

УДК 78.071.1(430)(029):78.03«19»

DOI 10.34064/khnum1-61.05

## **Чорна Єлизавета Борисівна**

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
кафедра загального та спеціалізованого фортепіано  
e-mail: eliz.chorna@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-9736-8466

### **ДЬОРДЬ ЦИФРА В КОНТЕКСТІ БЕТХОВЕНІАНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Стійке уявлення про Д. Цифру, видатного угорського піаніста-віртуоза ХХ ст., як, насамперед, інтерпретатора творів Ф. Ліста та неоднозначність думок щодо трактування ним музики інших композиторів, зокрема Л. ван Бетховена, актуалізує розгляд інтерпретаційних принципів виконавця, застосованих ним в опусах віденського класика, чий 250-річний ювілей стимулював і без того стійкий інтерес до його творчої спадщини. **Мета статті** полягає в розкритті параметрів індивідуального виконавського стилю Д. Цифри в історичному контексті бетховеніани ХХ ст. Недослідженість специфіки інтерпретації Д. Цифрою музики саме Л. ван Бетховена визначає **новизну отриманих результатів**, що можуть бути застосовані у викладацькій та виконавській діяльності піаністів – **вперше** в українському музикознавстві аналізується інтерпретація Д. Цифрою «32 Варіацій» Л. ван Бетховена, проводяться паралелі між виконавськими принципами угорського майстра та самого композитора. Робиться **висновок** про романтизоване трактування цього твору Д. Цифрою на противагу до традиційного героїзованого, відсутність у виконанні піаніста «віртуозності заради віртуозності», акцент на інтелектуалізмі та витонченій різноманітності динамічних і артикуляційно-штрихових нюансів.*

**Ключові слова:** виконавський стиль, інтерпретація, піаніст, віртуоз, «32 Варіації» Бетховена, творчі принципи Д. Цифри.

**Постановка проблеми.** Святкування 250-річного ювілею Л. ван Бетховена стимулювало й без того стійкий інтерес до його творчої спадщини. І, хоча значна кількість концертів відбувалась в режимі онлайн, це не зменшило зацікавленості цією подією ані з боку виконавців, ані з боку слухачів. Тому знову актуальним в цьому контексті постає питання інтерпретації творів композитора.

Нашу увагу привернуло ім'я видатного угорського музиканта Дьордя Цифри, яке в історії європейського піанізму тісно пов'язане зі стихією віртуозності. Його виконавське обличчя описують багатьма епітетами, які вказують саме на віртуозність як домінанту його творчої індивідуальності: «акробат роялю», «віртуоз педалі» (Мурадян, 2013); у виконавському дискурсі він згадується перш за все як виконавець бравурно-віртуозного репертуару. Д. Цифра найбільш відомий як відмінний інтерпретатор музики Ф. Ліста, проте існують зроблені артистом записи окремих творів Л. ван Бетховена, в тому числі його фортепіанних сонат: № 8 ор. 13, № 10 ор. 14, № 12 ор. 26, № 13 ор. 27 № 1, № 21 ор. 53, № 22 ор. 54, № 23 ор. 57; а також «32 Варіацій», «12 Варіацій», «7 Варіацій», Рондо-капричіо ор. 129 *G-dur*, Полонезу *C-dur* ор. 89. Загалом записи складають два диски (1958 та 1968 рр.).

Саме стійке уявлення про Д. Цифру як, насамперед, інтерпретатора творів Ф. Ліста та неоднозначність думок щодо виконавського прочитання угорським піаністом творів інших композиторів, зокрема Л. ван Бетховена, спонукає до розгляду особливостей творчих принципів Д. Цифри в його інтерпретаціях опусів віденського класика і зумовлює актуальність пропонуваного дослідження.

**Аналіз публікацій за темою дослідження.** Сучасна наука бетховеніана традиційно базується на таких підходах до дослідження творчості композитора, як біографічний і документальний, що спираються на вивчення обставин життя і творчості музиканта за документами, що збереглися – рукописами, ескізами, листами, розмовними зошитами та ін. (Кириліна, 2009); пізніше до цих напрямків додається інтерпретаційний підхід,

сфокусований на виконавському втіленні бетховенських творів. Так, фортепіанній музиці Л. ван Бетховена та особливостям її інтерпретації присвячено праці О. Алексеєва (1988), Н. Кашкадамової (2006), М. Чернявської (2015). Якщо останнє дослідження висвітлює проблеми еволюції фортепіанного мистецтва саме бетховенської епохи, зокрема в галузі фактури, та здійснює оцінку видатних піаністів межі XVIII–XIX ст., то О. Алексеєв окреслює загальну панораму історії фортепіанного мистецтва, де важливе місце посідає й фортепіанна творчість Л. ван Бетховена. Натомість дослідження Н. Кашкадамової сфокусоване на ретельному аналізі усіх деталей піаністичної майстерності (артикуляції, фразування, темпу, ритму та іншого) доби XIV–XVIII ст. із виокремленням авторкою характерних рис різних національних виконавських шкіл. Особливу увагу Н. Кашкадамова приділяє творчості композиторів XVII–XVIII ст., аналізуючи специфіку виконання творів цього періоду як в загальному плані, так і на прикладі окремих інтерпретацій, а також порівнює різні варіанти їх виконавських редакцій.

Іншу групу досліджень складають публікації, присвячені власне мистецтву Д. Цифри – Д. Лаборде (2011), Г. Мурадян (2013), О. Моревої і Ю. Штакельберга (2016), О. Пупіної (2019). Остання розкриває особливості виконавського стилю угорського музиканта, інтерпретації ним III частини фортепіанного циклу «Роки мандрів» Ф. Ліста та окреслює загальну історичну панораму фортепіанно-виконавського мистецтва другої половини XX ст. Інший підхід пропонує Денис Лаборде, порівнюючи двох анагоністів-віртуозів XX ст. – Г. Гульда та Д. Цифру. Дослідник застосовує різні підходи до аналізу поняття віртуозності, що дозволяє зрозуміти особливості використання цього терміну та вжити його щодо кожного з виконавців в дещо іншому значенні, з огляду на особливості музичного мислення музикантів.

Таким чином, *вперше у вітчизняному музикознавстві* ми звертаємось до вивчення творчих принципів угорського піаніста саме як інтерпретатора музики Л. ван Бетховена. **Мета статті** – виявити, в контексті європейського піанізму XX ст., індивідуальні

принципи виконавського стилю Д. Цифри та специфіку їх втілення в інтерпретаціях піаністом творів Л. ван Бетховена, розкривши особливості бачення ним музики композитора.

**Методологія дослідження.** Застосовані *стильовий аналіз* у проєкції на виконавське мистецтво, а також – *компаративний метод*, що дозволяє виявити своєрідність підходу Д. Цифри до тексту творів Л. ван Бетховена.

**Виклад основного матеріалу.** Перш ніж окреслити індивідуальні особливості виконавства *Дьордя Цифри (1921–1994)*, звернімося до історії фортепіанної бетховеніани ХХ ст., побіжно окресливши загальну панораму виконавської традиції бетховенської музики, в якій важливе місце належить і угорському музикантові.

Сьогодні ми можемо виокремити дві тенденції в інтерпретації творів віденського класика відомими піаністами ХХ ст.: перша пов'язана з академічною традицією прочитання музики Л. ван Бетховена та інтерпретаціями Артура Шнабеля, Вільгельма Кемпфа, Святослава Ріхтера, а сьогодні – Григорія Соколова, де переважають класична врівноваженість та інтелектуалізм; інша – з романтизованим трактуванням музики Л. ван Бетховена, яке простежуємо у виконавських версіях Володимира Горовиця та Еміля Гілельса. Кожен з піаністів демонструє власний підхід до інтерпретації творів Л. ван Бетховена, що виявляється як через окремі нюанси, так і через загальне усвідомлення концепції твору, а також трактування звукового образу інструмента.

Спробуємо, виходячи з загальної характеристики композиторського і виконавського стилю Л. ван Бетховена, з'ясувати, що саме приваблювало в його музиці Д. Цифру як видатного інтерпретатора творів Ф. Ліста.

Головною рисою, що споріднює творчі індивідуальності Л. ван Бетховена і Ф. Ліста, є прагнення до новаторства у фортепіанному мистецтві. «Могутній дух віртуоза-творця, широта його художніх концепцій, великий розмах в їх втіленні, фрескова манера ліплення образів – всі ці артистичні якості, що вперше яскраво проявилися у Бетховена, стали характерними і для

деяких піаністів майбутнього на чолі з Ф. Лістом та А. Рубінштейном» (Алексєєв, 1988: 127). «Віртуозність геніального музиканта можна порівняти з мистецтвом фрески. Виконавство його відрізнялося широтою і розмахом. Воно було сповнене мужньої енергії та стихійної сили» (там само: 125). Віденський класик також винайшов цілу низку нових технічних прийомів і фактурних формул. «Важливим з точки зору подальшої еволюції концертного піанізму був розвиток техніки гри “*martellato*”», – зауважує О. Алексєєв (1988: 130). Резюмуючи, «можна виділити такі визначальні риси стилю Бетховена-піаніста: героїзація образу, піднесена, ораторсько-декламаційна манера; масштабність; контрастність нюансів» (Кашкадамова, 1998: 257).

Отже, споріднений тип піанізму об'єднує Ф. Ліста та Л. ван Бетховена, що робить цілком природним звернення Д. Цифри до бетховенської музики поряд із лістівською. При цьому, як ми побачимо далі, піаніст не робить героїчний пафос домінантою своєї інтерпретації. У зв'язку з останнім зазначимо, що у ХХ ст. в радянському музикознавстві й пізніше, на пострадянському просторі, постать Л. ван Бетховена через недостатнє вивчення закордонних матеріалів, недостатній обсяг роботи безпосередньо з оригінальними документами композитора сприймалася й вивчалася в основному через призму його «революційності», й, за словами Л. Кириліної (2009: 30), мало хто помічав ту «романтичність», на порозі якої стояв композитор. Тому інтерпретація Д. Цифри сприймається нами як досить незвична й оригінальна, якщо порівнювати її з інтерпретаціями видатних піаністів радянської школи. У прочитанні Д. Цифри образний нахил музики Л. ван Бетховена виявляється одночасно суворим та чутливим, її трактування піаністом видається доволі романтизованим.

Прикладом подібного втілення Д. Цифрою музики віденського класика є інтерпретація ним циклу Л. ван Бетховена «32 Варіації», створеного композитором 1806 р. В цей період з'явилися такі знакові опуси Бетховена, як Третя симфонія, опера «Фіделіо», Дев'ята скрипкова Соната («Крейцера»),

23-тя фортепіанна Соната («Апасіоната»). Як свідчить цей перелік, творчість композитора мала тоді яскраво виражене героїко-драматичне спрямування, і це позначилося не тільки на сонатах і симфоніях, але й на варіаціях, жанру яких раніше був притаманний радше ігровий або ліричний тип образності.

Більшість дослідників характеризують цикл «32 Варіації» як трагедійно-героїчний. В. Конен помічає в темі «Варіацій» спадкоємність із музикою Бароко та вказує на характерні засоби виразності, які склалися ще в музиці XVII ст., і за допомогою яких композитори втілювали трагічні образи: хроматичний низхідний рух басу, характерний для пасакалії або арії *lamento*, ритм сарабанди (Конен, n. d.). Б. Яворський вказує на тірати, які застосовуються в темі, як на засіб, що підкреслює її героїчну спрямованість, а також на ладогармонічну нестійкість теми і, як наслідок, на її структурну незавершеність, що створює потужний імпульс для подальшого розвитку (Яворський, 1972). В. Конен також відмічає проникнення у форму варіацій сонатного принципу розвитку тематичного матеріалу (Конен, n. d.).

Загалом структура циклу має певну схожість зі структурою сонатного *allegro*. Тему й всі варіації можна умовно згрупувати в три розділи. Перший (тема і варіації 1–11) подібний за драматургічною функцією до сонатної експозиції; другий (варіації 12–22) має риси сонатної розробки. Розробковість в цьому блоці варіацій стає відчутною багато в чому завдяки використанню композитором поліфонічної техніки, зокрема, імітацій. Третій розділ (варіації 23–32) за функцією в драматургії цілого нагадує репризу, а дві останні варіації утворюють своєрідну коду.

Окрім того, що варіації в циклі можна розподілити на групи за їх драматургічним значенням, можливим є також їх об'єднання у блоки за принципом подібності фактурного викладу. Наприклад, перші три варіації будуються на схожому типі фігурацій.

З поданою вище характеристикою циклу «32 Варіації» повністю корелює його «героїчна» інтерпретація Е. Гілельсом, що її яскраво відтворює наша пам'ять, але Д. Цифра показує зовсім інший образ – м'якший, ясніший, більш камерний. Звучання

роялю в угорського піаніста, принаймні у темі та першому експозиційному блоці варіацій, можна порівняти зі звучанням не симфонічного, а радше камерного оркестру. Більш ясний і стриманий характер, ближчий до моцартівських опусів (Концерту для фортепіано з оркестром *c-moll*, Сонати-фантазії *c-moll*) відчувається в інтерпретації Д. Цифри також завдяки повільнішому (порівняно з Е. Гігельсом) темпу всього циклу та тонким динамічним градаціям. При досить помітному розмежуванні *forte* і *piano* динамічні контрасти не перебільшені, й у грі Д. Цифри ми не чуємо загостреної конфліктності – епізоди *piano* звучать лірично та романтизовано, *forte* драматично, але при цьому досить стримано. Таке тонке розмежування динаміки також цілком корелює з виконавським стилем самого Л. ван Бетховена, що зазначає, наприклад, Н. Кашкадамова (1998: 258): «Бетховен велику увагу приділяв оволодінню звуковою палітрою й градаціями динамічних змін. Він присвятив спеціальні вправи опануванню довгих наростань і спадів гучності як виду фортепіанної техніки». «Поряд з освоєнням загальноприйнятих технічних формул він тренувався у звуковидобуванні потужного *ff* (звертає на себе увагу смілива для того часу аплікатура – здвоєними 3-м та 4-м пальцями), в досягненні послідовного наростання і послаблення сили звуку, у швидких переміщеннях руки. Значне місце посідають вправи для розвитку навиків гри *legato* і співучих мелодій» – зауважує О. Алексєєв (1988: 125).

Отже, деталізація нюансів була властива стилю Л. ван Бетховена, який досить педантично підходив до побудови динамічних градацій своєї музики. Таку ж саму точність у вибудовуванні динамічного плану ми помічаємо у виконанні «Варіацій» Д. Цифрою: феєрично швидкі гамоподібні пасажі розподілені рівномірно за динамікою й тембром, відчутні інтонаційні зв'язки між тонами. Такі технічно віртуозні епізоди піаніст виконує досить природно, без будь-якого напруження (як емоційного, так і фізичного). Попри те, що загалом піаніст зберігає єдиний темп, ми все ж таки можемо вказати на розділи, що виконуються трохи швидше, й на такі, що звучать дещо повільніше

у порівнянні з основним темпом. В перших Д. Цифра використовує досить скупу педалізацію, за рахунок чого створюється певна сухість звучання. Інші – дещо м'якші за тембром. Серед епізодів у більш жвавому русі і з більш чіткою, сухою артикуляцією – варіації 1, 2, 4; більш повільними і співочими у виконанні Д. Цифри є останні варіації, що утворюють коду, в них характер звуковидобування та фразування нагадує про сонати Шуберта, зокрема, його Сонату c-moll, що має досить відчутні спадкоємні зв'язки із циклом Варіацій Л. ван Бетховена, на що вказує, зокрема, Р. Раш (Rusch, 2013).

Розглядаючи виконання Д. Цифрою циклу «32 Варіації», варто згадати, що «Бетховен – один з перших піаністів, що послідовно й багато використовував педаль», хоча «позначав педаль Бетховен лишень у найважливіших для нього місцях» (Кашкадамова, 1998: 261). В інтерпретації Д. Цифри весь матеріал подано досить зв'язно, плинно, багато в чому завдяки «непомітному» майстерному використанню педалі. У багатьох варіаціях вражає поєднання прозорої напівпедалі й чвертьпедалі, які зв'язують між собою акорди супроводу в партії лівої руки, що не заважає роздільній артикуляції і виконанню штрихів *staccato* або *non legato* правою рукою.

В інтерпретації «Варіацій» Д. Цифрою варто також відзначити мистецтво показу ним цілісності форми виконуваного твору. Тема у версії угорського піаніста звучить гранично стримано і лаконічно, переходи від однієї варіації до іншої є інколи майже непомітними, подекуди вони відчуваються лише завдяки динамічним змінам, але не завдяки великим цезурам. Д. Цифра зберігає закладену композитором сонатну логіку в побудові драматургії цілого, в нього поділ на експозиційний, розробковий і результуючий блоки варіацій яскраво виражені, перш за все, завдяки майстерному використанню артикуляції й динаміки. Експозиційний блок звучить досить лаконічно, прозоро, камерно за динамікою; в розробковому блоці звучання *forte* стає масштабнішим і об'ємнішим, нагадуючи вже не камерний, а симфонічний оркестр. У кантиленних варіаціях розробкового та

репризного блоків звучання також ущільнюється, артикуляція стає м'якшою, що викликає асоціації із романтичним піанізмом, зокрема пісенністю сонат Ф. Шуберта.

Окрему увагу привертає фразування в інтерпретації Д. Цифри. У «32 Варіаціях» переважають короткі фрази, тільки 28 Варіація об'єднана однією смисловою лігою, часто зустрічаються так звані «ритмічні дисонанси», на що вказує Н. Кашкадамова (1998: 271). У виконавському варіанті Д. Цифри ми помічаємо нівелювання меж між такими короткими фразами, їх об'єднання у довші смислові лінії; «ритмічні дисонанси», особливо в останній варіації, звучать виразно, але полегшено, та позбавлені будь-якої гостроти, демонструючи мистецтво тонкого майстерного фразування, що ним володіє Д. Цифра, й багатство артикуляційної та штрихової палітри піаніста.

**Висновки.** Отже, з одного боку, спостерігаємо власне, індивідуальне інтерпретаційне слово Д. Цифри у виконавській бетховеніані ХХ ст., а з іншого – паралелі з окремими, хоча й менш очевидними, особливостями виконавського мистецтва самого Л. ван Бетховена. Аналізуючи виконання циклу «32 Варіацій» угорським піаністом, ми почули нове трактування «героїчного» Бетховена, але без жодного акценту на «віртуозності заради віртуозності». Скоріше, навпаки – це прочитання продемонструвало музичну інтелігентність виконавця. За його власним відомим висловлюванням, Д. Цифра – «віртуоз всупереч самому собі», і, як слушно додав Д. Лаборде, «він шукав “музику”» (Laborde, 2011). Саме тонкі градації нюансів, штрихів, темпу, характеру та багата артикуляційна палітра характеризують виконавський стиль угорського піаніста. Висловимо припущення, що, не зважаючи на спорідненість творчих принципів бетховенського й лістівського піанізму (що, ймовірно, частково спричинило звернення Д. Цифри до бетховенських творів), угорський музикант шукав у музиці Л. ван Бетховена зовсім іншого, ніж в музиці Ф. Ліста, роблячи акцент на камерності, подекуди навіть інтимності висловлювання, тонкій чутливості, притаманній ранньому романтизму, але, водночас, й на інтелектуалізмі,

граничній деталізації усіх виконавських засобів виразності, осягненні різних шарів музичного змісту.

**Перспективи подальшого дослідження** можуть бути пов'язані з вивченням інтерпретацій Д. Цифрою інших творів Л. ван Бетховена, зокрема, його фортепіанних сонат.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Алексеев, А. Д. (1988). *История фортепианного искусства*. (Чч. 1–2). Москва: Музыка.
- Кашкадамова, Н. (1998). *Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII ст.* Тернопіль: Астон.
- Кириллина, Л. В. (2009). *Бетховен. Жизнь и творчество*. (Тт. 1–2). Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория».
- Конен, В. (n.d.). Вариации Бетховена. Retrieved 2021, Oct. 5, from [https://www.belcanto.ru/beethoven\\_variations.html](https://www.belcanto.ru/beethoven_variations.html)
- Морева, Е. А., Штакельберг, Ю. В. (2016). Особенности развития венгерской фортепианной исполнительской школы в 30–50 годах XX века. *Таврический научный обозреватель*, 8, 94–97. <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razvitiya-vengerskoy-fortepiannoy-ispolnitelskoy-shkoly-v-30-50-godah-hh-veka/viewer>
- Мурадян, Г. В. (2013). Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры последних десятилетий XX и начала XXI в. *Современные проблемы науки и образования*, 6. [Online]. URL: <https://s.science-education.ru/pdf/2013/6/135.pdf>
- Пупина, О. А. (2019). Исполнительская стратегия Д. Цифры в организации музыкального времени (на примере фортепианного цикла «Третий год странствий» Ф. Листа). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 325–328.
- Сухленко, И. Ю. (2017). Произведение композитора в исполнительской практике: тождественность / идентичность–открытость–целостность. *Аспекты исторического музыковедения*, 10, 169–180.
- Чернявська, М. С. (2015). *Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури*. (Навчальний посібник до курсу «Історія фортепіанного виконавського мистецтва»). Харків: Смуґаста типографія.
- Яворский, Б. (1972). Бетховен, Вариации до-минор. В кн. Фишман, Н. (Сост., предисл., коммент.). *Из истории советской бетховенианы*. Москва: Советский композитор. Retrieved from <https://www.beethoven.ru/node/542>
- Chernyavska, M. S. (2020). To the 250th anniversary of L. Bethoven's Birth: Components of Pianism of a German Genius. Retrieved from

<https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/09/PERSPECTIVES-OF-WORLD-SCIENCE-AND-EDUCATION-9-11.09.20.pdf>

- Laborde, D. (2011). L'ermite et le virtuose Glenn Gould et Georges Cziffra en figures de l'ascèse pianistique. *Ateliers d'anthropologie* [En ligne], 35 | 2011, mis en ligne le 10 juin 2011, <http://journals.openedition.org/ateliers/8841> ; <https://doi.org/10.4000/ateliers.8841>
- Rusch, R. (2013). Beyond Homage and Critique? Schubert's Sonata in C minor, D. 958, and Beethoven's Thirty-Two Variations in C minor, WoO 80. *MTO. The journal of the Society for Music Theory*, 19(1), 1–12. Retrieved from <https://mtosmt.org/issues/mto.13.19.1/mto.13.19.1.rusch.html>

### *Yelyzaveta Chorna*

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Associate Professor,  
General and Specialised Piano Department  
e-mail: [eliz.chorna@gmail.com](mailto:eliz.chorna@gmail.com)  
ORCID iD: 0000-0001-9736-8466

## **G. CZIFFRA IN BEETHOVENIAN CONTEXT OF THE TWENTIETH CENTURY**

*The celebration of L. Van Beethoven's 250th anniversary stimulated an already sustained interest in his creative heritage. Musicological thought has not stayed away from the figure of the outstanding Viennese classicist. Therefore, the question of the interpretation of his works again becomes relevant in this context. The name of György Cziffra, the famous twentieth-century Hungarian pianist, is closely linked in the history of European pianism with the element of virtuosity, at first, with F. List's music presentation. The difference opinions about Cziffra's interpretations of other composers and Beethoven among them, as well as unexplored peculiarities of the pianist's interpretation of Beethoven's music actualize the choice of our theme and determine **the scientific novelty** of the research results.*

***The purpose of the article** is to reveal the parameters of G. Cziffra's individual performing style in historical context of the twentieth-century Beethovenian. **For the first time in Ukrainian musicology**, the creative principles of the Hungarian pianist as an interpreter of Beethoven's works on the example of the composer's*

“32 Variations” in C minor are analyzed; some parallels between the performance principles of Hungarian master and the composer himself are outlined. **The methods** of a stylistic analysis in projection to the performance art, as well as on a comparative approach, which allows to reveal the uniqueness of Cziffra’s interpretation of Beethoven’s music text, were applied.

Analyzing the Hungarian pianist’s performance of the “32 Variations” cycle, we heard a new interpretation of Beethoven’s ‘heroic’ character; but we did not observe any emphasis on virtuosity for the sake of itself, but rather a musical intellectuality took place. It is the subtle nuances, strokes, tempo, character and the rich palette of articulations that determine the Hungarian pianist’s performance style. **Summarizing**, we can observe, on the one hand, Cziffra’s own ‘romantic’ individualized interpretation of Beethoven’s music in the 20<sup>th</sup> century, and, on the other hand, some parallels, although less evident, with the specific features of Beethoven’s own performance style.

**Key words:** performance style, interpretation, pianist, virtuoso, Beethoven’s “32 Variations”, György Cziffra.

#### REFERENCES

- Alekseev, A. D. (1988). *Piano Art History*. (Parts 1–2). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Chernyavska, M. S. (2020). To the 250th anniversary of L. Beethoven’s Birth: Components of Pianism of a German Genius. Retrieved from [https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/09/PERSPECTIVES-OF-WORLD-SCIENCE-AND-EDUCATION\\_9-11.09.20.pdf](https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/09/PERSPECTIVES-OF-WORLD-SCIENCE-AND-EDUCATION_9-11.09.20.pdf) [in English].
- Chernyavska, M. S. (2015). *Pianism of Beethoven’s era. Statement of the piano texture*. (Study guide). Kharkiv: Smuhasta typografia [in Ukrainian].
- Kashkadamova, N. (1998). *The art of musical performance on the keyboard-string instruments (harpsichord, clavier; piano) of the XIV–XVIII centuries*. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Kirillina, L. V. (2009). *Beethoven. Life and work*. (Vols. 1–2). Moscow: Scientific Publishing Center “Moskovskaya konservatoriya” [in Russian].
- Konen, V. (n. d.). Beethoven’s Variations. Retrieved 2021, Oct. 5, from [https://www.belcanto.ru/beethoven\\_variations.html](https://www.belcanto.ru/beethoven_variations.html) [in Russian].
- Laborde, D. (2011). The hermit and the virtuoso Glenn Gould and Georges Cziffra figures of pianistic asceticism. *Ateliers d’anthropologie* [Online], 35 | 2011, URL : <http://journals.openedition.org/ateliers/8841> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ateliers.8841> [in French].

- Moreva, E. A. & Shtakelberg, Yu. V. (2016). Specifics of development of the Hungarian piano performance school in 30–50 years of the XX century. *Tavria Scientific Observer*, 8, 94–97, <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razvitiya-vengerskoy-fortepiannoy-ispolnitelskoy-shkoly-v-30-50-godah-hh-veka/viewer> [in Russian].
- Muradyan, G.V. (2013). Virtuosity as a phenomenon in the history of piano culture of the last decade of the 20th and early 21st centuries. *Modern problems of science and education*, 6 [Online]. URL: <https://s.science-education.ru/pdf/2013/6/135.pdf> [in Russian].
- Pupina, O. A. (2019). G. Cziffra's performance strategy in the organization of musical time (based on F. Liszt's Piano cycle "The Third Year of Pilgrimage"). *National Academy of Managerial Staff of Culture And Arts Herald*, 3, 325–328 [in Russian].
- Rusch, R. (2013). Beyond Homage and Critique? Schubert's Sonata in C minor, D. 958, and Beethoven's Thirty-Two Variations in C minor, WoO 80. *MTO. The journal of the Society for Music Theory*, 19(1), 1–12. Retrieved from <https://mtosmt.org/issues/mto.13.19.1/mto.13.19.1.rusch.html> [in English].
- Sukhlenko, I. Yu. (2017). Composer's work in performance practice: similarities / identity–openness–wholeness. *Aspects of historical musicology*, 10, 169–180 [in Russian].
- Yavorskiy, B. (1972). Beethoven. Variations in C minor. In Fishman, N. (Ed., comment.). *From the history of Soviet Beethoven studies*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. Retrieved from <https://www.beethoven.ru/node/542> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20 грудня 2021 р.