

«КВАРТЕТ НА КІНЕЦЬ ЧАСУ» О. МЕССІАНА ЯК ВТІЛЕННЯ САКРАЛЬНОЇ ІДЕЇ ЦЕРКОВНИХ СОНАТ БАРОКО

Левицька Т. Ф.

кандидат мистецтвознавства, викладач

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

ORCID ID: 0000-0002-1573-9209

E-mail: tmotornaya@gmail.com

Мета цього дослідження – висвітлити пункти зв'язку конструкції і смислових позицій твору з бароковими заставами інструментальної композиції типу *sonata da chiesa*, включно з виходом на позахудожній простір сакральнo-культурного призначення твору в контексті еволюції Мессіана до входження в містеріальний пласт змістовності, наочно реалізований у його єдиній опері «Св. Франциск Ассизький». **Методологічний базис** дослідження – культурологічний інтердисциплінарний підхід, спираючись на методикy культурологічного аналізу музичних творів, розроблену в працях О. Маркової і представників її школи, співзвучні позиціям О. Рощенко, детерміновані інтердисциплінарними установками аналізу художніх творів, представленого в працях Р. Барта і Ю. Кристевої. **Наукова новизна** роботи визначається установкою на виявлення сакрального контексту звернення до пробарокових конструкцій, тобто на усвідомлення позахудожньої складової музики О. Мессіана, продиктованої його глибокою релігійністю й обмінанням художньою самодостатньою цінністю музичного вираження. **Висновки.** Очевидність барокових заповнень у конструкції «Квартету на кінець часу» виводить на глибинність релігійно-символічних смислів, вкладених в озвучування твору і самої жанрової унікальності його у спадщині композитора (аналог – одиничність симфонії «Турангаліла», згодом опери «Св. Франциск Ассизький») у її містеріальному здійсненні. Такий ракурс аналізу, асоціативно-герменевтичного у своїй типологічній визначеності, вводить як позитив характеристику смислу твору як такого, що виходить за межі художності та вступає у сферу релігійної музики символічно-асоціативного призначення, що закладено символістськими витоками методу композитора, який усвідомлював себе спадкоємцем символізму К. Дебюссі й О. Скрибіна.

Ключові слова: сакральнo-культурне призначення твору, *sonata da chiesa* бароко, жанр квартету, музичний жанр, стиль в музиці.

“Quartet for the end of time” O. Messiana as the embodiment of the sacred idea of the baroque church sonata

Levytska T.F.

Candidate of Art History, Lecturer

A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

The purpose of this study is to highlight the points of connection between the construction and the semantic positions of the work with the baroque pledges of the instrumental composition of the *sonata da chiesa* type, including the exit to the extra-artistic space of the sacral and cultural purpose of the work in the context of the evolution of Messianus to the entry into the mysterious layer of content, clearly realized in his only opera “St. Francis of Assisi”. **The methodological basis** of the research is a cultural interdisciplinary approach, based on the methodology of cultural analysis of musical works, developed in the works of O. Markova and representatives of her school, consistent with the positions of O. Roschenko, determined by interdisciplinary approaches to the analysis of artistic works, presented in the works of R. Bart and Yu. Kristeva. The scientific novelty of the work is determined by the determination to identify the sacred context of the appeal to pro-baroque constructions, i.e. to the awareness of the non-artistic component of O.'s music. Messiana, dictated by his deep religiosity and the passing of the artistic self-sufficient value of musical expression. **Conclusions.** Evidence of baroque achievements in the construction of the Quartet at the end of time leads to the depth of the religious and symbolic meanings invested in the voicing of the work and its very genre uniqueness in the composer's legacy (an analogue is the singularity of the symphony “Turangalila”, later the opera “St. Francis of Assisi”) in its mysterious realization. Such an angle of analysis, associative-hermeneutic in its typological certainty, introduces as a positive characteristic of the meaning of the work as something that goes beyond the boundaries of art and enters the sphere of religious music with a symbolic-associative purpose, which is laid by the symbolist origins of the method of the composer, who realized himself as an heir to the symbolism of K. Debussy and O. Scriabin.

Key words: sacral and cultural purpose of the work, baroque *sonata da chiesa*, genre of quartet, musical genre, style in music.

Актуальність теми дослідження визначається генієм О. Мессіана, що спонукає щораз нові звертання до його спадщини у змінних умовах сьогоденної перехідної стратегії культурного буття, тим самим відкриваючи певні нові смислові

повороти вираження, відповідні до ідей-роздумів сьогодення. Таким затребуваним аспектом виділеного твору Мессіана виступає, судячи з усього, його пробарокова спрямованість, символічна абстрактність вираження, пов'язана з установлен-

нями теологічно освіченого композитора. І це – відгук на пошуки сьогодення, оскільки в літературі, що з'явилася до 2010-х, виділявся першим планом міметично-життєвий аспект твору, що відповідав умовам переживання трагедії Другої світової війни. Зрозуміло, що цей міметичний ракурс виразності об'єктивно має місце у Мессіана, однак актуалізувалася також сторона виразності завдяки екстатичі Віри композитора, яка наділяла його твір *енергією долаття трагедійності – віросповідальною Радістю наближення до Істини*. Численні матеріали, присвячені аналізу композицій О. Мессіана (див. узагальнення того в довідковій літературі [5]) акцентують програмно-біографічне призначення смислу квартету, минаючи символічні посилання, закладені в числову символіку зазначення 8 частин композиції, аналогії фактурних рішень концепції *sonata da camera*, нарешті, позахудожнє призначення змісту квартету.

Мета цього дослідження – висвітлити пункти зв'язку конструкції і смислових позицій твору з бароковими заставами інструментальної композиції типу *sonata da chiesa*, включно з виходом на позахудожній простір сакрально-культурного призначення твору в контексті еволюції Мессіана до входження в містеріальний пласт змістовності, наочно реалізований у його єдиній опері «Св. Франциск Ассизький». **Методологічний базис** дослідження – культурологічний інтердисциплінарний підхід, спираючись на методику культурологічного аналізу музичних творів, розробленого в працях О. Маркової [6] і представників її школи [1; 4], співзвучні позиціям О. Рощенко [9], детерміновані інтердисциплінарними установками аналізу художніх творів, представленого в працях Р. Барта і Ю. Кристевої [2; 5]. **Наукова новизна** роботи визначається установкою на виявлення сакрального контексту звернення до пробарокових конструкцій, тобто на усвідомлення позахудожньої складової музики О. Мессіана, продиктованої його глибокою релігійністю, і тим обминання художньо самодостатньої цінності музичного вираження.

Такий поворот відчуття смислу твору Мессіана 1942 року співзвучний символістській екстазності, яка мала місце у світовідчутті оточуючих композитора особистостей рівня М. Обухова, І. Вишнеградського, інших представників, дотичних до концепту ноосфери, висунутої в Україні В. Вернадським [3]. Вказаний поворот відчуття смислу мессіанова творення – у компенсативно-молитовному його призначенні – відповідає тону постпоставангардних устремлінь, які були освоєні людством з 2010-х років до початку 2020-х.

У роботі Л. М. Шевченко відзначається: «Ту назву твору – *Квартет на кінець часу* – звично-міметично пов'язують з подіями Війни, яка для глибоко релігійно-пацифістично настроєного композитора знаменувала дещо Обриваюче у плінні часу. І це правильно – однак тільки

в одному смисловому зрізі назви композиції. Перше слово назви – жанрова типологія квартету, народжена торжеством рацію у відносинах соціуму і мислительних установках, що у середині XVIII ст. припинила творче існування напівцерковної тріо-сонати. Квартет символізує «кінець часу» торжества самозначущого раціоналізму» [11, с. 269–270].

Міркування процитованої дослідниці підтверджуються історією створення цього твору, який спочатку народився як Тріо для скрипки, кларнета та віолончелі – і саме в цьому складі це стало IV частиною «Інтермецо» квартету [так само]. Тим самим введення фортепіано розгорло ідею буття ансамблю як Тріо, що є цілком закономірним у формуванні цього сакрального жанру. Сакральна обумовленість жанру позначена *складом* квартету – три інструменти (скрипка, кларнет, віолончель), у якому відтворюється склад тріо-сонати (і це втілено фактурно-регістрово), тоді як фортепіано «укрупняє» басові звучання – за логікою виконання тріо-сонати чотирма, а то і п'ятьма музикантами, з яких клавирна підтримка (у різновидах чембало-орган) базувалася на розгортанні саме басової партії як носія сакральної ідеї.

Звертаємо увагу на специфічне звуковедення фортепіанної партії в цій жанровій якості, яка тримається, згідно з особистісною стилістикою Мессіана, на «дзвонних» репетиційно-мартелятних «звукогронах». А це унеможливорює оркестральний тип фортепіанного подання із зіставленнями провокальної кантилені й «туттійних сплесків». Згодом таке фортепіанне «дзвоніння» знаходимо в Симфонії «Турангаліла», яка в сукупності з розглядуваним квартетом становить епохальний знак, «розсікаючи» біографію митця й долі мистецтва ХХ ст. на етапи до авангардного буття другої хвилі та підйом останньої через ініціативні акти Мессіана як композитора і педагога.

І якщо склад зазначеного квартету Мессіана в дослідженні Л. Шевченко показаний «ніби «тріо-сонатою плюс кларнет» (скрипка, кларнет, віолончель, фортепіано), покликаний «підвести ризику» під класичним жанром раціоналістичного образу світу, «переводячи у вічність» (у Квартеті 8 частин як знак Вічності)» [11, с. 270], то може бути прийнятою історія створення квартету як концепція «обростання» тріо скрипка – кларнет – віолончель доданою до них фортепіанною партією. І в першому, і в другому тлумаченні квартетність твору є похідною від тріо-ансамблю, сакральна сутність якого передбачала виконання і трьома, і чотирма, і навіть п'ятьма музикантами [9, с. 17]. Проте сакральність квартету не потребує спеціального обговорення, вона закріплена і програмними коментарями, і нумерологічною символікою Вічності через 8-частинність, і всією обстановкою написання, виконання і сприйняття представленої композиції.

Майже одночасно квартет був створений разом із циклом, але в різних умовах реалізації твору. Бо, як звісно, квартет має бути виконаний і був виконаний у концтаборі, принісши не тільки художньо-естетичне навантаження, але й певне проповідництво серед досить широкого кола слухачів. Як зазначено, квартет був написаний після успішного показу тріо «Інтермедія», яке згодом було вкладено як 4 частина в квартет, де звучать голоси інструментів без фортепіано в підкресленій паралельності їх рухів, тобто нагадуючи староцерковну «стрічкову» поліфонію, яка ввійшла і в класику французької церковної музики як дискант.

З цього випливає установка у квартеті аналогія до функцій інструментів у тріо-сонаті, церковна символіка якої (див. матеріали [9]) фіксувала троїстість фактури, унаслідкування триголосся дисканта як втілення Трійці, тоді як кількість виконавців могла бути більшою, ніж три. Так відразу у версії квартету Мессіан фактурним розкладом задає базисність звучання фортепіанної партії, з одного боку, а з іншого – чітко орієнтує на духовний жанр. Це і є пряма заява тої літургійності, містеріальності, яка читається в назві «На кінець часу». Заява цієї ідеї в умовах війни та концтабору прозоро натякала на позначення смислу подій оточення. Одночасно це вказівка на межу як кінець цивілізаційних основ, які призвели до того Армагеддона. Тут виникає аналогія з умовами написання Містерії Скрябіна, яка теж припадала на період війни, Першої світової, явно із звертанням до перегляду людських відносин і природи людини.

О. Мессіан до того не писав квартетів, і після цього теж. Від цього символ квартетності, за якою стоїть концепція циклу, вказує на підсумок, виходи продукції творчості, що тяжіли до цього жанру. Адже перша половина XXII сторіччя демонструвала щире захоплення квартетним жанром, від Бартока до Шостаковича і не тільки. Члени «Шістки», які себе та своє оточення ставили в опозицію Мессіану, теж були схильні (в особі Д. Мійо) писати множинні квартети. «Шістка» підтримувала політичну платформу Опору, тоді як Мессіан, який чесно пішов на фронт та опинився в полоні, не вважав можливим подальший людський розбрат. І «Квартет на кінець часу» своєю жанровою символікою і літургійними асоціаціями явно проповідував примирення сторін у широкому релігійному контексті (у тому числі із залученням ніби індійських східних мотивів в «Інтермеццо»), що розширяло європейське уявлення про християнські ідеали.

Назва першої частини «Літургія кристала», де термін «кристал» засвідчує світлові уявлення про божественну досконалість, втілену в цьому випадку у структуру староцерковних християнських фактурних ознак. П'єса вибудована в надзвичайно прийнятній для Мессіана двофазній формі, із запозиченням мовленнєвої структури

періоду, і одночасно моделює архаїчний корінь усякої літургійності як ритуалу символічного жертвопринесення.

Друга п'єса «Вокаліз для Ангела», що віщає кінець часу, є розвитком акордовості першої частини з фіоритурами верхніх голосів. Від цифри Д замовкає кларнет, та звучання демонструє чисту тріо-сонату (причому віолончель у теноровому ключі звучить як скрипка). Так, «Вокаліз» наповнюється надперсональним значенням «слова Церкви». Друга частина віщає про благість примирення, оскільки все йде у високих регістрах, із втіленнями «пташинності» в акордах стакато на фортепіано.

Третя п'єса «Сила-силенна птахів», ніби підхоплює пташинні образи першої та другої частин, що несуть ознаки небесної досконалості. Це чисте соло кларнета, єдина п'єса, що написана у тричастинній репризній формі, але з елементом рондальності. Вихідна інтонація вибудована на послідовності контуру Хреста, проходить тричі перший мотив, вносячи рондальність у конструкцію третьої п'єси.

Четверта частина – інтермеццо – написана до створення всього циклу. Його жорстко радісний характер *унісонного* спочатку, а потім диференційованого по голосам звучання втілює ідею, судячи з усього, суворої налаштованості життя (написано в підкреслено тональному значенні Е, який в індійських Ведах знаменує лад крові та життя, а в піфагорійській шкалі вказує на матеріальну стихію, тобто на фізично людську сутність). Інтермеццо також тричастинне, це характерне скерцо із центральним тріо. Усе закінчується звучанням *унісону* тим, що йде на початку п'єси, тоді як реприза дає розходження голосів щодо основної теми, показаної у скрипки. Так, знов у тричастинну побудову вписується прихована рондальність. Інтермеццо ніби «перебиває» ціле циклу на дві фази: адже чотири перші п'єси загострюють увагу на видінні божественного знамення щодо небезпечності стану людей.

Друга фаза циклу ніби розгортає шляхи спасіння через висунення образу Ісуса у п'ятому та восьмому номерах. У центрі композиції номерів п'ять і вісім опиняється образ загрози («Танець люті для семи труб») А сьомий – «Хаос райдуг». Фактурно ці чотири п'єси відрізняються від попередніх, у яких панувала фактура пташинності, небесної освяченості події, а в номерах 5 і 8 явно виділена фактурна ідея «пісні без слів» із вираженими соло у п'ятому, сьомому та восьмому номерах.

П'ятий номер «Хвала одвічності Ісуса» зроблено в характері пісні-канту, гімну. У формі трьох строф, частин, причому з підкресленням консонантності, Е *dur*. Намічена тричастинність, проте з основою у вигляді строфічної побудови з рондальними ознаками, оскільки кінцівки кожної із строф є різними, а початок збігається, тобто виконує функцію рефрену. Мелодійною основою

того рефрену є послідовність розспіваного ката- базис, тобто це образ спокути, каяття. Структурно ця тема не збігається із хрестоподібним символом перших чотирьох, але семантично це втілення ідеї Хреста.

Номер 6 відзначений тим, що початкова мелодійна лінія подана *унісоном* з елементом незворотного ритму, вибудована на послідовності Хреста, а сукупне сполучення двох мотивів у двох тактах дає тему кільця (початок і кінець на фіс). Досить могутнє звучання *унісону* символізує грізну необхідність, що підкреслено неодноразовим поверненням вихідної теми.

Сьома п'єса – «Хаос Райдуг для Ангела», як відзначалося вище, це пісня- кант без слів для віолончелі з явним акомпанементом фортепіано та розспівами. Сам композитор відмічав у цій частині цитату з другої частини, бо в музиці дано явлення сили й мудрості, потоки «синьо-оранжевої лави». Остання фігурувати буде неодноразово у творах Мессіана 1940–1950-х років, це і цвітові споріднення, які «космічно» усвідомлював композитор щодо відеоефектів стосовно «Турангаліли», і те, що втілює відповідно до тих кольорових сполучень в океанських утвореннях Папуа, що дали програмні насичення для «Чотирьох ритмічних етюдів для фортепіано».

Дивним є те, що означені «космічні видіння» осінили композитора до того, як сталися реалії виходу в космос у 1960–1970-ті, коли безпосередні спостереження фарб землі й космічної безодні продемонстрували наявність вказаних Мессіаном фарб у зазначенні простору неба-Космосу навколо Землі і самої землі з поглядом на неї «зі сторони».

Цю сторону умоглядного усвідомлення О. Мессіаном реалій космічних фарб і з точністю їх «впізнання» в кольорових сполученнях океанських вод (які для людей залишаються таким ж непізнаними, як і космічні об'єкти) зафіксовано у спостереженні Д. Андросової у її праці, присвяченій фортепіанним здобуткам Мессіана:

«Посвята циклу “4 ритмічних етюдів» островам Папуа вказує на «вогневі» кольори «коралових джунглів», які вражають нерукотворною красою та формами життя, настільки ж несумісними з людським буттям, як і Космос. Симбіоз архаїки та сучасності в «темі вогню» налаштовує на порубіжжя сфер людського та позалюдського проживання, пов'язаних між собою універсальністю числа, симетрії та кольору» [1, с. 175].

Завершальним, восьмим, номером квартету виступає «Хвала безсмертю Ісуса», написана для скрипки и фортепіано, безпосередньо продовжує ідею, а також засоби втілення № 5 («Хвала передвічності Ісуса»). Тільки в тому останньому скрипковому звучанні втілювалося високорегістровою грою віолончелі, а у фінальному номері скрипка безпосередньо «співає гімн». І якщо № 5 присвячений хвалінню Божественної сутності Ісуса, то

№ 8 присвячений Ісусу-людині, який від Неба приніс людям Любов. І в соло № 5 та нота гімну звучить напружено і символічно обіцяючи, то у № 8 розгортається повнота хваління Ісусова подвигу, Ісусова олюднення – заради запалення свідомості людей бажанням Обоження.

Узагальнювальним індексом «Квартету на кінець часу» О. Мессіана виступає уявлення про його національне укорінення в сюїтності-ансамблевості французького інструменталізму, особливо що стосується інструментального надбання рококо. Багаточастинна конструкція взагалі відрізняла творення французьких майстрів XVIII століття, для яких салонна орієнтованість на вертала на духовні виміри вираження в камерно-одухотвореній спільноті. Салонний тонус відзначав і зібрання в таборі для полонених, де виконувався «Квартет на кінець часу» О. Мессіана: то була «публіка», де слухачі зв'язані були обставинами буття з переживанням «останніх часів» цивілізаційного інтелектуального комфорту й життєвої зручності вжитку.

Сакральні ознаки вираження налаштували конструкцію квартету на двофазність літургійної обрядності старохристиянського типу, збережену Православ'ям у вигляді циклу літургії Оглашених – літургії Вірних. Межею між частинами виступає символ Віри («Верую» у церковнослов'янській, *Credo* латиною). У квартеті дві нерівнооб'ємні частини – до «Інтермеццо», з його унісонними побудовами, що випереджують образ Любові з «Турангаліли», після того – № 4. Православна літургія з її двочастинністю відверто спирається на містеріальні акції дохристиянського типу, бо змістовно I частина, «Літургія оглашених», спирається на уявлення про Уготовлення до входження у коло Вірних, тобто здатних здійснити символічну жертву, тоді як сам акт Жертвопринесення як Причастя є досить стисненим, але інтенсифікованим у переживанні акції досить щільним насиченням музичними номерами. Ці останні концентруються навколо номера «Іже херувими», що являє відтворення Ангелохваління, що з певного етапу замінило розспів Аллілуїя, що використовується як вигук-поклик у процесі служби.

У «Турангалілі» також 2 частини – номери I–V і VI–X, «переламним» стає номер V «Криваве тріумфування зірок». Уподібнення до православної літургійності в цій відверто літургійній симфонії наочне й впливає із спрямованості Мессіана до францисканства, що віросповідально становить пограниччя православних і католицьких установлень (принципове злиденство францисканців має пряму аналогію до «нестяжательства» нілівської традиції і не має аналогій у саме католицьких чернецьких об'єднаннях), крім того, Мессіан оглядається на східні містеріальні акції, у яких послідовність Уготовлення до Жертви – Жертвопринесення відзначає сталий структурний показник.

Нагадуємо також те, що двочастинним виступає у Й. С. Баха лютеранський пасхальний Пасіон, що різко відрізняє його від пасіонів, які писали попередники й сучасники композитора (лютеранська містерія у вигляді Пасіона не мала традиції, далі писали «за Бахом»). При цьому треба пам'ятати, що Бах за своїми віросповідальними переконаннями був «пієтистом» [12, с. 140], тобто сповідував традицію «моравських братів», послідовників Я. Гуса, що контактували з лютеранами до XVII сторіччя, і дотепер відстоюють пам'ять про спільність із «морав'янами», як себе називали гусити, солідаризуючись із православною Моравією, загубленою католиками-тевтонами у XIII столітті.

Усі ці відомості виводять на сакральний смисл двочастинних композицій у Мессіана, що вказують на дохристиянські корені літургії й зосереджуються на православній моделі цієї акції, що поєднує дохристиянський і саме християнський тип Богослужіння як символічного Жертвопринесення (не забуваємо, що слово-термін «меса» буквально означає «жертва», а «літургія» – «громадянське служіння», що легітимізує сполучення «синагогальна літургія»). Із сказаного випливає, що двочастинність сакрально відзначених композицій – «Квартету на кінець часу» і «Турангаліли» – не випадкова, бо засвідчує дотичність до певної ритуальної акції, не замикаючись на художній самодостатності вираження. Самі умови заявлення квартету, як вже відзначено вище, вказували на позахудожні цінності ідеального звернення до Вищого, а щодо «Турангаліли», то сама тривалість (близько двох з половиною годин) виводить за межі художньої настанови на увагу у плінні безперервної музики, долучаючи до космічного акту єднання сил Всесвіту.

Спільним для квартету і симфонії «Турангаліла» є розташування матеріалу у двох частинах, що порівняно із старохристиянською, православною побудовою літургії, на відміну від 5-частинності галіканської і католицької меси. Однак перша частина Православної літургії – Літургія оглашених, підкреслено тривала, тоді як у квартеті перша частина коротша за другу. І дещо подібне знаходимо в симфонії: функцію Credo виконує V частина, залишаючи дещо більший простір для повних п'яти номерів II частини циклу.

Наведені порівняння укріплюють уявлення про сакральне призначення квартету, вказуючи на позахудожнє смислове навантаження й сукупне ритуально-прорелігійне спрямування твору. Тож відмічені риси аналогій фактурних побудов IV, V, VIII частин усвідомлюються в представленні конструкції тріо-сонати типу *da chiesa*.

Висновки. Очевидність барокових заповнень у конструкції «Квартету на кінець часу» виводить на глибинність релігійно-символічних смислів, вкладених в озвучування твору і самої жанрової унікальності його у спадщині композитора (аналог – одиничність симфонії «Турангаліла», згодом опери «Св. Франциск Ассизський») у її містеріальному здійсненні. Такий ракурс аналізу, асоціативно-герменевтичного у своїй типологічній визначеності, вводить як позитив характеристику смислу твору як такого, що виходить за межі художності і вступає у сферу релігійної музики символічно-асоціативного призначення, що закладено символістськими витоками методу композитора, який усвідомлював себе спадкоємцем символізму К. Дебюссі й О. Скребіна.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д. В. Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві XX ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с.
2. Барт Ролан Від твору до тексту / Переклад Ю. Гудзя. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів : Літопис, 2002.
3. Вернадський В. І. URL: https://uk.wikipedia/wiki/Вернадський_Володимир_Іванович (дата звернення: 21.11.2024).
4. Волкова Г. Ритуал у збереженні та трансляції культурних цінностей : канд. дисертація, НАКККиМ. Київ, 2020. 261 с.
5. Крістева Ю. Полілог / Пер. з фр. Петра Тарашука. Київ : Юніверс, 2005. 480 с.
6. Маркова О. Проблеми музичної культурології. Одеса : Астропринт, 2012. 164 с.
7. Мессіан О. URL: https://uk.wikipedia/wiki/Мессіан_Олів'є (дата звернення 21.11.2024).
8. Моторна Т. Ф. Ідеї містеріальності у музичній культурі XX століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана) : канд. дисертація, 26.00.01, НАКККиМ. Київ, 2021.
9. Полянська Т. П. Тріо-соната як жанровий феномен XVII–XVIII ст. : канд. дис., 17.00.03, ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 163 с.
10. Рощенко А. Нова міфологія романтизму і музика (проблеми енциклопедичного аналізу музики) : монографія. Харків : ХНУРЕ, 2004. 288 с.
11. Шевченко Л. М. Стиллові характеристики української фортепіанної культури XX століття : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.
12. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford : Lion Publishing plc., 1997, 428 p.

REFERENCES

1. Androsova, D.V. (2014). *Symvolizm i poliklavirnist u fortepiannomu vykonavstvi XX st.* [Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century]. Monograph. Odesa: Astroprint. 400 p. [in Ukrainian].

2. Barthes, R. (2002). Vid tvoru do tekstu [From the work to the text]. Anthology of World Literary and Critical Thought of the 20th Century, Lviv: Litopys [in Ukrainian].
3. Vernadskiy, V.I. Retrieved from: https://uk.wikipedia.wiki/Vernadskiy_Volodymyr_Ivanovych [in Ukrainian].
4. Volkova, H. (2020). Rytual u zberezhenni ta transliatsii kulturnykh tsinnosti [Ritual in the preservation and transmission of cultural values]. *Candidate's thesis*, NAKKKiM. Kyiv, 261 p. [in Ukrainian].
5. Kristeva, Yu. (2005). Poliloh [Polylogue]. Translation from French by P. Taraschuk. Kyiv: Univers, 480 p. [in Ukrainian].
6. Markova, E. (2012). Problemy muzychnoi kulturolohii [The problem of music culturology]. Odesa: Astroprint, 164 p. [in Ukrainian].
7. Messiaen, O. Retrieved from: https://uk.wikipedia.wiki/Messiaen_Олів'є [in Ukrainian].
8. Motorna, T.F. (2021). Idei misterialnosti u muzychnii kulturi KhKh stolittia (na prykladi fortepiannoi tvorchosti Olivie Messiana) [Ideas of mysteriousness in the musical culture of the 20th century (for example of Olivier Messiaen's piano works)]. *Candidate's thesis*, 26.00.01, NAKKKiM. Kyiv [in Ukrainian].
9. Polianska, T. (2016) Trio-sonata yak zhanrovyi fenomen XVII–XVIII st. [Trio-sonata as genre phenomenon XVII–XVIII centuries] *Candidate's thesis*, 17.00.03 – Mus. art. A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
10. Roshchenko, A. (2004). Nova mifolohiia romantyzmu i muzyka (problemy entsyklopedychnoho analizu muzyky): monohrafiia [The New mythology of the romanticism and music (the problems of the encyclopedic analysis of the music): monograph]. Kharkiv: HNUR [in Ukrainian].
11. Shevchenko, L. (2019). Stylovi kharakterystyky ukrainskoi fortepiannoi kultury KhKh stolittia: monohrafiia [Stile characters of Ukrainian piano culture in XX century: Monograph]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
12. Wilson-Dickson, A. (1997) A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing plc. [in English].