

УДК 78.071.1:78.072(477)Задерацький В.П.
DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2026-55-03>

**ПАСТОРАЛЬ ЯК ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ ТА ВНУТРІШНЬОЇ СВОБОДИ
(НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ «ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ ЛЯ-БЕМОЛЬ МАЖОР»
№ 17 В. ЗАДЕРАЦЬКОГО)**

Наталія Макарова – докторка філософії в області культурології 034,
старша викладачка кафедри музично-теоретичних дисциплін,
Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва
<https://orcid.org/0000-0003-0495-2159>

Актуальність дослідження визначається необхідністю комплексного осмислення циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького як унікального явища української музичної культури ХХ століття, що виступає не лише як мистецький шедевр, а як пророчий простір історичної пам'яті та духовного прозріння. Цикл віддзеркалює трагічні історичні події, психологічні травми та моральні виклики українського народу, трансформуючи їх у багаторівневу музичну мову, де кожна прелюдія і fuga несе символічне, богословське та психологічне навантаження. Незважаючи на існуючі музикознавчі дослідження, питання взаємозв'язку поліфонії, інтервальної організації, ладових систем та пророчого потенціалу циклу залишаються недостатньо висвітленими. Мета статті полягає у культурологічно-психологічному та музикознавчому аналізі «Прелюдії і фуги ля-бемоль-мажор» № 17 із циклу «24 прелюдії та фуги», виявленні її ролі як своєрідного послання часу та інструменту духовної пам'яті. В ході дослідження застосовано міждисциплінарні методи: детальний ладо-інтервальный і поліфонічний аналіз, семіотичну інтерпретацію музичних фігур, зіставлення музики з біблійними текстами, класичною та сучасною філософською літературою, а також психологічні й богословські концепції, що дозволяють осмислити глибину музичної пророчості. Новизна роботи полягає у виявленні «Прелюдії і фуги ля-бемоль мажор» № 17 як музичного пророчого тексту, здатного передбачати духовні та моральні виклики часу, транслювати історичну пам'ять та внутрішній досвід трагедії. Показано, що поліфонічні та інтервальні структури функціонують як коди пророчого бачення, де кожен тон, секвенція і ритмічний малюнок формують багаторівневий простір духовного роздуму. Музика циклу виступає не лише естетичним явищем, а активним носієм морального і духовного прозріння, здатного змінити сприйняття слухача і його розуміння історичної та особистої долі. Результати дослідження демонструють, що диптих № 17 завершує певну лінію циклу, синтезуючи образи внутрішнього світу та водночас формуючи пророчу перспективу, відкриваючи слухачеві усвідомлення власної відповідальності перед історією та духовними цінностями.

Ключові слова: Задерацький, диптих, поліфонічний цикл, культурна пам'ять, спогад, соловейко, вітер, вода, «Прелюдія і fuga ля-бемоль мажор» № 17.

*...Дивлюся, аж світає,
Край неба палає,
Соловейко в темнім гаї
Сонце зустрічає
Т. Шевченко*

Актуальність дослідження. Повномасштабна війна, що визначає сучасну українську реальність, знову поставила культуру, зокрема і музичну, перед викликами, характерними для переломного періоду історичних епох. Умови воєнного часу безпосередньо впливають на художнє життя, змінюючи способи існування мистецтва та актуалізуючи проблематику колективної травми, втрат і досвіду насильства. У цьому контексті особливого значення набуває питання збереження національної культурної пам'яті та осмислення її ролі в процесах самоідентифікації суспільства. Музика постає як одна з найстійкіших форм культурного свідчення, здатна фіксувати емоційний і духовний досвід епохи без посередництва вербального дискурсу.

Українська історія переконливо демонструє, що боротьба за культурну спадщину завжди супроводжувалася не лише фізичним тиском на носіїв культури, а й системними спробами її інституційного переформатування – від нівелювання національної ідентичності до привласнення творчих здобутків і переінтерпретації історії мистецтва. Подібні процеси не є винятково історичними та зберігають актуальність і сьогодні, зокрема у сфері гуманітарного дискурсу та культурної політики. У цьому світлі постає Всеволод Петрович Задерацький набуває особливої ваги. Його творча біографія сформувалася під тиском тоталітарної системи, що позбавила композитора можливості повноцінної професійної реалізації. Статус

політично неблагоннадійного, табірне ув'язнення, заборона на публікації й виконання творів, а також свідоме виключення його імені з офіційної музичної історії визначили трагічну долю митця. За життя він опинився на периферії культурного процесу, фактично позбавлений інституційної підтримки та публічної присутності. Парадоксально, що в сучасних дискусіях, на тлі нових історичних ревізій, постає питання «національної приналежності» композитора. Однак слід враховувати історичні обставини: у межах імперських культурних систем українські митці часто змушені були працювати в «центрі», не маючи альтернативних умов для творчої реалізації. Цей факт не може розглядатися як заперечення їхньої культурної ідентичності. Відтак повернення імені Задерацького до українського наукового й культурного простору є актом історичної відповідальності – відновленням пам'яті про митця, який уособлює досвід внутрішньої свободи й творчого спротиву в умовах тоталітарного тиску.

Мета статті – проаналізувати «Прелюдію і фугу ля-бемоль мажор» №17 у контексті циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького, виділивши її особливості пасторальності та семантичну функцію пам'яті і внутрішнього простору.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському та міжнародному музикознавстві здійснено комплексний культурологічно-психологічний і богословсько-семантичний аналіз «Прелюдії і фуги ля-бемоль мажор» № 17 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького як завершальної ланки пасторального кола циклу. У статті вперше: обґрунтовано трактування диптиху № 17 як «останньої пасторалі» циклу – підсумкового простору пам'яті, внутрішнього дому та екзистенційної свободи; введено концепцію пасторального кола (№№ 8, 11, 15, 17) як цілісної смислової лінії драматургії циклу; запропоновано інтерпретацію метричної поліфонії прелюдії як музичного еквівалента розшарованої пам'яті та тілесного часу; розкрито символіку природних образів (соловей, вода, вітер) як архетипів українського культурного простору пам'яті; осмислено фугу як внутрішню трансформацію пасторального досвіду – перехід від зовнішньої часової асинхронії до внутрішньої ладової напруги; запропоновано міждисциплінарну модель аналізу, що поєднує музикознавчі, феноменологічні, психологічні та богословські підходи.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Наукове вивчення циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького перебуває на стадії активного становлення, що зумов-

лено як відносною пізньою рецепцією творчості композитора, так і складністю самого художнього матеріалу. Наявні на сьогодні дослідження формують лише початковий, проте вже достатньо виразний контур осмислення цього монументального циклу. Одним із перших системних кроків у цьому напрямі стала дисертаційна праця С. Постовойтової [1], у якій фуги циклу розглядаються як самостійний об'єкт аналізу. Зосередженість авторки на структурних і стилістичних характеристиках дозволяє простежити логіку поліфонічного мислення композитора та окреслити типологічні риси фуг у межах цілісного задуму циклу. Паралельно розвивається й аналітична лінія, присвячена прелюдійам циклу. У статті Т. Сирятської [2] вони осмислюються з позицій фактурної організації та формотворчих принципів, що сприяє поглибленню уявлень про функціонування прелюдій як особливого шару музичної мови Задерацького. Водночас помітним явищем у сучасному науковому дискурсі стали праці Н. Макарової [3–13], у яких аналіз окремих частин циклу виходить за межі суто музикознавчої проблематики. Інтеграція психологічних, символічних, культурологічних і богословських підходів відкриває нові перспективи інтерпретації твору, акцентуючи його зв'язок із досвідом історичної травми, пам'яті та духовного пошуку.

Виклад основного матеріалу. Прелюдія і фуга № 17 As-dur посідає особливе місце в циклі «24 прелюдії і фуги» Всеволода Задерацького. Уже сам характер прелюдії виразно вирізняє її серед інших номерів: це єдина і водночас остання пастораль у масштабному циклі, написаному в умовах радикального екзистенційного тиску. У контексті загальної драматургії циклу цей диптих постає як острів природної гармонії, пам'яті та внутрішнього прихистку, що різко контрастує з напруженими, трагічними, а подекуди катастрофічними образами інших частин. Пасторальний тип мислення тут не є стилізацією або декоративним жестом. Навпаки, він набуває глибинного символічного значення, пов'язаного з образом втраченої Батьківщини, з пам'яттю про Україну як простір природи, пісні, вітру, води, птаха. Саме тому диптих № 17 можна трактувати як музичний спомин, внутрішній ландшафт, у якому суб'єкт повертається до того, що неможливо знищити фізичним насильством.

Тональність As-dur традиційно асоціюється з м'якістю, світлом, теплом і внутрішнім спокоєм. У поєднанні з рівномірним рухом, прозорою фактурою та відсутністю різких драматичних зламів вона формує пасторальний хронотоп, у якому час

ніби сповільнюється. На відміну від класичних пасторалей, де ідилія часто є умовною або театралізованою, у Задерацького пастораль набуває екзистенційного виміру. Це не «картина природи», а внутрішній притулок, простір пам'яті, що протистоїть гострій травматичній реальності.

Образ соловейка у прелюдії не носить декоративного характеру, а є голосом самої землі. У фольклорі та літературі України спів соловейка часто пов'язується з темами втрати, вигнання, невидимої присутності рідного дому, і цей архетип повною мірою відтворюється у Задерацького. «Традиційно соловейко є «“Божою”, “святою” пташкою» <...>, символом натхнення, кохання, таланту, хисту, «бога-громовика навесні» <...>. Орнітонім «соловей» належить до основоположних образів в українській національній картині світу, тому цього птаха номінують народним символом України, українського поетичного світосприйняття. Спів солов'я викликає піднесені почуття, а сам образ птаха у свідомості українців асоціюється з мелодійною співучою материнською мовою» [14, с. 208]. Образ води у прелюдії теж репрезентує не драматичну стихію, а плин часу і народну пам'ять. Вода в українській традиції часто символізує невидимий зв'язок між поколіннями, межу між світом живих і світом минулого, а також безперервний плин життя. «Вода є найпоширенішим первісним явищем природи, з якою пов'язані давні світосприйняття слов'ян. Її вважають однією з найбільш закодованих й наділених різними символами: вічність всесвіту, космічний простір, родючість природи, кохання, ворожіння, посередник між реальним й потойбічним світом, оберіг народної культури тощо» [14, с. 192].

До слова, пастораль у циклі «24 прелюдії і фуги» Всеволода Задерацького не є поодиноким жанровим жестом чи стилістичним відступом від загальної драматургії. Навпаки, пасторальний пласт циклу формується як послідовна смислова лінія, що розгортається у чотирьох точках і має внутрішню логіку розвитку. У цьому сенсі диптих ля-бемоль мажор № 17 є «останньою пастораллю» формально та четвертою і завершальною ланкою пасторального кола, яка підсумовує і трансформує попередні образи. Якщо розглядати ці пасторалі у широкому культурно-символічному контексті, можна простежити рух від сакрального очікування – через природний голос – до особистої пам'яті, що надзвичайно органічно відповідає як логіці циклу, так і екзистенційній ситуації самого композитора. Перша пастораль у циклі, «Прелюдія і fuga фа-дієз мінор» № 8 пов'язана

з образом приходу Месії. Тут пасторальність має не побутовий і не пейзажний характер, а тягнє до біблійної традиції: пастухи, тиша ночі, очікування чуда. У цій точці пастораль функціонує як есхатологічний простір, у якому світ ще не зруйнований і відкритий для Божественного втручання. Друга пастораль, «Прелюдія і fuga си-мінор» № 11, концентрується навколо образу соловейка. Тут відбувається зсув від сакрального до природно-людського: голос уже не небесний, але й не суто індивідуальний. Соловей у важкій екзистенційній ситуації – це пташка, що співає навіть в темноті колимської ночі, нагадуючи про рідний дім. Третя пастораль, «Прелюдія і fuga ре-бемоль мажор» № 15 змальовує образ філософський внутрішнього Спостерігача «Я» композитора в колимському концтаборі. І лише четверта пастораль – «Прелюдія і fuga ля-бемоль мажор» № 17 As-dur – замикає цей ланцюг, переводячи пастораль у площину інтимної пам'яті рідного дому. В системі пасторальності простежуються дві особливості: по-перше, диптих №17 ввібрав риси трьох попередніх пасторалей – змінний тридольний розмір від диптиху № 8, образ соловейка від диптиху № 11 та ритмічну організацію провідної фігурації від диптиху № 15; по-друге, в трьох з чотирьох диптихів (№№ 8, 15 та 17) повністю відсутня динаміка, і лише в диптиху №11 на початку стоїть р. Тут можна довго сперечатися про дане явище, проте, на нашу думку, це є символічно – в системі заборон тоталітарної системи найбільше каралися ті, хто зберігав та захищав національну символіку, а пряма згадка про Батьківщину могла стати фатальною.

Початковий розділ Прелюдії постає як простір внутрішнього спогаду, у якому музичний час не розгортається за традиційною драматургічною логікою, а пульсує, відтворюючи стан буття. Перші десять тактів побудовані на регулярній октавній пульсації з використанням усіх дванадцяти тонів октави у мелодичному розвитку. Така тонова «повнота» створює відчуття замкненості досвіду, що перегукується з описаним Морісом Мерло-Понті тілесним буттям як первинною формою присутності у світі, де тіло не спостерігає, а переживає [15, с. 109–110]. Функція початкової теми онтологічна – ритм існування. Слухач сприймає його на доінтонаційному рівні як аналог серцебиття або як ритм, що апелює до тієї пам'яті тіла, яку Анрі Бергсон означував як *mémoire du corps* і яка функціонує незалежно від свідомого пригадування [16, с. 98–101]. Аспект ритмічної організації заслуговує особливої уваги: співіснування розмірів 9/8 (права

рука) та 3/8 (ліва рука) створює ефект часової асинхронії, який можна розглядати як музичний еквівалент роздвоєного досвіду пам'яті. Поль Рікер підкреслював, що пригадування завжди відбувається у кількох часових площинах одночасно – теперішнього переживання і минулого, яке «повертається» [17, с. 45–46].

З 11-го такту в партії лівої руки виникає співуча мелодія, викладена терціями. Її кантиленний характер та симетричність фраз віддалено нагадують народну пісню (рис. 1), але не у сенсі стилізації чи цитування, а як органічний музичний жест. У культурологічному вимірі цей феномен можна осмислити через концепцію дому як простору пам'яті. Гастон Башляр розглядав дім не як географічну реальність, а як внутрішню структуру, у якій концентрується досвід минулого [18, с. 75–76]. У цьому контексті прелюдія постає не як пейзаж або пастораль, а як акустичний образ внутрішнього дому, де пульс життя та музичний жест, подібний до народної пісні, зливаються в єдине музичне переживання.



Рис. 1. Тема пісні

Такти 24–31 прелюдії формують першу фазу середньої частини твору. Особливу увагу привертають такти 25, 27 і 31 (рис. 2), де партію лівої руки охоплює стрімкий висхідний хроматичний рух у октавах шістнадцятими нотами. Інтонанція «пісні» поступово зникає, поступаючи виразові зусилля. Хроматичний характер руху має принципове значення: він не підпорядковується тональній логіці розвитку і не виконує функції модуляційного переходу. Натомість хроматика постає як музичний еквівалент руху «через тертя», без зовнішньої опори та очікуваної розв'язки. Філософське прочитання цього процесу можна пов'язати з концепцією Теодора Адорно про негативну динаміку – рух, що не веде до синтезу, а лише фіксує стан напруженого становлення [19, с. 45–46]. Триразове повторення цього жесту (тт. 25, 27, 31) не створює відчуття розвитку; навпаки, воно формує риторичну фігуру наполягання (*insistentia*). Кожна спроба висхідного прориву ніби починається заново, не знімаючи напруги і не приводячи до якісної зміни. У психологічному вимірі це можна співвіднести з досвідом межової ситуації, описаним Віктором Франклом, коли людина змушена діяти,

не маючи ясної перспективи результату. Рух стає самоцінним, оскільки зупинка означала б втрату внутрішньої опори: «Свобода волі означає свободу волі людини, а воля людини – це воля скінченної істоти. Свобода людини – це не свобода від умов, а радше свобода займати позицію щодо будь-яких умов, з якими вона може зіткнутися» [20, с. 40]. У богословському аспекті цей епізод можна співвіднести з біблійним образом шляху як випробування, а не тріумфу. У Книзі Виходу рух Ізраїлю через пустелю [21, Вихід, 14:22] не є безперервним сходженням, а складається з повторюваних криз, сумнівів і повернень до вихідної точки. Подібно, у прелюдії висхідний рух не веде до світлої кульмінації, а радше фіксує необхідність продовжувати рух. Пам'ять дому вже не підтримує, але саме її втрата змушує рухатися далі.



Рис. 2. Висхідний прорив Свободи

Такти 32–45 Прелюдії формують другу фазу розвитку середньої частини і поглиблюють інтонаційний злам, започаткований у попередніх тактах. Якщо перша фаза (тт. 24–31) була пов'язана з переходом від пісенності до інтонації руху, то в цій ділянці відбувається принципова трансформація самого відчуття часу. Найпомітнішою формальною ознакою є різка зміна метричної організації партії правої руки. Партія правої руки відмовляється від попереднього автономного ритмічного режиму і переходить у уніфікований з лівою рукою розмір 3/4. Таким чином знімається поліметрія, і уніфікація метра створює ефект тотального залучення музичної тканини до єдиного, примусового часового потоку. Одночасно відбувається радикальне ущільнення пульсації. Початковий «стукіт серця», що раніше функціонував як стабілізуючий тілесний фон, трансформується у безперервний рух шістнадцятими нотами. Ця пульсація втрачає природність і набуває характеру надмірного, неприродного ритму. У психологічному вимірі такий зсув відповідає тілесним реакціям, характерним для станів тривалого напруження, коли фізіологічний ритм перестає підтримувати відчуття цілісності і сигналізує кризу. Особливої семантичної ваги набувають акценти, що супроводжують перенос пульсації на октаву вгору. Акцентований октавний перенос не формує мелодії і не бере участі в гармонічному

розвитку; він функціонує як імпульс, спрямований на прорив регістру, але позбавлений перспективи виходу. У цьому жесті зникає індивідуальна інтонація – залишається лише енергія зусилля. Кульмінаційним моментом цієї фази є зсув акценту в такті 37: акцент переміщується з першої шістнадцятої кожної долі на третю. Ця, на перший погляд, ритмічно незначна деталь має фундаментальне значення для сприйняття музичного часу. Акцент, позбавлений опори на сильну долю, створює ефект внутрішньої аритмії. Час перестає бути передбачуваним і стабільним; слухач втрачає відчуття метричної рівноваги, навіть попри формальну чіткість розміру (рис. 3).

У філософському сенсі цей зсув відображає порушення темпоральної структури досвіду [22], коли час перестає переживатися як безперервний потік і фрагментується; суб'єкт змушений існувати всередині процесу, що його контролює [23, с. 112–115]. У богословському вимірі ця ділянка може бути співвіднесена з біблійним мотивом випробування в пустелі [21, Вихід, 16:4], де шлях перестає бути прямим рухом до землі обітованої і перетворюється на сам стан випробування.



Рис. 3. Ритмічний зсув, втрата опори

З такту 46 Прелюдії розпочинається репризний розділ, який не є простим поверненням початкового матеріалу, а становить його глибоку трансформацію. Реприза функціонує як простір пам'яті, де різні часові й образні пласти співіснують у багат шаровій фактурі. Відновлюється поліметрична організація, характерна для початку прелюдії, проте ролі рук принципово змінюються. Октавна тема «серцебиття», що звучала у вступі в партії правої руки, тепер переноситься в партію лівої та розгортається в розмірі 9/8. Тілесний пульс переміщується у глибину фактури: він прихований, але не зникає, більше не домінує, а підтримує конструкцію зсередини. Партія правої руки переходить у розмір 3/4 та виконує трель – інтонаційний жест, що з високою вірогідністю співвідноситься з образом соловейка. У контексті української традиції соловей символізує дім, мову і безперервність життя; у народній поезії він часто постає як голос рід-

ного краю, який звучить незалежно від історичних катастроф. Його поява саме в репризі, а не на початку, підкреслює, що це не пряме переживання природи, а внутрішній слуховий образ.

З такту 48 фактура ускладнюється: у верхньому регістрі з'являється терцова тема, яка цитує матеріал з такту 11. Таким чином у репризі співіснують три самостійні пласти: глибинний тілесний пульс (октави в лівій руці, 9/8), трель як образ пташиного співу (права рука, 3/4) та терцова пісенна мелодика у верхньому регістрі як знак народнопісенної інтонації. Ця тришарова структура виступає музичним аналогом багаторівневої пам'яті. У психології пам'яті [24] наголошується, що травматичний досвід не стирає попередніх шарів психіки, а нашаровує на них нові. У репризі Задерацького саме це нашарування стає чутним: тілесне, природне і культурне існують водночас.

Кульмінаційним пунктом цього процесу є такт 56, який збігається з точкою золотого перетину. Тут октавно-терцовий виклад у партії правої руки накладається на септимові інтервали лівої руки. Септима як інтервал напруження й незавершеності контрастує з консонантною пасторальною інтонацією терцій. Партія лівої руки змінює розмір на 3/4, і вся фактура вперше за тривалий час об'єднується в єдиному метричному просторі. Цей момент можна трактувати як короткочасну інтеграцію досвіду: різні часові й психологічні пласти не зникають, але узгоджуються між собою. У філософському сенсі це відповідає тому, що Поль Рікер [17] називав «нарративною ідентичністю», коли фрагменти досвіду складаються в цілісну, хоча й напружену, структуру пам'яті.

Після кульмінації музика поступово втрачає рухову активність і з тактів 60–63 переходить у хоральний виклад. Хорал (рис. 4) не є стилізацією церковного співу в прямому сенсі, а радше знаком зупинки часу. У богословському контексті він може бути співвіднесений із мотивом внутрішнього примирення: сенс не скасовує пережитого, але дозволяє йому бути прийнятним. У біблійній традиції подібний стан часто настає не після визволення, а посеред дороги – як тиха присутність сенсу, що не потребує динамічного підтвердження.



Рис. 4. Хорал

Такти 65–75 Прелюдії становлять завершальний розділ, у якому відбувається остаточне переосмислення пасторального матеріалу. Після хоральної зупинки (т. 60–63) музична думка знову набуває розвитку, проте цей рух має іншу природу, ніж на початку твору. Якщо вступ прелюдії був спрямований на внутрішній тілесний пульс, то тепер акцент зміщується у сферу зовнішніх стихій. Партія лівої руки проводить тему, що зберігає риси попередньої інтонаційної логіки, тоді як партія правої руки заповнює фактурний простір безперервними пасажами з тридцять восьмих. Ці пасажі не мають мелодичного спрямування і не формують тематичного вислову; їхня функція – створення рухової стихії. За характером вони найбільш переконливо прочитуються як образ вітру або води. У традиційній українській символіці вітер має подвійне значення. З одного боку, це природна сила, що пов'язує людину з ландшафтом і простором рідного краю; з іншого – знак несталості, дороги, вигнання. У народній пісні вітер часто є посередником між домом і далечинню, між теперішнім і пам'яттю. Подібно, у психологічному вимірі Дональд Віннікотт [25, с. 35–37] підкреслює, що зовнішні стимули та впливають на інтеграцію внутрішнього «Я» і формування життєвої цілісності; рух стихії в партії правої руки можна трактувати як музичний аналог цього процесу.

Поступово цей розділ підводить до коди, що починається з такту 77. Саме тут тема серцебиття знову повертається в партію правої руки – так само, як у вступі прелюдії. Це повернення не є простим повтором: після всіх трансформацій середньої частини і репризи серцебиття сприймається вже не як початкова даність, а як те, що вистояло. Тілесний ритм повертається на поверхню, нагадуючи про незнищенність внутрішнього життя. З такту 78 з'являється ще один принципово новий елемент: акордна тема, яка ніби піднімається з глибин фактури. Гармонічна структура цих акордів є надзвичайно показовою. Вони побудовані як поєднання двох квінт, що разом утворюють нону між крайніми звуками. Така вертикаль позбавлена функціональної стабільності: квінта традиційно асоціюється з опорою, але їх поєднання через нону створює напруження, яке не розв'язується у звичний спосіб. У музично-семантичному плані ці акорди можна трактувати як образ внутрішнього розламу, який не руйнує структуру, але постійно в ній присутній. Нона тут не є дисонансом, що прагне розв'язання; радше це знак межі між згодою і напругою. У богословській перспективі подібна структура може бути співвіднесена

з біблійним мотивом «стояння», коли людина не отримує відповіді, але продовжує залишатися в діалозі [21, Книга Йова, 1:21]. Мартін Хайдеггер [26, с. 121–123] підкреслює, що повернення фундаментального ритму буття означає присутність людини в світі, який сприймається не лише через свідомість, а через подію буття. У цьому сенсі серцебиття після коди можна розглядати як музичну інтерпретацію такого «буття в часі».

Фуга постає як безпосереднє продовження прелюдії, зберігаючи її внутрішню логіку двоїстості, але переводячи її в іншу площину. Якщо у прелюдії напруга реалізовувалася через метричну асинхронію (співіснування 9/8 і 3/8), то у фугі вона інтеріоризується і функціонує вже на ладовому рівні. Єдиний розмір 3/4, що зберігається протягом усієї частини, усуває зовнішній часовий конфлікт і створює відчуття впорядкованого руху, однак внутрішня нестабільність переноситься у саму інтонаційну тканину теми. Позначка *Animato* фіксує зміну способу музичного буття: після пасторальної розшарованості прелюдії музичний процес набуває спрямованості та внутрішньої енергії руху. У цьому контексті анімато виступає не лише темповим, але й семантичним індикатором – переходом від стану споглядання до стану активного переживання, у якому матеріал збирається в єдину часову площину. Шеститактова розспівна тема фуги (рис. 5), інтонаційно споріднена з терцовою темою прелюдії (т. 11), має мажорну ладову основу, однак включає підвищений другий і понижений сьомий ступені. Така інтонаційна конфігурація формує ладову амбівалентність: при збереженні мажорного тонального центру виникає відчуття мінорного забарвлення, що створює внутрішню емоційну напругу без руйнування тональної ідентичності. У світлі історико-теоретичних підходів К. Дальгауза [27] подібні відхилення можуть розглядатися як спосіб семантичного розширення ладової функції в межах тональної системи, тоді як сучасні дослідження гармонічного значення (Harrison) [28] дозволяють трактувати такі інтонаційні зміщення як носії внутрішньої напруги та смислової багатозначності. У феноменологічному вимірі така трансформація може бути співвіднесена з описами внутрішнього часосвідомлення у працях Е. Гуссерля [22]: зовнішня розшарованість часу поступається внутрішній єдності переживання. Водночас, у гайдеггерівському [26] розумінні часу як модусу буття, впорядкованість музичного процесу не означає зникнення напруги, а лише зміну способу її присутності. Таким чином, фуга не заперечує досвід прелюдії, а переводить його

у внутрішній вимір, де метрична двоїстість попередньої частини трансформується у ладову амбівалентність теми.



Рис. 5. Тема фуги

Цікавим є наступні епізоди – у тактах 7–11 та 16–20 В. Задерацький вводить у партію лівої руки послідовність із п'яти висхідних септим, що формує особливий інтонаційний вузол всередині відносно співної, мажорно орієнтованої теми (рис.6). Цей епізод набуває особливої ваги, оскільки ключовим напруженим інтервалом у самій темі фуги вже була низхідна септима, яка виконувала функцію маркера внутрішньої тріщини в межах ладово стабільної конструкції. На відміну від тематичної низхідної септими, що може бути прочитана як жест спадання, знемоги або внутрішнього згасання, послідовні висхідні септими діють у протилежному векторі – як напружене, майже насильницьке спрямування вгору. Композитор протиставляє два типи одного й того ж інтервалу: септима постає не лише як знак болю, але й як форма активного внутрішнього зусилля. У теорії інтервальної семантики септима традиційно трактується як інтервал «незавершеності» та «екзистенційної напруги», що несе потенціал розриву між стабільним і нестабільним [29, с. 45–47; 30, с. 102–104]. Саме тому її послідовне нагромадження у фузі, яка загалом прагне поліфонічного порядку, звучить як інтонаційний спротив впорядкуванню. У психології травми подібна форма активності описується як *compelled action* – дія, що здійснюється не з волі суб'єкта, а внаслідок зовнішнього тиску, однак з часом інтеріоризується та повторюється автоматично [31, с. 88–90; 32, с. 40–42]. У цьому сенсі висхідні септими в лівій руці можна прочитати як музичний еквівалент такої інтеріоризованої примусової активності: тіло «знає», що має рухатися, навіть якщо свідомість чинить опір.

Принципово важливо, що цей інтервальный рух локалізується у нижньому регістрі. Партія лівої руки протягом усього циклу «24 прелюдії та фуги» пов'язана з тілесними імпульсами – серцебиттям, кроком, фундаментальним ритмом часу. Таким чином септима закарбовується не лише у слуховій пам'яті, а й у площині соматичної пам'яті, про яку писали М. Мерло-Понті та П. Рікер, наголо-

шуючи на здатності тіла «пам'ятати» досвід дораціонально через повторювану дію [15, с. 109–110; 17, с. 45–46]. Окрім того, слід звернути увагу, що «число 5 символізує єдність Земного з Небесним. При посвяченні в священницький сан помазують край правого вуха, великий палець правої руки та ноги. Вухом людина має слухати слово Боже, рукою – виконувати доручення Боже, а ногою – йти по шляху Божому. Кожна з цих частин тіла пов'язана з числом 5: вуха є одним із п'яти органів чуття, а на руках і ногах маємо по п'ять пальців. Рука ще символізує орган, яким людина формує навколо себе світ 10 пальців на двох руках часто ототожнюють з 10 заповідями на двох скрижалях, що виражають міру людської відповідальності перед Богом. Число $5=4+1$ – творіння (людина, 4) пов'язане з Богом (1). Таким чином, число п'ять символізує зв'язок безпосередньо людського з Божественним. Практичним прикладом фігурування п'ятірки в християнських ритуалах є благословення п'яти хлібів на літії під час «всенощного бденія» і вживання на проскомодії під час літургії 5 просфор» [33, с. 34].



Рис. 6. Висхідні септими

Кульмінаційним моментом фуги стає заключна магістральна стрета в такті 74, де тема вперше, але не востаннє, з'являється у всіх чотирьох голосах. Така повнофактурна концентрація тематичного матеріалу виходить за межі суто поліфонічної мови й набуває принципово іншого – антропологічного та психологічного – значення. Стрета традиційно асоціюється з кульмінацією, ущільненням часу та підвищенням драматичної напруги [34, с. 45–47]. З психологічної перспективи така структура стрети співвідноситься з феноменом травматичної тотальності, описаним у працях Поля Рікера та Карліна Карута, коли досвід перстає бути фрагментом пам'яті й починає функціонувати як домінуючий режим буття [17, с. 72–74; 35, с. 33–36]. У цьому сенсі чотириголосна стрета постає як момент, у якому пам'ять уже не «згадується», а проживається одночасно на всіх рівнях. В такті 85 композитор вводить другу стрету, де вступи голосів організовується чітко знизу вгору (бас – тенор – альт – сопрано), що асоціюється з поступовим сходженням та рухом від земного до трансцендентного. Це надзвичайно показово, адже травматичний досвід не перетворюється

на repetition compulsion (нав'язливий повтор) в лінійному часі, а інтегрується в структуру особистості [36]. Саме тут, Задерацький «графічно показує», що від досвіду концентраційного табору не втечеш, його можна тільки усвідомити.

Біблійний вимір цього жесту дозволяє прочитати другу стрету як музичну аналогію сходження – не триумфального, а вистражданого. Тут доречною є паралель зі словами псалмспівця: «Із глибини кличу до Тебе, Господи» [21, Пс., 129:1]. Саме з «глибини» басового регістру починається тематичний рух, що поступово піднімається до сопрано, набуваючи характеру молитви.

Надзвичайно показовим є епізод у т. 90, де тема фуги розгортається у двох часових вимірах одночасно: у верхньому голосі вона подається в нормальному вигляді, тоді як у басу – октавами у подвійному ритмічному збільшенні. Така поліфонічна конструкція створює ефект розшарування часу: тема звучить як теперішній жест і водночас як позачасовий фундамент. У богословському сенсі подібне співіснування різних часових масштабів відповідає біблійному розумінню вічності, яка не скасовує часу, а включає його в себе: «Ісус Христос учора й сьогодні – Той Самий і навіки» [21, Євр., 13:8]. Кульмінацією цього процесу стає проведення теми в акордовій гармонізації в т. 100 (рис. 7). Саме тут fuga остаточно виходить за межі поліфонічного дискурсу і входить у сферу хорального проголошення. У світлі біблійної символіки хорал традиційно пов'язується з актом свідчення та сповідання віри: «І буде одне стадо й один Пастир» [21, Ів., 10:16]. За В. Франклом, остаточним етапом переживання травми є не її подолання, а надання їй сенсу, який перевищує межі індивідуального досвіду [32]. Саме це відбувається у хоральному фіналі фуги. Г. Арндт розглядала проголошення як форму дії, що виводить досвід з приватної сфери у простір спільного буття [37].



Рис. 7. Останнє гармонізоване проведення теми

Висновки. Проведений культурологічний, музикознавчий, психологічний і богословський

аналіз Прелюдії та фуги № 17 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького засвідчив, що цей твір функціонує не лише як автономна поліфонічна композиція, а як складний драматургічний вузол у межах усього циклу. Через систему інтонаційних трансформацій, поліметричних зрушень, інтервальної символіки та багатоплоскостної фактури композитор формує модель досвіду, у якій тілесний ритм, пам'ять і духовний вимір перебувають у постійному напруженому діалозі. Прелюдія постає як простір внутрішнього випробування, де руйнується стабільність часу та відчуття опори, тоді як fuga розгортає процес поступової інтеграції пережитого через поліфонічну взаємодію голосів і трансформацію тематичного матеріалу. У результаті формується цілісна драматургічна траєкторія – від розламу й тілесної напруги до стану внутрішнього узгодження, який знаходить своє вираження у фінальному хоральному вимірі.

У ширшому контексті цикл «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького постає як унікальне явище української та європейської музики ХХ століття, створене в умовах історичного насильства й особистої катастрофи. Саме тому його музична мова поєднує сувору поліфонічну дисципліну з глибоко особистісним свідченням досвіду людини, що перебуває на межі руйнування, але не втрачає внутрішньої вертикалі сенсу. Постає Всеволода Задерацького в цьому світлі набуває особливого значення для історії української культури. Його творчість демонструє приклад духовної стійкості митця, який, перебуваючи в умовах репресій і табірної існування, створює музику виняткової інтелектуальної сили та етичної глибини. У символічному вимірі композитор постає як пророка постать – не в сенсі передбачення майбутнього, а як носій внутрішнього бачення, здатного крізь темряву історичних катастроф утримувати перспективу світла.

Отже, аналіз Прелюдії та фуги № 17 дозволяє розглядати цикл не лише як поліфонічний проект, а як цілісну духовно-філософську модель переживання ХХ століття. Включення міждисциплінарних підходів – музикознавчого, психологічного, феноменологічного та богословського – відкриває нові можливості для осмислення спадщини Задерацького і поглиблює розуміння його місця в історії української та світової музичної культури.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на поглиблення семантичного аналізу окремих образно-жанрових ліній циклу, зокрема пасторальності як специфічного хронотопу пам'яті, природи та внутрішнього простору. Перспективним

видається також зіставлення індивідуальних інтонаційних моделей диптихів із ширшим культурно-історичним контекстом європейської поліфонічної

традиції ХХ століття. Окремого осмислення потребує питання виконавської інтерпретації циклу як цілісного художнього висловлювання.

Література

1. Поставойтова С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття) : дис. ... д-ра філософії. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 226 с.
2. Сирятська Т. О. Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуґи» В. Задерацького. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2024. Вип. 70. С. 140–160. DOI: 10.34064/khnum1-70.08.
3. Макарова Н. 24 прелюдії та фуґи В. П. Задерацького: повернення із забуття. Аспекти історичного музикознавства. 2024. Вип. 36. С. 62–80. DOI: 10.34064/khnum2-3604.
4. Макарова Н. Дзвін як фігура пам'яті (на прикладі прелюдії і фуґи N1 до-мажор із циклу «24 прелюдії та фуґи» В. Задерацького). *Fine Art and Culture Studies*. 2025. N4. С. 95–105. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13>.
5. Макарова Н. Діалог неба і душі (на прикладі Прелюдії і фуґи мі-мажор № 9 із циклу «24 прелюдії та фуґи» Всеволода Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 91. Том 2. С. 95–101. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/91-2-15>.
6. Макарова Н. Екватор духовної мандрівки (на прикладі «Прелюдії і фуґи соль-дієз мінор № 12 з циклу «24 прелюдії та фуґи» Всеволода Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 93, том 2. С. 32–40. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-6>
7. Макарова Н. Колимський соловейко (на прикладі аналізу Прелюдії і фуґи сі-мажор № 11 із циклу «24 прелюдії та фуґи» В. Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 92, том 2. С. 94–100. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-13>
8. Макарова Н. Містична коліскова (на прикладі диптиху сі-мінор №6 із циклу «24 прелюдії та фуґи» Всеволода Задерацького). *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 3 (09). С. 85–92. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.17>
9. Макарова Н. Між стражданням і вічністю (на прикладі прелюдії і фуґи № 3 соль-мажор В. П. Задерацького). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2025. Вип. 54. С. 31–36. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-05>
10. Макарова Н. Прелюдія та фуґа ля-мінор № 2 В. П. Задерацького як музична модель тривожного часу. *Українська музика*. 2025. Вип 3 (54). С. 56–65. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6>.
11. Макарова Н. Семіотика подвійності (на приклад прелюдії та фуґи N5 ре-мажор В.П. Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 90. Том 2. С. 60–65. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8>.
12. Макарова Н. Символізм музики табірної дня (на прикладі музично-психологічного аналізу «Прелюдії та фуґи ля-мажор» № 7 В. П. Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 89. Том 2. С. 135–140. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19>.
13. Макарова Н. Сторінка містичного щоденника ув'язненого (на прикладі Прелюдії і фуґи до-дієз мінор № 10 В. Задерацького). *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. Вип. 3. С. 145–152. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19>
14. Білобровська К. Концептосфера творчості Б. Антоненка-Давидовича : дисертація доктора філософії. Криворізький державний педагогічний університет. Кривий ріг, 2024. 338 с.
15. Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945. 537 p.
16. Bergson, Henri. *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris : F. Alcan, 1896. 298 p.
17. Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000. 708 p.
18. Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France, 1958. 214 p.
19. Adorno, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1958. 206 p.
20. Frankl, Viktor E. *The Will to Meaning: Foundations and Applications of Logotherapy*. New York : New American Library, 1969. 179 p.
21. *Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту*: переклад Івана Огієнка. Київ : Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с.
22. Husserl, E. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. Berlin, Boston : De Gruyter, 1998. 127 p.
23. Jaspers, Karl. *Philosophie*. Band 2: *Existenzerhellung*. Berlin–Heidelberg–New York : Springer, 1973. 462 p.
24. Jung, C. G. *Collected Works of C. G. Jung*. Volume 7: *Two Essays in Analytical Psychology*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1967. 689 p.
25. Winnicott, D. W. *The theory of the parent-infant relationship*. *International Journal of Psycho-Analysis*, 1960. Vol. 41, Pp. 585–595.
26. Heidegger, M. *Sein und Zeit*. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1927. 438 p.
27. Dahlhaus, Carl. *Analysis and Value Judgment*. New York : Pendragon Press, 1983. VIII, 87 p.
28. Harrison, D. *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*. Chicago; London : University of Chicago Press, 1994. 352 p.
29. Cooke, D. *The Language of Music*. London : Oxford University Press, 1959. 289 p.
30. Hindemith, P. *Unterweisung im Tonsatz*. Theoretischer Teil. Mainz : Schott, 1940. 315 p.

31. Janoff-Bulman, R. *Shattered Assumptions: Towards a New Psychology of Trauma*. New York : Free Press, 1992. 280 p.
32. Frankl, V. E. *Man's Search for Meaning*. Boston: Beacon Press, 1959. 165 p
33. Юрченко О. О. Символіка чисел в духовній культурі православного соціуму українських земель у XIV – початку XVIII століть : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Київ : Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2016. 267 с.
34. Gedalge, A. *Traité de la fugue*. Paris: Enoch & Cie, 1901. 379 p.
35. Caruth, C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, MD; London : Johns Hopkins University Press, 1996. 154 p.
36. van der Kolk, B. *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. New York : Viking, 2014. 464 p.
37. Arendt, H. *The Human Condition*. Chicago : University of Chicago Press, 1958. 384 p.

References

1. Postovoytova, S. O. (2024). *Velykyi polifonichnyi tsykl yak kompozytsiino-dramaturhichna tsilislnist [The large polyphonic cycle as a compositional-dramaturgical whole] (Doctor of Philosophy diss.)*. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. [in Ukrainian].
2. Syriatska, T. O. (2024). *Zhanrovo-stylysnychna typolohiia preliudii tsykladu "24 preliudii ta fuchy" 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: 10.34064/khnum1-70.08 [in Ukrainian].
3. Makarova, N. (2024). *24 preliudii ta fuchy V. P. Zaderatskoho: povnennia iz zabuttia [24 preludes and fugues by V. P. Zaderatsky: Return from oblivion]*. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*, 36, 62–80. DOI: 10.34064/khnum2-3604 [in Ukrainian].
4. Makarova, N. (2025). *Dzvin yak fihura pamiaty (na prykladi preliudii i fuchy №1 do-mazhor iz tsykladu "24 preliudii ta fuchy" V. Zaderatskoho) [The Bell as a Figure of Memory (on the Example of Prelude and Fugue No. 1 in C Major from the Cycle "24 Preludes and Fugues" by V. Zaderatsky)]*. *Fine Art and Culture Studies*. N4, 95–105. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13> [in Ukrainian].
5. Makarova, N. (2025) *Dialoh neba i dushi (na prykladi Preliudii i fuchy mi-mazhor № 9 iz tsykladu «24 preliudii ta fuchy» Vsevoloda Zaderatskoho) [Dialogue between heaven and soul (on the example of Prelude and Fugue in E major No. 9 by Vsevolod Zaderatsky)]*. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 91. Tom 2. 95–101. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/91-2-15> [in Ukrainian].
6. Makarova, N. (2025). *Ekvator dukhovnoi mandrivky (na prykladi «Preliudii i fuchy sol-diiez minor № 12 z tsykladu "24 preliudii ta fuchy" Vsevoloda Zaderatskoho) [The equator of a spiritual journey (on the example of "Prelude and Fugue in G-sharp minor No. 12 from the cycle "24 Preludes and Fugues" by Vsevolod Zaderatsky)]*. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 93. Tom 2. S. 32–40. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-6> [in Ukrainian].
7. Makarova, N. (2025). *Kolymyskyi soloveiko (na prykladi analizu Preliudii i fuchy si-mazhor № 11 iz tsykladu «24 preliudii ta fuchy» V.Zaderatskoho) [Kolyma Nightingale (based on the analysis of Prelude and Fugue in B major No. 11 from the cycle "24 Preludes and Fugues" by V. Zaderatsky)]*. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 92, tom 2. S. 94–100. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-13> [in Ukrainian].
8. Makarova, N. (2025). *Mistychna kolyskova (na prykladi dyptykhu si-minor №6 iz tsykladu "24 preliudii ta fuchy" Vsevoloda Zaderatskoho) [Mystical Lullaby (based on Diptych B minor No. 6 from the cycle "24 Preludes and Fugues" by Vsevolod Zaderatsky)]* *Slobozhanski mystetski studii*. Vypusk 3 (09). S. 85–92. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.17> [in Ukrainian].
9. Makarova, N. (2025). *Mizh strazhdanniam i vichnistiu (na prykladi preliudii i fuchy № 3 sol-mazhor V. P. Zaderatskoho) [Between suffering and eternity (on the example of the prelude and fugue No. 3 in G major by V. Zaderatsky)]* *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka*. Vyp. 54. S. 31–36. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-05> [in Ukrainian].
10. Makarova, N. (2025). *Preliudiia ta fuha lia-minor № 2 V. P. Zaderatskoho yak muzychna model tryvozhnoho chasu [Prelude and Fugue in A minor No. 2 by V.P. Zaderatsky as a musical model of anxious time]*. *Ukrainska muzyka*. Vyp 3 (54). P. 56–65. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6> [in Ukrainian].
11. Makarova, N. (2025). *Semiotyka podviinosti (na pryklad preliudii ta fuchy N5 re-mazhor V.P.Zaderatskoho) [Semiotics of duality (on the example of Prelude and Fugue No. 5 in D major by V.P. Zaderatsky)]*. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 90. Tom 2, P. 60–65. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8> [in Ukrainian].
12. Makarova, N. (2025). *Symvolizm muzyky tabirnoho dnia (na prykladi muzychno-psykholohichnoho analizu "Preliudii ta fuchy" lia-mazhor № 7 V. P. Zaderatskoho) [Symbolism of music of the camp day (on the example of musical and psychological analysis of "Prelude and Fugue in A Major" No. 7 by V.P. Zaderatsky)]*. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 89. Tom 2. P. 135–140. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19> [in Ukrainian].
13. Makarova, N. (2025). *Storinka mistychnoho shchodennyka uv'iaznenoho (na prykladi Preliudii i fuchy 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)]*. *Pivdennoukrainski mystetski studii*. Vyp. 3. Pp. 145–152. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19> [in Ukrainian].
14. Bilobrovska, K. (2024). *Kontseptosfera tvorchosti B. Antonenka-Davydovycha [The Conceptual Sphere of B. Antonenko-Davidovych's Creativity] (Dysertatsiia doktora filosofii)*. *Kryvorizkyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet, Kryvyi Rih*. [in Ukrainian].

15. Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception* [Phenomenology of Perception]. Paris : Gallimard. [in French].
16. Bergson, H. (1896). *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit* [Matter and Memory: An Essay on the Relation of Body and Mind]. Paris : F. Alcan. [in French].
17. Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli* [Memory, History, Forgetting]. Paris: Seuil. [in French].
18. Bachelard, G. (1958). *La poétique de l'espace* [The Poetics of Space]. Paris: Presses universitaires de France. [in French].
19. Adorno, T. W. (1958). *Philosophie der neuen Musik* [Philosophy of New Music]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. [in German].
20. Frankl, V. E. (1969). *The Will to Meaning: Foundations and Applications of Logotherapy*. New York : New American Library. [in English].
21. *Bibliia abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu: pereklad Ivana Ohiiienka*. [Bible or Books of the Holy Scripture of the Old and New Testament: Translation by Ivan Ohienko]. (2011). Kyiv : Ukrainske bibliine tovarystvo. [in Ukrainian].
22. Husserl, E. (1998). *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* [Lectures on the Phenomenology of Internal Time-Consciousness] (3rd ed.). Berlin, Boston : De Gruyter. [in German].
23. Jaspers, K. (1973). *Philosophie. Band 2: Existenzerhellung* [Philosophy, Vol. 2: Illumination of Existence]. Berlin/Heidelberg/New York : Springer. [in German].
24. Jung, C. G. (1967). *Collected Works of C. G. Jung. Volume 7: Two Essays in Analytical Psychology*. Princeton, NJ : Princeton University Press. [in English].
25. Winnicott, D. W. (1960). The theory of the parent-infant relationship. *International Journal of Psycho-Analysis*, 41, 585–595. [in English].
26. Heidegger, M. (1927). *Sein und Zeit* [Being and Time]. Tübingen : Max Niemeyer Verlag. [in German].
27. Dahlhaus, C. (1983). *Analysis and Value Judgment*. New York : Pendragon Press. [in English].
28. Harrison, D. (1994). *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*. Chicago; London : University of Chicago Press. [in English].
29. Cooke, D. (1959). *The Language of Music*. London: Oxford University Press. [in English].
30. Hindemith, P. (1940). *Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil* [The Craft of Musical Composition: Theoretical Part]. Mainz : Schott. [in German].
31. Janoff-Bulman, R. (1992). *Shattered Assumptions: Towards a New Psychology of Trauma*. New York : Free Press. [in English].
32. Frankl, V. E. (1959). *Man's Search for Meaning*. Boston : Beacon Press. [in English].
33. Yurchenko, O. O. (2016). *Symvolika chysel v dukhovnii kul'turi 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].
34. Gedalge, A. (1901). *Traité de la fugue* [Treatise on the Fugue]. Paris : Enoch & Cie. [in French].
35. Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, MD; London: Johns Hopkins University Press. [in English].
36. van der Kolk, B. (2014). *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. New York : Viking. [in English].
37. Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago : University of Chicago Press. [in English].

Natalia Makarova – Doctor of Philosophy, Senior Lecturer at the Department of Music and Theatre Disciplines, Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts

Pastoral as a space of memory and inner freedom (on the example of the analysis of “Preludes and Fugues in A-flat Major” No. 17 by V. Zaderatsky)

The relevance of the study is determined by the need for a comprehensive understanding of the cycle “24 Preludes and Fugues” by Vsevolod Petrovich Zaderatsky as a unique phenomenon of Ukrainian musical culture of the 20th century, which acts not only as an artistic masterpiece, but also as a prophetic space of historical memory and spiritual insight. The cycle reflects tragic historical events, psychological traumas and moral challenges of the Ukrainian people, transforming them into a multi-level musical language, where each prelude and fugue carries a symbolic, theological and psychological load. Despite existing musicological research, the issues of the relationship between polyphony, interval organization, mode systems and the prophetic potential of the cycle remain insufficiently covered. The purpose of the article is to conduct a cultural-psychological and musicological analysis of “Prelude and Fugue in A-flat Major” No. 17 from the cycle “24 Preludes and Fugues”, to identify its role as a prophetic message of time and an instrument of spiritual memory. In the course of the study, interdisciplinary methods were applied: detailed mode-interval and polyphonic analysis, semiotic interpretation of musical figures, comparison of music with biblical texts, classical and modern philosophical literature, as well as psychological and theological concepts that allow us to comprehend the depth of musical prophecy. The novelty of the work lies in identifying “Prelude and Fugue in A-flat Major” No. 17 as a musical prophetic text capable of foreseeing the spiritual and moral challenges of the time, transmitting historical memory and the inner experience of tragedy. It is shown that polyphonic and interval structures function as codes of prophetic vision,

where each tone, sequence and rhythmic pattern forms a multi-level space of spiritual reflection. The music of the cycle acts not only as an aesthetic phenomenon, but also as an active carrier of moral and spiritual insight, capable of changing the listener's perception and understanding of historical and personal destiny. The results of the study demonstrate that diptych No. 17 completes a certain line of the cycle, synthesizing images of the inner world and at the same time forming a prophetic perspective, opening the listener to the awareness of his own responsibility to history and spiritual values.

Key words: Zaderatsky, diptych, polyphonic cycle, cultural memory, memory, nightingale, wind, water, "Prelude and Fugue in A-flat major" No. 17.



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

Дата першого надходження статті до видання: 11.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 09.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 11.05.2026