

УДК 78.03

Д. Гульцова

**ФЕНОМЕН РОМАНТИЧЕСКОЙ ВИРТУОЗНОСТИ
И ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО Ш. В. АЛЬКАНА**

Статья посвящена анализу феномена романтической виртуозности в контексте западноевропейской культурно-исторической и музыкальной традиции, а также ее проекциям на творческую личность и фортепианное наследие Ш. В. Алькана. Анализ жанрово-стилевой специфики его этюдов и сонаты «Четыре возраста» свидетельствует об органичной связи автора с традициями западноевропейского музыкального романтизма с показательным для него «трансцендентным типом виртуозности».

Ключевые слова: виртуоз, виртуозность, романтизм, трансцендентный тип виртуозности, этюды Ш. В. Алькана, Соната «Четыре возраста».

Размышляя о специфике осмысления и восприятия культуры западноевропейского романтизма на исходе XX ст., А. В. Михайлов в одном из своих исследований отмечал, что «XIX век, который казался и кажется столь близким и понятным нам, на самом деле сейчас обрачивается одним из самых загадочных веков новейшей истории... Надо снова и снова входить в этот мир, который становится все менее и менее известным и все менее и менее знакомым» [12, с. 854–855]. К аналогичному выводу приходит и А. Ю. Кудряшов. Анализируя «содержание идей музыки эпохи романтизма», автор констатирует, что «...тщательность проработки многих отдельных проявлений музыки эпохи романтизма пока не привела к осознанию и исполнительски-практическому ощущению романтической музыкальной эпохи как целостного культурно-художественного организма...» [9, с. 225]. Сказанное во многом определяется спецификой самого феномена романтизма, определяемого исследователем на уровне «исходной историко-типологической категории, характеризующей искусство необычных, «открытых», бесконечно изменчивых, незавершенно-загадочных, пребывающих в постоянном становлении форм» [9, с. 227].

Отметим, что данное определение соотносимо не только с музыкально-композиционными принципами творчества романтиков, но и с исполнительской спецификой культуры данной эпохи, ярчайшим признаком которой выступает виртуозное начало. Последнее во многом определило магистральные пути развития западноевропейского

инструментализма как в жанрово-стилевом, так и в исполнительском планах. Обозначенное взаимодействие этих факторов, породившее в свою очередь феномен «композитора-виртуоза» (термин А. Алексеева), особого размаха достигает именно в фортепианном искусстве, поскольку «в романтическую эпоху именно фортепиано являлось универсальным «средством распространения музыки (Г. Шонберг), «оркестром в миниатюре», важнейшим элементом бытового музицирования» [15, с. 3].

Выступая важнейшей категорией романтического исполнительского искусства, феномен виртуозности тем не менее лишь в последние десятилетия стал предметом исследовательского интереса (см.: [13; 15; 2 и др.]). Востребованность подобного рода проблематики, а также большой исследовательский интерес к творческо-исполнительской деятельности репрезентантов данной эпохи, в том числе и к Ш. В. Алькану, прозванному «Берлиозом фортепиано», обуславливают актуальность темы представленной статьи.

В большинстве энциклопедических изданий термины «виртуоз», «виртуозность» чаще всего ассоциируются с «высоким отточенным мастерством», с «совершенной степенью музыкального исполнения как в смысле техническом, так и художественном» [4]. Г. М. Коган, размышляя о сущности феномена «виртуоз», определяет его следующим образом: «Музыкант-исполнитель (а вообще всякий артист, художник, мастер), в совершенстве владеющий техникой своей профессии. В более точном смысле слова: артист, доблестно (т. е. смело, отважно) преодолевающий технические трудности» [8].

Присутствие в обобщениях данного автора понятий «доблести», «отваги» отнюдь не является метафорой, но знаком, указывающим на глубинный смысловой подтекст слов «виртуоз» и «виртуозность», корневая и этимологическая основа которых восходит к латинскому «virtus», буквально обозначающему «силу, доблесть, талант». Данное понятие занимало существенное место как в мифологической традиции, так и в этике Древнего Рима. «Виртус (Virtus), в римской мифологии — персонификация мужественности как главной добродетели римского народа. Тесно связана с Гонор — почестью, служащей наградой за доблесть» [5, с. 237]. Обозначенное понятие на уровне «староримской добродетели», этического идеала соотносимо с качествами, которыми, прежде всего, должна была обладать император и его подданные. Анализируя эволюцию концепта virtus в рамках античной культуры, Н. А. Черненко констатирует: «У творах ранньоримської

добі понятійною складовою *virtus* (ядром концепту) виступає доблесть як гендерна ознака мужа-воїна [лат. *vir* — чоловік]. Поступово відбувається конотативне розширення значення: *virtus* означає чесноту, привілей, виняткову рису, ознаку прихильності вищих сил. Якщо на початку римської державності *virtus* осмислювалася як доблесть — основна позитивна риса мужа, то у класичну добу сфера осмислення *virtus* — передусім, мораль та філософія» [16].

В наступні періоди історії коренева основа даного слова і сопряжена з ним етимологія утвердились в західноєвропейській духовно-естетическій, теоретическій, а також і в художественно-виконавчій практиці. Виртуозність ряснівала як «вища міра майстерства в якій-либ практическій діяльності, еквівалентна поняттям «талант, професіоналізм», а також естетическім категоріям «совершенство», «гармонія» і др.» [7, с. 27]. Починаючи з епохи барокко поняття виртуозності проникає в музикальну науку з теорії афектів. М. Лобанова в своєму дослідженні, присвяченому естетиці і поезії барокко, представляє описання строго регламентованного вчення Ф. Ланга об афектах і їх художественному втіленні. На титульному листі його трактату в центрі поміщена іменно Доблесть (*Virta, Virtus*), оточена іншими афектами-аллегоріями — Гневом, Страхом, Ненавистю, Печалью, Отвагою, Любов'ю, Радістю і Надією (см. більш детально об цьому: [11, с. 159]).

Формування поняття «музикант-виртуоз» фактическі здійснювалось в межах, з однієї сторони, процесу автономізації музики як виду мистецтва, з другої — поступового виходу з «анонімної» виконавчій середі майстрів-виртуозів, в совершенстві володіння голосом і інструментом, а також музикальної риторики і притаманним їй духовно-смысловим «наповненням». Показательним в цьому плані виступає визначення «виртуоза», дане І. Кунау: «По суті, слово «виртуоз» має зміст моральний і навіть державний, воно означає, що чоловік, заслуживаючий це звання, благороден і має великий розум і знання в своїй області...» (цит. по: [11, с. 148]).

Епоха романтизму, як вказувалось вище, стала однією з кульмінаційних точок в розвитку феномена виртуозності, оскільки іменно в ХІХ ст., згідно А. Михайлову, кристалізувалось «самосвідомість музики як змістового і змістового мистецтва». Одночасно ця епоха демонструє «радикальний перегляд

общественного статуса музыканта, возведенного до уровня Художника-медиума, провозвестника Божественных откровений, либо даже «демиурга», чей творческий процесс, в силу своей уникальности, приобретал подчеркнуто креационистский характер» [12, с. 10].

Показательной в этом плане выступает классификация исторических «типов виртуозности», представленная в докторском исследовании Б. Б. Бородина. «Этический тип виртуозности» с доминирующей ролью духовного фактора автор связывает со Средневековьем. «Эстетический тип виртуозности», ориентированный на «гармонию художественного замысла, исторически понимаемых границ музыкального искусства» и «естественных возможностей исполнителя», автор ассоциирует с эпохой Возрождения. Барочная эпоха, по мнению Б. Б. Бородина, выдвигает «универсальный тип виртуозности», предполагающий «наличие у виртуоза разностороннего и целостного комплекса знаний и умений», в том числе «инвенторности мышления» [12, с. 6]. Наконец, эпоха романтизма, согласно позиции исследователя, порождает особый «трансцендентный тип виртуозности», характеризующийся стремлением к выходу за пределы возможностей конкретного инструмента и отдельного вида искусства» [2, с. 27]. Давая развернутую характеристику данному феномену искусства музыкального романтизма, Б. Б. Бородин фактически указывает на точки соприкосновения виртуозности и ее этимологического генезиса: «Виртуозность пронизана пьянящими флюидами риска, когда творческое деяние, требующее доблести и мужества, осуществляется словно «поверх барьеров», установленных природе человека. Виртуозности в высшей степени присуще бесстрашие. Стремление к совершенству, свойственное подлинной виртуозности, не останавливается перед нарушением «общих правил» — она их создает сама» [2, с. 26]. По мнению А. Левинтова, «виртуозность [в ее романтическом понимании] меряется в универсально-духовном пространстве, доступном всем, но достигаемом немногими». Соответственно виртуоз в рамках подобного представления ассоциируется с «транслятором истины и духовности» [10].

Творческая и исполнительская практика западноевропейских романтиков в полной мере репрезентирует данный тип виртуозности. Он представлен не только корифеями, наследие которых давно стало предметом научных изысканий, но и менее известными именами, чьи сочинения и творческие открытия в настоящий момент переживают своеобразный «ренессанс». Сказанное соотносимо и с творче-

ско-исполнительской деятельностью Ш. В. Алькана — выдающегося французского композитора середины XIX ст. Его обширное фортепианное наследие, равно как и пианистический талант, долгое время оставалось как бы «в тени славы» его выдающихся современников.

Ш. В. Алькан считается одним из наиболее странных и загадочных музыкантов парижской фортепианной школы середины XIX ст. «Современник Шопена и Листа, он стоит несколько особняком от магистральных направлений романтизма, хотя многое в его личности и творчестве носит романтический характер. Затворник, пренебрегающий внешним успехом, пианист, обладающий огромным техническим потенциалом, неумной творческой фантазией и, тем не менее, редко появляющийся на публике, переводчик Библии (с древнееврейского на французский), автор многих произведений, которые одновременно служили предметом восхищения и жесткой критики, но никого не оставляли равнодушными, — уже при жизни почти забытый, но вдруг вновь привлекая внимание виртуозов второй половины XX века, он, наконец, начинает обретать свое место в истории музыки» [3, с. 180].

Его небогатая внешними событиями жизнь (1813–1888) прошла в Париже. Алькан учился в Парижской консерватории у Ж. Циммермана. Широко концертировал примерно до 24-летнего возраста, заслужив славу одного из величайших пианистов-виртуозов своего времени, наравне с Листом, Тальбергом и Калькбреннером. Затем, однако, он практически перестал появляться на публике, хотя в последнее десятилетие жизни выступил с циклом камерных полуприватных концертов. В некоторые периоды жизни Алькан частным образом преподавал, пользуясь высочайшей репутацией (в частности, к нему перешли ученики Ф. Шопена после смерти последнего в 1849 г.). О других периодах жизни Алькана мало что известно, кроме того, что он изучал Библию и Талмуд (см. более подробно: [1]).

Произведения В. Алькана отличаются исключительной технической сложностью, о чем свидетельствуют, прежде всего, его этюдные композиции, определившие во многом фактурно-техническую специфику многих его сочинений, в том числе Сонаты ор. 33. Его 24 этюда (12 мажорных, ор. 35 и 12 минорных, ор. 39) соперничают в технической изощренности с «Трансцендентными этюдами» Ференца Листа. Некоторые произведения Алькана были написаны для особой разновидности фортепиано — педального фортепиано, что дополнительно усложняет их исполнение на современном форте-

пиано (зато позволяет играть их на органе). Великолепное владение инструментом, знание его богатейших тембральных возможностей снискало Ш. В. Алькану славу «Берлиоза фортепиано». Отметим также необычайно широкий жанровый диапазон наследия композитора, хотя и ориентированного, подобно Ф. Шопену (с которым он был в многолетних дружеских отношениях), в основном на фортепиано.

В числе его сочинений сонаты, ноктюрны, марши, этюды, программные пьесы и мн. др. Помимо этого его перу принадлежит ряд транскрипций Баха, Генделя, Марчелло, Глюка, Гретри, Гайдна, Моцарта, Бетховена. Среди них выделяются обработки для фортепиано соло ре-минорного клавирного концерта Моцарта и до-минорного фортепианного концерта Бетховена с обширными каденциями Ш. В. Алькана, превышающими по своему техническому уровню музыкальный материал самих концертов. Вместе с тем, по мнению Б. Бородина, «обработки Алькана свидетельствуют о его глубоком пиетете перед классическим наследием, обуздывающим виртуозное начало. Инструментальная сторона большинства его транскрипций полностью лишена каких-либо черт демонической виртуозности романтического плана именно потому, что они отсутствуют в подлиннике» [3, с. 181–182]. Данный опыт свидетельствует не только о большом творческом потенциале Ш. В. Алькана, но и о его способности творческого освоения манеры других авторов и сопутствующих им жанрово-стилевых показателей их эпох, что также весьма существенно и для поэтики этюда, занимающего важное место в творчестве этого музыканта.

Этюды ор. 39 названного автора демонстрирует любопытные микроциклы, из которых № 4, 5, 6, 7 фактически являют собой симфонию в миниатюре («Первая часть симфонии», «Похоронный марш», «Менуэт», «Финал»), в то время как № 8, 9, 10 этого же опуса имитируют концертный цикл («Первая часть концерта», «Адажио», «Allegretto alla barbaresca»). В последнем случае исследователь С. Григоренко усматривает параллель к «Gradus ad Parnassum» М. Клементи, который также включает в свой цикл серию этюдов в виде сонатного цикла (см. об этом более подробно: [6, с. 11]).

В русле обозначенных выше творческо-исполнительских и духовных исканий композитора, а также традиций романтической виртуозности решено и одно из наиболее известных его сочинений, популярное среди современных пианистов — Большая соната, имеющая

подзаголовок «Les Quatre Ages» («Четыре возраста»), которая была создана в 1848 г. в разгар революционных событий в Париже.

Концепция сочинения, его форма и тональный план весьма необычны. Четыре части, составляющие произведение, словно четыре акта драмы, имеют названия, обозначающие определенный возраст человека и соотносимый с ним круг вечных образов и смыслов. Так через призму возраста открываются «жизнесмыслы» (Г. Д. Гачев), значимые как для автора, так и для его героев. В отличие от классического сонатного цикла, построенного на традиционных темповых «оппозициях» (быстро — медленно — быстро), данное сочинение имеет иную последовательность частей, во многом обусловленную ее программным замыслом. Расположение частей в сонате Ш. В. Алькана ориентировано на принцип последовательного замедления темпа от части к части. Первая часть, имеющая программный подзаголовок «20 ans» («20 лет») и воплощающая образ юности, молодости, ориентирована на темповую ремарку «Tres vite» («Очень быстро»). Вторая часть — «30 ans» («30 лет» «Quasi Faust»), связанная с начальным периодом духовной зрелости человека, представляет собой грандиозное сонатное аллегро с ремаркой «Assez vite» («Достаточно скоро»). Данные части предъявляют к исполнителю-пианисту чрезвычайно высокие требования технического мастерства. Вторая часть и по технико-исполнительским, и по программно-смысловым, и по масштабным параметрам непосредственно предвосхищает Сонату Ф. Листа си минор. Третья часть композиции Ш. В. Алькана «40 ans» («40 лет» «Un heueux menage» «Счастливое супружество») связана с образами семейной идиллии, детства, домашней молитвы и потому ориентирована на темп «Lentement» («Медленно»). Наконец, четвертая часть «50 ans» («50 лет» «Promethee enchainee» «Прометей прикованный») сопряжена с финалом жизненного пути человека, воспринимаемым композитором сквозь призму героико-трагического образа главного героя трагедии Эсхила «Прометей прикованный», о чем свидетельствует эпитафия финальной части данной сонаты. Подобного рода программный замысел не только отображает различные этапы-возрасты жизненного пути человека, но и свойственный им «ритмо-темпы».

Обозначенные выше программные подзаголовки каждой части существенно дополняются в сонате многочисленными словесными ремарками в самом нотном тексте, направляющими образно-смысловое восприятие исполнителя и слушателя. В роли своеобразного

программного «знака», на наш взгляд, выступает и цитата темы фуги И. С. Баха из второго тома «Хорошо темперированного клавира», играющая существенную смысловую и драматургическую роль во второй части сонатного цикла Ш. В. Алькана. Обращение Ш. В. Алькана к данной баховской теме и ее духовному подтексту достаточно закономерно, поскольку композитор на протяжении всей жизни проявлял и творческий, и исполнительский интерес к наследию великого немецкого мастера, будучи автором множества транскрипций его сочинений. Интерес к сфере духовной музыки, в частности немецкой протестантской, проявился и в «Экспромте на хорал Лютера» ор. 69, и в «Пьесах в религиозном стиле» ор. 72. Определенную роль здесь сыграл также интерес композитора к библейской истории, его переводы духовных книг (см. выше). В рамках анализируемого произведения баховская тема стала для Ш. В. Алькана знаком духовной истины и ее всепобеждающей силы.

Отметим, что Ш. В. Алькан, ориентируясь на баховскую тему, не создает законченную фугу, но ограничивается эпизодом фугато, поскольку последний выступает частью общей композиции сонатного аллегро. Данный раздел демонстрирует, несмотря на его краткость, полифоническое мастерство композитора. По мнению Б. Бородина, «не случайно также и сопоставление *демонической виртуозности инструментального плана*, лежащей в материальной плоскости исполнительства, и *виртуозности контрапунктической*, традиционно несущей некое идеальное начало, абстрагированное от инструментального фактора. Полифоническое развитие темы приводит к образованию настолько трудноисполнимой фактурной ткани, что ее реальное инструментальное воплощение связано с рядом вынужденных компромиссов, обозначенных в авторском облегченном исполнительском варианте» [3, с. 182].

Наконец, финальная часть произведения предваряется, помимо общего названия, еще и поэтическими цитатами их трагедии Эсхила «Прометей прикованный», уточняющими программный замысел композитора. «Стоицизм» как определяющее качество эмоционального тонуса финала данной сонаты во многом определен и его поэтическим эпиграфом. Композитор выделяет три фрагмента, ориентированные на 750–754, 1051 и 1091 строфы произведения великого древнегреческого драматурга. Отметим также, что в своей «программе» композитор более акцентирует внимание именно на осмыслении смерти античного героя. «В соответствии с катарсической функцией

трагедии зрелище смерти героя является процедурой «осиления смерти», очищающей душу и способствующей утверждению ценности жизни и признанию победы социально-культурного космоса» [14]. Подобное восприятие финала трагедии Эсхила «Прометей прикованный», думается, было достаточно близким и для Ш. В. Алькана, завершающего свой сонатный цикл «стоическим» траурным маршем бетховенского типа как достойным итогом пути героя, познавшего жизнь во всей полноте ее проявлений — бурной, пламенной молодости, влюбленности, борьбы с искушениями, обретением веры, идиллии семейного очага и достойной смерти. Отметим, что подобного рода детализированная программность финала сонаты в целом весьма показательна для инструментальной музыки Франции, начиная еще с эпохи французских клавесинистов. Одновременно, подобного рода авторские пояснения вызывают аналогии и с симфоническим творчеством современника Ш. В. Алькана — Г. Берлиоза.

Соната Ш. В. Алькана лишена традиционного для данного жанра тонального единства. Каждая из ее частей имеет свои «автономные центры притяжения» и показательную для них символику. Так, в первой части господствуют D-dur и H-dur, наиболее сопряженные в музыкально-исторической практике Нового времени с динамичной, действенной образностью, динамикой жизни. Основная тональность второй части — dis-moll. В соответствии с ее «фаустовским» сюжетом, заявленным в названии, преодоление искушений и обретение в конечном итоге героем произведения искомого духовного смысла бытия переводит действие в «победный» Fis-dur. Наибольшей тональной устойчивостью отличается третья часть, написанная в G-dur — тональности, связанной в европейской музыке с пасторальным топосом и соотносимой в данном случае с образами семейной идиллии, гармонией земного и небесного. В финальной части сонаты, написанной в характере траурного марша, доминирующей тональностью является gis-moll. Помимо программного «комментария», в роли объединяющего фактора в данной сонате выступают интонационные связи, объединяющие произведение в единое драматургическое целое.

Приведенный краткий обзор творческого наследия Ш. В. Алькана и его наиболее известных сочинений свидетельствует, таким образом, о его органичной вписанности в культуру западноевропейского музыкального романтизма с показательным для него «трансцендентным типом виртуозности». Творческая фигура данного автора и его исполнительские возможности в полной мере олицетворяют данное

качество романтической культуры во всей его широте и многоаспектности. Для Ш. В. Алькана виртуозность сопряжена не только с технико-исполнительским совершенством «виртуоза-композитора», но и с духовно-философской всеохватностью его творческой натуры. Личность самого Ш. В. Алькана — композитора, исполнителя, педагога, библейского переводчика — становится олицетворением романтического универсализма. Виртуозно-трансцендентальное качество характеризует и подход композитора к традиционным жанрам, каждый из которых, сохраняя свои базовые типологические качества, вместе с тем иногда выходит «за пределы» их традиционных рамок, образуя оригинальные жанровые синтезы этюда-симфонии, этюда-концерта и др., а также Сонаты, масштабы, фактура и программный замысел которой (человеческая жизнь, представленная сквозь призму духовно-философского и литературно-художественного осмысления) реально соотносимы с симфоническими полотнами-обобщениями его современников.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алькан Шарль Валантен [Интернет-ресурс]. — Режим доступа : ru.wikipedia.org/wiki/Алькан_Шарль_Валантен
2. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 — Музыкальное искусство. — М., 2006. — 46 с.
3. Бородин Б. Шарль Алькан. «Берлиоз фортепиано» / Б. Бородин // Музыкальная академия. — 2005. — № 1. — С. 178–182.
4. Виртуозность [Интернет-ресурс]. — Режим доступа : dic.academic.ru/dic.usf/brokgauz_efron/22467/Виртуозность
5. Виртус // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 томах / [гл. ред. С. А. Токарев]. — М.: Рос. Энциклопедия, 1994. — Т. 1: А–К. — С. 237.
6. Григоренко С. В. Французский фортепианный этюд: до історії становлення жанру / С. В. Григоренко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. — 2010. — № 1. — С. 7–13.
7. Ильенко М. М. Понятие виртуозности в аспекте музыкального стиля (на примере феномена «трубач-виртуоз») / М. М. Ильенко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — 2014. — Вип. 4. — С. 26–31.
8. Коган Г. М. Виртуоз [Интернет-ресурс] / Г. М. Коган. — Режим доступа : tnc.dic.com/enc_music/Virtuoz-1491.html
9. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. : учебное пособие / А. Ю. Кудряшов. — 2-е изд., стер. — СПб.: Планета музыки; Лань, 2010. — 432 с.

10. Левинтов А. Дуалистические отпечатки культуры [Интернет-ресурс] / А. Левинтов. — Режим доступа : www.futurisrael.org/Levintov/dualculture.html
11. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М.: Музыка, 1994. — 318 с.
12. Михайлов А. В. Языки культуры: учебное пособие по культурологии / А. В. Михайлов. — М.: Языки русской культуры, 1997. — 912 с.
13. Мурадян Г. В. Virtuoznost' как феномен в истории фортепианной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 — музыкальное искусство / Г. В. Мурадян. — Ростов-на-Дону, 2014. — 26 с.
14. Українець С. Я. Людина романтиків: колізії духа / С. Я. Українець // Гуманітарний вісник ЗДІА. — 2011. — № 45. — С. 242–250.
15. Усенко Н. М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство / Н. М. Усенко. — Ростов-на-Дону, 2005. — 33 с.
16. Черненко Н. А. Концепт добротності як універсальна домінанта культури: до питання вербалізації [Интернет-ресурс] / Н. А. Черненко. — Режим доступа : [Mikks_2014_47\(2\)_57 %20\(1\).pdf](http://Mikks_2014_47(2)_57%20(1).pdf)

Гульцова Д. Феномен романтичної віртуозності та фортепіанна творчість Ш. В. Алькана. Стаття присвячена аналізу феномена романтичної віртуозності в контексті західноєвропейської культурно-історичної та музичної традиції, а також її проєкціям на творчу постать і фортепіанну спадщину Ш. В. Алькана. Аналіз жанрово-стильової специфіки його етюдів і сонати «Чотири віки» свідчать про органічний зв'язок автора з традиціями західноєвропейського музичного романтизму і з показовим для нього «трансцендентним типом віртуозності».

Ключові слова: віртуоз, віртуозність, романтизм, трансцендентний тип віртуозності, етюди Ш. В. Алькана, Соната «Чотири віки».

Gultsova D. Phenomenon of romantic piano virtuosity and creativity S. V. Alkan. This article analyzes the phenomenon of romantic virtuosity in the context of Western cultural-historical and musical tradition, as well as its projection on the creative personality and piano legacy S. V. Alkan. An analysis of genre and stylistic specificity of his etudes and sonatas «Four Ages» shows the organic connection with the traditions of the author of Western European musical romanticism with revealing to him «a transcendental type of virtuosity.»

Keywords: virtuoso, virtuosity, romanticism, transcendent type of virtuosity, sketches S. V. Alkan, Sonata «The Four Ages».

Стаття надійшла до редакції 25.05.2016

