

МРНТИ 18.41.51

*Дамиля Джаксылыкова<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория имени Курмангазы  
Алматы, Казахстан***ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАКТОВКИ «СИМФОНИЧЕСКИХ ЭТЮДОВ» ОР. 13  
Р. ШУМАНА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ****Аннотация**

Статья посвящена изучению особенностей исполнительских трактовок «Симфонических этюдов» Р. Шумана (ор. 13). Цель статьи — выявить особенности индивидуальных авторских прочтений одного из значительных сочинений фортепианной музыки, в связи с чем был предпринят сравнительный анализ исполнительских трактовок в интерпретациях двух выдающихся музыкантов-пианистов – Владимира Владимировича Софроницкого и Эмиля Григорьевича Гилельса. Материалом для сравнительного анализа послужили звукозаписи, различные издания нот, а также исследования в исполнительском аспекте интерпретаций пианистов, представляющих разные исполнительские школы. Сравнительный анализ исполнительских трактовок, в том числе фортепианной фактуры, является важнейшим этапом осмысления и более глубокого изучения характерных особенностей индивидуального стиля каждого исполнителя, неповторимого донесения до слушателя композиторских идей и замыслов. Данная статья может использоваться в учебных целях при изучении фортепианного творчества Р. Шумана, а также для углубленного и осмысленного понимания композиторского посыла при исполнении данного произведения.

**Ключевые слова:** Роберт Шуман, фортепианная фактура, трактовки, интерпретация, сравнительный анализ, стиль, исполнитель.

*Дамиля Джаксылыкова<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан***Р.ШУМАННЫҢ ОР.13 «СИМФОНИЯЛЫҚ ЭТЮДТЕР»-ДІҢ  
ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛАРЫ: САЛЫСТЫРМАЛЫ АСПЕКТ****Аннотация**

Мақала Р.Шуманның «Симфониялық этюдтердің» орындаушылық интерпретациясының ерекшеліктерін зерттеуге арналған. Мақаланың мақсаты – фортепиано музыкасының маңызды шығармаларының бірегей жеке авторлық оқудың ерекшеліктерін анықтау. Осыған байланысты екі көрнекті пианист-музыкант Владимир Владимирович Софроницкий мен Эмиль Григорьевич Гилельстің интерпретацияларында орындаушылық түсіндірмелерге салыстырмалы талдау жасалды. Салыстырмалы талдау үшін материал дыбыстық жазбалар, ноталардың әртүрлі басылымдары, сондай-ақ әр түрлі орындаушылық мектептерді ұсынатын пианистердің орындаушылық аспектісіндегі түсіндірмелері қолданылды. Орындаушылық интерпретацияларды, оның ішінде фортепианолық фактураны салыстырмалы талдау әрбір орындаушының жеке стилінің өзіне тән ерекшеліктерін ұғыну мен тереңірек зерделеудің, композиторлық идеялар мен ойлардың тыңдаушыға қайталанбас жеткізілуінің маңызды кезеңі болып табылады. Бұл мақала Р. Шуманның фортепиано шығармашылығын зерттеуде оқу мақсаттарында, сондай-ақ осы шығарманы орындау кезінде композиторлық ойды терең және мағыналы түсіну үшін қолданылуы мүмкін.

**Түйінді сөздер:** Роберт Шуман, фортепианоның фактурасы, түсіндірме, интерпретация, салыстырмалы талдау, стиль, орындаушы.

**Damila Zhaksylykova<sup>1</sup>**  
*<sup>1</sup> Kurmangazy Kazakh National Conservatory  
Almaty, Kazakhstan*

## PERFORMING INTERPRETATIONS «SYMPHONIC ETUDES» op. 13 R. SCHUMANN: COMPARATIVE ASPECT

### *Abstract*

The article is devoted to studying the peculiarities of performing interpretations of "Symphonic Etudes" by R. Schumann (op. 13). The purpose is to reveal the individual author's readings of one of the significant piano music works. A comparative analysis of performing interpretations in the interpretations of two outstanding musicians-pianists - Vladimir Vladimirovich Sofronitsky and Emil Grigorievich Gilels was undertaken. The material for the comparative analysis was sound recordings, various editions of sheet music, and studies in the performing aspect of the interpretations of pianists representing different performing schools. Comparative analysis of performing interpretations, including piano texture, is the most crucial stage in comprehending and deeper studying the characteristic features of the individual style of each performer, a unique message to the listener of the composer's ideas and intentions. Therefore, this article can serve educational purposes in studying R. Schumann's piano work and an in-depth and meaningful understanding of the composer's message when performing this work.

**Keywords:** Robert Schumann, piano texture, interpretations, interpretation, comparative analysis, style, performer.

Множество сочинений написано для рояля – общепризнанного «короля инструментов». Мировому культурному обществу также знакомы имена выдающихся, неповторимых, оригинальных, талантливейших исполнителей на этом богатом по звучанию, тембру и художественной красоте инструменте. Большое значение в мировой исполнительской практике имеют фортепианные сочинения композитора первой половины XIX столетия Роберта Шумана – новатора эпохи романтизма в музыкальном искусстве. Исследователь В. Конен особенно отмечает фортепианное творчество Шумана: «сущность “шумановского” в музыке выражена в его фортепианных произведениях» [1, 318].

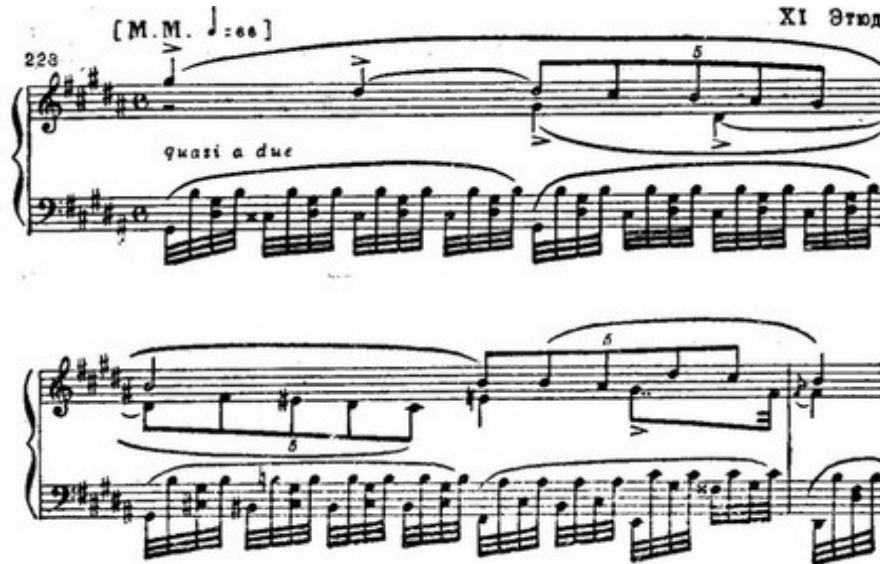
Примером новаторского подхода в сфере исполнительства на подъеме расцвета фортепианного творчества XIX века, периода музыки романтизма, явилось циклическое произведение Р. Шумана «Симфонические этюды» op. 13. Житомирский Д. об этом сочинении написал: «соприкосновение с духом новой вольнолюбивой лирики эпохи Гейне и “Молодой Германии”» [2, 39].

Произведение Р. Шумана является одной из вершин камерной инструментальной музыки романтизма XIX века. «Новизну» звучания произведению придали принципы жанрового синтеза (вариации на основе этюдов), монументальность, драматизм, связанные с идеей композитора придать музыке оркестровое звучание. Композитор использует яркие фортепианные приемы, позволяющие исполнителю добиться оркестрового характера музыки. В произведении применяются приемы симфонического звучания: в этюде № 1 стаккато с колористическим звучанием, похожее на звуки фагота. Здесь можно отметить траурный характер этюда и признаки «скерцо» этюда. В одиннадцатом этюде-ноктюрне, предшествующем финалу, лирическое напряжение тембров струнных инструментов, также фоновая вибрация создают нервное и в то же время волнующее нежное переживание, усиленное виолончельными имитациями в средних голосах (Пример 1).

Скрипичный почерк письма присутствует в третьем этюде. Хочется отметить, как пишет о симфоническом характере произведения Асафьев Б.: «симфонизм представляется нам как непрерывность музыкального (в сфере звучаний предстоящего) сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных» [3, 97]. Способ развития вариационных циклов не просто орнаментальное варьирование, а существенное обновление, трансформация. Методология симфонического понимания – это способ отдельного выделения мотива. Обратим внимание на 12-ый этюд, –

он является как бы фанфарным, завершающим итогом всего целого. Р. Шуман передал свой замысел идеи произведения следующими словами: «В моих вариациях я дошёл уже до финала. Мне хочется постепенно развить из похоронного марша величавое победное шествие и, кроме того, внести в сочинение некоторый драматический интерес» [4, 60].

Пример 1. Р. Шуман. «Симфонические этюды» оп. 13. Этюд № 11



Проведем обзор сравнительного анализа исполнительских трактовок шумановского стиля, в том числе фортепианной фактуры, как компонента всего целого, в интерпретациях известных пианистов Софроницкого и Гилельса на примере «Симфонических этюдов» оп.13. Примечателен сравнительный анализ, проведенный известным музыковедом, ученым-теоретиком, пианистом, крупнейшим специалистом в области фортепианного исполнительства Баренбойм Л. А.

О пианисте **В. Софроницком**, невозможно рассказывать простыми фразами. Его выступления восхищали слушателей своим высоким мастерством и особым пианистическим стилем. По-настоящему свободным исполнитель чувствовал себя только на концертах, так как выступление на сцене считал более приоритетным, чем запись исполнения в студии. Одно и то же сочинение могло прозвучать (даже немного днями позже) в исполнении пианиста совсем по-иному. Стоит отметить, что пианист В. Софроницкий никогда не исполнял одно и то же произведение абсолютно похоже, и по этому поводу высказывал: «Я всегда нахожу новое в произведении, и мои критики ставят мне в упрек именно то, что у меня нет ничего определенного, устойчивого в исполнении даже одной и той же вещи. Они не понимают, что я должен внутренне, для себя, оправдать свое исполнение, должен услышать, почувствовать новое, не то, что было раньше, что же тут плохого?» [5].

В исполнительской трактовке произведения «Симфонические этюды» В. Софроницким: всё было наполнено романтической безудержностью, диссонансом и резко меняющимся настроением. В первой вариации отмечается пульсирующий ритм, звучит легкое стаккато. Он противопоставлял спокойствию темы экспрессивность выражения, как будто воспоминание переходило в настоящую действительность. Софроницкий выделял вариацию яркостью *crescendi* и *diminuendi*, и четко отбивал отрывистый мотив первоначальной тематической линии, проходя отдельными отрывками среди взволнованного движения.

Вторая вариация у Софроницкого звучит очень энергично и с большой страстью. Верхний голос звучит патетически певуче, он движется свободно с сопровождением мелких оборотов-речитативов. И также ярко в противоположность звучит спокойно в басу

тематическая линия. Все это придает исполнению напряженно-драматическую окраску. Во втором этюде Софроницкий играет мелодию более свободно [6, 113].

В Третьем этюде (*Vivace*) Софроницкий играл легко и задушевно: нежная кантилена в среднем голосе в левой руке звучит проникновенно, чему способствуют плавные восходящие интонации. Текучесть мелодии создают также легчайшие фигурации в правой руке, которые напоминают игру смычком на струнных инструментах. Возможно, есть вариант сыграть третий этюд, не акцентируя внимание на общее целое, как делает Софроницкий в своей трепетной волнующей трактовке фортепианной фактуры, воспроизвести партию «виолончели» романтически легко с аккомпанементом фигураций «скрипки» или, промчавшись, как неуловимая картинка.

Вариации третья и четвертая (этюды четвертый и пятый) построены на имитационной технике. Софроницкий акцентировал внимание на то, что в третьем этюде принцип строгого канона сохранен полностью от начала до конца. Состоят канонические линии не из мелодического одноголосия, а из аккордов. Софроницкий это подчеркнул специфическим железным *sforzato*, ударами звенящих аккордов. Порывисто и безгранично звучит следующий этюд. Каскад продолжающегося стремительного канона, звенящая буря в пятой вариации – *Agitato, con gran bravura*. В четвертом этюде исполнение Софроницкого похоже, но он использует разные уровни динамики, что в результате этого, наблюдается романтическая импульсивность [6, 113]. В вариации шестой (*Allegro molto*) Софроницкий придает исполнению блестящее звучание с применением коротких ямбических мотивов, акцентно поддержанных. Подобно переключке двух голосов, звучат ярко аккорды, украшенные нотами, которые перекидываются из регистра в регистр. С удивительной яркостью и выразительностью Софроницкий исполняет седьмую вариацию (восьмой этюд). Ритм здесь на первом плане, тридцать восьмые длительности в тематической линии исполнителем исполняются подчеркнуто ярко, экспрессивно, носят украшающее значение. Выразительные средства, такие как пунктирный ритм, форшлагообразные шестьдесятчетвертые в имитационных проведениях, яркая акцентировка создают впечатление решительности, в то же время волнующей тревоги. Восьмой этюд у Шумана (*sempre marcato*), к примеру, Софроницкий играет более мягче, легко и быстро, мечтательно. Девятый и десятый этюды у Софроницкого производят впечатление возникновению фантастических образов. Это достигается дуэтом *staccato* и мелодически плавными голосами (например, в третьем предложении девятого этюда и мелодия в альтовом голосе в третьем такте второго предложения десятого этюда) [6, 115].

И, стоит отметить, исполнение одиннадцатого этюда (десятой вариации) Софроницким. Исполнение наполнено лирическим соединением сопровождения нежной волнующей фактуры, которая насыщена звучанием «арфы», и плавным пением кантилены в правой руке, сначала в ведущей партии соло тембра «гобоя», далее в голосовом дуэте с разными звуковыми оттенками. Исполнение Софроницким этого этюда очаровывает естественностью, чистотой и глубиной чувств. Этюд двенадцатый, если сравнивать с другими этюдами, по объёму соответствует шести предыдущим этюдам. Это светлое, блестящее рондо, в котором тема отдаленно напоминает тему вариаций, по строению представляет из себя пьесу крупной формы, финального смыслового содержания.

Иное звучание «Симфонические этюды» получают в исполнительской трактовке выдающегося пианиста *Эмиля Гилельса*. Вот как охарактеризовал этого пианиста Я. В. Флиер: «абсолютно убежден, что уже в шестнадцать лет Гилельс был пианистом мирового класса. Неоднократно возвращаюсь к такой мысли: насколько же глухи и недалёковидны оказались некоторые критики и биографы Гилельса, воспринявшие его только как фантастического виртуоза, “просмотревшие” (а вернее, “прослушавшие”) в нем еще и потрясающего музыканта!» [7].

В игре Гилельса увлекают сдержанность, благородство и возвышенная поэтичность. Темп в начале произведения у Гилельса медленнее, он размерен и не такой, как, задумал *Andante* сам автор произведения [6,111]. Однако, композитором прописан не темп, а сам характер движения – поступь. Гилельс прибегнул к скорости *Largo*, не нарушая авторского

предписания. Несмотря на то, что Шуман заимствовал тему «Симфонических этюдов» в траурной части «Манфреда» в «Проклятье духов», она, тем не менее, не звучит похоронно, а звучит эпично, тема зафиксирована в четвертях [6, 111].

В трактовке Гилельса тематическая линия видится, как раздумье человека, который идет не торопясь, с чувством достоинства, он погрузился в мысли очень важные для него. Эти мысли словно заставляют его идти ещё медленнее. Для этого эффекта, исполнитель использует дважды *rubato* [6, 111]. Одно спокойное – в арпеджио, опираясь на басовые звуки. Выразительность усиливается разными арпеджио. Другие пианисты, к примеру, скрывают арпеджио, так как считают, что это претит маршевости. Другое – Гилельс потихоньку использует маленькое мелодичное *rubato* только в одном месте, где тематическая линия скорбна, после кульминационного момента на септаккорде шестой ступени (громкий звук сфорцандо). По причине происходящего единожды, это *rubato* вызывает очень горестное до слез чувство, такое осторожное *rubato* всегда более впечатляющее. Тематическая линия преподносится интерпретацией Гилельса печально плавно, как поэтическое размышление о смысле человеческой души. Аккордово-хоровая фактура, в которой как в настоящей полифонии движется каждый голос, опираясь на басы, очень выразительные. Аккорды звучат в полноте звука, как бы отдельно, но всё проникнуто пластичностью, текучестью.

В Первом этюде в исполнении Гилельса нет таинственной мрачности [6, 112]. Музыкант начинает не с шумановского *pp*, а с *mf*. Важное в его интерпретации в начале мужественная воля, сила противостояния трудностям. Выражение этого происходит рельефностью мелодии, звучная округленность, ритм упругий, четкий акцент, отмеченный композитором, на всем протяжении этюда четырёх тактовых долей. Медленное исполнение темы усиливает эффект маршевости, фанфарные интонации за счет того же размеренного ритма. Стоит отметить, что другие пианисты исполняют его живее, вводят *rubato* в шестнадцатые. При неторопливости при небольшом чуть ускоряющем развитии возникает эффект доблестной маршевости. Присутствует в этом, не приглушенная маршевость, а сдержанно-суровая. Гилельс создает красочную звучность: оканчивается этюд лёгкой каденцией.

Во втором этюде Гилельса его герой даже в печали остаётся быть мужественным. Фактура этюда многоплановая, но у исполнителя участвует в этюде не дуэт, а внутренний монолог, каждый голос имеет рельеф. Исполнитель переносит свое внимание в верхний голос, там интонации и ритм торжественно победно звучат, они объединяют первый и второй этюды и основную тему, которая звучит контрапунктом в басу. Аккордовый аккомпанемент придает музыке с помощью остинатного ритма тревогу, волнение. В этом остинатном ритме играет важную роль динамика. Стоит отметить, что такое внимание шестнадцатым не придают другие исполнители. Отмечается, огромный контраст у Гилельса в первых актах второй половины этюда. Игра приобретает душевность. Динамика имеет приглушенный характер. Темп такой же, как и в первой вариации.

В третьем этюде Гилельс играет быстро, как что-то пролетающее, интермеццо. Здесь, по задумке, видимо, Шуман исключил этот этюд, чтобы не нарушать сквозное развитие, не уйти с дороги исполнения целей. Гилельс внимание уделяет скрипичной фигурации, ритм которой подчинен виолончельной характеристике. В этой беспристрастности Гилельсом поставлена цель акцентировать выразительность всего произведения как единого целого. Появление «скрипки» у Гилельса привносит тематическую и душевную разгрузку перед вступлением канонического сюжета в следующем этюде.

Гилельс четвёртый этюд играет подобно маршу, несмотря на то что марша здесь нет. Присутствует полифония Шумана. Несмотря на *sforzando*, указанное в некоторых местах, этюд исполняется в трактовке фортепианной фактуры Гилельса легкими аккордами. Этим пианист сохраняет четырёхдольный размер. Звуковая колоритная динамика сохраняется на протяжении всего этюда. Динамика рельефна, интонационная и мелодическая. Для этого Гилельс даже не акцентирует крещендо во второй половине этюда. Такую контрастность, как разные уровни динамики, не использует Гилельс, романтизм достигается другими

средствами: изменение характера звучания и пунктирного ритма, фортепианной фактуры, то есть не динамики.

Шестой этюд Гилельса звучит бравурно, произносится ярко – четкость тридцать вторых. Отважность, энергия потоком обрушивается виртуозностью пианиста. Переключки голосов тематической линии и дробь тридцать вторых создает эту лавину звуков. Следующий этюд по звучанию имеет значение кульминации произведения [6, 114]. Возникновение измененной тематической линии и трансформация в мажор придают этюду триумфальный оттенок. Мастерство пианиста Гилельса в использовании опорного ритма, наращивание победных возгласов, октавное звучание в последних актах придает музыке колоссальное звучание. Далее выдержана Гилельсом большая пауза перед дальнейшим циклом этюдов.

Гилельс в восьмом этюде оставляет суровые ноты, флорестановские задумчивые мысли и размышления. Пронизано всё полифонией внутренних голосов. Это создает объемность при басовом фоне. Гилельс придает речевую выразительность и слегка интонирует шестьдесят четвертые, которые восходят, и нисходящие тридцать вторые. Темп при этом сдержан.

У Гилельса девятый этюд, который разделен продолжительной паузой от восьмого, при четком ритме звучит также, как что-то шутивное. Гилельс придерживается шумановского *Presto possibile*. Этот этюд переходит в десятый с такой же звучностью, словно этюды объединены. Не очень быстрое *sempre con energia* – токката [6, 115]. Гилельс исполняет аккордовую тему в пунктирном ритме на фоне продолжающихся шестнадцатых, в левой руке пение из восьмого этюда, без пунктирного ритма. Токката ощущается как голос, пианист мастерски отчетливо произносит каждый голос в полифонии. Прекрасная лирическая кульминация: одиннадцатый этюд, *sotto voce, ma marcato* у Шумана, но у Гилельса *a voce piena* с насыщенным звучанием.

Трепетная фоновая картина (образуются трели между звуками аккордов и проходящими звуками) перед вариацией при новой тональности минорной доминанты. Выделена очень выразительно мелодия сдержанным рубато на квинтолях с задержкой на второй ноте и дальнейшей компенсацией или созданным форшлагами за счет главной ноты. Полифоническое мастерское исполнение, в частности во фрагментах подключения второго мелодического голоса, присутствует в исполнении Гилельса и в этом заключается сила эмоционального влияния этюда. одиннадцатый этюд является песней-дуэтом, в котором звучат скорбь и нежность, сильный дух человека.

В последнем этюде-ноктюрне, где позволяет фактура, Гилельс также подвластен шумановской полифонии. На фоновом ликующем звоне басового колокола торжествующе звучит главная тематическая линия произведения. Игра Гилельса безупречна. Пианист сохраняет основной художественный замысел Шумана – сквозное развертывание музыкально-художественных образов [6, 116].

Таким образом, сравнив две исполнительские трактовки «Симфонических этюдов», можно прийти к некоторым выводам и наблюдениям. Отличия в игре безусловно есть, и они обусловлены многими факторами. Так, Гилельс играет монументально, и, стоит отметить, убрав «посмертные» этюды, он делает цикл компактным, устремленным. Гилельс выбрал для каждого этюда свою звучность, в его исполнении прекрасно тонкое рубато, и роль выбора темпа пианистом – от действительно медленного похоронного марша тематической линии, неторопливо разгоняясь, до колоссального фанфарного финала, как победы оригинальности, неординарности над филистерством. Софроницкий же показательно открывал шаг за шагом тематический рисунок, показывая, как новое появлялось, в смысловых образах, как вытекающий результат предыдущего развития цикла. В исполнении Софроницкого этюды являются по-настоящему «симфоническими» в соответствии шумановскому названию. Софроницкий же в молодости убирал из цикла «посмертные» этюды, но включил в цикл в более позднем исполнении, от этого исполнение пианиста не становится хуже.

Произведение «Симфонические этюды» Р. Шумана включено в репертуар многих исполнителей. Можно отметить множество интерпретаций выступлений таких выдающихся музыкантов, как Святослав Рихтер, Альфред Корто, Владимир Горовиц, Владимир Ашкенази, Клаудио Аррау, Артур Рубинштейн, Михаил Плетнёв, Даниил Трифонов, Евгений Кисин и многих других исполнителей.

«Симфонические этюды» ор. 13 стали уникальным и непревзойдённым произведением по технике исполнения, стилю музыкального письма, по насыщенности фортепианной фактуры, по обилию драматургического сюжета и композиторских идей. Объективно проанализировав исполнение, ограничиваясь рамками статьи, пока только двух пианистов на промежуточном этапе изучения исполнительских трактовок, можно прийти к выводу, что сравнивать игру двух выдающихся исполнителей – интересная исследовательская задача. Они похожи, и в то же время – не похожи. Каждая интерпретация отличается творческой индивидуальностью, оригинальностью и совершенностью исполнения. Отметим, что проведенный исполнительский анализ трактовок интерпретаций, может быть использован в исполнительской практике пианистов, а также в изучении и поиске своих путей исполнительских решений.

#### **Список литературы**

1. **Конен В. Д.** История зарубежной музыки. [Текст] / Вып. 3: С 1789 года до середины XIX века // Музыка. Издание пятое. – М., – 1981. – 534 с.
2. **Житомирский Д. В.** Шуман. [Текст] / Музгиз, – М., –1960. – 88 с.
3. **Асафьев Б. В.** О симфонической и камерной музыке. [Текст] / Музыка, – Л. –1981. – 216 с.
4. **Шуман Р.** Письма: [в 2 т.] [Текст]/ Сост., ред., коммент. Д. В. Житомирский //Музыка, – Т. I., – М., –1970. – 719 с.
5. **Генн-Бердникова Е.** Лицо трагедии. [Интернет] 2021 : URL: <https://m.rusmir.media/2008/10/01/pianist> [Цитировано: 30.05.2021]
6. **Баренбойм Л. А.** Эмиль Гилельс. Творческий портрет артиста [Текст] / Советский композитор/ – М., –1990. – 261 с.
7. **Флиер Я. В.** Щедрость художника [Текст] / Советская музыка, 1976, № 10. /Данная статья опубликована также в сборнике «Яков Флиер: Статьи, воспоминания, интервью» // Советский композитор //–М., –1983. – 235 с.
- 8.

#### **References (transliterated)**

1. **Konen V. D.** Istoriâ zarubežnoj muzyki. [Tekst] / Vyp. 3: S 1789 goda do serediny XIX veka // Muzyka. Izdanie p'atoe. – M., – 1981. – 534 p.
2. **Žitomirskij D. V.** Šuman. [Tekst] / Muzgiz, – M., –1960. – 88 p.
3. **Asaf'ev B. V.** O simfoničeskoj i kamernoj muzyke. [Tekst] / Muzyka, – L. –1981. – 216 p.
4. **Šuman R.** Pis'ma: [v 2 t.] [Tekst]/ Sost., red., komment. D. V. Žitomirskij //Muzyka, – T. I., – M., – 1970. – 719 p.
5. **Genn-Berdnikova E.** Lico tragedii. [Internet] 2021 // URL: <https://m.rusmir.media/2008/10/01/pianist>
6. **Barenbojm L. A.** Èmil' Gilel's. Tvorčeskij portret artista [Tekst] / Sovetskij kompozitor/ – M., –1990. – 261 p.
7. **Flier Ā. V.** Šedrost' hudožnika [Tekst] / Sovetskaâ muzyka, 1976, № 10. /Dannaâ stat'â opublikovana takže v sbornike «Ākov Flier: Stat'i, vospominaniâ, interv'û» // Sovetskij kompozitor //–M., –1983. – 235 p.

#### **Сведения об авторе:**

**Джаксылыкова Дамиля** – магистрант 2 года обучения специальности «Инструментальное исполнительство» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Научный руководитель – Мылтыкбаева Меруерт Ширакбаевна, доцент кафедры «Музыковедение и композиция», кандидат искусствоведения.

**Автор туралы мәлімет:**

*Джаксылыкова Дамиля* – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Аспаптық орындаушылық» мамандығының 2 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі – Мылтықбаева Меруерт Ширақбайқызы – «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті, өнертану кандидаты.

**Information about the author**

*Dzhaksylykova Damilya* - 2-year undergraduate student of the speciality «Instrumental performance» of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Scientific adviser – Myltykbaeva Meruert Shirakbaevna, associate professor of the Department of Musicology and Composition, candidate of art history.