

УДК 78.071.13адерацький+78.03+130.2:316.4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13>**Наталія МАКАРОВА**

доктор філософії, старша викладачка кафедри музично-театричних дисциплін, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва, вул. Жилинська 88, м. Київ, Україна, 01032

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0495-2159>

Бібліографічний опис статті: Макарова, Н. (2025). Дзвін як фігура пам'яті (на прикладі прелюдії і фуги № 1 до-мажор із циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького). *Fine Art and Culture Studies*, 4, 95–105, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13>

ДЗВІН ЯК ФІГУРА ПАМ'ЯТІ (НА ПРИКЛАДІ ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ № 1 ДО-МАЖОР ІЗ ЦИКЛУ «24 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ» В.ЗАДЕРАЦЬКОГО

У статті подається комплексна інтерпретація першого диптиху «Прелюдії та фуги» до-мажор з циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького в музикознавчому, психологічному та культурологічному аспектах. Особлива увага надається символіці дзвину, як знаку пам'яті, сакрального музичного часу розглянутий в контексті екзистенційного досвіду концерту та літургійного символізму. У дослідженні обґрунтовано трактування дзвону як фігури пам'яті, який в умовах концентраційного табору набуває особливої апофатичної сили, адже його звучання відбувається тільки в уяві, внутрішньому світі, через його відсутність у реальному житті, стаючи таким чином своєрідним способом мислення та формою збереження національного духовного досвіду. **Методологія:** у статті використовується структурний аналіз музичного тексту, семіотики звуку, інтертекстуального прочитання та герменевтичного підходу. Музичний матеріал розглянуто як своєрідний щоденник, в якому дзвін постає не об'єктом зображення, а способом мислення, фундаментального внутрішнього психічного життя ув'язненого і пам'яті, що набуває ознак національної. Особливу увагу приділено аналізу тритону, повторюваних фігур, нижнього дзвону, метафоричної архітектоніки оберненого хреста, набату, дзеркальної структури диптиху та есхатологічного звучання фіналу. **Наукова новизна:** вперше в історії музикознавства проаналізований диптих з циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького та запропонована оригінальна концепція дзвону як формотворчого елементу акустичної фігури пам'яті, що втілює категорії сакрального, екзистенційного та історичного. Простежено паралелі між архітектонікою музичної форми та ритуальними моделями дзвону в українській традиції. Встановлено, що у прелюдії дзвін виконує функцію виклику, нагадування, молитви, а у фугі – переходу, межі, есхатологічного завершення. У висновках підкреслено, що дзвін стає духовним простором свідчення, своєрідним символом присутності того, що не можна вимовити, зрозуміти та забути та дозволяє слухачу сформувати глибокий емоційний зв'язок з національною культурою України та розуміння символічного давнього знання.

Ключові слова: Всеволод Задерацький, прелюдія і фуга, дзвін, музична пам'ять, ритуал, поліфонія, музика і культура, мистецтвознавчий аналіз, семіотика звуку.

Nataliya MAKAROVA

Doctor of Philosophy, Senior Lecturer, Department of Music and Theatrical Disciplines, Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts, Kyiv, 88 Zhylianska, Kyiv, Ukraine, 01032

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0495-2159>

To cite this article: Makarova, N. (2025). Dzvyn yak fihura pamiati (na prykladi preliudii i fuhy № 1 do-mazhor iz tsyklu «24 preliudii ta fuhy» V. Zaderatskoho) [The Bell as a Figure of Memory (on the Example of Prelude and Fugue No. 1 in C Major from the Cycle “24 Preludes and Fugues” by V. Zaderatsky)]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 95–105, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13>

THE BELL AS A FIGURE OF MEMORY (ON THE EXAMPLE OF PRELUDE AND FUGUE № 1 IN C MAJOR FROM THE CYCLE “24 PRELUDES AND FUGUE” BY V. ZADERATSKY

The article presents a comprehensive interpretation of the first diptych “Preludes and Fugues” in C major from the cycle “24 Preludes and Fugues” by Vsevolod Petrovich Zaderatsky in musicological, psychological and cultural aspects. Special attention is paid to the symbolism of the bell as a sign of memory, sacred musical time considered in

the context of the existential experience of the concentration camp and liturgical symbolism. The study substantiates the interpretation of the bell as a figure of memory, which in the conditions of the concentration camp acquires a special apophatic power, because its sounding occurs only in the imagination, the inner world, due to its absence in real life, thus becoming a kind of way of thinking and a form of preserving the national spiritual experience. Methodology: the article uses a structural analysis of the musical text, semiotics of sound, intertextual reading and a hermeneutic approach. The musical material is considered as a kind of diary, in which the bell appears not as an object of image, but as a way of thinking, a fundamental inner mental life of the prisoner and memory, which acquires national features. Special attention is paid to the analysis of the tritone, repeating figures, the lower bell, the metaphorical architectonics of the inverted cross, the bell, the mirror structure of the diptych and the eschatological sound of the finale. Scientific novelty: for the first time in the history of musicology, the diptych from the cycle "24 Preludes and Fugues" by Vsevolod Petrovich Zaderatsky has been analyzed and an original concept of the bell as a formative element of the acoustic figure of memory, embodying the categories of the sacred, existential and historical, has been proposed. Parallels are traced between the architectonics of musical form and ritual models of the bell in the Ukrainian tradition. It is established that in the prelude the bell performs the function of a call, a reminder, a prayer, and in the fugue – of a transition, a boundary, an eschatological conclusion. The conclusions emphasize that the bell becomes a spiritual space of testimony, a kind of symbol of the presence of that which cannot be uttered, understood and forgotten, and allows the listener to form a deep emotional connection with the national culture of Ukraine and an understanding of symbolic ancient knowledge.

Key words: Vsevolod Zaderatsky, prelude and fugue, bell, musical memory, ritual, polyphony, music and culture, art historical analysis, semiotics of sound.

Мені однаково, чи буду

Я...

Тарас Шевченко

Постановка проблеми. В кожного народу є герої, які були забуті, адже були незрозумілими, або народилися не у «свій час», не були почутими. Згадаймо хоча б генія епохи бароко – Й.С. Баха, який писав свої твори «в довгий ящик», для «неіснуючого поки» інструменту, випереджаючи рівень розвитку суспільства на цілих два століття. Сонати Л. Бетховена теж не знайшли свого слухача за життя композитора. Проте, здається, в історії України є найбільша кількість геніальних композиторів, яким не пощастило народитися в часи тоталітарних чисток еліти. Вони були не просто не почутими через високонаціональні ідеї, а були морально та фізично знищеними, затертими на сторінках історії України. Серед таких є Всеволод Петрович Задерацький, чиє ім'я є поки невідомим широкому колу музикантів. І справа тут не лише у використанні в своїх творах модерної «неугодної» гармонії, а саме у своїх поглядах на життя, любові до України. Загалом Всеволоду Петровичу не щастило в житті – будучи вчителем музики останнього цесаревича Олексія, був мало не розстріляним, врятований Ф. Держинським за особливу гру на фортепіано; заарештований три рази і кожного разу повністю знищувалася його творча спадщина. Третій арешт, без права на переписку, був найважчим, але і найпліднішим періодом в житті композитора – на Колимі, в ГУЛАЗі на телеграфних бланках, без гумки, зразу начисто пише

великий фортепіанний цикл – «24 прелюдії та фуги» (1937- 1939), тривалістю більше двох годин. Композитор розумів, що пише «в довгий ящик». І був повністю правим – перші виконання творів Задерацького на теренах України відбулися лише в 2000-х роках у місті Лева.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вперше про постать Всеволода Петровича Задерацького написав В. Клин в книзі «Українська радянська фортепіанна музика» в далекому 1980 року, де охарактеризував стилістику циклу «24 прелюдії для фортепіано»; 2011 року своє дисертаційне дослідження «Стильові основи фортепіанної поетики В.П. Задерацького» Н. Лукашенко (Лукашенко, 2011) захистила Одеській національній музичній академії. Згодом дослідження переросло у монографію «Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики ХХ століття» (Лукашенко, 2024), де було охарактеризовано як фортепіанну, так і симфонічну та вокальну музичну спадщину, пояснено особливості гармонічної мови та стилістики творів композитора; С. Постовойтової присвятила ціле питання своєї дисертації «Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття)» (Постовойтова, 2024) характеристиці циклу «24 прелюдії та фуги» В.П. Задерацького, особливості уваги надавши фугам.

Мета статті інтерпретація диптиху «Прелюдія і фуга» до-мажор № 1 з циклу «24 прелюдії та фуги» В.П. Задерацького в психологічному, семіотичному а також музично-структурному

сенсах як акустичну фігуру пам'яті. Завдання: виявити символічне звучання дзвону як моделі не лише часової пульсації, але й ритуалу та пам'яті історичної катастрофи часів концентраційних таборів; проаналізувати психологічні передумови внутрішніх ресурсів митця, що дозволювали здійснювати акт творчості в умовах екзистенційного випробування.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Цикл «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького, як символічне місце пам'яті, відіграв в житті композитора ключову роль. Написаний в надскладних нелюдських умовах, був своєрідним відволіканням від жахіття навколишньої дійсності. Розпочинається цикл прелюдією та фугою до мажор. Загалом, це світла тональність, проте Задерацький додає багато альтерацій, особливо бемолів, що надзвичайно її «затемнює». Загалом видно, що цикл був задуманий як своєрідний «щоденник», або документ того надскладного часу. На єдність циклу вказує не лише задум «відродження» барокового символу (прелюдій і фуг Й.С. Баха), а й «звучання» дзвонів, що повсякчас зустрічаються в циклі. Кожного разу, в кожному диптиху цей дзвін звучить по-різному, проте розповідає кожного разу одну і ту ж історію. Перша прелюдія та fuga і остання (до мажор і ре мінор) символічно створюють часову арку: як альфа і омега, як народження і смерть, як світле і темне, як добро і зло, і, символічно, як мажор і мінор – цикл повністю відображає всі емоційні настрої, що притаманні людському життю. І, зрозуміло, спочатку і в кінці циклу звучить дзвін – початковий і завершальний, тобто благовіст та поховальний. «З давніх часів дзвони своїм звучанням сповіщали про нашу віру у воскреслого Господа, мирили з братами та сестрами, супроводжували життя народів. Вони відміряли перебіг часу, відмічали дні роботи та відпочинку, години радості та скорботи, сповіщали про лихо та наближення ворога, святковим передзвоном зустрічали своїх героїв, возз'єднували, немов молитва, нас з Богом» (Волосяк, 2015).

Протягом всього циклу використовуються дзвони різної висоти:

- високі дзвіночки, як «дзвоник пам'яті», що сповнені спогадів, надії, трепетних почуттів;
- середні дзвони як «ритуальна пам'ять», де повторюваність дзвону трактується як регулярність, сакральність;

– великий дзвін – «дзвін часу та минушини», як спогад про смерть, рок та катастрофу.

Як індивідуальне, колективне та історичне, дзвін стає символом ритуалізації часу та трансцендентного зв'язку між сьогоднішнім, минулим та вічним. За Полем Рікером (Рікер, 2000, с. 579–628), дзвін є засобом ремеморалізації, де не просто зберігається пам'ять про минуле, а проходить свідчення його існування. Цикл В.П. Задерацького написаний без можливості доторкнутися до музичного інструменту, тобто це своєрідний акт «усної культури» – дзвін, що звучить в голові, в серці, в уяві, в молитві. Композитор жодним чином не зображує дзвін, він його здійснює, робить головною подією свого життя, знаком того неблаганного часу. Музичний праобраз дзвону постає як такого, що пам'ятає, проте не повторює, а стає своєрідним свідком через звук.

Починається прелюдія вступними шістьма тактами дзвонової теми, продубльованою октавно в партіях обох рук. Як заклик до чогось дуже важливого, потаємного, до молитви, що допоможе вистояти ще одну годину, ще один час, як Благовіст, що закликає на Службу Божу¹. Прелюдія написана у формі старовинних поліфонічних варіацій *basso ostinato* і зерно вступу буде проводитися в партії лівої руки ще 4 рази, кожного разу проростаючи в новому руслі, додаючи темі розвитку та нових фарб драматизму.

Перша варіація – це точне повторення вступу, окрім пониженого сьомого ступеню в перших двох тактах та доданої восьмої паузи у шостому такті проведення, як схлипування перед новою фразою трагічної розповіді. В партії правої руки звучать маленькі дзвони на *f*, як індивідуальна форма пам'яті, сповнена надії та спогадів доув'язненого часу, як молитва-крик про допомогу. Звичайно, що відкрито молитися в'язні в концтаборі не могли з різних причин, але «зацікавлення в'язнів релігією... було найширшим. Глибина і сила релігійної віри часто дивувала і зворушувала... Найбільше вражали імпровізовані молитви або служби в куточку барака...» (Франкл, 2004, с. 50).

Як і не могли чути дзвонів, які в українській культурі завжди асоціювались зі святом, всепрощенням та психологічно захищала від

¹ «Благовістом називаються розмірені удари в один великий дзвін. Ним віруючі скликаються у храм Божий на богослужіння. Благовістом цей дзвін називається тому, що ним сповіщається блага, добра звістка про початок богослужіння» [Волосяк, 2015]

Moderato $\text{♩} = 84$

Piano

p legato

8-

(8)

8-

f sempre

(8)

нестійкості та перипетій життя. Якщо придивитись уважніше до даної прелюдії, то бачимо цікаву особливість – партії правої та лівої руки звучать на великій відстані, створюючи враження, що людина одночасно знаходиться в двох різних світах. Це і не дивно, адже лише ця можливість вести подвійне життя, жити одночасно в двох світах могла уберегти В.П. Задерацького від загибелі як фізично, так і психологічно, адже «двосвіт формує певного героя в стані внутрішнього роздвоєння, його розміщення в такій атмосфері, в якій він не до кінця уявляє реальність або ірреальність подій, які відбуваються навкруги і з ним самим» (Капітонова, 2022, с. 110). Зрозуміло, що композитори та музиканти дуже «ніжної» психологічної організації. «Попри всю вимушену фізичну та духовну примітивність життя в концентраційному таборі духовне життя могло бути глибшим. Уразливі люди, які звикли до багато інтелектуального життя, могли відчувати сильний біль, але їхнє внутрішнє життя не страждало так сильно. Вони були спроможні рятуватися від навколишнього жаху в багатому внутрішньому житті й духовній свободі» (Франкл, 2004, с. 51). На межі двох світів – табірної реальності та духовної – народжується третій вимір, третя реальність, що здатна творити, утримувати пам'ять, віру та надію. Проте, «музичний щоденник» В.П. Задерацького – «це

не «культурна» прикраса, що оточує «серйозну» реальність. Це, скоріше, основне і центральне «обличчя» серйозної реальності» (Квош, 2004, с. 16).

Третє проведення теми розширюється з шести до десяти тактів за рахунок «відповіді» без питання, що зазвучить у т.15 та повториться ще чотири рази, кожного разу спускаючись вниз. Здається, що віра покидає людину в такий надскладний і жорстокий момент. В т.16, після трепетної паузи, звучить інтонація-запитання – інтервал секста, як символ відкритості та незахищеності, що раптово виділяється з іншого матеріалу. Це питання про особистісне, наболіле – «Чи буде?». Відповідь звучить знову, ми вже чули її, вона не принесе ані змін, ані розради. Загалом питання звучить двічі. Ми знаємо, що у християнській традиції число два символізує протилежності – світле і темне, земне і небесне, життя та смерть. Це завжди напруга, і Задерацький, будучи на межі виживання формує два запитання: до Бога і до людини, до двох світів – зовнішнього і внутрішнього. Проте, жодного разу не отримує ствердної відповіді. Можливо, саме тому композитор і не ставить третього питання, «бо де двоє чи троє зібрані в Ім'я Моє, там Я серед них» (Матвія 18:20) (Біблія, 2011), а закріплює його на підсвідомому рівні як свідчення, символ істини та присутності, вимагаючи присутності Третього

як Іншого для підтвердження або спростування істини. Після другого запитання відповідь звучить аж три рази (т. 19 – 21), спускаючись на кварту і, символічно, в останньому такті (т.22) цієї варіації три кварта вниз, крокуючи малими секундами у порожнечу, «добиває» сердешного на трьох рівнях – тілесному, духовному і божественному, ніби кажучи три рази: «Ні, по твоєму уже не буде».

Четверта варіація – найдовша, водночас і найтрагічніша і, певно, символічно триває тринадцять тактів. У західноєвропейській культурі (і не тільки) число тринадцять – нещасливе, трактується як порушення досконалості та порядку, з'являється відразу після числа дванадцять, що має значення повноти – дванадцять місяців, апостолів, племен Ізраїля. На Тайній вечері був також присутній тринадцятий персонаж, зрадник – Юда Іскаріот (Юнг, 1969). Тт. 29 – 32 рух партії лівої руки починається кожного разу з октави «мі» в малій октаві, проте, рухаючись вниз, кожного разу закінчується на малу секунду нижче попередньої, створюючи ефект безвиході, руху в прірву. В цілій варіації не звучить жодного питання, натомість є лише відповідь, уже знайома слухачу, що повторюється як мантра, обертаючись кругом себе. Немає перепочинку від нав'язливих думок, немає спокою. Якщо спочатку партія правої руки сприймалась як голосна, але ненав'язлива молитва, то зараз це вже нестерпний тремор, що є символом емоційного та психічного виснаження. «Дзвони лівої руки» постійно спускаються вниз, потім знову повертаються, щоб впасти ще нижче. І так багато разів, поки не досягають землі, де втрачаються всі орієнтири. Складається враження,

що композитор, після волення про допомогу до неба, спеціально поміщений у вакуум, де у відповідь на всі зусилля продзвонить мовчання Бога. Можливо, саме так і має «звучати» чистилище (Данте, Чистилище) – не місцем покарання, а простором ізоляції, щоб пройти спустошення, вигорання, залишити за собою не лише гріхи, але і власне «Я», лишаючи лише форму, а душа спалює свої залишки минулої сутності та готується до трансформації. Це екзистенційний вакуум, коли людина вже не плаче, не молиться, а лише дихає і покірно чекає. «Апатія, притуплення почуттів, внутрішня байдужість ...– у край необхідна броня, якою душа в'язня захищається заздалегідь» (Франкл, 2009, с. 62). Таким чином, ця варіація сприймається як структурована руїна, що стає носієм внутрішньої тривоги та безнадії.

П'ята варіація – одна з найкоротших, звучить сім тактів. Починається знайомим двотактом, що вже є символом повернення в попередній стан з метою віднайти відповіді на питання. Проте, питання тут знову відсутнє. Є лише триразовий підйом (тт. 38,39,40), проведення одного і того ж мотиву кожного разу в новій октаві. Тут жива ще надія, що вирватися із неприйнятної ситуації можливо. Проте це марна спроба – за триразовим підйомом відбувається стрімке падіння вниз, останній раз повертаючи слухача в попередній стан початкового такту. Підйом тут символізує стан екзистенційного вакууму, як «відсутності Бога», коли не лишається нічого, окрім ехо молитви, що так і лишилась без відповіді. Кожен наступний підйом ніс щоразу більше надії, а не усвідомленості, коли «воля до сенсу» є волею до свободи, що стикаючись





з глухим муром мовчання стає просто механічним повтором – повідомленням без адресата. Напруга, що не має виходу, зростає, спіраль «зусилля», як жест екзистенційного надриву, стискається щораз тугіше, стан безсилля поглиблює культурну пам'ять катастрофи. Тут проводяться чіткі паралелі до кіл пекла, де браму оздоблено надієвбивчим написом «*Lasciate ogni speranza*²...» (Данте, Пекло 3:9), що поміщають людину у стан відчаю (К'єркегор, 1984, с. 13), який веде до смерті.

Прелюдія закінчується дзвонивими інтонаціями *marcatissimo*, ніби остаточна крапка, проте це лише дзвін, що пролунав у навколишній простір і не отримав відповіді. Адже після останнього довгого звуку прелюдії звучить восьма пауза, де чується продовження. Це не дзвін смерті, а дзвін, що кричить про пам'ять, про єдність, про причетність. Ідентичний дзвін

прозвучить вдруге в кінці fugи, але останній звук подовжений, що сприймається як остаточний дзвін та ставить крапку. Як «Фуга смерті» (Целан, 1948), що закінчується не тишею, а «чорним молоком світання», що звучить навіть тоді, коли слухачів вже немає, як «*In my beginning is my end... In my end is my beginning*» у Еліота (Еліот, 2017, с. 8), що стає структурою Буття. Таким чином, прелюдія не завершується, вона відкритим дзвоном прочиняє навстіж двері фузі, а фуга замикає їх дзвоном вічним, запечатаним.

Чотириголоса фуга побудована на матеріалі третьої варіації прелюдії. Починається таємничо на *p*, продовжуючи основну думку прелюдії, даруючи слухачу одночасно і відчуття стабільності, і напруги перед відкриттям нового, що органічно резонує з образом з Ісаї: «Голос того, хто кличе в пустелі: приготуйте дорогу для Господа...» (Ісаїя 40:3) (Біблія, 2011). Якщо добре придивитися, то вже з 29 такту чітко

² «Усяку надію покиньте, хто входить сюди»

видно, що В.П. Задерацький дійсно не мав доступу до інструменту – середньостатистичний піаніст фізично не зможе без допомоги педалі виконати всі затримання так, як вказано в нотах. Ундецими, дуодецими та терцдецими – це недосяжна мрія розтяжки кисті виконавця, напрацювати неможливо, а природжена здатність майже не зустрічається. А, можливо, композитор спеціально, в такий спосіб, підкреслював недосяжність, недоступність, ніби вже цими інтервалами хотів нам показати надлюдськість витриманого болю, докладених зусиль, відсутності фізичного комфорту, відчаю, катастрофи. Це вираз трансцендентного крику, як відстань між минулим і теперішнім, між небесним і земним, створюючи тим самим вже згадуваний екзистенційний вакуум. Цікаво, що у середньовічній музиці інтервали, величиною більше октави, символізували розрив між земним та трансцендентним, змальовували образ уявного мосту, яким душа піднімалася до Творця (Гоппін, 1978, с. 150 – 200). А у XX столітті Г. Марсель присутність фізично недосяжного, що викликає дію, віру або рух назве «наявністю відсутнього» (Марсель, 1951, с. 35 – 55). У Задерацького – це висота, якої не можна досягнути тілесно, проте можна дотягнутися ментально. Композитор, як і Августин (Августин, 2001) свого часу, спеціально наділяє технічно неможливу дію сакральною вагою: не сам акорд, а його нездійсненність стає головною музичною подією. Як молитва, що не вміщується в слова, так і акорди, що не вміщуються в руки.

З 37 такту фрагментарно розробляється попередній матеріал, постійно піднімаючись вгору як динамічно, так і висотно. Таким чином проявляється внутрішнє кипіння, шукаючи відповіді на поставлені питання, не зважаючи на те, що простір мовчить у відповідь, ніби волаючи «і живим, і мертвим, і ненародженим...» (Шевченко, 1986, с. 265) до цілої нації, а не до

окремого слухача. Тема довго не приходить (аж в 53 такті), відчувається ментальне виснаження, натякаючи на межу видимого та недосяжного, присутнього та відсутнього, де мовчання є прощом і лише в стані самотності людина зустріне найглибшу правду (Донцов, 1951).

Унікальний момент у фузі – тт. 62 – 69. Тут в першу долю кожного такту «вдаряє» нижній дзвін, вісім разів поспіль. Це не проста послідовність, а своєрідна цитата із традиції поховального дзвону. У християнській традиції – це момент переходу душі, свідчить про завершення земного циклу, Воскресіння, водночас це і фінальна межа, де людське стикається з Невідомістю (Марсель, 1951). Це дзвін, що свідчить «Його тут нема. Він воскрес» (Марко 16:6)(Біблія, 2011). Задерацький тут створює своєрідну порогову ситуацію, в якій музика втрачає напрямок і мету. Поступ вперед замінюється ритуальним кружлянням, а рух – відлунням присутності, час якої вже пройшов. Тобто, це образ оберненого хреста – не знищення сакрального, а розрив між божественним і людським; це стан надії, що ще не вмерла, але вже замовкла; це своєрідне музичне розп'яття, екзистенційне заціпеніння «відчаю без сліз» за К'єркегором (К'єркегор, 1984).

Наступний геніальний момент фути – це такти 88, 89 та 90. Тут тричі з'являється інтервал збільшеної кварта, що звучить в октавному дублюванні. Тобто, два дзвони фа та сі вдаряють тричі в одне місце. Збільшена кварта, або тритон – це *diabolus in musica*, символ нестабільності, катастрофи. В часи Середньовіччя його викреслили з церковного вжитку (Гоппін, 1978). Це як «*Nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti*»³, проте без Благословіння, як образ тричі відреченого Петра (Мт. 26:69–75) (Біблія, 2011), апофатичний дзвін, що сповіщає про останній жах, коли слова більше недостатньо, однак у В.П. Задерацького ані півень не

³ В ім'я Отця, і Сина, і Святого Духа – переклад з латини



The image shows a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The first system has two staves. The second system has two staves. The third system has two staves. The fourth system has two staves. The fifth system has two staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp' and 'cresc.'.

співає, ані надія не народжується, а приходить мовчазна поразка, яку не можна ані змінити, ані виправити, ані зрозуміти людським розумом. Цікавим є той факт, що тритон звучить три рази одночасно трьома звуками, розділеними між правою та лівою рукою, тобто $3 \times 3 = 9$, де три – у християнській традиції символізує завершення, абсолют, а дев'ять – повноту скорботи та завершення страждання перед переходом.

Такти 101 – 106 ліва рука шість разів «відбиває» один і той самий ритм однаковою висотою звуків. Складається враження, що вимірюється час, проте не календарний, а есхатологічний, а поминальна хода рухається до фіналу. У 107 такті мав би прозвучати «амінь», проте він не наступає. Натомість в такті 108

ми чуємо чотириразовий набат, як чотири кінці світу, чотири вершники Апокаліпсису та чотири євангелісти, які завершують свідчення. Отут і наступає довгожданий «Амінь». Фуга завершується тим самим звоновим мотивом, що і прелюдія, створюючи арку та враження, що фуга дивиться у прелюдію як у дзеркало. Композитор тут натякає нам на форму вічного повернення, проте все, що повторюється заново, буде проходити під новим знаком якості та глибини. У завершальному дзвоні фуги міститься біль та прагнення вічності, де радість мусить пройти через «глибоке страждання» – «Weh spricht: Vergeh!»⁴ (Ніцше, 1891, с. 226). Останній дзвін – той самий, що був на початку (в кінці прелюдії), але слухач вже інший!

⁴ Страждання каже: минай!



Висновки. Прелюдія та fuga до-мажор з циклу «24 прелюдії та fugи» Всеволода Петровича Задерацького відкриває нам двері до таємниць «музичного щоденнику» людини, що пройшовши через жахи концтабору, зуміла вижити, не зламатися і залишити по собі шедевр, що стане свідком епохи. Не даремно композитором використовується формула дзвоніння, а дзвін постає як символ, що збереже пам'ять, що не піддається повноцінному словесному опису – про межу, яку не можна здолати, про тишу, що обов'язково прийде після смерті, про духовну присутність, яку не можна скасувати,

про питання, на яке не можна отримати відповіді. Це як присутність та відсутність одночасно, як альфа і омега, як добро і зло, як тінь та світло – своєрідна форма молитви, жест есхатологічного слухання. У цій полярності виникає внутрішня трансформація, як у Данте, який проходить через Чистилище, як Ніцше, у якого кожна радість пройде через прірву страждання, як у християнстві, де Воскресіння прийде лише після Смерті. Отже, Задерацький звучанням дзвону формує вічний простір контрапункту пам'яті цілої нації, що вслухається в те, що мовчить, що кличе та що болять.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / переклад з давньоєврейської, арамейської та давньогрецької Івана Огієнка. Київ: Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с.
2. Волосюк, М. М. Дзвонарські традиції української церковної служби. Сучасна наука в мережі Інтернет, 2015. URL: <https://int-konf.org/ru/2015/suchasna-nauka-v-merezhi-internet-16-18-02-2015/1015-volosyuk-m-m-dzvonarski-traditsiji-ukrajinskoji-tserkovnoji-sluzhbi> (дата звернення: 7.08.2025).
3. Донцов, Д. Дух нашої давнини. Мюнхен: Монтреаль, 1951. 342 с.
4. Капітонова, К. П. Розуміння двосвіту в культурно-історичному аспекті. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. вип. 32, кн. 2, с. 107–116.
5. Лукашенко, Н. Стильові основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького: дис. ... канд. мистецтв: 26.00.01. Одеса, 2011. 242 с.
6. Лукашенко, Н. Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики XX століття: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 308 с.
7. Нові віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті: колективна монографія / за ред. О. І. Самойленко. Львів–Торунь: Ліга-Прес, 2021. 128 с.

8. Постовойтова, С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів XX – початку XXI століття): дис. ... д-ра філософії. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 226 с.
9. Шевченко, Т. Кобзар. Київ: Радянська школа, 1986. 608 с.
10. Augustinus, A. Confessiones. Stuttgart: Reclam, 2001. 332 p.
11. Celan, P. Todesfuge. 1948. URL: <https://images.app.goo.gl/YfYyTwKjHuF63F56A> (дата звернення: 7.08. 2025).
12. Dante Alighieri. La Divina Commedia: Purgatorio. Traduzione e commento di Natalino Sapegno. Firenze: La Nuova Italia, 1955. URL: <https://litarchive.in.ua/bozhestvenna-komediia-dante-alighieri> (дата звернення: 2.08.2025).
13. Eliot, T. S. Four Quartets. Letters: A Journal of Literature and the Arts, 2017. URL: <https://www.lettersjournal.org/wp-content/uploads/2017/05/fourquartets.pdf> (дата звернення: 5.08.2025).
14. Frankl, V. Man's Search for Meaning: The classic tribute to hope from the Holocaust. London; Sydney; Auckland; Johannesburg: Rider, 2004. 160 p.
15. Frankl, V. E. ... trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager. München: Kösel-Verlag, 2009. 269 p.
16. Hoppin, R. H. Medieval Music. New York: W. W. Norton & Company, 1978. 572 p.
17. Jung, C. G. Psychology and Religion: West and East. Princeton: Princeton University Press, 1969. 928 p.
18. Quash, B. An Introduction to von Balthasar's "The Glory of the Lord". In Schindler, D. L. (Ed.), Hans Urs von Balthasar: His Life and Work. Communio Books. Grand Rapids: Eerdmans, 2004. Pp. 1–24.
19. Kierkegaard, S. Die Krankheit zum Tode: Eine christliche psychologische Entwicklung zur Erbauung und Erweckung von Anti-Climacus. Hrsg. und übers. von Liselotte Richter. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1984. 212 p.
20. Nietzsche, F. Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen. Leipzig: Naumann, 1891. 343 p.
21. Marcel, G. Le mystère de l'être. Vol. 1. Paris: Aubier, 1951. 254 p.
22. Ricoeur, P. La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris: Éditions du Seuil, 2000. 688 p.

REFERENCES:

1. Bibliia abo Knyhy sviatoho Pys'ma Staroho i Novoho Zavitu: pereklad Ivana Ohienka. (2011). [The Bible or the Books of the Old and New Testament: translated by Ivan Ohienko]. Kyiv: Ukrainske bibliine tovarystvo. 1376 p. [in Ukrainian].
2. Volosiuk, M. M. (2015). Dzvonnarski tradytsii ukrainskoi tserkovnoi sluzhby. [Bell-ringing Traditions of Ukrainian Church Service]. Suchasna nauka v merezhi Internet, 16–18.02.2015. URL: <https://int-konf.org/>... [in Ukrainian].
3. Dontsov, D. (1951). Dukh nashoi davnyiny [The Spirit of Our Antiquity]. Miunkhen–Montreal. 342 p. [in Ukrainian].
4. Kapitonova, K. P. (2022). Rozuminnia dvosvitu v kulturno-istorychnomu aspekti. [Understanding the Dual World in the Cultural and Historical Context]. *Muzychna mystetstvo i kultura*. 32(2). 107–116. [in Ukrainian].
5. Lukashenko, N. (2011). Styliovi osnovy fortepiannoi poetyky V. P. Zaderatskoho [Stylistic Foundations of the Piano Poetics of V. P. Zaderatsky]. (PhD thesis). Odesa. 242p. [in Ukrainian].
6. Lukashenko, N. (2024). Vsevolod Petrovych Zaderatskyi v konteksti "tinovoi" istorii muzyky XX stolittia [Vsevolod Petrovych Zaderatsky in the Context of the "Shadow" History of 20th-Century Music]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 308 p. [in Ukrainian].
7. Samoilenko, O. I. (Ed.). (2021). Novi vikhi rozvytku kultury i mystetstva u XXI stolitti [New Milestones in the Development of Culture and Art in the 21st Century]. Lviv–Torun: Liha-Press. 128 p. [in Ukrainian].
8. Postovaitova, S. O. (2024). Velykyi polifonichnyi tsykl yak kompozytsiino-dramaturhichna tsilisnist' [The Great Polyphonic Cycle as a Compositional and Dramaturgical Unity]. (PhD thesis). Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 226 p. [in Ukrainian].
9. Shevchenko, T. (1986). Kobzar [Kobzar]. Kyiv: Radianska shkola. 608 p. [in Ukrainian].
10. Augustinus, A. (2001). Confessiones. Stuttgart: Reclam. 332 p. [in Latin].
11. Celan, P. (1948). Todesfuge [Death Fugue]. Retrieved from <https://images.app.goo.gl/YfYyTwKjHuF63F56A> [in German].
12. Dante Alighieri. (1955). La Divina Commedia: Purgatorio [The Divine Comedy: Purgatory] (N. Sapegno, Trans. & Comm.). Firenze: La Nuova Italia. Retrieved from <https://litarchive.in.ua/>... [in Italian].
13. Eliot, T. S. (2017). Four Quartets. Letters: A Journal of Literature and the Arts. Retrieved from <https://www.lettersjournal.org/>... [in English].
14. Frankl, V. (2004). Man's Search for Meaning: The Classic Tribute to Hope from the Holocaust. London–Sydney–Auckland–Johannesburg: Rider. 160 p. [in English].

15. Frankl, V. E. (2009). ...trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager [Say Yes to Life in Spite of Everything: A Psychologist Experiences the Concentration Camp]. München: Kösel-Verlag. 269 p. [in German].
16. Hoppin, R. H. (1978). Medieval Music. New York: W. W. Norton & Company. 572 p. [in English].
17. Jung, C. G. (1969). Psychology and Religion: West and East. Princeton, NJ: Princeton University Press. 928 p. [in English].
18. Calameo. (n.d.). Retrieved from <https://www.calameo.com/read/002820791eadadbaef90d> [in French].
19. Quash, B. (2004). An Introduction to von Balthasar's "The Glory of the Lord". In D. L. Schindler (Ed.), Hans Urs von Balthasar: His Life and Work (pp. 1–24). Grand Rapids: Eerdmans. [in English].
20. Kierkegaard, S. (1984). Die Krankheit zum Tode: Eine christliche psychologische Entwicklung zur Erbauung und Erweckung von Anti-Climacus [The Sickness unto Death: A Christian Psychological Exposition for Edification and Awakening by Anti-Climacus] (L. Richter, Ed. & Trans.). Hamburg: Europäische Verlagsanstalt. 212 p. [in German].
21. Nietzsche, F. (1891). Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen [Thus Spoke Zarathustra: A Book for All and None]. Leipzig: Naumann. 343 p. [in German].
22. Marcel, G. (1951). Le mystère de l'être. Vol. 1 [The Mystery of Being. Vol. 1]. Paris: Aubier. 254 p. [in French].
23. Ricoeur, P. (2000). La mémoire, l'histoire, l'oubli [Memory, History, Forgetting]. Paris: Éditions du Seuil. 688 p. [in French].

Дата першого надходження рукопису до видання: 19.08.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 15.09.2025

Дата публікації: 07.11.2025