

УДК 78.071.13:Задерацький:780.616.432:781.42:159.9:316.7(477)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19>

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

доктор філософії,
старший викладач кафедри музично-теоретичних дисциплін
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва
(Київ, Україна) natalya.makarowa19@gmail.com

СИМВОЛІЗМ МУЗИКИ ТАБІРНОГО ДНЯ (НА ПРИКЛАДІ МУЗИЧНО-ПСИХОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ «ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ» ЛЯ-МАЖОР № 7 В. П. ЗАДЕРАЦЬКОГО)

Дослідження присвячене творчості Всеволода Петровича Задерацького, здійснено музично-культурологічний аналіз мікроциклу Прелюдія і fuga ля-мажор № 7 із циклу «24 прелюдії та fugи», що був написаний в час ув'язнення композитора на Колімі. Диптих розглядається як музично-психологічна модель музичної пам'яті та екзистенційного досвіду в'язня в умовах концтабору. Поєднання музично-аналітичного та психологічного підходів, а також методу аналогії, дозволило символічно «відродити» звукову реконструкцію табірної доби: механічність, нескінченність, допоки бачить око, праці рабів та холодність, відстороненість наглядців; одночасне звучання обох тем малює моторошну картину соціальної моделі концтабору, де обидва світи співіснують, в різних ритмах та часових відчуттях і ніколи не перетинаються. В дослідженні використані теорія пам'яті П'єра Нора; концепція екзистенційного часу Карла Ясперса; межовий стан свідомості Анрі Бергсона; особливі уваги надано ідеям Віктора Франкла, якому тема концтабору була надзвичайно близькою, адже він один з небагатьох, що вижили в Аушвіці; поезія Василя Стуса, що гранично точно відобразила психологічний стан в'язня концтабору, поет і сам був засуджений та засланий на Колиму, що робить особливо близькими з В. Задерацьким. Актуальною на сьогоднішній день є також позиція Дмитра Донцова щодо національної травми українського народу, що була спричинена тотальним нищення української еліти, цвіту нації – поетів, письменників, композиторів та вчених. Особливу увагу приділено музичним засобам диптиху – секундовим інтонаціям схлипування, квартовим інтонаціям заохочення та дзвонам, що використовуються майже в кожному диптиху, як символ пам'яті. В статті відкривається новий підхід щодо аналізу «24 прелюдій і fug» В.Задерацького як «щоденника пам'яті», завдяки якому вдалося зберегти як людську гідність в нелюдських умовах табірної доби життя, так і здорову психологічну конструкцію «Я» задля подальшої творчості.

Ключові слова: Прелюдія та fuga, диптих, Всеволод Задерацький, концтабір, роздвоєність «Я» в'язня.

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

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

SYMBOLISM OF CAMP DAY MUSIC (ON THE EXAMPLE OF A MUSICAL-PSYCHOLOGICAL ANALYSIS OF “PRELUDE AND FUGE” IN A MAJOR № 7 BY V. P. ZADERATSKY)

The study is dedicated to the work of Vsevolod Petrovich Zaderatsky, a musical and cultural analysis of the microcycle Prelude and Fuge in A major No. 7 from the cycle “24 Preludes and Fugues”, which was written during the composer's imprisonment in Kolyma, was carried out. The diptych is considered as a musical and psychological model of musical memory and the existential experience of a prisoner in a concentration camp. The combination of musical-analytical and psychological approaches, as well as the method of analogy, made it possible to symbolically “revive” the sound reconstruction of a camp day: mechanicalness, infinity, as far as the eye can see, the labors of slaves and the coldness, detachment of the guards; the simultaneous sounding of both themes paints a terrifying picture of the social model of a concentration camp, where both worlds coexist, in different rhythms and temporal sensations and never intersect. The study used Pierre Nohr's theory of memory; Karl Jaspers' concept of existential time; Henri Bergson's borderline state of consciousness; special attention was paid to the ideas of Viktor Frankl, to whom the topic of the concentration camp was extremely close, because he was one of the few who survived Auschwitz; the poetry of Vasyl Stus, which extremely accurately reflected the psychological state of a concentration camp prisoner; the poet himself was convicted and exiled to Kolyma, which makes him especially close to V. Zaderatsky. Dmytro Dontsov's position on the national trauma of

the Ukrainian people, which was caused by the total destruction of the Ukrainian elite, the flower of the nation – poets, writers, composers and scientists, is also relevant today. Special attention is paid to the musical means of the diptych – the second intonations of sobbing, the fourth intonations of encouragement and the bells, which are used in almost every diptych as a symbol of memory. The article opens a new approach to the analysis of V. Zaderatsky's "24 Preludes and Fugues" as a "diary of memory", thanks to which it was possible to preserve both human dignity in the inhuman conditions of camp life and a healthy psychological construction of the "I" for further creativity.

Key words: *Prelude and Fugue, diptych, Vsevolod Zaderatsky, concentration camp, the split "I" of the prisoner.*

*Терпи, терпи – терпець тебе шліфує,
сталить твій дух – тож і терпи, терпи.*

*Ніхто тебе з недолі не врятує,
ніхто не зіб'є з власної тропи...*

Василь Стус

Актуальність проблеми. У важкі часи, що переживає сьогодні українська державність, важливо зберегти культуру та національну ідентичність. Всі держави та національності в усі часи займались збереження, вивченням своїх історичних артефактів, «місць пам'яті», звичаїв. Кожна загублена частинка пам'яті вважалась національною втратою. Лише на теренах України тоталітарний режим привчив людей виживати, чуратися свого, своєї історії, звичаїв, а, переїжджаючи у великі міста – ще і своєї мови та національного одягу. Все українське вважалось немодним, нищим, не вартим уваги. Традиційний уклад ламався, люди не переймались його збереженням, потонувши в страху та тривогах серед тотальних чисток населення. «Відтак у XX ст. українці увійшли вельми слабкою нацією: без живих героїчних традицій, без загартованої і активної національної еліти, з великою дозою громадянської пасивності і з низьким рівнем культури і освіченості. До цього додалося славетне українське малоросійство, яке сіяло національну безвідповідальність і темноту й робило націю роздвоєною та невпевненою в своїх історичних кроках» (Донцов, 2012: 7). Кривава епоха тоталітарного терору зробила свою справу. Найкращі композитори, поети, вчені, цвіт тогочасного українського суспільства, – було знищено, замордовано, заслано. Не минула доля заслання і геніального українського композитора – Всеволода Петровича Задерацького, прекрасного літератора, письменника та оповідача, залізничника, Особистості всебічного обдарування та неересічного таланту.

Симтоматично, що особливе місце в творчій спадщині композитора займають твори для фортепіано, де повністю відображений дух епохи. Це і сонати, і програмні сюїти «Батьківщина» та «Фронт», цикл «Легенди», дві рапсодії, декілька циклів мініатюр – «Зошит мініатюр», «Мікроби ліри», «Порцелянові чашки», «Східний альбом», а «під впливом шопенівських мініатюр

В. П. Задерацький створює свій повнотональний цикл фортепіанних прелюдій («24 прелюдії»)… У творчості Ф. Шопена він акцентує важливі для себе моменти: історичність, наступність традиції» (Лукашенко, 2024: 16). Історичне значення для української музичної культури має великий поліфонічний цикл «24 прелюдії та фуґи», що був написаний за трагічного повороту долі композитора, в заслання на Колимі (в ГУЛАґу). Героїчна сутність Всеволода Петровича, незламний дух та прагнення до творчості долає холод – 60°C, втому чорноробочого, який щодень бореться за виживання, несприймання оточуючими та, що особливо трагічно, процес творення без інструменту, без можливості послухати, перевірити, постійно борючись з відповідальністю писати без гумки, без «права на помилку». Цикл є своєрідним щоденником, де композитор «по-своєму інтегруючи, алгоритмізуючи людські стосунки з дійсністю, а, головне, апелюючи до психологічного змісту людського життя та сумісної історії» (Самойленко, 2021: 5). Загалом, в циклі панують емоції тривоги, подекуди страху, непевності, проте, інколи на зміну приходить Світла Надія та Віра у краще. Цикл слугував «місцем пам'яті» для В. П. Задерацького, де звуками розказано те, про що замовчувалось, що не можна було висловити «в голос», що нам, нащадками тих страшних та темних часів є ще не зовсім зрозумілим. «Ми більше не на одній хвилі з минулим. Ми можемо знайти його лише за допомогою документальної, архівної, пам'ятєвої реконструкції, ...що перетворює пам'ять на актуальне означення того, що раніше просто називали «історія» (П'єр Нора, 2014: 261), але за яким стоять зламані долі живих людей, з їх мріями та сподіваннями.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Слід зазначити, що на теренах України творчості композитора присвячена дуже мізерна кількість праць: декілька статей, дисертаційне дослідження Н. О. Лукашенко «Стильові основи форте-

піанної поезії В. П. Задерацького» (Лукашенко, 2011), згодом монографія «Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики ХХ століття» (Лукашенко, 2024) та дисертація С. О. Постовойтової «Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття)» (Постовойтова, 2024).

Виклад основного матеріалу. Цикл «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького написаний в страшних умовах, коли все зливається воедино, «Я» відступає і людина вже не розуміє «хто» вона, «що» вона та «нащо» вона. Цей «щоденник пам'яті» став умовним місцем для композитора, де будуть зберігатися спогади, коли пам'ять не зможе більше «жити» природньо через біль, розчарування та приниження, ця музика не для слухача, а для збереження. «Пам'ять – це життя:...постійно розвивається, відкрита до діалектики згадування та забуття, вона не знає про послідовність своїх деформацій, має схильність до будь-яких застосувань і маніпуляцій, має здатність до тривалого часу сну та раптового відродження» (Нора, 1991: 13).

В циклі «24 прелюдії та фуги» знаходимо цілу розповідь про один день з життя в концтаборі – прелюдія та fuga № 7 ля-мажор. Порівняно з попереднім диптихом, та й усіма решта – це свого роду «просвітлення». Починається прелюдія гарною темою в партії правої руки, що виконується неспішно у верхньому регістрі без супроводу, *sempre staccato*. Як сонне вранішнє марево нещасного в'язня, якому сняться сни про рідних, коханих, рідний дім та відносний спокій, «Я» спостерігає поки не включене в дію, час майже спинився – «як атрибут та концепт реального світу є мірою і формотворчим чинником людського буття, зокрема, мірою минулого; об'єктивний хронологічний час – одновекторний, лінійний, поступальний, суб'єктивний психологічний час – різновекторний, зворотний. Цей комплекс характеристик вельми опосередковано співвідноситься з зовнішньо-подієвим рядом і може бути зрозумілим лише в проекції на внутрішній світ митця. Час проходить крізь свідомість у вигляді пам'яті про минуле (*memoria*), переживання теперішнього (*intellegerencia*), передбачення майбутнього (*providencia*), він, як неловимий, маркує найвищезначніші події творчої біографії, хвилі емоційного піднесення, драматичні ситуації духовних криз, нарешті, стадію переходу від буття до небуття» (Савицька, 2010: 109), а на горизонті тихо сходить сонце...



З 9-го такту вступає партія лівої руки, проте із зовсім іншим «посланням», наспівно, легато, протяжністю в 15 тактів розповідь ведеться через «роздвоєне Я», адже настає момент усвідомлення, включається внутрішня пам'ять, де чітко зафіксовано весь біль несправедливості та приниження. Зараз нам не дуже зрозумілий цей стан, як зазначив Віктор Франкл: «Ми не любимо говорити про наш досвід: якщо ви були в лагері, вам нічого пояснювати не потрібно; а якщо ви не були, ми ніколи не зможемо зробити зрозумілим як це виглядало для нас, і як це все ще виглядає для нас зараз» (Франкл, 2009: 29).



З 25 такту повертається одноголосний виклад, що повертає героя до насильницької реальності концтабору. «Найжахливішою миттю протягом двадцяти чотирьох годин табірної життя було пробудження, у все ще нічну годину три пронизливих свистки безжально виривали нас зі змореного сну і марень. Ми починали порпатись...» (Франкл, 2009: 47), метушитись і швидко виходити на вулицю для переклички, щоб чим швидше почати працювати. В другій темі прелюдії № 7 передано звучання гудка, який будив в'язнів до роботи. 28 такт зразу поміщає слухача в стан тривоги та хвилювання – з'являються тріолі в партії лівої руки, а права рука «виспіває» квартами епічний образ (Сирятська, 2024: 149), що з такту 32 дублює октавно верхній голос, набуваючи зловісного характеру. Цікавою є також тональна мова – з безтурботного ля-мажору композитор кидає слухача в тональність з двома бемолями, проте не дає чіткого означення ладу (мажору чи мінору), ніби навмисно змішуючи їх і вибиваючи твердий ґрунт з-під ніг, руйнує ідентичність, стирає межі світла і темряви, добра і зла, життя та сну. Це знову роздвоєння «Я» в'язнів, що не знають що робити, куди бігти.



З 36 такту тема проводиться ще раз в октавному викладі, а ліва рука виконує тріолі октавами, динаміка доводиться до *ff* та згасає до *pp* всього за два такти, щоб повернутись знову у безтурботний ля-мажор, подати репризу в тріольному викладі, тобто, відчуття базової тривоги приходить знову. Складається враження, що композитор навмисно «обманює» слухача, підсилюючи тріольну тривожність тональною безтурботністю. В тт. 49, 51, 55 та 56 – композитор пропускає першу долю в другій та третій тріолі такту, що сприймається як схлипування нещасного.



Т. 58 зразу починається з пропуску першої долі першої тріолі, але не зважаючи на схлипування, в дію вступає партія лівої руки, яка майже залишається незмінною з попереднього разу, тобто ритмічно права рука виконує тріольний ритм, а ліва дуольний – світ в'язня є нестабільним, роздвоєним, і саме ця роздвоєність дозволяє вижити ще одну годину, ще один день, тиждень... «людина живе у двох вимірах – у прийдешньому й минулому, втрачаючи здатність перебувати «тут і тепер», отже, виникає проблема повернення її до сьогодення, проблема присутності, включення й безпосередності, спонтанності переживання» (Самойленко, 2020: 18).



З т. 71 композитор повертає нас до початкового 4/4, а з т. 72 повністю дублює перші 8 тактів прелюдії, створивши таким чином ефект жорсткого обрамлення, без виходу із психологічно травмуючої ситуації табірної життє. Драматизм нарощується перенесенням останнього такту на октаву вниз аж чотири (!!!) рази, та його скорочений варіант (три останні вісімки) подається ще два рази, з оспівуванням основного тону, ніби ставлячи три крапки, в надії на щось хороше. Натомість ми знову (майже як і в кожному диптиху) чуємо дзвін. Закінчується прелюдія знайомим мотивом, але вже вісімка через паузу – знову схлипування...



Тема фуги – це чотири такти ритмічних шістнадцятків, змальовує механічну роботу в'язнів. Відомо, щоб вижити в таборі потрібно було працювати, багато, допоки бачить око, без перепочинку, але з конкретною ціллю – вижити, хоча б до вечора, адже кожна секунда повзе свідомістю як вічність, час більше не вимірюється годинником, а наче тісто, тягнеться в безкінечність. Є лише праця. «Наше «я» торкається зовнішнього світу через його поверхню; наші послідовні відчуття, хоча й зливаються одне з одним, зберігають щось від взаємної зовнішності [...] Але символічний характер цього уявлення стає дедалі вражаючішим, чим глибше ми проникаємо в глибини свідомості: внутрішнє «я», те, що відчуває і є пристрасним, те, що обмірковує та вирішує, – це сила, стани та модифікації якої тісно проникають одне в одного та зазнають глибокої зміни, як тільки ми відокремлюємо їх одне від одного, щоб розгорнути їх у просторі» (Бергсон, 1888: 58). Протискладнення побудоване на квартових інтонаціях – це своєрідний заклик собі «ще один підход», «аби лише не впасти». В чому парадокс виживання в концтаборах, не зважаючи на пекельні умови? Як сказав Віктор Франкл «Всі підручники брешуть! Десь в них написано, що людина не може витримати без сну певної кількості часу (годин). Нісенітниця! Постійно людина уявляє собі, що те або те є неможливим, без того чи іншого неможливо жити; не можна спати «якщо не...», не можна жити «без...»... (Франкл, 2009: 48). В'язням вдавалось виживати майже без сну, без відпочинку протягом всього ув'язнення. Втому показувати не можна було, не можна було падати, адже наглядачі нещадно починали бити і без того нещасну людину. Хоча, якраз людину в ув'язненому не бачив ніхто, бачили лише номер.



З т. 21 починається кодета, що побудована на ядрі теми та ще раз підкреслює механічність праці

без перепочинку. Цікавий матеріал починається з т. 33 – ми вже зустрічали такий принцип в прелюдії, коли ритмічно партії проводились дуоль на тріоль. Тут стикаються тріоль на квартоль, де квартоль – тема механічної праці, а тріолі – тема наглядців, тобто стикаються два світи, дві реальності, вони існують одночасно, проте ніколи не пульсують в одному ритмі. Тут композитор метафорично передав весь сенс соціального розшарування – робочі маси рабів та повна влада над ними. Матеріал дублюється з т. 49 по т. 56, що ще раз підкреслює всю трагічність стану речей, без можливості вийти із ситуації.



З т. 57 тріоль на тему наглядців «накладається» на закличні мотиви рабів, в яких час розширюється в заціпенінні, повторюючи «вставай», «ще раз», що мусили залишатись в ритмі табірної життя, навіть коли фізичний стан вже на межі, адже впасти дорівнювало смерті. І все таки побратими падали, що відображається в тт. 60–61 – права рука «схлипує» малими секундами, а ліва продовжує свій тріольний нагляд холодно, однотонно, без змін, з мінімальною включеністю. «Людина може звикнути до всього. Так, до всього, проте ніхто не питає, якою ціною» (Франкл, 2009: 50). Звикали і до смертей поряд та починали працювати ще завзятіше, підбадьоючи один одного (тт. 62–74), закарбовуючи втрату побратима в пам'яті навіки; секунди нестерпно розтягуються в нескінченність, приходить усвідомлення «наступним можу бути я», настає «екзистенційний час заціпеніння» (тт. 75–91), адже «помираючи, я переживаю смерть, але не пізнаю її. Смерть пізнається тоді, коли помирає той, з ким я зв'язаний екзистенційною цінністю» (Ясперс, 1932: 223).



З 92 такту починається тональна реприза, де точно зображено увесь процес метушні в'язнів, адже, щоб вижити, потрібно було рухатись і працювати швидко. Маленькі людські фігури, що

були розкидані всюди, аж допоки бачить око та нагадували мурашник.



Кода (з т. 100) є досить обширною і побудованою на терцовій інтонації теми фуги, що проводить багато разів, що рухається кроком малої терції вгору, а потім спускається вниз, починаючи з *sub.p stringendo* до *poco cresc.*, ніби спішить завершити цей нестерпний цикл людського буття, щоб знову почути дзвін – «Ми двічі не вмираємо. Ми сущі – раз і навіки, і на все життя» (Стус, 1986: 259).



Отже, В. П. Задерацький став голосом совісті тогочасного суспільства та як провідник, навіть крізь час веде і нас до правди та суспільної свідомості.

Висновки. Диптих Всеволода Петровича Задерацького «Прелюдія і фуга» ля-мажор № 7 написаний в страшні тюремні часи. Це своєрідний запис в «щоденнику пам'яті» про один із днів в концтаборі, де зустрічалися два світи, дві реальності – раба та наглядця. Пройшовши цю дорогу, композитор дуже точно відобразив страждання, психологічну травму, соціальну «різність» та відчуття часу, що вимірюється не годинником, а відчуттями, в залежності від ситуації табірної доби.

Звичайно, ув'язнення вплинуло на композитора надзвичайно сильно. Після звільнення з ГУЛАГу Всеволод Петрович все частіше дивився на оточуючий світ глибоко і по-філософськи. Це відобразилося, до прикладу, в частинах фортепіанного циклу «Легенди» – «Ущелина смерті», «Кривавий кактус». Можливо, лише після звільнення до композитора прийшло розуміння, що смерть була його постійною супутницею. Та незважаючи на це, композитор зумів залишити після себе неоціненний дар – свою творчу спадщину, щоб ми ніколи не забували, хто ми і якою ціною ми є.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bergson, H. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Félix Alcan, 1888. 105 p. http://www.cras31.info/IMG/pdf/bergson_-_essai_sur_les_donnees_immediates_de_.pdf (дата звернення 20.07.2025).
2. Frankl V. *Man's Search for Meaning: The classic tribute to hope from the Holocaust*. London. Sydney. Auckland. Johannesburg: Rider, 2004. 160 p.
3. Frankl V. *Trotzdem Ja zum Leben sagen*. Munchen: Kosel – Verlag, 2009. 269 s. https://psy-akademie.at/fileadmin/Media/WPA/Ausbildungen/PSYCHOTHERAPEUTISCHES_PROPAEDEUTIKUM_A-PP/Unterlagen/A.2/Viktor_Frankl.pdf (дата звернення 17.07.2025)
4. Jaspers, K. *Philosophie*. Bd. II: *Existenzerhellung*. Berlin: Springer. 1932. – 440 S.
5. Nora P. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. – Berlin: Wagenbach, 1990. – 101 S.
6. Донцов Д. Вибрані твори у десятих томах. Том третій: ідеологічна есеїстика/упор. О.Баган. Дрогобич: ВФ «Відродження», 2012. 352 с.
7. Лукашенко, Н. Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики ХХ століття: монографія. Київ: НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2024. 308 с.
8. Лукашенко, Н. Сильові основи фортепіанної поезії В. П.Задерацького: дис... канд. миств.: 26.00.01. Одеса, 2011. 242 с.
9. Нові віхи розвитку культури і мистецтва у ХХІ столітті: колективна монографія / за заг.ред. О.І.Самойленко. Львів-Торунь: Ліга-Прес, 2021. 128 с.
10. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять. Пер. з франц. А.Рєпа. Київ: Кліо, 2014. 272 с.
11. Постовойтова, С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття). (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. 226 с.
12. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості. Дис. ...докт. мистецтвознавства; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2010. 385 с.
13. Самойленко О.І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія / О.І. Самойленко. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
14. Сирятська Т.О. Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2024, вип.70. с. 140–160.
15. Стус В. Палімпсести (вірші 1971 – 1979 років) / упор. Н.Світлична. Сучасність, 1986. 489 с.

REFERENCES

1. Bergson H. (1888) *Essai sur les données immédiates de la conscience* [Essay on the Immediate Data of Consciousness] Paris: Félix Alcan. 105 p. website. URL: http://www.cras31.info/IMG/pdf/bergson__essai_sur_les_donnees_immediates_de_.pdf (accessed: 20.07.2025). [in French]
2. Frankl V. (2004) *Man's Search for Meaning: The Classic Tribute to Hope from the Holocaust*. London. Sydney. Auckland. Johannesburg: Rider. 160 p.
3. Frankl V. (2009) *Trotzdem Ja zum Leben sagen* [Say Yes to Life in Spite of Everything] München: Kösel-Verlag. 269 p. website. URL: <https://psy-akademie.at/...> (accessed: 17.07.2025). [in German]
4. Jaspers K. (1932) *Philosophie*. Bd. II: *Existenzerhellung* [Philosophy. Vol. II: Elucidation of Existence] Berlin: Springer. 440 p. [in German].
5. Nora P. (1990) *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* [Between History and Memory] Berlin: Wagenbach. 101 p. [in German].
6. Dontsov D. (2012) *Vybrani tvory u desiatokh tomakh. Tom tretii: ideolohichna eseistyka* [Selected Works in Ten Volumes. Volume Three: Ideological Essays] Drohobych: VF «Vidrodzhennia». 352 p. [in Ukrainian].
7. Lukashenko N. (2024) *Vsevolod Petrovych Zaderatskyi v konteksti «tinovoi» istorii muzyky XX stolittia* [Vsevolod Petrovych Zaderatskyi in the Context of the "Shadow" History of 20th Century Music] Kyiv: NMAU im.P.I.Chaikovskoho. 308 p. [in Ukrainian].
8. Lukashenko N. (2011) *Stylovi osnovy fortepiannoi poetyky V. P.Zaderatskoho* [Stylistic Foundations of V. P. Zaderatskyi's Piano Poetics] Odesa. 242 p. [in Ukrainian].
9. *Novi vikhy rozvytku kultury i mystetstva u XXI stolitti: kolektyvna monohrafiia* [New Milestones in the Development of Culture and Art in the 21st Century: Collective Monograph] za zah.red. O.I.Samoilenko (2021). Lviv-Torun: Liha-Pres. 128 p. [in Ukrainian].
10. Nora P. (2014) *Teperishnie, natsiia, pam'iat* [The Present, the Nation, Memory] Kyiv: Klio. 272 p. [in Ukrainian].
11. Postovoytova S. O. (2024) *Velykiy polifonichnyi cikl yak kompozitsiyno-dramaturgichna cilisnist* (na materialii fortepianiv tvoriv ukrainskikh kompozitoriv XX – pochatku XXI stolittia) [The great polyphonic cycle as a compositional and dramaturgical integrity (on the material of piano works of Ukrainian composers of the 20th and early 21 centuries)] National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. 266 p. [in Ukrainian].
12. Savytska N. (2010) *Vikovi aspekty kompozytorskoï zhyttietvorchosti* [Age Aspects of Composers Creative Life] Kyiv. 385 p. [In Ukrainian].
13. Samoilenko O. I. (2020) *Psykhologhiia mystetstva: suchasni muzykoznavchi proektsii* : monohrafiia [Psychology of Art: Contemporary Musicological Projections: Monograph] Odesa : Vydavnychiy dim «Helvetyka». 236 p. [in Ukrainian].
14. Syriatska T. O. (2024) *Zhanrovo-stylistychna typolohiia preliudii tsyklu «24 preliudii ta fuhy» V. Zaderatskoho* [Genre-Stylistic Typology of the Preludes in the Cycle "24 Preludes and Fugues" by V. Zaderatskyi] *Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 70.140 – 160. [in Ukrainian].
15. Stus V. (1986) *Palimpsesty (virshi 1971 – 1979 rokiv)* [Palimpsests: Poems 1971–1979] Suchasnist'. 489 p. [in Ukrainian].