерту для фортепіано з оркестром – це справжня українська музика, яка відображає глибинні основи національного менталітету.

2.3. Виконавський аналіз циклів, романсів із камерно-вокального доробку В.П.Задерацького.

Дослідження стилю Всеволода Петровича Задерацького було б неповним без аналізу його камерно-вокальних творів, в яких фортепіано бере найактивнішу участь на правах рівнозначної дійової особи. Цей пласт творчості композитора вартий окремої праці. Однак важливо зазначити той сумний факт, що зі всього камерно-вокального доробку Задерацького видано менше половини. Тому справедливо обмежитися невеликою кількістю доступних творів, щоб продемонструвати найбільш характерні риси камерно-вокальної музики Задерацького у виконавському ракурсі.

Приголомшлива доля композитора Всеволода Задерацького, одного з повернутих в історію феноменів трагічної та могутньої доби першої половини ХХ століття, відзначеної двома війнами, двома революціями і незліченною кількістю хвиль політичних репресій, постає в особливому світлі при розгляді її у контексті жанрів камерно-вокальної та кантатно-ораторіальної музики, до яких музикант звертався протягом всього життя. «Часи експериментів та відкриттів, що опинилися під наглядом найжорстокішої цензури, наклали особливий відбиток на все, що пов'язано з інтерпретацією поетичного і прозового тексту. Слово в музиці набувало значення більшого, ніж художній засіб, воно dorостало до рівня вчинку, що загрожувало виразом» [38].

У цих небезпечних умовах багато композиторів обирали «втечу в класику». Дуже популярним ставало використання у музичних творах мови алегорій О.Пушкіна, М.Лермонтова, Ф.Тютчева та інших. Цьому чимало сприяли «державні ювілеї» 1930-40-х років, що знаменувалися конкурсами та видавничими програмами, спрямованими на створення нової музики до класичних віршів [39]. Серед великих «плодів» цих кампаній можна навести цикли М.Мяковського, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича, Г.Свиридова тощо.

Найчастіше робота з поетичними текстами велася в єдиному ключі власної творчої теми, що зрівнювала у правах твори ХІХ і ХХ століть, без поділу віршів на «до» і «після». Заборонену зону становив лише «буржуазний»

Срібний вік. Ця тема відображала переважно те, що схвилювало автора-музиканта у творі літератора-сучасника, та спонукала до створення вокальної мініатюри чи хорового номера. При цьому, як зазначає у своїй книзі І.Степанова: «Поводження зі словом нерідко підкорялося принципам художнього парадоксу: музика несла не тільки «зустрічний зміст» до поезії, а й повне спростування першочергової авторської оцінки, пряме протиріччя змісту тексту. У найгостріших випадках це доводило до відчуття абсурдного паралелізму вербального та музичного рядів» [40]. Цілий ряд добре відомих прикладів міститься в оперних та камерних творах О.Мосолова, А.Лур'є, Д.Шостаковича, створених у 1920-ті роки.

В інших, більш тонких інтерпретаціях художнього слова, грані музичних прийомів постають більш заокругленими, що не позбавляло їх гостроти, але зобов'язувало до більш пильного вслуховування у твори. До таких «прихованих загадок» для виконавця та слухача належить і вокальна спадщина В.Задерацького, що поступово воскресає нині завдяки праці його нащадків та спадкоємців.

Передуючи більш детальному аналізу камерно-вокальних опусів Всеволода Петровича слід також зазначити, що на зламі XIX-XX століть у галузі камерно-вокальної музики відбувається переосмислення значення фортепіанної партії. Наприкінці XIX століття типовим складом акомпануючих інструментів для камерного музикування були перш за все фортепіано, гітара або струнна група. Згодом, безперечна вокальна рельєфність і базовий акомпанемент в якості психологічного коментатора, насамперед у вступі та заключенні романсів, трансформувались у композицію для фортепіано з облігатним голосом. До речі, одним з перших композиторів, які почали писати такого роду вокальні твори був вчитель Задерацького, Сергій Танєєв. Він навіть присвоїв авторське визначення своїм романсам, називаючи їх «музичними віршами». Це формулювання стало новою дефініцією символічної взаємодії партії фортепіано і голосу, яка знайшла втілення і у вокальних творах Всеволода Петровича.

Так, функції фортепіано у романсах Задерацького не обмежуються простим акомпанементом вокальної партії. Супровід фортепіано чуйно реагує на змістовність поетичного тексту та перебуває у постійній взаємодії з ним. Проте характер цієї взаємодії може бути різним. На думку В.В.Задерацького: «Роль фортепіано у вокально-камерній творчості Задерацького остаточно змінює свою функцію від акомпануючої до концертуючої (яскравий приклад – романс «Негода» на слова М.Асєєва). Фактурно-гармонійний пласт фортепіанного супроводу залишається підпорядкований мелодії. А основна мета «гармонізації слова» розкриває і посилює його семантику у мелодично-гармонійному русі».

Справді, у камерно-вокальних творах Всеволода Задерацького особливою проблематикою як технічного, так і образно-семантичного характеру, виявляється складне співвідношення музичного матеріалу фортепіанної партії і текстової основи вокального твору. Цікаво, як виразність віршів та відповідна їй музична стилістика спонукають вокаліста до використання деяких виконавських прийомів, притаманних другій половині ХХ століття: навмисно «непривабливим» тембровим ефектам, гіперболізованим динамічним відтінкам, переходам за межу крику або шепоту [41]. Рівень свободи інтерпретації в камерно-вокальних творах Задерацького безумовно залежить від рішення виконавців.

«Усі романси створені ним, – продовжує В.В.Задерацький, – гостро індивідуалізовані. В їхньому вельми значному зібранні немає подібностей. Кожен із них у певному сенсі «інтонаційно самотній». І це попри очевидну єдність цілісного стильового контуру» [15, с.274]. До характерних ознак композиторського письма Задерацького слід віднести насамперед внутрішні властивості вокальної мелодики. Справді, В.Задерацький належить до композиторів, що володіють натуральним відчуттям природи та мелодійної краси вокального розспіву, мистецтвом створення виразних та яскравих вокальних інтонацій. Його манера відрізняється тісним семантичним зв'язком зі словом, певною свободою музичного синтаксису. Тяжіння до «занижених»

ладів та загалом специфічних ладових відтінків підкреслює співіснування симетричної текстуальності та вільної розспівності, що перегукується з інструментальними інтермедіями.

У цьому контексті варто проаналізувати декілька прикладів романсної лірики Всеволода Петровича на вірші В.Брюсова (створених у 1930-40-х роках; чотири з семи були написані у 1944 році). Тут ясно ілюструється одна зі знакових стильових рис камерно-вокальної творчості Задерацького, а саме величезна увага до сенсу буквально кожного слова, що вимовляється співаком. Тому і фортепіанний супровід, як правило, дуже тонко деталізований. Втім, як відомо, найпростіший спосіб взаємодії поетичного тексту та його музичної інтерпретації – це ілюстрація.

Саме це можна побачити у **романсі-баладі «Серце матері»**. Це куплетно-варіаційна форма (варіації на сопрано остинато), де вокальна партія залишається абсолютно незмінною протягом усієї п'єси, а роль коментатора дістається фортепіано. Як свідчення, можна навести декілька прикладів семантичної взаємодії акомпанементу і тексту: слова романсу «убив він мати» супроводжуються рваними акордами (музична метафора ударів ножа); «спіткнувся раптом» – акордами, що запинаються; «в пилу воно лежить» звучить на фоні низхідного руху з найвищого у найнижчий регістр. До речі, у барочній систематиці термін *anabasis*, тобто сходження, являється музичним синонімом смерті та сходження до могили, приниження тощо [42].

У даному романсі поетичний текст грає очільну роль, а музичний – супроводжуючу. Однак, при цьому присутня суттєва вертикаль у мелодичному наповненні партій. При епічно-безпристрасній вокальній лінії, фортепіанний супровід не тільки малює сюжет, а й створює емоційний фон, та навіть встигає відобразити ставлення оповідача до цієї історії (як програш між куплетами звучить скрушно зітхаючий терцовий мотив) (див. Додаток А7, такт 3-4).

У наступному романсі на слова Брюсова – **«Колискова»**, метод прямого ілюстрування дещо ускладнюється. Незважаючи на всі характерні ознаки жанру колискової та не враховуючи композиторську ремарку *Andante pastoso* (м'яко),

із самого початку романсу поволі збільшується передчуття чогось небезпечного – в основному завдяки специфічній гармонізації фортепіанної партії. Певно, тому так легко мальовниче «булькання води», в якій спочиває сом, перетворюється на загрозливе гарчання вовків («м'який» сі мінор модулює в моторошні бемольні тональності, поява яких доповнюється тритоновим звучанням) (див. Додаток А 8-9).

Не вносить особливого заспокоєння і перехід до репризи. Бентежно звучить фраза «Спи, мій хлопчику, мирно, солодко». І, як з'ясовується згодом, цей ефект не випадковий – наприкінці репризи знову виникає «виття вовків», тривожне враження від якого не стирається до кінця п'єси. Таким чином, «нотка страху» залишається і після завершення романсу, незважаючи на довгі заколисування коди.

Така «жахлива» колискова Задерацького відбулася новим явищем для класичної камерної лірики тих часів. Твір провокував слухача зануритись у нову естетику страху, яка була відкрита ще експресіоністами. Як результат пережитих буремних, військових потрясінь, традиційний жанр та його смислове наповнення увійшли в протиріччя один з одним, що, власне, майстерно проілюстрував Задерацький у своїх романах.

У романсі «Баку» фортепіанна партія відіграє ще більш значну роль. У його функцію входить не стільки просте ілюстрування тексту, скільки звукопис образного контексту романсу, а саме пейзажу сплячого моря. Цей романс можна вважати тонким втіленням особливостей орнаментики Сходу у поєднанні зі стилістикою жанру баркароли. І поетичний, і музичний матеріал опирається на фольклорні джерела. Ймовірно основу своєрідного метроритму вірша – чергування довгих і коротких рядків – необхідно шукати в перській поезії. Фортепіанна партія вдало імітує деякі особливості орнаментики східного співу.

Мінливість та метаморфози музичної тканини закладені вже у найголовнішій темі (наприклад, у двозначності її метроритму). Звідси з'являється певна хиткість звучання, немов на межі реальності та міражу (див.

Додаток А10). Поверх метроритмічного рисунку нашаровується образно-формулюючий фортепіанний ряд – акомпанемент слухняно малює «вали Каспійського моря», хитання «різнокольорових суден», «вітер, живильно свіжий» (поліфонічні переплетення мотивів-арабесок), «швидку зміну натовпу» та «нафтові стовпи». При цьому фортепіанний супровід поспішає вторити солісту специфічними підголосками, луною підхоплюючи вокальні фрази, і тим самим створюючи відчуття ансамблевого співу. Звідси формується поліфонічне звучання фортепіанної партії. Її музична тканина розшаровується на кілька самостійних смислових ліній, що вміщують в себе прийоми підголоскової та прихованої поліфонії (див. Додаток А11).

Інший варіант співвідношення тексту, вокальної партії та фортепіанного супроводу варто розглянути у **романсі «Дама трєф»**. Фортепіано збагачує художній образ віршів новими рисами, доповнює його особливими відтінками та штрихами, таким чином виконуючи комплементарну функцію стосовно вокальної лінії. Дама, про яку говорить поет «старомодна, лукава, велелюбна і легковажна».

Натомість, музичний портрет Дами трєф вторить поетичному змісту та прикрашений багатомовними рисами – вона граціозна, на це вказує ремарка *Allegretto con grazia*. Її старомодність, підкреслена класичною і, ймовірно, навмисне спрощеною тональною гармонією, відповідає духу часу. Рух вальсу, заданий у вступі, трактується швидше у дусі французького шансону, ніж канонічного вальсу XIX століття. На це вказують специфічні форшлаги і чуттєве повторення слів «вздовж обличчя... вздовж обличчя...». У Дами є загадка і «наліт» французької елегантності та витонченості – про це свідчить поява цілотнового ладу у фразі «Ви розкидали кучері вільно». Вона любить приміряти маскарадні костюми, уявляти себе у ролі «цариці ночі» – в цей момент фортепіанна партія явно зображує сяйво зірок. Таким чином, музичними засобами, насамперед за допомогою фортепіано, Задерацький виразніше промальовує задуману образну модель у даному романсі, роблячи її портрет набагато яскравішим і тоншим (див. Додаток А12).

Цікавий приклад втілення поетичної ідеї, а саме метафоричної пари «пристрасть – прірва» представлений у **романсі «Десята частина»**. Втім, тут визначення романс не особливо доречне, оскільки йдеться про цілу концертну поему для голосу та фортепіано. Відповідно, і роль фортепіанної партії полягає у гіперболізації усіх можливих засобів вираження. У музичному контексті даного твору ідея «прірви», яка незмінно асоціюється із загрозою смерті, мелодично з'єднана з ідеєю «пристрасті» в єдине ціле. Колись подібне емоційне злиття представив Р.Вагнер, як основну ідею «Трістана та Ізольди», у зв'язку з чим у музикознавстві закріпилося поняття «Liebes-Tod» – «любов-смерть». Це співвідношення заявлене вже у вступі романсу – глибиною басових октав, перепадами висот фортепіанної партії ще до вступу вокального голосу (див. Додаток А13).

Експресія вокальної партії багаторазово підсилюється фортепіанною партією. Наприклад, у моменти концентрованого переходу від найтоншого піаніссімо до патетичного фортіссімо, що створює ефект емоційного вибуху, некерованої енергії «відпущеної пружини». Ця пружина розкручується завдяки тимчасовій зупинці фортепіанної пульсації для того, щоб у кульмінації проявитись із ще більшою силою (див. Додаток А14). У цьому шаленому ритмі чергувань злетів та падінь знаходиться місце і для звукових спецефектів: друга строфа оповідає про «прядиво миттєвостей» – і фортепіанна партія миттєво перетворюється на дзижчання прядки. Важлива деталь: куплетна форма динамізована – у третьому куплеті усічено приспів, зате приділено велику увагу фортепіанному соло, що завершує твір. Цікаво зазначити, що наприкінці кожного куплету та приспіву фортепіано дублює ключову «афективну» фразу в тексті – «десята частина». Таким чином, ця музична емблема романсу повторюється рівно десять разів (див. Додаток А15).

Загалом, жанрова палітра романсів Всеволода Задерацького охоплює такі напрямки, як традиційний ліричний романс та лірична протяжна пісня. У жанрі пісні композитор використовував зразки не лише російського та українського фольклору, іноді деталізуючи навіть область походження наспіву – як у

«Старовинній козачій народній пісні», а й до пісень багатьох інших народів. Промовистим прикладом можна назвати такі твори: «Смаглявому сину», «Перська пісня», «Ірландська пісня», французька балада «Серце матері» та інші.

Крім цих, більш менш поширених, жанрових різновидів значне місце у вокальній творчості Задерацького займають пісні для дітей (в основному на вірші С.Маршака та А.Барто), у тому числі і вокальний **цикл «Дітки в клітці»**.

Інша тематична група творів – це солдатські пісні. Усіма силами ненавидячи війну (а він протягом життя опинявся в гущі кількох воєн), Всеволод Петрович, імовірно, прагнув відобразити жахливі картини битв і військових лих тільки для того, щоб хоч таким чином сприяти припиненню цього безумства. Цілком природно, що в цей час створено безліч вокальних творів, у тому числі вокальні **цикли «De profundis»** на вірші І.Садоф'єва (був написаний у 1944 році та присвячений дружині В.Задерацького — Валентині Перловій-Задерацькій), «Поема про солдата» на вірші О.Твардовського (1947) та єдина збірка солдатських пісень **«Подих війни»** (1942-1944).

До жанрового спектру камерно-вокальної музики Задерацького увійшли також серенади, колискові, драматичні монологи, гротескні шаржі і навіть публіцистичні замальовки. Окремо слід відмітити **цикл «Гротеск Іллі Сельвінського»**, який був написаний у 1931 році. Це абсолютно новий виклик для жанру, суть якого — саме у слові «гротеск». Кожне слово гармонізоване, для кожного слова знайдено інтонаційне рішення.

Слід зазначити, що лідер російського літературного конструктивізму, І.Сельвінський у своїх ранніх віршах з великим успіхом використовував елементи «немузичної» фонетики, жорсткі поєднання приголосних, тотально-ударну ритміку коротких (односкладних) слів [43]. Все це знайшло застосування в окремих романсах циклу: «Баладі про барабанщика» (1931) та «Китайській дрібничці» (1933).

У чому ж виражається музичний гротеск пісенного циклу Задерацького? Мабуть, у тому, що у композитора відсутня музична «симетрична відповідь» на

текстовий ряд. Музика вокальної партії відтворює антимелодійність віршованого складу, рясніє паузами і акцентами, але її звуковисотність залишається досить плавною. Природний інтонаційний малюнок – вокальний чи інструментальний – проглядається досить очевидно, підтримуючись ясною тональною функціональністю гармонії фортепіанного супроводу.

До речі, аналогічно у романсах Задерацького інтерпретуються тексти й інших представників «лівого флангу» вітчизняної поезії – В.Маяковського **«Казочка про червону шапочку»** (1935) та С.Кірсанова **«Легенда»** (1931).

В інших романсах циклу на слова Сельвінського, а саме **«Нічого не трапилося, мабуть»** (1936) та **«Сентиментальному вечорі»** (1946) пропорції дещо зміщуються. Вокальна партія виглядає традиційніше: у першому випадку більш пісенно, у другому – декламаційно. А от спектр засобів тональності та гармонії розширюється. Вдаючись в обох композиціях до прийому узагальнення через жанр (марш і вальс), Задерацький зберігає у кожному з них певну метричну пульсацію та характерні пунктирні ритмічні фігури. Ці прийоми віддаляють остаточний музичний малюнок далеко від примітиву, що панував у масовій та естрадній пісні тих років, однак натяк на наслідування яким подається у позначеннях темпу та виконавських ремарках. Схожими «не-романсами», «не-маршами», «не-ноктюрнами» можна назвати також романси В.Задерацького на вірші О.Суркова **«Мандоліна»** (1948), К.Сімонова **«Фляга»** (1949) та М.Асєєва **«Перська пісня»** (1949).

Всеволод Задерацький був прекрасним піаністом і цей факт безумовно позначився на стилістиці письма його камерно-вокальних композицій. Композитор навчався у знаменитого Карла Кіппа, професора Московської консерваторії. Загалом, фортепіанні партії у камерно-вокальних творах різняться ефектним оркестровим звучанням. До речі, згодом ця особливість надихне композитора В.Баснера, який в основному писав музику для кінофільмів, оркеструвати Три частини з камерно-вокального циклу Задерацького **«Поема про солдата»** (а саме, «Мати земля», «Смоленський

ріжок», «Шинель») [44]. Цей твір композитора є одним з вершинних досягнень його камерно-вокальної творчості.

Десятичастинна «Поема» Задерацького була першим зверненням до знаменитого роману О.Твардовського «Василь Тьоркін» та залишається його найвірнішим і найглибшим музичним прочитанням. Хвацький тон трактування у стилі оперети образу лихого, безжурного солдата тут відсутній повністю. Десять частин циклічної «Поєми» — це, по суті десять поем, кожна з яких відтворює певну грань образу героя і разом з цим певну грань воєнної епохи. Перелік назв частин передає поступальний хід розгортання змісту циклу:

1. «Закон солдата»; 2. «Грянув рік»; 3. «Відступ»; 4. «Мати земля»; 5. «Кісет»; 6. «Біля річки»; 7. «Смоленський ріжок»; 8. «Шинель»; 9. «Дівчатам»; 10. «Медаль».

У «Поємі» безсумнівна єдність тематичного матеріалу ґрунтується на двох старовинних наспівах, запозичених Задерацьким із фольклорних традицій. Твір складається з яскравих контрастних розділів, які насичені моментами вільного розвитку, псевдо-оперними епізодами, речитативами. Стосовно форми, музичне полотно відрізняється неоднорідністю. Окремі частини циклу досить об'ємні, що не притаманно властивостям камерної музики. Вокальна партія складна і вимагає у вокаліста найвищої техніки дихання.

Образи епічні, трагічні, ліричні, ігрові чергуються, утворюючи смислову драматургію розгортання циклічної композиції. Суть цієї драматургії – у розкритті багатогранності образу самого героя та обставин, у яких він змушений діяти. Можна сказати, що цикл носить симфонічну стилістику, виражену в єдності індивідуально-людського та історичного [45]. У результаті все, що пов'язано з ліричним почуттям, подається у гранично узагальненому ключі. Весь інтонаційний лад наближений до народно-пісенного, лірико-епічного характеру звучання. Скерцозні частини начебто відображають народно-танцювальну природу, але вони завжди забарвлені почуттям трагічного контексту того, що відбувається.

Монументальний вокальний цикл «Поема про солдата» — передостанній (за хронологією) твір композитора. Не випадково саме «Поема» (а точніше цикл поем) виявилася першим опусом композитора, який був опублікований. Публікація ця відбулася 1973 року (тобто через 20 років після смерті автора) у видавництві «Радянський композитор».

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.

У галузі фортепіанної музики приналежність Всеволода Задерацького українській культурі відобразилася, мабуть, менш сильно, ніж в інших сферах творчості. Однак, навіть у таких прикладах, як фінал Другого фортепіанного концерту, вражає певна генетична приналежність, що зумовила органічне входження композитора в українське національне інтонаційне поле. Серед аналогічних творів можна назвати хорову Сюїту на українські народні теми, а також Концерт-рапсодію для домри, в основу якої також лягли українські народні теми-мелодії. Риси українського національного стилю відобразились, зокрема, у низці вокальних творів В.П.Задерацького на тексти українських поетів.

Всеволод Задерацький написав понад сто камерно-вокальних творів, у тому числі п'ять вокальних циклів. Він звертався як до поетів-сучасників, так і до поетів Срібного віку. Серед останніх важливо виділити Олександра Блока, Ігора Северянина, Валерія Брюсова («Західний фронт», «Колискова», «Десята частина»). Декілька романсів Задерацький написав на вірші свого близького друга та композитора Миколи Асєєва. Серед інших немалозначущих авторів тексту в романсах та піснях Всеволода Петровича, фігурують, так звані, «поети нового покоління»: Володимир Маяковський («Казочка про червону шапочку»), його учень Семен Кірсанов («Легенда»), Олександр Твардовський, Самуїл Маршак, Олександр Прокоф'єв, Костянтин Сімонов, Степан Щипачов, Агнія Барто.

Загалом еволюцію стилю у вокально-камерних творах В.Задерацького можна визначити як перехід від гротеску ранніх творів, крізь «нову простоту» музичних віршів та жанрових замальовок середнього періоду творчості, до виразної багатоплановості «зустрічних сенсів» у творах 1940-х років. Можна зробити висновок, що, безумовно, зовні продовжуючи розвиток лінії класичної романсної лірики, В.Задерацький вносить у розвиток цього напрямку багато нового та самобутнього. Його вокальні твори цілком належать ХХ століттю.

ВИСНОВКИ

Дмитро Шостакович писав: «Скажуть потім: чого ти боявся? Адже музикантів залишали у спокої. На це я маю відповісти: Це неправда» [46]. Усі три хвилі політичних репресій щодо музикантів – 1924, 1936 та 1948 років – у повній мірі вплинули на долі багатьох композиторів першої половини ХХ століття. Безумовно, імена авторів, які пережили сталінський терор, не можна забувати, навпаки, необхідно спільними зусиллями відроджувати їхню музику, яка була сенсом існування, була рятівним колом не лише для кожного з них, а й для тих, хто був поруч.

Подібним прикладом слугує людська та творча доля Всеволода Петровича Задерацького. Однак, найменшими наслідками цього терору можна назвати постійну нестачу часу та відсутність можливостей для творчості – ось чому його спадщина сама собою є подвигом незламної тяжкими стражданнями душі. Протягом усього свого життя перебуваючи під негласним наглядом відповідних радянських органів, композитор був позбавлений права виконання та публікації своїх творів, та й загалом будь-якого суспільного визнання.

Подальше дослідження контекстуальних умов, факторів творчості Всеволода Петровича Задерацького, у тому числі, його камерно-вокальної спадщини, є теоретично та практично необхідним, якщо взяти до уваги унікальний характер, внутрішні та зовнішні суперечності творчої долі композитора, а також глибину стильових перетворень музичного мислення та музичної мови у першій половині ХХ століття. Композитор живе і працює в епоху найактивніших перетворень майже всіх параметрів музичного стилю. Це збігається з періодом розквіту авангардистських тенденцій у радянському мистецькому просторі.

Але є й інші аспекти, поза якими відродження «забутих» або «загублених» у вирі часу сторінок творчості Всеволода Петровича Задерацького є необхідним. До них відносяться такі першочергові якості, як своєрідність авторського почерку та багатогранність композиторського таланту, особливо актуальні у сучасних умовах, коли постмодерністська

свідомість слухача розмиває критерії справжнього мистецтва. Глибина, серйозність думки, самотність, властиві кращим зразкам творчості Задерацького, здатні привернути увагу як професійної спільноти, так і широкої аудиторії слухачів. Не почута свого часу, музика Всеволода Задерацького починає своє життя у ХХІ столітті, долучаючи нас до художнього світу одного з найяскравіших композиторів минулого століття. Композитора «з біографією унікальною, але можливою лише у контексті тоталітаризму, відображаючи типові його тенденції» [32, с.288].

Багато сучасників композитора, слідом за представниками «французької шістки», декларували незалежність свого художнього стилю від мистецтва безпосередніх попередників, висуваючи його, як гасло, зречення від естетичних норм епохи романтизму, докладаючи масу зусиль до індивідуалізації свого почерку та створення нових технік композиторського письма. В.П.Задерацький не залишився осторонь цього новаторського процесу, але після неминучого періоду авангардистських пошуків композитор, зрештою, повернувся до наслідування «золотої середини» між традицією та радикальним новаторством. Причиною для формування нового бачення сучасної музики для Задерацького стало глибоко вкорінене відчуття історизму музичної традиції.

Разом з тим, сучасних дослідників приваблює, мабуть, і те, як композитор вловлює дух епохи, передаючи його у різних за своєю художньою цінністю композиціях. Тісне сплетення романтичних традицій, авангардистських тенденцій і «віянь» соціалістичного реалізму, при всій парадоксальності цього стильового синтезу, надає творам Задерацького той рівень достовірності, що дозволяє розглядати їх як правдиві художні документи епохи. І у цьому сенсі назва незакінченого роману Задерацького «Людина крокує епохою...» є символічним уособленням усієї його музичної творчості.

Безсумнівно, згодом Всеволод Петрович Задерацький займе достойне місце у блискучій плеяді представників радянської композиторської школи першої половини ХХ століття. Однак, було б неправильно обмежувати характеристику його стилю впливом лише однієї національної школи.

Формування його музикантського слуху відбувалося під впливом як мінімум трьох художніх традицій – української, польської та російської, а точніше, московської. А згодом, у роки мандрівок, композиторський арсенал Задерацького збагатився ще й за рахунок дотику до східної музичної традиції та спілкування з представниками петербурзької школи. Якщо спробувати виділити головну особливість індивідуального стилю Задерацького, то, у першу чергу, необхідно назвати стильову багатогранність певного типу. Так, у той чи інший період життя та творчості Всеволода Задерацького на перший план виходив один із тих музичних стилів, якими композитор володів досконало.

Творча доля В.Задерацького могла б окреслити нову сторінку у відносинах митця та суспільства: жоден із великих композиторів, певно, не стикався з такою кількістю перешкод, які випали на життя Всеволода Петровича. Війни, арешти, ув'язнення, ГУЛАГ, ссилка, знищення архіву, заборона на виконання та публікацію творів, остракізм з боку «колег». І всупереч усьому – створення величезного творчого багажу, який був би ще більшим, якби збереглися його ранні твори. Дивовижна доля Всеволода Петровича Задерацького – це справжнє підтвердження думки М.Бахтіна про те, що «кожен сенс має своє свято відродження» [47]. Сьогодні зміст творів В.П.Задерацького виявляється дивовижно співзвучним основним тенденціям сучасної музичної культури та композиторської творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Задерацкий В.В. Потерявшаяся страница культуры. Очерк второй. Москва: Музыкальная академия (№ 4), 2005. 81 с.
2. Задерацкий В.В. Потерявшаяся страница культуры. Очерк первый. Москва: Музыкальная академия (№ 3), 2005. 83 с.
3. Клин В.Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). Київ: Наукова думка, 1980. 316 с.
4. Водолазька Н. До питання стилю Всеволода Петровича Задерацького (на прикладі фортепіанного циклу «24 прелюдії» та «Обраних прелюдій та фуг для фортепіано»). *Дипломна робота студентки Київського державного вищого музичного училища імені Р.М. Глієра*. Київ, 2004. 114 с.
5. Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и fuga. Т.2. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. 800 с.
6. https://narodna.pravda.com.ua/culture/4a433d465f341/view_print/
7. Власова Е.С. 1948 год в советской музыке: документированное исследование. М.: Классика XXI, 2010. 154 с.
8. <https://zbruc.eu/node/91348>
9. <http://nrcu.gov.ua/news.html?newsID=93026>
10. <http://ur.co.ua/62/51-1-aleksandr-mosolov-i-ego-forteipiannaya-muzyka.html>
11. Холопов Ю.Н. Александр Мосолов и его фортепианная музыка. М.: Музыка, 1991. с. 3-4.
12. <http://aca-music.ru/analiticheskij-razdel/yu-xolopov-aleksandr-mosolov-i-ego-forteipiannaya-muzyka/>
13. Кюрегян Т. Идеи Ю.Н.Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения. М.:Музиздат, 2008. с. 179.
14. Павлишин С.С. Василь Барвінський. Серія «Творчі портрети українських композиторів». Київ: Музична Україна, 1990. 88 с.

15. Задерацкий В.В. *Per aspera....* М.: Композитор, 2009. 366 с.
16. Задерацкий В.П. Творческий облик Шопена. *Журнал Pianoforum*. Москва, 2010. №2. 22 с.
17. Задерацкий В.П. Творческий облик Шопена *Журнал Pianoforum*. Москва, 2010. №3. 34 с.
18. Задерацкий В.П. Творческий облик Шопена *Журнал Pianoforum*. Москва, 2010. №4. 24 с.
19. <https://oleg-kaczmarecki.livejournal.com/45521.html>
20. Якимова С.В. Митець і репресії. Всеволод Задерацький. *Збірник наукових праць «Мистецькі пошуки» Вип.1*. 2021. 328 с.
21. Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров. 1903–1906. Москва. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2006. 928 с.
22. Антонова С.Е. Историзм музыкального мышления и его проявление в симфоническом творчестве И. Брамса и А. Брукнера: автореф. дис. ... канд. культ. Наук: 17.00.02. Нижний Новгород, 2007. 6 с.
23. Лукашенко Н.А. Стилиевые основы фортепианной поэтики В.П.Задерацкого: дис. ... канд. искусс. наук: 17.00.03. Одесса, 2011. 243 с.
24. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента: Искусство фортепианного интонирования. Москва: Владос, 2005. 381 с.
25. Холопов Ю. Лады Шостаковича: структура и семантика: *Сборник статей к 90-летию композитора (1906-1996) / сост. Е.Б. Долинская*. М.: Музыка, 1997. 62-78 с.
26. История современной отечественной музыки: *Сборник статей. Вып. 2, 1941-1958*. Москва, 1999. 488 с. 16-17 с.
27. Задерацкий В.В. Потерявшаяся страница культуры. Очерк третий. Москва: Музыкальная академия (№ 1), 2006. 84 с.
28. Маркелова Е.Е. Сказочные сферы русского модерна: автореф. дис. ... канд. культ. Наук: 17.00.09. Саратов, 2013. 164 с. 42 с.
29. Скворцова И.А. Стил ь модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков. М.: Композитор, 2012. 354 с. 42 с.

30. http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1683
31. <https://musicseasons.org/vsevolod-petrovich-zaderackij-sonata-dlya-fortepiano-1/>
32. Говар Н.А. Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половины XX века: монография. Москва: Издательство Юрайт, 2019. 369 с.
33. http://zaderackiy.web5.ru/list_works/?cat_id=12&item_id=9
34. http://newmuz.narod.ru/st/Zad_Ryzh01.html.
35. Ткаченко А.О. Літературна жанристика: спроба новітньої систематизації. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Вип. 44*, 2020. 134 с.
36. Хвилько С. Два концерта и «четверо их». *Журнал Pianoforum*. Москва №3 (7), 2011. 46 с.
37. Якимова С.В. Дитячі фортепіанні концерти В.П.Задерацького. *Збірка науково-методичних праць викладачів дитячих музичних шкіл «Проліски Слобожанщини: педагогічний досвід»*. Суми, 2021. 102 с.
38. Наумов А.В. Путиами парадокса и гротеска. О стиле вокальных сочинений В.П.Задерацкокого. *Журнал Наука и мир, № 11-1 (39)*. Москва, 2016. 157 с.
39. Черва В.Е. Романс в истории русской художественной культуры: дис. ... канд. исскус. наук: 24.00.02. Санкт-Петербург, 1999. 169 с. 48 с.
40. Степанова И.В. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М.: Книга и бизнес, 2002. 288 с.
41. Батагова Т.Э. О некоторых эстетических аспектах исполнения отечественной вокальной музыки авангарда-II. *Журнал Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. Москва, 2018. 10 с.
42. Аспекти історичного музикознавства – VII: Бароківі шифри світового мистецтва: *Збірник наукових праць Харк. нац. ун-ту мистецтв імені І.П.Котляревського. ред.-упоряд. Л.В.Русакова*. Харків: Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2016. 196 с. 56 с..

43. Прокофьева О.С. Идеи и образы лирики И. Сельвинского. дис. ... канд. филол. наук 10.01.02. Москва, 1984. 201 с.
44. <https://www.muzikalnayaplaneta.ru/konferencii>
45. Сегельман М. В.П. Задерацкий: Размышления над поздним стилем (на примере вокального цикла «Поэма о русском солдате»). *Материалы проекта «Неизвестные страницы русской музыки XX века»*. Москва, 2020.
46. Solomon Wolkow (Hg.). Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch. Berlin, München, 2000. 205 с.
47. Бахтин М.К. Методология гуманитарных наук. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 381-393 с.

ДОДАТКИ

Плакатно [♩=88]
Плакатно

Додаток А1

Allegretto placido, pastorale [♩=96]
pp

al Fine
simile

Додаток А2

Allegretto espressivo

Two systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a treble and bass staff with a piano (*p*) dynamic marking. The second system continues the piece with various musical notations including triplets, slurs, and fingerings (3, 4, 2, 3).

Додаток А3

Allegro tenebroso. Infernale

Two systems of musical notation for a piano piece. The first system includes a forte (*f*) dynamic marking and a section marked 'Ped.' with a dashed line and an asterisk. The second system includes a 'feroce' marking and another 'Ped.' section with a dashed line and an asterisk. The notation features complex rhythmic patterns and slurs.

Додаток А4

42 *f*

Додаток А5

120 *p espressivo*

Додаток А6

Allegretto moderato

p semplice pp

p

Од - наж - ды бад - ный па - рень жол, Ей - лол - а -

Додаток А7

p

p

Спи, мой маль - чик, пти - цы спят, на - кор - ми - ли льви - цы львят;

при - сло - нясь к ду - бам за - сну - ли в ро - ще роб - ки - е ко - су - ли;

дрем - лют ры - бы под во - дой, по - чи - ва - ет

сом се - дой.

p

Ры-шут, и-шут где у-красть, ра-за-за-ют клюв и пасть.

p

mf *dim. molto*

Додаток А9

Andante con moto

p

tr

Стыд-

Додаток А10

tr

Там ро - зы Ши-ра - - - за, там сад Шах-на-мэ.

p *tr*

га - зе - ли Га-фи - за... и

гре - зы о про - - - шлом блис - та - ют в у-ме,

как пест - ра - я ри - за.

Додаток А11

mp

Я зна - ю, что вы ста - ро мод - - ны, дав -

Додаток А12

но и не де - во - чка вы. Вы

mf

раз - бро - са - ли куд - ри сво - бод - - -

Додаток А13

Allegro passionato

f

Без-

f

и в па-мя-ти скуд - но хра-нит-ся, и в па - - - мя-ти скуд - но хра-

f

нит - - - ся ед-ва ли де - ся - та - я часть.

mf

f

mf

Нас

mf

GR - TA - - Я ЧАСТЬ!

mf

mf

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. There are then two measures of rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bottom two staves are a piano accompaniment. The right hand (treble clef) starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand (bass clef) starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The score ends with a double bar line. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present at the beginning of the piano part and at the end of the vocal line.

Додаток А15