

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 78.08

DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-8

Кирило НЕГАЧОВ,
 orcid.org/0000-0003-4204-5314
 здобувач кафедри історії музики
 Одеської національної музичної академії
 імені О.В. Нежданової,
 викладач
 Одеського державного музичного ліцею
 імені професора П. С. Столярського
 (Одеса, Україна) steamplugin@gmail.com

**ТЕТРАДНА СИСТЕМА ЗЛЧЕННЯ І СИМВОЛІКА
 СОНАТИ Ш. АЛЬКАНА «ЧОТИРИ ВІКИ»**

У статті зроблено спробу визначення виразності Великої сонати оп. 33 «Чотири віки» Шарля Алькана, виходячи з традиції тетраїчності обчислення явищ і процесів, прийнятих ще в Стародавні часи й освячених біблійними цифровими уподобаннями, які були для композитора та піаніста складовими авторської концепції світорозуміння. Використання Альканом івриту та біблійних мотивів у своїх творах, наприклад, у загубленій симфонії, яка описувала Створення світу і була написана за три роки до Великої сонати оп. 33 дозволяє розглядати останню з позицій тетраїчності та втілення тетраграматону YHVH, який є ім'ям Бога (Яхве) у християнстві та іудаїзмі. Кожна з частин Великої сонати оп. 33 описує життєвий шлях людини у певний період та співвідноситься зі значенням однієї з чотирьох літер тетраграматону, друга і четверта частини, які є виходами на позаособистісні орієнтири збігаються з літерою «Н», остання частина, що складається з 72 тактів – є втіленням числового значення тетраграматона, розташованого трикутником та символ єднання з Богом. Саме така позиція автора простежується у другій частині Сонати Quasi-Faust – порятунок душі Маргарити та Фауста, а не засудження їхніх вчинків, вказує на божественне прощення, а також неможливість творити у відриві від Бога. Ідеї фаустіанства, представлені у другій частині Сонати, були враховані та трансформовані Ф. Лістом у своїй Сонаті h-moll. Будова Великої сонати оп. 33 підпорядкована ментальним станам людського розуму у певні періоди життя, де картинна спрямованість образів частково співвідноситься із сюїтністю, зцементованою загальною ідеєю життя людини та симфонічною чотиричастністю, минаючи класичну боротьбу антитез. На думку багатьох дослідників Ш. Алькан залишається класиком, хоча при цьому у Великій сонаті оп. 33 він використовує типове звернення романтиків до літературних джерел, міфу, романтичне терцеве співвідношення тональностей, епізод *alpitamento*, що імітує биття серця, рубато та багато інших романтичних прийомів. Тетраграматон YHVH, який протистоїть класичній філософській і музично-формальній трійковості, очевидно орієнтував Ш. Алькана на передбачення необарочних програмних абстракцій музики ХХ–ХХІ століть.

Ключові слова: Шарль Алькан, Велика соната, романтизм, тетраграматон, тетраїчне обчислення.

Kyrylo NEGACHOV,
 orcid.org/0000-0003-4204-5314
 Applicant at the Department of Music History
 The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music,
 Teacher
 Odessa State Music Lyceum named after Prof. P. S. Stolyarsky
 (Odessa, Ukraine) steamplugin@gmail.com

**TETRAIC CALCULUS AND THE SYMBOLISM
 OF C. V. ALKAN'S SONATA «FOUR AGES»**

The article attempts to determine the expressiveness of C. V. Alkan's Sonata «Four Ages», based on the tradition of tetraicity of calculus of phenomena and processes, accepted in Antiquity and sanctified by biblical digital preferences, which were components of the author's worldview. The use of Hebrew and biblical motifs in the works, for example, in the lost symphony, which described the Creation of the world and was composed three years before the Grand Sonata Op. 33, allows us to consider the last one of the positions of tetraicity and the embodiment of the Tetragrammaton of YHVHT,

which is the name of God (Yahweh) in Christianity and Judaism. Each part describes the life path of a person in a certain period and is correlated with the meaning of one of the four letters, the second and fourth parts, which are references to extrapersonal landmarks, coincide with the letter «H», the last part, consisting of 72 bars – the embodiment of the numerical value of the tetragrammaton, located in a triangle and a symbol of union with God. This is exactly the position of the author that can be traced in the second part of the Sonata («Quasi-Faust») – the salvation of the souls of Margarita and Faust, and not the condemnation of their actions, indicates divine forgiveness, as well as the impossibility to live and work in isolation from God. The ideas of Faustianism, presented in the II part of the Sonata, were taken into account and transformed by F. Liszt in his h-moll sonata. The structure of the sonata op. 33 is subordinated to the mental states of the human mind in certain periods of life, where the pictorial orientation of the images is partly correlated with the suite, cemented by the general idea of human life and the symphonic four-part structure, bypassing the classical opposition of antitheses. According to many researchers, C. V. Alkan remains a classic, although he uses the typical appeal of romantics to literary sources, myth, tertian tone ratio, an episode of palpitamento that imitates a heartbeat, rubato and many other romantic techniques. The Tetragrammaton of YHVH, which is opposed to the classical philosophical and musically-formally defended triplicity, obviously oriented the author to foresee of neo-baroque programmatic abstractions of music of the XX–XXI centuries.

Key words: Charles Alkan, Grand Sonata, romanticism, Tetragrammaton, tetraic calculus.

Постановка проблеми. Тема дослідження визначена усвідомленням у поставангардному бутті значущості спадщини Ш. Алькана, піанізм якого склався на роздоріжжі салонної піаністики «легких» фортепіано та оркестральної «тяжкості» рояльної виразності та техніки. Останнє з ентузіазмом було підхоплено та гіперболізовано у його творчості, не вписавшись у відродження клавирності, яка встановилась у Франції в епоху К. Сен-Санса та К. Дебюссі. Наростання філософсько-релігійної абстракції в програмних установах Ш. Алькана створило необарочне напластування, актуалізоване в поставангардній сучасності в еклектиці змішування різностильових індексів музичного вираження.

Аналіз досліджень. У зарубіжних матеріалах спостерігається активний «Алькан-ренесанс» – свідчення тому роботи У. Едді (W. Eddie), Дж. Гіббонса (J. Gibbons), Х'ю Макдональда (H. Macdonald), Е. Холдена (E. Holden), Р. Сміта (R. Smith), С. Ліндемана (S. Lindeman) та інших, серед яких виділяється праця Джошуа Хіллмана (J. Hillmann) «Розгадування загадки Великої сонати Алькана соч. 33 «Чотири віки»», щоправда, у зосередженні на проблемах аплікатури, формотворення та гармонійному аналізі, але поза символічною абстракцією програмної заявки Великої сонати оп. 33 та її художнього втілення в піаністичній речовинності. В українських та російськомовних виданнях актуалізувались дослідження Б. Бородіна, Д. Гульцової («Поетика французької фортепіанної сонати першої половини ХХ століття»), В. Смотров, І. Давидової та ін., присвячені різним творам французького майстра, але минаючи подібний аналіз зазначеної Сонати оп. 33 «Чотири віки».

Мета статті – визначення виразності Сонати Ш. Алькана «Чотири віки», виходячи з традицій тетраїчності обчислення явищ і процесів, прийня-

тих ще в Стародавні часи й освячених біблійними цифровими уподобаннями, які були для композитора та піаніста складовими авторської концепції світорозуміння.

Виклад основного матеріалу. Шарль Валантен Алькан був видатним піаністом-віртуозом свого часу. Учень знаменитого педагога П. Ж. Циммермана, професора Паризької консерваторії, Алькан був одним із затребуваних піаністів середини ХІХ століття, його твори видавалися та виконувалися, хоча Велика соната «Чотири віки» оп. 33 так і не була виконана. Цей твір привертає увагу своєю монументальністю та нетривіальністю задуму, будучи «magnum opus» автора: її програмний заголовок явно відноситься до традицій нумерології, яка в постромантичній Європі не сприймалася як прийняте вербальне пояснення музичного тексту.

Давні мислителі займалися проблемами періодизації життя людини, існувало безліч систем вікового поділу за для знаходження гармонійної моделі людського розвитку, що містили від трьох до дванадцяти фаз (Sears, 2019: 4). Вивчення циклу життя відбувалося в аналогії до явищ природи, де кожна істота народжується, розвивається і в кінцевому рахунку помирає – від Аристотеля до Дж. Віко і до гегелівської тріади європейська система вимірювань тяжіла до трійковості, народженої окрім церковної християнської символіки Трійці. Однак широко прийнятим було і четвертинне членування – у паралель до змін пір року (весна-літо-осінь-зима), в якому, від Античності ж (у піфагорійців, у «Метаморфозах» Овідія), бачилася гармонійна співвіднесеність мікро та макросвітів.

Для числової символіки піфагорійців особливе значення мала концепція тетрактису, який символізував гармонію всесвіту, а також чотири стихії. Сума перших чотирьох чисел дорівнювала

десяти – ідеальному числу, що символізує Божественне, Айн-Соф. (Диксон, 1996: 21) Стародавні люди усвідомлювали світ як закон будови матерії через тетради як пари протилежностей, ця тема торкалася медицини, астрології, класифікації темпераментів, чотирьох нижчих тіл людини, стихій, напрямків світу тощо.

Четверичність формує монограму INRI, анаграму Іс-Хс («Ісус-Христос»), чотирилітерні імена Amen, Deus або Яхве, чотири психічні та духовні стани, чотири масті Молодших Арканів Таро, літери Y-H-V-H становлять герметичний хрест (як і геометрично розгорнутий куб). Вчені-кабалісти говорять, що будь-який феномен, або явище у світі складається з чотирьох початків, тобто з Божественного Імені. *«Згідно з кабалою, світобудова складається з чотирьох світів, що знаходяться на різних рівнях духовності, де на нижній щаблі знаходиться і наш матеріальний світ».* (Палант, 2002: 6)

Теорії та періодизація віку передавались з давніх-давен в основному в рукописному вигляді, трактуючись у контексті мінливих історичних епох від натурфілософії до тлумачення на основі Біблії. Періодизація віку часто входила до моральних трактатів, як це мало місце у XIII ст. у трактаті «Les Quatre Ages de L'homme», написаному музикантом, істориком, юристом, дипломатом і поетом Філіппом Новарським. Цей твір характеризує поведінку лицаря на чотирьох етапах життя. У Великій сонаті оп. 33 «Чотири віки» Ш. Алькана присутня авторська періодизація віку людини, яка становить відрізки: 20–30 років, 30–40, 40–50, 50 і до занепаду життєвих сил.

Французьке фаустіанство з головною ідеєю про «засудження Фауста» (див. назву знаменитої ораторії Г. Берліоза, пафос засудження гріха героя у «Фаусті» Ш. Гуно та ін.) не збігається з авторською версією покаяння Фауста і Божественного всепрощення (див. також версію «Фауста» Лесінга, 1775 р.).

Як і Фауст у І. Гете, цей персонаж фігурує в другій частині Сонати як вчений, який шкодує, що він витратив життя на навчання – і намагається перекладати Біблію німецькою. Але й Ш. Алькан говорив про себе, що якби він прожив життя ще раз, то поклав би всю Біблію на музику (Gibbons, 2002: 1) – і відомо, що автор перекладав Святе Письмо французькою.

Знання, бажане Фаустом, потрібне людям, а музика, як засіб досягнення абсолюту, становила суттєвий важіль розуміння цього мистецтва для Алькана, який, подібно до Фауста, прагнув вийти за межі обмежених можливостей людини.

Творець же літературного Фауста І. Гете, людина енциклопедичних знань, як і Ш. Алькан вивчав єврейську каббалу, сакральна числова символіка якої живила багато позицій їх творчості.

Перша частина Сонати оп. 33, у названій концепції тетраграматона YHVN, відповідає букві Йод («Y») єврейського алфавіту як точці, початку; тематичні та ритмічні зв'язки різних частин Сонати символізують єдність, подібну до неподільної сутності Бога. Літера Йод визначає монотематизм композиційного цілого, хоча вихідне зерно творимої тканини досить помітно трансформується у переходах від частини до частини. У другій половині теми I-ї частини Сонати знаходимо мотив (e-d-cis-h-ais), що відповідає тт. 58–60 або тт. 63–65 першого скерцо Шопена ор. 20, так само як і розмір, темп і тональність усієї I-ї частини сонати. З того ж скерцо в тт. 14–15 та 27–28 взята модель стрибків у лівій руці. Епізод перед тріо, що відбиває серцебиття людини показовий у тому плані, що не тільки безпосередньо демонструє емоційне збудження героя, а й відбиває ритм серцебиття як частину семантичного словника романтиків. Адже почуття героя як голоса серця є характерним явищем епохи романтизму.

У сонаті спостерігаємо парний контраст на рівні композиційного цілого всього твору – чергування тридольного та чотиридольного (дводольного) ритму в 1–2, 3–4 частинах, свідомості, реального життя, зовнішнього та тимчасового кінцевого, та духовних внутрішніх орієнтирів, тимчасового нескінченного, крім того у видимій сюїтності проглядає тема життєвого та духовного випробування (Фауст, Прометей).

Друга частина Сонати оп. 33 має підзаголовок Quasi-Faust і є її смисловим центром, що відповідає другому відрізку віку людини, збігаючись з розквітом її життєвих сил. Ритмоформула теми Фауста заснована на мотиві тріо першої частини Сонати, її ж ми знаходимо в інших творах Ш. Алькана – Десятій з «Тринадцяти Молитов» ор. 64, Дев'ятій з «Одинадцяти п'ес у релігійному стилі» ор. 72, або у Сонаті Ф. Шопена b-moll чи сонаті А. Рубінштейна № 1, ор. 12. За зауваженням Дж. Хіллмана (Hillmann, 2018: 10), частина мотиву фуги II-ї частини Сонати оп. 33 взята з фінальних акордів I-ї, але також цей мотив може бути знайдений у Скерцо Ф. Шопена ор. 54 № 4, а з фіналу його Третього скерцо ор. 39 Ш. Альканом безсумнівно взята модель стрибків октав у коді I-ї частини Сонати оп. 33.

У II-ї частині сонати Біблійні семантичні опозиції праведності та гріховності знайшли своє

втілення, з пріоритетом першого у виборі життєвого шляху: такий діалог Фауста та Мефістофеля, який уособлює боротьбу позитивного та негативного всередині кожного з нас. Це підтверджує і символіка тетраграматона як чинної і руйнівної сили, що лежить у надрах душі як протиборчої пари. Їх зіткнення відбито у зіставленнях Добро – Зло, Христос – Диявол. З погляду піфагорійців, двійка – поділ єдиного, початок протилежностей, зла, недосконалості, а за кабалою це матеріальне втілення, пара життя-смерть, графічне зображення літери означає духовний верхній світ та нижній фізичний. Число два, яке збігається з номером частини Сонати та літерою Бет, символізує відносини, у тому числі і з Богом, який не байдужий до світу та його долі. Літера Бет вказує на подвійність природи світобудови, де людині дано вибирати між злом та добром. (Палант, 2002: 4)

Композитор використовує фанфарний мотив як у диявольському образі (т. 3–4), так і у темі Маргарити (т. 57), майстерно маніпулюючи його трансформацією, але водночас показуючи, що це зло – необхідна частина життя. А смиренність-покаяння Фауста у концепції Ш. Алькана є вибором шляху вільної волі, що й символізує літера Хе (Палант, 2002: 6).

Початкова тема Маргарити – це молитва, де повторення нот збільшує інтенсивність почуття. В епіко-ліричному ракурсі частини, тема Маргарити (т. 57) втілена буквальним двохголоссям (що відображає її скромний характер), яке поліфонічно розгортається в трьохголосся (символ віри і богобоязливості). Образ диявола ж, навпаки, витканий віртуозними пасажами і масивними акордами. Піанізм Ш. Алькана, за відгуками його сучасників, був бездоганний, але сухий, позбавлений явних емоцій, в той же час чуттєва тема Маргарити або тріо першої частини свідчать про його мелодійний дар як композитора і багатий внутрішній світ.

Напис літери Хе («Н»), з якою пов'язуємо образність другої частини Сонати, подібно до будинку з трьома стінами, де відкрита частина знаменує свободу вибору, також літера Хе символізує готовність Бога пробачити людські гріхи. Акт духовного визволення та опір «нижчій» природі людини відображений у другій частині переходом до суворої теми фуги. Театральність цього акту проявляється в арпеджіато звучання *quasi-agra*, що представляють кульмінаційну крапку, яка наче відокремлює фізичний світ від світу духовного. Але вказана театральність не створює драматичних колізій, бо ритуал життєвого шляху Божественно визначено. Літера Хе, яка

відзначає логіку будови другої частини Сонати, це любов Бога до світу, яка проявляється в акті помилування душ Маргарити та Фауста: їхній фінальний дует у вигляді перекличок висхідного мотиву має місце в мелодиці *Benedictus* op. 54, створеного композитором декадою пізніше.

Авторське трактування Ш. Альканом тексту Гете демонструє збереження спроби звернутися до Бога, (наприклад як у «Трагічній історії доктора Фауста» Крістофера Марло (1604)) та ідею вознесіння до Неба. У Алькана Фауст продає душу не заради задоволень, але заради знань, а відносини Фауста з Маргаритою щасливі: незважаючи на наявність короткого епізоду відчаю («avec désespoir») і частково безумства Маргарити, автор зберігає варіант порятунку душ Фауста та Маргарити, її чистоту, богобоязненість та непорочність. Згаданий вище епізод фуги, що визначає покаяння Фауста, співвідноситься зі значенням використаному у «Трагічній історії доктора Фауста» Крістофера Марло напису на руці Фауста «*Nono, fuge*» у контексті «Людина, рятуйся!». Саме епізод фуги, що відбиває відчуження від мирського та звернення до небесного дозволив відбутися порятунку душ Фауста та Маргарити.

Третя частина співвідносна з літерою Вау («V»), представляючи зрілість, повноту життєвих і духовних сил. Ш. Алькан малює тут інтимну картину домашнього побуту, яку знаходимо і в сонатах Ф. Шуберта: це втілення бідермайєра, проїнятого синтезом духовного і мирського. У роботі О. Муравської надано наступне узагальнення відповідного смислового комплексу: «Подібний “духовний модус” даного стилю визначає тематику творчості його репрезентантів – сім'я, діти, деталізований інтерес до життєвого простору людини, прагнення до внутрішнього самовдосконалення-преображення, духовного “Домобудівництва”, націленого в кінцевому підсумку на гармонію зовнішнього і внутрішнього, Божественного і людського, Небесного і земного, що відповідає і базовим архетиповим параметрам патріархально-ортодоксальної культури.» (Муравська, 2018: 23)

Літера Йод («Y»), що символізує чоловічий початок, разом з літерою Хе («Н»), що символізує жіночий, з'єднуючись у символічному акті, створюють нову літеру – Вау («V»), яка співвідноситься з третьою частиною Сонати. Третя частина, як і перша, складається із трьох розділів, присвячених відображенню щасливого сімейства. Число три складає трикутник, що поєднує монаду і дуаду, породжуючи потомство – ця частина сонати включає епізоди молитви та ігри дітей у центральному

розділі, а літера Вау («V») на всіх рівнях буття символізує з'єднання. Число літери Вау – шість, що означає в нумерологічному трактуванні стійкість і відповідальність, усталений погляд на речі і відносини, шість також є числом сім'ї, спокою, домашнього щастя і вогнища. Ця частина Сонати несе у собі відлуння інтонацій тем попередніх частин, ноктюрновий вступ і підголоски нагадують фактуру Шуберта, а переключки канона відсилають нас до ноктюра Ш. Алькана В-dur ор. 22. На рівні архітектоники символіка літери Вау проявляється у третій частині Сонати як вісь симетрії та рівноваги. У кабалі трійка – це триєдність взаєморозуміння чоловічого і жіночого, а з точки зору численного значення Вау як шістки, то піфагорійці розглядали це число як досконале (1+2+3), яке примиряє протилежності.

Остання четверта частина пов'язана, як розуміємо, знову з літерою Хе («H») і знаменує кінець життєвого циклу людини, повернення до Першоджерела, до Йод («Y»). Ця концепція повернення перегукується з піднесенням Фауста і Маргарити, як повернення до Першоджерела. Остання частина має авторську назву «Прометей закутий» і є найкоротшою та найскладнішою за її семантичними перетинами. Прометей та Фауст – позачасові образи, символи (титани) людського духу (у світосприйнятті Нового часу).

В. Смотров, аналізуючи форму частини, вказує на «подвійні лінії тактових рис, що кожен раз відокремлюють першу від другої-третьої тем» (Смотров, 2019: 286). Очевидним є діалог двох тем, де подвійні тактові риси відокремлюють кожні два їх проведення. У музиці частини явно позначена уявна «гра в театр», де поділом персонажів і навколишнього простору став контраст зіставлень. Саме він є формотворчим принципом сцен і на рівні синтаксису складає еквівалент сценічного діалогу (Долгова, 2018 : 46). Подібна взаємодія хору та героя показує втілення Ш. Альканом принципів грецької трагедії у музиці (романтичний синтез мистецтв), включаючи вступ (пролог!) та строфічну (куплетну) форму. Автор, що так любив бароко, не міг не знати, що в XVI ст. відбулося освоєння римсько-грецьких стилів культури у музиці, включаючи грецьку драму.

Будь-які проведення тем Прометея містять *rinforzando*, включаючи речитатив вступу. Його тема-вигук (*commós*, скорботне биття у груди) містить ритмічно інвертований мотив Фауста (подібний ритм знаходимо в п'єсі Ш. Алькана «Morte» («Смерть») з «Трьох п'єс у патетичному дусі» ор. 15 тт. 30–33 або третій частині сонати № 2 ор. 35 Ф. Шопена), становлячи контраст респонсорної відповіді хору.

Авторська передмова до цієї частини складається з трьох віршів трагедії, де помітним є рядок – «Подивися, чи заслужили вони на те, що я терплю!», що показує двоїстість авторської позиції – з одного боку Ш. Алькан ототожнює себе з протагоністом, з іншого – дистанціюється і як би розповідає про події. Хоча Ш. Алькан йшов за сюжетом трагедії і не міг уникнути сумного фіналу в музиці, виділений ним рядок передмови «Вбити мене все ж таки не зможуть!» вносить подвійний сенс у трагедійний сюжет. Як і Р. Вагнер, автор поєднує міф і музику, щоб через його діяльність у свідомості людини він удосконалював себе та світ.

Ш. Алькан усвідомлював свою подобу до Прометея у спрямованості до служіння світу. Героїзм Прометея тут подано як героїзм творця, віддано зверненого до майбутніх поколінь, який вірить в успіх своєї справи. Тональне рішення Сонати (D-dur – H-dur I частини, dis/gis-moll – Fis-dur у II, G-dur – e-moll – D-dur – G-dur у III, gis-moll у фіналі) визначається однойменно-паралельно-однотерцевою спорідненістю. Стрижень останнього утворюється співвідношенням H-dur та D-dur (див. паралель до Сонати h-moll Ф. Ліста, а також до тональностей високої Меси І. С. Баха): gis-moll є паралельною до H і однотерцевою до G, dis-moll становить однотерцевий варіант к D і паралельну тональність до Fis. Сказане свідчить про театральну-«картинну» співвіднесеність частин Сонати оп. 33, четверичність якої вільно співвідноситься з симфонічною чотиричастинністю, минаючи показову для цього жанру сонатно-драматичну структуру.

Принцип тетраграматону YHVN, у якому друга («H») і четверта («N») частини (принцип бінарної опозиції, у вигляді символічного хреста, де позаособистісні орієнтири (Фауст, Прометей – вертикаль) особистісного самоствердження (горизонталь) ліричного героя Сонати, має бути врахований у прочитанні quasi-скульптурної конструкції цілого, що становить органіку французької традиції та французького піанізму в ній.

Висновки. Виховання в юдаїзмі та прийняття Віри Христової визначило широту біблійного символізму, який направив позиції світосприйняття Ш. Алькана, в якому нумерологічно-символічні виміри цінностей музичного виразу посіли самостійне місце. Ідеї фаустіанства, представлені у II частині Сонати, були враховані та трансформовані Ф. Лістом у своїй сонаті h-moll. Тетраграматон YHVN, який протистоїть класичній філософській і музично-формальній трійковості, що захищається очевидно орієнтував Ш. Алькана на передбачання необарочних програмних абстракцій музики XX–XXI століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андросова Д. В. Символізм та поліклавирність у фортепіанному виконавстві ХХ ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с.
2. Gibbons J. The Myths of Alkan : веб-сайт. URL: <http://www.jackgibbons.com/alkanmyths.htm> (дата звернення: 05.10.2021)
3. Goslin J. An Alkan puzzle. *Alkan society bulletin*. 2016. № 93. p. 7
4. Гульцова Д. П. Поетика французької фортепіанної сонати першої половини ХХ століття. *Вісник НАККІМ*. 2020. № 4. С. 128–134
5. Диксон О. Символіка чисел. Москва : Рефл-бук, 1996. 288 с.
6. Долгова М. До проблеми театральності в інструментальних сонатах П. Хіндемита. *Musicus*. 2018. № 3. С. 42–47
7. Hillmann J. Solving the Riddle of Alkan's Grande Sonate Op. 33 «Les quatre âges» : doctoral dissertation. Tempe: Arizona state university. 2018. 121 p.
8. Зима Л. Жанр фортепіанного квінтету як історико-стильовий феномен: типологічний аспект: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ОНМА ім. Нежданової. Одеса, 2014. 187 с.
9. Лосев А. Проблема символу та реалістичне мистецтво. Москва : Мистецтво, 1976. 367 с.
10. Методологічна функція Християнського світогляду музикознавства. Міжвузівський зб. наукових статей / Відп. редактор-упорядник В. В. Медушевський / МГК ім. Чайковського, УДАІ ім. З. Ісмаїлова : Москва-Уфа, 2007. 219 с.
11. Муравська О. В. Вплив східнохристиянської культури на європейське музичне мистецтво ХІХ–ХХ століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2018. 43 с.
12. Палант Д. Таємниці єврейського алфавіту. Єрусалим-Москва, 2002. 19 с.
13. Sears E. The Ages of Man: Medieval Interpretations of the Life Cycle. New Jersey: Princeton University Press. 2019. 320 p.
14. Смотров В. Шарль-Валантен Алькан: Особистість, Естетика, Творчість: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Державний інститут мистецтвознавства. Москва, 2019. 415 с.
15. Тетраморф Вікіпедія: вільна енциклопедія. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Тетраморф> (дата звернення: 06.10.2021).

REFERENCES

1. Androsova D. V. Symbolizm ta poliklavirnist u fortepiannomu vykonavstvi XX st. [Symbolism and Polyclavity in the Piano Performance of the 20th Century] : monograph. Odessa : Astroprynt, 2014. 400 p. [in Ukrainian]
2. Gibbons J. The Myths of Alkan : website. URL: <http://www.jackgibbons.com/alkanmyths.htm> (date of access: 05.10.2021)
3. Goslin J. An Alkan puzzle . *Alkan society bulletin*. 2016. No. 93. p. 7
4. Hultsova D. P. Poetyka frantsuzkoi fortepiannoi sonaty pershoi polovyny XX stolittia [Poetics of the French piano sonata of the first half XX century]. *Visnyk NAKKIM*. 2020. № 4. pp. 128–134 [in Ukrainian]
5. Dykson O. Symvolika chysel [Symbols of numbers]. Moskva : Refl-buk, 1996. 288 p. [in Ukrainian]
6. Dolhova M. Do problemy teatralnosti v instrumentalnykh sonatakh P. Khindemita [To the problem of theatricality in instrumental sonatas by P. Hindemith]. *Musicus*. 2018. № 3. pp. 42–47 [in Ukrainian]
7. Hillmann J. Solving the Riddle of Alkan's Grande Sonate Op. 33 «Les quatre âges». Doctoral dissertation. Tempe: Arizona state university. 2018. 121 p.
8. Zyma L. Zhanr fortepiannoho kvintetu yak istoryko-stylovyi fenomen: typolohichniy aspekt [The Piano Quintet Genre as a Historical and Stylish Phenomenon: Typological Aspect]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / ONMA im. Nezhdanovoi. Odessa, 2014. 187 pp. [in Ukrainian]
9. Losev A. Problema symvolu ta realistychne mystetstvo [The problem of symbol and realistic art]. Moskva : Mystetstvo, 1976. 367 p. [in Ukrainian]
10. Metodolohichna funktsiia Khrystyianskoho svitohliadu muzykoznavstva [Methodological function of the Christian worldview in musicology]. Mizhvuzivskyi zb. naukovykh statei / Vidp. redaktor-uporiadnyk V. V. Medushevskiy / MHK im. Chaikovskoho, UDAI im. Z. Ismahilova : Moskva-Ufa, 2007. 219 p. [in Ukrainian]
11. 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. Kyiv, 2018. 43 p. [in Ukrainian]
12. Palant D. Taiemnytsi yevreiskoho alfavitu [Secrets of the Hebrew alphabet]. Yerusalym-Moskva, 2002. 19 p. [in Ukrainian]
13. Sears E. The Ages of Man: Medieval Interpretations of the Life Cycle. New Jersey: Princeton University Press. 2019. 320 p.
14. Smotrov V. Sharl-Valanten Alkan: Osobystist, Estetyka [Charles-Valentin Alkan: Personality, Aesthetics, Works], Tvorchist: dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.02 / Derzhavnyi instytut mystetstvoznavstva. Moskva, 2019. 415 p. [in Ukrainian]
15. Tetramorph. Wikipedia: free encyclopedia. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Tetramorph> (date of access: 06.10.2021) [in Ukrainian]