

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ
ДЬОРДЯ ЦИФРИ**

Магістерська робота
Скарженюка Богдана Андрійовича
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Сирятська Тетяна Олександрівна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Скарженюк Б.А.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ВІРТУОЗ ДЬОРДЬ ЦИФРА ЯК ГОЛОВНИЙ ПОСЛІДОВНИК ТРАДИЦІЙ ФЕРЕНЦА ЛІСТА.....	3
1.1.Життєвий шлях і творча кар’єра Дьордя Цифри.....	7
1.2.Дьордь Цифра і Ференц Ліст: культурна та стильова ідентичність.....	16
1.3.Імпровізаційне мистецтво Д. Цифри.....	22
Висновки до Розділу 1.....	29
РОЗДІЛ 2. ДВІ ТРАНСКРИПЦІЇ Д. ЦИФРИ П’ЯТОГО УГОРСЬКОГО ТАНЦЮ Й. БРАМСА.....	31
2.1. П’ятий угорський танець Й. Брамса та його першоджерела.....	32
2.2. Й. Брамс-Д. Цифра: Угорський танець №5 1982-83 pp.....	38
2.3. Д. Цифра: «La Cinquième danse hongroise» (1957).....	44
Висновки до Розділу 2.....	51
ВИСНОВКИ.....	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56
ДОДАТКИ.....	60

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. ХХ століття стало часом нових технологій і прогресивних ідей. У музиці це виразилося в зародженні нових жанрів і течій, а також у появі безлічі талановитих виконавців. Одним із таких майстрів був угорський піаніст Дьордь Цифра, який своєю творчою діяльністю назавжди вписав своє ім'я в історію фортепіанної музики. Д. Цифра відомий як яскравий піаніст, що володіє феноменальною віртуозністю, і як незрівнянний майстер фортепіанної імпровізації. Появу цього піаніста називали «реінкарнацією Ф. Ліста». Він був визнаний одним із найвидатніших виконавців творів Ф. Ліста. Його геніальні інтерпретації вирізняються яскраво вираженою емоційністю та винятковою віртуозністю. Вони захоплюють своєю нестримною енергією, надзвичайною темпераментністю, вишуканістю висловлених почуттів і переживань за допомогою музики. Де б не виступав Д. Цифра, чи то нічний клуб, чи то велика концертна зала, публіка завжди приходила в захват від його гри. Його транскрипції, всілякі обробки, яскраві експромти дивували та заворожували слухача.

Перший великий успіх прийшов до Д. Цифри в 1955-57 роках. У цей час були записані його перші знамениті транскрипції, створені в імпровізаційній манері, на такі шедеври світової музики: вальс «Блакитний Дунай», полька «Трік-Трак», оперета «Циганський барон» Й. Штрауса, «Політ джмеля» з опери «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, П'ятий угорський танець Й. Брамса. Записується також імпровізація на тему «Сумного вальсу» Франца фон Вічея і власна п'єса Д. Цифри – «Циганська фантазія». Д. Цифра, який виявив неймовірне новаторство в своїх фортепіанних творах, вважав головним для себе обов'язком зафіксувати в нотах ці творчі ідеї на благо наступного покоління піаністів. Він сподівався, що його транскрипції зможуть привернути майбутніх піаністів до мистецтва імпровізації та допоможуть їм виявити нові горизонти у світі музики.

Д. Цифра своєю творчістю привертає увагу не лише феноменальною віртуозністю – він демонструє якісно новий підхід до фортепіанного виконавства, спрямований на відродження та розширення традицій і технік мистецтва імпровізації, що посідало важливу частину в житті музикантів у період по ХІХ століття включно.

Метою створення п'ятнадцяти транскрипцій угорських танців було бажання Д. Цифри об'єднати творчість Й. Брамса і Ф. Ліста, «щоб встановити мир між Й. Брамсом і Ф. Лістом», поважаючи «конструктивний дух» першого та «ентузіазм до імпровізації» останнього.

Метою дослідження є – встановлення особливостей виконавського стилю Дьордя Цифри в контексті його концертної та творчої діяльності.

Ключові завдання, продиктовані метою дослідження:

- встановлення стильових закономірностей у виконавському і композиційному підходах Д. Цифри та Ф. Ліста на тлі спорідненої для них угорсько-циганської музичної традиції.
- визначення рис новаторства в імпровізаційних роботах Д. Цифри як продовжувача романтичних традицій музики ХІХ століття.
- виявлення стилістичних джерел двох транскрипцій Д. Цифри та окреслення стійких позицій виконавського стилю Д. Цифри, відображеного в його імпровізаційному мистецтві.

Об'єктом дослідження є виконавське та імпровізаційне мистецтво Дьордя Цифри.

Предмет дослідження – принципи та стильові джерела його виконавського стилю.

Матеріалом дослідження послуговували дві транскрипції П'ятого угорського танцю Й. Брамса [«Transcriptions: Grandes Études de Concert»], автобіографія [«Cannons and Flowers»] Д. Цифри, аудіо- відеозаписи його виконання, рецензії на його концерти (1954-57-х та 80-х рр.), інтерв'ю з ним (Андраш Балінт Варга), документальні фільми, радіопередачі, CD та історії (зібрані Дьюлою Карпаті від друзів джазових музикантів Цифри).

Методи дослідження позначені такими підходами:

- *бібліографічним* – спрямований на висвітлення етапів становлення особистого виконавського стилю Д. Цифри впродовж життєвого шляху і творчої кар'єри піаніста.
- *культурологічним* – необхідний для визначення культурного базису виконавських традицій Ф. Ліста та Д. Цифри.
- *жанрово-стильовим* – надає можливість окреслити форму та характер обраних музичних творів (жанровий); для побудовування стилістичних зв'язків між виконавським і композиційним (імпровізаційним) підходами у фортепіанному мистецтві Ф. Ліста і Д. Цифри (стильовий).
- *структурно-функціональним* – висвітлює комплекс художніх засобів у вигляді технік та рішень, якими оперують Й. Брамс, Ф. Ліст і Д. Цифра у своїх фортепіанних роботах, що досліджуються.
- *компаративним* – з'ясовує риси спільного, відмінного (унікального) в композиційно-виконавському мистецтві постатей Ф. Ліста та Д. Цифри, а також дає уявлення про масштаби розроблення музичного матеріалу П'ятого угорського танцю від його першоджерел до аранжування Й. Брамса і далі до двох транскрипцій Д. Цифри.

Теоретична база. У магістерській роботі використані джерела, різноманітні за специфікою інформації, яку вони надають:

- *наукові праці, в яких досліджується історія та культура угорських циган, а також імпровізаційне мистецтво Західної Європи:* А. Геді [2], О. Тонхаізер-Воеводіна [7, 8], А. Brendel [11], G. Cziffra [13, 17], С. Gibbs і D. Gooley [20, 21, 23, 24], G. Kárpáthy [28], M. Randall [33], P. Seidle [35].

- жанрово-стильові ознаки творчості Д. Цифри і Ф. Ліста: О. Пупіна [4], Т. Васарі [6], G. Cziffra [14, 15, 16], K. Hamilton [25], B. Morrison [31], A. Retkes [34], K. Szerző [37].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у виявленні специфіки виконавського стилю Дьордя Цифри крізь призму композиційно-драматургічного аналізу двох його транскрипцій П'ятого угорського танцю Й. Брамса.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані у подальших дослідженнях творчої особистості Дьордя Цифри, а також у багатьох навчальних дисциплінах у сфері професійної музичної освіти: «Історія зарубіжної музики», «Історія фортепіанного виконавського мистецтва», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Методика викладання гри на спеціальному інструменті», «Основи наукових досліджень» для здобувачів вищої освіти фортепіанного факультету у відповідних навчальних закладах України. Окрім того, опанування ідеями дослідження становить практичну користь для здобувачів в контексті їхньої виконавської та творчої діяльності.

Апробація отриманих результатів дослідження. Основні наукові положення та висновки з дослідження були оприлюднені на Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (м. Харків, ХНУМ) 21-22 травня 2023 року.

Структура роботи. Робота містить вступ, два основних розділи (відповідні бібліографічному, культурологічному, жанрово-стильовому, структурно-функціональному та компаративному підходам), висновки, список використаної літератури та додатки. Загальний обсяг роботи складає 77 сторінок: основний текст – 55 сторінок, перелік використаної літератури включає 39 джерел.

РОЗДІЛ 1

ВІРТУОЗ ДЬОРДЬ ЦИФРА ЯК ГОЛОВНИЙ ПОСЛІДОВНИК ТРАДИЦІЙ ФЕРЕНЦА ЛІСТА

1.1. Життєвий шлях і творча кар'єра Д. Цифри

Дьордь Цифра народився 5 листопада 1921 року в столиці Угорщини Будапешті. Батько його був цимбалістом і працював музикантом у нічних клубах і ресторанах Парижа. У цьому місті сім'я Д. Цифри жила доти, доки не почалася Перша світова війна, коли французька влада депортувала з країни всіх угорців, громадян протиборчої сторони у війні. Усе майно сім'ї Д. Цифри було заарештовано, а батька ув'язнили, і самотня мати з двома маленькими доньками, що залишилися практично без засобів для життя, переїхавши до Будапешта, почали шукати шляхи й можливості для виживання та порятунку сім'ї [13, с. 8].

У Будапешті працював Угорський Червоний Хрест, який пропонував місце проживання позбавленим даху над головою сім'ям у невеличкій міській забудові (район називався Анг'ялфольд), що складалася з дерев'яних бараків із маленькими кімнатами всередині них [13, с. 8]. Тут народився і проводив своє дитинство Дьордь Цифра. Однак, умови для життя були гнітючі, зважаючи на сирий клімат близької болотяної місцевості та щільне розташування мешканців між собою, що неминуче позначалося на здоров'ї хлопчика [13, с. 9-10]. Сім'я ледве зводила кінці з кінцями, тому незабаром одну з сестер довелося віддати на удочеріння у швейцарську сім'ю. Друга сестра, Йоланка, коли достатньо подорослішала, влаштувалася на роботу і почала допомагати сім'ї всіма наявними силами. Плодом її наполегливої праці стало придбання старого піаніно для навчання музики з батьком, що не залишилося поза увагою вразливого і допитливого маленького Цифри. Його заворожувало звучання цього інструмента щоразу, коли сестра розучувала на ньому якусь нову мелодію, і незабаром Д. Цифра пішов за прикладом сестри і почав самостійно імпровізувати на ту музику,

яку він чув. Він пробував складати «маленькі увертюри» до мелодій, які потім розробляв, використовуючи всю доступну йому дитячу фантазію в його три роки [13, с. 38]. Сім'я, побачивши невіддільний інтерес хлопчика до музики, і, слідуючи давній циганській традиції навчання музиці кожного члена сім'ї, негайно ж узялася за музичне виховання маленького Д. Цифри. Сестра навчила його гамам і вправам, мати наспівувала йому різні мелодії, а батько розширював пізнання сина в гармонійному наповненні мелодій, на які той імпровізував. Проведення часу за піаніно стало не просто захопленням для Цифри – це допомагало йому на якийсь час забути всі тяготи й позбавлення, яких зазнавав він та його сім'я за період перебування в Анг'ялфольді. Цифра зауважував у своїх мемуарах: «Завдяки Штраусам, Оффенбахам і багатьом іншим, на той час, коли мені виповнилося п'ять років, імпровізація на фортепіано стала моєю єдиною щоденною практикою. Це було більше, ніж просто задоволення; у моїх руках була сила: коли б я не захотів, я міг вирватися з реальності Анг'ялфольда» [13, с. 23–24].

До п'яти років Д. Цифра встигає попрацювати музикантом у цирку, шинках і ресторанах, і стати місцевим кумиром публіки. Сім'я дуже потребувала грошей, тому Д. Цифра брався за будь-яку доступну йому роботу. На той час він уже знав безліч популярних пісенних тем, на які вільно імпровізував і брав замовлення від аудиторії на раніше йому не відомі мелодії. Щоденна практика в пошуку все нових технічних і художніх засобів, за допомогою яких можна було б здивувати свого слухача, незабаром дозволила називати Д. Цифру справжнім вундеркіндом [13, с. 28–33].

Успіхи маленького віртуоза не могли бути не поміченими людьми зі сфери професійної музики. В один із вечорів, коли Д. Цифра розважав публіку в черговому барі, його талант почув ректор Музичної академії Ференца Ліста в Будапешті, Ерньо Донаньї [угорський композитор, педагог, 1877-1960 – Б. С.]. Під цим враженням Донаньї згодом візьме хлопчика до

академії, і він стане наймолодшим із тих, хто коли-небудь навчався, за всю історію навчального закладу¹ [13, с. 36].

За два роки до вступу в Академію Ф. Ліста Дьордь Цифра буде призначений у підготовчий клас з навчання гри на фортепіано до Імре Кеєрі-Санто [угорський педагог, піаніст, 1884-1937 – Б. С.], який був учнем Іштвана Томана [угорський педагог і піаніст, 1862-1940 – Б. С.] – видатного учня Ференца Ліста [29]. Розбором творів разом із Д. Цифрою займалася Йолан Таускі, після чого він мав показувати готовий результат Кеєрі-Санто [13, с. 45]. Теорії та композиції хлопчика навчав Лео Вайнер [угорський композитор, педагог, 1885-1960 – Б. С.]. Після курсу початкової підготовки Дьордь Цифра офіційно вступає до університету восени 1934 року. До цього часу йому вдається досягти значних успіхів і показати свою майстерність на концерті класу Кеєрі-Санто, який гідно оцінив Аладар Тот [найбільший музичний критик Будапешта того часу, 1898-1968 – Б. С.], залишивши свій хвалебний відгук про виступ обдарованого хлопчика у відомому угорському журналі «Pesti Napló» [38]. Професор Кеєрі-Санто бачив у Д. Цифрі «другого Ліста» і пророкував йому велике майбутнє [13, с. 174]. З огляду на виняткові здібності молодого Д. Цифри, йому було надано стипендію на весь період навчання в Музичній академії та право відвідування майстер-класів, які проводив шанований Іштван Томан², що передбачалися, як правило, для дорослих студентів.

¹ У мережі Інтернет доволі поширеною є думка про те, що Е. Донаньї нібито був учителем Д. Цифри, однак вона не витримує перевірки з офіційним обліком за ред. Роберта Мешленї (Róbert Meszlényi), архів якого міститься в науковій бібліотеці Академії музики ім. Ф. Ліста в Будапешті.

² Іштван Томан — один із найвидатніших угорських фортепіанних педагогів, послідовник і хранитель традиції Ф. Ліста. Він почав брати уроки у Ліста в 1883 р. і незабаром увійшов до складу привілейованих учнів, яких майстер брав із собою у Веймар та Рим. І. Томан був видатним камерним музикантом, давав концерти в Угорщині та за кордоном. Кілька його статей було опубліковано в таких великих угорських музичних журналах, як «Zenei Szemle» і «Muzsika»; також він написав книжку про угорські фортепіанні твори та пісні під назвою «Magyar zongoraművek, dalok», і про техніку гри на фортепіано — «Technikai tanulmányok. A zongorázás technikája». Крім цих робіт, Томаном було складено й опубліковано ще сім (!) томів досліджень фортепіанної техніки [39].

Д. Цифра у своїх мемуарах відводить особливе місце участі в його житті Іштвана Томана, який також навчав Д. Цифру і був його керівником. У післямові до автобіографії Д. Цифри «Гармати та Квіти» («Cannons and Flowers») Брайан Крімп (її редактор) додає: «Саме під керівництвом Томана Цифра сформував своє глибоке розуміння і свій дуже особистий, але дуже переконливий стиль виконання музики Ліста» [13, с. 177]. Іштван Томан брав активну участь в угорському музичному житті з 1890 до 1940 року і передав спадщину свого великого вчителя величезній кількості учнів, серед яких були імена таких видатних угорських піаністів, як: Донаньї, Кеєрі-Санто, Секелі, Дьордь Ференці та Барток [13, с. 174]. Д. Цифра так описує свого педагога Іштвана Томана: «Томан увібрав у себе все, що можна було увібрати від чудової особистості Ференца Ліста. Хоча він і не гігант фортепіано, він був дуже розумною людиною, і тому він міг передавати все, що чув і отримував від Ліста» [13, с. 197]. Однією з головних якостей, що «було неперевершеною в Ф. Лісті як майстрі [азначав Томан – Б. С.], – було його виховання почуття стилю і збереження та розвиток особистості, а це дві речі, що мають першочергове значення в підготовці артиста» [34, с. 3].

У 1937 році Дьордь Цифра залишає Музичну академію Ф. Ліста. Підставою для цього стали печаль втрати, зважаючи на смерть його професора Кеєрі-Санто, та прагнення вивести свою сім'ю зі злиднів. У підсумку, шістнадцятирічний Д. Цифра вирішує почати кар'єру як барний піаніст. Він практикував музику різних стилів, від класики до шансону і джазу, та зміг швидко завоювати загальну любов і визнання серед його нової публіки. Дотримуючись традицій Ф. Ліста, головного свого натхненника у виконавському мистецтві, Д. Цифра створював іскрометні фантазії на знайомі слухачеві лейтмотиви з популярних опер та на інші відомі класичні теми. Особливу пристрась він відчував до близьких йому за духом угорських народних мелодій, імпровізуючи на які, він заряджав їх тим неповторним вогнем, що був притаманний циганським ансамблям і манері виконання музики циганами в цілому. У майбутньому, коли Д. Цифра

прославиться як класичний піаніст, його візитною карткою стане завершення сольних концертів своїми транскрипціями та імпровізаціями, подібно до Ф. Ліста і С. Рахманінова.

Друга світова війна не оминула Д. Цифру стороною – його призвуть до армії в 1942 році. Незадовго до цього він одружився з єгипетською танцівницею Солейкою, від якої чекав сина, який народиться у 1943 р. Під час війни Д. Цифра служив у піхоті, був командиром танка та встигне побувати в полоні [13]. Повернення до колишнього життя відбулося тільки восени 1946 року. Д. Цифра продовжує кар'єру барного музиканта – нехай він і був відомою фігурою в Будапешті та міг реалізувати себе на великій сцені, обставини на той час ще не давали йому змоги втілити свою мрію в життя [17].

Після війни керівництво Угорщиною перебрали на себе комуністи, що розцінювалося угорським народом і Д. Цифрою зокрема не інакше, як окупацією їхньої країни. Д. Цифра з сім'єю спробували втекти від радянської влади і покинути країну в 1950 році, але безуспішно – Д. Цифра був заарештований і засуджений до каторжних робіт строком на три роки. Йому доводилося в парі з іншим ув'язненим переносити каміння вагою до 140 кг, що травмувало зв'язки його рук³. За вісімнадцять місяців такої роботи Д. Цифра ризикував втратити своє обдарування назавжди, якби не його друг, Йєно Хорват, який приїхав до табору військовополонених провідати Д. Цифру і виявив страшні пошкодження кистей рук у свого товариша. Повернувшись до Будапешта, Хорват зібрав підписи під петицією з проханням звільнити видатного піаніста від несправедливої праці. Підписали петицію друзі Д. Цифри і його музичні партнери, до числа яких входили імена кількох найвідоміших угорських артистів, акторів і актрис. Зрештою це дало змогу схвалити петицію і трохи пом'якшити умови перебування для Дьордя Цифри на каторзі [28, с. 159-160]. Після виходу з ув'язнення у 1953 р.

³ З цієї причини Цифра використовував шкіряні підтяжки для зап'ясть рук, які можна помітити на численних відеозаписах із ним.

Д. Цифра майже не сподівався повернути його колишній рівень віртуозності гри на фортепіано. Однак, завдяки своїй наполегливості та кропітким багатогодинним практикам, а також використанню шкіряних підтяжок для зап'ясть рук, він все ж зміг повернути колишню майстерність в оволодінні інструментом, щоб знову дарувати небувалий захват і насолоду своїм слухачам у ресторанах і барах Будапешта.

Дьордь Цифра проявив себе і як джазовий виконавець. Він активно гастролював Європою у складі джаз-бенду з 1947 по 1950 рік [35, с. 235]. Один із джазових музикантів, Йєно (Бубі) Бінтер, який працював із Д. Цифрою, згадував, наскільки був захоплений, коли почув його гру вперше: інтерпретація Д. Цифрою знаменитого «Польоту Джмеля» Римського-Корсакова звучала настільки безпрецедентно швидко, що «навіть чи знайдеться хоч один джміль, здатний наздогнати його за темпом» [17]. Після цього моменту обидва музиканти стали співпрацювати, і в їхній спільній справі Бінтер знаходив Д. Цифру майстром винятково високої якості. Він говорив, що для нього «одного фортепіано за раз — це занадто мало. Цій людині потрібно щонайменше три фортепіано!» [17].

Не зважаючи на успіхи Д. Цифри на посаді барного піаніста, насправді для нього це було лише тимчасовою життєвою необхідністю у вирішенні матеріальних проблем – Д. Цифра завжди мріяв про кар'єру сольного піаніста на великій сцені. У здійсненні цієї мрії йому допоміг професор із класу фортепіано з Академії Ф. Ліста – Дьордь Ференці [угорський піаніст, педагог, 1902-1983 – Б. С.], який завітав одного вечора 1953 року до бару «Kedves», де Д. Цифра грав на регулярній основі. Чарівний колорит звучання фортепіано в приміщенні привернув особливу увагу Ференці. Він захотів дізнатися ім'я тієї людини, що імпровізувала у такій незрівнянній манері, яку раніше йому ніколи не доводилося чути⁴. Згодом Ференці допоможе

⁴ Ференці згадував: «Я слухав його півтори години, і здавалося, що я чую найвидатнішого віртуоза століття в димному еспресо. Протягом тижнів, місяців після цього я щодня повертався в «Kedves», намагаючись переконати його, що він не повинен марнувати свій чудовий талант даремно в нічних клубах. Я порадив йому більше вчитися, особливо

Д. Цифрі в отриманні диплому почесного артиста та посприяє його швидкому поверненню на концертну сцену.

Першу велику серію концертів Д. Цифра дає в Музичній академії Ф. Ліста вже 1954 року, що стає справжньою сенсацією в музичному суспільстві. Гідну програму для такої значущої події Д. Цифра встигає підготувати в досить стислий термін – три місяці. Незважаючи на успішність організованого заходу і теплий прийом публіки, Д. Цифра оцінює себе не так однозначно – він пише: «Перші концерти після мого виходу з в'язниці були настільки нудними, що межували з некомпетентністю. На щастя, транскрипції та імпровізації, які я грав на біс наприкінці кожного сольного концерту, компенсували решту і виводили мою аудиторію зі стану апатії. Ці напружені моменти були подібні до любовного екстазу» [13, с. 143]. Водночас Д. Цифра з успіхом концертує і в інших містах Угорщини, серед них Печ і Дьєр, потім гастролює у Швейцарії та Чехословаччині в 1954 і 1955 роках відповідно [35, с. 235]. У 1955 році Д. Цифра стає лауреатом I-го ступеня на Міжнародному конкурсі піаністів ім. Ференца Ліста в Будапешті, а 1956 року буде нагороджений Угорською премією ім. Ф. Ліста за блискучу інтерпретацію його творів.

Внутрішній концертний запал Д. Цифри стає в ньому все сильніше, і він дає виступи один за одним. Його концерт 22 жовтня 1956 року в Будапешті, де пролунав Другий фортепіанний концерт Б. Бартока під керуванням Маріо Россі [італійський диригент, 1902-1992 – Б. С.], мав історичне значення — він ознаменував собою початок Угорської революції 1956 року на наступний день, у ніч після виступу Д. Цифри. Повстання відкривало можливість втекти від комуністичного режиму, і Д. Цифра зі своєю сім'єю скористалися таким шансом, успішно покинувши країну і

музичним стилям. Цифра довго відмовлявся прислухатися до моїх слів, що було цілком зрозуміло, оскільки в нього була маленька дитина, і він мав матеріально підтримувати сім'ю своєї матері та своєї дружини. Зрештою він почав брати в мене уроки в Академії Ліста як винятковий учень, і незабаром я дізнався, що Еде Затурецький, Золтан Кодай і Ласло Сомодьї також слухали його гру» [27].

перебравшись до Відня, де вже 17 листопада Д. Цифра виступить у престижному «Brahms Saal» з приголомшливим успіхом [35, с. 235-236]. Потім він уперше дає сольний концерт у Парижі 2 грудня того ж року в знаменитому «Théâtre du Châtelet», де очевидцями його виступу стали такі видатні музиканти, як учениця К. Дебюссі й експерт з М. Равеля Маргарита Лонг [французька піаністка, педагог, 1874-1966 – Б. С.], а також відомий Марсель Дюпре [французький органіст і композитор, 1886-1971 – Б. С.]. Після дебюту Д. Цифри в Парижі критики висловлювалися про нього, як про *найекстраординарніший піаністичний феномен з часів Горовиця*, який «можливо, єдиний зі свого покоління, хто може надати кожній ноті своє забарвлення, не порушуючи безперервності виконуваного твору» [31]. Далі відбудеться не менш успішний дебют Цифри в «Royal Festival Hall» у Лондоні, де він виконає Перший фортепіанний концерт і Угорську фантазію Ліста. Надалі Д. Цифра об'їздить півсвіту, виступаючи по всій Західній Європі, Японії, відвідає з концертами Північну та Південну Америку⁵.

Оселившись у Парижі, Д. Цифра вирішив прийняти французьке громадянство в 1968 р. і змінив своє ім'я на Жорж Цифру (Georges Cziffra) [12]. 1981 року в його житті сталася трагедія: гине в пожежі Жорж Цифра-молодший [його єдиний син, диригент, 1943-1981 – Б. С.], який багаторазово виступав і записувався разом із батьком – після цього Д. Цифра більше ніколи не грав з оркестром.

Дьордь Цифра проявив себе і на благодійному терені. Він викупив стару напівзруйновану церкву в історичному місті Санліс⁶ з метою її реставрації, отримавши дозвіл на свою ініціативу від міністра культури Франції Андре Мальро [французький публіцист, культуролог, 1901-1976 – Б.

⁵ Він дебютував у «Carnegie Hall» на початку листопада 1958 року з Нью-Йоркським філармонічним оркестром під керуванням Томаса Шіпперса, де виконав: увертюру до опери «Облога Коринфа» Д. Россіні, Симфонію №4 «На честь опору» Маріо Зафреда (Mario Zafred), Концерт №1 та Угорську фантазію для фортепіано з оркестром Ф. Ліста, а також Сюїту з «Жар-птиці» І. Стравінського.

⁶ Це була знаменита в далекому минулому каплиця Сен-Фрамбур, де 987 року був коронований на престол засновник королівської династії Капетингів Гуго Капет (940-996).

С.]. У реконструкцію будівлі Д. Цифра вклав усі свої кошти: він багато концертував, працюючи, як пізніше згадає, «як раб на галерах, щоб заробити гроші на реставрацію» [13, с. 203]. Після закінчення робіт з відновлення каплиці, вона стане місцем розташування благодійного фонду Д. Цифри («Fondation Cziffra»), заснованого ним та його дружиною Солейкою у 1975 р., який діє донині. Фонд був створений в пам'ять про Ф. Ліста і його головне завдання полягало в тому, щоб надавати всю необхідну допомогу молодим талановитим артистам на початку їхнього кар'єрного шляху, щоб уникнути тих труднощів, що перешкоджали самому Д. Цифрі на його творчому шляху. 1966 року з ініціативи Д. Цифри було відновлено орган в абатстві Ла-Шез-Дьє⁷, де того ж року він заснував щорічний літній фестиваль духовної музики, а пізніше в 1969 р. він започаткував персональний міжнародний конкурс піаністів у м. Версаль у Франції.

Дьордя Цифру дуже захоплювали в Ф. Лісті не тільки його музичні якості, а й великодушна щедрість у ньому. Він відчував сильну схожість між собою та майстром дев'ятнадцятого століття, і присвячував усі свої починання на благодійному терені та досягнення на його честь. Ф. Ліст протягом усього свого життя підтримував студентів, жертвував величезні суми в численні фонди та давав безліч благодійних концертів [24, с. 95]. Після закінчення його гастрольної кар'єри в 1847 році, Ф. Ліст зосередив зусилля на проведенні майстер-класів для обраних музикантів, і, за деякими оцінками, за своє життя він встиг навчити понад 400 учнів, усвідомлюючи важливість підготовки майбутніх поколінь музикантів⁸. Ф. Ліст також й своєю педагогічною діяльністю багато в чому зумовив ті тенденції, які

⁷ Бенедиктинське абатство Ла-Шез-Дьє, засноване 1043 року Робертом де Тюрландом, розташоване в департаменті Верхня Луара, у регіоні Овернь у Франції.

⁸ Ф. Ліст регулярно проводив майстер-класи у своїх веймарських резиденціях в Альтенбурзі в 1850-ті роки та в Хофгартені (Мюнхен) в 1870-х і 1880-х роках. Серед його славнозвісних учнів були: Ганс фон Бюлов, Карл Таузіг, Карл Кліндворт, Ганс та Інгеборг фон Бронзарт, Вільям Мейсон, Артур Фрідгайм, Артур та Август Гьоллеріх, Фредерік Ламонд, Рафаель Жозеффі, Софі Ментер, Віра Тіманова, Конрад Анзорге, Ж. Віана да Мотта, Альфред Райзенауер, Моріц Розенталь, Еміль фон Зауер, Олександр Зілоті, Август Страдаль, Джованні Сгамбаті, Марі Траутманн Яель та Іштван Томан [29, С. 35].

відбудуться в музичній культурі наступного двадцятого сторіччя – його учні вели успішну кар'єру в усьому світі, поширюючи спадщину Ф. Ліста, зокрема й на своїх власних учнях. 1875 року Ф. Ліст став засновником і першим президентом Королівської академії музики в Пешті (перейменованої у 1925 р. на Академію музики Ференца Ліста) – саме в цьому навчальному закладі й сформувався талант юного віртуоза Д. Цифри за п'ятдесят п'ять років по тому.

Перше повернення Д. Цифри до Угорщини відбулося 1973 року. Після цього він неодноразово відвідував її, виступаючи з концертами до кінця свого життя. Він помер у своєму паризькому будинку від серцевого нападу 15 січня 1994 року [13, с. 177].

1.2. Д. Цифра і Ф. Ліст: культурна та стильова ідентичність

Свою популярність Дьордь Цифра здобув насамперед як блискучий інтерпретатор творів Ф. Ліста. Про це свідчать усілякі публікації, нотатки, відгуки та огляди, залишені критиками та публікою після виступів славетного піаніста.

Можна провести багато паралелей між Ф. Лістом і Д. Цифрою – великими піаністами-віртуозами свого часу. Обидва музиканти володіли феноменальною технікою гри на фортепіано і рідкісним даром імпровізації. Бравурність у їхній грі, особливий вогонь і пристрасть були успадковані безпосередньо з *угорсько-циганської музичної традиції*. Для неї властиві такі аспекти, як імпровізація, різноманітна мелізматика і свобода інтерпретації. Ф. Ліст з дитинства був оточений циганською музичною культурою, як і Д. Цифра, що виріс у циганській родині музиканта. Ці обставини дозволили їм обом увібрати в себе традиції музики угорських циган та перейняти в майбутньому її особливості на свою творчу діяльність.

Ф. Ліст був головним ідейним натхненником для Д. Цифри, і ключовим фактором в успадкуванні ним «школи» великого майстра послужило його навчання в Будапештській Музичній академії ім. Ф. Ліста. Д. Цифра брав уроки в Іштвана Томана – відомого учня Ф. Ліста – завдяки якому він

розвинув глибоке розуміння музики Ф. Ліста та сформував свій дуже особистий, але переконливий стиль її виконання. «Саме Ф. Ліст стояв біля витоків угорської фортепіанної школи» [7, с. 195]; він «розкривав таємниці свого піанізму молодим музикантам, а його численні виступи в Угорщині... створювали особливу соціальну й духовну атмосферу, в якій формувалися основи національної фортепіанної школи, що згодом подарувала угорській і світовій музичній культурі цілу низку яскравих творчих особистостей» [8, с. 28]. У стінах Музичної академії Ференца Ліста з покоління в покоління передавалася духовна спадщина композитора, – отже, – виконавські традиції Ф. Ліста знайшли своє відображення у творчій та педагогічній діяльності самого Д. Цифри.

Музика Ф. Ліста містить у собі чимало елементів циганської музики, інтегрованих композитором у свою творчість. Він був натхненний тією свободою та експресивністю, яку в ній виявив, і мав намір внести цю іскру в свої власні твори. А. Геді [кандидат мистецтвознавства України – Б. С.] у своїй дисертації зазначає: «Для Ліста угорська і циганська традиції являли собою одне ціле» [2, с. 52]. «Угорські рапсодії» – один із найвідоміших циклів п'єс Ф. Ліста, в яких впізнається багато відмінних рис виконавської манери угорських циган. Увесь цикл із п'єс композитор складав протягом кількох років, і кожний номер містить у собі різні циганські мотиви та ритми. На творчості Ф. Ліста помітно позначився також жанр угорської танцювальної музики «вербункош» – його завжди приваблювала манера виконання цього танцю угорськими циганами. Яскравим прикладом, де Ф.Ліст використовує елементи «вербункоша», є його Угорська рапсодія №15 «Ракоці-марш». Можна з упевненістю сказати, що угорські рапсодії являють собою «уособлення угорської національної музичної традиції» [2, с. 52]. Імпровізаційна манера, в якій створювалися ці п'єси Ф. Лістом, близька й самому Д. Цифрі, а здібності до імпровізації останнього були порівнянні з його легендарним попередником. Д. Цифра так само, як і Ф. Ліст, застосовував характерні елементи циганської музики у своїй імпровізаційній

творчості, і зробив відчутний внесок у поширення циганської музичної культури.

Д. Цифрі був близький за духом музичний стиль Ф. Ліста – твори цього композитора становили більшу частину його концертного репертуару⁹. Щодо цього висловився Денис Мацуєв [російський піаніст-віртуоз – Б. С.], зазначаючи, що у Д. Цифри була й унікальна драматургія будь-якого з творів Ф. Ліста. Нарівні з Ф. Лістом Д. Цифра мав незвичайну тягу до імпровізації, безпрецедентний рівень володіння фортепіано, що доповнювалося його палкою натурою, національною особливістю всіх угорських циган. Золтан Кочіш [угорський піаніст, диригент, 1952-2016 – Б. С.] вважав за **аксіому** схожість імпровізаційних стилів Ф. Ліста та Д. Цифри [15].

Імпровізаційний талант Д. Цифри яскраво продемонстрований у його експромтах, відображених у повному зібранні транскрипцій Д. Цифри («*Transcriptions: Grandes Études de Concert*»). Ці імпровізаційні роботи поцятковані безліччю віртуозних пасажів, складних фігурацій і всіляких прикрас, які становлять надзвичайні труднощі виконавцеві. Складність технік, що застосовуються Д. Цифрою, обумовлена крайньою інтенсивністю його самовираження, але не простим прагненням до подолання видимих бар'єрів віртуозності. Простежується аналогія з Ф. Лістом, чиї якісно нові рішення і техніки були винайдені в процесі його творчих пошуків необхідних засобів виразності, які могли б повною мірою відобразити колосальний спектр музичних ідей творчого генія Ф. Ліста. Він стверджував, що «віртуозність потрібна для того, щоб художник міг передати все те, що підлягає в мистецтві вираженню. Д. Цифра дотримувався такої ж позиції: технічна майстерність, у його розумінні, може слугувати тільки одній меті – вираженню почуттів виконавця і передачі краси музики – але аж ніяк не для

⁹ Окрім Ліста, Цифра створював дивовижні інтерпретації музики ще багатьох інших композиторів [далі в порядку проходження епох в музиці — Б. С.]: Й. С. Баха, Д. Скарлатті, Й. Т. Кребса, Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, Ж.-Б. Люллі, Моцарта, Клементі, Бетховена. Із творчості романтиків у репертуарі Цифри практично рівну позицію з Лістом, наприклад, посідала також спадщина Шопена.

демонстрації технічних навичок. З цього приводу Адольф Курт Бем [німецький композитор, піаніст, 1926-2020 – Б. С.] згадував: «Часто він дорікав мені за мої екстравагантні похвали його феноменальної техніки. Він не приймав компліментів і іноді досить різко відповідав: «Мене не хвилює техніка. Те, що ви називаєте технікою, є простим вираженням почуттів» [15].

Концерти Ф. Ліста збирали грандіозний аншлаг, а його гра, на загальний подив слухачів, створювала враження гри оркестру. Заслуговує на окрему увагу замітка про Ф. Ліста від Генріха Адамі [австрійський публіцист, журналіст, 1807-1895 – Б. С.], рецензента «Головної театральної газети» («Allgemeine Theaterzeitung»), залишена ним на її сторінках у 1838 році: «Хоч би що він грав, він справді грає не для того, щоб показати свою віртуозність, а – це зрозуміло з усієї його манери виконання – бо композиція його хвилює, і *серед своїх слухачів він, можливо, найнатхненніший* [курсив мій – Б. С.]» [23, с. 46]. У своїй педагогічній діяльності Ф. Лист акцентував увагу на розумінні учнем образного змісту виконуваного твору і не вдавався в подробиці його технічної реалізації. Те, що він вимагав, було «технікою, створеною духом, але не похідною від механізму фортепіано» [11, с. 280].

Д. Цифра, як і Ф. Лист, здебільшого були самоучками. Вони з раннього дитинства ретельно і наполегливо практикували гами і фігурації у всіляких комбінаціях, з кожним роком підвищуючи свою технічну оснащеність. *Виконавському стилю Д. Цифри властиві: сміливість і чіткість, розгонисті пасажі, вогонь, ритмічна точність і розумне використання педалі, поряд з пристрасністю його натури і стихійною силою його зухвалих октав і акордів.*

Д. Цифра володів дивовижною технікою дроблення дрібних восьмих і шістнадцятих нот у фігураціях, які у вихідному варіанті, запропонованому автором, формально слід трактувати в рівному ритмі. Подібний прийом підсилює емоційний відтінок фігури, але вимагає від виконавця крайньої спритності й тонкого відчуття темпо-ритму музики. Д. Цифру навіть називали «*акробатом рояля*». Немислима швидкість, з якою він грав октави,

приводила в стан розгубленості навіть найдосвідченішого слухача [6]. Як свого часу Ф. Ліст «перевершив усі доступні й відомі можливості фортепіано» [32, с. 33], так і Д. Цифра своїми «Трансцендентними етюдами» [зібрання його транскрипцій – Б. С.] *розширив існуючі уявлення про фортепіанну техніку*. Досі виникають суперечки з приводу можливості виконання деяких із цих фортепіанних робіт. «Глядачі стали свідками гри на фортепіано настільки вправної, що, ймовірно, за все життя, що залишилося, їм не вдасться почути схожого, а тим паче кращого виконання», — констатувала газета «The Daily Telegraph», висвітлюючи на своїх шпальтах концертний виступ Д. Цифри в Лондоні 1957 року [3].

У 30-х роках ХІХ століття інтерес у музичних критиків викликали багато провідних піаністів того часу – серед них були: Ф. Ліст, Ф. Шопен, Тальберг, Клара Вік, Калькбреннер та інші. У 1834 році Р. Шуманом у Лейпцигу засновується «Neue Zeitschrift für Musik»¹⁰ («Новий журнал про музику»), який активно просував нову романтичну течію в музичному мистецтві та її видатних представників. На сторінках журналу, присвячених темі імпровізації, ім'я Ф. Ліста фігурувало першим у списках – він заворожував публіку своєю майстерністю імпровізації, що вирізнялася вишуканою творчою вигадкою, а його екстраординарна за віртуозністю гра стала «недосяжним» орієнтиром для багатьох піаністів того часу, серед яких Ф. Ліст по праву посідав провідну позицію [20, с. 202-203]. Він любив переробляти твір безпосередньо в процесі його виконання за рахунок своїх фантастичних здібностей до імпровізації.

На концертах Ф. Ліста та Д. Цифри панувала атмосфера безпосереднього і живого спілкування з їхньою аудиторією: музиканти відповідали на запити публіки, граючи на біс, і, імпровізуючи на

¹⁰ «Neue Zeitschrift für Musik» (Лейпциг, 1834-1844), заснований Робертом Шуманом, публікувався двічі на тиждень. Музична критика для Шумана мала особливе значення — його журнал замислювався ним як альтернатива сприймаємої критичної байдужості деяких більш ранніх музичних журналів, серед яких, на його думку, був «Allgemeine musikalische Zeitung» (за ред. Г. В. Фінка) [49].

запропоновані їм музичні теми, а також часто виконували свої власні переробки і перекладення для фортепіано популярної на той час музики [24, с. 95]. У репертуарі Ф. Ліста і Д. Цифри переробки могли бути представлені в найрізноманітнішій формі – від варіацій, транскрипцій і парафраз до вільних імпровізацій на оригінальну тему. Ф. Ліст, наприклад, виконав значну роботу з перекладання для фортепіано цілої низки оркестрових творів, повною мірою розкривши потенціал оркестрового звучання фортепіано. З його найвідоміших і найзначніших перекладень такого роду – цикл з дев'яти симфоній Л. В. Бетховена.

На піку віртуозної кар'єри Ф. Ліста, з 1838 до 1847 року, інтерес концертної публіки поступово зміщувався від яскраво вираженої «демонстративності» в бік більш серйозної і благородної музики [24, с. 75-76]. Низка критиків, що виступала проти надмірної віртуозності в музиці, вважали гру Ф. Ліста різкою, надто технічно складною і позбавленою істинної естетичної привабливості [24, с. 95]. Подібну несправедливу критику також можна прочитати на адресу Д. Цифри. Наприкінці 1950-х і в 1960-ті роки – час активного підйому концертної діяльності Д. Цифри – багато критиків надавали перевагу суворому стилю гри, тому сприймали епатажну манеру виконання Д. Цифри часом вкрай скептично. В оглядах його виступів іноді з'являлися аналогії з «цирковою музикою», а піаніста звинувачували у певній ексцентричності.

Як було зазначено, Д. Цифра відчував глибоку прихильність до музики Ф. Ліста. 1984 року він відвідав Будапешт і дав інтерв'ю на «Magyar Rádió» [інтерв'юер Андраш Балінт Варга, угорський музичний журналіст, 1941-2019 – Б. С.], в якому розповів про те, що об'єднує його і Ф. Ліста. За аналогією з великим композитором, Д. Цифра вже з раннього дитинства почав осягати мистецтво імпровізації на фортепіано. У своїх здібностях до імпровізації він вважав, що був ненабагато гіршим за Ф. Ліста. Практикуючись, він розвинув своє просторове мислення до такого рівня, що міг уявляти в голові образ наступних чотирьох тактів, які будуть зіграні. У цьому вмінні Д. Цифра

бачив велику складність. Роблячи записи своїх імпровізацій на певні мелодії, він міг допускати велику кількість фальшивих нот і помилок, пояснюючи це так: «Мої руки не можуть слідувати за тією шаленою швидкістю, яку наказує мій мозок». При цьому кожній імпровізації Д. Цифра мав намір надати форму повноцінного твору, вибудовуючи її безпосередньо у справжньому моменті. У зв'язку з цим він помічав його близьку схожість із Ф. Лістом: «Я думаю, що я також є **творцем** [ред. – Б. С.] в іншому відношенні, звісно, не такою мірою, але деякі споріднені риси у нас є». Далі Д. Цифра каже, що перейняв на себе т. зв. «культ Ліста» він здебільшого самостійно, незважаючи на старання його вчителів, послідовників Ф. Ліста, – Іштвана Томана і Кеєрі-Санто, – яким він, тим не менш, був дуже вдячний. Ще з початку свого знайомства з творчістю Ф. Ліста, Д. Цифра виявив у собі сильний потяг до цієї музики – феномен, якому він ледве міг дати пояснення. Закінчив свою думку Д. Цифра такими словами: «Сьогодні я працюю над творами Ліста вкрай мало. Я вчу їх винятково швидко».

1.3. Імпровізаційне мистецтво Д. Цифри

Музичні пріоритети більшості слухачів, як правило, завжди відповідають т.зв. «духу свого часу». ХХ сторіччя в історії музичної культури відзначилося зміцненням тенденції до суворого прочитання авторського тексту. Це було пов'язано з розвитком записувальної техніки, що дало змогу музикантам робити записи творів в еталонному вигляді, зберігаючи їх на благо майбутніх поколінь. У 20-80 рр. ХХ століття творчість музикантів-віртуозів, які вільно імпровізують на сцені, була не актуальною. Аудиторія хотіла слухати точну інтерпретацію незмінного тексту автора, а композитори вимагали від виконавців суворого дотримання всіх ремарок і вказівок, залишених ними в нотному тексті. Відомі композитори: К. Дебюссі, М. Метнер, М. Равель, І. Стравінський – з метою найдостовірнішого передання їхніх оригінальних музичних ідей дуже ретельно підходили до орнаменталізації своїх творів та піддавали на шпальтах музичних газет гострій критиці тих виконавців, хто нехтував автентичністю своєї гри. Багато

музикантів, зокрема піаністів у ХХ столітті, намагались дотримуватися традиційних інтерпретацій, ігноруючи можливості для імпровізації та будь-яких експериментів. Така тенденція призвела до того, що більшість інтерпретацій стали звучати майже однаково, втрачала своє значення неповторна виразність кожного виконавця. Причиною цього було те, що головний акцент у навчанні переважної частини піаністів того часу був спрямований на беззаперечну вірність авторському тексту і точність його відтворення. Велике значення приділялося індивідуальній технічній підготовці [33, с. 1-3].

Однак, практика імпровізації «не зникла в роки навіть найяскравішого вираженого культу інтерпретації скриптуального тексту» [5, с. 54]. Доказ цьому – творчість таких видатних виконавців ХХ століття, як: В. Горовиць, Д. Цифра, Г. Гінзбург, які на основі своїх імпровізаційних пошуків створювали оригінальні перекладення музики, яку вони полюбили. В. Горовиць [україно-російський, американський піаніст-віртуоз, 1903-1989 – Б. С.] у своїх сольних концертах виконував віртуозні переробки творів Ф. Ліста, серед яких, наприклад, – його знаменита транскрипція Другої угорської рапсодії Ф. Ліста. Також він склав власні варіації на тему циганського танцю з опери «Кармен» Ж. Бізе, якими часто закінчував свої виступи. У концертному репертуарі Г. Гінзбурга [радянський піаніст-віртуоз, 1904-1961 – Б. С.] були обробки деяких творів Е. Гріга, і численні транскрипції, створені Ф. Лістом. Фантазія Г. Гінзбурга на тему каватини Фігаро з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» залишила незабутній спогад у багатьох його слухачів.

В історії європейської західної музики був довгий період, коли імпровізація для музиканта була однією з базових складових його музичної діяльності. У ХІХ столітті ролі композитора і виконавця вже перестають бути рівнозначними і стають для музикантів самостійними професіями – *після цього розколу практика імпровізації поступово ставала дедалі менш затребуваною.*

Поняття імпровізації та композиції в глибокому розумінні мають тісний взаємозв'язок між собою. У процесі імпровізаційної практики музикантами було винайдено багато музичних форм і технік.

Виконавська манера Д. Цифри справді викликала певні протиріччя в епоху безумовного поклоніння нотному тексту. Його гра вирізнялася надзвичайною імпровізаційною свободою та нестандартною технікою, що йшло врозріз зі стереотипним підходом до виконання фортепіанної музики в той час. *Д. Цифри було властиво додавати елементи імпровізаційного стилю у свої виконання.* Він переробляв деякі фрагменти та епізоди твору безпосередньо в момент його виконання на сцені: вводив додаткові мелізми, майстерно поводився з темпом, динамікою і ритмом, ніяк не обмежуючи себе у свободі самовираження. З іншого боку, Цифра також шанобливо ставився до оригінального нотного тексту і не нехтував авторськими вказівками. Він стверджував, що для того, щоб грати вільно та імпровізувати, необхідно мати чітке уявлення структури та мелодійних ліній музики.

Орієнтуючись на творчість та особистість Ф. Ліста, Д. Цифра, як талановитий імпровізатор, перейняв його особливий метод транскрипції та імпровізації. Альфред Брендель [австрійський піаніст – Б. С.] говорив, що піаністи, які вільно володіють мистецтвом імпровізації, зможуть підійти до виконання музики Ф. Ліста набагато більш усвідомлено, що неминуче позначиться на якості інтерпретації творів великого майстра [11, с. 269], *твори якого були створені внутрішнім духом, а не тільки зовнішнім інтелектом.*

Імпровізації та транскрипції Д. Цифри, як піаніста-віртуоза класичного плану, були своєрідною «родзинкою» його виступів – вони чудово доповнювали концертну програму, залучаючи нових допитливих слухачів, які ставали очевидцями воістину екстраординарної гри з безліччю інноваційних технік і рішень. О. Пупіна [кандидат мистецтвознавства України – Б. С.], характеризуючи стильові особливості Д. Цифри на прикладі трактування ним фортепіанного циклу «Третій рік мандрів» Ф. Ліста,

зазначає: «Відбиток яскравої індивідуальності, що лежить на інтерпретації лістовського циклу Д. Цифрою, його феноменальна майстерність сприяють досягненню вражаючого художнього результату» [4, с. 328].

Імпровізаційна творчість Дьордя Цифри приваблива тим, що *поєднує в собі змішання кількох музичних стилів і жанрів одночасно*. Д. Цифра, будучи натомість джазовим майстром, включав елементи цього стилю до своїх імпровізацій та транскрипцій – більш того, близьке до джазової музики блюзове звучання часом можна почути в його інтерпретаціях творів навіть класичного репертуару (!)¹¹. Джерелом тематичного матеріалу для імпровізацій здебільшого слугували популярні опери та оперети, а також народні пісні різних країн: Угорщини, Румунії, Болгарії, Югославії та інших. Яскравим номером у концертній програмі Д. Цифри була імпровізація на тему угорського чардашу зі знаменитої Другої угорської рапсодії Ліста¹². Також примітні його імпровізації на теми з таких оперет, як «Королева чардашу» («Сільва») І. Кальмана [угорський композитор, 1882-1953 – Б. С.] та «Циганська любов» Ф. Легара [австро-угорський композитор, 1870-1948 – Б. С.]. Перераховані факти підкреслюють глибоку прихильність Д. Цифри до угорсько-циганської музичної традиції. Тим часом зв'язок Д. Цифри з румунською музичною традицією простежується у використанні ним для імпровізацій мелодій з таких румунських танців, як «Бриул» та пісень «Дойна»; з болгарською – народних танців «Хора» та «Ручениця».

Д. Цифра імпровізував на теми таких знаменитих опер, як «Травіата» і «Ріголетто» Д. Верді, «Фауст» і «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно та багатьох інших. Одна з найвідоміших імпровізацій Д. Цифри – фантазія на тему арії Кармен «Хабанера» з опери «Кармен» Ж. Бізе. На основі цієї мелодії він, – як

¹¹ Наприклад, в Угорській рапсодії №5 «Héroïde-élégiaque» Ф. Ліста, в епізоді *dolce con intimo sentimento*, манера його виконання на *rubato* Цифрою звучить не інакше, як у характері музики блюзу.

¹² У цьому зв'язку не можна не згадати дві транскрипції Цифри Угорських рапсодій №16 і 19 Ліста. Друга з них присутня у виданні праць Цифри 1995 року — «Transcriptions: Grandes Études de Concert».

і В. Горовиць, – також склав варіації, які збагатив власними мотивами у звичній для нього імпровізаційній манері.

2004 року вийшла книжка Дьюли Карпаті [угорський публіцист, 1922-2005 – Б. С.] під назвою «Menet közben» («Поки ти йдеш») – зібрання історій та розповідей про відомих угорських ромів, у тому числі музикантів. У ньому автор представляє три історії з життя Д. Цифри, розказаних друзями піаніста, які докладніше розкривають особистість Ф. Цифри як блискучого імпровізатора і людини щедрої натури. Перша історія про те, як Д. Цифра домагався отримання диплома почесного артиста; у другій наводиться знаковий епізод з його життя в період Другої світової війни; остання розповідає про один показовий виступ Цифри в Сполучених Штатах.

Д. Цифрі необхідно було підтвердити свою кваліфікацію артиста, отримавши диплом, оскільки в Академії Ф. Ліста довчитися до кінця він не зміг. На закриття цього питання його новим професором Дьордем Ференці було організовано спеціальну комісію журі, очолював яку Золтан Кодай [угорський композитор, педагог, 1882-1967 – Б. С.]. Д. Цифра представив різну за стилем програму, після чого Ференці запропонував йому продемонструвати свої здібності в мистецтві імпровізації – Кодай, своєю чергою, награв йому тему. Через десять хвилин прослуховування імпровізації Д. Цифри, Кодай збентежено піднявся і заявив, що вважав би почуте задалегідь підготовленим номером, якби не той факт, що мелодію він вигдав тієї самої миті, як було ухвалено рішення оцінити навички імпровізації Д. Цифри. Один із голів комісії, директор Національної опери Угорщини, поставив невлучне запитання Кодаю: «Сер, чи означає це, що ми видамо йому почесний диплом?» – на що Кодай затьмареним голосом відповів: «Таке запитання принижує вашу кваліфікацію» [28, с 160].

У другій історії висвітлюється епізод під час жорстоких боїв в Україні в період Другої світової війни, в якому Д. Цифра розлучився з двома своїми друзями. Витративши тижні на пошуки, одного дня його друзі почули віддалене звучання органу, слідуючи якому, вони вийшли до зруйнованої

церкви, повної вмираючих та поранених солдатів. За інструментом сидів Цифра в одній сорочці і грав, не дивлячись на холод морозної зими, що пробирав до кісток. Протягом трьох днів його музика звучала без зупинки і була єдиною відрадою для людей, змучених війною. Коли Цифра піднявся, вони благали його залишитися – музика пом'якшувала їхній біль і допомагала знаходити в собі сили на те, щоб жити далі [28, с. 161-162].

Остання історія стосується одного з виступів Д. Цифри у великому залі Лос-Анджелеса. Офіційно концерт розпочинався о 8 вечора і мав тривати близько двох годин. Однак, по завершенню концертної програми, багатотисячна аудиторія не бажала відпустити Цифру, запрошуючи в піаніста все нові мелодії, на які він імпровізував. Настане 1 година ночі (!), коли Д. Цифра покине зал і своїх слухачів... [28, с. 162]

Серед віртуозів завжди була поширена практика робити аранжування творів, переписуючи їх під свій унікальний стиль виконання з можливістю реалізації повного спектра індивідуальних технічних здібностей. Д. Цифра імпровізував усе своє життя, створюючи на основі своїх творчих польотів численні повноформатні роботи, більша частина з яких була видана посмертно в 1995 р. під загальною назвою «*Transcriptions: Grandes Études de Concert*». Збірка являє собою вибірку з транскрипцій, парафраз та імпровізацій Д. Цифри¹³. Значна частина творів була відтворена безпосередньо зі звукозаписів та перенесена на нотне полотно сином піаніста, Жоржем Цифрою-молодшим. Деякі з цих імпровізаційних номерів були записані Д. Цифрою в 1950-х роках у студії найбільшої на той час звукозаписної компанії у Франції «*Pathé-Marconi*» [сьогодні відома як «*EMI France*»¹⁴ – Б. С.]; лише через багато років Д. Цифра усвідомить усю повноту новаторства ідей, що були закладені в його музиці. Він вважав своїм обов'язком поділитися цим унікальним досвідом з іншими музикантами, які змогли б на власні очі ознайомитися з його імпровізаційною творчістю та

¹³ Перелік кількох найкращих його робіт було наведено у Вступі до цього дослідження.

¹⁴ Див. <https://www.emifrance.fr>.

перейняти секрети ремесла в одного з найбільших **імпровізаторів-романтиків ХХ століття**.

Безпрецедентне за віртуозністю та емоційним напруженням трактування Д. Цифрою власних творів цілком полонило серця його слухачів, і, – що більш важливо, – було демонстрацією якісно нових рішень у техніці гри на фортепіано, орієнтованих на **імпровізаційний підхід** у музиці. У передмові до своїх транскрипцій Д. Цифра описав практику імпровізації як «процес виходу за межі власних талантів, що дає змогу в кожному випадку переступити через відомі межі технічної сторони фортепіанного виконання» [14, с. 8].

У 1982-83 рр. Д. Цифрою було переписано загалом п'ятнадцять угорських танців Й. Брамса зі двадцяти одного (номери: 1-6, 8-10, 12-13, 16-17, 19 і 21)¹⁵. Д. Цифра писав: «У 1982-1983 роках я записав «П'ятнадцять угорських танців» Й. Брамса. Натхненний популярними мелодіями свого часу Й. Брамс склав 21 п'єсу. Хоча ці твори залишали свободу для особистих інтерпретацій, темпераменти композицій не були їхньою унікальною особливістю. Ліст — чия фортепіанна орнаментовка була занадто віртуозною на його [Брамса – Б. С.] смак – йому не дуже подобався» [14, с. 9].

Д. Цифра з великим трепітом ставився до угорських мелодій і вбачав музичний потенціал в угорських танцях Й. Брамса, який мав намір розкрити, спираючись на виконавські традиції Ліста, – як він зауважував, – щоб «встановити мир між цими двома великими музикантами», поважаючи «конструктивний дух» першого та «ентузіазм до імпровізації» останнього [14, с. 9].

П'ятий угорський танець Й. Брамса двічі був переписаний Д. Цифрою – ранній варіант перекладання датується 1957 роком. У порівнянні двох різних за стилем транскрипцій Д. Цифра вбачав можливість вивчення фінальної версії танцю Брамса з іншим розумінням [14, с. 11].

¹⁵ Ці роботи вперше були опубліковані в тому ж 1995 році поряд із іншими транскрипціями Цифри.

Як транскриптор, Дьордь Цифра стає відомим вже після своєї смерті – набувають поширення в мережі Інтернет його фортепіанні роботи, в тому числі у виконанні деяких віртуозів сучасності – Кларисса Гірцель (Clarisse Hirzel) [швейцарська піаністка – Б. С.], Юджа Ванг (Yuja Wang) [китайська піаністка – Б. С.] і Лан-Лан (Lang Lang) [китайський піаніст – Б. С.]. Д. Цифра виступав із майстер-класами по всій Європі, і, на його думку, насамперед своїми транскрипціями та виступами підготував майбутнє покоління піаністів, а не вишуканими промовами та методами. Свою позицію він висловлював такими словами: «Я ніколи не вважав себе вчителем у загальноприйнятому значенні цього слова. Радше, я бачу в собі того, хто проливає світло, того, хто спрямовує маленькою лампою тих, хто схожий на нього [Цифру в ролі вчителя – Б. С.] самого» [14, с. 8]. Д. Цифра, будучи продовжувачем виконавських традицій Ф. Ліста, *знаходив його ідеї щодо мистецтва імпровізації одним із базисів у формуванні піаніста двадцять першого століття*. Опубліковані транскрипції Д. Цифри, як він зазначає, мають відкрити майбутнім піаністам двері нових можливостей і стати підмогою для просування більш **індивідуального**, а не стереотипного підходу в інтерпретації творів класичної музики. Дві транскрипції Д. Цифри П'ятого угорського танцю Й. Брамса повною мірою відображають його мистецьку мету, і є демонстрацією імпровізаційного підходу в музиці, як **невід'ємного елемента виконавського стилю Д. Цифри**.

Висновки до Розділу 1

Дьордя Цифру безумовно можна вважати творчим спадкоємцем великого композитора, легендарного піаніста-віртуоза Ференца Ліста. Ті традиції, які заклав Ф. Ліст у виконавському мистецтві ХІХ століття, передавалися від його безпосередніх учнів наступним поколінням піаністів. Д. Цифра своєю творчою діяльністю підтверджує спадкоємність виконавських традицій, що йдуть від постаті Ф. Ліста та його найкращих учнів. Обидва музиканти були безпосередньо пов'язані з угорсько-циганською музичною культурою.

Зв'язок виконавських стилів Д. Цифри та Ф. Ліста виявляється в їхній майстерності імпровізації, що червоною ниткою пролягає крізь усю їхню творчу кар'єру, а також у крайній інтенсивності самовираження обох музикантів, що виступила визначальним фактором у їхній безпрецедентній за віртуозністю техніці гри на фортепіано. Основу репертуару Д. Цифри становили твори Ф. Ліста, багато його записів яких стали **еталоном звучання** музики цього композитора.

Інша відмінна риса виконавського стилю Д. Цифри – **синтез елементів** класичної музики, джазу, народного фольклору та імпровізації. З цієї причини імпровізаційна творчість Д. Цифри була настільки привабливою для його концертної публіки і сьогодні стає дедалі популярнішою як серед музикантів, так і простих слухачів.

Дьордь Цифра своєю епатажною появою на сцені в пору сумнівних стереотипів на суворе виконання музики продемонстрував значущість *індивідуальності* кожного виконавця. Його транскрипції та імпровізації продовжують надихати багатьох молодих піаністів на те, щоб досягти мистецтво імпровізації та створювати різного роду власні переробки музики. Своєю чергою, нові техніки і рішення, розроблені Цифрою в його фортепіанних роботах, все ще залишаються предметом дослідження для музикознавців і цікавих піаністів.

РОЗДІЛ 2

ДВІ ТРАНСКРИПЦІЇ Д. ЦИФРИ П'ЯТОГО УГОРСЬКОГО ТАНЦЮ Й. БРАМСА

У цьому розділі буде проаналізовано дві транскрипції Д. Цифри Угорського танцю №5 Й. Брамса – рання 1957 року та пізня 1982-1983 рр. – відмінні риси виконавського стилю Д. Цифри буде досліджено крізь призму **імпровізаційного аспекту** [поняття надалі буде скорочено до визначення як «імпровізаційний стиль» того чи іншого музиканта – Б. С.], відображеного в цих імпровізаційних роботах Д. Цифри. Перед цим буде дано порівняльний аналіз між двома першоджерелами П'ятого угорського танцю і, безпосередньо, аранжуванням Й. Брамса.

У першому випадку наочно демонструється стиль «вербункош», який має іманентний взаємозв'язок з угорсько-циганською музичною традицією¹⁶, що справила значний вплив як на Брамса, так і на Ф. Ліста і Д. Цифру. Подальший аналіз П'ятого угорського танцю Й. Брамса в порівнянні з його першоджерелами, а потім із двома транскрипціями Д. Цифри дає змогу чіткіше визначити структурні зміни, внесені як Й. Брамсом до вихідного музичного матеріалу танцю, так і Д. Цифрою вже в аранжування Й. Брамса. Вибір двох версій перекладення танцю Д. Цифрою важливий ще й тому, що під час їхнього зіставлення можна виявити характерні елементи стилю транскрипції Цифри раннього та пізнього періодів – *від вичурного й непримушеного до витриманого та впорядкованого*. При цьому спершу вивчається робота 1982-83 рр., і тільки потім варіант 1957 року – слідуючи логіці в розкритті потенціалу для дослідження, вибір саме такого порядку виявляється коректним, тому що пізніє перероблення ближче до вихідного трактування танцю Й. Брамсом, тоді як у ранньому яскравіше виражений

¹⁶ Найчастіше музика в стилі «вербункош» звучала у виконанні саме угорсько-циганських музикантів. Багато мелодійних, ритмічних елементів цього стилю стали частиною їхньої музичної традиції. Завдяки угорсько-циганським музикантам «вербункош» у ХІХ столітті набув широкої популярності як на території Угорщини, так і в усій Західній Європі [2].

імпровізаційний аспект Д. Цифри, що дає уявлення про виконавський стиль піаніста. Тим часом обидві транскрипції неймовірно важкі для виконання, тому що створювалися Д. Цифрою в типовій для нього віртуозній манері – відбиток його віртуозності також найсильніше позначився на ранній транскрипції 1957 року. Багато епізодів з цих творів безпосередньо асоціюються з творчістю Ф. Ліста, а в стилі транскриптора впізнається запальна виконавська манера угорських циган.

2.1. П'ятий угорський танець Й. Брамса та його першоджерела

Музичні традиції угорських циган мають багату історію, яка охоплює кілька століть. Угорські цигани – одна з найвідоміших етнічних спільнот як в Угорщині, так і в усій Західній Європі. Їхня музична культура охоплює безліч жанрів, від народної музики до класичної. Центральне місце в побуті угорсько-циганських музикантів було відведене різним інструментам групи струнних: скрипка, цимбали, кобза; також були присутніми флейта, акордеон та інші інструменти, але вже значно меншою мірою. Головна особливість музики угорських циган полягає в її загострених емоційних контрастах, від меланхолійності до драматичної пристрасності. Цій музиці властиві складні синкоповані ритми, виразні мелодії, побудовані на різних діатонічних ладах, а також мелодико-гармонійні модуляції. Угорські цигани прославлені своєю манерою імпровізації та здатністю адаптувати музику під різні її жанри і стилі [36]. Угорсько-циганська музична традиція стала невід'ємною частиною угорської національної культури і привертала увагу багатьох знаменитих композиторів, зокрема Й. Брамса, який під враженням від манери виконання музики угорськими циганами створив свої всесвітньо відомі «Угорські танці».

Завдяки масштабному дослідженню Каталін Серце [угорська музикознавиця, публіцистка – Б. С.] з пошуку вихідного матеріалу, яким керувався Й. Брамс під час написання його «Угорських танців», відомо наступне: майже всі танці побудовані на угорських народних мелодіях, за винятком трьох номерів (№11, 14, 16), тематичний матеріал для яких був

складений самим композитором [37]. Під час створення Угорського танцю №5 Й. Брамс звертається до двох джерел. Джерелом для першого розділу у творі Й. Брамса послужила мелодія 1-го розділу частини «Friss» із чардашу Бели Келера [австро-угорський композитор, 1820-1882 – Б. С.], помилково прийнята Й. Брамсом спочатку за народну мелодію. Однак, не всі музикознавці дотримуються думки, що авторство належить саме Б. Келеру. Макс Кальбек та Отто Гольдхаммер вважають, що автором цієї музики міг бути Еде Ременьї [угорський скрипаль і друг Брамса, 1828-1898 – Б. С.] [22; 27]. Чардаш¹⁷ має назву «Bártfai emlék» («Пам'ять про Бартфая») [1-й розділ частини «Friss» далі див. у **Додатку 1**].

Джерелом для середнього розділу Угорського танцю №5 стала пісня у народному стилі в перекладенні для голосу та фортепіано. Пісня під номером №8 входить до збірки з «П'ятдесяти оригінальних народних та угорських пісень»¹⁸ Ігнаца Богнара [угорський композитор, 1810-1883 – Б. С.] [37]. Музика і слова в ній авторства композитора [оригінальну пісню Богнара далі див. у **Додатку 2**].

Об'єднуючи ці два джерела в один твір, Й. Брамс не вносив глобальних змін у вихідний музичний матеріал. Невеликі зміни торкнулися гармонії, мелодійної лінії та динаміки. Більшою мірою відмінності зачіпають фактуру, яку Брамс розширює, і тональність у танці — 1-й розділ переписаний у *fis moll*, а середній у *Fis dur*. Оновлення фактури та мелодійного малюнка

¹⁷ Чардаш (csárdás) — це традиційний угорський народний танець, який виник в Угорщині в XIX столітті. Походить від словацького чоловічого танцю «вербунк» — разом із чардашем вони лягли в основу жанру угорської танцювальної музики «вербункош». У виконанні циганських ансамблів чардаш швидко став популярним і набув широкого поширення не тільки в Угорщині, а й у найближчих країнах — Словаччині, Воєводині, Моравії та Трансильванії.

Чардаш, як правило, складається з двох основних частин, що контрастують між собою, — повільної «Lassú» та швидкої «Friss». У повільній частині музиці характерні більш виразний мелодійний контур і складний гармонійний розвиток, що включає модуляцію. У швидкій частині музичний матеріал активно розвивається, виникає тенденція до поступового прискорення темпу аж до фіналу, в якому танець досягає свого апогею. У цій частині мелодії властива простота, а музиці в цілому бравурність; можуть використовуватися варіації головної теми з повільної частини чардашу.

¹⁸ «50 eredeti nép- és magyar dal» — перша публікація збірки пісень відбулася 1857 року (Пешт).

покликане посилити угорсько-циганський темперамент музики та викликати асоціації зі звучанням циганських ансамблів [Угорський танець №5 Й. Брамса далі див. у Додатку 3].

Форму для танцю Й. Брамс використовує 3-частинну (АВА). Перша та третя частини «Allegro» відведені під чардаш, а середня «Vivace» під аранжування пісні Богнара. Й. Брамс транспонує чардаш (a→fis) і пісню (F→Fis), встановлюючи до певної міри органічний зв'язок між двома різними за характером розділами твору за допомогою використання однойменних тональностей. Музична форма 1-го розділу «Friss» з оригінального чардашу проста бінарна (АВ), де два розділи мають однакову довжину в 16 тактів кожний, а розділ В повторюється в репризі. У варіанті Й. Брамса перші шістнадцять тактів повторюються і виписуються окремо, оскільки фактура при їхньому другому проведенні ускладнюється. Форма розділу В із чардаша у Й. Брамса залишається не зворушеною.

У чардаші Б. Келера є безліч відмінних ознак, що підтверджують зв'язок цієї музики з угорсько-циганською музичною традицією. Басова лінія першої половини танцю побудована на ритмах *ostinato*, де поодинокі звуки на опорних долях чергуються з акордами з прохідними. Гострі пунктирні ритми в мелодії звучать у характерному танцювальному стилі «вербункош». Своєю чергою, пунктири, що стоять на других долях після груп із 16-их (тт. 7, 15), укупі з синкопованим ритмом та застосуванням камбіат¹⁹ у мелодії (тт. 19-20, 23-24 тощо) являють собою типові елементи стилю «вербункош», особливо за їхньої появи в закінченні фраз.

Низка з шістнадцятих нот у тт. 13-14, що йдуть на *staccato*, та форшлаг у т. 26 нагадують техніку прикрас циганської скрипки. Ще одна особливість виконавського стилю угорських циган полягає в елементі *несподіванки*, що виразно проявляється в тт. 16 і 29. У цих місцях цей ефект досягається за рахунок акордів на *sf*, що вступають у різкий контраст із попередньою

¹⁹ Неакордовий звук, що відстоїть від акордового звуку на секунду (↓), і вирішується ходом на терцію/кварту (↑) зі зміною акорду.

групою з пасажів. Акцент на домінанті в 29-му такті відображає *зміну настроїв* у властивій циганам драматичній манері – спокійний епізод змінюється на заключний стрімкий порив із підключенням усіх учасників циганського ансамблю.

Друге джерело Й. Брамса, пісня І. Богнара, має аналогічну чардашу бінарну форму (AB). Розділ А складають 2-тактовий вступ акомпаніатора і наступні за ним дві 3-тактові групи. Розділ В містить у собі два 4-тактових епізоди, кожен з яких розбивається на дві 2-тактові групи.

Гармонійна структура в пісні гранично проста. В акомпанементі лівої руки здебільшого чергується тоніка з домінантою (T↔D). У тт. 9-10 і 13-14 звертає на себе увагу акцент, розміщений над другою нотою у фігурі з двох восьмих, об'єднаних лігою. Цією вказівкою автор спрямовує вокаліста на створення *особливого ефекту crescendo на одному звуці*, що дорівнює одному складу в тексті.

В аранжуванні Й. Брамса поєднання двох різних за характером творів створює очевидний *контраст*. Варто зауважити, що схеми побудови двох танців, Брамса і Келера, дуже схожі одна з одною. У «Bártfai emlék» 1-й розділ частини «Friss» повторюється як фінал, за яким слідує Кода — в Угорському танці №5 після середнього контрастного розділу знову звучить партія чардашу, яка завершується короткою Кодою.

[П'ятий угорський танець Й. Брамса далі див. у

Додатку 3]

Початковий розділ А (64 такти) за протяжністю перевищує заключний розділ А (32 такти і 2-тактова каденція) майже вдвічі, тому що в останньому перша (a) і друга (b) тематичні частини не повторюються. Кожна з частин (a і b) побудована на 4-тактових фразах, що складаються у 8-тактові періоди. У початковому розділі А повтор першої частини (a¹) виписується у зв'язку з ущільненням фактури; друга частина (b) повторюється без змін, тому позначена репризою. У заключному розділі А Брамс формує новий варіант

головної теми (a^2) на елементах тем a і a^1 ; другу тему (b) він залишає недоторканою і після додає 2-тактову Коду.

У середньому розділі (B) Й. Брамсом опускається короткий вступ із пісні Богнара, а дві частини цього розділу (c і d) у танці він повторює. 1-ша (c) складається з двох 3-тактових епізодів; 2-а частина (d) вміщує в собі два 4-тактових періоди, кожен з яких побудований на 2-тактових фразах. 1-ша тема (c) повторюється в репризі, тоді як повтор 2-ї (d^1) виписується тільки з метою додавання вказівки *dolce* в т. 67.

Попри суттєве перетворення у фактурному плані запозиченої Брамсом музики, гармонійний малюнок в його аранжуванні лише в одному випадку серйозно розходиться з першоджерелом. У тт. 41-44 Брамс вводить помилковий каданс на заміну тонічному акорду, в гармонії якого закінчувався оборот в тт. 27-28 у чардаші Келера. Таке рішення дуже вдало поєднується з подальшим поверненням до швидкого темпу на домінантовому акорді в динаміці *f*. Нова гармонія надає епізоду на *p* більш меланхолійного відтінку, що разом зі сповільненням темпу посилює *драматизм емоційних перемикань*, так властивих виконавській традиції угорсько-циганських музикантів.

Й. Брамс доповнив вихідний гармонійний малюнок, серйозно не втручаючись у його структуру, додав прикрас у фактуру. Акомпанемент до мелодії у версії Й. Брамса з перших тактів набуває форми чергування двох гармоній, а саме тоніки з домінантою ($T \leftrightarrow D$), або з субдомінантою ($T \leftrightarrow S$ у тт. 3, 5, 11 і т.д.). В оригінальному чардаші техніка чергування з'являється тільки в тт. 9-10 і далі впродовж усього другого розділу (B) у ньому. Досить широкі інтервали в басу на кварту/квінту в швидкому темпі задають *більш енергійний тон* музиці Брамса порівняно з її початковими варіантами. У проміжок цього ходу в басу (на 1-шу прохідну долю в такті) під час кожного проведення головної теми (a) Й. Брамс поміщає арпеджію, демонструючи в такий спосіб характерну *ритміку угорських циганів*, яку в перших тактах підкреслює вказівкою *sf*, перетворюючи її на синкопу.

При новому проведенні головної теми (a¹) у тт. 17-32 мелодія дублюється октавою – цілком можливо, прийом імітує *техніку подвійних нот на скрипці*, що посилює *ефект оркестральності* звучання. Також у т. 19 щільність звучання зменшеного септаккорду (VII⁷), взятого на тонічному басу, асоціюється з короткочасним вступом усього складу циганського ансамблю. У тт. 21-22 єдиний стрій із терцій октавою вище від подібного мотиву в тт. 5-6 знову спрямовує до циганської манери гри на скрипці. Це типовий прийом угорсько-циганських скрипалів, коли повтор тематичного розділу трактується подвійними нотами у вищому регістрі. Яскравий тому приклад – фігура в т. 25, розкладена гармонія тризвуку у *fis moll*, що піднімається на діапазон двох октав. Брамс також розширює фактуру секстакордів в акомпанементі при повторному проведенні головної теми (a¹).

На другу долю 31-го такту в партію лівої руки Брамс додає синкопу, якої не було в оригіналі, а першу долю 32-го такту він заповнює гармонією повного тонічного акорду замість вихідного простого тризвуку. У партії правої руки в тт. 29-30 октавні подвоєння на прохідних долях також походять на характерну скрипкову техніку.

У другій частині (b) розділу А, крім розширення фактури, Й. Брамс детальніше виписує орнаментацию. Оригінальні акценти на перших двох октавах (тт. 17, 21 у чардаші Келера) замінюються Й. Брамсом на прийом *marcato* – один із акцентів він залишає задля підкреслення дисонансу в т. 34, викликаного гармонією збільшеного VI-го акорду. Стрій акордів в мелодії звучить дуже чітко, що досягається не тільки згаданим акцентом, а й більш витриманим *staccato* четвертних тривалостей на тлі стакато вісімок в акомпанементі, а також пунктирним ритмом у т. 34, що підсилює ефект появи синкопи в 35-му такті.

Й. Брамс обрамляє фактуру танцю різного роду прикрасами: у т. 45 домінантовий акорд передбачає ламана октава на звуці «сіс» в басу; у т. 47 до тонічного акорду додається форшлаг («гіс»). У Келера форшлаг наявний у 26-му такті – у Й. Брамса він є частиною арпеджіо в тривалості восьмої ноти

(т. 42). Розділ А у т. 48 завершується в типовій ритміці угорських циган – новою квінтोलлю.

Фактура в аранжуванні пісні Богнара також значно розширена зі збереженням вихідної гармонійної структури. Брамс надає нову форму ефекту незвичайного *crescendo* з оригіналу (тт. 9-10, 13-14 в пісні Богнара) – він заповнює мелодійний звук під лігою гармонією повного акорду на прохідній долі у вигляді синкопи (тт. 51 і 54, 55-56, 59-60 в танці Брамса). Новий варіант кресендо ще сильніше підкреслює танцювальний характер епізоду.

2.2. Й. Брамс-Д. Цифра: Угорський танець №5 1982-83 рр.

П'ятий угорський танець Й. Брамса був добре відомий Д. Цифрі – музичні теми цього твору були улюбленим матеріалом для виконання та імпровізації угорсько-циганських музикантів у кавових барах та ресторанах. Про цей танець, цілком можливо, Д. Цифра дізнався ще в дитинстві від своєї матері – вона наспівувала синові багато популярних мелодій, щоб він на їхній основі вчився імпровізувати. Пізніше, коли Д. Цифра вестиме кар'єру барного піаніста, цей танець не один раз буде використаний ним як джерело натхнення для імпровізації. Згодом імпровізація переросте в цілісну композицію, записану Д. Цифрою у 1957 р. спільно з «Pathé-Marconi». Версія в нотному друці побачить світ тільки в 1995 році, з виходом повної збірки творів Д. Цифри. Ця первісна транскрипція П'ятого угорського танцю далека від оригіналу, але повною мірою відповідає імпровізаційному таланту Цифри: фактура поцяткована блискучою віртуозною технікою, запровадженою на вільний манер, що зумовила великі зміни, внесені Д. Цифрою в конструкцію танцю. *Стиль написання транскрипції 1957 року подібний до інших його робіт, що були записані ним до 1958 року.*

Вдруге Д. Цифра пише транскрипцію танцю в проміжку 1982 і 1983 років – стилістично ця версія серйозно відрізняється від роботи 1957 року. Транскрипція 1982-83 рр. П'ятого угорського танцю є прикладом пізнього стилю транскрипції Д. Цифри, коли він досягає балансу між збереженням

структурної цілісності оригінального твору та своїми творчими пошуками в розвитку музичного матеріалу. Отже, форма початкового аранжування Брамса в пізній транскрипції Д. Цифри залишається незмінною, але з деякими уточненнями: повтори тем виписані окремо, а також додаються розширення загальною кількістю в дев'ять тактів, включно з доповненою Кодою. Варто зазначити, що п'ятнадцять угорських танців у перекладанні Д. Цифри 1982-83 рр. концентрують у собі всілякі елементи віртуозної техніки, характер застосування яких витримується в кожному номері. *Єдність стилю – відмінна риса всього циклу з п'ятнадцяти транскрипцій угорських танців Д. Цифри.*

Можна позначити *еволюційну лінію* розвитку П'ятого угорського танцю в музичному просторі: від його першоджерел до аранжування Й. Брамса і далі до двох транскрипцій Д. Цифри. Порівняння формальних розмірів кожної з версій дає загальне уявлення щодо масштабу розробки музичного матеріалу в них. Оригінальний чардаш і пісня в народному стилі мають загальну протяжність у 48 тактів, а з урахуванням повторень – 72 такти. П'ятий угорський танець Й. Брамса займає 104 такти і 126 з повторами. Транскрипція Д. Цифри, що датується 1957 роком, вміщує в собі 177 тактів, а пізній варіант 1982-83 років налічує в сумі 135 тактів. Більшість розширень, запроваджених Д. Цифрою, були продиктовані його прагненням уникнути епізодів прямого повторення тем, які в аранжуванні Брамса позначені репризою – *тематичні повторення Д. Цифра трактує, щоразу переробляючи музичний матеріал, що привносить у його варіант угорського танцю елемент картинності.*

*[Й. Брамс-Д. Цифра: Угорський танець №5 1982-83 рр. далі див. у
Додатку 4]*

У транскрипції 1982-83 рр. Д. Цифра зберігає формальну структуру побудови танцю в аранжуванні Брамса, внісши в неї незначні зміни: у кінець другого розділу (В) Д. Цифра додає 4-тактове розширення з 93 по 96 такт

включно; заключне проведення головної теми він доповнює невеликою каденцією з 125 по 127 такт, а Коду від її початкових двох тактів розширює до чотирьох (тт. 132-135).

Фактура танцю суттєво змінюється в пізній транскрипції Д. Цифри, при цьому музична схожість із версією Й. Брамса не втрачається. Д. Цифра прикрашає музику, удосталь додаючи: різноманітні мелізми, ламані акорди, яскраві пасажі, що часто поєднуються зі стрімкими поривами в музиці. Водночас він вносить велике розмаїття в ритм, утворюючи різноманітні ритмічні групи нот та їхні всілякі комбінації одна з одною; скорочує тривалість нот у гамах і фігураціях до 64-их; широко використовує весь доступний регістровий діапазон клавіатури. Цифра з повагою ставиться до гармонійної схеми і загального ритмічного малюнка танцю у трактуванні Й. Брамсом, залишає вихідну тональність при ключі і слідує оригінальній логіці розвитку музики.

На початку твору Д. Цифра дещо змінює лінію баса (тт. 3, 5, 11), а перші суттєві зміни фактури з'являються з переходом до початку другої частини (b) тематичного розділу (A) в тт. 33-34. У т. 33 в середній голос Д. Цифра вводить дисонанс, додаючи альтерацію на другу ступінь («g♯»), що загострює первинну гармонію (V65-IV). Далі в т. 34 гармонії нашаровуються одна на іншу: утворений нонакорд (мала нона fis-g♯) зіставляється з октавою в мелодії («d») та з хроматизмом, що проходить у середніх голосах (хід терцій fis-a♯→eis-gis); звук «d» в октаву на сильній долі дисонує також із басовим «cis», а витриманий у басу звук «ais» і наступна терція (e-g♯) протиставляються терції в партії правої руки (fis-a♯) – виникає *перехресний хід* у голосах (ais→a♯ і далі e-g♯→eis-gis→e♯-g♯). Цифра ставить педаль на всю довжину такту заради збереження нерозривності мелодійної лінії — створюється вражаючий *шумовий ефект шляхом складання хроматизмів воєдино*.

У тактах 34 і 38 Д. Цифрою зберігаються акценти на сильну долю відповідно до трактування Й. Брамса, чого не спостерігається в його ранній транскрипції від 1957 року, де сильна доля замінюється паузою і вступає із запізненням у вигляді синкопи. Такти 41-48 ілюструють приклад майстерності Д. Цифри як транскриптора – музичний матеріал помітно змінюється за недоторканої гармонійної схеми з оригіналу. Цей фрагмент показує, як Д. Цифра заповнює музику всілякими мелізмами і прикрасами, розкладає акорди в інверсії, використовує охоплення крайніх регістрів, розмашисті стрибки у фактурі, інтерпретує пасажі 32-ми та секстолями з 16-их, перекладає мелодію з лівої руки на праву, міняючи їхні ролі місцями – уся ця розмаїтість засобів виразності надає танцю нового колориту: з більшим почуттям польоту, тріпотіння та вогню, як порівняти з версією Й. Брамса.

На початку розділу В на «Vivace» гармонійний малюнок відповідає джерелу – змінюється лише лінія басу, а точніше опорний звук («fis»), який в оригіналі повторюється з другою долею, а у Д. Цифри охоплює цілий такт на педалі, що посилює *ефект стрімкості руху* (тт. 65-76). У середину кожної побудови вводиться репетиція звуку «cis», розподілена між лівою та правою руками, – це укупі з ремаркою *dolce* на **pp** дає змогу говорити про *імітацію м'якого постукування цимбал* із циганського оркестру з характерним для них тремоло на одному звуці. При другому проведенні теми до репетиційної фігури додаються прикраси у вигляді «миготливих» хроматизмів у партії лівої руки. Ритмічна різномірність між пластами фактури відчувається завдяки застосуванню туше *dolce*, що також слугує для уподібнення звучанню молоточків цимбал²⁰.

Починаючи з другої половини розділу В на «Moderato» (тт. 77-96) стиль транскрипції Д. Цифри змінюється в бік більшого опрацювання

²⁰ Ліст часто імітує цей інструмент у своїх творах на угорську тематику. Наочний тому приклад, це його Угорська фантазія, S.123.

музичного матеріалу. Мелодія дублюється почерговим подвоєнням октавою вгору та доповнюється прохідними хроматизмами, включеними в середній голос (тт. 77-79); вдруге вона проходить у вищому регістрі (тт. 81-82). Рухаючись із 85-го такту, тему в партії лівої руки обрамляє каскад секстолів із 16-их у правій, який на надалі переростає в одну велику хвилю (тт. 85-94). *Подібний прийом відведення мелодії в нижні регістри із заповненням на високих тонах широко використовував Ф. Ліст* – головним прикладом тому слугують його транскрипції до опер і парафрази. Застосуванню цієї техніки Цифра знаходить місце, крім того, в тактах: 41-42 (121-122), 49-56 (у перегукуванні теми), 57-60.

Транскрипція Д. Цифри рясніє безліччю вишуканих форшлагів, на відміну від інтерпретації танцю Й. Брамсом, де прикраси присутні лише в окремих випадках. Д. Цифра ускладнює їх, збільшуючи кількість нот у фігурі місцями до двох, трьох, аж до чотирьох нот (тт. 44-45). У певних моментах для Д. Цифри важливо, щоб прикраси ритмічно точно випереджали початок наступного такту, на що він спрямовує виконавця, поміщаючи форшлаг суворо за лінію тактової риски (там само).

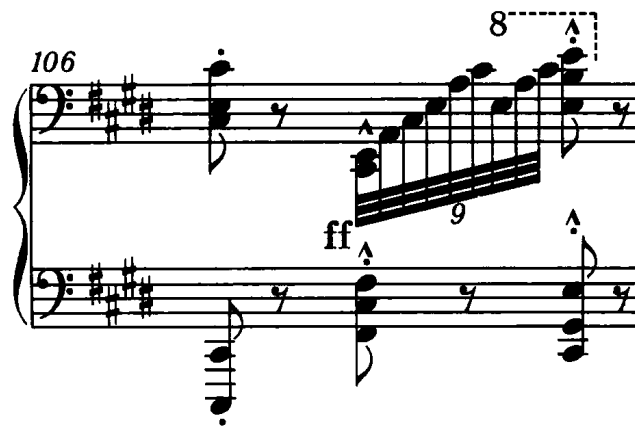
Вплив на Д. Цифру виконавських традицій та творчої спадщини Ф. Ліста легко виявляється в його *імпровізаційному стилі розроблення мотивів, викладенні технічно важких пасажів в іскрометному характері, зокрема 32-ми і 64-ми в заключних каденціях*, що було так само типово для Ф. Ліста. Один із подібних епізодів, як у тт. 31-32, особливо примітний введенням Д. Цифрою в обіг *циганського ладу*²¹ шляхом додавання альтерації на IV ступінь («his») в гаму гармонійного *fis moll*. У цих тактах примітний також *блискучий пасаж, поміщений у праву руку, що підіймається у верхні регістри, за підтримки партії лівої руки, яка йде в такт ритму*, – нагадує

²¹ До складу цього мінорного різновиду циганської гами включено дві збільшені секунди між III/IV і VI/VII ступенями звукоряду.

стиль письма Ф. Ліста. У Прикладі 1 зображено фрагмент з його Угорської рапсодії №12, т. 106.

Д. Цифра, подібно до Ф. Ліста, часто використовує секстольний ритм, техніку простих і ламаних октав у різних фігураціях. Головна відмінна риса імпровізаційного стилю, що об'єднує Д. Цифру з Ф. Лістом, – *вільна форма викладу музики, близька до каденції*. Це добре відображено в заключному епізоді танцю в транскрипції Цифри (тт. 124-135). У тт. 124-125 мотиви лівої і правої рук розходяться між собою за фразировкою, що створює певну складність задля їхнього виконання.

Приклад 1. Ф. Ліст. Угорська рапсодія №12, т. 106



В аранжуванні Й. Брамса присутні деякі стильові ознаки й елементи техніки гри на циганській скрипці, які Д. Цифра у своїй транскрипції *розвиває і доповнює*. Характерна скрипкова фігура – група з подвійних нот – застосовується Цифрою у двох його транскрипціях (тт. 51-52). Подвійні ноти він використовує як у простій формі (єдиним строем), так і шляхом розкладання їх у гармонійних фігураціях (тт. 41-43). Діапазон інтервалів кожної групи переважно охоплює сексту, яка іноді чергується з квінтою або септимою.

Приклади використання груп подвійних нот повсюдно зустрічаються в Угорських рапсодіях Ф. Ліста. Фрагмент узято з Угорської рапсодії №10 (Приклад 2).

Приклад 2. Ф. Ліст. Угорська рапсодія №10, т. 76



2.3. Д. Цифра: «La Cinquième danse hongroise» (1957)

Метод, якого Д. Цифра дотримувався при створенні цієї спонтанної транскрипції, об'єднує його з Ф. Лістом. Ф. Ліст часто використовував наявні музичні теми як основу для вільної імпровізації протягом двадцяти років – у процесі його творчі напрацювання могли бути перетворені на фантазію або транскрипцію. Безумовно, остаточному варіанту транскрипції 1957 року також передували роки імпровізації Д. Цифри на її теми [25, с. 26]. У цьому перекладенні імпровізаційне опрацювання Д. Цифрою досягає настільки великих масштабів, що воно має набагато менше спільних рис з вихідним П'ятим угорським танцем Й. Брамса, аніж пізній варіант транскрипції. Форма розширена за рахунок включення епізодів на кшталт каденції і великої кількості блискучих пасажів. У музиці відчувається більше почуття польоту, непримушеності та «непідробної» імпровізаційної свободи в її прямому вираженні. Чергування *legato* і чіткої артикуляції на *staccato*, «журливого» *pp* з вишуканим *velocissimo* в каденціях, вносять у музику більше відтінків *рапсодичності* та *грайливості* порівняно з версією 1982-83 років. Стиль письма, розмашисті пасажі, широкі стрибки та гармонійний колорит у цьому творі відсилають радше до віртуозного стилю Ф. Ліста, але не Й. Брамса.

[Д. Цифра: «La Cinquième danse hongroise» (1957) далі див. у

Додатку 5]

Транскрипція відкривається в цимбальній манері – коротким затактовим арпеджіо в правій руці у вигляді низхідного доповненого VI-го акорду, заключний «fisis» якого випереджає початок мелодії на домінантовому звуці («gis»).

Дьордь Цифра вносить певні зміни в гармонію та ритміку, а також транспонує танець Й. Брамса в тональність домінанти (cis moll). Складність гармоній у транскрипції Д. Цифри одразу привертає до себе увагу, оскільки вже в другому такті ним вводиться зменшений септакорд (VII7) на тонічному звуці.

Д. Цифра досить часто змінює гармонії акомпанементу порівняно з Й. Брамсом у його аранжуванні. Крім того, Д. Цифра додає значну кількість додаткових фігурацій задля збагачення фактури і привнесення в п'єсу іскрометного характеру музики угорських циган, а також впроваджує безліч інших відмінних елементів циганського стилю. Він не обмежується прикрашанням тільки повторюваного матеріалу, а *розробляє мелодії вже під час їхньої першої появи*. Фрази в повторах часто отримують подальший розвиток. Широке використання прикрас підкреслює імпровізаційний характер музики. Іноді вони виписані арпеджіо і покликані загострити появу акорду на сильній долі (тт. 84, 108, 116, 141, 152, 165 і 168); в інших випадках вони створюють *ефект граціозності* (тт. 33, 45, 57-58 і 61).

Ефекти циганської скрипки певним чином уже були запропоновані Брамсом у його танці, але в ранній транскрипції Д. Цифри прикладів її імітації набагато більше. Фігурації в скрипковій манері – групи подвійних нот із чергуванням кварт, квінт і секст усередині побудов – зустрічаються у Д. Цифри, наприклад, у тактах 36 і 40.

Й. Брамс і Ф. Ліст оперують зменшеними септакордами дуже часто у своїх фортепіанних роботах на угорсько-циганську тематику. Тією ж мірою це стосується і Д. Цифри – він *включає зменшені септакорди повсюдно*

заради посилення гармонійної напруги в щільних пластах фактури. Хроматичні послідовності низхідних зменшених септакордів (тт. 42 і 58) відсилають до характерного звучання і техніки циганських ансамблів, а також до робіт Ф. Ліста (див. Приклад 3). В іншому випадку при висхідному русі ці акорди чергуються зі стрибками вгору на октаву в транскрипції Д. Цифри (тт. 46 і 62). Дублювання акордового каркаса стрибком на октаву розширює звуковий діапазон основного акорду (на педалі) — великий жест, що створює певні труднощі для виконавця. Приклади використання зменшених септакордів у низхідних та висхідних хроматичних послідовностях часто зустрічаються в рапсодіях та транскрипціях Ф. Ліста. У Прикладі 3 продемонстровано уривок з його Угорської рапсодії №12, т. 120.

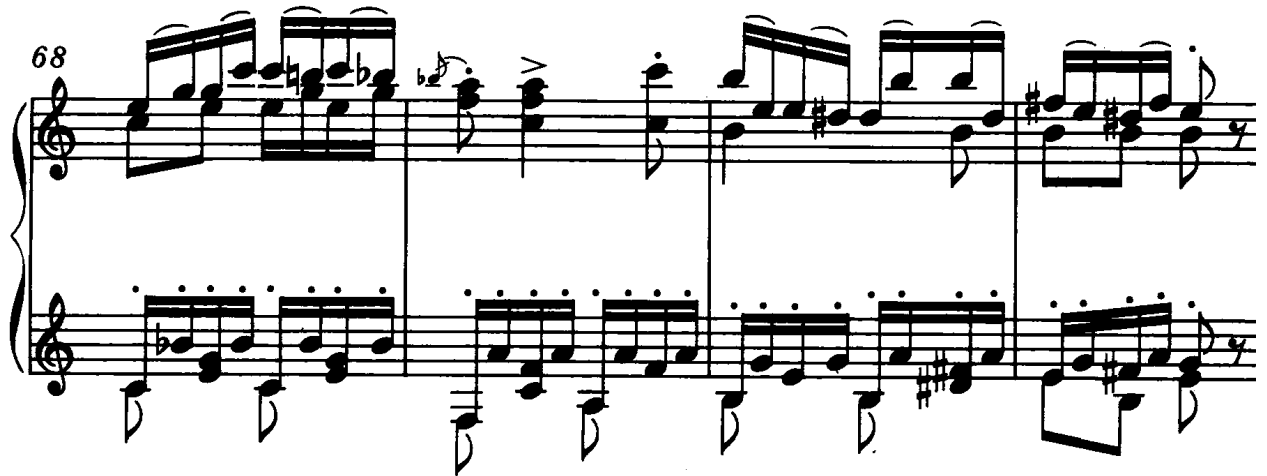
Приклад 3. Ф. Ліст. Угорська рапсодія №12, т. 120

The image shows a musical score for Franz Liszt's Hungarian Rhapsody No. 12, measures 120-125. The score is in 9/4 time and features a complex chromatic texture with diminished seventh chords. The right hand part is marked 'ff strepitoso' and includes an 8-measure repeat sign. The left hand part features a bass line with a pedal point.

Для розділу В (тт. 65-125) Д. Цифра обирає нову тональність (Cis dur), можливо, зручнішу для рук, аніж Fis dur в аранжуванні Й. Брамса та в транскрипції Д. Цифри 1982-83 рр. — тим не менш, партія правої руки у версії 1957 р. значно більш насичена дрібною хроматикою, що підвищує складність у її прочитанні. Протягом усього розділу (В) права рука грає практично без перерв групи з 16-их штрихом *staccato* на «Vivace» (ММ ♩ = 126-152). Хроматизми всередині груп у послідовностях з терцій з мелодією на верхніх тонах (тт. 65-83) створюють відчуття якоїсь *метушливості* в характері водевілю. Артикуляції на *staccato* в туше *leggero* асоціюються з віртуозністю циганського скрипаля.

В тт. 77-82 звертає на себе увагу складність мінливих артикуляцій. Відведення Д. Цифрою двох пластів фактури в партію однієї руки – характерний для Ф. Ліста прийом. Уривок з його Рапсодії №10 наведено в Прикладі 4.

Приклад 4. Ф. Ліст. Угорська рапсодія №10, тт. 68-71



У тактах з 85 по 99 Д. Цифра знову використовує октавні стрибки, але вже з дублюванням основного акорду – чується *оглушливий гуркіт звучання цимбал*. Цей епізод (2-а частина (b) розділу В) за характером рухів настільки сильно відрізняється від свого першоджерела, що, при першому ознайомленні, може здаватися схожим на новий розділ у формі транскрипції. Артикуляція *staccato* у 2-ій половині кожного такту (після позначення *legato* в 1-ій) підкреслює акценти з оригінальної пісні І. Богнара, які Й. Брамс перетворив на *crescendo* [див. Додаток 2, тт. 9-10 і 13-14; Додаток 3, розділ «Vivace»]. *Техніка октавних стрибків, застосована Д. Цифрою, – одна з ключових складових віртуозного стилю Ф. Ліста, і повсюдно зустрічається в його Трансцендентних етюдах, концертних парафразах та іноді в його Угорських рапсодіях.*

На відміну від аранжування Й. Брамса, ефекти звучання цимбал дуже часто імітуються Д. Цифрою в обох його транскрипціях П'ятого угорського танцю. Цимбаліст – дуже значущий учасник кожного циганського ансамблю, зважаючи на розмаїття тих звукових ефектів, які він здатний витягти зі свого

інструменту. Його жваве постукування на арпеджированих акордах часто з'являється наприкінці фраз у той час, як інші учасники ансамблю витримують останній акорд, слухаючи цимбальне соло. Д. Цифра також звертається до цієї техніки, що спостерігається, наприклад, у тт. 8, 16, 24 і 32 в транскрипції. Деякі з цих арпеджіо (тт. 8, 16, 24) містять у собі альтерацію на IV-ій ступені гами (fisis), яка входить до звукоряду циганського ладу.

Інша особливість ролі цимбаліста в циганському ансамблі полягає у віртуозному виконанні каденцій – Д. Цифра продовжує цю традицію і вводить **епізоди-каденції** (див. тт. 149-153 і 165-169), інтерпретуючи їх у своїй неповторній віртуозній манері. В його каденціях використовується циганський лад, розгонисті пасажі вибудовано *окремими блоками, кожен з яких представляє унікальний технічний оборот* в імпровізаційному стилі, характерному як для Д. Цифри, так і для Ф. Ліста. Оскільки це каденція, Д. Цифра виписує її дрібним шрифтом, за прикладом Ф. Ліста та інших композиторів XIX століття.

Октавний блок розширеного 165-го такту побудований на повторенні одного мотиву, розподіленого між партіями обох рук: 1-ша його половина розбивається на дві більш дрібні частки (fis-e-dis-e в чергуванні з cis-h-ais-h), які двічі повторюються та висходять нагору; у 2-ій половині обігруються звуки fis-e та cis-h тим самим методом, але в низхідному русі (див. т. 165). Наступний блок (166-й такт) грається *a capriccio* в туше *leggierissimo* правої руки і спочатку будується шляхом *чергування великих секунд і малих терцій*, у чому розрізняється звучання, характерне для Ліста.

Починаючи з 168-го такту Д. Цифра розгортає масштабне полотно зі звуків окремих ладів і гармоній, об'єднаних у самостійні фігурації. Приклад 5 відображає загальний гармонійний малюнок цього відрізка (тт. 168-169), другої половини від усієї каденції в тт. 165-169.

Приклад 5. Ладогармонійний план каденції в тт. 168-169 П'ятого угорського танцю Д. Цифри (1957)

Висхідні пасажі побудовані на елементах циганської гами, про що свідчать збільшені секунди, що виявляються (a-his і d-eis).

Обидві транскрипції Дьордя Цифри мають *дуже деталізовану і складну нотацію*, що була продиктована рідкісним віртуозним стилем Д. Цифри, який сягає корінням до фігури Ф. Ліста. Фактура в транскрипціях Д. Цифри вирізняється своєю масивністю і, в деяких випадках, надзвичайною складністю, особливо в моменти, коли *кілька шарів музики набувають самостійного характеру і не залежать один від одного*, – комплексна стильова особливість композиційних підходів Д. Цифри та Ф. Ліста. Дана Гулі, в рамках свого дослідження «Grande fantaisie di bravura sur la clochette de Paganini», описує цей аспект більшої частини фортепіанного репертуару Ф. Ліста таким чином: «У фантазії майже немає моменту, коли фактура не мала б трьох або чотирьох незалежних шарів. Одна рука може відповідати за управління двома контрастними типами артикуляції. Обидві руки постійно змінюють регістри, перетинаються одна з одною і міняються ролями». Показова практика нотації Ф. Ліста: майже безглузда щільність поданої інформації щодо динаміки, акцентування, артикуляції, темпу і характеру. Один лише 127-й такт містить чотири типи артикуляційних знаків, окреме динамічне маркування для нижнього голосу, специфічні вказівки для педалі та чотири словесні інструкції. Партитура більше схожа на *транскрипцію виконання* [курсив мій – Б. С.], ніж на припис до виконання» [23, с. 37].

Цими словами можна охарактеризувати композиційний стиль й самого Д. Цифри в його «La Cinquième Danse Hongroise» (1957), що схожий більше на докладну транскрипцію виконання. Часто впроваджені Д. Цифрою такі словесні позначення, як: *veloce, velocissimo, a capriccio, strepitoso, tranquillo, leggerissimo, tenuto assai* тощо – зустрічаються повсюдно в партитурах Ліста. Ретельні й винятково докладні вказівки, точна нотація екстремально швидких пасажів і прикрас у транскрипції Д. Цифри представляють достеменно точну розшифровку оригінального запису 1957 року і слугують виконавцеві дороговказом до стилістично вірного відтворення, наскільки це можливо.

Як було зазначено [див. с. 29], транскрипції Д. Цифри демонструють імпровізаційний підхід у складанні музики. Енергійна, пристрасна і вогненна натура Д. Цифри виражається у високому ступені складності реалізованих ним пасажів, і транскрипції цього піаніста вимагають рідкісної бравурності від виконавця. В імпровізаціях Д. Цифри укладено багато особливостей імппульсивного, але щирого стилю виконання музики угорськими циганами, але більшість із цих елементів спрямовують також до імпровізаційного стилю Ференца Ліста. Незліченні особливості пов'язують транскрипції Д. Цифри з Ф. Лістом: злиття різних мелодійних пластів, постійна зміна регістрів і ролей партій обох рук, що, як наслідок, спричиняє конфронтації у фразуванні, а також широке застосування великих акордів в охопленні октави, акордів на арпеджіо та епізодів-каденцій. *Роль Брамса в наведених двох роботах Цифри також має принципову важливість, тому що його аранжування угорських мелодій є стійким матеріалом для подальшого розвитку, розробки та віртуозної фантазії.*

Зрозуміло, швидкісні пасажі, складні фігурації та численні зменшені септакорди надають транскрипціям Д. Цифри певного «шарму», що має схожість із творами Ф. Ліста, а також із музикою циганських ансамблів, але водночас, в окремих випадках виявляються нонакорди та протяжні дисонанси з хроматизмів, витриманих на одній педалі, що виходить за межі того, що можна знайти у творах Й. Брамса та Ф. Ліста. Можливо,

унікальність робіт Д. Цифри полягає в тому, що він, керуючись здебільшого традиційними елементами, фактично задав **нову планку якості в опрацюванні та розвитку музики**. Використовуючи технічні засоби, схожі з тими, які застосовував Ф. Ліст, Д. Цифра їх ускладнює, утворюючи більш вишукані форми, що ставить перед виконавцем небувале за труднощами завдання. Він складає різні фігурації та ритми в більш складних комбінаціях, звертається до всіляких прикрас, здійснює раптові, швидкі і великі стрибки між акордами.

Висновки до Розділу 2

Транскрипції П'ятого угорського танцю Й. Брамса, створені угорським піаністом-віртуозом Д. Цифрою, стали віддзеркаленням його унікального виконавського стилю, в основі якого лежить імпровізаційний підхід до виконавства. Завдяки практиці імпровізації Д. Цифра розвинув небувалу техніку гри на фортепіано, винайшов нові засоби виразності, новизну яких усвідомив не одразу, тому лише наприкінці життя зміг закарбувати свої ідеї в нотах.

У ранній транскрипції П'ятого угорського танцю 1957 року, стиль транскрипції Д. Цифри вирізняється вільним підходом до переробки оригінальної музики: з масштабним розширенням епізодів, гармонійної структури, фактурної складової; з додаванням нових мотивів до мелодії, ускладненням ритму, більшим числом додаткових фігурацій, оздоблень; зі значно детальнішою орнаментациєю, вільним варіюванням темпу. У пізній транскрипції 1982-83 років стиль транскрипції Д. Цифри змінюється в бік більшої організованості, збалансованості. Він, як і раніше, широко використовує свій творчий потенціал, всіляко розширюючи мелодико-гармонійну складову і вводячи докладнішу ритміку в фігурації, але масштаби його розробки куди більш сполучені з оригіналом. Загалом, стиль транскрипції Д. Цифри у двох його інтерпретаціях П'ятого угорського танцю Й. Брамса характеризується *багатством декоративних елементів, віртуозною технікою і швидким темпом, поєднанням класичної музики з*

виконавською традицією угорських циган. До того ж вплив виконавських традицій Ф. Ліста також ясно простежується в цих роботах. Дьордь Цифра прагнув зберегти характер та автентичність угорської народної музики у своїх транскрипціях із привнесенням у неї того неповторного вогню, що притаманний угорсько-циганським музикантам. Численні аудіо- та відеозаписи, власна фортепіанна творчість Д. Цифри повною мірою відображають його палку натуру, що значною мірою визначила його незрівняну віртуозність в оволодінні інструментом.

ВИСНОВКИ

Дьордь Цифра увійшов в історію піаністичного мистецтва ХХ століття як неперевершений віртуоз, геніальний імпровізатор і як винятковий інтерпретатор Ф. Ліста. Завдяки роботі заснованого ним благодійного фонду «Fondation Cziffra», публікаціям міжнародного музичного видавництва «Edition Peters», дедалі більша кількість музикантів і простих слухачів не лише відкриває для себе дивовижну особистість Д. Цифри, а й знайомиться з його прогресивними фортепіанними роботами, чимало з яких ще залишаються предметом дослідження для музикантів окремих спеціалізацій. Ці віртуозні роботи, опубліковані вперше в 1995 році, відображають творчий бік особистості Цифри. В них продемонстровані нові способи побудови та опрацювання музики, в основі яких лежить імпровізаційний підхід, що може зацікавити багатьох музикантів на залучення до власної практики імпровізації.

Велику роль у формуванні виконавського стилю Дьордя Цифри відіграв його близький зв'язок з угорсько-циганською музичною традицією. Імпровізаційний стиль угорсько-циганських музикантів, зокрема Д. Цифри, ґрунтується на абсолютному почутті свободи, спонтанній манері адаптації, варіювання, розширення і глибинної розробки заданих тем. Д. Цифра був незалежний від впливу авангардних течій ХХ століття в музиці – він мав свої творчі ідеали, в яких був непохитний. Д. Цифра, будучи послідовником Ф. Ліста, культивував цей досвід у перекладанні п'ятнадцяти угорських танців Й. Брамса, надавши кожному номеру небаченого раніше віртуозного блиску. Важливо відзначити той факт, що музичні традиції угорських циган виявилися об'єднавчою ланкою між Й. Брамсом, Ф. Лістом і Д. Цифрою в їхніх імпровізаційних пошуках.

Цифру з Ф. Лістом єднає також загальний факт того, що їхні екстраординарні технічні здібності були продиктовані внутрішнім почуттям, їхньою непомірною силою самовираження. Поява обох музикантів на

концертній сцені в їхню пору сприймалася публікою не інакше, як феноменом свого часу.

За аналогією з Ф. Лістом, Д. Цифрі було властиво переробляти певні епізоди виконуваних творів на інший манер, що відкривало нові грані в інтерпретації музичної думки. Наприклад, «Угорські рапсодії» Ф. Ліста досить часто піддавалися таким переробкам, про що свідчать концертні записи Д. Цифри. Д. Цифра так само, як і Ф. Ліст, відточував майстерність імпровізації ще змалечку і чудово вправлявся з мелодією, гармонією і ритмом. В одному імпровізаційному номері Д. Цифри міг прозвучати різкий дисонанс від зображення «кумедного водевілю» з його трансформацією у «шквалкий галоп».

Видатні піаністичні здібності Дьордя Цифри завжди приковували до себе пильну увагу як з боку критиків, так і пересічних слухачів, які відзначали в піаністі рідкісне музичне обдарування. Однак, деяка кількість критиків не визнавала універсалізм виконавського образу Д. Цифри і скептично ставилася до його віртуозної манери гри. Безперечно, твори Ф. Ліста превалювали серед решти репертуару Д. Цифри, але не можна залишати поза увагою його чарівні інтерпретації музики авторів більш ранніх епох, від Й. С. Баха, Д. Скарлатті та Ф. Куперена до В. А. Моцарта і Л. Бетховена. Витончена романтична музика Ф. Шопена у виконанні Д. Цифри звучала не менш переконливо, ніж твори його кумира, іншого великого романтика XIX століття, Ференца Ліста. Що стосується окремих висловлювань критиків у бік «розпещеної» віртуозності Д. Цифри, то вони звучать не менш необачно. У переважній кількості рецензій на виступи Д. Цифри публіка відзначала в його грі безліч градацій: від ніжності до бурхливої пристрасті, від грайливості до шаленого пориву тощо [18].

В автобіографічній книжці «Гармати та Квіти» Д. Цифрою описано дивовижні повороти долі, що визначили його творчий шлях; наведено факти численних труднощів і випробувань на цьому шляху – бар'єр, який Д. Цифрі вдалося подолати, будучи людиною незламної сили внутрішнього духу,

спритної натури та глибокої відданості своїй справі. Його історія може послужити натхненням і корисним прикладом кожному читачеві, незалежно від роду діяльності останнього. Як і рівною мірою транскрипції та імпровізації Д. Цифри, які донині підштовхують музикантів до опанування мистецтва імпровізації з метою їхнього більш стрімкого професійного зростання, та для зрушення наявних меж можливого в музиці, і, – головне, – задля внесення більшої індивідуальності в інтерпретації творів класичних авторів.

Спадщина Дьордя Цифри збережена в архіві з аудіо- та відеозаписів, радіо- і телепередач, у зібранні його «Трансцендентних етюдів». Учні Д. Цифри, підготовлені на уроках і майстер-класах свого вчителя, продовжують ті традиції, які корінням сягають персони Ф. Ліста, легендарного піаніста-віртуоза XIX століття. Досі існує й активно працює благодійний фонд Д. Цифри в м. Санліс у Франції²², готовий надати всю необхідну підтримку молодим талановитим музикантам для просування їхньої творчої кар'єри.

²² Див. <https://www.fondation-cziffra.com>.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Володось А. Отчего гибнет классическая музыка (интервью с И. Овчинниковым) // Газета. 2005. № 233 (8 декабря). : URL: <http://www.gzt.ru/culture/2005/12/07/211005.html> (дата звернення: 08.09.2022).
2. Геді А. І. Особливості угорського національного стилю у творах для фортепіано з оркестром Б. Бартока : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2021. 224 с.
3. Ливиа А. Пианист-виртуоз Дьёрдь Цифра. : URL: <http://www.liveinternet.ru/community/2281209/post118953314> (дата звернення: 09.09.2022).
4. Пупина О. А. 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*. 2019. № 3. С. 325–328.
5. Сердюков А. А. Импровизация в академическом музыкальном исполнительстве. Исполнительское искусство. Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. : URL: <https://musalm.ru/assets/almanac/2017-1/3-2.pdf> (дата звернення: 05.01.2023).
6. Тамаш Васари. Интервью в документальном видеофильме «Искусство фортепиано: великие пианисты 20-го века», производство Warner Music Group (NBC Arts 29199-3, 1999).
7. Тонхаізер-Воеводіна О. В. Етапи розвитку угорської фортепіанної школи / Ольга В'ячеславівна Тонхаізер-Воеводіна. *Вісник Львівського університету: Серія мистецтвознавство*. Львів: ЛНУ ім. І. Франка. 2014. Вип. 14. С. 194–199.
8. Тонхаізер-Воеводіна О. В. Спадкоємність традицій Ференца Ліста в угорській фортепіанній школі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (на прикладі діяльності Дебреценських піаністів) : дис. О. В. Тонхаізер-

- Воєводіна канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 236 с.
9. Bardet, Pierre-Olivier, and Stephen Wright, eds. *Georges Cziffra*. Idéale Audience International and IMG Artists. London: EMI Classics, 2003. DVD video.
 10. Brahms, Johannes. *Ungarische Tänze für Klavier zu vier Händen*. Edited by Gábor Kováts. Source publication and commentaries by Katalin Szerzi. Budapest: Editio Musica Budapest, 1990.
 11. Brendel, Alfred. *Alfred Brendel on Music*. Chicago: A Cappella, 2001.
 12. Cziffra, György. Brief biography, information. : URL: <https://www.thepianofiles.com/gyorgy-cziffra-at-100> (дата звернення: 07.09.2022).
 13. Cziffra, György. *Cannons and Flowers*. English translation by John Hornsby of the French version of the Hungarian manuscript. Northumberland, England: Hexham, 1996.
 14. Cziffra, György. *Transcriptions: Grandes Etudes de Concert I pour piano*. Senlis, France: Edition Cziffra, 1995. Distributed by Frankfurt: Peters, 1995.
 15. Cziffra, György. *Transcriptions: Grandes Etudes de Concert II pour piano*. Budapest: Akaprint, 2000.
 16. Cziffra, György. *Paraphrases and Transcriptions: Mendelssohn, Liszt, Verdi, Wagner, Brahms*. Recorded in Budapest, 1954-56. Performed by Georges Cziffra. Hungaroton Classics, 1995. Compact Disc 31596.
 17. Cziffra, György. “Cziffra Györgyre emlékezünk” [We remember György Cziffra]. Radio broadcast, Magyar Rádió, Budapest, Hungary, 13 February 1994.
 18. Cziffra, György. Evaluation of Cziffra’s performance by listeners on YouTube : URL: <https://www.youtube.com/watch?v=f9Xvv-a5K1w> (дата звернення: 12.09.2022).

19. Deaville, James. "Liszt and the Twentieth Century." In *The Cambridge Companion to Liszt*, ed. Kenneth Hamilton, 28-56. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
20. Gibbs, Christopher H. "Just Two Words. Enormous Success." In *Franz Liszt and His World*, ed. Christopher H. Gibbs and Dana Gooley, 167-230. Princeton: Princeton University Press, 2006.
21. Gibbs, Christopher, and Dana Gooley, eds. *Franz Liszt And His World*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
22. Goldhammer, Otto. "Liszt, Brahms und Reményi." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 5 (1963): 89-100.
23. Gooley, Dana. *The Virtuoso Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
24. Gooley, Dana. "The Battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century." In *Franz Liszt And His World*, ed. Christopher Gibbs and Dana Gooley, 73-101. Princeton: Princeton University Press, 2006.
25. Hamilton, Kenneth. "Liszt Fantasizes – Busoni Exercises: The Liszt-Busoni 'Figaro Fantasy.'" *Journal of the American Liszt Society* 30 (1991): 21-27.
26. Hamilton, Kenneth. "Liszt's Early and Weimar Period Works." In *The Cambridge Companion to Liszt*. Edited by Kenneth Hamilton (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 84.
27. Kalbeck, Max. *Johannes Brahms*. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft 1912. Reprint, Tutzing: Schneider, 1976.
28. Kárpáthy, Gyula. *Menet közben: Életúton alkotó cigányokkal* [While on a journey: with creative gypsies on a travel of life]. Budapest: M. Mercurius, 2004.
29. Kenyeres, Ágnes, ed. *Magyar Életrajzi Lexikon* [Hungarian biographical lexicon] 1000-1990. <http://www.mek.oszk.hu> (дати звернення: 16.09.2022, 25.09.2022).
30. Liszt, Franz. Hungarian Rhapsodies. URL: <https://www.piano.ru/liszt.html> (дати звернення: 18.02.2023, 04.04.2023).

31. Morrison, Bryce. "Cziffra plays Bartók and Liszt." Program notes for Béla Bartók's *Concerto for Piano and Orchestra, no. 2*, and Franz Liszt's *Fantaisie hongroise*. Performed by Georges Cziffra. EMI Music France CD 5 66164 2, 1996.
32. Raessler, Daniel M. "Ferruccio Busoni as Interpreter of Liszt." *Journal of the American Liszt Society* 9 (1981): 31-41.
33. Randall, Mayumi Ogura. *The History of Piano Improvisation in Western Concert Music*. Ph.D. diss., University of Cincinnati, 1993.
34. Retkes, Attila. Notes for *Cziffra György at the Piano: Works by Liszt*. Translated by Dávid Oláh. Hungaroton Classics D 32131, 2002.
35. Seidle, Peter. "Georges Cziffra." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopedie der Musik*, ed. Friedrich Blume, vol. 5. Kassel: Bärenreiter, 2001.
36. Szabolcsi, Bence. *A Concise History of Hungarian Music*. London: Barrie and Rockliff, 1964.
37. Szerző, Katalin. "Magyar zeneműnyomtatványok Brahms könyvtárában: Újabb adatok a Magyar táncok forrásaihoz" [Printed Hungarian music in Brahms' library: new sources for the Ungarische Tänze]. *Zenatudományi Dolgozatok* [Studies in musicology], 1995-96, by the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 157-166. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 1996.
38. Tóth, Aladár. *Válogatott Zenekritikái* [Selected music reviews of Aladár Tóth] (Budapest: Zeneműkiadó, 1968), 23.
39. Vosteen, Annette. *Neue Zeitschrift für Musik*. National Information Services Corporation. : URL: <https://ripn.org/?page=JournalInfo&ABB=NZM> (дата звернення: 15.11.2022).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК 1

Allegro vivo.

Friss
1.

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19 20

21 22 23 24 25 26

27 28 29 30 31 32

ДОДАТОК 2

8^{ik} szám.

Ének.

1 *Frissen.* 2 3 4 5

U - czu bi - zon meg - é - rett a ká - ka,

Zongora.

f

6 7 8 9 *Halkabban.* 10

a sze - re - tőm ha nem sző - ke bar - na. csip - ke bo - kor

p *Halkabban.*

11 *Frissen.* 12 13 *Halkabban.* 14 15 *Frissen.* 16

ga - la - go - nya vad bo - kor, nem is le - ány, ha a ha - ja nem bo - dor.

Frissen. *p* *Halkabban.*

5.

Allegro.

f *passionato*

The musical score is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of six systems of staves. The first system begins with the tempo marking 'Allegro.' and the dynamic 'f' with the instruction 'passionato'. The first five measures of this system are marked with 'sf' (sforzando). The second system continues with similar dynamics and includes fingering numbers 4 and 5. The third system starts with a piano 'p' dynamic, followed by 'sf' and 'f' dynamics, and includes first and second endings. The fourth system is marked with 'sf' throughout. The fifth system features a 'p' dynamic and includes fingering numbers 2, 3, 2, 3. The sixth system concludes with 'sf' and 'f marc.' (f marcato) dynamics, and includes a double bar line and a final asterisk. The score is printed on a white background with black ink.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains melodic lines with slurs and accents. Bass staff contains a steady accompaniment. Performance markings include *Ad.* and asterisks.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features a triplet of eighth notes. Performance markings include *p poco rit.*, *espr.*, and *f in tempo*. Fingerings 3 and 4 are indicated.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes. Performance markings include *Vivace.*, *sf*, and fingerings 5, 5, 4, 5.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes. Performance markings include *poco rit.*, *p*, *in tempo.*, and *p legg.*

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes. Performance markings include *poco rit.*, *in tempo*, *p legg.*, and *p*.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes. Performance markings include *in tempo*, *legg.*, *poco rit.*, *dolce*, *in tempo*, and *p legg.*

f *passionato*

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

f

p *sf* *f marc.*

csp. *p poco rit.*

f in tempo

No. 5

J. Brahms – G. Cziffra

Allegro (MM $\text{♩} = 116$)
il canto sempre più forte

m.d.
mp
m.s.

portato simile

8

leggiere
p

14

f
mf

21 *loco*

ff
f

27 *poco rinf.*
legg.
mf
p
legg.

f
f

32 *ff* *mf* *legg.*

38 *mp* *pp* *f*

43 *loco* *mf* *f* *loco* *mp subito*

48 *f risoluto* *non leg.* *rit. poco* *loco*

54 *rf brillante*

42

57 *loco* *mp* *p* *loco* *non leg.* *3 4 8* *loco* *rf* *f*

62 *loco* *f* *pp* **Vivace (MM ♩=144)**
dolce egualmente

68

74 **Moderato (♩=88)**
dolce con grazia *accel.* *al. - -*

Tempo I. *rit. molto* *loco*

80

85 **Moderato** *poco accel.* *poco rit.*

Musical score for measures 85-88. The right hand features a complex sixteenth-note pattern with fingerings 6, 1, 2, 6, 3, 1, 6, 2. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include mp and m.s. (mezzo-soprano).

mp *m.s.*

accel poco a poco al - - - Tempo I

89 *cresc.* *leg.*

Musical score for measures 89-92. The right hand continues with sixteenth-note patterns, including a 5-fingered run. The left hand accompaniment is lighter. Dynamics include cresc. and leg. (leggiero).

cresc. *leg.*

93 *loco 5* *poco allarg.* *stacc.* *ff marc.* *stacc.* *non leg.*

Musical score for measures 93-96. Measure 93 has a 'loco 5' marking. Measure 94 has a 'poco allarg.' and 'stacc.' marking. Measure 95 has a 'ff marc.' marking. Measure 96 has a 'stacc.' marking. The left hand has a 'non leg.' marking. Dynamics include ff and stacc. (staccato).

loco 5 *poco allarg.* *stacc.* *ff marc.* *stacc.* *non leg.*

97 **Più vivo (MM ♩ = 132)** *il canto più f* *p* *mf*

Musical score for measures 97-103. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings 2, 3. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include p and mf.

p *mf*

104 *p legg.*

Musical score for measures 104-107. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings 7. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include p legg. (piano leggiero).

p legg.

rit. - - - - - **Moderato** **Tempo I**

110 *p* *ff* *f* *ff*

rit. - - **Più vivo** *rit.* - - **Moderato** *accel.* -

115 *ff* *f* *f* *ff* *mf*

ritard. - - **Tempo I** *rit.* - - *accel.* -

120 *mf* *pp* *rit.* *accel.*

quasi cadenza ad lib. **Tempo I** *accel.* -

124 *f* *cresc.* - *loco*

ritardando - martellato **Vivace** **Presto (MM ♩=168)** *loco*

128 *ff* *f* *ff*

The musical score consists of five systems of piano music. Each system contains two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *p*, *ff*, *f*, *mf*, *pp*, and *loco*. It also features articulations like accents, slurs, and fingerings (e.g., 6, 5, 3, 12, 8). Tempo markings include *rit.*, *ritard.*, *quasi cadenza ad lib.*, **Moderato**, **Tempo I**, **Vivace**, and **Presto (MM ♩=168)**. The piece concludes with a *loco* marking and a fermata.

32 *loco* *mf* 8

Red. * Red. Red. Red. Red. *

Detailed description: This system covers measures 32 to 36. The right hand features a melodic line with an 8-measure phrase marked 'loco' and a triplet of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with a triplet of eighth notes in the first measure. Dynamics include *mf*. Performance markings include 'Red.' and '*'.

37 *loco* *rit.* *loco* 8 *p*

Red. Red. Red. * Red. Red. *

Detailed description: This system covers measures 37 to 42. The right hand has an 8-measure phrase marked 'loco' with a 'rit.' marking. The left hand continues the accompaniment. Dynamics include *p*. Performance markings include 'Red.' and '*'.

43 *rit.* 8 *loco* 8 *loco* *f*

Red. * Red. * Red. Red. *

Detailed description: This system covers measures 43 to 48. The right hand features an 8-measure phrase marked 'loco' and a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes in the first measure. Dynamics include *f*. Performance markings include 'Red.' and '*'.

49 8 *loco*

Red. * Red. Red. * Red. Red. Red. Red.

Detailed description: This system covers measures 49 to 55. The right hand has an 8-measure phrase marked 'loco'. The left hand includes a triplet of eighth notes in the fifth measure. Performance markings include 'Red.' and '*'.

56 *rit.* *a tempo* *rf* *p* *rit.* 8 *loco* *f*

* Red. Red. Red. *

Detailed description: This system covers measures 56 to 61. The right hand has an 8-measure phrase marked 'loco'. The left hand includes a triplet of eighth notes in the fifth measure. Dynamics include *mp*, *p*, and *f*. Performance markings include '*' and 'Red.'.

62 *loco* **Vivace** (MM $\text{♩} = 126-152$)
p leggiero
senza *ped.*

68

74 *rit. molto*

80 *rit. molto* *meno*

86 *accel poco a poco* *al tempo*
cresc. *f* *mf*

94

cresc. *f* *mf*

Rit. *

101

mp

Rit. *

107

rit. *p*

Rit. *

113

pp

Rit. *

118

cresc. *poco* *a* *poco* *mf*

Rit. *

8 *velocissimo*

123 *dim.* *pp* *fff* *loco*

Tempo I

126 *ff* *tenuto assai* *dim.* *poco* *à poco*

132 *mf* *f*

138 *mp* *staccato* *loco* *ff*

143 *mp* *rf* *mp*

8 *loco*

149 *loco*

8

mp

p

(149) *dim. e rit. molto* *meno*

9

pp *leggierissimo*

mp

p

151 *accelerando* *tranquillo*

8

p

(mosso)

3 2 5 3

153 *accel.*

8

(mosso)

leggierissimo

cresc.

(153) *veloce* *loco* *velocissimo*

8

f con strepito

rf

167 *ad libitum*

poco più mosso

ped.

169 *accelerando*

cresc.

ped.

169 *molto tenuto* *accelerando loco*

f

ff

ff

marcato

169 *velocissimo* *poco mosso loco*

ff

ped.

171 *loco*

ped.