

УДК 78.08

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-2-10>**Кирило НЕГАЧОВ,**

orcid.org/0000-0003-4204-5314

здобувач кафедри історії музики

Одеської національної медичної академії імені О. В. Нежданової,

викладач

Одеського державного музичного ліцею імені професора П. С. Столярського

(Одеса, Україна) steamplugin@gmail.com

«BENEDICTUS» OP. 54 Ш. АЛЬКАНА ЯК НЕОКАНОНІЧНА МОДЕЛЬ РЕЛІГІЙНОГО ПИСЬМА

У статті розглядається авторське ставлення Ш. Алькана до втілення канонічної частини меси виходячи з традицій французької органної школи та юдейсько-християнського світовідчуття, яке плекало його творчі позиції. Енциклопедичні знання історії, жанрів, давніх мов та систем, включаючи каббалу, дозволили йому використовувати християнську символіку та нумерологічні шифри у цьому творі, який створювався одночасно з іншим варіантом втілення духовної музики – парафразом «*Super Flumina Babylonis*» op. 52. Проведений аналіз дозволив зробити висновок про «*Benedictus*» як авторську клавірну інтерпретацію частини меси у вигляді парафраза, з використанням ритмічної формули, властивої німецькій школі, яка простежується в багатьох творах композитора, включаючи Велику Сонату «Чотири віки» op. 33.

Особливістю авторської моделі є контрастно-складова тричасткова структура твору з кодою замість двочастинної (як правило «*Benedictus-Hosanna*»), з додаванням розділу-прологу, але зі збереженням можливого використання канонічних текстів на мелодії тем «*Benedictus-Hosanna*», оскільки латинські та французькі співи підходять до них ритмічно. Неоканонічне трактування, що спостерігається в «*Benedictus*» поєднує юдейські та християнські парадигми, включаючи нумерологічну символіку в розрізі клавірно-органного втілення хорових партій у стилі низької меси та духовно-світського трактування твору. Сума тактів першого розділу «*Benedictus*» (78) та другого (39) становлять число 117. Розспів «*Benedictus*» традиційно пов'язан з псалмом 117, в якому згадується Єгова – (тетраграматон YHWH, який представлений також і у Великій Сонаті «Чотири віки» op. 33, де кожна літера репрезентує одну з її частин). Твір «*Benedictus*» op. 54 також пов'язан із зазначеною Сонатою ритмічно, інтонаційно та семантично, втілюючи собою ідею Божественного всепрощення та Вознесіння.

Ключові слова: Шарль Алькан, *Benedictus*, парафраз, вознесіння, неоканон, піднесення.

Kyrylo NEGACHOV,

orcid 0000-0003-4204-5314

Applicant at the Department of Music History

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Lecturer

Odessa State Music Lyceum named after Prof. P. S. Stolyarsky

(Odessa, Ukraine) steamplugin@gmail.com

«BENEDICTUS» OP. 54 BY C. V. ALKAN AS A NEO-CANONICAL MODEL OF RELIGIOUS WRITING

The article examines the author's attitude of C. V. Alkan to the embodiment of the canonical part of the mass based on the traditions of the French organ school and the Judeo-Christian worldview that nurtured his creative positions. Encyclopedic knowledge of history, genres, ancient languages and systems, including the Kabbalah, allowed him to use Christian symbols and numerological ciphers in this work, which was created at the same time with another version of the embodiment of spiritual music - a paraphrase «*Super Flumina Babylonis*» op. 52. The conducted analysis made it possible to draw a conclusion about «*Benedictus*» as the author's piano interpretation of a part of the mass in the form of a paraphrase, using a rhythmic formula typical of the German school, which can be traced in many of the composer's works. A feature of the author's model is the three-part structure of the work instead of the two-part one («*Benedictus-Hosanna*»), with the addition of a prologue section, but with the preservation of the possible use of canonical texts on the melodies of the «*Benedictus/Hosanna*» themes, since Latin and French chants fit them rhythmically. The neo-canonical interpretation observed in «*Benedictus*» combines Jewish and Christian paradigms, including numerological symbolism in terms of the piano-organ embodiment of the choral parts in the style of a low mass and the spiritual-secular interpretation of the work. The chant «*Benedictus*» is traditionally associated with Psalm 117, in which Jehovah is mentioned – (the YHWH tetragrammaton, which is also represented in the Great Sonata «*Four Ages*» op. 33, where each letter represents one of its parts).

The «*Benedictus*» op. 54 is also related to the mentioned Sonata rhythmically, intonation and semantically, embodying the idea of Divine all-forgiveness and Ascension.

Key words: Charles Alkan, *Benedictus*, paraphrase, ascension, neocanon, elevation.

Постановка проблеми. Тема дослідження визначена усвідомленням важливості спадщини, залишеної Ш.Альканом, творчість якого передбачила багато явищ двадцятого століття, одним із яких є змішання жанрових ознак, тому неоканонічна модель релігійного письма, представлена в «Benedictus» op. 54, показує особливе стилістичне втілення та трактування ординарія меси, засноване на авторському світогляді, що поєднував іудейсько-християнські вірування та символіку з нумерологічними значеннями каббали.

Аналіз досліджень. У дисертації В. Смотровя «Шарль Валантен Алькан: особистість, естетика, творчість» про твір «Benedictus» лише побіжно вказано про посвяту Жозефу д'Ортігу, у роботі Вільяма Едді (W. Eddie) «C. V. Alkan. His Life and His Music», твору присвячена лише пара абзаців, а у дисертації Едварда Холдена (E. Holden) «Charles V. Alkan and an analysis of the music for pedal-piano and organ» цей твір для педальєра або органа також випав з поля зору дослідника, незважаючи на спеціальну тематику його роботи.

Мета статті. На основі існуючих досліджень французької органної меси виявити характерні особливості будови «Benedictus» та його символічні зв'язки з іншими творами Ш. Алькана, а також зі Святим Письмом.

Виклад основного матеріалу. Шарль Алькан – французький композитор і виконавець ХІХ століття, народився в ортодоксальній іудейській сім'ї у Парижі і незмінно позиціонував себе як представник єврейської частини культурної та художньої інтелігенції Парижа та Франції. Він володів глибокими енциклопедичними знаннями в богослов'ї, християнських та іудейських апокрифах, окрім класичної музики чудово знав юдейську. У музиці Ш.Алькан використовував у якості епіграфів як свій власний переклад Біблії французькою, так і вірші з Писання на івриті. Також він перекладав із сирійської, грецької та латинської мов (до останніх був схильний і К. Сен-Санс). Незважаючи на створення втрачених нині симфоній, опери або камерних концертів з оркестром, що дійшли до наших днів, Шарль Алькан мислив клавірно і вважав за краще писати виключно для фортепіано. Цю ж концепцію підтверджує Вільям Едді (Eddie, 2007: 144): «хоча деякі місця («Benedictus») фактурно органні, воно найкраще підходить для виконання на педальному фортепіано через його переважно піаністичний виклад»).

Пронизуючу багато творів Алькана «вічну» тему добра і зла, осмислюючи роль Бога і сенсу існування композитор вирішує, звертаючись до позачасових чи біблійних тем і символів. Ш. Аль-

кан втілює літературний текст у зримих музичних картинах як у Сонаті «Чотири віки» op. 33, псалмі «Super flumina Babylonis» op. 52, так і в «Benedictus» op. 54, зв'язок якого з Сонатою op. 33 здійснено не лише на спільності ідеї Спасіння-Вознесіння, а й на ритмоформулі, яка пронизує всю його творчість. У «Benedictus» автор цитує з другої частини Сонати ритмічно адаптовану тему Мефістофеля (тт. 3–4), висхідний мотив з дуєту Фауста і Маргарити (тт. 118–119). У «Benedictus» op. 54 Вознесіння – *Elevation*, як смисловий центр, зображено композитором у фінальній темі коди твору і також може бути зіставлено з порятунком душ Фауста та Маргарити та їх вознесінням також у фіналі другої частини Сонати «Чотири віки» op. 33.

Ранні зразки французької органної меси з'являються у збірці Аттеньяна (1531) (Зайцева, 2020: 11), у ній специфіка полягала у заповненні літургії самостійними п'єсами (Зайцева, 2020: 3), тому можна припустити, що Ш. Алькан спирався на її основи: крім органу «Benedictus» може виконуватися на фортепіано в три руки, а також педальєрі – роялі з ножним мануалом, подібним до органного. Ш. Алькан, що вивчав орган з 13 років, став майстром, якому педальєр був не просто «зручною» заміною органу, а й, мабуть, міцною основою мислення.

«Benedictus» op. 54 написано у *d-moll* і видано 1859 року з посвятою музичному критику Жозефу д'Ортігу (Joseph d'Ortigue), фахівця з літургійної музики, з яким Ш. Алькан перебував у дружніх стосунках. Це був період знаменитого затворництва Алькана, під час якого він заглибився у вивчення Біблії, Талмуду та апокрифів. За листами Ш. Алькана Ф. Хіллеру можна судити про його прогрес у перекладі Біблії французькою. Так, в 1858 р. Алькан говорить про три-чотири перекладені ним вірші в день і три чверті готового перекладу, а в 1861 р. він завершує канонічні книги і переходить до апокрифів, звідси можливо, що «Benedictus» був створений в момент перекладу Біблії відповідного подіям на Єлеонській горі та Вході до Єрусалиму.

Відзначимо, що у месі слова «Благословен, хто йде в ім'я Господнє» співвідносяться зі входом Ісуса до Єрусалиму. Ця подія багато в чому перегукується із символами сонати «Чотири віки» – духовне воскресіння, надія на справжню свободу, здійснення подвигу, незважаючи на знання про свою долю, місто як символ неба та можливість його досягнення. Вигук «Осанна» буквально перекладається як «даруй порятунок». Написаний Ш. Альканом парафраз «Super flumina Babylonis»

ор. 52 (псалм № 137) був виданий цього ж 1859 року, але він має кілька віршів авторського перекладу Біблії французькою мовою у передмові. Звідси за аналогією можемо уявити «Benedictus» ор. 54 також як парафраз, неканонічну модифікацію традиційної структури частини меси, але враховуючи специфіку французької органної (низької) меси, в якій Benedictus цілком міг замінюватися органом версетом, включаючи епізод Вознесіння (див. п'ять тактів коди), складно зробити точний висновок.

Форма «Benedictus» ор. 54 контрастно-складова, що умовно поділяється на три частини з кодою. Перша частина у 78 тактів також може бути розділена на контрастно-складові теми-епізоди «А» (тт. 1–8), «А1» (тт. 9–21), «В» (тт. 22–44), «А1*» (тт. 45–57), «В1*» (тт. 58–78), тональне рішення епізодів частини визначено терцевою спорідненістю. Всі розділи «Benedictus» ор. 54 не мають пауз між собою і виконуються *attacca*, малюючи цілісну картину в динаміці розгортання, тематичні та ритмічні зв'язки початкових тем простежуються протягом усього твору, а тональна замкнутість від *d-moll* до *D-dur* (тріумфальність за Я. Мільштейном, ця тональність в епоху бароко символізувала яскраві емоції, тріумфування) теми Христа, що завершує цикл, підтверджує ідею та відповідні їй характерні риси зазначеної вище контрастно-складової форми. Друга частина «Benedictus» ор. 54 (тт. 79–117) у 39 тактів також може бути поділена на три епізоди – перший (*F-dur* тт. 117), другий (*F-dur* тт. 18–28) та

третій (*d-moll* тт. 29–39). Третя частина (*D-dur* тт. 118–204) – тема та шість варіацій, що переходять у коду (тт. 205–209).

На нашу думку, перша частина характеризує собою втілення подорожі Христа та картини його зіткнень з фарисеями, друга частина – розспів «Benedictus» піднесено-вокального плану, а третя – хвалебний гімн «Hosanna», де п'ять останніх тактів коди символізують Вознесіння.

Враховуючи логічний поділ кожного розділу (5–3–3) – нараховуємо усього 11 (без фінального завершення) або 12 частин, що символічно вказує на апостолів. Ш. Алькан, який шанував Й. С. Баха, ймовірно як і сам Бах використовував систему гематрії – каббалістичний метод аналізу сенсу слів на основі їх числових значень, оскільки будучи іудеєм вивчав каббалу. Додавання першого розділу перед канонічними частинами нагадує варіант органного прелюдування (див. також прелюдію Бетховена перед Benedictus з Урочистої меси ор. 123) (мал. № 1).

Ритмічне зерно теми «А» першого розділу «Benedictus» демонструє близькість до похоронного маршу. Подібність цього ритму відзначаємо на початку Фантазії Ф. Шопена ор. 49, в «Benedictus» з «Приходської» меси Ф. Куперена, або похоронному маршу з етюд ор. 39 № 5 тт. 17. Кількість нот з цим ритмом у темах Шопена, Алькана або Куперена – десять (в етюд ор. 39 № 5 теж десять), збігаються й повільні темпи. Крім того, символічне Вознесіння є не тільки в коді «Benedictus», а й наприкінці Фантазії Ф. Шопена. Ш. Алькан часто використовував цитати подібного ритму у своїх творах (див. тему похоронного маршу у фіналі десятої з 13 Молитов ор. 64 або перші ноти другої частини Сонати «Чотири Віки» ор. 33, або на початку «Super Flumina Babylonis» т. 4). Метод скороченої гематрії показує точний збіг числової суми імені Francois Couperin (87), Fryderyk Chopin (87) або Franciszek Chopin (87) із довжиною третьої частини «Benedictus» (без коди) (87 тактів), або зеркальною довжиною першої частини – 87 (реальна – 78), а слова «Fantaisie» (фантазія) – 39 з довжиною другої частини «Benedictus» у 39 тактів. Якщо скласти суму тактів першого розділу «Benedictus» (78) та другого (39) то отримаємо число 117, що є номером псалма Benedictus за нумерацією Вульгати або Септуагінти, методом зворотньої перестановки букв у гематрії «Hosanna» також дорівнює 117, як і прізвиська Джозефа Луї д'Ортіга – «d'Ortigue».

Чотири такти вступу в нашій інтерпретації можуть представляти як дорогу Христа до Єрусалиму, показ його двоїстої природи Боголюдини, так

Ш. Алькан "Benedictus" тема "А"



Ф. Шопен "Фантазія" f-moll. Пролог.



Ш. Алькан етюд ор. 39 № 5



Ф. Куперен "Benedictus" з "Приходської меси"



Мал. № 1

і картину зустрічі фарисеями Христа. На фактуру вступу quasi-вальса (тт. 1–4, імітація пересування на ослі) накладається тема «А» з ритмом похоронного маршу, що символізує майбутні страждання Христа і *положення в труну* (див. двотемне проведення у фіналі другої частини Сонати «Чотири віки» ор. 33). Умовно позначимо чотири такти вступу та їх фактуру як тему руху Христа, тему «А» темою фарисеїв, а тему «В» – темою Христа. П'ять проведень епізодів першого розділу можуть вказувати на 5-й вірш (від Матвія:21), де мова йдеться про те, що Христос іде до Єрусалиму сидячи на ослаці та молодому осла, побічно підтверджуючи ідею першого розділу як опису Входу до Святого Міста, а обидві тварини – ще одна трактовка подвійного проведення тем «А-А1» як символу об'єднання язичників та іудеїв.

Типізація тональностей, що склалася у неаполітанській опері, трактує *d-moll* як афект помсти, а *A-dur* – як любові. Ці ж тональності використовує Ш. Алькан для образу тем фарисеїв («А») і Христа («В»). З точки зору числової символіки тональності, що використовуються у «Benedictus», не перевищують чотирьох знаків, що збігається зі значеннями чисел Христа та Бога. За Моцартом, *d-moll* (тональність Реквієму, або Фантазії) несе скорботу та смерть. На нашу думку у першому розділі «Benedictus», як і в Сонаті «Чотири віки» ор. 33 показано «темний бік», що відображає недобрі помисли злих і пихатих фарисеїв, обурених вигуками «Осанна» і які задумують убити Месію і намагаються зменшити віру народу в нього.

Вказана трактовка *d-moll* як афекту помсти розкривається через стрибок теми «А» на зменшену кварту, а друге проведення теми («А1») розширено адаптованою ритмічною фігурою «відповіді Мефістофеля» з другої частини Сонати ор. 33. Кульмінація (т. 20) у *Es-dur* (який за М. А. Шарпантьє жорстокий та суворий) інтонаційно може бути трактована як гординя, а фігурація басу (тт. 15–22) з хроматизмами нагадує фігуру *passus duriusculus*.

Тривалість тем «А-А1» у 21 такт співвідноситься з Євангелієм від Матвія, де в 21-му розділі також описуються події входу до Єрусалиму, що також збігається із дзеркальним числом 12, де в Євангелії від Іоанна:12 розповідається про ті самі події.

Ніжна («*Dolcissimo ed espresivissimo*») ангело-подібна тема «В», що ніби ширяє в гірських висях, зображує Христа, при цьому і середні і нижні голоси залишаються, створюючи три голосивимірювання у розмірі три чверті, сама тема проводиться третьою від початку твору, кожен такт

містить рівно по три ноти, тональність *A-dur*, зауважимо, також містить три діеза. Триголосна фактура цієї теми сприймається як неподільність Святої Трійці. Аналог фактури теми «В» знаходимо у четвертій із 11 Великих Прелюдій ор. 66 Ш.Алькана, створених пізніше. Не зважаючи на контрастне зіставлення характерів, фактури та тональностей, ритм теми «А1» (тт. 13–16) аналогічний ритму теми Христа («В»).

Відзначимо, що одинадцять нот теми «В», записані римськими цифрами XI означають монограму «Христос Ісус», її висотний діапазон також становить 11 нот. Це число у Біблії означає кількість вірних апостолів, а за Х. Е. Керлотом (Керлот, 1994: 579) – це конфлікт і мучеництво, що збігається з конфліктом у Храмі та подальшими, як нам уявляється, подіями.

Тема Христа («В») фактурно уособлює три плани буття. Якщо припустити, що події з Біблії, які представляв Ш. Алькан відповідали діям Христа в Храмі, то арпеджіо середнього голосу подібні до хвиль, які в іудейській інтерпретації подібні до храмового двору (Орлов, 2018: 103), а інші приміщення храму були подібні до неба і землі. Трактуючи три плани буття в Й. С. Баха, якого вельми шанував Алькан, як землю, людину і небо (Носіна, 1993: 6), відзначимо, що тема «В» першого розділу «Benedictus» тричі спрямовується все вище (*gradatio*, символ воскресіння на 3-й день). Якщо припустити, що символ Храму вірний, то сходження мелодії наприкінці теми «В» може означати відомий епізод вигнання торговців з храму Христом. Тема Христа починається з 22 такту, а в писанні від Матвія 21:22 розповідається про притчі і засудження фарисеїв у Храмі. Таким чином, гіпотеза про події в храмі знаходить ще одне непряме підтвердження. Усе сказане вище підтверджує символіку щонайменше трьох різних планів – мотивну, числову і містичну.

Другий розділ «Benedictus» представлений ліричною, але рухливою («*Un poco più animato*») темою в *F-dur*, яка, мабуть, і є розпівом *benedictus* на остинатному басі. Довжина другого розділу «Benedictus» складає 39 тактів, що у два рази коротше першого (78 тактів), а також числова сума слів «Alkan» або «J.Chr» за методом гематрії. Якщо скористатися методом скорочення (англ. *full reduction*) у гематрії, коли алфавіт записується поспіль кожні 9 літер і нумерація також починається від одного до дев'яти, то числове значення слова *Benedictus* дорівнюватиме (2+5+5+5+4+9+3+2+3+1) 39, що дорівнює довжині самого розділу *Benedictus*! Також сильний мотивний і ритмічний зв'язок спостеріга-

Ш.Алькан тема з етюдів № 11 ор.35



Ш.Алькан "Benedictus" op.54



Мал. № 2

емо із середнім розділом мажорного етюдів № 11 ор. 35, що виділяється підтримуючим генерал басом, подібно до органної фактури Алькана та молитовним настроєм. мал. № 2.

Автор поділяє тему другого розділу на 3 частини, де друга є центральною. Імітаційних вступів (викладених восьмими), заснованих на темі (чвертями), не рахуючи її саму, у 1й частині – 9, у другій – 6, у третій – 3. Ці числа також символічно пов'язані з Євангелієм від Марка, де сказано: «Була година третя, і розір'яли Його» та «О шостій же годині настала темрява по всій землі і тривала до дев'ятої години». Проведення

паралельно дуолями та тріолями подібні до дуету Фауста та Маргарити з другої частини Сонати ор. 33, такий вокальний діалог проходить через усі вступи тем.

Третій розділ відкривається яскравим славленням – темою-гімном, де слова «Osanna in excelsis Deo» добре лягають на її ритм. Стверджуючий квартовий висхідний хід теми *a-d-cis* відображає Славу Господню, силу віри та горіння серця, протиставляючись квартовому низхідному ходу в темі фарисеїв з першого розділу («А») *a-e-(a)-f* (вниз).

Тональність *D-dur* обрано не випадково, як відомо, в епоху бароко вибір тональності був



Мал. № 3

На малюнку № 3 а) – початок теми другого розділу «Benedictus» ор. 54, б) – друга частина Сонати ор. 33, в) та г) – теми «А1» та «В» з першого розділу «Benedictus», д) – мотив з «Hosanna» (третій розділ «Benedictus» ор. 54)

обумовлений значенням афекту, потрібного образу. Так, наприклад, Й. С. Бах часто вибирав *Des-Cis-Es-B-D-dur*, (Лазутіна, 2007: 59) для образів радісної спрямованості, також *D-dur* знаходимо в його «Hosanna» (№ 21) з «Високої меси», у Gloria A. Вівальді RV589, або у «Gloria-Hosanna» (Sanctus) Бетховена з «Урочистої меси». Ш.Алькан також використав піднесений настрій тональності *D-dur* у прелюдії № 5 ор. 31 (псалм 150). мал. № 3.

Авторська довжина «Hosanna» дорівнює 87 тактам, що є сумою літер «J.Christ», а також дзеркальним числом від 78, яке становить сумарну довжину першого розділу, а включаючи 5 тактів коди дорівнює числовій сумі варіанта «J.Christe». Більшість варіацій не перевищують речення та поступово ускладнюються через відхилення та секвенції. Четверта варіація є центром, що вчетверо перевищує інші варіації за розміром і починається з 33 такту (символічний вік Христа), де кожен із двох рядків несе протилежний сенс – бас, що ніби то продовжує славлення, та акорди по низхідному хроматизму, що несуть скорботу по Христу, а загальна спрямованість вниз та затримання в них на нашу думку символізує страждання. Число 33 співвідноситься з Писанням від Марка 14:33 «*І взяв із Собою Петра, Якова та Іоана, а тоді почав тужити і сумувати*» та зрадою. Трिताктовий *anabasis* готує фінальне повернення теми Христа (символічна п'ята ступінь), що переможно завершує твір у мажорі (типовий романтичний хід), не так скріплюючи форму, як стверджуючи його переможцем Смерті (*ритм похоронного маршу першого розділу подано у протилежному контексті!*), Царем-Месією.

Висновки. Іудейське походження Ш. Алькана та його знання древніх мов, глибока обізнаність в богословській літературі, іудейських та християнських апокрифах дозволили йому використовувати

символічні та нумерологічні засоби вираження у своїх творах. Мрія Алькана покласти Святе Письмо на музику була втілена як у «Benedictus» ор. 54, так і в псалмі 137 «*Super Flumina Babylonis*» ор. 52, над яким автор працював у цей же час. Знайдені численні нумерологічні співвідношення та відповідності не залишають сумнівів про рівень володіння композитором езотеричним письмом, в його обізнаності в герменевтичних знаннях, застосуванні кабалістичних, античних нумерологічних систем счислення, а також дозволяють знайти та обґрунтувати змістовні символи музичного тексту аж до відповідності його окремих розділів конкретним релігійним джерелам та їх перекладам. Так, нумерологічні показники 1-го і 2-го розділів «Benedictus» ор. 54 відповідають номеру псалма *Benedictus* за нумерацією Вульгати або Септуагінти, сума тактів двох проведень першої теми 1-го розділу (21) співвідноситься з Євангелієм від Матвія, де в 21-му розділі також описуються події Входу до Єрусалиму, і всі п'ять проведень тем першого розділу також відсилають нас до п'ятого вірша згаданого Євангелія. Множинні, неодноразово зазначені збіги не залишають можливостей бути випадковими.

Вищесказане підсумовує, що «Benedictus» явився своєрідною клавірною інтерпретацією частини меси у вигляді музичної картини-парафраза, три розділи якої відповідають подіям входу Господа до Єрусалиму. Символіка Порятунку-Вознесіння коди-фіналу «Benedictus» перегукується зі Спасінням душ Фауста та Маргарити з другої частини Великої сонати «Чотири віки» ор. 33 з якої було частково запозичено ритмоформулу та мелодіку теми Мефістофеля для першого розділу «Benedictus», яка простежується у всіх темах твору. Використана ритмоформула маршу також трансформується на семантичному рівні у код ходу Переможця смерті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавірность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Барочные шифры мирового искусства : сб. науч. статей. Харьков : ХНУИ им. Котляревського, 2016. 194 с.
3. Bartel D. *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997. 243 pp.
4. Braunsweig K. Rhetorical Types of Phrase Expansion in the Music of J. S. Bach. *Intégral*. 2004–2005. Vol. 18/19. P. 71–111.
5. Eddie W. A. Charles Valentin Alkan : his life and his music. Edinburgh: Ashgate, 2007. 265 p.
6. Зайцева Л. А. Французская органная месса на cantus firmus «Cunctipotens genitor deus» (от П. Агтеняна к Н. де Гриньи): автореф. дисс. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / СГИИ им. Д. Хворостовского. Ростов-на-Дону, 2020. 26 с.
7. Кальченко Е. В. Месса в музыке XX века: к проблеме неоканона: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / МГК имени П. И. Чайковского. Ростов-на-Дону, 2016. 26 с.
8. Х. Э. Керлот Словарь символов. М.: Рефл-бук, 1994. 600 с.
9. Кривицкая Е. Д. История французской органной музыки. Очерки: автореф. ...дисс. д-ра искусствоведения: 17.00.02 / МГК имени П. И. Чайковского. Москва, 2004, 48 с.

10. Лазутина Т. В. Символотворчество в музыке И. С. Баха. *Вестник Томского государственного университета*. Томск. 2007. № 300. С. 55–60.
11. Лоуренс Ш. Б. Нумерология – путь самопознания. Руководство для начинающих. Санкт-Петербург : ИГ «Весь», 2016. 320 с.
12. Муравська О. В. Вплив східнохристиянської культури на європейське музичне мистецтво XIX–XX століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / НАККІМ. Київ, 2018. 43 с.
13. Носина В. Б. Символика музики І. С. Баха. Тамбов : «Пролетарский Светоч», 1993. 106 с.
14. Носина В. Б. Символика музики І. С. Баха і її інтерпретація в «Хорошо темперированном клавире». М., ГМПИ ім. Гнесиных, 1991. 8 с.
15. Смотров В. Шарль-Валантен Алькан: Личность, Эстетика, Творчество: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Государственный институт искусствознания. Москва, 2019. 415 с.
16. Чебуркина М. Н. Французское органное искусство Барокко: музыка, органостроение, исполнительство: автореф. ...дисс. д-ра искусствоведения : 17.00.02 / МГК имени П. И. Чайковского. Москва, 2013. 54 с.
17. Небесный храм в раннем иудаизме и христианстве / под ред. Т. Гарсии-Уидобро, S. J., A. A. Орлова. Москва: Институт св. Фомы, 2018. 304 с.

REFERENCES

1. Androsova D. V. Simvolizm i poliklavirnost v fortepiannom ispolnitelstve XX v. [Symbolism and Polyclavity in the Piano Performance of the 20th Century] : monograph. Odessa : Astroprint, 2014. 400 p. [in Russian]
2. Barochnyie shifryi mirovogo iskusstva [Baroque ciphers of world art]: collection of scientific articles. Kharkiv: KhNUI named after Kotlyarevsky, 2016. 194 p. [in Russian]
3. Bartel D. Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997. 243 pp.
4. Braunsweig K. Rhetorical Types of Phrase Expansion in the Music of J. S. Bach. *Intégral*. 2004–2005. Vol. 18/19. P. 71–111
5. Eddie W. A. Charles Valentin Alkan : his life and his music. Edinburgh: Ashgate, 2007. 265 p.
6. Zaitseva L. A. Frantsuzskaya organnaya messa na cantus firmus «Cunctipotens genitor deus» [French organ mass on cantus firmus «Cunctipotens genitor deus» from P. Attenyan to N. de Grigny] : PhD abstract : 17.00.02 / SGII named after D. Hvorostovsky. Rostov-on-Don, 2020. 26 p. [in Russian]
7. Kalchenko E. V. Messa v muzyike XX veka: k probleme neokanona [Mass in the music of the twentieth century: to the problem of neo-canon]: PhD abstract : 17.00.02 / P. I. Tchaikovsky Moscow Conservatory. Rostov-on-Don, 2016. 26 p. [in Russian]
8. H. E. Kerlot Slovar simvolov [Symbol Dictionary]. M.: Refl-book, 1994. 600 p. [in Russian]
9. Krivitskaya E. D. Istoriya frantsuzskoy organnoy muzyiki. Ocherki [History of French organ music. Essays]: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia d-ra mystetstvoznavstva : 17.00.02 / P. I. Tchaikovsky Moscow Conservatory. Moscow, 2004. 48 p. [in Russian]
10. Lazutina T. V. Simvolotvorchestvo v muzyike I. S. Baha [Symbol creation in the music of J. S. Bach]. *Bulletin of Tomsk state university*. 2007. No. 300. P. 55–60. [in Russian]
11. Lourens Sh. B. Numerologiya – put samopoznaniya. Rukovodstvo dlya nachinayuschih [Numerology is the path of self-knowledge. Beginner's Guide]. St. Petersburg: IG "Ves", 2016. 320 p. [in Russian]
12. Muravska O. V. Vplyv skhidnokhrystyianskoi kultury na yevropeiske muzychne mystetstvo XIX–XX stolit [Influencing the Christian culture on the European musical mystery of the XIX–XX centuries] : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia d-ra mystetstvoznavstva : 17.00.03 / NAKKIM. Kyiv, 2018. 43 p. [in Ukrainian]
13. Nosina V. B. Simvolika muzyiki I. S. Baha [Symbolism of the music of J. S. Bach]. Tambov: «Proletarian Light», 1993. 106 p. [in Russian]
14. Nosina V. B. Simvolika muzyiki I. S. Baha i ee interpretatsiya v «Horosho temperirovannom klavire» [The symbolism of the music of J. S. Bach and its interpretation in the Well-Tempered Clavier]. M., GMPI named after Gnesinykh, 1991. 8 p. [in Russian]
15. Sмотров V. Charl-Valanten Alkan: Lichnost, Estetika, Tvorchestvo [Charles-Valentin Alkan: Personality, Aesthetics, Works] : diss. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02 / Gosudarstvennyiy institut iskusstvovznaniya. Moskva, 2019. 415 p. [in Russian]
16. Cheburkina M. N. Frantsuzskoe organnoe iskusstvo Barokko: muzyika, organostroenie, ispolnitelstvo [French organ art of the Baroque: music, organ building, performance]: Doctoral thesis abstract. ...Dr. of Art History : 17.00.02 / P. I. Tchaikovsky Moscow Conservatory. Moscow, 2013. 54 p.
17. Nebesnyiy hram v rannem iudaizme i hristianstve [Heavenly temple in early Judaism and Christianity] / pod red. T.Garsii-Uidobro, S. J., A. A. Orlova. Moskva: Institut sv. Fomyi, 2018. 304 s. [in Russian]
18. Nebesnyiy hram v rannem iudaizme i hristianstve [Heavenly Temple in Early Judaism and Christianity] / ed. T. Garcia-Huidobro, S. J., A. A. Orlov. Moscow: Institute of St. Foma, 2018. 304 p.