

Цитування:

Негачов К. О. Символіка другого камерного концерту оп. 10 Ш. Алькана. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 2. С. 207–212.

Negachov K. (2023). Symbolism of the Second Chamber Concerto op. 10 by Ch. Alkan. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 207–212 [in Ukrainian].

Негачов Кирило Олегович,
здобувач кафедри історії музики
Одеської національної музичної академії
імені О. В. Нежданової, викладач
Одеського державного музичного ліцею
імені професора П. С. Столярського
<https://orcid.org/0000-0003-4204-5314>
steamplugin@gmail.com

СИМВОЛІКА ДРУГОГО КАМЕРНОГО КОНЦЕРТУ ОП. 10 Ш. АЛЬКАНА

Мета роботи – розкрити символічні засади другого камерного концерту оп. 10 Ш. Алькана, на яких також ґрунтуються подальші опуси автора. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні системно-структурного, аналітичного, семіотичного, герменевтичного, біографічно-історичного, компаративного аналізів для виявлення символічних засад та індексально-іконічних знаків другого камерного концерту Ш. Алькана. **Наукова новизна:** Вперше подано теорію про зародження символічного стилю Ш. Алькана починаючи з камерних концертів оп. 10, включаючи метод буквено-нотного шифрування музичної мови автора, ґрунтуючись на історично-культурному ракурсі подібних прикладів, що йдуть від комбінаторики середньовіччя та дотепності бароко, біблійної нумерології та сакрального обчислення у культурах стародавніх цивілізацій. Цей метод окрім другого камерного концерту *cis-moll* оп. 10 автор використав також в інших своїх творах, таких як парафраз «*Super Flumina Babylonis*» оп. 52 або Велика Соната оп. 33. Запропонована концепція образної сфери твору може бути використана у побудові виконавських інтерпретацій. **Висновки:** Другий камерний концерт Ш. Алькана оп.10 *cis-moll* є одним з перших творів, в якому знаходимо перші прояви символізму у творчості автора. У ньому композитор починає використовувати один з барокових принципів наділення символізмом його складових елементів, показуючи в дещо патетичному стилі («Три етюдів в патетичному дусі» з'являється в наступних опусах) пошук свого місця у світі та стан власної душі, полярність і водночас єдність сил, що керують Всесвітом. Другий камерний концерт намітив особливу тематичну лінію у творчості Ш. Алькана, присвячену роботі над особистістю та проповіді Спасіння у Христі, продовжену у Великій Сонаті оп. 33, а також у «*Benedictus*» оп. 54, в яких спостерігаємо барокові принципи винаходу труднощів, гри числами, нотами та словами заради гри. Вищеперелічені твори показують ускладнення шифру у порівнянні з другим камерним концертом, що пояснюється безперервним поглибленням автором енциклопедичних знань, обізнаністю в апокрифах, стародавніх рукописах грецькою, латинською та сирійською мовами, перекладами Біблії французькою мовою, творів грецьких філософів тощо. Мистецтво загадувати музичні загадки склало суттєву основу мови самого Ш. Алькана, розгадати які під силу лише людям з такими ж енциклопедичними знаннями.

Ключові слова: Шарль Алькан, камерний концерт, семантика, символіка, творчий метод.

Negachov Kyrylo, Applicant at the Department of Music History, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Lecturer, Odessa State Music Lyceum named after Prof. P. S. Stolyarsky.

Symbolism of the Second Chamber Concerto op. 10 by Ch. Alkan

The purpose of the article is to reveal the symbolic foundations of Ch. Alkan's second chamber concerto op. 10, which are also the basis for the composer's subsequent opuses. Chamber concerts are not sufficiently covered by foreign researchers and are unknown in our musicology, therefore this study is relevant both as an example of early manifestations of symbolism in Ch. Alkan's work (romanticism), which was a precursor to the French symbolist composers who studied his work (for example, Debussy), and from a performance perspective. The **research methodology** is based on the use of systemic and structural, analytical, semiotic, hermeneutical, biographical and historical, comparative analyses to identify the symbolic foundations and indexical and iconic signs of Ch. Alkan's second concerto da camera *cis-moll* op.10. **Scientific novelty** of the study is that for the first time, the theory about the origin of Ch. Alkan's symbolic style, starting with Concerto da camera No. 2 op. 10, is presented, including the method of letter-note encryption of the composer's musical language, based on the historical and cultural perspective of such examples, which come from the combinatorics of the Middle Ages and the wit of the Baroque, biblical numerology and sacred calculus in the cultures of ancient civilisations. In addition to the Second Chamber Concerto *cis-moll* op. 10, the composer used this method in his other works, such as the paraphrase “*Super Flumina Babylonis*” op. 52 or the Grand Sonata “*Four Ages*” op. 33. The proposed concept of the figurative sphere of the work can be used in the construction of performing interpretations. **Conclusions.** Ch. Alkan's Second Concerto da Camera op.10 *cis-moll* is one of the first works in which we find the first manifestations

of symbolism in the composer's work. In it, the composer begins to use one of the Baroque principles of endowing its constituent elements with symbolism, showing in a somewhat pathetic style ("Trois Morceaux Dans le Genre Pathétique" will appear in the subsequent opuses) the search for his place in the world and the state of his soul, the polarity and at the same time the unity of the forces that govern the universe. The second concerto da camera outlined a special thematic line in Ch. Alkan's work, dedicated to the work on the individual and the preaching of Salvation in Christ, continued in the "Grand Sonata" op. 33, as well as in "Benedictus" op. 54, in which we observe the Baroque principles of inventing difficulties, playing with numbers, notes and words for the sake of playing. The above works show the complexity of the cipher compared to the second chamber concerto, which is explained by the author's continuous deepening of encyclopaedic knowledge, his awareness of the Apocrypha, ancient manuscripts in Greek, Latin and Syriac, translations of the Bible into French, and works of Greek philosophers. The art of solving musical riddles formed the essential basis of Ch. Alkan's language, which can only be solved by people with the same encyclopaedic knowledge.

Key words: Charles Alkan, concerto da camera, semantics, symbolism, creative method.

Актуальність теми дослідження полягає у першій спробі розкрити частину «коду Алькана» на прикладі його другого камерного концерту op. 10, який ніби дає старт подальшому розвитку символічної образності та шифру у творчості автора. Камерні концерти недостатньо висвітлені зарубіжними дослідниками і невідомі у вітчизняному музикознавстві, тому це дослідження актуальне як приклад ранніх проявів символізму у творчості Ш. Алькана (романтизм), який став предтечею для французьких композиторів-символістів (Дебюссі), так і у виконавському ракурсі. Аналіз досліджень і публікацій. Незважаючи на доволі часте звернення до творчості Ш. Алькана, наявність досліджень – [5] [9], також зі спеціальним аналізом концертів [6], існування щоквартальних бюлетенів Товариства Алькана, монографій [4], дисертацій, серед яких Е. Холден (інтерпретація органної та педальєрної музики Алькана), Кетрін Робсон (аналіз псалма «На річках Вавилонських»), Енн Джоел (стилістична оцінка фортепіанної музики Алькана), Лі Уорен (аналіз «Recueil de Chants») предметного аналізу, особливо в заданому ракурсі, Другого фортепіанного концерту op.10 cis-moll не здійснювалось. Мета роботи – розкрити символічні засади другого камерного концерту op. 10 Ш. Алькана, на яких також ґрунтуються подальші опуси автора.

Виклад основного матеріалу. Осмислення числами світоустрою всесвіту і місця людини в ній є дуже давньою традицією, що сягає глибини століть. З давніх-давен числа залишаються значною складовою музики – від сакральних ідей до її теоретичної основи. Від впливу музики сфер до інвокацій вищих сил музикою та зцілення, від застиглої музики соборів і до музичних загадок та інструментів, від теології (математичне богослов'я) і до естетики мистецтва, числа постійно оточують музикантів у їхньому прагненні до досконалості та гармонії: чи то пропорція золотого перетину у формі творів К. Дебюссі,

кольорова семирічність у музиці А. Н. Скрябіна, або осмислення числами сакральних циклів світобудови, включаючи Біблійну нумерологію, що живила композиторські позиції Шарля Алькана – як у Великій Сонаті op. 33, в Benedictus op. 54, або в останньому ескізі Laus Deo op. 63, складеного за методом хіазму подібно до біблійного тексту (концентрична форма) і який має семирічну структуру.

Другий камерний концерт *cis-moll* op. 10 Ш. Алькана, виконаний навесні 1834 р. та присвячений Генрі Ібботу Фільду, був написаний у складний особистий період, судячи з листів до Сантьяго Масарнау, який у той час навчався в Парижі та Лондоні. В одну зі своїх мандрівок з Лондону до Парижа у 1833 р. Масарнау пише листа до Л. Віардо: «Сьогодні ... я бачив, як Россіні пише, Белліні розмовляє ... Алькан пише та виконує свою музику» [8, 67 (5)], тобто вже тоді Ш. Алькан був знайомий з С. Масарнау, якому надалі присвятить «Три бравурні етюди» op. 16 та по якому сумував. Фрагменти листів 1835–1836 років до С. Масарнау говорять про бажання Ш. Алькана побачити його, та подорожувати (Масарнау був знайомий з Крамером та Фільдом, можливо саме тому Ш. Алькан і поїхав до Англії, де кількома роками раніше були опубліковані три скерцино Масарнау). У цей період Ш. Алькан писав, що не знаходить сенсу в житті і подібний до машини з гвинтиком, що зупинився, звідси ми вважаємо, що у Другому концерті могли бути втілені образи подорожі автора до Англії, де навчався С. Масарнау, радість спогадів про зустрічі чи гіркоту розставання з ним, включаючи пошук себе у світі: «У мене є тільки моє серце чи моє піаніно» [1, 7].

Концерт відкривається низхідним трихордом *h-a-gis* (т. 2), який становить тематичне зерно, на основі якого автор вибудовує контрастні образи (наприклад висхідний мотив *a-h-cis* у другій частині). Використання одного мотиву для показу контрастних образів характерно для автора

(напр. у Сонаті ор. 33). Грунтуючись на методі *soggetto cavato* Ж. Дебре та використанні Й. С. Бахом музичних монограм S.D.G, або VACH, включно с варіаціями ор. 1 Р. Шумана на тему Abegg, ноти трихорду h-a-gis, можна прочитати як *sea, la sol*, тобто море і сонце, що збігається з висунутою нами версією втіленої автором морської подорожі, або «будь сонячним світлом», ці ж ноти можна прочитати в інверсії як *sola-si*, що може вказувати на самотність (з італійської). Ми вважаємо, що цей трихорд наслідує сакральне музичне письмо, подібно до початкових нот «Щедрика» М. Леонтовича. Також трихорд може бути не вкороченою до двох нот риторичною фігурою *suspirans*, на що також вказує подальша (а не попередня) пауза, відображаючи нескінченне чергування зітхань хвиль, які становлять сутність життя. У А. Кірхера *suspiratio* «має вираз як дихання, так і почуття туги» [2, 204]. Ми не припускаємо випадковість у прочитанні фраз соло фортепіано як *sea-la-sol-mi-do* (або *si, la sole mio*), *re-dosi-sol-me*, які мають відповідності у в іспанській та італійській мовах. Шифрування може бути пояснено у листі за 1 вересня 1834 р., у якому Ш. Алькан пише: «...Для цього вашій ручці доведеться втомитися, кажучи мені: “Я люблю тебе”. Слухайте, сер, це має бути предметом фуги, яку ви мені пишете, завжди – або прийаймі деяких фрагментів» [1, 7], а також історичним розвитком шифрування в Англії та Франції (у т.ч. музичними) представленими у Дж. Делла Порта в «*De Furtivis Literarum Notis*» (1563), Дж. Уілкінса в «*Mercury, or the Secret and Swift Messenger*» (1641), Франческо Лана Терці (1631–1687) в «*Prodromo all'Arte Maestra*» (1670), Джона Фальконера в «*Cryptomenysis Patefacta*» (1685) або Філіпа Тікнесса (1719–1792) в «*A Treatise on the Art of Decyphering...*» (1772).

Низхідний хід *passus duriusculus* у вступі струнних символізує невблаганність часу швидкоплинного життя та протистояння водної стихії, що його уособлює. Такий театральнo-образотворчий ефект оркестру, що ніби грає увертюру перед закритими лаштунками, малює сутінки непізаного (нижні регістри *quasi basso continuo* створюють відчуття темряви, а згідно з М. Мерсенном вони представляють неорганічний світ) та поглиблену зосередженість, є незвичним для автора у цей період творчості, попри написані кантати. Друге оркестрове проведення (тт. 16–17) вже істотно розширеної теми, заснованої на тому ж пунктирі початкового зітхання, на нашу думку зображує картину шляху корабля, що йде по

хвилях і розбиває їх пінисті верхівки, а золоті бризки відбитого сонця символізують вічне. Абат Сугерій, описуючи перший готичний храм у XII столітті, теж порівнював його з кораблем (неф собору походить від *nave/navis* – «корабель», також символ Ноевого ковчега), який символізує всесвіт, він ніби пливе разом із Землею до Сонця, що сходить від темряви (*cis-moll*, перше проведення теми) до світла (*E-dur*, друге проведення). Двоїстість бачимо у мотиві соло фортепіано *h-a-gis-e-cis* (тт. 27–28), який містить два тризвуки – мажорне та мінорне. Тризвук та септима, згідно з аналізом семантики мелодійних оборотів Дерика Кука, означають скорботну емоцію, що згасає (*ff* у цьому випадку може означати розпач, а не хоробрість), депресію, відчуття горя і пасивне страждання, «використана по відношенню до мінорного тризвуку, мала септима має ще більш меланхолійний характер» [3, 72–73], а наступний мажорний мотив – втіху. Нумерологічний аналіз кількості нот (5+5+5+5 у тт. 27-31) згідно зі Святим Письмом, вказує на мирські мотиви та пошук верховенства та милості Бога (число 5), а 20 становить не тільки число надії, а й особливий період оновлення свідомості (див. Числа 32:11): «Я перебуваю в найжалюгіднішому періоді життя, коли людина виходить із віку поезії та починає втрачати свої ілюзії одну за одною» [1, 8]

Ми бачимо паралелі між мажорним проведенням (у т. 32 на ступенях I-V-VI *cis-gis-aïs*) та душевним станом автора (від його можливої поїздки на кораблі), який на нашу думку виражає щастя та захоплення від подорожі життя на кораблі долі та емоційну залученість у те, що відбувається. Опора на квінту та сексту може асоціюватись з духовним польотом і душевним одкровенням, екстатикою на насолодою світлом, які є згадуванням стану повного злиття з Вищим. Зіставлення з мінором на *subito piano* (тт. 36–37) демонструє не тільки терасоподібну динаміку бароко, химерно поєднану з хвилеподібною динамікою оркестру в цілому, але й прийняття негативної частини життя та супутнього їй смутку та болю (I-V-VI ступені *cis-gis-a* на тлі низхідної хроматичної гами). Відзначені мотивні сполучення можуть бути трактовані у контексті християнської концепції Господа-утішителя серця, а також, зважаючи на обізнаність автора у стародавній історії, як концепція давньогрецького культу Діоніса. Бентежлива любов до Бога, стан сп'яніння та містичне розчинення людини в природі (суфійський стан *фана*) може бути трактовано як шлях героя до просвітлення. Відомо, що суфійський стан *фана* також

трактувався як визнання провідної ролі Бога (вибір керманіча-Бога як Пастиря, YHWH-Rohi – провідна ідея автора на усе життя: «...і людина починає сумніватися в доброті людства. Не від природи, не від Вищої Істоти, така ідея ніколи не приходила і ніколи не прийде в мій розум» [1, 8]) та звільнення від свого Его (саме на егоїзм людей скаржився Алькан у своєму листі від 3.01.1835 р).

Риторична фігура *catabasis* (т. 46, *E-dur*, за Р. Корсаковим синій, темно-блакитний, Огюстом Гевартом, Л. Бетховеном, К. Ф. Д. Шубартом – радісний, весняний за Р. Ріманом), утворена з фігур *circulatio* вказує на віртуальне занурення в морську стихію, що можна також витлумачити як пізнання невидимої сутності Бога через його видиме втілення в природі (також через герметичну аксіому «Як уверху, так і унизу», сине небо відбивається у синій воді). Подібно до повернення початкового стану духу у філософії А.Н.Скрябіна, екстатичний культ Діоніса (який, згідно з поемою «Ілліада», мешкав у морі – символічна подоба вільної свідомості – і виховувався німфами) також припускав повернення людині його істинного стану. Діоніс іноді ототожнювався з Адонісом, ім'я якого як Адонай увійшло в юдейську релігію, успадковану Ш. Альканом з права народження. Адонай був синонімом YHWH, тетраграматону, символіку якого можна розглянути в чотирьох частинах Великої Сонати «Чотири Віки» ор. 33 створеної композитором пізніше. *Pathoroeia* струнних в оркестрі (тт. 60–61, бас у версії для двох фортепіано) підводить до радісної екстатичності буття та почуття відродження, чому сприяють змінені стани свідомості (Бахус звільняв від мирських турбот, страху кінця, також пригадаємо кругообіг-вічність води у Фалеса, що вказує на еволюцію та переродження речей на шляху Сходження).

Друга частина концерту (*Adagio*) в тональності *A-dur*, на погляд автора дослідження, є зануренням в особистісне самоспоглядання, підсвідомість, показане у відображенні ласкавої дзеркальної водної гладі, антиподом спокою якої тут виступають хвилювання та сумніви людини. В такому авторському медитативному спогляданні знаходимо паралелі з Фалесом, який отримував такий самий містичний досвід, вдивляючись в елементарну вологу (στοιχειώδες ύρὸν) і розмірковуючи про суть Першобуття. Подібно до Фалеса, Анаксімен, Геракліт, Емпедокл зародили вчення про першоелементи, що становлять істотну частину алхімії, науки

триєдиної в практиці, філософії та вірі, розсудливості Греції та практичності Єгипту, що стала синонімом воскресіння в новому тілі через практику трансмутації особистості.

Темп та фактура другої частини створюють відчуття вже не вимірюваного хвилями часу діяльної реальності першої частини, а більш статичну, медитативну квазівічність свідомості зі спробою через аналогію доторкнутися до трансцендентної позачасової вічності, що не має проміжків часу (за св. Августином, який також розглядав час, що також складається з виду чисел). Контраст спокою та умиротворення змінюється (тт. 9-10) раптовим хвилюванням, страхом невідомого, але це не конфліктність мирського, а втрата цієї вічності (концентрації на досягненні бажаного), розрив з Богом, це ті сумніви та недосконалість розуму, які виявляються при відчуженні від світу в різних видах медитації. Мірний рух хвиль другої частини концерту (переважно на *piano* з полегшеною фактурою) співвідноситься з втіленням Вічного та ритмом у лівій руці, який гіпнотизує – споглядання краси світу, що має витоком духовну, втілену в матерії красу [7, 16], можна порівняти з «коротким замиканням» у потоці свідомості (зупинка думки, аналог фр. «La petite mort», маленька смерть), що є ознакою його зміненого стану. Трихорд проявляється і в статичній, висхідній гармонії лівої руки початку другої частини (т. 3–4), що може нагадувати кидання камінчиків у воду (*la-si-do = latido* – серцебиття з іспанської), утворюючи у ній концентричні кола, що у кабалі розуміється як з'єднання сфер буття, вкладених одно в одне. Роздуми й пошуки себе, творення вічного, збереження ідеалів у культурі, слідування за Господом – ці шляхи Алькана будуть згодом розширені та поглиблені шануванням важливих для нього особистостей, увічнених цитатами у його творах.

Підпорядкованість фортепіано оркестру, що імітує небесний спів у наступному розділі (*c-dur*, т. 23), бентежлива криза наступного епізоду (т. 31), немов незгода з долею, утворюють тезу, антитезу і синтез згоди-прийняття свого шляху через численні фігури «що кружляють» у тоніці (чаша долі), які завершуються арпеджато, що несуть осмислення – чи не сон це був? Цікаво, що з перших нот *la-si-do do-re-mi* можна скласти слова *la (ha) sido* – «був» з іспанської, та *(j')ai dormi*, що значить «я спав» з французької. Сказане збігається з висунутим нами припущенням про сон-медитацію як образу другої частини (що становить контраст-

протилежність життєвій діяльності першої частини). Сновидчі образи, пошук «Я» у сфері несвідомого, показ несвідомого у свідомій творчості – ознаки сюрреалізму, де істини вічного показані через паралельний світ, що поєднує свідомість та підсвідомість.

Повернення початкової теми (т. 43) автор продовжує фігурами *rassus duriusculus* та *circulatio* (тт. 48-50...), які на нашу думку символізують жаль від нездійснених прагнень людини крізь призму критичної оцінки прижиттєвих дій, завершуючи картину подорожі хвилями несвідомого в *Cis-dur* (т. 50, позамежна тональність і позамежний світ). Особистість виявляється розчиненою в природі, але почуття піднесеного долає цю пасивність (сигнал пробудження-повернення, тт. 52-53), що показано оркестровим перегуком, який провіщає повернення в себе (показане вихором та бурею початку третьої частини). Тут душа людини звільняється від усіх пут і виявляється немов кинутою напризволяще долі та стихії, оскільки вона не знає що робити з цією свободою. Але образно показаний «корабель духу» фігурою *tigata* ніби вривається на гребінь хвилі (*fff*, перетікання тематизму першої частини до третьої через другу графічно утворює Ψ – тризуб Посейдона, символ моря, грому та бурі), підкоряючи її та затверджуючи в мажорі (*Cis-dur*) перемогу над стихією темою першої частини – символом творчої волі, скріплюючи форму.

Три камерних концерти Ш. Алькана, на нашу думку, сукупно репрезентують: життя у земному суспільстві – у концерті *a-moll* ор. 10, духовні пошуки – у другому концерті *cis-moll* ор. 10, небесну сферу любові – у третьому камерному концерті, де тональність *Des-dur* у партії струнних не тільки співзвучна слову *Deos*, але як символічна тональність із сімома знаками, також відповідає фіолетовому (*Cis-Des*, згідно зі схемою кольорів Скрябіна) кольору і вищій духовній чакрі людини. Символічну трансформацію *cis-moll* у *Cis-dur* (також тональність Третього концерту), можна розглядати як зміну сутності людини, інтервальний стрибок на октаву у музичній теорії Р. Штайнера [10] вказує не тільки на позамежне сприйняття стародавніми Лемурійцями та Атлантами космосу, але й на особливе почуття октави, яке дає подвійне усвідомлення свого «я» як прима, фізичне, внутрішнє, октава як зовнішнє та духовне. Музика в такому застосуванні дозволить відчувати себе в обох світах одразу. У наш час людина може лише сумно згадувати світлий образ спіритуального світу, який вона вже

неспроможна досягнути, і цей напівзабутий щасливий спогад, на нашу думку, становить образ фіналу Третього концерту.

Можна побачити паралелі трьох частин Другого концерту ор. 10 *cis-moll* Шарля Алькана з такими ж частинами у Симфонії № 3 А.Н. Скрябіна («Боротьба», «Насолоди» і «Божественна гра»), які репрезентують ритм буття Духа. В альканівській «Боротьбі» – першій частині Другого концерту ор. 10, людина ще не усвідомлює свого місця і вищого Керманіча, що веде його хвилями життя. «Насолоди» другої частини заколисують і розчиняють особисте «Я», боязкий перегук оркестру наприкінці немов будить цей пасивний стан «Я», спонукаючи його до дії. У «Божественній грі» третьої частини приходить усвідомлення Вищої Сили та закріплюється радість свободи і єдності зі Всесвітом. Тут спостерігаємо тенденцію західного містицизму до єднання, а не до розчинення особистості, подібно до східних практик. Внутрішнє споглядання, структура світобудови та внутрішня робота над собою були відбиті у другому камерному концерті Шарля Алькана як індивідуальне відчуття автором Творця.

Наукова новизна: Вперше подано теорію про зародження символічного стилю Ш. Алькана починаючи з камерних концертів ор. 10, включаючи метод буквено-нотного шифрування музичної мови автора, ґрунтуючись на історично-культурному ракурсі подібних прикладів, що йдуть від комбінаторики середньовіччя та дотепності бароко, біблійної нумерології та сакрального обчислення у культурах стародавніх цивілізацій. Цей метод окрім другого камерного концерту *cis-moll* ор. 10 автор використав також в інших своїх творах, таких як парафраз «*Super Flumina Babylonis*» ор. 52 або Велика Соната ор. 33. Запропонована концепція образної сфери твору може бути використана у побудові виконавських інтерпретацій.

Висновки: Другий камерний концерт Ш. Алькана ор.10 *cis-moll* є одним з перших творів, в якому знаходимо перші прояви символізму у творчості автора. У ньому композитор починає використовувати один з барокових принципів наділення символізмом його складових елементів, показуючи в дещо патетичному стилі («Три етюди в патетичному дусі» з'являться в наступних опусах) пошук свого місця у світі та стан власної душі, полярність і водночас єдність сил, що керують Всесвітом. Другий камерний концерт намітив особливу тематичну лінію у творчості Ш.

Алькана, присвячену роботі над особистістю та проповіді Спасіння у Христі, продовжену у Великій Сонаті ор. 33, а також у «Benedictus» ор. 54, в яких спостерігаємо барокові принципи винаходу труднощів, гри числами, нотами та словами заради гри. Вищеперелічені твори показують ускладнення шифру у порівнянні з другим камерним концертом, що пояснюється безперервним поглибленням автором енциклопедичних знань, обізнаністю в апокрифах, стародавніх рукописах грецькою, латинською та сирійською мовами, перекладами Біблії французькою мовою, творів грецьких філософів тощо. Мистецтво загадувати музичні загадки склало суттєву основу мови самого Ш. Алькана, розгадати які під силу лише людям з такими ж енциклопедичними знаннями.

Література

1. Alkan Society Bulletin 88 – December 2012. URL: <http://www.alkansociety.org/Publications/Society-Bulletins/Bulletin88.pdf> (дата звернення 11.11.2022).
2. Bartel D. *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997. 243 pp.
3. Cook D. *The language of Music*. London: Oxford university press, 1959. 283 pp.
4. Eddie W. A. *Charles Valentin Alkan: his life and his music*. Edinburgh: Ashgate, 2007. 265 p
5. François-Sappey B., Luguenot F. *Charles-Valentin Alkan*. Paris: Bleu nuit, 2013. 176 pp.
6. Lindeman S. D. *Structural novelty and tradition in the early Romantic piano concerto*. NY: Pendragon Press, 1999. 348 p.
7. Маркова Е. Нумерологічний аспект понятійних зв'язків у дослідницькому апараті гуманітарної сфери знання. Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. 2016. №2. (вип. 35) сс. 13-19.
8. Nagore-Ferrer M. *La correspondencia entre Louis Viardot y Santiago de Masarnau (1832–1838)*.

Nuevos datos sobre José Melchor Gomis. Cuadernos de Música Iberoamericana. 2010. pp. 63-89.

9. Smith R. *Alkan: The Man. The Music*. London: Kahn & Averill, 2000. 117+298 pp.

10. Р. Штайнер *Сущность музыкального переживания тона в человеке*. Ереван: Лонгин, 2010. 208 с.

References

1. Alkan Society Bulletin 88. (2012). Retrieved from: <http://www.alkansociety.org/Publications/Society-Bulletins/Bulletin88.pdf>
2. Bartel, D. (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
3. Cook, D. (1959). *The language of Music*. London : Oxford university press.
4. Eddie, W. A. (2007). *Charles Valentin Alkan : his life and his music*. Edinburgh: Ashgate.
5. François-Sappey, B., Luguenot, F. (2013). *Charles-Valentin Alkan*. Paris: Bleu nuit.
6. Lindeman, S. (1999). *Structural novelty and tradition in the early Romantic piano concerto*. NY : Pendragon Press.
7. Markova, E. (2016). Numerologichnyj aspekt ponjatijnykh sv'jazkiv u doslidnyckomu aparati ghumanitarnoji sfery znnanja. *Naukovi zapysky. Serija: Mystectvoznavstvo*, 2 (35), 13-19. [in Russian]
8. Nagore-Ferrer, M. (2010). *La correspondencia entre Louis Viardot y Santiago de Masarnau (1832-1838)*. *Nuevos datos sobre José Melchor Gomis*. Cuadernos De Música Iberoamericana. [in French]
9. Smith, R. (2000). *Alkan: The Man. The Music*. London: Kahn & Averill.
10. Shtajner, R. (2010). *Sushhnostj muzykaljnogho perezhivanyja tona v cheloveke*. Erevan: "Longhyn". [in Russian]

*Стаття надійшла до редакції 06.04.2023
Отримано після доопрацювання 10.05.2023
Прийнято до друку 17.05.2023*