

Наталія Вікторівна Макарова

Антитріумфальне свято (на прикладі аналізу «Прелюдії і фуги сі-бемоль мажор» № 21 В. Задерацького)

УДК 78.071:159.9 (477) (0.034) Задерацький
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.13>

Наталія Вікторівна Макарова
докторка філософії,
старша викладачка кафедри музично-теоретичних дисциплін
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв
ORCID: 0000-0003-0495-2159

Дата першого надходження статті до
видання: 14.01.2026

Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 11.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:
20.04.2026

У статті здійснено комплексний аналіз «Прелюдії і фуги сі-бемоль мажор» № 21 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького як поліфонічного диптиху, що моделює «антитріумфальне свято», поєднуючи внутрішнє свято-кове начало з відсутністю зовнішньої урочистості, та розкриває механізми музичної репрезентації психологічного, культурного та духовного досвіду в надскладних екзистенційно-межових умовах ув'язнення в колимському концентраційному таборі. Дослідження є актуальним у контексті сучасної України, що охоплена загарбницькою війною, оскільки показує, як музична думка стає засобом збереження національної пам'яті, духовної стійкості та внутрішньої свободи в екстремальних обставинах, коли промовляння словами заборонено, залишаючи музичні коди єдиним способом передачі національної культурної пам'яті. Методологічно робота поєднує структурно-аналітичний та інтерпретаційний підходи, феноменологію музичного часу, психологію травми, культурологічний та богословський аналіз, що дає змогу виявити семантичну багатоплановість музичної тканини. Наукова новизна полягає у вперше запропонованій комплексній міждисциплінарній інтерпретації диптиху, яка поєднує музикознавчий, психологічний, культурологічний та богословський аспекти, а також у введенні концепції «антитріумфального свята», яка переосмислює семантику мажору в умовах насильства та несвободи. Результати дослідження засвідчують, що музична структура диптиху фіксує особливу форму емоційного оніміння, поєднує приватний спогад, космічну дистанцію і трансцендентну присутність, демонструючи, як мистецький твір у крайніх умовах репресії стає формою культурної пам'яті, внутрішньої свободи та духовної цілісності, зберігаючи смислову глибину та актуальність для сучасного культурного та мистецтвознавчого контексту.

Ключові слова: Всеволод Задерацький, диптих, прелюдія і fuga, сі-бемоль мажор, свято, музична культура.

*О думи мої! о славо злая!
За тебе марно я в чужому краю
Караюсь, мучусь...але не каюсь!...*
Тарас Шевченко

Постановка проблеми. Сучасна Україна, охоплена війною, переживає трагічне повторення історичних катастроф. Военні події визначають умови існування культури, особливо музичної, загострюючи усвідомлення втрат, насильства та системного руйнування. У таких обставинах питання національної культурної пам'яті та її збереження стає надзвичайно важливим. Музика виступає універсальною мовою, здатною відобразити, передавати та осмислювати колективний досвід травми, створюючи символічний простір для переживання історичного болю.

Особливо показовою в цьому сенсі є постать Генія українського народу – Всеволода Петровича Задерацького. Його творчість формувалася під тиском тоталітарного режиму ХХ століття. Через належність до категорії «ворогів народу» композитор зазнав системного виключення з культурного життя, заслання на Колиму, заборону на публікацію та виконання творів, а його ім'я навмисне виключили з довідників та історії музики. За життя він залишався маргіналом, а його творчість – невидимою.

Сьогодні його спадщина знову стає предметом суперечок – через спроби ретроспективного «присвоєння» його творчості. Важливо пам'ятати: обмежена інтеграція українських митців у імперський культурний простір не може слугувати аргументом для заперечення їхньої національної ідентичності. Якщо композитора за життя переслідували, ізолювали та знищували його культурну присутність, то на якій підставі нині прагнуть включити його до канону тієї самої системи? Подвійність – знищення за життя й символічне «присвоєння» після смерті – потребує критичного осмислення. Відновлення імені Задерацького в український музичний і науковий простір є не лише актом історичної справедливості, але й проявом принципової позиції щодо чесності культурної пам'яті. Йдеться про символ незламності, творчого спротиву та внутрішньої свободи митця.

Особливо показовим є його цикл «24 прелюдії та фуги», створений у засланні в трудовому таборі на Колімі. Кожен музичний жест у цьому циклі – акт опору: контрапункт, фактура, ритм і повтори структурують досвід несвободи не на рівні сюжету, а через саму тканину музичної думки. Цей цикл не можна редукувати до біографії чи ілюстрації історичних подій – його значення лежить у музичній структурі, яка відображає психологічний, духовний та культурний досвід часу.

Сьогодні твори Задерацького набувають особливої актуальності. Звернення до його творчості дає змогу розширити музикознавчий інструментарій, адже тут історія, мораль і духовність наявні не як сюжет, а як музична структура, яка сама розповідає про досвід несвободи та стійкості.

Аналіз актуальних досліджень. Дослідження циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького поступово розширюються, формуючи перші наукові підходи до вивчення творчої спадщини. Наразі всього декілька авторів прицільно присвячують свої дослідження саме цьому циклу. Так, у дисертаційній роботі С. Постовойтової (Постовойтова, 2024) розглянуто структурні особливості фуг, тоді як Т. Сирятська (Сирятська, 2024) присвятила свою статтю детальному аналізу саме прелюдій циклу. Публікації Н. Макарової (Макарова, 2024; 2025) поступово висвітлюють диптихи циклу «24 прелюдії та фуги» через широкий спектр питань: від мистецтвознавчих та символічних до психологічних, історико-культурологічних і теолого-богословських аспектів.

Мета статті полягає у виявленні смислової та символічної специфіки «Прелюдії і фуги сі-бемоль мажор» № 21 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького шляхом їх інтерпретації диптиху як моделі антитріумфального свята, сформованої в умовах історичної несвободи та культурного витіснення.

Методологія дослідження становить поєднання структурно-аналітичного та інтерпретаційного підходів, доповнених елементами феноменології музичного часу та теорії культурної пам'яті. У роботі використано структурний аналіз жанрової моделі прелюдії і фуги; семантичний аналіз ладо-тональної, ритмічної та фактурної організації; інтерпретаційний підхід, орієнтований на виявлення символічних смислів музичної форми в історико-культурному контексті.

Уперше в українському та міжнародному музикознавстві «Прелюдія і фуга сі-бемоль мажор» № 21 розглядається крізь призму міждисциплінарного аналізу, що включає музикознавство, психологію, культурологію та богословську інтерпретацію. Запропоновано концепцію «антитріумфального свята», що зберігає внутрішнє святкове начало без зовнішньої урочистості та переосмислює семантику мажору в умовах історичного насильства.

Результати та їх обговорення. Цикл «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького створювався в умовах радянського терору, коли життя й творчість мистця постійно перебували під загрозою. Задерацького репресували як «ворога народу», заарештували і заслали в колимський концтабір. У надзвичайно складних умовах, позбавлений можливості публічного життя та участі в культурному процесі, композитор продовжує творити, зберігаючи власний творчий

голос для майбутніх поколінь. Цикл «24 прелюдії та фуги» твориться як результат стійкості, унікального поєднання внутрішньої свободи та опору зовнішньому тиску. В засланні композиторів доводилося працювати в умовах повної відсутності нотного паперу, обмежених засобів запису, заборони писати, несприятливих життєвих умовах та постійної загрози переслідування. Ізоляція накладала свій відбиток на процес роботи і водночас загострювала внутрішню концентрацію, формуючи цикл як продукт надзвичайної витримки та самодисципліни. Створення великого циклу «24 прелюдій та фуг» у важких межово-екзистенційних умовах стало унікальним феноменом в історії не лише української музики ХХ століття, але й всесвітньої музичної культури всіх часів. Цикл довжиною в життя (технічно 2,5 години) документує виживання і творчість у середовищі постійного страху, у фізично і психологічно обмеженому просторі, де кожен день перебування в засланні міг стати випробуванням на межі можливостей, або й останнім, а музична діяльність залишалася одним з небагатьох способів збереження внутрішньої свободи та цілісності «Я» особистості композитора. Цикл «24 прелюдії та фуги» постає як свідчення найсуворіших умов тоталітарного режиму та дає змогу зрозуміти, якою ціною створювалася українська музична культура в умовах несвободи, посеред зла та відсутності права на голос. Як зазначав Карл Юнг, «дух зла – це страх, заборона, ворог, який протистоїть життю в його боротьбі за вічну тривалість і опирається будь-якій великій справі, який вливає в тіло отруту слабкості і старості через підступний укус змії; це дух регресії, який загрожує <...> в'язницею, розчиненням і забуттям у несвідомому. Для героя страх – це виклик і завдання, адже тільки сміливість може звільнити від страху. А якщо не ризикнути, то так чи інакше порушується сенс життя, і все майбутнє прирікається на безнадійну застарілість, на сірість, лише подекуди освітлювану мандрівними вогниками» (Юнг, 2023, с. 551).

Диптих «Прелюдія і фуга сі-бемоль мажор» № 21 має святковий піднесений характер. На це вказує *Allegro festivo* прелюдії, що побудована на принципі повторюваності. Прелюдія тричастинна з кодою. Особливістю є те, що протягом цілого диптиху композитор не дав жодної динамічної позначки. Протягом циклу «24 прелюдії та фуги» таке зустрічається декілька разів. Чи можна звинуватити композитора в халатності до тексту? Відповідь однозначна – Ні! Адже цикл писався в умовах, коли мовчання могло зберегти життя. Поступово проступає феномен, який неможливо пояснити лише стилістичними або жанровими категоріями. Йдеться про системну наявність стану, який у психології травми описується як емоційне оніміння – не відсутність переживання,

а його вимушене приглушення, редукція афекту до мінімально допустимого рівня. У музиці Задерацького цей стан не є випадковим або локальним: він формує цілу карту дозволеної пам'яті, в якій чітко розмежовано те, що може звучати, і те, що мусить залишатися німим.

Особливе місце в цій карті посідає диптих № 10, де композитор з особливою любов'ю змальовує образ нічного рідного українського неба. Це рівень національної та культурної пам'яті, який виходить за межі людського і соціального. Небо не можна заборонити, не можна цензурувати і не можна остаточно привласнити. Звернення до космічного виміру є характерною реакцією психіки в умовах радикального обмеження: коли земний простір стає небезпечним, погляд піднімається вгору. Тут емоційне оніміння поєднується з трансцендентністю, створюючи форму внутрішньої свободи, яка не потребує жодного зовнішнього дозволу. Диптих № 13 можна охарактеризувати як простір світлого споглядання, демонструє максимально допустимий рівень духовності в умовах несвободи. Це світло без адреси, без об'єкта, без вимоги відповіді. Тут немає ані молитви, ані протесту, ані історичного жесту. Є лише чиста присутність, якій не загрожує жоден зовнішній порядок. У психологічному сенсі це форма контемплативної втечі, коли воля згортається, а свідомість зосереджується на Бутті як такому. Диптих № 17 – це спогад, де образом соловейка і вітру композитор відкриває ще одну заборонену зону – зону спогаду. Це не історія і не міф, а пам'ять про рідних, дім, ніч, природу. Український культурний код тут наявний максимально. До речі, образ соловейка у Задерацького зустрічається не раз протягом циклу, адже це єдина малесенька сіра пташка, яка співає навіть у темряві колимської ночі. Саме така пам'ять є небезпечною для тоталітарної системи: вона не претендує на колективність, формує національну ідентичність, проте завжди нещадно придушувалася. У цьому номері емоційне оніміння не тотальне – воно вибіркоче, спрямоване на захист того, що ще можна зберегти.

На противагу цьому диптих № 18 звертається до казкового, міфологічного рівня свідомості. Образ ниток та вузликів Долі виводить слухача за межі конкретної історії, часу і політичної відповідальності. Казка тут виконує захисну функцію: вона дає змогу говорити про неминучість, про фатум, про зв'язок подій, не називаючи жодних імен і не вказуючи на жодну конкретну реальність. Це форма символічного відступу, в якому психіка знаходить можливість зберегти внутрішню цілісність, не вступаючи в небезпечний контакт із прямим історичним злом. Поруч із цим номером особливо промовисто виглядає особливий диптих у циклі № 19, де зустрічається ідея безперервного руху з нестабільністю, дезорієнтованістю Буття.

І на завершення диптих № 21 як сцена народного святкування. Якщо розглядати ці номери разом, стає очевидно, що в циклі Задерацького вибудовується чітка ієрархія дозволеного звучання. Активна історія, колективна радість, героїчний афект витіснені або редуковані до мінімуму. Натомість дозволеними залишаються ритм без пісні, міф без імен, споглядання і космічна дистанція. Це і є музична форма емоційного оніміння – не як патології, а як етика виживання. У цьому сенсі цикл «24 прелюдії і фуги» постає не лише як художній твір, але й як свідчення того, що саме не могло бути озвучене в умовах несвободи. Музика не приховує цього – вона вибудовує мовчання як структуру, що є не відсутністю змісту, а його найгострішою формою.

Прелюдія з диптиху № 21 побудована на ритмічному остинато шістнадцятого + восьма + шістнадцятого у розмірі $\frac{3}{4}$. Басова лінія створює стабільний часовий каркас, забезпечуючи відчуття постійного пульсу та внутрішньої опори (рис. 1). У контексті заслання, де кожен день на Колимі був випробуванням, цей ритм можна розглядати як музичний символ стійкості та психологічної стабільності композитора. Верхній голос прелюдії рухається октавами, часто перериваючись паузами, що надає мелодичній лінії «дихання» та просторовості. Контраст між непохитним ритмом басу та рваними мелодичними фразами верхнього голосу формує музичну тканину, що передає атмосферу народного святкування – енергію, рух і піднесення. Мелодичні обриси верхнього голосу можна розглядати як образ ритуального або святкового музичного виконання, про що писав Мірча Еліаде, наголошуючи на здатності музики відтворювати колективний досвід та структурувати час у ритуальному контексті (Еліаде, 1959).



Рис. 1. Народне святкування

Зміна функцій партій рук у другому епізоді прелюдії (тт. 16–26) (рис. 2) не є суто композиційним або фактурним прийомом. У контексті циклу, створеного в умовах радикальної несвободи, ця зміна постає як етично навантажений жест, що фіксує трансформацію статусу музичного мовлення. Мелодія, перенесена в нижній регістр, втрачає публічність і зверненість – вона більше не адресована Іншому, а замикається у внутрішньому просторі, набуває експресивної свободи, хоча звучить стримано, майже приглушено. Ця стриманість відображає витіснений афект, що в психології травми описується як емоційне оніміння – захисний механізм у ситуації небезпеки. Віктор Франкл,

аналізуючи досвід концтабору, наголошував на тому, що одним з перших наслідків табірної існування є приглушення внутрішнього життя, редукція афектів до мінімально необхідного для виживання. «Аномальна реакція на аномальну ситуацію – це нормальна поведінка <...> реакція людини на аномальну ситуацію <...> буде аномальною пропорційно ступеню її нормальності <...> В'язень переходить <...> до фази відносної апатії, у якій відбувається щось на кшталт емоційної смерті» (Франкл, 2024, с. 36).

З богословської перспективи цей епізод може бути осмислений через августинівське розрізнення між *verbum vocis*¹ і *verbum cordis*², яке народжується в тиші й не завжди прагне бути озвученим. Августин (Августин, n.d.) наголошує на тому, що істинне слово передує звучанню і зберігає сенс навіть тоді, коли не набуває зовнішньої форми. Мелодія, перенесена в нижній регістр і позбавлена динамічної експансії, функціонує за подібним принципом: вона існує не як жест звернення, а як форма внутрішньої присутності. У цій стриманості не йдеться про відсутність змісту – навпаки, музика фіксує простір, у якому сенс не потребує публічного підтвердження і зберігається як внутрішній досвід, недоступний зовнішньому контролю.



Рис. 2. «Емоційне оніміння»

Епізод тт. 27–39 (рис. 3) формально повертає початковий розділ прелюдії, однак цей «повтор» принципово не є тотожним. Зовнішня впізнаваність матеріалу маскує глибоку внутрішню трансформацію: до основної теми в правій руці додається своєрідна відповідь, що виникає знизу, тоді як ліва рука знову перебирає на себе ритмічну функцію. Таким чином, фактура розщеплюється на кілька рівнів одночасного мовлення, які не зливаються, а співіснують у стані напруженої паралельності. Цей момент можна описати як подвійне тематичне буття: тема більше не має фіксованого просторового положення. Вона ніби «блукає» між верхнім і нижнім регістрами, з'являючись то як провідний голос, то як тіньова відповідь. Така нестабільність місця теми створює ефект дезорієнтації: слухач більше не може однозначно визначити, де знаходиться центр смислу. Саме це і є ключовим – центр стає рухомим, а отже, вразливим.

У психологічному та екзистенційному вимірі подібна структура відповідає стану внутрішнього роздвоєння суб'єкта в умовах несвободи. Віктор

Франкл наголошував на тому, що в таборі людина часто змушена жити у двох реальностях одночасно: зовнішній – регламентованій, контрольованій, і внутрішній – прихованій, мінімалізованій, але екзистенційно вирішальній. «Активізація внутрішнього життя допомагала в'язню знайти схованку від порожнечі, спустошення і духовної бідності його існування, дозволяючи утекти в минуле. Звільнена уява програвала події минулого, часто неістотні, несуттєві випадки і нікчемні дурнички. Ностальгічні спогади возвеличували їх, і вони набували дивного характеру. Їхній світ і їхнє існування видавалися дуже далекими, і душа тужливо прагнула до них» (Frankl, 2024, с. 54). Як нагадує Євангеліє: «Бо хто з вас, турбуючись, може додати до свого віку хоча б один лікоть?» (Біблія, 2011, Мт 6:27), внутрішній простір людини не підвладний зовнішньому контролю і може зберігати свій сенс навіть у важких екзистенційних умовах.



Рис. 3. Діалог

Завершальний розділ прелюдії (тт. 40–43) (рис. 4) радикально змінює тип музичного часу. Якщо попередні епізоди функціонували в режимі моторного руху та внутрішнього контролю, то кода фіксує зупинку в межах руху, своєрідний рахунок, який не веде до розвитку, а лише підсумовує пройдене. Ритмічна фігура, що чотири рази поспіль повторюється без варіацій (восьма + тріоль з двома початковими долями), не створює ані кульмінації, ані розрядки. Вона працює як лічильник, як механізм відмірювання часу. Саме кратність повтору – чотириразове проведення – набуває тут принципового значення. Це число впорядкованого, замкненого світу, протиставленого трансцендентному. У контексті прелюдії цей чотириразовий ритмічний жест можна прочитати як замкнений горизонт буття, у якому рух відбувається, але вихід відсутній. «4 носить відбиток земного: воно вказує на сторони світу, на чотири пори року, що є відображенням земної універсальності, на чотири вітри, що символізують перемінність та мінливість людського життя порівняно з гармонійністю та сталістю Небесного. Це число говорить про життя віруючих: це чотири ріки в садах Едему, яким колись стане земля; це чотири Євангелія про життя Ісуса Христа, який був людиною. Це число слабкості людини перед Триєдинством Божим» (Юрченко, 2016, с. 34).

В такті 44 відбувається принциповий злам (рис. 5): музична мова переходить у дзвонову фактуру. Триразовий низхідний рух, оформлений як послідовні «квантові» сходинки вниз, не

¹ Зовнішньо вимовлене слово.

² Внутрішнє слово серця.



Рис. 4. Фінал

є мелодією у звичному сенсі. Це не тема і не розвиток – це знак. Дзвони тут не функціонують як святковий або церковний символ у прямому значенні; вони постають як межа мовлення, остання допустима форма звучання. Особливо важливо, що цей низхідний дзвіновий жест повторюється тричі. Дзвони не виводять за межі несвободи, але маркують точку, де мова більше не можлива. У цьому контексті вони стають музичною формою пам'яті, нагадуванням про те, що «і збережуть вони в серцях своїх пам'ять про все, що сталося, і не забудуть днів своїх бід» (Біблія, 2011, Псалом 105:5). Фінальний довгий дзвін (*largo*) не є кульмінацією – це затримка часу, його розчинення. Він одночасно виконує функцію поминального знака, підкреслюючи, що «згадайте їх і пом'яніть тих, кого вже немає серед вас» (Біблія, 2011, 2 Самуїла 1:23), а також обмежує мовлення, нагадуючи про неможливість проговорити все без ризику зради сенсу. У цьому сенсі дзвін можна осмислити як внутрішнє слово, коли «хто мовчить, той навчиться розуміти» (Біблія, 2011, Сир. 20:15) – останній допустимий акт звучання, який не порушує зовнішніх обмежень, але зберігає внутрішній простір пам'яті.



Рис. 5. Дзвіновий епізод

Фуга постає як принципово триголосна, що чітко засвідчується вже експозицією. Темпова ремарка *Deciso (tempo di prelude)* є симптоматичною. Вона не лише фіксує характер руху, але й принципово стирає межу між прелюдією і фугою як жанрами різного онтологічного статусу. Фуга тут не починається як новий розділ, не пропонує «очищення» форми після попередньої частини, а продовжує той самий стан – стан несвободи та показової святковості. Семітактова тема фуги (рис. 6) вирізняється різким пунктирним ритмом. Слід наголосити на тому, що семітактовість є принципово некомфортною для слухацького сприйняття, бо не замикається в симетричний період, не підтверджує очікування метричної стабільності, а залишає відчуття зсуву. Пунктири різних видів (класична «довга–коротка» (восьма з крапкою + шістнадцята) чергуються з більш дробленою

фігурою (шістнадцята + восьма + шістнадцята), що перейшла сюди з ритмічного остигато прелюдії, перетворюючи її на модель часу, що створює відчуття постійного руху й невпевненості, підкреслюючи нестабільність. Особливої ваги набуває число сім. У богословсько-культурній традиції сімка «є числом найвищої досконалості та повноти. Вона вказує на завершеність: сім притч в Матвія дають повний опис Царства Небесного, сім днів Бог творив світ, сім кольорів має веселка, що символізує дарунок Божий по завершенню Ноевих поневірянь та початок нового світу, сім смертних гріхів приводять людину до руйнації власної душі і сім «добродетелей», які збагачують її. Число $7=4+3$ – це символ єдності всього світу, Земного із світом Божественним, людського і Небесного. Із сімкою співвідноситься і кількість таїнств (всі сім таїнств були відомі від початку зародження християнського вчення, але їх семерична формула була встановлена лише у XIII ст.) (Юрченко, 2016, с. 35–36). Проте в цій фузі означена повнота не реалізується як гармонія. Навпаки, семітактовість звучить як надмір, який не може стабілізуватися в межах раціональної форми. Тема ніби прагне завершення, але не досягає його; вона зависає між повнотою й розпадом. Таким чином, сакральне число втрачає свою заспокійливу функцію і перетворюється на джерело напруги.



Рис. 6. Тема фуги

У 10-му та 13-му тактах (рис. 7), із вступом другого голосу, з'являються секстолі. Їхня поява не є ані прикрасою, ані технічним ускладненням. Секстолі вводять у тканину фуги інший тип часу, який не збігається з основним метричним пульсом. У середині вже дестабілізованого ритму виникає ще один часовий шар, що підсилює відчуття розшарування теперішнього. У цьому сенсі доречною є позиція Гастона Башляра (Башляр, 2022), який, аналізуючи феномен часу, наголошував на множинності темпів і критикував уявлення про єдине, однорідне «тепер». Музичний час фуги постає не як безперервна тривалість, а як сукупність накладених ритмічних режимів, кожен з яких має власну логіку руху. Надзвичайно важливо, що згодом ці секстолі трансформуються в септолі. Цей перехід не можна пояснити виключно логікою розвитку фактури. Він має глибоко символічний характер. Шістка – число впорядковане, симетричне, пов'язане з тілесною, «робочою» структурою часу.

«Це число на одиницю менше, ніж сім, яке часто символізує довершеність. Тому число шість може означати щось недовершене, недосконале або пов'язане з Божими ворогами (1 Хронік 20:6; Даниїла 3:1; Об'явлення 13:18)» (JW.ORG, н.д.). Сімка ж, навпаки, виводить рахунок за межі раціональної впорядкованості. Перехід від секстолей до септолей означає злам самої лічби, момент, у якому музика перестає рахувати так, як «належить». Мірча Еліаде описував такі моменти як перехід між профаним і сакральним часом: звичний, лінійний плин подій перестає визначати внутрішній досвід, і виникає інший, «сакральний» темп, що існує всередині самого явища. У фузі цей розрив не проголошується відкрито і не виражається зовнішньою кульмінацією – він переживається всередині музичної тканини, у внутрішньому напруженні голосу. Септоль у цьому контексті не означає звільнення чи завершення, а маркує межу, де традиційний контроль часу втрачає силу, створюючи відчуття небезпеки та відкритості внутрішнього простору музичного мовлення (Еліаде, 1959).



Рис. 7. Сектолі

У тактах 17–18 відбувається подія (рис. 8), яка є принципово переломною для всієї фуґи: поява септолей перестає бути лише ритмічним ускладненням і набуває статусу смислотворчого жесту, стає артикульованою та демонстративною. Семантично септоль у цьому контексті працює як знак надлишку досвіду, який не піддається впорядкуванню. Поль Рікер (Рікер, 2004), аналізуючи пам'ять і наратив, наголошував на тому, що травматичний досвід не може бути розказаний у завершених формі, оскільки він завжди «переповнює» структуру оповіді. І, як справедливо писав Віктор Франкл, «ми не любимо розмовляти про пережите. Тим, хто був у таборах, не потрібно нічого пояснювати, а інші не зрозуміють ані того, що ми відчували тоді, ані того, що відчуваємо зараз» (Франкл, 2024, с. 22). Тут відсутній будь-який жест примирення з травматичним минулим. Навпаки, виклад музичної думки демонструє, що кожна спроба окреслити історичний досвід негайно виявляється недостатньою і потребує нового уточнення, нового шару, нового часового відгалуження.

Ян Ассман (Ассман, 1992) розрізняв комунікативну пам'ять, пов'язану з живими спогадами, і культурну пам'ять, що закріплюється в символічних формах і текстах. Музичний розвиток

фуґи перебуває між цими двома типами: з одного боку, її розвиток надзвичайно тілесний і нервовий, з іншого – вписується у строгий жанр фуґи як форму культурної пам'яті. Напруга між живим і закодованим (забороненим) створює відчуття незавершеності. Септоль стає ключовим символом, руйнуючи нормативний рахунок і підважуючи «упорядкований» історичний час. Райнхарт Козеллек (Козеллек, 2004) наголошував на тому, що модерна історична свідомість виникає там, де розрив між досвідом і очікуванням непримиренний. У фузі цей розрив проявляється ритмічно: минуле не вкладається в метр, не синхронізується з теперішнім і не піддається повному осмисленню.



Рис. 8. Фігури септолей

В наступному епізоді (такти 23–25) (рис. 9) тема в лівій руці проводиться октавами, що одразу надає їй статусу фундаментального, майже «ґрунтового» та символізує спробу закріплення, утвердження, надання темі тілесної ваги. Водночас партія правої руки не підтримує спробу стабілізації. Навпаки, кожній синкопованій тематичній фігурі вона відповідає септолями. Таким чином, між руками формується не діалог у традиційному сенсі, а напружене співіснування різних логік часу. Ліва рука ніби «йде», рухається вперед, утримуючи напрямок, тоді як права постійно втручається, розширює, зупиняє, доповнює, не дозволяючи темі замкнутися в завершену форму.

Моріс Бланшо зазначав, що досвід межі ніколи не може бути висловлений остаточно – будь-яке висловлювання лише відкриває потребу наступного (Blanchot, 2015). У контексті фуґи це означає, що кожен музичний фрагмент, кожна септоль або пунктирний елемент не закінчують думку, а лише відкривають її далі. Музична тканина постійно вимагає «дописування», немов пережите не може бути фіксоване повністю, і будь-яка спроба упорядкувати чи завершити тему одразу виявляється недостатньою. Таким чином, фуґа стає простором, де межовий досвід – травматичний, історичний, психоемоційний – відображається у поліфонічній структурі, залишаючи слухача в стані постійного напруження і невизначеності. З культурно-філософської перспективи такий розвиток можна осмислити як модель мислення в умовах несвободи. Мішель де Серто писав про «тактики» існування в системах влади – дрібні, повторювані, але невичерпні жести, які не руйнують систему відкрито, проте й не дають їй змогу остаточно закріпитися (Серто, 2011). Це не пам'ять, яка заспокоює,

і не пам'ять, яка консолідує ідентичність. Навпаки, вона дестабілізує. Алейда Ассман підкреслювала, що травматична пам'ять не інтегрується в культурний канон без втрати істотної частини свого змісту. Саме тому вона часто проявляється у фрагментарних, повторюваних, ритмічно «зламаних» формах (Ассман, 2010). У цьому контексті принципово важливо залучити концепцію Ганни Арендт, для якої пам'ять не зводиться ані до психологічного переживання, ані до культурної традиції у вузькому сенсі. Пам'ять як форма мислення бере на себе відповідальність за минуле саме тоді, коли воно не може бути інтегроване в упорядкований історичний наратив (Арендт, 2002). Аналізуючи феномен тоталітаризму, вона наголошувала на тому, що найбільшою загрозою є не радикальне зло як таке, а припинення мислення, зведення досвіду до готових схем і кліше. Особливо показовим є те, що розвиток фуги не веде до катарсису або примирення. Це принципова відмова від того, що Арендт називала «історичним заспокоєнням» – спокусою пояснити минуле настільки добре, що воно перестає боліти.



Рис. 9. Октавне проведення теми із септольними відповідями

У наступному епізоді (рис. 10) тема повторюється десять разів на одній висоті, завжди з ритмом «восьма з крапкою + шістнадцята», створюючи відчуття постійного, напруженого пульсу. Одинадцятий повтор піднімається на тон вище, порушуючи встановлений порядок і демонструючи здатність теми до трансформації та розширення. Така повторюваність не є декоративним прийомом варіації, а радше, моделює стан психологічної фіксації: музична думка замикається в циклічному ритмічному патерні, який неможливо завершити свідомо. Психологічно це можна осмислити як прояв «тілесної пам'яті» – рівня досвіду, що передує вербалізації. Музика «пам'ятає тілом», відтворюючи стан, а не пригадуючи його усвідомлено. Така повторюваність відповідає описаному П'єром Жане феномену травматичної пам'яті, коли подія не просто згадується, а відтворюється в жестах, рухах і ритмах, закарбовуючись у повторюваних патернах (Жане, 2023). Сучасна травматологія описує подібне явище як «застиглий час», коли пережитий досвід застрягає в короткому часовому фрагменті, що відтворюється без розвитку (Ван дер Колк, 2014). У біблійному контексті повторюваність резонує з образом пам'яті та стражданнями, які неможливо завершити. Наприклад: «Ув'язнили нас при річках Вавилонських; там ми сиділи

й плакали, згадуючи Сіон» (Біблія, 2011, Псалом 137:1–2), що відображає стан постійного переживання втрати. Також Екклесіаст зазначає: «Що було, те буде, що робиться, те знову робиться, і нема нового під сонцем» (Біблія, 2011, Екклесіаст 1:9), наголошуючи на циклічності подій, які повторюються без завершення. Постійне повторення та неможливість остаточного підсумку відображають стан, у якому досвід живе у теперішньому, не піддаючись завершеному наративу: «Пильнуй себе, щоб ти не забув те, що бачили твої очі, і щоб воно не віддалилося від серця твого протягом усього життя твого» (Біблія, 2011, Второзаконня 4:9).

Особливу увагу привертає кількість повторів десять і одинадцять. У біблійній традиції число десять часто пов'язується з повнотою й упорядкованістю, як у Десяти заповідях, які встановлюють основу Божого закону. Число одинадцять, розташоване між повнотою (10) і цілісністю (12), часто символізує неповноту та порушений порядок – стан, коли завершення ще не досягнуто. Таким чином, музичне повторення 10–11 разів резонує з біблійною символікою порядку, незавершеності і станом постійного очікування.



Рис. 10. Формула застиглому часу

Починаючи з такту 35, фуга входить у фазу стрети (рис. 11), яка має принципово нетиповий характер. Усі вступи теми в цьому розділі починаються з одного й того самого звуку – сі-бемоль, і здійснюються на кожну долю, що створює ефект максимальної часової компресії. Це не просто ущільнення поліфонічної тканини, а радикальна трансформація принципу розвитку. Тоніка, зазвичай орієнтир стабільності й ідентифікації, тут перетворюється на пастку: постійне повернення до сі-бемоль фіксує рух у замкненому колі, не дозволяючи музиці вийти за межі одного й того ж досвіду. З психологічної точки зору така структура моделює компульсивне повторення, коли психіка постійно відтворює один і той самий момент, не здатна перевести його в минуле. Ніколя Абрахам і Марія Торок описували подібний механізм як «інкорпоровану пам'ять» – досвід, який не асимілюється, а застрягає у точці входу (Абрахам & Торок, 1994). Вступи на кожну долю радикально змінюють відчуття часу. Якщо в попередніх розділах фуги існувала різниця між сильними й слабкими долями, між очікуванням і реалізацією, тут ця ієрархія зникає. Кожна доля стає моментом вторгнення, актуалізуючи теперішнє, де минуле не відступає, а майбутнє не формується.

Біблійна алюзія додає цьому сенсу: «пам'ятай і не забувай усе, що бачив очима своїми» (Біблія, 2011, Второзаконня 4:9). Тут повтори не дозволяють минулому бути завершеним, відображаючи стан, у якому досвід живе в теперішньому, не піддаючись остаточному наративу.



Рис. 11. Стрета

Епізод у тактах 41–43 (рис. 12) заслуговує на окрему аналітичну увагу. Фактурна модель цього фрагмента є стабільною й повторюється чотири рази: на першу чверть такту припадає акорд у середньому регістрі, далі – на другу й третю долі – розгортається спадний рух шістнадцятими, побудований на послідовності терцій, що спрямовується з верхнього регістру до середнього; четверта доля оформлена двома восьмими акордами, які виконують перехідну функцію до наступного такту. Принципово важливо, що цей спад не має характеру каденційного завершення і не приводить до гармонічної стабілізації.

Богословський ракурс поглиблює це прочитання. У християнській антропології існує чітке розрізнення між смиренням як вільним духовним актом і приниженням як зовнішнім примусом. У цьому фрагменті фуги йдеться саме про другий тип: спад є не добровільним «сходженням у глибину», а нав'язаним зниженням. У цьому сенсі доречною є біблійна паралель: «Голос мій занепавав у мені» (Біблія, 2011, Пс. 141:4) – не як молитва, а як констатація стану внутрішнього виснаження. Цей текст важливий тим, що він фіксує не гріх чи каяття, а стан втрати можливості голосу, що, до речі, і показує відсутність динаміки протягом всього диптиху.

Число чотири, через яке організовано повтор цієї формули, підсилює структурний характер епізоду. У біблійній та культурній символіці «число 4 носить відбиток земного: воно вказує на сторони світу, на чотири пори року, що є відображенням земної універсальності, на чотири вітри, що символізують перемінність та мінливість людського життя порівняно з гармонійністю та сталістю Небесного. Це число говорить про життя віруючих: це чотири ріки в садах Едему, яким колись стане земля; це чотири Євангелія про життя Ісуса Христа, який був людиною. Це число слабкості людини перед Триєдинством Божим» (Юрченко, 2016, с. 34). Однак слід зазначити, що тут воно набуває протилежного сенсу: не повноти, а замкненості простору, у межах якого рух можливий лише вниз і лише за заданою траєкторією, лише під примусом зовнішнього тоталітарного зла.



Рис. 12. Спадний рух

Фінал фуги має принципово багатоступінчатий характер. Початковим етапом фіналу стає октавно-акордове проведення теми, причому в обох руках одночасно. Принципово важливо, що тут використовується лише перший такт теми, а не її повна структура. З точки зору форми це є актом тематичного «усікання», який можна трактувати як відмову від розвитку в класичному сенсі. Таким чином, перед нами постає не реконструкція цілого, а активація фрагмента – знаку, який репрезентує тему без потреби її розгортання та перетворює її на маркер пам'яті. У тактах 46–47 відбувається наступний важливий зсув: той самий тематичний фрагмент звучить спершу в другій та першій октавах, а згодом переноситься в першу та малу октаву. Це не просто регістрова варіація, а вертикальна драматургія, що замінює горизонтальний розвиток. Такий тип регістрового руху корелює з тим, що у феноменології пам'яті описується як заглиблення в шар досвіду, а не його програвання у часі. У феноменологічній традиції (Мерло-Понті, 2012) пам'ять не зводиться до наративного відтворення – вона може функціонувати як тілесне або просторове повернення. Особливої уваги заслуговує епізод у тактах 48–49, де перша репліка теми повторюється чотири рази у вигляді висхідної секвенції з кроком малої терції. Секвенція як прийом традиційно пов'язана з ідеєю нарощування або підтвердження, однак у цьому разі вона не веде до кульмінації. Повторення не розширює смисл, а нав'язливо його фіксує. Чотириразове проведення знову актуалізує мотив замкненості, вже знайомий з попередніх епізодів фуги. З психологічної перспективи таке повторення можна інтерпретувати через поняття персеверації – повторюваної дії або думки, що не приводить до нового результату. У працях Курта Левіна (Левін, 2013) та подальших дослідженнях травматичної пам'яті наголошується на тому, що персеверативні структури виникають у ситуаціях, де дія заблокована, а вихід відсутній. У музичному тексті це проявляється як рух угору, який не відкриває простору, а лише відтворює ілюзію поступу.

Дзвонивий епізод (рис. 13) з психологічної точки зору корелює з описаним у сучасній психології травми феноменом недоступності вербалізації. Дослідники (зокрема, ван дер Колк, 2004) підкреслюють, що травматичний досвід часто зберігається не у формі оповіді, а у вигляді сенсорних або ритмічних слідів. Дзвін як повторюваний і позамовний звуковий сигнал може бути інтерпретований як

саме такий слід – форма пам'яті, що не потребує слів і не підлягає ідеологічному перекодуванню. Це особливо важливо в контексті радянської культури, де будь-який нарратив був потенційно контр-рольованим.

Біблійний вимір цього фіналу поглиблює його смислову напругу. У книзі Еклезіяста звучить формула: «Усьому свій час <...> час мовчати і час говорити» (Біблія, 2011, Екл. 3:7). Дзвін можна прочитати як форму «мовлення у час мовчання» – не як порушення заборони, а як інший тип присутності голосу. Дзвін не артикулює змісту, але позначає буття того, хто ще здатен звучати, навіть якщо йому заборонено промовляти голосом музики. Додатково доречною є алюзія до Псалмів, де неодноразово фігурує мотив «приглушеного голосу» та крику, що не має адресата: «Господи, кличу до Тебе – не мовчи до мене» (Біблія, 2011, Пс. 28:1). Задерацький не оформлює фінальний крик як експресивну кульмінацію, а трансформує у дзвін – звук, який не вимагає відповіді, але утримує вертикаль звернення. Саме ця вертикальність принципово відрізняє дзвін від тематичних проведень: якщо тема належить історії, то дзвін виходить за її межі.



Рис. 13. Фінальний дзвін

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Проведене дослідження прелюдії та фуги № 21 сі-бемоль мажор з циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького дає змогу інтерпретувати цей диптих як особливу модель свята, позбавленого зовнішньої урочистості та тріумфальної риторики. Святкове начало тут не репрезентується через піднесення чи афект, а постає як внутрішній, стриманий стан, що утримується в межах обмеженого звучання. Така трансформація категорії свята є принциповою і свідчить про переосмислення традиційної семантики мажору в умовах історичного насильства та культурного травматичного досвіду. Сі-бемоль мажор, традиційно пов'язаний з величчю, світлом і піднесенням, у цьому диптиху функціонує як простір приглушеної гідності. Святковість тут не демонструється зовнішньо, а зберігається у формі внутрішнього порядку, що не допускає емоційної експансії. У цьому контексті диптих постає як музичний образ свята, яке не може бути проголошено, але існує у формі стриманої присутності – майже сакральної, подібної до богослужбового споглядання.

Співвідношення прелюдії та фуги № 21 базується на єдиній смисловій установці: прелюдія формує простір зосередженого внутрішнього споглядання, тоді як fuga утримує цей стан у часовому розгортанні, не переводячи його у площину драматичного розвитку або логічного розв'язання. Повтор, стриманість та відмова від кульмінації стають основними засобами смислотворення, реалізуючи модель антитріумфального свята.

Звернення до міждисциплінарного контексту дає змогу розглядати прелюдію та фугу № 21 як форму культурної пам'яті, яка не артикулює подію, а фіксує стан. Святкове начало в цьому творі пов'язано не з колективним переживанням, а з внутрішнім етичним жестом збереження – жестом, який не потребує зовнішнього підтвердження і не підлягає риторичному підсилению. Така музична форма співвідноситься з психологічними концептами Юнга щодо внутрішньої інтеграції та символічного збереження цінностей у кризові періоди, а також із богословськими уявленнями про «тиху святість» та внутрішнє благоговіння.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом того, як структура і засоби музичної організації диптиху можуть впливати на рецепцію слухача та формувати етичні й культурні моделі переживання свята. Цікавим напрямом є порівняння виконавських стратегій у різних інтерпретаціях – від агогічних нюансів до темпових контрастів – з точки зору відтворення внутрішньої святковості та напруги між мажорним ладом і відсутністю тріумфальної експресії. Додаткове поле дослідження відкриває аналіз філософської та культурологічної семантики мажору як засобу збереження пам'яті і морального порядку в умовах історичної травми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: переклад Івана Огієнка. (2011). Українське біблійне товариство.
2. Макарова, Н. (2024) 24 прелюдії та фуги В.П. Задерацького: повернення із забуття. *Аспекти історичного музикознавства*, 36, 62–80. DOI <https://doi.org/10.34064/khnum2-3604>.
3. Макарова, Н. (2025) Дзвін як фігура пам'яті (на прикладі прелюдії і фуги N1 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>.
4. Макарова, Н. (2025) Прелюдія та fuga ля-мінор № 2 В.П. Задерацького як музична модель тривожного часу. *Українська музика*, 3 (54), 56–65. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6>.
5. Макарова, Н. (2025) Семіотика подвійності (на прикладі прелюдії та фуги N5 ре-мажор В.П. Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 90 (2), 60–65. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8>.
6. Макарова, Н. (2025) Символізм музики табір-ного дня (на прикладі музично-психологічного ана-

лізу «Прелюдії та фуґи ля-мажор» № 7 В.П. Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 89(2), 135–140. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19>.

7. Макарова, Н. (2025) Сторінка містичного щоденника ув'язненого (на прикладі Прелюдії і фуґи до-дієз мінор № 10 В. Задерацького). *Південноукраїнські мистецькі студії*, 3, 145–152. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19>.

8. Поставойтова, С. (2024) Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття): дис. ... докт. філології. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського.

9. Сирятська, Т. (2024) Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуґи» В. Задерацького. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 70, 140–160. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-70.08>.

10. Юрченко, О. (2016) Символіка чисел в духовній культурі православного соціуму українських земель у ХІV – початку ХVІІІ століть: дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01. Київ: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. 267 с.

11. Abraham, N., & Torok, M. (1994) *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis* (Vol. 1). University of Chicago Press. ISBN 9780226000886.

12. Arendt, H. (2002) *On violence* (50th anniversary ed.) [E-book edition]. Harcourt Brace Jovanovich. URL: https://openlibrary.org/books/OL29068033M/On_Violence.

13. Assmann, J. (1992) *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Verlag C.H. Beck.

14. Assmann, A. (2010) *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge University Press. URL: <https://openlibrary.org/works/OL16151965W>.

15. Augustinus, A. (n.d.) *Confessiones* [Latin text]. *Patrologia Latina*, 32. URL: <https://bvk.unifr.ch/en/works/cpl-251/versions/confessiones-pl>.

16. Bachelard, G. (2022) *La dialectique de la durée* (É. Doring, Ed.). Paris: Presses Universitaires de France.

17. Blanchot, M. (2015) *The writing of the disaster = L'écriture du désastre* (A. Smock, Trans.) [E-book edition]. University of Nebraska Press. URL: <https://www.worldcat.org/title/929533372>.

18. Janet, P. (2023) *L'automatisme psychologique: Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* (Vol. 1). Éditions Le Mono. ISBN 978-2381115665.

19. Jung, C.G. (2023) *The collected works of C. G. Jung: Revised and expanded complete digital edition* (G. Adler, M. Fordham, H. Read & W. McGuire, Eds.; R. F. C. Hull, Trans.) [E-book edition]. Princeton University Press. ISBN 9780691255194. URL: <https://www.adlibris.com/sv/bok/collected-works-of-c-g-jung-9780691255194>.

20. Eliade, M. (1959) *The sacred and the profane: The nature of religion*. Harcourt, Brace & World.

21. Frankl, V.E. (2024) ... trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager (Ariadne von Schirach, Geleitwort). Kösel Verlag. ISBN 978-3-466-37325-3.

22. JW.ORG. (n.d.) *Значення чисел, згаданих у Біблії*. URL: <https://www.jw.org/uk/біблійні-вчення/запитання/значення-чисел-згаданих-у-біблії>.

23. Koselleck, R. (2004) *Futures past: On the semantics of historical time*. Columbia University Press. <https://cup.columbia.edu/book/futures-past/9780231502047>.

24. Lewin, K. (2013) *Principles of topological psychology* (ebook edition) [EPUB]. Munshi Press. URL: <https://www.bol.com/be/nl/p/principles-of-topological-psychology/1001004011830773>.

25. Merleau-Ponty, M. (2012) *Phenomenology of perception* (D.A. Landes, Trans.). Routledge. (Original work published 1945). URL: <https://ia600600.us.archive.org/17/items/G.BachelardThePoeticsOfSpace/Phenomenology%20of%20Perception.pdf>.

26. Ricoeur, P. (2004) *Memory, history, forgetting*. University of Chicago Press. URL: <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/M/bo3613761.html>.

27. De Certeau, M. (2011) *The practice of everyday life* (3rd ed., S. Rendall, Trans.). University of California Press. URL: <https://www.bol.com/nl/nl/f/practice-of-everyday-life/9200000033792464>.

28. van der Kolk, B. (2014). *The body keeps the score: Brain, mind, and body in the healing of trauma*. New York, NY: Viking.

REFERENCES

1. *Bibliia abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu: pereklad Ivana Ohienka*. [Bible or Books of the Holy Scripture of the Old and New Testament: Translation by Ivan Ohienko]. (2011). Kyiv: Ukrain-ske bibliine tovarystvo [in Ukrainian].

2. Makarova, N. (2024) 24 preludii ta fuhy V. P. Zaderatskoho: povernennia iz zabuttia [24 preludes and fugues by V. P. Zaderatsky: Return from oblivion]. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*, 36, 62–80. DOI <https://doi.org/10.34064/khnum2-3604> [in Ukrainian].

3. Makarova, N. (2025) Dzvyn yak fihura pamiaty (na prykladi preludii i fuhy № 1 do-mazhor iz tsykladu "24 preludii 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 S. 95–105. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13> [in Ukrainian].

4. Makarova, N. (2025) Preludii ta fuha lia-minor № 2 V.P. Zaderatskoho yak muzychna model tryvozhnoho chasu [Prelude and Fugue in A minor No. 2 by V.P. Zaderatsky as a musical model of anxious time]. *Ukrainska muzyka*, vyp. 3 (54), p. 56–65. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6> [in Ukrainian].

5. Makarova, N. (2025) Semiotyka podviinosti (na pryklad preludii ta fuhy N5 re-mazhor V.P. Zaderatskoho) [Semiotics of duality (on the example of Prelude and Fugue No. 5 in D major by V.P. Zaderatsky)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 90, tom 2, p. 60–65. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8>.

6. Makarova, N. (2025) Symvolizm muzyky tabirnogo dnia (na prykladi muzychno-psykhologichnoho analizu "Preludii ta fuhy" lia-mazhor № 7 V.P. Zaderatskoho) [Symbolism of music of the camp day (on the example of musical and psychologi-

- cal analysis of "Prelude and Fugue in A Major" No. 7 by V.P. Zaderatsky]). *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 89, tom 2, p. 135–140. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19>.
7. Makarova, N. (2025) Storinka mystychnoho shchodennyka uv'iaznenoho (na prykladi Prelidii i fuhy do diiez minor № 10 V. Zaderatskoho) [A page from a prisoner's mystical diary (based on the example of Prelude and Fugue in C-sharp minor No. 10 by V. Zaderatsky)]. *Pivdenoukrainski mystetski studii*, vyp. 3, pp. 145–152. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19> [in Ukrainian].
8. Postovoytova, S. (2024) Velykyi polifonichnyi tsykl yak kompozytsiino-dramaturhichna tsilisnist [The large polyphonic cycle as a compositional-dramaturgical whole] (Doctor of Philosophy diss.). Kyiv: NMAU im. P. Chaikovskoho [in Ukrainian].
9. Syriatska, T. (2024) Zhanrovo-stylisnychna typolohiia preliudii tsykladu "24 preliudii ta fuhy" V. Zaderatskoho [Genre-stylistic typology of the preludes of V. Zaderatsky's cycle]. *Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 70, 140–160. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-70.08> [in Ukrainian].
10. Yurchenko, O. (2016) Symvolika chysel v dukhovnii kulturi pravoslavnoho sotsiumu ukrains'kykh zemel' u XIV – pochatku XVIII st. [The symbolism of numbers in the spiritual culture of the Orthodox society of Ukrainian lands in the 14th – early 18th centuries] (Candidate dissertation). Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv [in Ukrainian].
11. Abraham, N., & Torok, M. (1994) The shell and the kernel: Renewals of psychoanalysis [The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis]. University of Chicago Press. ISBN 9780226000886.
12. Arendt, H. (2002) On violence (50th anniversary ed.) [On Violence] [E-book edition]. Harcourt Brace Jovanovich. Retrieved from https://openlibrary.org/books/OL29068033M/On_Violence.
13. Assmann, J. (1992) Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen [Cultural Memory: Writing, Remembrance, and Political Identity in Early High Cultures]. Verlag C.H. Beck [in German].
14. Assmann, A. (2010) Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives [Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives]. Cambridge University Press. Retrieved from <https://openlibrary.org/works/OL16151965W>.
15. Augustinus, A. (n.d.) Confessiones [Confessions] [in Latin]. In *Patrologia Latina*, Vol. 32. Retrieved January 12, 2026. Retrieved from <https://bkv.unifr.ch/en/works/cpl-251/versions/confessiones-pl>.
16. Bachelard, G. (2022) La dialectique de la durée [The Dialectic of Duration]. Presses Universitaires de France. [in French].
17. Blanchot, M. (2015) The writing of the disaster = L'écriture du désastre (A. Smock, Trans.) [E-book edition]. University of Nebraska Press. <https://www.worldcat.org/title/929533372>.
18. Janet, P. (2023) L'automatisme psychologique: Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine (Vol. 1) [Psychological Automatism: Essay on Experimental Psychology of the Lower Forms of Human Activity (Vol. 1)]. Éditions Le Mono. ISBN 978-2381115665 [in French].
19. Jung, C.G. (2023) The collected works of C. G. Jung: Revised and expanded complete digital edition (G. Adler, M. Fordham, H. Read & W. McGuire, Eds.; R.F.C. Hull, Trans.) [E-book edition]. Princeton University Press. ISBN 9780691255194. Retrieved from <https://www.adlibris.com/sv/bok/collected-works-of-c-g-jung-9780691255194>.
20. Eliade, M. (1959) The sacred and the profane: The nature of religion [The Sacred and the Profane: The Nature of Religion]. Harcourt, Brace & World.
21. Frankl, V.E. (2024) ... trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager (Ariadne von Schirach, Geleitwort) [...Nevertheless Say Yes to Life: A Psychologist Experiences the Concentration Camp. Kösel Verlag. ISBN 978-3-466-37325-3 [in German].
22. JW.ORG. (n.d.) Znachennya chysel zghadanykh u Biblii [The Meaning of Numbers Mentioned in the Bible. Retrieved from <https://www.jw.org/uk/біблійні-вчення/запитання/значення-чисел-згаданих-у-біблії> [in Ukrainian].
23. Koselleck, R. (2004) Futures past: On the semantics of historical time [Futures Past: On the Semantics of Historical Time]. Columbia University Press. Retrieved from <https://cup.columbia.edu/book/futures-past/9780231502047>.
24. Lewin, K. (2013) Principles of topological psychology (e-book edition) [EPUB]. Munshi Press. Retrieved from <https://www.bol.com/be/nl/p/principles-of-topological-psychology/1001004011830773>.
25. Merleau-Ponty, M. (2012) Phenomenology of perception [Phenomenology of Perception]. (D.A. Landes, Trans.). Routledge. (Original work published 1945). Retrieved from <https://ia600600.us.archive.org/17/items/G.BachelardThePoeticsOfSpace/Phenomenology%20of%20Perception.pdf>.
26. Ricoeur, P. (2004) Memory, history, forgetting [Memory, History, Forgetting]. University of Chicago Press. Retrieved from <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/M/bo3613761.html>.
27. De Certeau, M. (2011) The practice of everyday life (3rd ed., S. Rendall, Trans.) [The Practice of Everyday Life]. University of California Press. Retrieved from <https://www.bol.com/nl/nl/f/practice-of-everyday-life/9200000033792464>.
28. van der Kolk, B. (2014) The body keeps the score: Brain, mind, and body in the healing of trauma [The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma]. New York, NY: Viking.

Anti-triumphal holiday (on the example of the analysis of “preludes and fugues in B-flat major” № 21 by V. Zaderatsky)

Nataliia Viktorivna Makarova
Ph.D., Senior Lecturer at the Department
of Music Theory
Kyiv Municipal Academy of Variety
and Circus Arts
ORCID: 0000-0003-0495-2159



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

The article carries out a comprehensive analysis of “Preludes and Fugues in B-flat major” № 21 from the cycle “24 preludes and fugues” by Vsevolod Petrovich Zaderatsky as a polyphonic diptych that models an “anti-triumphal holiday”, combining an internal festive principle with the absence of external solemnity, and reveals the mechanisms of musical representation of psychological, cultural and spiritual experience in the extremely complex existential-borderline conditions of imprisonment in the Kolyma concentration camp. The study is relevant in the context of modern Ukraine, engulfed in a war of aggression, as it shows how musical thought becomes a means of preserving national memory, spiritual stability and inner freedom in extreme circumstances, when speaking in words is prohibited, leaving musical codes as the only way to transmit national cultural memory. Methodologically, the work combines structural-analytical and interpretative approaches, the phenomenology of musical time, the psychology of trauma, cultural and theological analysis, which allows us to reveal the semantic multifacetedness of the musical fabric. The scientific novelty lies in the first proposed complex interdisciplinary interpretation of the diptych, which combines musicological, psychological, cultural and theological aspects, as well as in the introduction of the concept of an “anti-triumphal holiday”, which rethinks the semantics of the major in conditions of violence and lack of freedom. The results of the study show that the musical structure of the diptych captures a special form of emotional numbness, combines private memory, cosmic distance and transcendent presence, demonstrating how a work of art in extreme conditions of repression becomes a form of cultural memory, inner freedom and spiritual integrity, while maintaining semantic depth and relevance for the modern cultural and art historical context.

Keywords: Vsevolod Zaderatsky, diptych, prelude and fugue, B-flat major, holiday, musical culture.