

**Министерство культуры и спорта Республики Казахстан  
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы**

*Гимарат Е.Г.*

**НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ ЕВЫ КОГАН**

**Алматы, 2022**

**Қазақстан Республикасының Мәдениет және спорт министрлігі  
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы**

*Гимарат Е.Г.*

**ЕВА КОГАННЫҢ ҒЫЛЫМИ МҰРАСЫ**

**Алматы, 2022**

**Ministry of Culture and Sports of the Republic of Kazakhstan  
Kurmangazy Kazakh National Conservatory**

*Gimarat Y.*

**EVA KOGAN'S SCIENTIFIC LEGACY**

**Almaty, 2022**

**УДК 78.071.4 (08)**

**ББК 85стд1-8**

**Н-34**

**Утверждено и рекомендовано к печати Ученым Советом  
Казахской национальной консерватории им. Курмангазы**

**Рецензенты:**

**Г. Ж. Мусагулова**

*Кандидат искусствоведения, профессор КНК им. Курмангазы*

**Д. Ж. Жумабекова**

*Доктор искусствоведения, профессор КазНУИ*

Гимарат Е. Г.

Н 34 Научное наследие Евы Коган

Алматы, 2022 г. – 108 с.

ISBN 978-601-7676-15-5

В сборник «Научное наследие Евы Коган» вошли ранее не опубликованные научно-методические разработки Евы Бенедиктовны Коган. Данный сборник предназначен для преподавателей, студентов творческих вузов, учащихся музыкальных учреждений по специальностям «Фортепиано» и «Музыковедение».

© Ева Бенедиктовна Коган, 2022

© Казахская национальная консерватория  
имени Курмангазы

© Ернарар Габитович Гимарат

## От составителя

Одной из важных составляющих творческого облика профессора Евы Коган является её научная и научно-методическая деятельность. Как педагог высшей школы она постоянно публиковала научные статьи и разработки, рекомендованные кафедрой специального фортепиано Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, по линии научно-методического кабинета Министерства культуры Республики Казахстан. Тематика её трудов демонстрировала широкий горизонт творческих интересов музыканта и эрудицию. Работы были посвящены проблемам развития казахстанской фортепианной школы, создателям республиканских сочинений для фортепиано. Так в этом плане чрезвычайно интересна её статья, опубликованная в журнале "Известия Академии наук Республики Казахстан" в 1980 году в серии филологическая, №1, объёмом 9 страниц. Статья называется "Традиции и развитие народной инструментальной музыки в фортепианном творчестве А. К. Жубанова". Здесь Е. Коган на примере фортепианной пьесы "Кызыл кайын" из сборника "Восемь казахских танцев" А. Жубанова рассмотрела претворение в фортепианной фактуре особенностей домбрового звучания, осуществила общий и потактовый исполнительский, гармонический, образно-эмоциональный анализ пьесы, выявила особенности фортепианного звучания, имитации домбрового звучания. В этом же ключе написана статья "О влиянии казахских кюев на развитие фортепианной музыки республики". В этой статье Е. Коган рассмотрела претворение кюевых традиций в плане формы, приёмов звукоизвлечения, образно-эмоциональной палитры в фортепианных сочинениях современных казахстанских авторов. Также музыкант в своих трудах создал творческие портреты выдающихся музыкантов, исполнителей современной русской музыки, оказавших влияние на становление казахстанской современной фортепианной музыки. Среди работ этой тематики особенно следует выделить статью "К изучению педагогического и исполнительского творчества выдающегося советского музыканта Г.Р. Гинзбурга", опубликованная в 1980 году научно-методическим советом Министерства высшего и среднего образования республики Казахстан, объёмом 0,5 п.л. В ней Е. Коган не только представила творческий портрет своего учителя как в личностном плане, так и в профессиональном. Впервые в музыкальной науке она подробно рассмотрела особенности его пианистического аппарата, принципы его педагогической работы. Интересными для последующих поколений пианистов стали её меткие замечания о работе Г. Р. Гинзбурга над звуком, работа в области педализации, приёмами звукоизвлечения. Таким образом, научные и научно-методические труды Е. Коган актуальные по настоящее время акцентируют три основополагающих направления этой деятельности музыканта: 1. претворение казахских инструментальных традиций в фортепианной музыке современных композиторов; 2. определение роли, значения выдающихся деятелей традиционной и академической музыки на становление и развитие

казахстанской фортепианной школы; 3. исполнительский и образно-эмоциональный анализ наиболее ярких произведений казахстанских композиторов.

### **Құрастырушыдан**

Профессор Ева Коганның шығармашылық келбетінің маңызды құрамдас бөліктерінің бірі - оның ғылыми және ғылыми-әдістемелік қызметі. Жоғары мектептің педагогы ретінде ол Қазақстан Республикасы Мәдениет министрлігінің ғылыми-әдістемелік кабинетінің желісі бойынша Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Арнайы фортепиано» кафедрасы ұсынған ғылыми мақалалар мен зерттеулерді үнемі жариялап отырды. Оның еңбектерінің тақырыбы музыканттың шығармашылық қызығушылықтары мен эрудициясының кең көкжиегін көрсетті. Жұмыстар қазақстандық фортепиано мектебін дамыту проблемаларына, фортепианоға арналған республикалық шығармаларды жасаушыларға арналды. Мәселен, бұл тұрғыда оның "Қазақстан Республикасы Ғылым Академиясының 1980 жылғы жаңалықтары" журналында филологиялық, №1, көлемі 9 бет сериясында жарияланған мақаласы өте қызықты. Мақала "А. Қ. Жұбановтың фортепиано шығармашылығындағы халық аспаптық музыкасының дәстүрлері мен дамуы" деп аталады. Мұнда Е. Коган "Сегіз қазақ биі" жинағынан "Қызыл қайың" фортепианолық пьесасының мысалында А. Жұбанова фортепиано текстурасында домбыра дыбысының ерекшеліктерін жүзеге асыруды қарастырды, пьесаның жалпы орындаушылық, гармоникалық, бейнелі-эмоционалды талдауын жүзеге асырды, фортепиано дыбысының ерекшеліктерін, домбыра дыбысына еліктеуді анықтады. Осы тұрғыда "Қазақ күйлерінің республиканың фортепиано музыкасының дамуына әсері туралы" мақала жазылды. Бұл мақалада Е. Коган қазіргі қазақстандық авторлардың фортепианолық шығармаларындағы күй дәстүрлерін форма, дыбыс шығару әдістері, бейнелі-эмоционалды палитра тұрғысынан жүзеге асыруды қарастырды. Сондай-ақ, музыкант өз еңбектерінде Қазақстандық заманауи фортепиано музыкасының қалыптасуына ықпал еткен көрнекті музыканттардың, заманауи орыс музыкасын орындаушылардың шығармашылық портреттерін жасады. Осы тақырыптағы жұмыстардың ішінде 1980 жылы Қазақстан Республикасы Жоғары және орта білім министрлігінің ғылыми-әдістемелік кеңесі жариялаған "Көрнекті кеңес музыканты Г. Р. Гинзбургтің педагогикалық және орындаушылық шығармашылығын зерттеуге арналған" мақаласын ерекше атап өткен жөн. Коган мұғалімінің шығармашылық портретін жеке жағынан да, кәсіби жағынан да таныстырып қана қойған жоқ. Музыка ғылымында алғаш рет ол өзінің фортепианолық аппаратының ерекшеліктерін, педагогикалық жұмысының принциптерін егжей-тегжейлі қарастырды. Пианистердің кейінгі ұрпақтары үшін оның Г. Р. Гинзбургтің дыбыспен жұмыс істеуі, педальдау саласындағы жұмысы, дыбыс шығару әдістері туралы нақты ескертулері қызықты болды. Осылайша, Е. Коганның ғылыми және ғылыми-әдістемелік еңбектері қазіргі уақытқа дейін музыканттың осы қызметінің үш негізгі бағытын атап көрсетеді: 1. қазіргі композиторлардың фортепиано музыкасында қазақ аспаптық дәстүрлерін жүзеге асыру; 2. дәстүрлі және академиялық музыканың көрнекті қайраткерлерінің қазақстандық фортепиано мектебінің қалыптасуы мен дамуында рөлін, мәнін

айқындау; 3. қазақстандық композиторлардың ең жарқын шығармаларын орындаушылық және бейнелі-эмоционалды талдау.

### **From the compiler**

One of the important components of the creative image of Professor Eva Kogan is her scientific and methodological activities. As a teacher of higher education, she constantly published scientific articles and developments recommended by the Department of Special Piano of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, through the scientific and methodological cabinet of the Ministry of Culture of the Republic of Kazakhstan. The subject matter of her works demonstrated a wide horizon of the musician's creative interests and erudition. The works were devoted to the problems of the development of the Kazakh piano school, the creators of republican compositions for piano. So in this regard, her article published in the journal "Proceedings of the Academy of Sciences of the Republic of Kazakhstan in 1980 in the series philological, No. 1, volume of 9 pages is extremely interesting. The article is entitled "Traditions and development of folk instrumental music in the piano works of A. Zhubanov". Here E. Kogan on the example of the piano piece "Kyzyl kaiyn" from the collection "Eight Kazakh dances" by A. Zhubanova considered the implementation of the features of dombra sound in the piano texture, carried out a general and one-act performance, harmonic, figurative and emotional analysis of the piece, identified the features of piano sound, imitation of dombra sound. In the same vein, the article "On the influence of Kazakh kuys on the development of piano music of the republic" was written. In this article, E. Kogan considered the implementation of kueb traditions in terms of form, techniques of sound production, figurative and emotional palette in the piano compositions of modern Kazakhstan's authors. Also, the musician in his works created creative portraits of outstanding musicians, performers of modern Russian music, who influenced the formation of Kazakh modern piano music. Among the works on this subject, the article "On the study of pedagogical and performing creativity of the outstanding Soviet musician G.R. Ginzburg", published in 1980 by the Scientific and Methodological Council of the Ministry of Higher and Secondary Education of the Republic of Kazakhstan, with a volume of 0.5 pp. Kogan not only presented a creative portrait of her teacher both personally and professionally. For the first time in music science, she examined in detail the features of his piano apparatus, the principles of his pedagogical work. Interesting for subsequent generations of pianists were her apt remarks about the work of G. R. Ginzburg on sound, work in the field of pedalization, sound production techniques. Thus, the scientific and methodological works of E. Kogan, relevant to the present, emphasize three fundamental directions of this musician's activity: 1. the implementation of Kazakh instrumental traditions in the piano music of modern composers; 2. the definition of the role and significance of outstanding figures of traditional and academic music on the formation and development of the Kazakh piano school; 3. performing and figurative- emotional analysis of the most striking works of Kazakh composers.

## **ТРАДИЦИИ И РАЗВИТИЕ КАЗАХСКОЙ НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ А. К. ЖУБАНОВА**

Деятельность академика Академии наук Казахской ССР, доктора искусствоведения, профессора, народного артиста республики Ахмета Куановича Жубанова отличается удивительной многоплановостью. Пожалуй, трудно найти круг музыкально-научных и музыкально-творческих проблем, которых не разрабатывал бы А. К. Жубанов. Вся научная и творческая работа А. К. Жубанова постоянно ассоциируется со словами «первый», «впервые», «первое». Он организатор и первый дирижер оркестра казахских народных инструментов им. Курмангазы, организатор и директор Казахской государственной филармонии.

Ахметом Куановичем Жубановым было записано более тысячи народных песен и кюев, опубликовано более трехсот научных статей, посвященных разным актуальным вопросам современной музыкальной культуры. Им было написано первое на казахском языке учебное пособие — «Азбука музыкальной грамоты», а также первый фундаментальный научный труд — «Казахские народные композиторы» и его продолжение — монографические очерки о жизни и творческой деятельности народных композиторов-инструменталистов — «Струны столетий» и композиторов-певцов — «Соловьи столетий», удостоенные премии первой степени им. Чокана Валиханова Академии наук Казахской ССР. А. К. Жубанов первым написал капитальную теоретическую работу о произведениях классика народной музыки — «Курмангазы». Первым собрал, систематизировал и опубликовал в двух сборниках кюи Курмангазы и Даулеткерей. А. К. Жубанов был первым руководителем организованного при

Президиуме Академии наук Казахской ССР сектора искусствоведения и руководил им до конца своей жизни. Он был глубоко убежден, что искусство объединяет людей, помогает взаимопониманию между народами, помогает преодолевать отчуждение между нациями. Он искренне верил, что музыка облагораживает человека, делает его чище и добрее. Он часто приводил в качестве примера пословицу: «У злых людей нет песен».

А. К. Жубанов относится к зачинателям казахской советской музыки. Он был первым профессиональным композитором среди казахов, создателем нетленных произведений национальной музыкальной классики. Свою композиторскую деятельность А. Жубанов начал в 1933 г. с обработок и переложений народных песен для оркестра казахских народных инструментов. Впервые в истории казахской профессиональной музыки зазвучали популярные казахские песни в переложении для народного оркестра, выполненном молодым Ахметом Жубановым. В дальнейшем рамки его творчества активно расширяются, он становится автором музыки к драматическим спектаклям, одноактным музыкальным пьесам, музыки к кинофильмам. Процесс роста его творческого диапазона — от обработок народных песен до оперы — поразителен. Он является автором многих



популярных песен, романсов, камерных произведений. Им написаны сюиты, фантазии, марши, увертюра для симфонического оркестра. А вершиной его композиторского творчества стала замечательная опера «Абай», созданная в соавторстве с Л. Хамиди. Значительную часть в творчестве А. К. Жубанова занимают фортепианные произведения, сыгравшие важную роль в становлении казахской фортепианной музыки. Особо надо сказать о двух фортепианных циклах: «Десять таджикских танцев» и «Восемь казахских танцев», популярных среди пианистов-исполнителей и прочно вошедших в их репертуар. Пьесы этих циклов основаны на ярком народном материале, творчески преломленном композитором. В сборнике «Восемь казахских танцев» уже названия частей — «Аксак кулан» (Хромой Кулан), «Кыз Акжелен» (Девичий Акжелен), «Кызыл кайын» (Красная береза) — отсылают нас непосредственно к первоисточникам — кюям. Вообще, кюй как жанр народной инструментальной музыки в творчестве А. Жубанова отмечен особым вниманием. В книге «Струны столетий» мы читаем: «Какие бы ни происходили события в народной жизни, казахи неизменно отражали их в кюях. Легендарные, исторические, бытовые, обрядовые, военные сюжеты, сюжеты, воспевающие красоту природы, запечатлены на кобызе, сыбызгы (сыбызгы) и домбре. Поэтому кюй в традиции казахского народного искусства занимает большое место». И далее: «Кюй — большая и важная область духовной культуры казахов; а культура не может вечно находиться на одном уровне, она изменяется со всем обществом, деградирует или совершенствуется. Это становится тем более заметным с приближением к нашему веку. В девятнадцатом веке инструментальная музыка казахов развивалась особенно интенсивно. В это время появляются кюй уже не только легендарные, а сочиненные на злобу дня, кюй, у которых имеются определенные индивидуальные авторы. Благодаря присоединению Казахстана к России, в результате прогрессивного влияния русской культуры на казахскую, народные композиторы сделали очень многое как в сочинительстве, так и в исполнительстве. Каждый из них имел своеобразную биографию и к музыке пришел своим путем».

Одним из талантливейших народных музыкантов был Курмангазы Сагырбаев. Он прожил тяжелую, полную страданий и лишений жизнь. Бедняк и бунтарь, непримиримый враг несправедливости, Курмангазы Сагырбаев является новатором в сфере обширной народной культуры кюя. Тонкий наблюдатель и горячо чувствующий художник, он всю свою жизнь посвятил борьбе со злом, за светлое будущее своего народа.

«В образе своих страданий, надежд и раздумий Курмангазы воссоздает конкретную жизнь своего народа и своего времени, не отделяя себя от него. Поэтому его кюй надолго пережили своего творца и те события, которым были посвящены. Поэтому его кюй социально общезначимы». Видимо, эта социальная общезначимость и привлекла внимание А. Жубанова-композитора к творчеству знаменитого кюйши.

Мы поставили своей целью проследить влияние творчества народного композитора Курмангазы на А. Жубанова в его поисках логического продолжения на новом историческом этапе традиции казахской инструментальной пьесы.

Звучание домбры очень своеобразно, и передать его, допустим, на фортепиано чрезвычайно сложно. Если играть кюй только по записи (двухголосно), мы не услышим этого своеобразия. А. Затаевич рекомендует играть на рояле октавой ниже записанного. Это улучшает звучание, но полного домбрового эффекта, конечно, не дает.

И вот перед композитором, пожелавшим создать произведение, которое продолжает традиции кюев, встает проблема инструментального соответствия. Буквальное подражание, как всякое подражание, вторично и потому неинтересно. Надо находить новые приемы и фактурные, и гармонические, и метроритмические, чтобы продолжить на новом историческом этапе традиции великих народных композиторов-кюйши. Этот процесс поисков логичного продолжения традиции казахской инструментальной пьесы - кюя в современной профессиональной музыке можно проследить на фортепианной пьесе А. К. Жубанова «Кызыл кайын» (Красная береза).

Кюй «Кызыл кайын» - часть известного триптиха Курмангазы, повествующего об истории побега из тюрьмы. Это благодарственная песнь родной степи, природе. Кюй танцевального характера с яркой кульминацией и с совершенной архитектоникой. По форме кюй — сложный сплав рондообразности и сложной трехчастности, в тональной сфере ре минор. Схема формы его такова: А-В-А1-С-А2-В1-А. Произведение А. Жубанова «Кызыл кайын» является частью цикла «Восемь казахских танцев». В нем композитор кроме названия использовал и мелодический материал кюя Курмангазы. При сравнении кюя и танца мы обнаружим много общих черт. Уже сама схема — формула музыкальной формы танца (А-В-А1-С-ВА) — очень напоминает схему-формулу кюя Курмангазы — трехчастность с рондообразностью. И при ближайшем рассмотрении музыки этого танца мы будем убеждаться все более и более в том, что проникновение А. Жубанова в эмоционально-образный строй кюя Курмангазы весьма глубоко, хотя мотивно-тематический материал, и особенно его гармоническая сфера, будет подвергнут значительной трансформации. Танцевальность — вот общее, что в первую очередь роднит эти два произведения. В кюе Курмангазы танцевальность проявляется в таких признаках, как волнообразная мелодия, трехдольный метр, повторы рефрена (пример №1).

Почти все эти признаки мы находим и в танце А. Жубанова. В кюе Курмангазы шесть вступительно-настраивающих тактов утверждающих сферу ре минор. В танце Жубанова (тональность танца сдвинута на малую терцию – h) вступительно настраивающих тактов 5, причем построение это концентрируется как 3 и 2 такта. 1, 2 и 3-й такты — мелодизированное опевание трезвучия си минор, а 4 -й и 5-й такты своим плавным гаммообразным движением приводят нас к появлению главной темы — раздел А. И вот тут (6-й такт) мы сталкиваемся с тональным переосмыслением первоисточника. Появляется несколько неожиданно светлый ре мажор, и мелодия, не меняя своего строения (по сравнению с кюем), становится более прозрачной, хрупкой, по-девичьи нежной. Теперь стало ясно, почему композитор сменил темп кюя, довольно оживленный ( $\text{♩}=186$ ) на плавный. Характерная кварто-квинтовая интервалика кюя фактурно подчеркивается и в танце, только звуковысотный охват гармонических нот становится шире, что, естественно, диктовалось фортепианной спецификой кюя. Общий гармонический настрой этого экспозиционного построения характерен смешением тональных функций в одновременности, что обогащает окраску аккорда и мелодическую интонацию.

**D — h G — e A — fis 6-**  
**такт 7-такт 10-такт**

В 4-м такте кюя очень тепло звучит дорийское си бекар. А. Жубанов сохраняет это дорийское наклонение. В 9-м такте после появившегося в 8-м такте трезвучия си минор ярко зазвучало соль диез, превращая гармонию 11-го такта в хрустальный нонаккорд. Этот прием гармонического расцветивания помогает создать образ, как было сказано выше, прозрачного, лирически нежного танца. Обратим внимание еще на один момент. В 12-м такте с появлением соль бекар оформляется откровенный доминант септаккорд от ноты ля. Вообще, в казахской народной музыке, в ее ладово-гармонической структуре, D 7 аккорд не типичное явление. Но в данном случае это средство оправдывается предыдущим гармоническим развитием и последующим появлением ре мажора. Развитие музыкальной мысли в кюе носит волнообразный характер, с подъемами, спадами и постоянным возвращением рефрена. Этот принцип сохранен и автором танца. В тактах 11 и 12 построение звучит так же, как рефрен в кюе, только гармонически изменяясь. Отметим еще очень важный момент ритмо-метрического (трехдольного) единства кюя Курмангазы и танца А. Жубанова, только в танце это проявляется в новом фактурно-расширенном качестве. Следующий раздел танца характерен возрастанием звучности. Возрастанне это позволяет сделать проведение мелодии в октавном удвоении (пример №2).



Мелодически мало изменяясь, построение сжимается до четырех тактов, дважды повторенных, вместо первых двух предложений по 7 тактов, создавая определенное драматическое напряжение. Средний пласт фактурной вертикали также переносится октавой выше и уже не одногласно, а двухголосно поддерживает мелодию, напоминая об *ostinato* второй струны домбры. Каждый четырехтакт заканчивается тактом успокоения (рефрен кюя), но подчеркивает сферу си минора, а не ре мажора. В тональности си минор композитор приходит через прерванный оборот (ля—доминантсептаккорд — си минор), создавая эффект неожиданности (такты 22—23) и мягкого кадансирования. Фигурация басового сопровождения не меняется. Построение также имеет форму волны. Далее следует раздел В. В мелодии появляется пунктированный ритмический рисунок, контрастный предыдущему мелодическому материалу. Мелодия удваивается басом, а средний пласт, по сути своей остающийся неизменным, ритмически порождает синкопированное движение (пример № 3).

3

Ясно ощутим вопросительный настрой этих фраз. И хотя каждая из них оканчивается успокоительным си минором, успокоение это зыбкое, не утверждение, а ожидание последующего развития, которое бы ответило на эти фразы. И ответ наступает (пример №4).

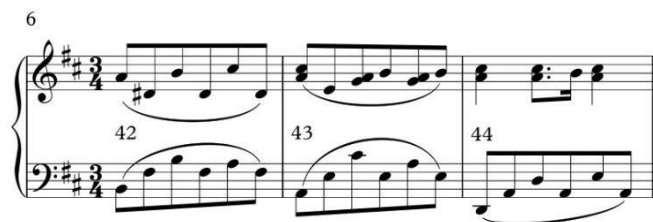
4

Субдоминантовое начало этого четырехтакта вносит ясность ответного характера. И си минор последнего такта (37) уже не вопросительный, а утверждающий. Играет роль и количественное построение этих вопросов — ответов: трехтактовые вопросы и четырехтактовые ответы. Ответные построения как бы весомее, солиднее. Следует подчеркнуть, что вопросительные фразы удвоены басовым голосом. Это вопрос множественный. Спрашивают несколько человек. А ответ появляется в басу — авторитетный ответ, а потом он повторяется в верхнем голосе, обогащенный

гармоническими новообразованиями, как бы еще более утверждающий (пример №5).



Появление до бекара в басу и в гармонии имеет особое значение для последующего построения. Обратим внимание на ход баса в примере 5. Ми - ре - до бекар (такты 38—39—40). Несмотря на то, что это движение вниз прерывается ля-минорным аккордом с секстой, тем не менее подсознательно остается желание продолжить это движение еще на полтона, довести его до ноты си. И потребность эта композитором удовлетворяется. Следующий эпизод репризно-заключительного характера возвращает нас к звучанию главного мотива, но не в ре мажоре и не в си миноре, а в начале такта доминантсептаккорд от си, в конце — нонаккорд (такт 42), потом проводится цепочка различных септаккордов (такты 43—44 и т. д.), создающих атмосферу заключения, — великолепная ладовая модификация, освежающая все предыдущее изложение (пример №6).

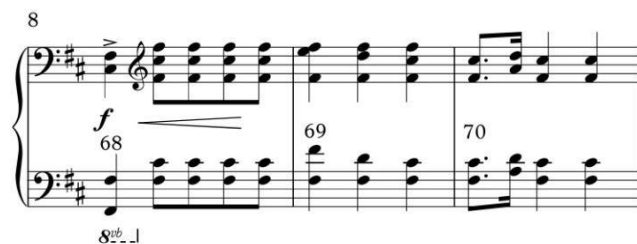


Этот раздел (A1) асимметричен, он вобрал в себя 11 тактов, музыка которых — элементы экспозиции главного мотива и элементы, пунктированные из раздела В. проводимые в характере заключения. И вот появляется новый фактурно-тематический материал Раздел С (пример №7).



И хотя у автора не отмечено изменение темпа, потребность в этом ощущается. Это происходит за счет перехода на домбровую фактуру в октавном удвоении, более целеустремленного развития мелодического материала и появления элементов имитационной полифонии (такты 56 — 57). События становятся напряженными и оживленными. Все это логично стремится и в итоге приходит к кульминации, очень напоминающей нам вторую кульминацию кюя. Они, эти две кульминации, близки по своему

эмоционально-смысловому содержанию. В танце у А. Жубанова, так же как и в кюе, на вершине кульминации появляется дорийское наклонение (соль диез в такте 72, пример №8).



Но если в кюе во второй кульминации утверждается тоника, то в танце мы видим утверждение доминанты (как в первой кульминации кюя). А. Жубанов объединил две кульминации в одну большую, где эмоционально-смысловое начало взято из второй кульминации кюя, а гармоническая сфера — из первой. Такой синтез оправдан прежде всего особенностью фортепианной пьесы, масштаб которой требует лишь одной генеральной кульминации. Реприза танца носит усеченный характер за счет главного мотива, который очень подробно разрабатывался в кульминационной зоне. Начинается она с раздела В 1, и только в конце танца проскальзывают главные мотивы, помогающие композитору убедительно завершить пьесу. Еще на один момент необходимо обратить внимание. В коде танца, в такте, предшествующем появлению главной тональности, образуется весьма далекий от главного трезвучия доминантсептаккорд от ноты соль (пример №9).



Первое слуховое ощущение порождает чувство чужеродности этого аккорда. Но стоит прислушаться внимательнее и отделить такт 100 от 101 небольшой люфт-паузой, как красота этого сопоставления заиграет очень красиво. Особо хочется остановиться на архитектонике танца А. Жубанова. Асимметричность встречается в кюе неоднократно, к примеру, заключительное 5-тактовое построение кюя. Не оно ли подсказало композитору 5-тактовое построение вступления к танцу? Асимметрия имеет важное формообразующее значение: она позволяет композитору мыслить неординарно, выстраивать произведение своеобразно. Как чуткий музыкант, А. Жубанов взял себе на вооружение этот перспективный метод и довольно результативно. Мы проделали этот анализ для того, чтобы доказать очень важную мысль, а именно что «Кызыл кайын» А. Жубанова — яркое художественное подтверждение внутреннего родства двух начал — народного и профессионального. Остается только сожалеть, что А. Жубанов из-за исключительной занятости научной работой и общественной деятельностью не нашел физических возможностей для продолжения столь интересно найденного пути претворения народного начала в современной фортепианной

музыке. Но даже то, что им написано, представляет несомненный художественный интерес. Это бесценное фортепианное наследие А. К. Жубанова вошло в золотой фонд казахской советской музыки.

## **К ИЗУЧЕНИЮ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА ВЫДАЮЩЕГОСЯ СОВЕТСКОГО МУЗЫКАНТА Г.Р.ГИНЗБУРГА**

В 1979 г. музыкальная общественность отметила 75-летие со дня рождения выдающегося советского пианиста, профессора Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского Григория Романовича Гинзбурга. Школа Гинзбурга, его педагогическое наследие оставили ошутимый след в становлении фортепианной школы Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы. Автор настоящей статьи - его ученица. Сейчас на кафедре специального фортепиано работают и его музыкальные "внуки". Таковы лауреаты межреспубликанских конкурсов музыкантов-исполнителей республик Средней Азии и Казахстана и.о. доцента М. А. Вартанян, и.о. доцента Л. Р. Зельцер, старшие преподаватели Г.Б. Жолымбетова, А. Ж. Досаева, а также старший преподаватель Н. И. Потешкина, старший преподаватель Д. Ж. Бегимбетова, преподаватели З. Р. Абдуллина, С. А. Массовер и др. Мои ученики, в занятиях с которыми я стремилась применять методы, унаследованные от учителя. Работают в Алма-Атинской государственной консерватории на нашей кафедре и выпускники профессора Московской государственной консерватории Г. Б. Аксельрода (в свою очередь ученика Г. Р. Гинзбурга). Это старшие преподаватели Г. И. Кадырбекова и Р. З. Ермаков. Можно без преувеличения сказать, что Григорий Романович, его пианистическая школа во многом повлияли на развитие фортепианной школы Казахстана. Он очень любил Алма-Ату, любил казахскую музыку и часто приезжал в наш город. В 1946 году Григорий Романович в очередной раз гастролировал в Алма-Ате, а после одного из своих концертов меня прослушал. Он посоветовал приехать в Московскую консерваторию и подготовить для поступления кроме обычной программы что-нибудь редко исполняемое, например один или два тома Хорошо Темперированного Клавира И.С. Баха. Я последовала его совету и была принята в Московскую консерваторию в его класс. Годы учебы в консерватории были самыми интересными и, быть может, самыми счастливыми в моей жизни. Мы, его ученики, постоянно присутствовали на его занятиях, слушали его на концертной эстраде, общались с ним и в домашней обстановке. Между нами была большая человеческая близость. Это дает мне, одной из его воспитанниц, право написать краткие воспоминания о нем и сделать попытку в какой-то мере охарактеризовать его педагогический метод, черты исполнительского стиля, облик советского художника-гражданина. Григорий Романович Гинзбург (19.V.1904 г. - 5.XII.1961г.) происходил из семьи, интересы которой были далеки от музыкальных, однако музыка не была чужда ей. В роду Гинзбурга

не было ни одного человека, который играл бы на каком-либо инструменте. Родители сумели приобрести фортепиано и начали вводить детей в мир музыки с самых ранних лет. Все три сына учились играть на рояле, но дарование младшего сразу заявило о себе как о явлении исключительном.

В 1909 году профессор Александр Борисович Гольденвейзер узнал о необычайных способностях 5-летнего мальчика из Нижнего Новгорода и, прослушав его, взял к себе учеником вначале на правах воспитанника, а затем, после неожиданной смерти отца Гинзбурга - на положение приемного сына. До 17-ти лет Григорий Романович жил у Александра Борисовича (семья Гинзбургов переехала в Москву только после революции). Своему учителю артист обязан многим - и как музыкант, и как человек. В доме Александра Борисовича царил музыкальная атмосфера. По вечерам у него часто бывали Рахманинов, Скрябин, Метнер. Эти встречи с выдающимися музыкантами во многом повлияли на дальнейшее развитие будущего артиста, и, хотя он был еще мал, все слышанное буквально впитывал в себя. Александр Борисович словно предугадывал в своем воспитаннике достойного продолжателя своей пианистической школы, способного воплотить его пианистические принципы, стать преемником лучших традиций русского пианизма. Занятия с учеником не ограничивались фортепиано. Александр Борисович учил юного пианиста теории и гармонии, играл с ним в четыре руки, прививая любовь к литературе. Часто, для того, чтобы заинтересовать мальчика, Александр Борисович разделял с ним его детские игры. Интересы Григория Романовича были очень разнообразными. Наряду с музыкой, его привлекали машины, техника, и Александр Борисович отнюдь не препятствовал этим интересам, но очень чутко и тонко направлял увлечения Григория Романовича в верное русло. В центре его внимания была, конечно, музыка. Занимался Александр Борисович с большой настойчивостью и методичностью. Он требовал абсолютной точности разбора произведения, штрихов, развивая тем самым тщательность в работе. При малейшей неточности Александр Борисович требовал повторить все сначала. Техническую подготовку своему воспитаннику Александр Борисович дал совершенно исключительную, работа над техникой была доведена до возможного предела. Огромное количество времени уделялось различным упражнениям и занятия над ними приводили к полнейшему совершенству (гаммы во всех видах с различными ударениями, ритмическими и артикуляционными вариантами, 60 номеров упражнений Ганона во всех тональностях - такая техническая подготовка предшествовала поступлению в консерваторию). Став студентом Московской консерватории, Григорий Романович быстро выдвинулся в число лучших учеников. В 1922 году состоялся дебют пианиста - в сопровождении Персимфанса им был исполнен ми-бемоль мажорный Концерт Листа. В 1924 г. Гинзбург с отличием окончил Московскую консерваторию по классу Александра Борисовича. Его имя было занесено на Мраморную доску. Молодому артисту предсказывали блестящее будущее, но уже тогда он видел трудности и особенности жизни концертирующего пианиста, боялся замкнутости в рамках одной



пианистической школы. Поэтому он оставался всегда очень пытливые и восприимчивым. В один из концертных сезонов в Москву впервые приехал с концертами ведающийся пианист Эгон Петри, Гинзбург, которого уже в те года захватывало достижение совершенства в пальцевой технике, в различных ее видах - именно это, а не виртуозные темпы сами по себе - был буквально потрясен концертами Петри - не столько техникой, сколько красочностью, разнообразием фортепианного звучания. Незабываемое впечатление произвел на него К. И. Игумнов своим необычайным звуковым мастерством. Он встречался и со многими деятелями культуры и искусства, особенно памятной для него стала встреча с М. Горьким в начале 30-х годов. Эти различные влияния способствовали формированию его творческих взглядов и исполнительской манеры, с юности отличавшейся глубиной и точностью. Гинзбург сразу становится одним из блистательнейших, виртуозов среди современных советских пианистов. Его техническое мастерство было очень тонким и изысканным, при всем этом масштабность мышления, характерная для настоящего выдающегося художника. Большое количество времени занимала умственная работа, которая была гораздо трудней многочасовой технической работы. В январе 1927 года состоялся первый Международный конкурс пианистов им. Шопена. В процессе подготовки Гинзбург стал пересматривать свое отношение к исполнительству, программа конкурса помогла ему взглянуть на шопеновское творчество глубже. Подготовка к конкурсу проходила в очень тяжелых условиях: это был первый Международный конкурс с участием советских музыкантов, наши пианисты были приглашены для участия в нем всего за три месяца до его начала – срок невероятно короткий. В жюри конкурса не было ни одного представителя СССР, обстановка в капиталистической Польше была недружелюбной. Конечно для участников это была огромная ответственность. Григорий Гинзбург, представляющий советскую пианистическую школу, становится одним из лауреатов I Международного конкурса им. Шопена в Варшаве. С этого времени начинается период нового восхождения молодого музыканта. В каждом следующем сезоне, в каждой своей программе, Григорий Гинзбург предстал перед слушателями в новом качестве. Это был период, когда создавалась новая, социалистическая культура, когда стали очевидны преимущества новой системы социализма. И Гинзбург стал одним из первых представителей советской пианистической школы. Концертная деятельность Григория Романовича была очень насыщенной. Он с огромным успехом гастролировал по городам Советского Союза. Его виртуозность становилась все более отточенной, это был уже подлинный мастер, и эти качества позволяли ему блестяще интерпретировать самые сложные музыкальные произведения. Григорий Романович был всегда в прекрасной исполнительской форме. Он мог не заниматься по многу дней, но мгновенно восстанавливал и играл самое трудное произведение. Часто он мысленно проигрывал произведение, заменяя этим обычные занятия за инструментом. Он проигрывал в уме всё произведение в медленном темпе, вызывая в своем

представлении все детали текста. Такая работа требовала большой сосредоточенности и концентрированного внимания. При этом он говорил, что работа пианиста определяется не количеством часов, проведенных за роялем, а составляет всю его сознательную жизнь. "Тот, кто уходя от инструмента, забывает о своей работе, не настоящий артист и никогда им не будет" - говорил он. Программы его концертов были очень разными, все чаще в них появлялись имена Баха, Моцарта, Бетховена, Скрябина, Шопена. Особое место в его концертах занимали произведения Листа - рапсодии, фантазии на темы опер Моцарта, Россини, Верди - Григорий Романович был прирожденным листианец. Одним из наиболее любимых его композиторов был Чайковский, и я помню, как Григорий Романович играл Концерт № 1 и «Времена года» Чайковского – по русски распевно, раскрывая лиризм великого композитора, без меланхолии и надрыва. Григорий Романович возродил многие незаслуженно забытые произведения русских композиторов, миниатюры и пьесы Рубинштейна, Метнера, Лядова, Глинки. Например, один из своих концертов он полностью посвятил произведениям А.Г. Рубинштейна, чьи сочинения весьма редко исполняются советскими пианистами. В исполнении Григория Романовича эти произведения прозвучали настолько обаятельно, что каждая пьеса вызвала овацию слушателей. Г.Р. Гинзбург с удивительной простотой и задушевной напевностью передал лирические образы вальса ми минор, ноктюрна соль мажор, мелодии фа мажор, мазурки ре минор, с чрезвычайной экспрессией и техническим совершенством - этюд до мажор. В исполнении произведений Рубинштейна была определенная творческая задача: показать искренность, эмоциональность, песенную, певучую основу музыки Рубинштейна, его трактовку фортепиано, сыгравшую столь большую роль в дальнейшем развитии русского пианизма.

В исполнении Г. Р. Гинзбурга были подчеркнуты многогранные связи фортепианного творчества Рубинштейна с пианистическими традициями Глинки, с фортепианной музыкой русских композиторов следующих поколений. Гинзбург с большим интересом и увлеченностью играл произведения советских композиторов, широко пропагандировал произведения молодых авторов, ему принадлежит заслуга первого исполнения многих произведений, ставших впоследствии классикой советской фортепианной литературы. Наконец, многие программы его концертов включали и его собственные обработки сочинений Россини, Листа, Грига, Штрауса, Ракова, Ружицкого. Г. Гинзбург был истинным поэтом фортепиано и лирическая сторона его дарования не уступала пианистической технике и мастерству. Во всех его интерпретациях всегда торжествовал оптимизм, жизнелюбие. Но что бы он не играл, его исполнение всегда было законченным: тонкая педализация, необычайная окраска звука - эти особенности его мастерства делали его выступления неповторимыми. Всегда на первом плане у него была музыка... Многие критики в то время обвиняли пианиста в "недостатке музыкальности", в том, что его техническое совершенство превалирует над музыкальной стороной исполнения. И лишь сейчас мы в

полной мере понимаем, насколько логичным и простым было исполнение Григория Романовича, но это была простота, доступная лишь самым большим мастерам. Наиболее ярко артистическое кредо Г. Р. Гинзбурга выражено в его собственных словах - "Целью всей моей жизни было - сделать произведения великих мастеров музыки доступными и понятными самым широким слоям слушателей. С этой целью я включил в свой репертуар только те произведения, в которых композиторы выражали свои мысли и чувства понятным языком, произведения с четкой формой, красивой мелодией и ясной гармонией. Эти произведения я стараюсь, по мере моих сил и возможностей, трактовать с предельной ясностью, не затемняя их смысла внешними эффектами и надуманностью индивидуалистического подхода". В этих словах четко выражена эстетическая позиция музыканта, его высокое чувство гражданской ответственности, музыканта, который сознает, что является носителем высокого искусства. И где бы не играл Григорий Романович - на сцене Большого зала Московской консерватории, или на эстрадах малых городов, он целиком отдавал себя музыке.

Григорий Романович пользовался любовью публики и у нас, и за границей. С огромным успехом проходили его гастролы в Польше, Югославии, Венгрии, Чехословакии, Швеции, Германки. Он был удостоен почетных званий Лауреата государственной премии, заслуженного деятеля искусств РСФСР. Деятельность Григория Романовича не ограничивалась сольным концертным выступлением.

Его интересовала вся музыка. Я помню незабываемые вечера, когда он выступал в ансамблях с Л. Коганом, Н. Суховицыной, он был великолепным ансамблистом. Естественным продолжением исполнительской деятельности Григория Романовича была педагогика. На уроках он как бы продолжал играть на сцене, а то, что он говорил, нельзя было прочитать ни в одной книге. Григорий Романович постоянно искал и находил новые пути в фортепианной педагогике. Григорий Романович был один из виднейших профессоров Московской государственной консерватории, воспитавший целую плеяду отличных пианистов и педагогов, в числе которых лауреаты Международных конкурсов С. Доренский, ныне декан фортепианного факультета Московской государственной консерватории, Г. Аксельрод, А. Скавронский, М. Поллак и многие другие. Каждое занятие с Григорием Романовичем было связано с огромным нервным напряжением и подъемом, он заставлял нас в полном смысле слова "выкладываться". Мы боялись чего-нибудь не сделать, не выполнить каких-то его указаний, не могло возникнуть даже мысли о том, чтобы прийти на урок неподготовленным и каждое занятие с ним было для нас событием – радостным, или "драматическим".

В классе №35 всегда было много народу (гостей), все уроки Григория Романовича были открытыми. Если урок не был выучен, Григорий Романович в присутствии большого количества народа мог буквально "уничтожить" ученика, осмелившегося явиться на занятие неподготовленным. Но если студент оказывался на "уровне", то урок становился для нас большим

праздником, Григорий Романович занимался самозабвенно, он открывал нам такие серьезные и глубокие проблемы интерпретации, о которых мы зачастую и не подозревали. Очень большое внимание уделял он изучению авторского текста, трудности прочтения которого зачастую недооцениваются учениками.

С большим вниманием относился он к таким деталям, как аппликатура, педализация, фразировка. "Работу над произведением надо разделить на три этапа, - учил он, "На первом этапе - зарождение образа: надо как-то себе представить вещь. Второй этап - установление аппликатуры, детальное изучение сочинения. Третий этап - это то, что я называю "приспособлением": ведь представление может быть очень правильным, но когда сталкиваешься практически со всеми трудностями и сложностями почти готового исполнения, то оказывается, что надо в какой-то мере это произведение приспособить к себе. Количество времени и сил, затрачиваемых на тот или другой этап, зависит от произведения, его стиля, автора и других моментов".

Григорий Романович в занятиях с учениками особое внимание уделял работе над звуком. "Работа над звуком, разнообразие звуковых красок, - говорил он, - основа основ. Играя форте, ищи, где тут пиано", - перефразировал он известное высказывание Станиславского "если играешь злого, ищи, где он добрый".

Нельзя, продолжал он, при работе над музыкальным произведением добиваться красивого звука "вообще". Звук - это одно из средств выражения у пианиста, самое главное средство, но средство - и ничего больше. Истинно прекрасным поэтому следует считать такой звук, при помощи которого исполнитель может с наибольшей яркостью и правдивостью передать содержание исполняемой музыки. Подобная правдивость исполнения, правдивая передача заложенных в произведении мыслей и чувств - вот что определяет качество и характер звука, что дает верное направление пианисту в его поисках соответствующего звучания. При работе с учеником над музыкальным произведением педагог должен в первую очередь направить внимание ученика на уяснение содержания музыки, ее смысла, а уж потом перейти к работе над звуком. Тесно связывая художественное мастерство в целом и, в частности, мастерство звукоизвлечения с содержанием исполняемой музыки, Григорий Романович подчеркивал определяющую роль содержания. Этим он развивал лучшие традиции русской исполнительской школы.

Качество звука всегда зависит от индивидуальных особенностей исполнителя. У многих крупных исполнителей есть своя индивидуально различная звуковая палитра. В соответствии с этими индивидуальными особенностями и работа над звуком протекает у них различно. У некоторых замечательных пианистов (Шопен, Скрябин) динамический диапазон звука был не столь велик, но они обладали таким разнообразием звука (то есть нюансировки), такой богатой палитрой, какой и в помине не было у пианистов, обладавших гораздо большей силой.

Особое значение следует обращать на различные технические приемы звукоизвлечения. Необходима полная свобода и непринужденность предплечья, кисти и руки от плеча до кончиков пальцев. При этом "физическая" (двигательная) свобода на фортепиано немыслима без свободы музыкальной.

Григорий Романович говорил, что сыграть пьесу, или даже отрывок из нее должно быть художественным событием, и события эти в процессе работы должны быть самыми важными моментами по значительности, но по качеству времени они должны занимать наименьшее место. Например, какой-нибудь учащийся музыкальной школы учит этюд, проигрывание которого занимает две минуты. Если он в течении 45 минут 20 раз проигрывает его, то от этого будет скорее вред, чем польза, потому что нужно учить этюд по отрывкам и разными способами, а не бездумно повторять.

Говоря о классных вечерах, Григорий Романович отмечал, что это ответственная форма проверки работы студентов и их педагога. Концертные выступления помогают яснее увидеть, что сделано хорошего и какие допущены ошибки за определенный период занятий. Поэтому критика и самокритика педагога приобретают здесь особенно важное значение.

Между тем часто бывает, что педагог, подобно любящим родителям, восторгающимся успехами детей, радуется достижениям учеников и при этом не замечает или же недооценивает имеющихся у них недостатков. Избежать таких ошибок педагог может только путем вдумчивого критического анализа выступления своих студентов, путем критической оценки собственной работы. "Говоря о недостатках моих учеников, педагог в первую очередь должен думать и о собственных недостатках. Именно на классных вечерах с особенной остротой возникает мысль об огромной ответственности педагога по специальности в формировании молодого музыканта. Успехи учеников конечно радуют, а их недостатки заставляют серьезно подумать о том, что было упущено, на что надо обратить внимание, как улучшить собственную работу. "Ответственность педагога за воспитание профессионалов и политически зрелых музыкантов, - говорил Григорий Романович, - исключительно велика".

В нашем классе всегда поддерживалась атмосфера товарищеского равноправия, взаимной помощи и поддержки. В частности, существовала традиция перед каждым открытым выступлением выносить готовую программу "на суд" всего класса. Григорий Романович придавал этой форме работы большое значение и отмечал, что критические замечания студентов в адрес своих товарищей становятся раз от разу всё более содержательными и глубокими. Такие встречи прививали нам навыки, необходимые в дальнейшей самостоятельной работе. Григорий Романович постоянно стремился расширять рамки программ своих студентов путем включения произведений современных композиторов, а также "воскрешения" произведений, незаслуженно забытых. Наша собственная инициатива всячески поощрялась. Особое место Григорий Романович отводил произведениям И.С. Баха. Он

говорил, что сочинения Баха служат развитию художественного вкуса и свободному владению голосоведением. Но при этом необходимо правильно распределить в учебных программах баховские произведения, учитывая их трудности и степень подготовленности студента. Так, например, некоторые прелюдии и фуги из "ХТК", труднейшие по сложности и стилю, лучше изучать на последнем этапе развития музыканта, как завершающие мастерство пианиста. Григорий Романович умел для каждого из нас находить индивидуальное решение пианистических проблем, соответствующее нашим возможностям, характеру, дарованию. Тем самым он вселял в нас веру в свои силы, желание работать бесконечно. Григорий Романович поражал нас своей творческой неутомимостью. Он часто играл в классе своим ученикам произведения, над которыми работал. Ко многим из них он возвращался по нескольку раз. Мы всегда замечали, как менялось его отношение к тому или иному произведению, как он каждый раз по-своему раскрывал заложенные в нем пианистические возможности. Большое внимание он уделял подготовке концертной программы. Он требовал, чтобы подготовка программы была закончена не меньше, чем за две недели до концерта, то есть к этому времени программа должна быть выучена. За две недели не должно быть никаких сомнений в тексте, аппликатуре и т.д. Григорий Романович стремился к тому, чтобы репетиции были максимально приближены к условиям концерта. А именно - "приходить на репетиции следует с неразыгранными руками, потому что известно, что при волнении на концерте, руки все равно не будут достаточно разыгранными. Необходимо выходить из положения при любом состоянии рук, нервов, обстановки". Григорий Романович никогда не ставил во главу угла техничность, виртуозность исполнения. Цель исполнителя - единство формы и содержания, соединение глубокой содержательности с техническим: мастерством. Виртуозность же - это не просто чисто техническое мастерство, это способность исполнителя свободно достигнуть художественных целей, которые он ставит перед собой. В воспитании виртуозности большую роль играет правильный подбор репертуара. Это особенно важно, так как многие исполнители часто стараются добиться виртуозности путем штудирования самых трудных с технической стороны произведений. На самом деле решающее значение для развития виртуозности имеет общее развитие музыкального мышления. Шумана, как пианиста, погубило как раз то, что он все свое внимание обратил только на достижение виртуозности в узком смысле этого слова, т.е. виртуозности, основанной лишь на природных данных исполнителя. Между тем подлинного мастерства можно достигнуть, лишь выработав в себе то, что называется "пианизмом"... Пианизм - это совершенное владение инструментом, основанное на целесообразном использовании возможностей исполнителя и инструмента. Пианизмом мастерски владел Шопен, который благодаря этому и несмотря на свои слабые физические данные, умел доводить свое исполнение до такого мастерства, что даже Лист не всегда мог соперничать с ним. Говоря о техническом развитии, Григорий Романович особое внимание уделял различного вида упражнениям.

Он считал, что к упражнению следует приступать только лишь после усвоения произведения. Упражнение должно быть коротким и заключать в себе основное "зерно" трудности, которую необходимо осознать. Большое значение для исполнителя имеет также правильная периодичность занятий. Только путем постоянно настойчивой работы можно добиться преодолений трудностей данного произведения. Репертуар пианиста должен быть разнообразным, включать в себя и "легкие" сочинения, которые на самом деле хорошо сыграть гораздо труднее, чем "трудные".

Григорий Романович делился со своими учениками всем, что он знал, вся его педагогическая работа отмечена этим стремлением отдать людям как можно больше. Ничто из того, что он показывал и рассказывал нам, своим студентам, не оставалось тайной для других.

Григорий Романович не ограничивался консерваторским классом, он был организатором и душой семинаров педагогов пианистов в Центральном Доме работников искусств, долгие Годы совершенно безвозмездно отдавая этому начинанию свой опыт, свою энергию, Григорий Романович с радостью соглашался на просьбы о встречах с педагогами и студентами консерваторий, музыкальных учреждений, школ и Университетов культуры по всей стране. На этих встречах он рассказывал о достижениях советских музыкантов, раскрывал секреты пианистического мастерства, играл новые произведения советских композиторов. Григорий Романович очень много читал, охотно обсуждал с нами прочитанные книги, интересовался всем - от политики до спорта, с увлечением играл в теннис и шахматы. Он был для нас добрым другом, помогавшим советами и участием в жизненных вопросах. Мы очень его любили. Он был человеком самых широких интересов и увлечений, обладал большой культурой и начитанностью, был веселым и остроумным, оставаясь при этом человеком чуткого и тонкого ума, исключительного личного обаяния.

Последний год своей жизни Григорий Романович провел как всегда в неустанном труде. В феврале состоялись его гастроли в Средней Азии, весной - в республиках Кавказа. В апреле он дал концерт, составленный из произведений Шопена. Вскоре с огромным успехом прошли его гастроли в Югославии. В июне - он председатель ГЭК Ереванской консерватории. Летом, находясь на отдыхе в Рузе, в доме творчества, он подготовил новую шопеновскую программу, выучил концерт Шумана, 2-ю сонату Шостаковича. Но смерть трагически оборвала его жизнь. В ночь на 6 декабря его не стало.

Большой артист, замечательный педагог, активный общественный деятель - Григорий Романович Гинзбург является ярким примером настоящего художника и просветителя. Таким он остался в нашей памяти и в истории нашей культуры.

## **ВЛИЯНИЕ КАЗАХСКИХ КЮЕВ НА ФОРМООБРАЗОВАНИЕ И ФАКТУРУ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА**

Казахский кюй - инструментальная пьеса для домбры - удивительное явление в народном творчестве. Прежде всего многие кюи программны. Сотня легенд, сказаний, былин переложена казахскими народными композиторами на музыку, что, в свою очередь, говорит о замечательной музыкальности казахского народа. Ведь примеры ясного видения в музыке событий, явлений, чувств не столь часты в народных инструментальных произведениях, а у казахов, особенно в их кюях - золотая россыпь оригинальнейших произведений, каждое из которых может служить для композитора основой для создания крупных симфонических полотен.

"Кюй развивается на протяжении веков, будучи неразрывно связанным с самой жизнью казахского народа. Кюи в сокровищнице казахской народной музыки исчисляются сотнями. За отсутствием нотной культуры они дошли до нас в форме "устной традиции", то есть путем устной передачи от поколения к поколению. Конечно, множество кюев - сотни, быть может, тысячи оставались по ту сторону исторических перевалов. По своему количеству и качеству кюи заслуживают того, чтобы ими гордиться".

Кюй увлекающий, кюй завораживающий слушателя красочным музыкальным рассказом, был для казаха, в основной своей массе не обладавшего письменностью, ярким окном в мир прекрасного. И им, действительно, можно гордиться. Исполняемый на незатейливом двухструнном инструменте, кюй очаровывал, призывал, страдал, радовался и смеялся. В легендах казахского народа часто говорится о действенной силе музыки. Она (музыка) говорила иногда ярче, чем слово. Есть много легенд о воздействии музыки на человека, на общество, на разнообразные конфликтные ситуации. Словом, музыка для казаха - его вторая натура. Кочевой образ жизни создал особое отношение к восприятию всего окружающего. Долгое вынужденное одиночество рождало чувства слияния с природой, с животным миром, будоражило фантазию, порождало постоянные импульсы к творчеству. Домбра - инструмент двухструнный, диатонический и вся музыка для домбры (кюи) диатонична. Настраивается этот инструмент в квинту, или в кварту. Звук его не очень громкий, но в силу особых акустических предпосылок домбра звучит иногда, как оркестр, особенно если слушать ее в юрте, или в степи. "Дело в том, что звучание этого, казалось бы скромного и незатейливого двухструнного щипкового инструмента отличается одним замечательным свойством, а именно: она производит впечатление не мелкого - вблизи, а большого, значительного, даже грандиозного, но очень - издали! На подобие, хотя бы, столовых часов о хорошим "башенным боем", дающий эффект, несоответствующий, казалось бы, мелкой структуре их механизма, - эффект отдаленного звона в большой колокол. Правда, в любом городском зале этот инструмент совершенно теряется. Но он до филигранности четко слышен там, где его особенно любят

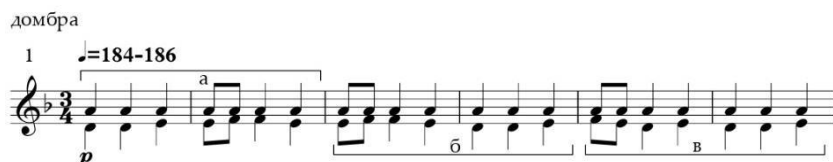


и к нему, в оцепенении прислушиваются: в уюте казахской юрты, затерянной среди вековой тишины безбрежных казахских степей".

Звучание домбры очень своеобразно и передать его, допустим, на фортепиано чрезвычайно сложно. Если играть кюй только по записи (двухголосно), мы не услышим той прелести, что слышна в исполнении на домбре. А. Затаевич рекомендует играть на рояле октавой ниже записанного. Это улучшает звучание, но полного домбрового эффекта, конечно, не дает. И вот перед композитором, пожелавшим создать произведение, продолжающее традиции кюев встает проблема инструментального соответствия. Буквальное подражание, как всякое подражание, вторично и потому не интересно. Надо находить новые приемы и фактурные, и гармонические, и метроритмические, чтобы продолжить на новом историческом этапе традиции великих народных композиторов - кюйши. Этот процесс поисков логичного продолжения традиции казахской инструментальной пьесы - кюя в современной профессиональной музыке автор стремится проследить на двух примерах современных фортепианных пьес казахских композиторов.

*Кюй "Кызыл кайын" - Красная береза (второй вариант)*

Курмангазы - А. Жубанов Кюй "Кызыл кайын" - часть известного триптиха Курмангазы, повествующего о истории побега из тюрьмы. Этот триптих состоит из кюев "Турмеден кашкан" - Побег из тюрьмы, "Ксен ашкан" - Освобождение от цепей и "Кызыл кайын" - Красная береза. В замечательной книге А. Жубанова "Струны столетий" говорится о содержании этого кюя. "Это кюй о березе, - говорит Курмангазы, - приютившей меня (после побега) среди своих ветвей и укрывшей от погони. Это кюй о родной степи, о славных джигитах моего народа, раскрывших мне свои объятия и спасших меня от черной смерти". Когда слушаешь этот кюй, перед глазами встает его восторженный автор, поющий благодарную песнь родной степи, природе. Это горячий благодарственный монолог несколько танцевального характера с яркой кульминацией и с совершенством выстроенной архитектоникой. По форме кюй - сложный сплав рондообразности и сложной трехчастности в тональной сфере ре минор. Начинается кюй с 2-х тактового мотивного эмбриона (а), который в следующем двутакте (б) зеркально отражается и еще в двутакте (в) это отражение варьируется, М<sup>1</sup>184-186 (пример №1)



Это шеститактовое построение является и настроем, и, по сути, экспозицией главного мотива, который в последующем развитии будет неоднократно возвращаться в чистом виде и в варьированном, используя, главным образом, мелодическую основу первого такта. Это эквивалент рефрена в классической форме рондо. Затем идет первый, довольно продолжительный эпизод А, построенный с изумительной асимметрией (7+7 тактов, 5+5 тактов, 3+3 такта),

развивающийся волнообразно (подъем и спад), где каждая новая двойная волна сжимается. Это волновое развитие подчеркивается и динамикой (пример №2).

2

Особо обратим внимание, что заканчивается каждая волна как бы успокаивающим мотивом первого такта, рефреном. Этим кончается первый Главный раздел кюя. Далее изложение музыкальной мысли уходит в тональность субдоминанты, раздел В, секвенционно проводятся две волны, опять же со спадами на мотиве первого такта. Субдоминантовая сфера здесь выражена ясной гармонической последовательностью d-B-F-g. Сохраняя волнообразное движение, композитор подчеркивает, тем самым, танцевальное начало кюя. Здесь смена волн, как смена фигур в танце. Да и трехдольный (вальсовый) метр способствует этому. Последний такт этого эпизода (рефрен), 44 такт кюя, как бы возвращает нас на исходную позицию и начинается следующий раздел на материале первого эпизода (А 1 ). Начало его (первый такт) буквально повторяет начало экспозиции, но уже следующий выявляет новые возможности развития и приводит к первой кульминации (пример №3):

3

Кульминационная опора на чистую квинту VI ст. (си бемоль - фа) очень свежее звуковое пятно, ярко подчеркивающее вершину развития, Последующий поступенный спад (фа - ми - ре - до), использующий секвенционный принцип (каждая последующая секвенция начинается тоном ниже), приводит нас опять к двутактовому рефрену и вслед за ним начинается новый раздел С. Ясно выраженная субдоминанта (соль минор) этого эпизода дает возможность слуху отдохнуть от довольно напряженного предыдущего изложения. И снова, в который уж раз, мы слышим мотив первого такта, которым и кончается эпизод С. Далее начинается новая волна на главном материале (А 2 ), причем, вторая кульминация появляется довольно решительно уже во втором такте, как динамический всплеск (p-f) и звучит она более напряженно, чем первая кульминация (пример №4).



Здесь мы слышим радость автора, обретшего свободу, восторженную его благодарность природе, друзьям. Достигается это несколькими приемами. Звуковысотный всплеск с опорой на тоническую квинту (ре - ля) создает динамическое напряжение. Причем, в отличие от первой кульминации субдоминантово-доминантового наклонения, вторая напряженно утверждает тонику. Это же подчеркивает прием расширения интервалики до дуодецимы и терцдецимы - как бы рисуя простор, безбрежность, восторг. Восторженное настроение этой кульминации подчеркивается еще и появлением в высшей точке дорийского си бекар (как бы мажорная субдоминанта) - очень яркого



мелодического эффекта. Постепенно напряжение падает, появляются (снова) нисходящие секвенции и приводят нас к эпизоду В1. Его субдоминантовое звучание успокаивает волнение и дает возможность плавно подойти к коде на главном тематическом материале А и рефрена. Мелодия, как и в первом 6-ти тактовом построении передается нижнему голосу. Песнь окончена. Схема формы этого замечательного кюя выглядит так: А - В - А1 - С - А2 - В1 - А (пример №5).

Произведение А. Жубанова «Кызыл кайын» (Красная береза) является частью танцевального цикла «8 казахских танцев». В этом танце композитор, кроме заимствования названия, использовал и мелодический материал кюя Курмангазы. При сравнении кюя и танца, мы обнаружим много общих черт. Уже сама схема - формула музыкальной формы танца (А-В- А1 -С-ВА) очень напоминает схему-формулу кюя Курмангазы - трехчастность с рондообразностью. И при ближайшем рассмотрении музыки этого танца мы будем убеждаться все более и более в том, что проникновение А.Жубанова в эмоционально-образный строй кюя Курмангазы весьма глубоко, хотя мотивно-тематический материал и, особенно, его гармоническая сфера будут подвергнуты значительной трансформации. Танцевальность - вот общее, что в первую очередь роднит эти два произведения. В кюе Курмангазы танцевальность проявляется в таких признаках, как волнообразная мелодия, трехдольный метр, повторы (довольно частые) рефрена. Почти все эти признаки мы находим и в танце А.Жубанова (пример №6).

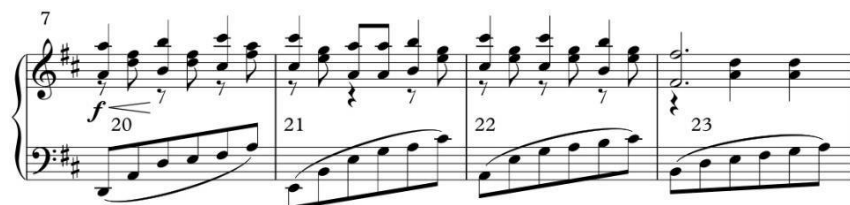
6 **Andante cantabile**

Мы помним, что в кюе Курмангазы шесть вступительно-настраивающих тактов, утверждающих сферу ре минор. В танце Жубанова (тональность танца сдвинута на малую терцию - си) вступительно настраивающих тактов 5, причем построение это концентрируется как 3 и 2 такта, I, 2 и 3 такты - мелодизированное опевание трезвучия си минор, а 4 и 5 такты своим плавным гаммообразным движением приводят нас к появлению главной темы - раздел А. И вот тут (шестой такт) мы сталкиваемся с тональным переосмыслением первоисточника. Появляется, несколько неожиданно, светлый ре мажор и мелодия, не меняя своего строения (по сравнению с кюем) стала более прозрачной, хрупкой, по девичьи нежной. Теперь стало ясно, почему композитор сменил темп кюя, довольно оживленный темп (♩184-186), на плавный темп *Andante cantabile*. Характерная кварто-квинтовая интервалика кюя фактурно подчеркивается и в танце, только звуковысотный охват гармонических нот становится шире, что, естественно, диктовалось фортепианной спецификой пьесы. В силу более богатых технических возможностей фортепиано, композитор применяет трехголосный, или, скорее, трехпластовый вид фактурного развития. Средней пласт фактурной вертикали организован так, что, не

**( D h G e A fis ) 6-  
такт 7-такт 10-такт**

обременяя мелодии (верхний пласт), ритмически он дополняет ее, помогает движению и, в это же время, он напоминает остинатные повторы кюя. Нижний пласт - фортепианно-фигурационное движение баса. Общий гармонический настрой этого экспозиционного построения характерен смешением тональных функций в одновременности что обогащает окраску аккорда и мелодическую интонацию. В 4 такте кюя (см. пример 2) очень тепло звучит дорийское си бекар, А. Жубанов (автор танца) сохраняет это дорийское наклонение, В 9 такте, после появившегося в 8 такте трезвучия си минор ярко зазвучало соль диез, превращая гармонию 11 такта в хрустальный нонаккорд, Этот прием гармонического расцветивания помогает создать образ, как было сказано

выше, прозрачного, лирически нежного танца. Обратим свое внимание еще на один момент. В 12 такте, с появлением Соль бекара, оформляется откровенный доминант септаккорд от ноты ля. Вообще, строго говоря, в казахской народной музыке, в ее ладово-гармонической структуре Д7 аккорд не типичное явление. Но в данном случае это средство оправдывается предыдущим гармоническим развитием и последующим появлением Ре мажора. Мы уже отмечали, неоднократно, волнообразное развитие музыкальной мысли в кюе Курмангазы, постоянное возвращение рефрена. Этот принцип сохранен и автором танца. В такте 11 и 12 построение звучит так же, как рефрен в кюе, только гармонически изменяясь. Отметим еще очень важный момент ритмометрического (трехдольного) единства кюя Курмангазы и танца А. Жубанова, только в танце это проявляется в новом фактурно-расширенном качестве. Следующий раздел танца характерен возрастанием звучности. Возрастание это позволяет сделать проведение мелодии в октавном удвоении (пример №7).



Построение сжимается до 4-х тактов, дважды повторенных, вместо первых двух предложений по 7 тактов, создавая определенное драматургическое напряжение. Средний пласт фактурной вертикали так же переносится октавой выше и уже не одногласно, а двухголосно поддерживает мелодию, напоминая об остинато второй струны домбры. Каждый четырехтакт заканчивается тактом успокоения (рефрен кюя), но подчеркивает сферу си минора, а не ре мажора. В тональность си минор композитор приходит через прерванный оборот (Ля - доминантсептаккорд - си минор), создавал эффект неожиданности (такты 22- 23) и мягкого кадансирования. Фигурация басового сопровождения не меняется. Построение так же имеет форму волны. Далее следует раздел В. В мелодии появляется пунктированный ритмический рисунок, контрастный среднему мелодическому материалу. Мелодия удваивается басом, а средний пласт, по сути своей остающийся неизменным, ритмически порождает синкопированное движение (пример №8).



Ясно ощутим вопросительный настрой этих фраз. И, хотя, каждая из них оканчивается успокоительным си минором, но успокоение это зыбкое - не

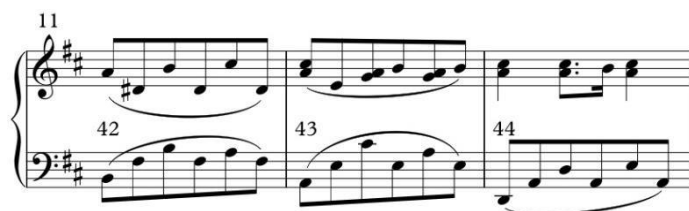
утверждение, а ожидание последующего развития, которое бы ответило на эти фразы. И ответ наступает, (пример №9).



Субдоминантовое начало этого четырехтакта вносит ясность ответного характера. И си минор последнего такта (такт 37) уже не вопросительный, а утверждающий. Играет роль и количественное построение этих вопросов - ответов. Трехтактовые вопросы и четырехтактовые ответы. Ответные построения как бы весомее, солиднее. Следует подчеркнуть, что вопросительные фразы звучат удвоенные басовым голосом. Это вопрос множественный. Спрашивают несколько человек. А ответ появляется в басу – авторитетный ответ, а потом он повторяется в верхнем голосе, обогащенный гармоническими новообразованиями, как бы еще более утверждающий (пример №10).



Появление до бекар в басу и в гармонии имеет особое значение для последующего построения. Обратим внимание на ход баса в примере 10. Ми - ре - до бекар (такты 38-39-40). Несмотря на то, что это движение вниз прерывается ля-минорным аккордом с секстой, тем не менее, подсознательно, остается желание продолжить это движение еще на полтона, довести его до ноты си. И потребность эта композитором удовлетворяется. Следующий эпизод репризно-заключительного характера возвращает нас к звучанию главного мотива, но не в ре-мажоре и не в си-миноре, а, вначале, доминантсептаккорд от си, в конце такта - нонаккорд (42-ой такт); потом проводится цепочка различных септаккордов (такты 43-44 и т.д.), создающих атмосферу заключения. Великолепная ладовая модификация освежающая все предыдущее изложение (пример №11).



Этот раздел (A1) асимметричен, вобрал в себя 11 тактов, музыка которых - элементы экспозиции главного мотива и элементы пунктированные из раздела В, проводимые в характере заключения. И вот появляется новый фактурно-тематический материал - раздел С (пример №12).



И хотя у автора не отмечено изменение темпа - потребность в этом ощущается. Это происходит за счет перехода на домбровую фактуру в октавном удвоении, более целеустремленном развитии мелодического материала и появлением элементов имитационной полифонии (56-57 такты). События становятся напряженными и оживленными. Все это логично стремится и, в итоге, приходит к кульминации, очень напоминающей нам вторую кульминацию кюя. Они, эти две кульминации, близки по своему эмоционально-смысловому содержанию. В танце у А. Жубанова, так же как и в кюе, на вершине кульминации появляется дорийское наклонение (пример №13).



Но если в кюе во второй кульминации утверждается тоника, то в танце мы видим утверждение доминанты (как в первой кульминации кюя). А. Жубанов объединил две кульминации в одну большую, где эмоционально-смысловое начало взято из второй кульминации кюя, а гармоническая сфера из первой. Такой синтез оправдан, прежде всего, особенностью фортепианной пьесы, масштаб которой требует лишь одну генеральную кульминацию. Мы уже говорили, что реприза танца носит усеченный характер за счет главного мотива, который очень подробно разрабатывался в кульминационной зоне. Начинается она с раздела В1 и только в конце танца проскальзывают главные мотивы помогающие композитору убедительно завершить пьесу. Еще на одном моменте хотелось бы остановиться. В коде танца, в такте, предшествующем появлению главной тональности, образуется весьма далекий от главного трезвучия доминантсептаккорд от ноты соль (пример 14, такты 100 и 101). Первое слуховое ощущение порождает чувство чужеродности этого аккорда. Но стоит прислушаться внимательнее и отделить такт 100 от 101 небольшой люфт-паузой, как красота этого сопоставления заиграет очень красиво (пример №14).



Особо хочется остановиться на архитектонике танца А. Жубанова. Вспомним прелестную асимметрию в кюе Курмангазы – 7+7 тактов, 5+5 тактов, 3+3 такта (см. пример 2). Асимметричность встречается в кюе неоднократно, к примеру, заключительное 5-ти тактовое построение (пример 5) кюя. Не оно ли подсказало композитору А. Жубанову 5-ти тактовое построение вступления к танцу? Асимметрия имеет важное формообразующее значение, она позволяет композитору мыслить неординарно, выстраивать произведение своеобразно. Как чуткий музыкант, А. Жубанов взял себе на вооружение этот перспективный метод и довольно результативно. Первые два предложения экспозиции танца, как и в кюе, построены асимметрично: 7 тактов плюс 7-ми тактовый повтор. Использовал композитор и принцип сжатия волн. Следующие два фразы танца - 4+4 такта, а в начале раздела В (пример 8) – 3+3 такта. И достигается этим четкий волновый эффект. Асимметричные построения появляются на протяжении всего танца. Есть построения в 11 тактов, в 13 тактов и т.д. А кода насчитывает 7 тактов (такты 98-104 танца). Эта неустойчивость симметрии очень активно требует развития, чем композитор успешно и воспользовался. Мы проделали этот сравнительный анализ для того, чтобы попытаться доказать очень важную мысль, а именно, что "Кызыл-кайын" А. Жубанова – яркое художественное доказательство внутреннего родства двух начал – народного и профессионального. Кюй "Былыкдак" (Упругий). Талантливый кюйши Таттимбет, сын Казангапа, очень популярен у казахов. "Его имя было широко известно от Есиля и Нуры до хребта Тарбагатая и Алтая, от Иртыша до Ала-Тау"<sup>7</sup>. Таттимбет был разносторонне одаренным человеком. Был остр на слово, шутку, был непобедим в спорах, великолепно сочинял стихи, пел, импровизировал на домбре. Его кюй были так популярны, что иногда, чтобы перенять их, желающему приходилось платить. "Рассказывают, что в свое время они пользовались такой популярностью, что за право перенять кюй Таттимбета домбристы платили лошадью". Кюи Таттимбета очень своеобразны, с ясным своим подчерком, своей ритмикой.

Для сравнительного анализа автор взял кюй Таттимбета «Былыкдак» - Упругий. Вот характеристика этой пьесы, данная А.В.Затаевичем: «Интересный игривый кюй, своеобразность коего заключается в его одноголосии. Бесконечной лентой развивается бодрая и волнообразная мелодия, в середине пьески постепенно повышаясь, а затем ниспадающая"<sup>9</sup>. И, действительно, бесконечно развивается, создавая впечатление звукового потока, мелодия этого кюя, рисуя прихотливый образ танцующей девушки (танцевальность кюя вполне ощутима). Он искрится крупными юмором, необычными мелодическими поворотами, создавая бесконечное движение. Этот своеобразный казахский *Perpetuum mobile* доказывает, что некоторые музыкальные жанры заложены в самой природе музыки. Мы знаем образцы таких жанровых пьес - у Вебера, Мендельсона для фортепиано, у Паганини для скрипки и др. И вот образец такой пьесы у казахского кюйши! (пример №15).



## Таттимбет - "Былқылдақ" кюй (Упругий)

15  $\text{♩} = 200$  1 2 (7) 3 (8) 4 (9) 5 (10) 6 (11)

12 13 14 15 16 17 18 19

20 21 22 23 24 25 26 27

28 29 30 31 32 33 34 35

36 37 38 39 40 Горячо 41 42 43 44

45 46 47 48 49 50 51 52

53 54 55 56 57 58 59

60 61 62 ускоряя 63 64 65 66 67 68

69 70 71 72 73 замедляя 74 75 76 77

Форма кюя строится рондообразно. Схема формулы его А – В – А – С – А, похожа на схему рондо, но это не рондо, скорее это форма свободно импровизационная с элементами рондообразности. Интересно соотношение количества тактов по разделам.

А	В	А	С	А
21 т.	11 т.	7 т.	15 т.	23 т.

Проявляется любопытная симметрия равновесия первого и пятого, второго и четвертого разделов. Это придает пьесе стройную архитектуру, что, в свою очередь, говорит о великолепном музыкальном чутье и чувстве формы народного композитора. Функциональные тяготения в кюе самые элементарные, это цепочка последовательно сменяющих друг друга Т, S, D, Т, D, S, Т и т.д. Необычное отклонение наступает в первой кульминации - такты 22-26 (см. пример 15). С появлением фа бекар организуется доминантсептаккорд до-мажорной тональности. Это звучит необычно и свежо и позволяет создать драматургическое напряжение. Автором в первой части настоящей работы высказывалась мысль о нетипичности для казахской народной музыки откровенного доминантсептаккорда. Исследуемый кюй Таттимбета - исключение. По своему строению, мелодической организации этот кюй явно находится под влиянием русской музыки. Попробуем это доказать. Течение музыкальной мысли в кюе изложено так, что вычленив отдельные фрагменты, можно получить европейскую гармонию. О доминантсептаккорде от ноты соль было уже сказано. Возьмем другой фрагмент. В такте 5-ом гаммообразное движение начинается с ноты "до" и, спускаясь вниз, приходит в "ре" в 6-ом такте (см. пример 15). Если мы вычленим опорные ноты этого мотива, то получим: с2 – а1 – fis1 – d1, т.е. доминантсептаккорд. Такие же мелодические последовательности встречаются в тактах 31-33, 48-49, 54-55. А в тактах 16-17, 37-38, 55-56 – эта последовательность проходит в обратном движении – d1 – fis1 – а1– с2. В такте 68 мы обнаружим уменьшенное трезвучие. Столь же очевидно русское влияние и в самой мелодике – гаммообразность движения, необычность ходов по звукам трезвучия, опевание трезвучия, опевание септимы. А в отдельные моменты возникают прямые мелодические ассоциации. Чтобы это стало ясно можно проделать следующий опыт. Возьмем такты 61-62-63 и выпишем их в такой последовательности: 62-61-62-63 (пример №16).



Получается "барыня", во всяком случае, первые ее фразы. А в примере 16а ясно прослушивается "Камаринская". Можно предположить, что Таттимбет, будучи в Омске, мог слышать много русских песен, русских наигрышей и, как чуткий музыкант, мог претворить эти музыкальные впечатления в своих произведениях. Редко какой композитор, столкнувшись с ранее незнакомой ему музыкальной культурой, пройдет равнодушно мимо. История музыки тому свидетель. Получается "барыня", во всяком случае, первые ее фразы. А в примере 16а ясно прослушивается "Камаринская". Можно предположить, что

Таттимбет, будучи в Омске, мог слышать много русских песен, русских наигрышей и, как чуткий музыкант, мог претворить эти музыкальные впечатления в своих произведениях. Редко какой композитор, столкнувшись с ранее незнакомой ему музыкальной культурой, пройдет равнодушно мимо. История музыки тому свидетель.

"Былкылдак" до конца выдержан в одноголосии, в нем нет и признака двухголосия и поэтому некоторые музыковеды склонны думать, что "Былкылдак" может быть сыгран на каком-нибудь духовом инструменте. По своему характеру он исполнен бодрости, по мелодической конструкции в нем явно ощущается влияние русской музыки (разрядка моя - Е.К.). Быть может Таттимбет, бывавший не раз в городах в какой-то мере познакомился с русской песней<sup>10</sup>. Но кроме явлений, связанных с европейским и, в частности, русским влиянием, в кюе слышатся созвучия иного рода, более близкого казахской народной музыке, т.е. созвучия фольклорно-ладовой организации. Для подтверждения этого, сделаем еще один опыт. Если тот или иной музыкальный фрагмент горизонтального движения превратить в единовременную вертикаль, то появляется богатая возможность выбора созвучий (пример №17).



Эти кварто-квинтовые созвучия очень близки природе домбровой музыки, сродни ей. Автор, не забавы ради проделал этот опыт. Эта идея пришла при анализе множества примеров из современной фортепианной музыки композиторов Казахстана. А сравнительный анализ кюя Таттимбета "Былкылдак" и танца № 10 из "Хореографического сборника" композитора Е.Брусилковского, думаю, утвердит это. Танец №10 из "Хореографического сборника" Е.Брусилковского полностью построен на мелодическом материале кюя "Былкылдак". Эта великолепная виртуозная пьеса, позволяющая исполнителю продемонстрировать свое мастерство, является ярким примером творческого подхода в работе с народным материалом. Композитор сохранил характер кюя, его танцевальное начало, его юмор и лиризм, ладовую гибкость, волнообразность развития, бесконечность движения. И, вместе с тем, используя технические возможности фортепиано, композитор достиг внушительной масштабности и красочности. Совокупность фактурных средств, примененных композиторами позволило ему нарисовать замечательную жанровую сценку, звучащую удивительно по-казахски, где слышен аромат домбры и яркость фортепиано, кипучая жизнь – казахской степи и звучание концертного зала. Как же композитор достиг этого синтеза? Как было сказано выше, кюя одноголосный. С одной стороны, эта особенность давала композитору возможности широкого выбора фактурных средств, а с другой усложняло проблему выбора средств гармонического комплекса. Стоило композитору избрать фактуру, идущую вразрез

образноэмоциональному настрою кюя и пьеса погибла бы. Стоило композитору соблазниться теми русифицированными моментами, о которых речь шла выше, и было бы утеряно своеобразие кюя. Е.Брусилковский удачно обходит эти рифы, находит убедительный свой путь; не нарушая метроритмическую структуру первоисточника, бережно обращаясь с ладомотивной организацией кюя, композитор сумел преодолеть трудности и выйти победителем из этого испытания. Проследим же, каким путем, какими средствами композитор достигает этого результата. Первые такты вступления к танцу сразу же вводят нас в мир домбриста, настраивающего свой инструмент и, одновременно, призывающего слушателя к вниманию. Но, если в традициях народного кюя этот момент настраивания - призыва занимает (во времени) 2-4, максимум 6 тактов, то у Брусилковского во вступлении насчитывается 12 тактов, построенных по принципу фактурного нарастания по вертикали (пример №18).

18 *Vivo giocoso*

При динамическом напряжении *crescendo* от *p* до *f* на последних тактах вступления, этот прием призыва слушателя достигает своей цели. После же вступления главного мотива (пример №19).

19

Обратим внимание на гармонические созвучия, возникающие уже в первом такте этого танца: кварто-квинтовые комплексы. Вернемся назад и увидим эти комплексы в примере 17. Автор настоящей работы исходит из тех же предпосылок, что и композитор, т.е. - вертикально гармонический синтез горизонтального движения. И, чтобы не повторяться в дальнейшем, отметим – этот принцип выдержан на протяжении всей пьесы и придает ей характер, максимально приближенный к фольклорно-ладовой организации казахской домбровой музыки и, что особенно для нас важно, рождает свежий гармонический язык в пианистически удобной оправе. Как же выстраивает свое произведение композитор, полностью цитируя мелодию кюя? На первый

взгляд очень просто. Мелодия кюя повторяется (в более, или менее сохраненном виде) три раза в двух тональностях: Соль-мажор – До мажор – Соль мажор. За исключением некоторых метрических упрощений<sup>12</sup>, а также, вариантных изменений во втором и третьем проведении, течение кюя, его мелодическая организация не меняется - все как в первоисточнике. Так что это - трехчастность? Нет, потому что нет контрастирующего материала. Вариационная форма? Нет, ибо изменения в проведениях минимальны. Автор взвешивал различные аспекты формообразования танца и пришел к выводу, что форма танца, сонатоподобная. Налицо три раздела. Первый раздел -

экспозиция без самостоятельной побочной партии. Побочную партию заменяет тональное отклонение на вершине второй волны в побочную тональность (пример №20).

Доминантово-тонический взлет первых трех тактов примера 20, приводит нас в побочную тональность (ми минор), и освежает слух, как новый материал, хотя в итоге это оказывается псевдо-новым материалом. Но смена тональной краски сделала свое дело и у нас остается полное впечатление, хоть и короткой, но побочной темы. Это, конечно, слуховая иллюзия, но она ощутима. Далее следует возврат главного мотива, но уже в заключительном наложении. У Таттимбета это концовка кюя. Брусиловский, из завершающего раздела кюя, делает заключительную партию (пример №21).

Заключительному характеру этого построения способствует и возврат мелодии к ноте "Соль", как бы затормаживая движение своим возвращением, и отголосками среднего раздела (фа бекар) и, особенно, опеванием в среднем

голосе большой секунды ре - ми - ми бемоль - ре. Создается музыкальная атмосфера вопросительного звучания: а что же дальше? Небольшая связка – переход - (6 тактов) приводит нас в другую, субдоминантовую тональность до мажор и начинается следующий раздел: разработка, Видоизменяется фактура сопровождения, она становится легче, прозрачней. Меняется фактура верхнего пласта - главная тема проводится параллельными секстаккордами (пример №22).



Все развитие этого раздела напоминает нам классический тип разработки. Композитор останавливает свое внимание на первой половине кюя, его главного мотива. В различном фактурном обрамлении, укороченный, мотив волнообразно проводится параллельными секстаккордами, октавами с терцией, переносится в басовый голос (пример №23).



Это басовое проведение темы активизирует действие, дает импульс к дальнейшему развитию и приводит в другую тональную сферу, довольно далеко отстоящую от главной тональности. Здесь мы видим сложное функциональное совмещение ми бемоль мажора и си бемоль мажорный доминантсептаккорд в прихотливом фактурном переплетении. Уход в бемольную тональность о постоянным фактурным развитием, рождает атмосферу просветленности, освежает общий настрой кюя и, вместе с тем, дает еще один импульс, теперь уже тональный, подхлестывающий события.

Еще один момент необходимо отметить. Попадая в ми бемоль мажор главный мотив еще больше укорачивается и, секвенционно, методом вычленения и сжатия, постепенно растворяется в общем движении, а на смену ему приходит прихотливая акцентировка общего движения, привносящая новый элемент в разработку (пример №24).



Рождение синкопированного ритма  не является случайным,

или надуманным моментом. Синкопированное движение заложено в самой основе кюя. В первых тактах экспозиции главной темы кюя можно обнаружить предпосылки синкопирования. Второе "ре" первого такта звучит по акцентировке равноценно с первым "ре"; во втором такте акцент явно смещается на вторую долю (соль), напоминая акцент мазурки; в четвертом такте подчеркивается третья доля (акценты мои - Е.К.) и т.д. Композитором Брусиловским это было чутко схвачено и претворено в разбираемом фрагменте (см. пример №24). Все дальнейшее развитие разработочного эпизода тонально неустойчиво. Выстраивается тонально-секвенционная цепь; сменяя друг друга проходят созвучия Es – В – es – e7 – es7 – C7. Предыкт наступает на выдержанном сложном созвучии, состоящем из двух тональных сфер –Fis9 с опущенной терцией и ход по пятой и первой ступеням до мажора.

Это совмещение звучит остро, напряженно и рождает эффект ожидания. И хотя это не доминантовый предыкт, характерный для сонатной формы, функцию ввода в репризу он выполняет блестяще. "Иногда доминантовый предыкт перед репризой дается в сонатной разработке (как, впрочем, и в других формах) не в главной, а в иной тональности. В этих случаях наступление репризы связано с более или менее неожиданным тональным поворотом". Реприза танца динамическая. Главный мотив проводится в октавном удвоении, обостренный малыми секундами, в динамике *f* (пример №25).



Это изменение очень логично, оно продиктовано всем предыдущим разработочным эпизодом со своими сложно-гармоническими образованиями. Реприза носит усеченный характер. Если в экспозиции развитие материала, до появления побочной тональности на кульминации, уместилась в 36 тактах, то в репризе для этого потребовался 21 такт. Заключительное построение в экспозиции появляется на 64 такте, а в репризе - на 42 такте. В остальном тематический материал существенно не меняется, заключение переходит в высокий регистр фортепиано, сохраняя остро-секундную гармоническую организацию и кончается эффектным форшлагом к основному тону. Осталось сказать о фактуре танца, вернее о фактурной технике композитора, наблюдаемом в этом танце. Фактурные приемы здесь, в основном, традиционно-фортепианные, связанные с трактовкой композитором кюя Таттимбета. И, вместе с тем, они логично вытекают из особенностей домбровой музыки. Кварто-квинтовые гармонические комплексы диктовали композитору особое отношение к фактуре, к ее строению, которое бы не нарушило своеобразие звучности домбры, ее специфических акустических особенностей. Перед композитором стояла задача по возможности максимально приблизить звучание фортепиано к звучанию домбры. И хотя инструменты эти очень не похожи друг на друга и по конструкции и по

техническим возможностям, и по акустическим данным, композитору в большой степени удалось создать атмосферу домбровой музыки, ее глубину, настроение, игнорируя в той или иной степени, внешне-подражательные моменты. В танце присутствуют, в основном те или иные виды крупной техники и, в меньшей степени, виды мелкой техники, но те и другие подчинены основной эмоционально-смысловой задаче.

Басово-гармонический пласт полностью вытекает из особенности домбровой гармонии. Оstinатное возвращение ноты "Соль" продиктовано композитору остинато открытой струны домбры. Это "Соль" выдерживается на протяжении всего танца, за исключением небольшого построения в разработке, где развитие музыкальной мысли отклонилось далеко от основной тональности. Это единственный, довольно непродолжительный эпизод. А в основном, принцип возвращения ноты "Соль" выдерживается. Выдерживается он и тогда, когда главный мотив модулирует в до-мажор (начало разработки). Только звучит это "соль" в до-мажоре как V ст. (см. пример №22). Сохраняется "соль" и тогда, когда фактурно-сопровождающий пласт переносится в верхний регистр, а мелодия в бас. Меняется фактурное движение, перенесенное в высокий регистр фортепиано, а опора на "соль" остается. Это же подчеркивается и синкопированными акцентами (см. пример №23). В танце много открыто звучащих чистых квинт, чистых кварт, создающих и диктующих особые условия для развития фактурно-гармонической организации. Видимо все эти фактурные приемы, примененные в совокупности и обеспечивают танцу своеобразие и естественное слияние с кюем Таттимбета. Обобщая сделанный анализ Танца № 10 Е. Брусиловского, надо сказать, что в этой пьесе ярко проявились общие свойства художественного видения композитора, четко видны индивидуальные черты его музыкального языка. В заключение автор хотел бы еще раз подчеркнуть некоторые общие важные моменты, вытекающие из проделанного анализа. На двух примерах автор попытался проанализировать процесс проникновения композитора-профессионала в эмоционально-образную и интонационную суть народных кюев. Конечно, автор, ограничив этот анализ только двумя вопросами (форма - фактура) понимает, что это не дает возможности полной эстетической оценки произведений. И, тем не менее, можно, подводя итог, выявить некоторые закономерности, некоторую общность поставленных в работе вопросов и сделать следующие выводы. 1. Система музыкальных средств, при работе с народным материалом, должна строиться на единой основе. Основа эта - интонационная природа народных кюев. 2. Образный строй произведения - первоисточника, его архитекtonика, требуют бережного отношения. И, сделанный анализ убеждает нас, что композиторы в полной мере руководствовались именно таким отношением, т.е. чувством меры, логикой, вкусом, интуицией. 3. Фактурные образования, при всем их фольклорно-ладовом генезисе, направлены на подчеркивание фортепианной специфики пьес. 4. Композитор, имея дело с народным материалом, должен всегда иметь в виду, что интонационная основа кюя неразрывно связана с его



исполнительской природой, с природой инструмента 5. Оба примера свидетельствуют о том, что авторы (А. Жубанов, Е. Брусиловский) стремились к достижению метро-ритмического единства с первоисточниками, но в новом фактурно-расширенном качестве. 6. Вольно, или невольно, но композитор, при выборе гармонических средств, должен всходить из особенностей ладовой организации кюя, его природы и акустических особенностей домбры. В работе этот метод назван методом вертикально- гармонического синтеза горизонтального движения. Автор не ставил себе цель полной характеристики музыкальных средств, применяемых композиторами в работе с казахскими кюями, ограничившись лишь рассмотрением моментов формообразования и фактуры, имеющих очень важное значение для исполнительской интерпретация, для методических рекомендаций в работе с учениками. Помещаемые в приложения фортепианные пьесы А. Жубанова и Е. Брусиловского отредактированы автором с позиций, изложенных в данной работе.

### **А. Қ. ЖҰБАНОВТЫҢ ФОРТЕПИАНОҒА АРНАЛҒАН ШЫҒАРМАЛАРЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ХАЛЫҚ АСПАПТЫҚ МУЗЫКАСЫНЫҢ ДӘСТҮРЛЕРІ МЕН ДАМУЫ.**

Қазақ КСР Ғылым академиясының академигі, өнертану ғылымының докторы, профессор, Республикамыздың халық әртісі Ахмет Қуанұлы Жұбановтың қызметі таңғажайып жан-жақтылығымен ерекше. А.Қ.Жұбанов дамытпайтын музыкалық-ғылыми және музыкалық-шығармашылық мәселелер шеңберін табу қиын шығар. А. Қ. Жұбановтың барлық ғылыми-шығармашылық жұмыстары үнемі «бірінші», «бірінші», «бірінші» деген сөздермен байланысты. Құрманғазы атындағы қазақ халық аспаптары оркестрінің ұйымдастырушысы және алғашқы дирижері, Қазақ мемлекеттік филармониясының ұйымдастырушысы және директоры.

Ахмет Қуанұлы Жұбанов мыңнан астам халық әндері мен күйлерін нотаға түсіріп, қазіргі музыка мәдениетінің түрлі өзекті мәселелеріне арналған үш жүзден астам ғылыми мақалалар жариялады. Ол қазақ тіліндегі тұңғыш оқулық – «Музыкалық сауаттылықты» жазды, сонымен қатар алғашқы іргелі ғылыми еңбегі – «Қазақ халық композиторлары» және оның жалғасы – халық композитор-аспапшыларының өмірі мен шығармашылығына арналған монографиялық очерктері – «Ғасырлар пернесі» мен композитор-әншілер – «Ғасырлар бұлбұлдары», Бірінші дәрежелі сыйлыққа ие болды. Қазақ КСР Ғылым академиясының Шоқан Уәлиханов. Халық музыкасының классигі Құрманғазының шығармалары бойынша іргелі теориялық еңбекті алғаш жазған А. Қ. Жұбанов болды. Құрманғазы мен Дәулеткерей күйлерін жинап, жүйелеп, екі жинақ етіп бастырған.

Қазақ КСР Ғылым академиясының өнертану секторының президиумын өмірінің соңына дейін басқарды. Ол өнердің адамдарды біріктіретініне, халықтар арасындағы түсіністікке, ұлттар арасындағы жаттықты жеңуге

көмектесетініне терең сенді. Ол музыканың адамды асқақтататынына, оны таза әрі мейірімді ететініне шын жүректен сенген. «Жаманның жыры жоқ» деген мақалды жиі мысалға келтірді.

А. Қ. Жұбанов – қазақ совет музыкасының негізін салушылардың бірі. Ол қазақ арасындағы тұңғыш кәсіби композитор, ұлттық музыкалық классиканың өшпес туындыларын жасаушы. А. Жұбанов композиторлық жолын 1933 жылы қазақ халық аспаптар оркестріне халық әндерін өңдеуден және өңдеуден бастады. Қазақтың кәсіби музыка тарихында тұңғыш рет халық оркестріне аранжировка жасап, жас Ахмет Жұбановтың орындауында қазақтың танымал әндері тыңдалды. Болашақта оның жұмысының ауқымы белсенді түрде кеңейіп, ол драмалық спектакльдерге, бір актілі музыкалық пьесаларға, фильмдерге арналған музыкалардың авторы болады. Оның шығармашылық диапазонының өсу процесі – халық әндерін өңдеуден операға дейін – ғажап. Ол көптеген танымал әндердің, романстардың, камералық шығармалардың авторы. Сюиталар, фантазиялар, марштар, симфониялық оркестрге увертюра жазды. Ал композитор шығармашылығының шыңы Л. Хамидимен бірлесіп жасалған «Абай» тамаша операсы.

А. Қ. Жұбанов шығармашылығында қазақ фортепиано музыкасының дамуында маңызды рөл атқарған фортепианолық шығармалар елеулі орын алады. Пианистер арасында танымал және олардың репертуарына берік енгізілген «Он тәжік биі» және «Қазақтың сегіз биі» атты екі фортепиано циклін ерекше атап өткен жөн. Бұл циклдардың пьесалары композитордың шығармашылықпен сынған жарқын халықтық материалға негізделген. «Қазақтың сегіз биі» жинағында «Ақсақ құлан», «Қыз Ақжелең», «Қызыл қайың» партияларының атаулары бізге тікелей бастапқы дереккөздерге – күйге сілтеме жасайды. Жалпы, А. Жұбанов шығармашылығында халық аспаптық музыкасының жанры ретінде ерекше назар аударылады. «Ғасырлар саптары» кітабында: «Халық өміріндегі қандай оқиғалар болса да, қазақ оны күйлерде айнымалы етіп көрсеткен. Аңыздық, тарихи, тұрмыстық, ғұрыптық, әскери сюжеттер, табиғат сұлулығын дәріптейтін сюжеттер қобызда, сыбызғыда, домбырада бейнеленген. Сондықтан қазақ халық өнерінің дәстүрінде күйдің орны үлкен. Әрі қарай: «Күй – қазақтың рухани мәдениетінің үлкен де маңызды саласы; ал мәдениет әрқашан бір деңгейде бола алмайды, ол бүкіл қоғаммен бірге өзгереді, нашарлайды немесе жақсарайды. Бұл біздің ғасырымызға жақындаған сайын байқалады. XIX ғасырда қазақтардың аспаптық музыкасы ерекше қарқынды дамыды. Бұл кезде аты аңызға айналған күйлер ғана емес, және жекелеген авторлары бар күн тақырыбына, күйлер шығарған. Қазақстанның Ресейге қосылуының арқасында орыс мәдениетінің қазаққа прогрессивті ықпалының нәтижесінде халық композиторлары жазуда да, орындаушылықта да көп еңбек сіңірді. Олардың әрқайсысының өмірбаяны ерекше болды және музыкаға өз жолымен келді.

Халық музыкасының ең дарындыларының бірі Құрманғазы Сағырбаев болды. Ол азап пен жоқшылыққа толы ауыр өмір сүрді. Кедей әрі бүлікші,

әділетсіздіктің бітіспес жауы Құрманғазы Сағырбаев – кең байтақ халық күй мәдениетінің жаңашылы. Нәзік бақылаушы, жалынды сезімді суреткер ол бүкіл саналы ғұмырын зұлымдыққа қарсы күреске, халқының жарқын болашағы үшін арнады.

«Өзінің азабы, үміті, ой-пікірі бейнесінде Құрманғазы өз халқының, өз заманының нақты өмірін солардан бөлмей жаңғыртады. Сондықтан оның күйлері өз жаратушысынан да, олар арнаған оқиғалардан да ұзақ өмір сүрді. Сондықтан оның күйлері әлеуметтік маңызы бар». Осы қоғамдық әмбебап мән-мағынасы атақты күйшінің шығармашылығына композитор А. Жұбановтың да назарын аудартқанға ұқсайды.

Біз алдымызға халық композиторы Құрманғазы шығармашылығының А. Жұбановқа қазақ аспаптық пьесасы дәстүрінің жаңа тарихи кезеңде логикалық жалғасын табуын іздестіруге ықпалын қадағалап отыруды мақсат етіп қойдық. Домбыраның үні өте ерекше, оны жеткізу өте қиын, мысалы, фортепианода. Күйді тек жазу арқылы (екі дауысты) ойнасақ, бұл төлтума естілмейді. А. Затаевич пианинода жазылғаннан төмен октавамен ойнауды ұсынады. Бұл дыбысты жақсартады, бірақ, әрине, толық домбыра әсерін бермейді.

Ал енді күй дәстүрін жалғастыратын шығарма тудыруға ниетті композитордың алдында аспаптық корреспонденция мәселесі тұр. Сөзбе-сөз еліктеу, кез келген еліктеу сияқты, екінші, сондықтан қызықсыз. Әрі қарай жалғастыру үшін текстуралық, гармоникалық және метро-ритмикалық жаңа әдістерді табу қажет. Жаңаұлы халық композиторлары-күйшілер дәстүрінің тарихи кезеңі. Қазақ аспаптық пьесасы – күй дәстүрінің қазіргі кәсіби музыкадағы қисынды жалғасын іздеудің бұл үрдісін А. Қ. Жұбановтың фортепианолық «Қызыл қайың» пьесасынан байқауға болады.

«Қызыл қайың» күйі – Құрманғазының түрмеден қашу оқиғасын баяндайтын әйгілі триптихтің бір бөлігі. Бұл туған даланың, табиғаттың шүкіршілік әні. Жарқын шарықтау шегі мен тамаша архитектурасы бар би кейіпкерінің күйі. Пішіні бойынша күй рондо-пішінді және күрделі үштұғырлы, тональдық сферада д-минордың күрделі қорытпасы. Оның пішінінің схемасы келесідей: А-В-А1-С-А2-В1-А.

А. Жұбановтың «Қызыл қайың» шығармасы «Қазақтың сегіз биі» циклінің бір бөлігі. Онда композитор тақырыптан бөлек Құрманғазының күйінің әуезді материалын да пайдаланған. Күй мен биді салыстыра отырып, көптеген ұқсастықтарды табамыз. Қазірдің өзінде схеманың өзі – бидің музыкалық түрінің формуласы (А-Б-А1-С-Б-А) – Құрманғазының күйінің схема-формуласын – рондо тәрізді үш бөлікті күйді өте еске түсіреді. Бұл бидің музыкасын мұқият зерттеген кезде біз оған барған сайын сенімді боламыз. Мотив-тақырыптық материалы, әсіресе оның гармоникалық аясы айтарлықтай өзгеріске ұшыраса да, А.Жұбановтың Құрманғазы күйлерінің эмоционалды-бейнелі құрылымына енуі өте терең екенін айтады. Билеу қабілеті - бұл екі жұмыстың ең алдымен ортақтығы. Құрманғазының күйлерінде билеушілік толқын тәрізді әуен, үш бөлікті метр, рефрендтік қайталаулар сияқты ерекшеліктерден көрінеді (№1 мысал).

1 *Andante cantabile*

Бұл белгілердің барлығын дерлік А. Жұбанов биінен кездестіреміз. Құрманғазының күйлерінде д минор саласын бекітетін алты кіріспе-баптау шарасы бар. Жұбанов биінде (бидің тональділігі кіші терциядан ығысқан) 5 кіріспе күйге келтіру шарасы бар және бұл құрылыс 3 және 2 өлшем болып шоғырланған. 1, 2 және 3 жолақтар триаданың В минордағы әуезді ән айтуы болып табылады, ал 4 және 5 жолақтар өздерінің біркелкі шкала тәрізді қозғалысымен бізді негізгі тақырыптың пайда болуына әкеледі - А бөлімі. Ал мұнда (6 жолақ) біз түпнұсқаны тональды қайта қарауға тап болдық. Күтпеген жерден жеңіл Д мажор пайда болады да, әуен құрылымын өзгертпей (күймен салыстырғанда) мөлдір, нәзік, қызға тән нәзік болады. Композитордың күйдің ырғағын неліктен біршама жандырақ өзгерткені енді белгілі болды ( $\text{♩}=186$ ) тегістеу үшін. Күйге тән ширек бесінші интервалдар биде де текстураланған, тек гармоникалық ноталардың дыбыстық ауқымы кеңейеді, бұл, әрине, күйдің фортепианолық ерекшелігіне байланысты болды. Бұл экспозициялық құрылыстың жалпы гармоникалық күйі аккордтың бояуын және әуезді интонацияны байытатын тондық функциялардың бір мезгілде араласуымен сипатталады.

**D – h G – e A - fis 6-  
такт 7-такт 10-такт**

Күйдің 4-өлшемінде Дориан си бекер өте жылы естіледі. А.Жұбанов осы Дориандық бейімділігін сақтайды. 9-өлшемде 8-ші өлшемде пайда болған В минор триадасынан кейін G өткір дыбысы жарқырап, 11-ші өлшемнің гармониясын кристалдық емес аккордқа айналдырды. Гармоникалық бояудың бұл әдісі жоғарыда айтылғандай мөлдір, лирикалық нәзік бидің бейнесін жасауға көмектеседі. Тағы бір сәтке назар аударайық. 12-барда тұз бекердың келуімен ла нотасынан ашық доминантты жетінші аккорд жасалады. Жалпы, қазақ халық музыкасында модальдық-гармоникалық құрылымында D 7 аккорды типтік құбылыс емес. Бірақ бұл жағдайда бұл құрал алдыңғы гармоникалық дамумен және D мажордың кейінгі пайда болуымен ақталады. Күйдегі музыкалық ойдың дамуы толқынды сипатқа ие, өрлеуі мен құлдырауы және рефреннің үнемі қайтарылуы. Бұл принцип би авторында да сақталған. 11 және 12 жолақтарда формация күйдегі рефренмен бірдей дыбысталады, тек гармониялық өзгереді. Құрманғазының күйі мен А.Жұбанов биінің ырғақты-метрикалық (үш бөлімді) бірлігінің өте маңызды сәтін де атап өтейік, тек биде

бұл жаңа текстуралық сапада көрінеді. Бидің келесі бөлімі дыбыстың жоғарылауымен сипатталады. Барған сайын бұл сізге әуенді октавалық екі еселеуде жасауға мүмкіндік береді (№2 мысал).



Әуенді аздап өзгерте отырып, конструкция әр қайсысы 7 жолақтан тұратын алғашқы екі сөйлемнің орнына екі рет қайталанып, төрт жолаққа дейін қысылып, белгілі бір драмалық шиеленіс тудырады. Тексуралы вертикалдың ортаңғы қабаты да бір октаваға жоғары көтеріліп, енді монофониялық емес, екінші домбыра ішектің остинатасын еске түсіретін екі дауысты әуенді қолдайды. Әрбір төрт жолақты тыныштандыратын жолақпен (күй рефрен) аяқталады, бірақ D мажор емес, B минор аймағына баса назар аударады. B минор пернесінде композитор тосын әсер (22-23 жолақтар) мен жұмсақ каденцияны тудыратын үзілген революция арқылы келеді (A-доминантты жетінші аккорд - B минор). Бас сүйемелдеу фигурасы өзгермейді. Ғимараттың толқын пішіні де бар. Одан кейін B бөлімі келеді. Әуенде алдыңғы әуендік материалға қарама-қайшы келетін тыныс белгілері бар ырғақтық үлгі пайда болады (№3 мысал.)



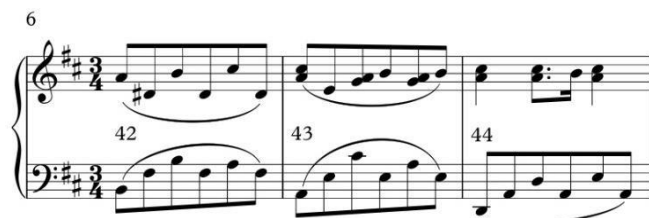
Бұл тіркестердің сұраулы райы анық байқалады. Және олардың әрқайсысы тыныштандыратын минормен аяқталса да, тыныштық тұрақсыз, мәлімдеме емес, бұл сөз тіркестеріне жауап беретін кейінгі дамуды күту. Және жауап келеді (№4 мысал).



Бұл төрт жолақтың субдоминантты басталуы өзара сипатқа айқындық әкеледі. Ал соңғы өлшемнің (37) В миноры енді сұраулы емес, бекітуші. Бұл сұрақтар мен жауаптардың сандық құрылысы да рөл атқарады: үш циклды сұрақтар және төрт циклдік жауаптар. Өзара конструкциялар салмақтырақ, қаттырақ сияқты. Бас дауыста сұраулы сөйлемдердің қосарланып келетінін атап өту керек. Бұл көп сұрақ. Бірнеше адам сұрайды. Ал жауап бастарда пайда болады – беделді жауап, содан кейін ол жоғары дауыста қайталанып, гармониялық жаңа формациялармен байытылады, одан да сенімдірек (№5 мысал).



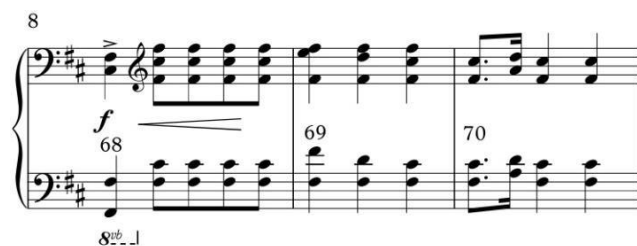
До-бекардың бас және гармонияда пайда болуы кейінгі құрылыс үшін ерекше маңызға ие. 5-мысалдағы бас қимылына назар аударайық. Ми-ре бекарға (38-39-40 жолақтар). Бұл төмен қарай қозғалыс алтыншы аккордпен А-минормен үзілгеніне қарамастан, бұл қозғалысты басқа жарты тонға жалғастыруға, оны В нотасына жеткізуге бейсаналық ниет қалады. Ал бұл қажеттілікті композитор қанағаттандырады. Реприз-финал табиғатының келесі эпизоды бізді негізгі мотивтің дыбысына қайтарады, бірақ Д мажорда емес, В минорда емес, бардың басында В-дан доминантты жетінші аккорд, соңында - емес. -аккорд (42 жолақ), содан кейін әр түрлі жетінші аккордтардың тізбегі сызылады (43- 44 жолақтар және т.б.), қорытынды атмосферасын құру, барлық алдыңғы презентацияны жаңартып отыратын керемет модальды модификация (№6 мысал).



Бұл бөлім (А1) асимметриялық болып табылады, ол 11 жолақты біріктірді, оның музыкасы негізгі мотив экспозициясының элементтері және В бөліміндегі тыныс белгілері қорытынды сипатында жүзеге асырылады. Ал енді жаңа текстуралық-тақырыптық материал пайда болады С бөлімі (№7 мысал).



Ал автор қарқынның өзгеруін байқамаса да, бұл қажеттілік сезіледі. Бұл октавалық қосарланудағы домбыра текстурасына көшумен, мелодиялық материалдың мақсатты түрде дамуымен және еліктеу полифония элементтерінің пайда болуымен байланысты (56-57 жолақтар). Оқиғалар шиеленісті және жанды болады. Мұның бәрі қисынды түрде ұмтылып, ақырында күйдің екінші шарықтау шегін еске түсіретін шарықтау шегіне жетеді. Олар, осы екі шарықтау шегі, эмоционалдық-семантикалық мазмұны жағынан жақын. А. Жұбановтың биінде де, куэде де кульминацияның жоғарғы жағында дориандық күй көрінеді (№8 мысал).



Бірақ күйде тоник екінші кульминацияда бекітілсе, биде доминантты бекітуді көреміз (күйдің бірінші шарықтау шегіндегідей). А. Жұбанов екі шарықтауды бір үлкенге біріктіріп, күйдің екінші шарықтау шегінен эмоционалды-мағыналық бастау, біріншіден гармониялық сала алынған. Мұндай синтез ең алдымен фортепианолық шығарманың ерекшелігімен ақталады, оның ауқымы тек бір ғана жалпы шарықтау шегін талап етеді. Бидің қайталануы шарықтау аймағында егжей-тегжейлі әзірленген негізгі мотивке байланысты қысқартылған. Ол В 1 бөлімінен басталып, бидің соңында ғана негізгі мотивтер сырғып өтіп, композиторға шығарманы нанымды аяқтауға көмектеседі. Тағы бір тармақты атап өту керек. Би кодында, негізгі кілттің пайда болуының алдындағы өлшемде (№9 мысал).



Алғашқы есту сезімі осы аккордтың бөгде сезімін тудырады. Бірақ мұқият тыңдап, 100 жолағын 101-ден кішкене ойнату-үзіліспен бөліп алған жөн, өйткені бұл салыстырудың түсі өте әдемі ойнайды. Әсіресе, А. Жұбанов биінің сәулет өнеріне тоқталғым келеді. Күйде асимметрия қайта-қайта болады, мысалы, күйдің соңғы 5 жолақты құрылысы. Бұл композиторға биге кіріспенің 5 жолақты құрылысын ұсынған жоқ па? Асимметрияның маңызды пішіндік мәні бар: ол композиторға ерекше ойлауға, шығарманы ерекше етіп құруға мүмкіндік береді. Сезімтал музыкант ретінде А. Жұбанов бұл келешегі зор әдісті және айтарлықтай тиімді қабылдады. Біз бұл талдауды аса маңызды ойды дәлелдеу үшін жасадық, яғни «Қызыл қайың» А. Жұбанов – халықтық және кәсіби екі ұстанымның ішкі байланысының жарқын көркемдік дәлелі. Бір өкініштісі, А. Жұбанов өзінің ғылыми жұмысқа және қоғамдық қызметке

ерекше көңіл бөлуіне байланысты қазіргі фортепиано музыкасында халықтық принципті жүзеге асырудың осындай қызықты табылған жолын жалғастыруға физикалық мүмкіндіктер таппаған. Бірақ оның жазғандары да сөзсіз көркемдік қызығушылық тудырады. А. Қ. Жұбановтың бұл баға жетпес фортепианолық мұрасы қазақ совет музыкасының алтын қорына енді. Бірақ оның жазғандары да сөзсіз көркемдік қызығушылық тудырады. А. Қ. Жұбановтың бұл баға жетпес фортепианолық мұрасы қазақ совет музыкасының алтын қорына енді. Бірақ оның жазғандары да сөзсіз көркемдік қызығушылық тудырады. А. Қ. Жұбановтың бұл баға жетпес фортепианолық мұрасы қазақ совет музыкасының алтын қорына енді.

### **КӨРНЕКТІ КЕҢЕС МУЗЫКАНТЫ Г. Р. ГИНЗБУРГТІҢ ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ЖӘНЕ ОРЫНДАУ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ**

1979 жылы музыкалық қоғамдастық көрнекті кеңестік пианист, П. И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының профессоры Григорий Романович Гинзбургтың туғанына 75 жыл толуын атап өтті. Гинзбург мектебі, оның педагогикалық мұрасы Алматы мемлекеттік консерваториясының фортепиано мектебінің дамуына елеулі із қалдырды. Құрманғазы. Бұл мақаланың авторы оның шәкірті. Қазір оның музыкалық «немерелері» де арнайы фортепиано кафедрасында жұмыс істейді. Бұл Орта Азия және Қазақстан республикалары музыкант-орындаушыларының республикааралық байқауларының лауреаттары. доцент М. А. Вартамян пен Л. Р. Зельцер, аға оқытушылар Г. Б. Жолымбетова, А. Ж. Досаева, сонымен қатар аға оқытушы Н. И. Потешкина, аға оқытушы Д. Ж. Бегімбетова, оқытушылар З. Р. Абдуллина, С. А. Масовер және т.б. (оқушыларым, ұстаздан қалған әдіс-тәсілдерді мен сабақта қолдануға тырыстым). Біздің кафедрада Алматы мемлекеттік консерваториясында жұмыс істейді және Мәскеу мемлекеттік консерваториясының профессоры Г. Б. Аксельродтың түлектері (өз кезегінде Г. Р. Гинзбургтің студенті). Бұл аға оқытушылар Г. И. Қадырбекова және Р. З. Ермеков. Григорий Романович пен оның пианист мектебінің Қазақстандағы фортепиано мектебінің дамуына көп ықпал еткенін артық айтпауға болады. Ол Алматыны қатты жақсы көретін, қазақ музыкасын жақсы көретін, қаламызға жиі келетін. 1946 жылы Григорий Романович тағы да Алма-Атаға гастрольдік сапармен барып, бір концерттен кейін мені тыңдады. Ол маған Мәскеу консерваториясына келіп, қабылдауға дайындалуға кеңес берді, әдеттегі бағдарламадан басқа, сирек орындалатын нәрсе, мысалы, бір-екі томдық Бахтың «ХТК»-сы. Мен оның айтқанын орындап, Мәскеу консерваториясына оның сыныбына қабылдандым. Консерваторияда оқыған жылдар менің өмірімдегі ең қызықты, мүмкін, ең бақытты жылдар болды. Біз оның шәкірттері үнемі сабағына қатысып, оны концерттік сахнада тыңдап, үйде отырып-ақ араласатынбыз. Арамызда үлкен адамдық жақындық болды. Бұл



маған, оның бір шәкіртіне ол туралы қысқаша естеліктер жазуға және оның педагогикалық әдісін, орындау стилінің ерекшеліктерін және кеңестік азамат суретшісінің келбетін белгілі бір дәрежеде сипаттауға тырысу құқығын береді. Григорий Романович Гинзбург (19.V.1904 - 5.XII.1961) қызығушылықтары музыкалық емес, бірақ музыка оған жат емес отбасынан шыққан. Гинзбургтер отбасында бірде-бір адам болған жоқ. кім кез келген аспапта ойнайтын еді. Ата-аналар фортепианоға қол жеткізіп, балаларды кішкентай кезінен музыка әлемімен таныстыра бастады. Үш ұлы да пианинода ойнауды үйренді, бірақ кенжесінің таланты бірден өзін ерекше құбылыс ретінде көрсетті.

1909 жылы профессор Александр Борисович Голденвейзер Нижний Новгородтық 5 жасар баланың ерекше қабілеттері туралы біліп, оны тыңдағаннан кейін оны студент ретінде қабылдады, алдымен оқушы ретінде, содан кейін Гинзбург күтпеген жерден қайтыс болғаннан кейін. әкесі, асырап алған ұлдың лауазымына Григорий Романович жылдар бойы Александр Борисовичпен бірге тұрды (Гинзбургтер отбасы Мәскеуге революциядан кейін ғана көшті). Суретші ұстазына – музыкант ретінде де, адам ретінде де қарыздар. Александр Борисовичтің үйінде музыкалық атмосфера орнады. Кешке Рахманинов, Скрябин, Медтнер оған жиі келетін. Көрнекті музыканттармен кездесулер болашақ суретшінің одан әрі дамуына үлкен әсер етті және ол әлі кішкентай болса да, ол естігенінің бәрін сіңірді. Александр Борисович өз шәкіртіңде өзінің пианистикалық мектебінің лайықты жалғастырушысын, оның пианистикалық принциптерін іске асыра алатын, орыс пианистикасының үздік дәстүрлерінің мұрагері болатынын болжаған сияқты. Студенттермен сабақ тек фортепианомен шектелмеді. Александр Борисович жас пианистке теория мен гармониядан сабақ берді, онымен төрт қол ойнап, әдебиетке деген сүйіспеншілікті оятты. Көбінесе баланы қызықтыру үшін Александр Борисович онымен балалық шақ ойындарымен бөлісті. Григорий Романовичтің мүдделері өте әртүрлі болды. Музыкамен қатар оны көліктер, техника қызықтырды, ал Александр Борисович бұл қызығушылықтарға кедергі келтірмей, Григорий Романовичтің хоббиін дұрыс бағытқа өте сезімтал және нәзік бағыттады. Оның назары, әрине, музыка болды. Александр Борисович асқан табандылықпен, әдіспен оқыды. Ол жұмысты талдауда абсолютті дәлдікті, штрихтарды, сол арқылы жұмыста тиянақтылықты дамытуды талап етті. Кішкене дәлсіздік болса, Александр Борисович бәрін басынан қайталауды талап етті. Александр Борисович өз шәкіртіне ерекше техникалық дайындықтан өтті, техника бойынша жұмыс мүмкін болатын шекке дейін жеткізілді. Әртүрлі жаттығуларға көп уақыт бөлінді және олар бойынша жаттығулар маған толық жетілдірілді (әртүрлі кернеулермен барлық түрдегі таразылар, ырғақты және артикуляциялық кепілдіктер, барлық пернелерде Ганон жаттығуларының 60 саны - мұндай техникалық дайындық консерваторияға түсу алдында болды). Мәскеу консерваториясының студенті болған Григорий Романович тез арада үздік студенттер қатарына қосылды. 1922 жылы пианист дебют жасады - Persimfans сүйемелдеуімен ол E-flat мажорда Листтің концертін орындады. 1924 жылы

Гинзбург Мәскеу консерваториясын Александр Борисовичтің класы бойынша үздік бітірді. Оның есімі мәрмәр тақтаға жазылған. Жас суретшінің болашағы жарқын болатынын болжаған, бірақ сол кезде де ол концерттік пианист өмірінің қиындықтары мен ерекшеліктерін көрді, бір пианистикалық мектеп аясында оқшауланудан қорықты. Сондықтан ол әрқашан өте ізденімпаз және қабылдаушы болып қала берді. Концерттік маусымдардың бірінде әйгілі пианист Эгон Петри, Гинзбург, сол жылдары саусақ техникасының жетілуіне, оның әртүрлі формаларына қол жеткізіп, Мәскеуге алғаш рет концерттермен келді - бұл емес. виртуоздық темптердің өзі - Петри концерттеріне таң қалдырды - бояулылық сияқты техника емес, фортепиано дыбыстарының алуан түрі. К. И. Игумнов өзінің ерекше дыбыстық шеберлігімен оған ұмытылмас әсер қалдырды. Ол көптеген мәдениет және өнер қайраткерлерімен кездесті, әсіресе оның 30-шы жылдардың басындағы М.Горькиймен кездесуі есте қалды. Жас кезінен тереңдігімен, дәлдігімен ерекшеленетін оның шығармашылық көзқарасы мен орындаушылық мәнерінің қалыптасуына осы түрлі әсерлер ықпал етті. Гинзбург бірден қазіргі кеңестік пианистер арасындағы ең тамаша виртуоздардың біріне айналады. Оның техникалық шеберлігі өте нәзік және талғампаз болды, мұның бәрі нағыз көрнекті суретшіге тән ойлау ауқымы. Көп уақытты ақыл-ой еңбегі алды, бұл көп сағаттық техникалық жұмыстан әлдеқайда қиын болды. 1927 жылы қаңтарда бірінші халықаралық фортепианошылар байқауы А. Шопен. Дайындық барысында Гинзбург өзінің спектакльге деген көзқарасын қайта қарастыра бастады, байқау бағдарламасы Шопен шығармашылығына тереңірек қарауға көмектесті. Байқауға дайындық өте қиын жағдайда өтті: бұл кеңестік музыканттардың қатысуымен өткен бірінші халықаралық байқау болды, біздің пианистеріміз оған қатысуға оның басталуына үш ай қалғанда ғана шақырылды – өте қысқа мерзім. Байқаудың қазылар алқасында КСРО-ның бірде-бір өкілі болмады, капиталистік Польшадағы жағдай жағымсыз болды. Әрине, бұл қатысушылар үшін үлкен жауапкершілік болды. Кеңестік пианисттік мектептің өкілі Григорий Гинзбург Варшавадағы Шопеннің I Халықаралық байқаудың лауреаттарының бірі болды. Сол уақыттан бастап жас музыканттың жаңа өрлеу кезеңі басталады. Әр келесі маусымда, оның әрбір бағдарламасында, Григорий Гинзбург көрермендер алдына жаңа сапада шықты. Бұл жаңа, социалистік мәдениеттің құрылып жатқан, социализмнің жаңа жүйесінің артықшылығы айқын көрінген кезең еді. Ал Гинзбург кеңестік пианисттік мектептің алғашқы өкілдерінің бірі болды. Григорий Романовичтің концерттік қызметі өте қызу болды. Ол Кеңес Одағының қалаларын тамаша табыспен аралады. Оның шеберлігі барған сайын шыңдала түсті, ол қазірдің өзінде нағыз шебер болды және бұл қасиеттер оған ең күрделі музыкалық шығармаларды тамаша түсіндіруге мүмкіндік берді. Григорий Романович әрқашан тамаша орындаушылық формада болды. Ол көп күн оқи алмады, бірақ ең қиын жұмысты бірден қалпына келтіріп, ойнады. Көбінесе ол аспаптағы әдеттегі сабақтарды осымен ауыстырып, шығарманы ойша ойнады. Ол бүкіл шығарманы ойында баяу қарқынмен ойнап, мәтіннің барлық

бөлшектерін санасында оятты. Мұндай жұмыс үлкен шоғырлануды және шоғырландырылған зейінді қажет етті. Сонымен бірге ол пианиношының жұмысы фортепианода өткізген сағаттарымен емес, оның бүкіл саналы өмірін құрайтынын айтты. «Аспапты тастап, жұмысын ұмытқан адам нағыз өнерпаз емес және ешқашан болмайды», - дейді ол. Оның концерттерінің бағдарламалары өте әртүрлі болды, олардың қатарында: Бах, Моцарт, Бетховен, Скрябин, Шопен есімдері жиі болды. Оның концерттерінде ерекше орын Листтің шығармалары - рапсодиялар, Моцарт, Россини, Верди операларының тақырыптарындағы қиялдары болды - Григорий Романович туған листьян болды. Оның сүйікті композиторларының бірі Чайковский еді, есімде Григорий Романович Чайковскийдің №1 концерті мен «Төрт мезгілді» орыс тілінде ән шырқап, ұлы композитордың лирикасын мұңсыз, күйзеліссіз ашқаны қалай болды. Григорий Романович орыс композиторларының көптеген ұмытылған шығармаларын, Рубинштейннің, Медтнердің, Лядовтың, Глинканың миниатюраларын және пьесаларын жаңғыртты. Мысалы, ол өзінің бір концертін А. Г. Рубинштейн, оның шығармаларын кеңестік пианистер өте сирек орындайды. Григорий Романовичтің орындауында бұл шығармалардың сүйкімділігі соншалық, әрбір спектакль көрермендердің қошеметіне бөленді. Г. Р. Гинзбург минордағы вальстің лирикалық бейнелерін, мажордағы ноктюрнді, фа мажордағы әуендерді, мазурканы до-мажордағы ерекше қарапайымдылықпен және шынайы әуезділікпен, ерекше экспрессиямен және техникалық кемелдікпен - до-мажордағы этюдпен жеткізді.

Г. Р. Гинзбургтің орындауында Рубинштейннің фортепианолық шығармашылығының Глинканың пианистік дәстүрлерімен, кейінгі буын орыс композиторларының фортепианолық музыкасымен жан-жақты байланысы ерекше атап өтілді. Гинзбург кеңестік композиторлардың шығармаларын үлкен қызығушылықпен және ынтамен ойнады, жас авторлардың шығармаларын кеңінен насихаттады, ол кейіннен кеңестік фортепиано әдебиетінің классикасына айналған көптеген шығармалардың алғашқы қойылымымен есептеледі. Ақырында, оның көптеген концерттік бағдарламалары Россини, Лист, Григ, Штраус, Раков, Ружицкийдің шығармаларына өзінің бейімдеулерін қамтыды. Г. Гинзбург фортепианоның нағыз ақыны болды және оның талантының лирикалық жағы пианистикалық техника мен шеберліктен кем түспеді. Оның барлық интерпретацияларында оптимизм мен өмірге деген сүйіспеншілік әрқашан жеңіске жетті. Бірақ ол не ойнаса да оның орындауы әрқашан толық болды: нәзік педализация, ерекше дыбыс бояуы - оның шеберлігінің осы ерекшеліктері оның спектакльдерін ерекше етті. Ол әрқашан музыканы алдыңғы қатарда ұстайтын... Сол кездегі көптеген сыншылар пианистті «музыкалық қасиеті жоқ» деп айыптады, оның техникалық жетілгендігі спектакльдің музыкалық жағынан басым болды. Григорий Романовичтің орындауының қаншалықты қисынды және қарапайым болғанын енді ғана толық түсінеміз, бірақ бұл қарапайымдылық тек ұлы шеберлерге ғана қолжетімді болды. Г. Р. Гинзбургтің көркемдік кредосы оның өз сөзінде барынша айқын көрінеді - «Менің бүкіл өмірімнің мақсаты ұлы

музыка шеберлерінің шығармаларын тыңдаушылардың ең кең тобына қолжетімді және түсінікті ету болды. Осы мақсатта мен Менің репертуарым тек сол шығармалар онда композиторлар өз ойын, сезімін түсінікті тілмен жеткізіп, пішіні айқын, әуезді әдемі, айшықты үйлесіммен жасалған шығармалар. Мен өз мүмкіндігім мен мүмкіндігімше бұл шығармаларды мән-мағынасын сыртқы әсерлермен және индивидуалистік көзқарастың жасандылығымен бүркемелемей, барынша айқындықпен түсіндіруге тырысамын. «Бұл сөздер музыканттың эстетикалық ұстанымын, оның биік деңгейін айқын көрсетеді. азаматтық жауапкершілік сезімі, Григорий Романович қай жерде ойнаса да – Мәскеу консерваториясының үлкен залының сахнасында немесе шағын қалалардың сахналарында ойнайтынын түсінетін музыкант ол өзін толығымен музыкаға арнады.

Григорий Романович мұнда да, шетелде де жұртшылықтың сүйіспеншілігіне ие болды. Оның Польшада, Югославияда, Венгрияда, Чехословакияда, Швецияда, Германияда гастрольдері үлкен табыспен өтті. Оған Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты, РСФСР еңбек сіңірген әртісі деген құрметті атақ берілді. Григорий Романовичтің қызметі жеке концерттермен шектелмеді.

Ол барлық музыкаға қызығушылық танытты. Оның Л. Коганмен, Н. Суховицынамен бірге ансамбльдерде өнер көрсеткен ұмытылмас кештері есімде, ол тамаша ансамбль ойыншысы болды. Педагогика Григорий Романовичтің орындаушылық қызметінің заңды жалғасы болды. Сабақта ол сахнада ойнай бергендей болды, оның айтқанын ешбір кітаптан оқу мүмкін емес. Григорий Романович фортепиано педагогикасында үнемі ізденіп, жаңа жолдар тапты. Григорий Романович Мәскеу мемлекеттік консерваториясының ең көрнекті профессорларының бірі болды, ол тамаша пианистер мен оқытушылардың тұтас бір галактикасын, соның ішінде халықаралық конкурстардың лауреаттары С. Доренскийді, қазіргі Мәскеу мемлекеттік консерваториясының фортепиано кафедрасының деканы, Г. Аксельрод, А. Скавронский, М. Поллак және т.б. Григорий Романовичпен өткізген әрбір сабақ үлкен жүйке кернеуі мен ынтамен байланысты болды, ол бізді сөздің толық мағынасында бар күшімізді салуға мәжбүр етті. Біз бірдеңе істемеуге, оның кейбір нұсқауларын орындамауға қорқатынбыз, тіпті сабаққа дайындықсыз келу деген ой да болуы мүмкін емес еді, және онымен өткізген әрбір сабақ біз үшін қуанышты, немесе «драмалық» оқиға болды.

№35 сыныпта үнемі адамдар (қонақтар) көп болды, Григорий Романовичтің барлық сабақтары ашық болды. Егер сабақ өтпесе, Григорий Романович көпшіліктің көзінше сабаққа дайындықсыз келуге батылы барған оқушыны сөзбе-сөз «жойып жіберуі» мүмкін еді. Бірақ егер студент «деңгейде» болса, онда сабақ біз үшін үлкен мереке болды, Григорий Романович үзілді-кесілді оқыды, ол бізге түсіндірудің соншалықты күрделі және терең мәселелерін ашты, біз жиі күдіктене бермейтінбіз. Ол авторлық мәтінді зерттеуге көп көңіл бөлді, оқудағы қиындықтарды студенттер жиі бағаламады.

Ол саусақпен қимылдау, педализация, сөз тіркесі сияқты бөлшектерге үлкен мән берді. «Шығармадағы жұмысты үш кезеңге бөлу керек», - деп үйретті ол, «Бірінші кезеңде бейненің тууы: қандай да бір нәрсені елестету керек. Екінші кезең - саусақ саптауын орнату, композицияны егжей-тегжейлі зерттеу. Үшінші кезең – мен «бейімделу» деп атайтыным: қойылым өте дұрыс болуы мүмкін, бірақ дайын спектакльдің барлық дерлік қиындықтары мен күрделілігіне тап болғанда, бұл жұмысты белгілі бір дәрежеде бейімдеу керек болып шығады. өзіңізге. Бір немесе басқа сахнаға жұмсалған уақыт пен күш жұмыстың, оның стиліне, авторына және басқа да сәттерге байланысты.

Григорий Романович студенттермен сабақта дыбыспен жұмыс істеуге ерекше көңіл бөлді. «Дыбыс үстінде жұмыс, дыбыс бояуларының алуан түрі, - деген ол, - іргетастың негізі, форте ойнағанда, фортепиано қайда екенін ізде» деп Станиславскийдің «жаман ойнасаң, ізде» деген аталы сөзін қайталады. ол қай жерде жақсы».

«Жалпы» әдемі дыбысқа қол жеткізу мүмкін емес, деп жалғастырды ол музыкалық шығармамен жұмыс істегенде. Дыбыс – пианиношының сөз сөйлеу құралдарының бірі, ең маңызды құралы, бірақ құрал – одан артық емес. Сондықтан, орындаушы орындалатын музыканың мазмұнын барынша жарқындықпен және шынайылықпен жеткізе алатын осындай дыбысты шын мәнінде әдемі деп санау керек. Орындаудың осындай шыншылдығы, шығармаға сіңген ой мен сезімнің шынайы берілуі – дыбыстың сапасы мен сипатын айқындап, пианиношыға лайықты дыбыс іздеуде дұрыс бағыт-бағдар береді. Музыкалық шығарманы оқушымен жұмыс істегенде мұғалім ең алдымен оқушының назарын музыканың мазмұнын, мағынасын түсінуге бағыттап, содан кейін ғана дыбыспен жұмыс істеуге кірісуі керек. Жалпы көркемдік шеберлікті тығыз байланыстыру және, атап айтқанда, орындалатын музыканың мазмұнымен дыбыс шығаруды меңгеру, Григорий Романович мазмұнның шешуші рөлін ерекше атап өтті. Осы арқылы ол орыс орындаушылық мектебінің үздік дәстүрлерін дамытты.

Дыбыс сапасы әрқашан орындаушының жеке ерекшеліктеріне байланысты. Көптеген ірі әртістердің өзіндік ерекше дыбыс палитрасы бар. Осы жеке сипаттамаларға сәйкес дыбыспен жұмыс олар үшін әр түрлі жүреді. Кейбір ұлы пианистерде (Шопен, Скрябин) дыбыстың соншалықты кең динамикалық диапазоны болмаған, бірақ оларда соншалықты алуан түрлі дыбыстар (яғни, нюанстар), соншалықты бай палитра болды, олар әлдеқайда күшті пианистерде де жоқ.

Дыбысты шығарудың әртүрлі әдістеріне ерекше мән беру керек. Білектің, қолдың және қолдың иықтан саусақ ұшына дейін толық еркіндігі мен жеңілдігі қажет. Сонымен бірге фортепианодағы «физикалық» (моторлық) еркіндікті музыкалық еркіндіксіз елестету мүмкін емес.

Григорий Романович пьеса ойнау, тіпті одан үзінді де көркемдік оқиға болуы керек, жұмыс процесіндегі бұл оқиғалар мәнділігі жағынан ең маңызды сәттер болуы керек, бірақ уақыт сапасы жағынан олар ең аз орын алады. Мысалы, музыка мектебінің оқушысы ойнауға екі минут кететін этюд

үйренуде. Егер ол оны 45 минут ішінде 20 рет ойнаса, онда бұл жақсыдан гөрі зияны көп болады, өйткені этюдты фрагменттерден және әртүрлі тәсілдермен үйрену керек және қайталамау керек.

Сынып кештері туралы айта келіп, Григорий Романович бұл студенттер мен олардың мұғалімінің жұмысын тексерудің жауапты түрі екенін атап өтті. Концерттік қойылымдар белгілі бір оқу кезеңінде ненің жақсы орындалғанын және қандай қателіктер жіберілгенін анық көруге көмектеседі. Сондықтан бұл жерде мұғалімнің сыны мен өзін-өзі сынауы ерекше мәнге ие.

Бұл арада мұғалімнің балаларының жетістігіне сүйсінетін аяулы ата-аналар сияқты шәкірттерінің жетістігіне қуанып, сонымен бірге олардың кемшіліктерін байқамай, бағаламауы жиі кездеседі. Ұстаз шәкірттерінің іс-әрекетіне терең ойлы сыни талдау жасау, өз жұмысын сыни бағалау арқылы ғана мұндай қателіктерден аулақ бола алады. «Шәкірттерімнің кемшіліктері туралы айтқанда, мұғалім ең алдымен өзінің кемшіліктері туралы ойлауы керек. Дәл сынып кешінде жас музыкантты қалыптастырудағы мамандық бойынша мұғалімнің үлкен жауапкершілігі туралы ой ерекше өткірлікпен туындайды. Әрине, студенттердің жетістігі қуантады, ал олардың кемшіліктері нені жіберіп алғаны, неге назар аудару керек, өз жұмысын қалай жақсарту керек».

Біздің сыныпта жолдастық теңдік, өзара көмек және қолдау атмосферасы әрқашан сақталған. Атап айтқанда, әрбір ашық қойылым алдында дайын бағдарламаны бүкіл сыныптың «бағасына» әкелу дәстүрі болды. Григорий Романович жұмыстың бұл түріне үлкен мән беріп, студенттердің жолдастарына айтқан сын-ескертпелері уақыт өткен сайын мәнді әрі терең болатынын атап өтті. Мұндай кездесулер бізге әрі қарай өз бетінше жұмыс істеуге қажетті дағдыларды сіңірді. Григорий Романович үнемі өз студенттерінің бағдарламаларының ауқымын қазіргі заманғы композиторлардың шығармаларын қосу арқылы кеңейтуге, сондай-ақ ұмытылған шығармаларды «қайта тірілтуге» ұмтылды. Біздің жеке бастамамыз қызу қолдау тапты. Григорий Романович еңбектеріне ерекше орын берді И.С. Бах. Ол айтты, Бахтың шығармалары көркемдік талғам мен жетекші дауысты меңгеруге қызмет етеді. Бірақ сонымен бірге Бах шығармаларын оқу бағдарламаларында олардың қиындықтары мен студенттің дайындық дәрежесін ескере отырып дұрыс бөлу қажет. Мәселен, «ХТК»-дағы кейбір прелюдиялар мен фугалардың күрделілігі мен стилі жағынан ең қиыны музыкант дамуының соңғы сатысында, пианист шеберлігін аяқтау ретінде жақсы зерттеледі. Григорий Романович біздің әрқайсымыздың мүмкіндігімізге, мінезімізге, талантымызға сай пианистикалық мәселелердің жеке шешімін таба білді. Осылайша ол біздің күш-қуатымызға деген сенімін, шексіз еңбек етуге деген ұмтылысын оятты. Григорий Романович бізді өзінің шығармашылық қажымастығымен таң қалдырды. Ол жиі сыныпта оқушыларына өзі жұмыс істеп жатқан пьесаларды ойнады. Олардың көпшілігіне бірнеше рет оралды. Біз оның осы немесе басқа шығармаға деген көзқарасының қалай өзгергенін, әр жолы оған тән пианистикалық

мүмкіндіктерді өзінше ашқанын байқадық. Концерттік бағдарламаның дайындалуына көп көңіл бөлді. Ол бағдарламаны дайындауды концертке кемінде екі апта қалғанда аяқтауды, яғни осы уақытқа дейін бағдарламаны меңгеру керектігін талап етті. Екі апта бойы мәтінге, саусақпен жұмыс істеуге және т.б. күмәнданбау керек. Григорий Романович репетицияның концерт шарттарына барынша жақын болуын қамтамасыз етуге тырысты. Атап айтқанда - «жаттығуларға ойнамаған қолдармен келу керек, өйткені концертте толқыған кезде қолдар әлі де жеткілікті ойнамайтыны белгілі. Қолдың кез келген күйінде жағдайдан шығу керек, жүйкелер, жағдай». Григорий Романович техниканы, орындаушылық шеберлікті ешқашан бірінші орынға қойған емес. Орындаушының мақсаты – форма мен мазмұн бірлігі, терең мазмұнды техникалық шеберлікпен ұштастыру. Екінші жағынан, виртуоздық жай ғана техникалық шеберлік емес, ол орындаушының өз алдына қойған көркемдік мақсаттарына еркін жету қабілеті. Шеберлікке тәрбиелеуде репертуарды дұрыс таңдау маңызды рөл атқарады. Бұл әсіресе маңызды, өйткені көптеген орындаушылар техникалық жағынан ең қиын пьесаларды зерделеу арқылы виртуоздыққа жетуге тырысады. Шындығында, виртуоздықты дамыту үшін музыкалық ойлаудың жалпы дамуы шешуші мәнге ие. Шуман, пианист ретінде, оның бар назарын сөздің тар мағынасында виртуоздылыққа жетуге ғана аударғандығымен бүлінді. шеберлік, орындаушының табиғи деректеріне ғана негізделген. Бұл арада нағыз шеберлікке «пианизм» деп аталатын нәрсені өз бойында дамыту арқылы ғана жетуге болады... Пианизм – орындаушының және аспаптың мүмкіндіктерін мақсатқа сай пайдалануға негізделген аспапты мінсіз меңгеру. Шопен пианизмнің шебері болды, ол осының арқасында және өзінің әлсіз физикалық деректеріне қарамастан, өзінің орындаушылығын Листтің өзімен әрдайым бәсекелесе алмайтын деңгейге дейін жеткізе алды. Техникалық даму туралы айта отырып, Григорий Романович жаттығулардың әртүрлі түрлеріне ерекше назар аударды. Жаттығуды жұмысты меңгергеннен кейін ғана бастау керек деп есептеді. Жаттығу қысқа болуы керек және жүзеге асырылуы керек қиындықтың негізгі «дәні» болуы керек. Орындаушы үшін сабақтардың дұрыс жиілігі де маңызды. Үнемі табанды еңбек арқылы ғана бұл жұмыстың қиындықтарын жеңуге болады. Пианистің репертуары әртүрлі болуы керек, оның ішінде «жеңіл» шығармалар болуы керек, олар шын мәнінде «қиынға» карағанда жақсы ойнау әлдеқайда қиын.

Григорий Романович өзінің бар білгенін шәкірттерімен бөлісті, оның барлық педагогикалық жұмысы адамдарға мүмкіндігінше беремін деген осы ұмтылыспен ерекшеленеді. Оның бізге, шәкірттеріне көрсеткен, айтқан ештеңесі басқаларға құпия болып қалмады.

Григорий Романович консерватория сыныбымен ғана шектеліп қалмады, ол Орталық өнер қайраткерлері үйінде пианист-мұғалімдерге арналған семинарлардың ұйымдастырушысы және жаны болды, көп жылдар бойы бұл іске толықтай тегін өз тәжірибесі мен күшін берді, Григорий Романович қуана келісті. республика бойынша консерваториялардың, музыкалық

мекемелердің, мектептер мен мәдениет университеттерінің оқытушылары мен студенттерімен кездесулер өткізу туралы өтініштер. Бұл кездесулерде ол совет музыканттарының жетістіктері туралы айтып, пианисттік шеберліктің қырысын ашты, совет композиторларының жаңа туындыларын ойнады. Григорий Романович көп оқыды, бізбен оқыған кітаптарын ықыласпен талқылады, саясаттан бастап спортқа дейін қызық болды, теннис пен шахматты ынтамен ойнады. Ол бізге кеңес беріп, өмірлік мәселелерге араласатын жақсы дос болды. Біз оны қатты жақсы көретінбіз.

Григорий Романович өмірінің соңғы жылын әдеттегідей тынымсыз еңбекпен өткізді. Ақпан айында оның гастрольдік сапары Орталық Азияда, көктемде Кавказ республикаларында өтті. Сәуірде Шопен шығармаларынан құрылған концерт берді. Көп ұзамай оның Югославияға сапары үлкен сәтті болды. Маусым айында - Ереван консерваториясының ӘКК төрағасы. Жазда Рузадағы демалыста, шығармашылық үйінде ол Шопеннің жаңа бағдарламасын дайындады, Шуманның концертін, Шостаковичтің 2-сонатасын үйренді. Бірақ өлім оның өмірін қайғылы түрде қысқартты. 6 желтоқсанға қараған түні ол қайтыс болды.

Ұлы суретші, тамаша ұстаз, белсенді қоғам қайраткері – Григорий Романович Гинзбург нағыз суретші және ағартушының жарқын үлгісі болып табылады. Осылайша ол біздің жадымызда және мәдениетіміздің тарихында қалды.

## **ҚАЗАҚ КҮЙЛЕРІНІҢ ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ФОРТЕПИАНО ШЫҒАРМАЛАРЫНЫҢ ПІШІНІ МЕН ТЕКСТУРАСЫНА ЫҚПАЛЫ**

Қазақ күйі – домбыраға арналған аспаптық күй – халық өнеріндегі таңғажайып құбылыс. Біріншіден, көптеген күйлер бағдарламалы. Қазақ халық композиторларының музыкасына жазылған жүздеген аңыздар, ертегілер, эпостар, өз кезегінде, қазақ халқының тамаша музыкалық қасиетін көрсетеді. Өйткені, музыкадағы оқиғаларды, құбылыстарды, сезімдерді айқын пайымдау үлгілері халық аспаптық шығармаларында онша көп кездесе бермейді, ал қазақтар арасында, әсіресе олардың күйлерінде – әрқайсысы қызмет атқара алатын ең төл туындылардың алтын шашуы. композитордың үлкен симфониялық полотнолар жасауына негіз болды.

"Күй өнері қазақ халқының өмірімен тығыз байланысты ғасырлар бойы дамып келеді. Қазақтың халық музыкасының қазынасында жүздеген күй бар. Музыкалық мәдениеттің жоқтығынан олар бізге күйінде жетті. «ауызша дәстүрдің» яғни ауызша ұрпақтан-ұрпаққа жеткізу жолымен. Әрине, талай күйлер – жүздеген, бәлкім, мындап – тарихи асулардың арғы бетінде қалды. Өзінің саны мен сапасы жағынан күйлер болуға лайық. олармен мақтанамын».

Түрлі-түсті сазды әңгімемен тыңдарманды баурап алатын күй, көбіне жазба тілі, сұлулық әлеміне нұрлы терезесі жоқ қазақ үшін еді. Және олар, шын



мәнінде, мақтана алады. Қарапайым екі ішекті аспапта ойнаған күйлер баурап алды, шақырды, қиналады, қуанды, күлді. Қазақ халқының аңыздарында музыканың әсерлі күші туралы жиі айтылады. Ол (музыка) кейде сөзден де жарқын сөйлейтін. Музыканың адамға, қоғамға, түрлі конфликттік жағдайларға әсері туралы көптеген аңыздар бар. Бір сөзбен айтқанда, қазақ үшін музыка – оның екінші табиғаты. Көшпелі өмір салты айналадағы барлық нәрсені қабылдауға ерекше көзқарас берді. Ұзақ уақыт бойы мәжбүрлі жалғыздық табиғатпен, жануарлар әлемімен қосылу сезімін тудырды, қиялды қоздырды, шығармашылыққа тұрақты серпін берді. Домбыра – екі ішекті аспап диатоникалық және домбыраға (күйге) арналған барлық музыкалар диатоникалық. Бұл аспап бесінші немесе квартада бапталған. Оның даусы аса қатты емес, бірақ ерекше акустикалық алғышарттарға байланысты домбыра кейде оркестр сияқты естіледі, әсіресе киіз үйде немесе далада тыңдасаңыз. «Мәселе мынада, бұл қарапайым және қарапайым көрінетін екі ішекті шертпелі аспаптың дыбысы бір тамаша қасиетімен ерекшеленеді, атап айтқанда: ол кішкентай емес - жақын, бірақ үлкен, маңызды, тіпті үлкен, бірақ өте - бастап әсер қалдырады. Ұқсас, жақсы «мұнара шайқасы» туралы үстел сағаттары, олардың механизмінің тамаша құрылымына сәйкес келмейтін әсер беретін болса да - үлкен қоңыраудың алыстан соғуының әсері. Рас, кез келген жағдайда қалалық әкімдік бұл аспап мүлде жоғалған, бірақ ол жерде филигранаға анық естіледі,

Домбыраның үні өте ерекше және оны жеткізу өте қиын, мысалы, фортепианода. Күйді тек жазу арқылы (екі дауысты) тартсаңыз, домбырадағы орындауда естілетін күйді естімейміз. А. Затаевич пианинода жазылғаннан төмен октавамен ойнауды ұсынады. Бұл дыбысты жақсартады, бірақ, әрине, толық домбыра әсерін бермейді. Ал енді күй дәстүрін жалғастыратын шығарма тудырамын деген композитордың алдында аспаптық корреспонденция мәселесі тұр. Сөзбе-сөз еліктеу, кез келген еліктеу сияқты, екінші дәрежелі, сондықтан қызықты емес. Ұлы халық композиторлары – күйшінің дәстүрін жаңа тарихи кезеңде жалғастыру үшін текстуралық та, гармоникалық та, метро-ритмикалық та жаңа әдістерді табу қажет.

*«Қызыл қайың» күйі - Қызыл қайың (екінші нұсқа)*

Құрманғазы – А. Жұбанов «Қызыл қайың» күйі – атақты триптихтің бір бөлігі Құрманғазының түрмеден қашу оқиғасын баяндайды. Бұл триптих «Түрмеден қашқан», «Кісен ашқан» - және «Қызыл қайың» күйлерінен тұрады. А.Жұбановтың «Ғасырлар саптары» атты тамаша кітабында бұл күйдің мазмұны туралы айтылады. «Бұл қайың туралы, – дейді Құрманғазы, –



мені (қашқаннан кейін) бұтақтарының арасына паналаған, қу қуудан паналаған күй. маған қару беріп, мені қара өлімнен құтқарды». Бұл күйді тыңдағанда туған даланың, табиғаттың ризашылық әнін шырқап, көз алдына оның ынталы авторы көтеріледі. Бұл жарқын шарықтау шегі және тамаша салынған архитектурасы бар біршама биге бейім табиғаттың ыстық ризашылық монологаы. Күйдің пішіні рондо-пішінді күрделі қорытпа және д минордағы тон сферасындағы күрделі үштік. Күй 2 тактілі мотивті эмбрионнан (а) басталады, ол келесі екі жолақта (б) шағылысады, ал басқа екі жолақта (в) бұл шағылысу өзгереді, М. [184-186 (№1 мысал)



Бұл алты жолдық конструкция әрі көңіл күй, әрі шын мәнінде, кейінгі дамуда негізінен бірінші жолақтың әуездік негізін пайдалана отырып, қайта-қайта өзінің таза күйінде және әр түрлі күйінде қайта оралатын негізгі мотивтің экспозициясы болып табылады. Бұл классикалық рондо түріндегі рефреннің баламасы. Содан кейін таңғажайып асимметриямен (7+7 жолақ, 5+5 жолақ, 3+3 жолақ) салынған, толқындарда (көтерілу және түсу) дамиды, әрбір жаңа қос толқын қысылатын бірінші, біршама ұзақ А эпизод келеді. Бұл толқынның дамуы динамикамен де ерекшеленеді (№2 мысал).

Әрбір толқын бірінші өлшемнің тыныштандыратын мотивімен, рефренмен аяқталатынына ерекше назар аударайық. Осымен күйдің бірінші негізгі бөлімі аяқталады. Әрі қарай, музыкалық ойдың тұсаукесері субдоминантты, В секциясының кілтіне өтеді, екі толқын дәйекті түрде жүзеге асырылады, қайтадан бірінші жолақ мотиві бойынша рецессиялармен. Мұндағы субдоминантты сфера dBFg айқын гармоникалық тізбекпен өрнектеледі. Толқын тәрізді қимылды сақтай отырып, композитор күйдің би бастауын осылайша баса көрсетеді. Мұнда толқындардың ауысуы бидегі фигуралардың ауысуы сияқты. Ал үштік (вальс) метрі бұған ықпал етеді. Осы эпизодтың соңғы жолағы (қайталау), күйдің 44 жолағы бізді бастапқы қалыпқа қайтарады



және келесі бөлім бірінші эпизодтың материалы бойынша басталады (A1). Оның басы (бірінші жолақ) экспозицияның басын қайталайды (№3 мысал).

VI баптың таза бестен бір бөлігіне қолдау көрсету. (B жалпақ - F) өте жаңа дыбыстық нүкте, дамудың шыңын айқын көрсетеді, Кейінгі бірте-бірте құлдырау (F - mi - қайта - істеу), реттілік принципін қолдана отырып (әрбір келесі реттілік бір тон төменірек басталады), бізді қайтадан әкеледі. екі жолақты рефренге және ол жаңа C бөлімін бастағаннан кейін. Бұл эпизодтың анық көрсетілген субдоминанты (G minor) құлақтың өте шиеленісті алдыңғы презентациядан демалуына мүмкіндік береді. Және тағы да, оныншы рет біз C эпизодын аяқтайтын бірінші шараның мотивін естиміз. Содан кейін негізгі материалда жаңа толқын басталады (A2), ал екінші шарықтау шегі екінші өлшемде айтарлықтай айқын көрінеді. динамикалық көтерілу (pf) және ол бірінші шарықтау шегіне қарағанда шиеленісті естіледі (№4 мысал).



Бостандыққа қол жеткізген автордың қуанышын, табиғатқа, достарына деген ыстық ықыласын осында естиміз. Бұған бірнеше жолмен қол жеткізіледі. Тоник бесінші (re - la) негізіндегі қатты шашырау динамикалық шиеленісті тудырады. Оның үстіне, субдоминантты-доминантты көңіл-күйдің бірінші шарықтау шегінен айырмашылығы, екіншісі тоникті күшейтеді. Бұл сонымен қатар интервалдарды дуодецима мен тердецимаға дейін кеңейту техникасына ерекше назар аударады - кеңістікті, шексіздікті, рахаттануды сызу сияқты. Бұл шарықтаудың ынталы көңіл-күйі Дориан си бекардың ең биік нүктесінде пайда болуымен (негізгі субдоминант сияқты) - өте жарқын мелодиялық әсермен ерекшеленеді. Біртіндеп шиеленіс төмендейді, төмендейтін тізбектер (қайтадан) пайда болады және бізді B1 эпизодына әкеледі. Оның субдоминантты дыбысы толқуды тыныштандырады және A-ның негізгі тақырыптық материалындағы кодқа біркелкі жақындауға және рефрень жасауға мүмкіндік береді. Алғашқы 6 жолақты құрылыстағыдай әуен төменгі дауысқа ауысады. Ән бітті. Бұл тамаша күйдің пішінінің схемасы келесідей: A-B-A1-C-A2-B1-A (№5 мысал).



А.Жұбановтың «Қызыл қайың» шығармасы «Қазақтың 8 биі» би циклінің бір бөлігі. Бұл биде композитор атын алумен қатар, Құрманғазы күйінің әуездік материалын да пайдаланған. Күй мен биді салыстыра отырып,

көптеген ұқсастықтарды табамыз. Қазірдің өзінде схеманың өзі – бидің музыкалық түрінің формуласы (А-В-А1-С-БА) Құрманғазының күйінің схема-формуласына өте ұқсас – рондо тәрізді үш бөлімді. Ал бұл бидің музыкасын тереңірек зерттей келе, мотив-тақырыптық материалы, әсіресе, гармониялық саласы А.Жұбановтың Құрманғазы күйлерінің эмоционалды-бейнелі құрылымына енуі өте терең екеніне барған сайын көз жеткіземіз. елеулі өзгерістерге ұшырайды. Би - бұл ең алдымен осы екі шығарманы байланыстыратын ортақ нәрсе. Құрманғазының күйлерінде билеушілік толқынды әуен, үш бөлікті метр, рефреннің қайталануы (жиі) сияқты ерекшеліктерден көрінеді. Бұл белгілердің барлығын дерлік А.Жұбанов биінен кездестіреміз (№6 мысал).



Құрманғазының күйлерінде до минор саласын орнықтыратын алты баптау шарасы бар екені есімізде. Жұбанов биінде (бидің тональділігі кіші үштен ығысқан – Б) 5 кіріспе баптау жолақтары бар және бұл конструкция 3 және 2 жолақтар ретінде шоғырланған, 1, 2 және 3 жолақтар Б-де триаданың әуезді әні. минор, ал 4 және 5 жолақтар өздерінің тегіс масштабты қозғалысымен бізді негізгі тақырыптың пайда болуына әкеледі - А бөлімі. Ал бұл жерде (алтыншы жолақ) біз бастапқы дереккөзді тоналды түрде қайта қарауға тап болдық. Біраз күтпеген жерден жарқыраған Д-мажор пайда болып, әуен құрылымын өзгертпей (куеммен салыстырғанда) мөлдір, нәзік, қызға тән нәзік болды. Енді композитордың күй қарқынын неліктен өзгерткені белгілі болды, біршама жанды темп (184-186) Анданте кантабилінің бірқалыпты қарқынына. Күйге тән ширек бесінші интервалдар да биде текстураланған, тек гармоникалық ноталардың дыбыстық ауқымы кеңейеді, бұл, әрине, шығарманың фортепианолық ерекшелігіне байланысты болды. Фортепианоның техникалық мүмкіндіктері молырақ болғандықтан, композитор текстуралық дамудың үш бөлімді, дәлірек айтсақ үш қабатты

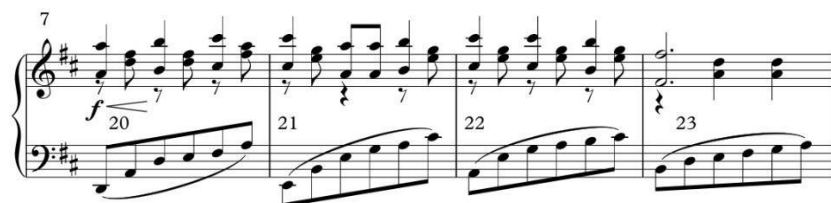
түрін пайдаланады. Текстураланған вертикалдың ортаңғы қабаты емес, осылай ұйымдастырылған

**(D h G e A fis)**

**6-такт 7-такт 10-такт**

әуенге (жоғарғы қабат) ауырлық түсіре отырып, оны ырғақты түрде толықтырады, қимылға көмектеседі және сонымен бірге остинато күй қайталауларына ұқсайды. Төменгі қабат - бастың фортепианолық бейнелі қозғалысы. Бұл экспозициялық құрылыстың жалпы гармоникалық күйі аккордтың бояуы мен әуезді интонацияны байытатын тондық функциялардың бір мезгілде араласуымен сипатталады. Күйдің 4-өлшемінде (2 мысалды қараңыз) Дориан си бекар өте жылы естіледі, А.Жұбанов (бидің авторы) осы Дориандық бейімділігін сақтайды, 9-өлшемде, В минор триадасынан кейін 8-өлшем, G өткір дыбысы жарқырап, 11-өлшемнің үйлесімін кристалдық нонаккордқа айналдырды. Гармоникалық бояудың бұл әдісі жоғарыда айтылғандай мөлдір, лирикалық нәзік бидің бейнесін жасауға көмектеседі. Назарымызды тағы бір нәрсеге аударайық. 12 өлшемде Сол Бекардың келуімен, Ia нотасынан ашық доминантты жетінші аккорд жасалады. Жалпы, қатаң айтқанда, қазақ халық музыкасында модальдық-гармоникалық құрылымы бойынша D7 аккорды типтік құбылыс емес. Бірақ бұл жағдайда бұл құрал алдыңғы гармоникалық дамумен және D мажордың кейінгі пайда болуымен ақталады. Құрманғазының күйлеріндегі музыкалық ой-пікірдің толқынды дамуын, рефреннің ұдайы қайта оралуын әлденеше рет атап өттік. Бұл принцип би авторында да сақталған. 11 және 12 өлшемдерде формация күйдегі рефренмен бірдей, тек гармониялық түрде өзгереді. Құрманғазының күйі мен А.Жұбанов биінің ырғақты-метрикалық (үш бөлімді) бірлігінің өте маңызды сәтін де атап өтейік, тек биде бұл жаңа текстуралық сапада көрінеді. Бидің келесі бөлімі дыбыстың жоғарылауымен сипатталады (№7 мысал).

Конструкция әрқайсысы 7 жолақтан тұратын алғашқы екі сөйлемнің орнына екі рет қайталанатын 4 жолаққа дейін қысылып, белгілі бір драмалық шиеленіс тудырады. Текстуралы вертикалдың ортаңғы қабаты да бір октаваға жоғары көтеріліп, енді монофониялық емес, екінші домбыра ішектің остинатасын еске түсіретін екі дауысты әуенді қолдайды. Әрбір төрт жолақ тыныштандыратын жолақпен аяқталады (күй рефрен), бірақ D мажордан гөрі В минор аймағына баса назар аударады. Композитор В минор пернесіне үзілген айналым арқылы келеді (А – басым жетінші аккорд – В минор), тосын әсер (22-23 жолақтар) және жұмсақ каденция жасайды. Бас сүйемелдеу фигурасы өзгермейді. Құрылыстың толқындық пішіні де бар. Бұдан кейін В бөлімі келеді. Әуенде қоршаған әуездік материалға қарама-қайшы келетін тыныс белгілері бар ырғақтық үлгі пайда болады. Әуен басспен қосарланады (№8 мысал).





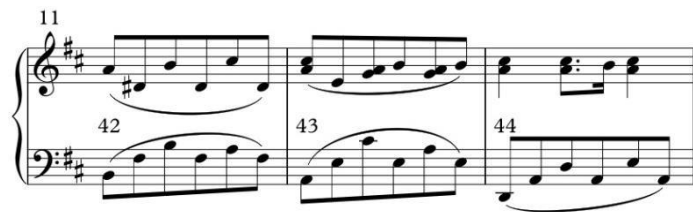
Бұл тіркестердің сұраулы райы анық байқалады. Және олардың әрқайсысы тыныштандыратын минормен аяқталса да, бірақ бұл тұрақсыз тыныштық мәлімдеме емес, бұл сөз тіркестеріне жауап беретін кейінгі дамуды күту. Және жауап келеді, (№9 мысал).



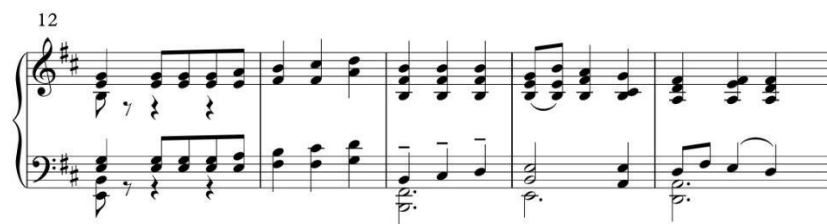
Бұл төрт жолақтың субдоминантты басталуы өзара сипатқа айқындық әкеледі. Ал соңғы жолақтың миноры (37 жолақ) енді сұраулы емес, бекітуші. Бұл сұрақтар мен жауаптардың сандық құрылымы да рөл атқарады. Үш жолақты сұрақтар және төрт жолақты жауаптар. Өзара конструкциялар салмақтырақ, қаттырақ сияқты. Бас дауыста сұраулы сөйлемдердің қосарланып дыбысталуын атап өту керек. Бұл көп сұрақ. Бірнеше адам сұрайды. Ал жауап бастарда пайда болады – беделді жауап, содан кейін ол жоғары дауыста қайталанып, гармониялық жаңа формациялармен байытылады, одан да сенімдірек (№10 мысал).



До-бекардың бас және гармонияда пайда болуы кейінгі құрылыс үшін ерекше маңызға ие. 10-мысалдағы басс қозғалысына назар аударайық. Мі - ге - до баска (барлар 38-39-40). Бұл төмен қарай қозғалыс алтыншы аккордпен А-минормен үзілгеніне қарамастан, бейсаналық түрде бұл қозғалысты басқа жарты тонға жалғастыруға, оны В нотасына жеткізуге деген ұмтылыс сақталады. Ал бұл қажеттілікті композитор қанағаттандырады. Қайталау-финал кейіпкерінің келесі эпизоды бізді негізгі мотивтің дыбысына қайтарады, бірақ Д мажорда емес, мен В минорда емеспін, бірақ басында В-дан басым жетінші аккорд, соңында өлшем – аккордсыз (42-ші өлшем); содан кейін әр түрлі жетінші аккордтар тізбегі ойналады (43-44 жолақтар және т.б.), қорытынды атмосферасын жасайды. Барлық алдыңғы презентацияны жаңартып отыратын керемет модальдық модификация (№11 мысал).



Бұл бөлім (А1) асимметриялық болып табылады, оған 11 жолақ кірді, оның музыкасы негізгі мотив экспозициясының элементтері және В бөліміндегі тыныс белгілері, қорытынды сипатында жүзеге асырылады. Ал енді жаңа текстуралық-тақырыптық материал пайда болады – С бөлімі (№12 мысал).



Ал автор қарқынның өзгергенін байқамағанымен, мұның қажеттілігі сезіледі. Бұл октавалық қосарланудағы домбыра текстурасына көшумен, әуездік материалдың мақсатты түрде дамуымен және еліктеу полифония элементтерінің пайда болуымен байланысты (56-57 жолақтар). Оқиғалар шиеленісті және жанды болады. Мұның бәрі қисынды түрде ұмтылып, нәтижесінде күйдің екінші шарықтау шегін өте еске түсіретін шарықтау шегіне жетеді. Олар, осы екі шарықтау шегі, эмоционалдық-семантикалық мазмұны жағынан жақын. А.Жұбанов биінде де, күйде де шарықтау шыңында дориандық бейімділік байқалады (№13 мысал).



Бірақ күйде тоник екінші кульминацияда бекітілсе, биде доминантты бекітуді көреміз (күйдің бірінші шарықтау шегіндегідей). А.Жұбанов екі шарықтауды бір үлкенге біріктіріп, күйдің екінші шарықтау шегінен эмоционалдық-мағыналық бастау, ал гармониялық сала біріншіден алынған. Мұндай синтез, ең алдымен, фортепианолық шығарманың ерекшелігімен ақталады, оның ауқымы бір ғана жалпы шарықтау шегін талап етеді. Климакс аймағында егжей-тегжейлі әзірленген негізгі мотивке байланысты бидің қайталануы қысқартылғанын жоғарыда айттық. Ол В1 бөлімінен басталып, бидің соңында ғана негізгі мотивтер сырғып өтіп, композиторға шығарманы нанымды аяқтауға көмектеседі. Мен тағы бір жерде тоқталғым келеді. Би кодында, негізгі кілттің пайда болуының алдындағы өлшемде, G нотасынан басым

жетінші аккорд, бас триададан өте алыс, G нотасынан жасалады (14 мысал, 100 және 101 жолақтар). Алғашқы есту сезімі осы аккордтың бөгде сезімін тудырады. Бірақ мұқият тыңдап, 100 жолағын 101-ден кішкене ойнату-кідіріспен бөліп алған жөн, өйткені бұл салыстырудың түсі өте әдемі ойнайды (№14 мысал).



Әсіресе, А. Жұбанов биінің сәулет өнеріне тоқталғым келеді. Құрманғазының күйлеріндегі сүйкімді асимметрияны еске түсірейік – 7+7 өлшем, 5+5 өлшем, 3+3 өлшем (2 мысалды қараңыз). Күйде асимметрия қайта-қайта болады, мысалы, күйдің соңғы 5 өзек құрылысы (5-мысал). Композитор А. Жұбановқа бидің кіріспе сөзінің 5 жолақты құрылысын ұсынған жоқ па? Асимметрияның маңызды пішіндеу мәні бар, ол композиторға ерекше ойлауға, туындыны ерекше етіп құруға мүмкіндік береді. Сезімтал музыкант ретінде А. Жұбанов бұл келешегі зор әдісті және айтарлықтай тиімді қабылдады. Би экспозициясының алғашқы екі сөйлемі күйдегідей асимметриялы түрде салынған: 7 өлшем плюс 7 өлшемді қайталау. Композитор толқынды қысу принципін де пайдаланды. Бидің келесі екі тіркесі 4+4 өлшем, ал В бөлімінің басында (8-мысал) – 3+3 өлшем. Және бұл айқын толқындық әсерге қол жеткізеді. Асимметриялық конструкциялар бүкіл биде пайда болады. 11-барлық конструкциялар, 13-барлық конструкциялар және т.б. Ал кодта 7 өлшем бар (бидің 98-104 жолақтары). Симметрияның бұл тұрақсыздығы өте белсенді түрде дамуды талап етеді, оны композитор сәтті пайдаланды. А.Жұбановтың «Қызыл-қайыңы» халықтық және кәсіптік екі ұстанымның ішкі байланысының жарқын көркемдік дәлелі деген аса маңызды ойды дәлелдеуге тырысу мақсатында осы салыстырмалы талдау жасадық. Күй «Былықылдақ» (Эластикалық). Қазанғаптың ұлы дарынды күйші Тәттімбет қазаққа өте танымал. «Оның есімі Есіл мен Нұрадан Тарбағатай мен Алтай жоталарына, Ертістен Ала-Тауға дейін кеңінен танымал болған»<sup>7</sup>. Тәттімбет жан-жақты талантты адам болған. Сөзімен, қалжыңмен өткір, айтыстарда жеңілмейтін, өлеңді тамаша шығарған, ән салған, домбырамен импровизациялаған. Оның күйлерінің танымал болғаны сонша, кейде оларды асырап алу үшін ақша төлеуге тура келетін. «Бір кездері танымал болғаны сонша, домбырашылар Тәттімбеттің күйін атпен қабылдау құқығына төлеген» дейді. Тәттімбет күйлері өте ерекше, айқын екпінімен, өзіндік ырғағымен ерекшеленеді.

Салыстырмалы талдау үшін автор Тәттімбеттің «Былықылдақ» күйі – Серпімді алған. Бұл пьесаға А.В.Затаевич берген сипаттама: «Қызықты ойнақы күй, оның өзіндік ерекшелігі монофониясында жатыр. Көңілді де толқынды әуен бітпейтін таспадай дамып, бірте-бірте шығарманың ортасынан көтеріліп, одан кейін төмен түсіп отырады»<sup>9</sup>. Ал, шынында да, бұл күйдің



әуені шексіз дамып, дыбыс ағынының әсерін тудырып, ғажайып сурет салады. билеуші қыздың бейнесі (күйдің билеу қабілеті айтарлықтай байқалады). Ол әзіл-оспақ ұшқындарын, ерекше әуезді бұрылыстарды, шексіз қозғалысты тудырады. Бізге осындай жанрлық пьесалардың мысалдары белгілі – Вебердің, Мендельсонның фортепианоға, Паганинидің скрипкаға, т.б. Міне, қазақ күйшісінен осындай пьесаның үлгісі! (№15 мысал).

### Таттимбет - "Былқылдақ" кюй (Упругий)

15  $\text{♩} = 200$  1 2 (7) 3 (8) 4 (9) 5 (10) 6 (11)  
*p* *mf* *pf* *p*

12 13 14 15 16 17 18 19  
*pf* *f*

20 21 22 23 24 25 26 27  
*f*

28 29 30 31 32 33 34 35

36 37 38 39 40 41 42 43 44  
*ff*

45 46 47 48 49 50 51 52  
*ff*

53 54 55 56 57 58 59  
*mf* *p* *f*

60 61 62 63 64 65 66 67 68  
*f* ускоряя

69 70 71 72 73 74 75 76 77  
*f* замедляя

Күйдің пішіні рондо тәрізді етіп салынған. Оның А-В-А-С-А формуласының схемасы рондо схемасына ұқсас, бірақ бұл рондо емес, ол рондо ұқсастық элементтері бар еркін импровизацияланған пішін. Бөлімдердегі жолақтар санының қатынасы қызықты.

Бірінші және бесінші, екінші және төртінші бөлімдердің тепе-теңдігінің қызықты симметриясы пайда болады. Бұл пьесаға үйлесімді сәулет береді, бұл өз кезегінде халық композиторының ұлы музыкалық шеберлігі мен пішін сезімін айтады. Күйдегі функционалдық тартылыс ең қарапайым болып табылады, ол бірін-бірі алмастыру тізбегі. Бірінші шарықтау шегінде әдеттен тыс ауытқу орын алады - 22-26 жолақтар (15 мысалды қараңыз). F-besar пайда болуымен С-мажор пернесінің доминантты жетінші аккорды ұйымдастырылды. Бұл ерекше және балғын естіледі және драмалық шиеленісті жасауға мүмкіндік береді. Бұл шығарманың бірінші бөлімінде автор ашық доминантты жетінші аккорд қазақ халық музыкасына тән емес деген ой айтқан. Тәттімбеттің зерттеген күйлері ерекше. Құрылымы бойынша, әуезді ұйымдастыру, бұл күйге орыс музыкасының әсері анық. Оны дәлелдеуге тырысайық. Күйдегі музыкалық ой ағымы жеке үзінділерді оқшаулау арқылы еуропалық үндестікке ие болатындай етіп берілген. Тұз нотасының доминантты жетінші аккорд бұрын айтылған. Тағы бір бөлікті алайық. 5-өлшемде таразы қозғалысы С шамасында басталып, 6-өлшемде D-ге дейін төмендейді (Мыс. 15-ті қараңыз). Егер осы мотивтің тірек ноталарын оқшаулайтын болсақ, біз аламыз: c2 - a1 - fis1 - d1, яғни. доминантты жетінші аккорд. Дәл осындай әуезді тізбектер 31-33, 48-49, 54-55 жолақтарда кездеседі. Ал 16-17, 37-38, 55-56 жолдарда - бұл реттілік кері бағытта жүреді - d1 - fis1 - a1 - c2. 68 жолақта біз кемітілген триаданы табамыз. Әуеннің өзінен-ақ орыстың әсері айқын көрінеді – шкала тәрізді қимыл, триада дыбыстары бойындағы ерекше қимылдар, триаданың әні, жетіншінің әні. Ал кейбір сәттерде тікелей әуендік ассоциациялар пайда болады. Бұл түсінікті болу үшін келесі тәжірибені жасауға болады. 61-62-63 жолақтарын алып, оларды келесі ретпен жазайық: 62-61-62-63 (№16 мысал).

16



16a



Бұл «ханым» болып шығады, кез келген жағдайда оның алғашқы фразалары. Ал 16a мысалында «Камаринская» анық естіледі. Тәттімбет Омбыда жүргенде көптеген орыс әндерін, орыс күйлерін естіп, сезімтал музыкант ретінде осы музыкалық әсерлерді өз шығармаларына аудара білген деп болжауға болады. Бұрын бейтаныс музыка мәдениетімен бетпе-бет келген композитордың немқұрайлы өтуі сирек. Бұған музыка тарихы куә. Бұл «ханым» болып шығады, кез келген жағдайда оның алғашқы фразалары. Ал

16а мысалында «Камаринская» анық естіледі. Тәттімбет Омбыда жүргенде көптеген орыс әндерін, орыс күйлерін естіп, сезімтал музыкант ретінде осы музыкалық әсерлерді өз шығармаларына аударып білген деп болжауға болады. Бұрын бейтаныс музыка мәдениетімен бетпе-бет келген композитор сирек кездеседі. немқұрайлы өту. Бұған музыка тарихы куә (№17 мысал).

«Былқылдақ» аяғына дейін монофонияда сақталған, онда екі дауыстылық нышаны байқалмайды, сондықтан кейбір музыкатанушылар «Былқылдақты» үрмелі аспапта ойнауға болады деп ойлауға бейім. Табиғаты бойынша сергектікке толы, әуезді құрылысы бойынша орыс музыкасының әсері айқын сезіледі (менің детентім Е.Қ.). Бәлкім, қалаларда бірнеше рет болған Тәттімбет белгілі бір дәрежеде орыстың «10» әнімен танысқан шығар. Бірақ еуропалық, атап айтқанда, орыстың ықпалымен байланысты құбылыстармен қатар басқа түрдегі үндестіктер де естіледі. күй, қазақ халық музыкасына жақынырақ, т.б.



фольклорлық-модальдік ұйымның үндестігі. Оны растау үшін тағы бір тәжірибе жасайық. Көлденең қозғалыстың сол немесе басқа музыкалық фрагменті бір реттік вертикальға айналса, күй.

Бұл кварта-квинт гармониялары домбыра музыкасының табиғатына өте жақын, соған ұқсас. Автор бұл экспериментті ермек үшін емес, жасады. Бұл идея Қазақстан композиторларының қазіргі фортепианолық музыкасынан көптеген мысалдарды талдау нәтижесінде туындады. Ал композитор Е.Брусиловскийдің «Хореографиялық жинақтағы» Тәттімбеттің «Былқылдақ» күйі мен №10 биіне салыстырмалы талдау жасау, менің ойымша, осыны дәлелдей түседі. Е.Брусиловскийдің «Хореографиялық жинақтағы» №10 биі толығымен «Былқылдақ» күйінің әуезді материалына құрылған. Орындаушыға өз шеберлігін көрсетуге мүмкіндік беретін бұл тамаша виртуоздық шығарма халықтық материалмен жұмыс істеуге шығармашылық көзқарастың жарқын үлгісі болып табылады. Композитор күйдің сипатын, бидің басталуын, юморы мен лиризмін, модальды икемділігін, толқын тәрізді дамуын, қимыл-қозғалысының шексіздігін сақтаған. ЖӘНЕ, сонымен бірге фортепианоның техникалық мүмкіндіктерін пайдалана отырып, композитор әсерлі ауқым мен жарқырауға қол жеткізді. Композиторлар пайдаланған текстуралық құралдардың үйлесімі оған қазақша естілетін таңғажайып жанрлық көріністі салуға мүмкіндік берді, мұнда домбыраның хош иісі мен фортепианоның жарқырауы, қазақ даласының қайнаған өмірі мен концерт үні естіледі. зал. Композитор бұл синтезге қалай қол жеткізді? Жоғарыда айтылғандай, күй монофониялық. Бір жағынан, бұл ерекшелік композиторға текстуралық құралдарды кең таңдау мүмкіндігін берсе, екінші жағынан, гармоникалық кешен құралдарын таңдау мәселесін қиындата түсті. Егер композитор күйдің бейнелі-эмоционалды күйіне қайшы келетін текстураны таңдаса, пьеса жойылып кетер еді. Жоғарыда сөз болған сол орыстандырылған

сәттер сазгерді азғырып, күйдің өзіндік ерекшелігін жоғалтқан болар еді. Е. Брусиловский бұл рифтерді сәтті айналып өтеді, өз жолын нанымды табады; Бастапқы дереккөздің метро-ритмикалық құрылымын бұзбай, күйдің модальді-мотивтік ұйымдастырылуын ұқыпты ұстана отырып, композитор қиындықтарды жеңіп, бұл сынақтан жеңіске жетті. Жолды ұстанайық, композитор бұл нәтижеге қандай жолмен жетеді. Биге кіріспенің алғашқы жолақтары бізді бірден аспапты күйге келтіретін, сонымен бірге тыңдаушының назарын аударатын домбырашы әлемімен таныстырады. Бірақ, егер халық күйінің дәстүрінде бұл күйге келтіру сәті – шақыру (уақыт бойынша) 2-4, ең көбі 6 өлшемді алатын болса, Брусиловскийдің кіріспеде текстураның өсу принципіне негізделген 12 өлшемі бар (№18 мысал).

18 *Vivo giocoso*

Кіріспенің соңғы жолақтарындағы р-ден f-ге дейінгі кресендонның динамикалық шиеленісуімен тыңдаушыны шақырудың бұл әдісі өз мақсатына жетеді. Негізгі мотив енгізілгеннен кейін (№19 мысал).

19

Осы бидің бірінші өлшемінде пайда болатын гармоникалық үндестіктерге назар аударайық: төртінші бестік кешендері. Артқа оралып, 17-мысалдағы осы кешендерді көрейік. Бұл жұмыстың авторы композитормен бірдей үй-жайлардан шығады, яғни. - көлденең қозғалыстың тік гармоникалық синтезі. Ал, келешекте қайталанбас үшін, бұл принцип бүкіл шығармада сақталып, оған қазақ домбыра музыкасының фольклорлық-модальдік ұйымдасуына барынша жақын, ерекше маңызды сипат беретінін атап өтеміз. біз үшін пианистикалық ыңғайлы жағдайда тың гармоникалық тілді тудырады. Күй әуенінен толық үзінді келтіре отырып, композитор өз шығармасын қалай құрастырады? Бір қарағанда, бұл өте қарапайым. Күй әуені екі пернеде үш рет (азды-көпті сақталған күйде) қайталанатын: мажор – мажор – мажор. Кейбір метрикалық ықшамдауларды 12, сондай-ақ екінші және үшінші үзінділердегі варианттық өзгерістерді қоспағанда, күйлердің барысы, оның әуездік

ұйымдастырылуы өзгермейді – бәрі бастапқы дереккөздегідей. Сонымен, үшжақтылық дегеніміз не? Жоқ, өйткені қарама-қарсы материал жоқ. вариация формасы? Жоқ, өйткені мінез-құлықтағы өзгерістер аз. Автор бидің қалыптасуының әртүрлі аспектілерін таразылап, би формасы соната тәрізді деген қорытындыға келген. Үш бөлім бар. Бірінші бөлім - тәуелсіз бүйір бөлігі жоқ экспозиция. Бүйірлік бөлік екінші толқынның жоғарғы жағындағы тондық ауытқуды бүйірлік бөлікке ауыстырады өйткені қарама-қарсы материал жоқ. вариация формасы? Жоқ, өйткені мінез-құлықтағы өзгерістер аз. Автор бидің қалыптасуының әртүрлі аспектілерін таразылап, би формасы соната тәрізді деген қорытындыға келген. Үш бөлім бар. Бірінші бөлім - тәуелсіз бүйір бөлігі жоқ экспозиция. Бүйірлік бөлік екінші толқынның жоғарғы жағындағы тондық ауытқуды бүйірлік бөлікке ауыстырадытоналдылық (№20 мысал).

№20 мысалдың алғашқы үш жолының доминантты-тоникалық көтерілуі бізді бүйірлік кілтке (E минор) әкеледі және жаңа материал сияқты құлақты сергітеді, бірақ ол соңында жалған жаңа материал болып шығады. Бірақ тоналды түстің өзгеруі өз жұмысын жасады және біз қысқа, бірақ қосымша тақырып болса да, толық әсер қалдырдық. Бұл, әрине, есту иллюзиясы, бірақ айқын көрінеді. Осыдан кейін негізгі мотив қайтарылады, бірақ соңғы қабатта қазірдің өзінде. Тәттімбет үшін бұл күйдің аяқталуы. Брусиловский күйдің соңғы бөлімінен ақтық ойын жасайды (№21 мысал).



Бұл құрылыстың соңғы сипатына әуеннің «соль» нотасына оралуы да ықпал етеді, оның оралуымен қозғалысты баяулататындай, және ортаңғы бөлімнің жаңғырығы (фа бекар) және, әсіресе, үлкен екінші ре - mi - mi flat - ге ортаңғы дауысында ән айту. Сұраулы дыбыстың музыкалық атмосферасы құрылады: ары қарай не болады? Кішкентай сілтеме – ауысу – (6 өлшем) бізді до мажордағы басқа, субдоминантты кілтке апарарды және келесі бөлім басталады: даму, сүйемелдеу құрылымы өзгереді, ол жеңілірек, мөлдір болады. Жоғарғы қабаттың текстурасы өзгереді - негізгі тақырып параллельді алтыншы аккордтармен жүзеге асырылады (№22 мысал).




Бұл бөлімнің бүкіл дамуы бізге дамудың классикалық түрін еске салады. Композитор өз назарын күйдің бірінші жартысы, негізгі мотивіне тоқтатады. Басқа текстуралы жақтауда қысқартылған мотив параллельді алтыншы аккордтарда толқынды, үшінші октавалар бас дауысқа ауысады (№23 мысал).



Тақырыпты орындаудағы бұл басс әрекетті белсендіреді, одан әрі дамуға серпін береді және негізгі кілттен әлдеқайда артта қалған басқа тональдық сфераға әкеледі. Мұнда біз E-flat major және B-flat major доминантты жетінші аккордтың күрделі функционалды комбинациясын ғажайып текстуралы өрімде көреміз. Үздіксіз текстуралық дамып келе жатқан жалпақ реңкте шығу ағартушылық атмосферасын тудырады, күйлердің жалпы көңіл-күйін сергітеді және сонымен бірге оқиғаларды қамшылайтын тағы бір серпін береді, енді тоналды.

Тағы бір ескеретін жайт. Доцентке түскенде, негізгі мотив одан да қысқарады және ретімен оқшаулау және қысу әдісімен жалпы қозғалысқа бірте-бірте ериді және ол жалпы қозғалыстың таңқаларлық екпінімен ауыстырылады, жаңа элементті енгізеді. әзірлеу (№24 мысал).



Синкопиялық ритмнің тууы  кездейсоқ немесе ойдан шығарылған емес. Синкопиялық қимыл күйдің өзегінде жатыр. Күйдің негізгі тақырыбының экспозициясының алғашқы өлшемдерінде синкопацияның алғы шарттарын табуға болады. Бірінші өлшемнің екінші «ге» бірінші «ге» баламасы акцентуацияда естіледі; екінші өлшемде екпін мазурка екпінін еске салатын екінші ырғаққа (соль) анық ауысады; төртінші өлшемде үшінші ырғақ екпін түсіреді (менің екпінім - Е.К.), т.б. Композитор Брусиловскийді мұқият түсініп, талданған фрагментте іске асырды (№24 мысалды қараңыз). Даму эпизодының барлық одан әрі дамуы тональды тұрақсыз. Тонды тізбекті тізбек салынууда; кезекті үндестіктер Es - B - es - e7 - es7 - C7 өтеді Предикат тұрақты күрделі үндестікте келеді,

Бұл комбинация өткір, шиеленісті естіледі және күту әсерін тудырады. Бұл соната формасының басым предикат сипаттамасы болмаса да, ол репризаға енгізу қызметін тамаша орындайды. «Кейде репризаның алдындағы доминантты предикат сонаталық дамуда (шынымен де, басқа формаларда) негізгі кілтте емес, басқа кілтте беріледі. Бұл жағдайларда репризаның басталуы көбірек немесе күтпеген тондық бұрылыс азырақ». Бидің қайталануы динамикалық. Негізгі мотив октавалық екі еселенуде, шағын секундтармен ұшталған, *f* динамикада жүзеге асырылады (№25 мысал).



Бұл өзгеріс өте қисынды, оны күрделі-гармоникалық түзілімдері бар барлық алдыңғы даму эпизодтары белгілейді. Қайталау қысқартылды. Егер экспозицияда материалдың дамуы шарықтау шегінде қосалқы кілт пайда болғанға дейін 36 өлшемге сәйкес келсе, қайталауда 21 өлшемді қабылдады. Экспозициядағы соңғы құрылыс 64 жолақта, ал рекапитуляцияда - 42 жолақта пайда болады. Қалғандары үшін тақырыптық материал айтарлықтай өзгермейді, қорытынды күрт-екінші гармоникалық ұйымды сақтай отырып, фортепианоның жоғары регистріне өтеді және негізгі тонға керемет рақымды нотамен аяқталады. Бұл биде байқалған бидің текстурасы туралы, дәлірек айтсақ композитордың текстуралық техникасы туралы айту керек. Мұндағы текстуралық әдістер негізінен дәстүрлі фортепиано, композитордың Тәттімбет күйін түсіндіруімен байланысты. Сонымен бірге олар домбыра музыкасының ерекшеліктерінен логикалық түрде шығады. Кварта-бес гармоникалық

кешендер композиторға домбыраның дыбыстық ерекшелігін, өзіндік акустикалық ерекшеліктерін бұзбайтын текстураға, оның құрылымына ерекше көзқарасты талап етті. Композитордың алдында фортепиано үнін барынша домбыра үніне жақындату міндеті тұрды. Ал бұл аспаптар дизайны жағынан да, техникалық мүмкіндіктері жағынан да, акустикалық деректері жағынан да бір-бірінен мүлде бөлек болғанымен, композитор үлкен дәрежеде домбыра музыкасының атмосферасын, оның тереңдігін, күйін елемей, бір дәрежеде жасай білген. немесе басқа, сырттай еліктегіш сәттер. Биде негізінен үлкен техниканың белгілі бір түрлері және аз дәрежеде кіші техника түрлері бар, бірақ екеуі де негізгі эмоционалдық-мағыналық міндетке бағынады. олар логикалық тұрғыдан домбыра музыкасының ерекшеліктерінен шығады. Кварта-бес гармоникалық кешендер композиторға домбыраның дыбыстық ерекшелігін, өзіндік акустикалық ерекшеліктерін бұзбайтын текстураға, оның құрылымына ерекше көзқарасты талап етті. Композитордың алдында фортепиано үнін барынша домбыра үніне жақындату міндеті тұрды. Ал бұл аспаптар дизайны жағынан да, техникалық мүмкіндіктері жағынан да, акустикалық деректері жағынан да бір-бірінен мүлде бөлек болғанымен, композитор үлкен дәрежеде домбыра музыкасының атмосферасын, оның тереңдігін, күйін елемей, бір дәрежеде жасай білген. немесе басқа, сырттай еліктегіш сәттер. Биде негізінен үлкен техниканың белгілі бір түрлері және аз дәрежеде кіші техника түрлері бар, бірақ екеуі де негізгі эмоционалдық-мағыналық міндетке бағынады. олар логикалық тұрғыдан домбыра музыкасының ерекшеліктерінен шығады. Кварта-бес гармоникалық кешендер композиторға домбыраның дыбыстық ерекшелігін, өзіндік акустикалық ерекшеліктерін бұзбайтын текстураға, оның құрылымына ерекше көзқарасты талап етті. Композитордың алдында фортепиано үнін барынша домбыра үніне жақындату міндеті тұрды. Ал бұл аспаптар дизайны жағынан да, техникалық мүмкіндіктері жағынан да, акустикалық деректері жағынан да бір-бірінен мүлде бөлек болғанымен, композитор үлкен дәрежеде домбыра музыкасының атмосферасын, оның тереңдігін, күйін елемей, бір дәрежеде жасай білген. немесе басқа, сырттай еліктегіш сәттер. Биде негізінен үлкен техниканың белгілі бір түрлері және аз дәрежеде кіші техника түрлері бар, бірақ екеуі де негізгі эмоционалдық-мағыналық міндетке бағынады. Кварта-бес гармоникалық кешендер композиторға домбыраның дыбыстық



ерекшелігін, өзіндік акустикалық ерекшеліктерін бұзбайтын текстураға, оның құрылымына ерекше көзқарасты талап етті. Композитордың алдында фортепиано үнін барынша домбыра үніне жақындату міндеті тұрды. Ал бұл аспаптар дизайны жағынан да, техникалық мүмкіндіктері жағынан да, акустикалық деректері жағынан да бір-бірінен мүлде бөлек болғанымен, композитор үлкен дәрежеде домбыра музыкасының атмосферасын, оның тереңдігін, күйін елемей, бір дәрежеде жасай білген. немесе басқа, сырттай еліктегіш сәттер. Биде негізінен үлкен техниканың белгілі бір түрлері және аз дәрежеде кіші техника түрлері бар, бірақ екеуі де негізгі эмоционалдық-мағыналық міндетке бағынады. домбыраның дыбыстық ерекшелігін, өзіндік акустикалық ерекшеліктерін бұзбайтын оның құрылымына. Композитордың алдында фортепиано үнін барынша домбыра үніне жақындату міндеті тұрды. Ал бұл аспаптар дизайны жағынан да, техникалық мүмкіндіктері жағынан да, акустикалық деректері жағынан да бір-бірінен мүлде бөлек болғанымен, композитор үлкен дәрежеде домбыра музыкасының атмосферасын, оның тереңдігін, күйін елемей, бір дәрежеде жасай білген. немесе басқа, сырттай еліктегіш сәттер. Биде негізінен үлкен техниканың белгілі бір түрлері және аз дәрежеде кіші техника түрлері бар, бірақ екеуі де негізгі эмоционалдық-мағыналық міндетке бағынады. домбыраның дыбыстық ерекшелігін, өзіндік акустикалық ерекшеліктерін бұзбайтын оның құрылымына. Композитордың алдында фортепиано үнін барынша домбыра үніне жақындату міндеті тұрды. Ал бұл аспаптар дизайны жағынан да, техникалық мүмкіндіктері жағынан да, акустикалық деректері жағынан да бір-бірінен мүлде бөлек болғанымен, композитор үлкен дәрежеде домбыра музыкасының атмосферасын, оның тереңдігін, күйін елемей, бір дәрежеде жасай білген. немесе басқа, сырттай еліктегіш сәттер. Биде негізінен үлкен техниканың белгілі бір түрлері және аз дәрежеде кіші техника түрлері бар, бірақ екеуі де негізгі эмоционалдық-мағыналық міндетке бағынады. Композитордың алдында фортепиано үнін барынша домбыра үніне жақындату міндеті тұрды. Ал бұл аспаптар дизайны жағынан да, техникалық мүмкіндіктері жағынан да, акустикалық деректері жағынан да бір-бірінен мүлде бөлек болғанымен, композитор үлкен дәрежеде домбыра музыкасының атмосферасын, оның тереңдігін, күйін елемей, бір дәрежеде жасай білген. немесе басқа, сырттай еліктегіш сәттер. Биде негізінен үлкен техниканың белгілі бір түрлері және аз дәрежеде кіші техника түрлері бар, бірақ екеуі де негізгі эмоционалдық-мағыналық міндетке бағынады. Композитордың алдында фортепиано үнін барынша домбыра үніне жақындату міндеті тұрды. Ал бұл аспаптар дизайны жағынан да, техникалық мүмкіндіктері жағынан да, акустикалық деректері жағынан да бір-бірінен мүлде бөлек болғанымен, композитор үлкен дәрежеде домбыра музыкасының атмосферасын, оның тереңдігін, күйін елемей, бір дәрежеде жасай білген. немесе басқа, сырттай еліктегіш сәттер. Биде негізінен үлкен техниканың белгілі бір түрлері және аз дәрежеде кіші техника түрлері бар, бірақ екеуі де негізгі эмоционалдық-мағыналық міндетке бағынады. белгілі бір дәрежеде елемей, сырттай еліктеу сәттері. Биде негізінен үлкен техниканың белгілі бір

түрлері және аз дәрежеде кіші техника түрлері бар, бірақ екеуі де негізгі эмоционалдық-мағыналық міндетке бағынады. белгілі бір дәрежеде елемеу, сырттай еліктеу сәттері. Биде негізінен үлкен техниканың белгілі бір түрлері және аз дәрежеде кіші техника түрлері бар, бірақ екеуі де негізгі эмоционалдық-мағыналық міндетке бағынады.

Бас-гармоникалық қабат толығымен домбыра үндестігінің ерекшеліктерінен туындайды. «Сол» нотасының остинато қайтарылуын композиторға домбыраның ашық ішекті остинатосы айтқан. Бұл «соль» музыкалық ойдың дамуы негізгі кілттен алшақ ауытқыған дамудағы шағын дамуды қоспағанда, бүкіл биде сақталады. Бұл жалғыз, өте қысқа эпизод. Бірақ, негізінен, «соль» жазбасын қайтару принципі сақталады. Сондай-ақ ол негізгі мотив До мажорға (дамудың басы) модуляцияланғанда сақталады. Тек ол до мажорда V ретінде «соль» деп естіледі. (№ 22 мысалды қараңыз). Текстуралық қабат жоғарғы регистрге, ал әуен басқа ауысқанда да «соль» сақталады. Текстуралық қозғалыс өзгереді, фортепианоның жоғары регистріне ауысады, және «сольға» тәуелділік қалады. Бұл синкопиялық екпіндер арқылы да атап өтіледі (№23 мысалды қараңыз). Текстуралық-гармоникалық ұйымның дамуына ерекше жағдай жасап, дикторлық ететін ашық дыбысты таза бестік, таза төрттік биде көптеп кездеседі. Шамасы, үйлестіре қолданылған осы текстуралық әдістердің барлығы бидің өзіндік ерекшелігін, Тәттімбет күйімен табиғи үйлесім тауып тұрғандай. Е.Брусиловскийдің №10 биге жасалған талдауын қорытындылай келе, бұл шығармада композитордың көркемдік көзқарасының жалпы қасиеттері айқын көрінгенін, оның музыкалық тілінің дара ерекшеліктері айқын көрінетінін айту керек. Қорытындылай келе, автор жүргізілген талдаудан туындайтын кейбір жалпы маңызды ойларды қайталағысы келеді. Автор екі мысал келтіре отырып, кәсіби композитордың халық күйлерінің эмоционалдық, бейнелі, интонациялық болмысына ену процесін талдауға тырысқан. Әрине, бұл талдауды екі сұрақпен (форма – текстура) ғана шектеген автор бұл шығармаларға толық эстетикалық баға беруге мүмкіндік бермейтінін түсінеді. Соған қарамастан, қорытындылай келе, жұмыста көтерілген мәселелердің кейбір заңдылықтарын, кейбір жалпылығын ашып, мынадай қорытынды жасауға болады. 1. Халықтық материалмен жұмыс істегенде музыкалық құралдар жүйесі біртұтас негізде құрылуы керек. Бұл негіз – халық күйлерінің интонациялық сипаты. 2. Шығарманың бейнелі құрылымы – бастапқы қайнар көзі, оның архитектурасы ұқыпты қатынасты талап етеді. Ал, жасалған талдау композиторлардың дәл осындай көзқарасты толығымен басшылыққа алғанына сенімдіміз, яғни. пропорция сезімі, логика, дәм, интуиция. 3. Текстуралық формациялар өзінің барлық фольклорлық-модальдық генезисі арқылы пьесалардың фортепианолық ерекшелігін атап көрсетуге бағытталған. 4. Композитор халықтық материалмен айналысқанда күйдің интонациялық негізі оның орындаушылық табиғатымен, аспаптың табиғатымен тығыз байланысты екенін үнемі есте ұстауы керек 5. Екі мысал да авторлардың (А. Жұбанов, Е.Брусиловский) бастапқы қайнар көздермен метро-ритмикалық

бірлікке жетуге ұмтылды, бірақ жаңа құрылымды және кеңейтілген сапада. 6. Еріксіз болсын, еріксіз болсын, бірақ сазгер гармониялық құралдарды таңдағанда күйдің модальды ұйымдастырылу ерекшелігінен, оның табиғатынан және домбыраның акустикалық ерекшелігінен шығуы керек. Бұл жұмыста бұл әдіс көлденең қозғалыстың тік-гармоникалық синтез әдісі деп аталады. Автор музыкалық құралдарды толық сипаттау мақсатын қойған жоқ, композиторлар қазақ күйлерімен жұмыс жасауда, түсіндіруді орындау үшін өте маңызды болып табылатын қалыптасу және текстура сәттерін қарастырумен ғана шектеліп, студенттермен жұмыс жасауда әдістемелік ұсыныстар үшін пайдаланады. Қосымшаларға енген А. Жұбанов пен Е.Брусиловскийдің фортепианолық пьесаларын автор осы еңбекте көрсетілген ұстанымдар бойынша өңдеген.

### **TRADITIONS AND DEVELOPMENT OF THE KAZAKH FOLK INSTRUMENTAL MUSIC IN THE PIANO IN THE CREATIVITY OF A. K. ZHUBANOV**

The activities of the Academician of the Academy of Sciences of the Kazakh SSR, Doctor of Arts, Professor, People's Artist of the Republic Akhmet Zhubanov are remarkable for their amazing versatility. Perhaps it is difficult to find a circle of musical-scientific and musical-creative problems that A. Zhubanov would not develop. All scientific and creative work of A.K. Zhubanov is constantly associated with the words "first", "first", "first". He is the organizer and the first conductor of the Kurmangazy orchestra of Kazakh folk instruments, organizer and director of the Kazakh State Philharmonic.

Akhmet Zhubanov recorded more than a thousand folk songs and kuys, published more than three hundred scientific articles on various topical issues of modern musical culture. He wrote the first textbook in the Kazakh language - "The ABC of musical literacy", as well as the first fundamental scientific work - "Kazakh folk composers" and its continuation - monographic essays on the life and creative activity of folk composers-instrumentalists - "Strings of centuries" and composers-singers - "The Nightingales of the Centuries", awarded the First Degree Prize Chokan Valikhanov of the Academy of Sciences of the Kazakh SSR. A. Zhubanov was the first to write a fundamental theoretical work on the works of the classic of folk music - "Kurmangazy". He was the first to collect, systematize and publish in two collections the kuys of Kurmangazy and Dauletkerei.

Presidium of the Academy of Sciences of the Kazakh SSR sector of art history and led it until the end of his life. He was deeply convinced that art unites people, helps understanding between peoples, helps to overcome alienation between nations. He sincerely believed that music ennobles a person, makes him purer and kinder. He often cited the proverb, "Evil people have no songs," as an example.

A. Zhubanov is one of the founders of the Kazakh Soviet music. He was the first professional composer among the Kazakhs, the creator of imperishable works of national musical classics. A. Zhubanov began his career as a composer in 1933 with arrangements and arrangements of folk songs for the orchestra of Kazakh folk

instruments. For the first time in the history of Kazakh professional music, popular Kazakh songs were heard, arranged for a folk orchestra, performed by the young Akhmet Zhubanov. In the future, the scope of his work is actively expanding, he becomes the author of music for dramatic performances, one-act musical plays, music for films. The process of growth of his creative range - from arrangements of folk songs to opera - is amazing. He is the author of many popular songs, romances, chamber works. He wrote suites, fantasies, marches, an overture for a symphony orchestra. And the peak of his composer's work was the wonderful opera "Abay", created in collaboration with L. Hamidi. A significant part in the work of A. Zhubanov is occupied by piano works, which played an important role in the development of Kazakh piano music. Special mention should be made of two piano cycles: "Ten Tajik Dances" and "Eight Kazakh Dances", popular among pianists and firmly included in their repertoire. The plays of these cycles are based on bright folk material, creatively refracted by the composer. In the collection "Eight Kazakh Dances" the names of the parts - "Aksak Kulan" (Lame Kulan), "Kyz Akzhelen" (Girl's Akzhelen), "Kyzyl Kaiyn" (Red Birch) - refer us directly to the primary sources - kui. Generally, kui as a genre of folk instrumental music in the work of A. Zhubanov is marked by special attention. In the book "Strings of the Centuries" we read: "Whatever the events in the life of the people, the Kazakhs invariably reflected them in kuys. Legendary, historical, everyday, ritual, military plots, plots glorifying the beauty of nature, are depicted on kobyz, sybyzgy and dombra. Therefore, kui in the tradition of Kazakh folk art occupies a large place. And further: "Kui is a large and important area of the spiritual culture of the Kazakhs; and culture cannot always be at the same level, it changes with the whole society, degrades or improves. This becomes all the more noticeable as we approach our age. In the nineteenth century, the instrumental music of the Kazakhs developed especially intensively. At this time, not only legendary kui appear, and composed on the topic of the day, kui, which have certain individual authors. Thanks to the accession of Kazakhstan to Russia, as a result of the progressive influence of Russian culture on Kazakh, folk composers have done a lot both in writing and in performing. Each of them had a unique biography and came to music in their own way.

One of the most talented folk musicians was Kurmangazy Sagyrbaev. He lived a hard life full of suffering and deprivation. A poor man and a rebel, an implacable enemy of injustice, Kurmangazy Sagyrbayev is an innovator in the field of the vast folk culture of the kyui. A subtle observer and a passionately feeling artist, he devoted his whole life to the fight against evil, for the bright future of his people. "In the image of his suffering, hopes and thoughts, Kurmangazy recreates the concrete life of his people and his time, without separating himself from them. Therefore, his kui outlived their creator and the events to which they were dedicated for a long time. Therefore, his kui are socially significant"<sup>3</sup>. Apparently, this social universal significance attracted the attention of A. Zhubanov, the composer, to the work of the famous kuishi.

We set ourselves the goal of tracing the influence of the work of the folk composer Kurmangazy on A. Zhubanov in his search for a logical continuation of the tradition of the Kazakh instrumental play at a new historical stage.

The sound of dombra is very peculiar, and it is extremely difficult to convey it, for example, on the piano. If we play kui only by recording (two-voice), we will not hear this originality. A. Zataevich recommends playing the piano with an octave lower than recorded. This improves the sound, but, of course, does not give the full dombra effect.

And now the composer, who wishes to create a work that continues the traditions of the kyui, faces the problem of instrumental correspondence. Literal imitation, like any imitation, is secondary and therefore uninteresting. It is necessary to find new techniques, both textured, and harmonic, and metro-rhythmic, in order to continue on newhistorical stage of the tradition of the great folk composers-kuishi. This process of searching for a logical continuation of the tradition of the Kazakh instrumental piece - kyui in modern professional music can be traced on the piano piece by A.K. Zhubanov "Kyzyl Kaiyn" (Red Birch).

Kui "Kyzyl Kaiyn" is part of the famous triptych by Kurmangazy, which tells about the story of the escape from prison. This is a thankful song of the native steppe, nature. Kui of a dance character with a bright climax and perfect architectonics. In form, the kui is a complex alloy of rondo-shape and complex tripartiteness, in the tonal sphere in D minor. The scheme of its form is as follows: A-B-A1-C-A2-B1-A. The work of A. Zhubanov "Kyzyl Kaiyn" is part of the cycle "Eight Kazakh dances". In it, the composer, in addition to the title, also used the melodic material of Kurmangazy's kui. When comparing kui and dance, we will find many similarities. Already the scheme itself - the formula of the musical form of dance (A-B-A 1 - C - BA) - is very reminiscent of the scheme-formula of Kurmangazy's kui - three-part with a rondo-like shape. And upon closer examination of the music of this dance, we will be more and more convinced that that A. Zhubanov's penetration into the emotional and figurative structure of Kurmangazy's kui is very deep, although the motive-thematic material, and especially its harmonic sphere, will undergo significant transformation. Danceability is what these two works have in common in the first place. In Kurmangazy's kyui, danceability is manifested in such features as a wave-like melody, a three-part meter, and refrain repetitions (example №1).

We find almost all these signs in the dance of A. Zhubanov. There are six introductory-tuning measures in Kurmangazy's kui, which affirm the sphere of D minor. In Zhubanov's dance (the tonality of the dance is shifted by a minor third - h) there are 5 introductory tuning measures, and this construction is concentrated as 3 and 2 measures. Bars 1, 2 and 3 are a melodic chanting of the triad in B minor, and bars 4 and 5, with their smooth scale-like movement, lead us to the appearance of the main theme - section A. And here (bar 6) we are faced with tonal rethinking of the original. A somewhat unexpectedly light D major appears, and the melody, without changing its structure (compared to the kui), becomes more transparent, fragile, girlishly tender. Now it became clear why the composer changed the pace of the kui, rather lively ( $\text{♩}=186$ ) to smooth. The characteristic quarto-fifth intervals of the kui are textured in the dance as well, only the pitch coverage of the harmonic notes becomes wider, which, naturally, was dictated by the piano specifics of the kui. The general harmonic mood of this expositional construction is characterized by a mixture of tonal functions in simultaneity, which enriches the coloring of the chord and melodic intonation.

**D - h G - e A - fis**  
**6-stroke 7-stroke 10-stroke**

In the 4th measure of the kui, the Dorian si bekar sounds very warm. A. Zhubanov retains this Dorian inclination. In the 9th measure, after the B minor triad that appeared in the 8th measure, G sharp sounded brightly, turning the harmony of the 11th measure into a crystal nonchord. This technique of harmonic coloring helps to create an image of a transparent, lyrically gentle dance, as mentioned above. Let's pay attention to one more moment. In the 12th bar, with the advent of salt bekar, a frank dominant seventh chord from the note la is formed. In general, in Kazakh folk music, in its modal-harmonic structure, the D 7 chord is not a typical phenomenon. But in this case, this means is justified by the previous harmonic development and the subsequent appearance of D major. The development of musical thought in the kui is of an undulating nature, with ups and downs and a constant return of the refrain. This principle is also preserved by the author of the dance. In bars 11 and 12, the formation sounds the same as the refrain in the kuy, only harmonically changing. Let us also note a very important moment of the rhythmic-metrical (three-part) unity of Kurmangazy's kui and A. Zhubanov's dance, only in the dance this manifests itself in a new texture-extended quality. The next section of the dance is characterized by an increase in sonority. Increasingly, this allows you to make the melody in octave doubling (example №2).



Melodically changing little, the construction is compressed to four bars, repeated twice, instead of the first two sentences of 7 bars each, creating a certain dramatic

tension. The middle layer of the textured vertical is also carried an octave higher and no longer monophonically, but two-voicedly supports the melody, reminiscent of the ostinato of the second dombra string. Each four-bar ends with a soothing bar (kui refrain), but emphasizes the realm of B minor rather than D major. In the key of B minor, the composer comes through an interrupted revolution (A-dominant seventh chord - B minor), creating an effect of surprise (bars 22-23) and soft cadence. The figure of the bass accompaniment does not change. The building also has a waveform. This is followed by section B. A punctuated rhythmic pattern appears in the melody, contrasting with the previous melodic material (example №3).

3

The interrogative mood of these phrases is clearly perceptible. And although each of them ends in a soothing B minor, the calm is unsteady, not a statement, but the expectation of a subsequent development that would respond to these phrases. And the answer comes (example №4).

4

The subdominant beginning of this four-bar brings clarity to the reciprocal character. And the B minor of the last measure (37) is no longer interrogative, but affirmative. The quantitative construction of these questions and answers also plays a role: three-cycle questions and four-cycle answers. Reciprocal constructions are, as it were, more weighty, more solid. It should be emphasized that interrogative phrases are doubled in a bass voice. This is a multiple question. Several people ask. And the answer appears in the bass - an authoritative answer, and then it is repeated in the upper voice, enriched with harmonic new formations, as if even more assertive (example №5).

5

The appearance of do-bekar in bass and in harmony is of particular importance for subsequent construction. Let's pay attention to the bass move in example 5. Mi - re - to bekar (bars 38-39-40). Despite the fact that this downward movement is interrupted by an A-minor chord with a sixth, nevertheless, a subconscious desire remains to continue this movement for another semitone, to bring it to the B note. And this need is satisfied by the composer. The next episode of the reprise-final nature returns us to the sound of the main motive, but not in D major and not in B minor, but at the beginning of the bar a dominant seventh chord from B, at the end - a non-chord (bar 42), then a chain of various seventh chords is drawn (bars 43- 44, etc.), creating an atmosphere of conclusion, is a magnificent modal modification that refreshes the entire previous presentation (example № 6).

6

This section (A1) is asymmetric, it has incorporated 11 bars, the music of which is the elements of the exposition of the main motive and the elements punctuated from section B. carried out in the nature of the conclusion. And now a new texture-thematic material appears Section C (example №7).

7

And although the author has not noted a change in pace, the need for this is felt. This is due to the transition to dombra texture in octave doubling, more purposeful development of melodic material and the appearance of elements of imitation polyphony (bars 56-57). Events become tense and lively. All this logically strives and eventually comes to a climax, very reminiscent of the second culmination of the kui. They, these two culminations, are close in their emotional and semantic content. In A. Zhubanov's dance, as well as in the kui, a Dorian mood appears at the top of the culmination (example №8).

8

8<sup>th</sup>.1



But if in the kui the tonic is affirmed in the second culmination, then in the dance we see the assertion of the dominant (as in the first climax of the kui). A. Zhubanov combined two culminations into one big one, where the emotional and semantic beginning was taken from the second culmination of the kui, and the harmonic sphere from the first. Such a synthesis is justified primarily by the peculiarity of the piano piece, the scale of which requires only one general climax. The reprise of the dance is truncated due to the main motive, which was developed in great detail in the climax zone. It begins with section B 1, and only at the end of the dance do the main motives slip through, helping the composer to convincingly complete the piece. One more point needs to be noted. In the code of the dance, in the measure preceding the appearance of the main key (example №9).



The first auditory sensation gives rise to a feeling of foreignness of this chord. But it is worth listening more carefully and separating bar 100 from 101 with a small play-pause, as the color of this comparison will play very beautifully. I would especially like to dwell on the architectonics of A. Zhubanov's dance. Asymmetry occurs repeatedly in the kui, for example, the final 5-bar construction of the kui. Didn't it suggest to the composer the 5-bar construction of the introduction to the dance? Asymmetry has an important shaping meaning: it allows the composer to think in an extraordinary way, to build a work in a unique way. As a sensitive musician, A. Zhubanov adopted this promising method and quite effectively. We have done this analysis in order to prove a very important idea, namely that "Kyzyl kaiyn" by A. Zhubanov is a vivid artistic confirmation of the inner relationship of two principles - folk and professional. It only remains to be regretted that A. Zhubanov, due to his exceptional preoccupation with scientific work and social activities, did not find physical opportunities to continue such an interestingly found path of implementing the folk principle in modern piano music. But even what he wrote is of undoubted artistic interest. This invaluable piano legacy of A.K. Zhubanov entered the golden fund of Kazakh Soviet music. But even what he wrote is of undoubted artistic interest. This invaluable piano legacy of A.K. Zhubanov entered the golden fund of Kazakh Soviet music. But even what he wrote is of undoubted artistic interest. This invaluable piano legacy of A.K. Zhubanov entered the golden fund of Kazakh Soviet music.

## **TO THE STUDY OF THE PEDAGOGICAL AND PERFORMING CREATIVITY OF THE OUTSTANDING SOVIET MUSICIAN G.R.GINZBURG**

In 1979, the musical community celebrated the 75th anniversary of the birth of the outstanding Soviet pianist, professor at the P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Grigory Ginzburg. Ginzburg's school, his pedagogical legacy left a tangible mark on the development of the piano school of the Kurmangazy Alma-Ata State Conservatory. The author of this article is his student. Now his musical "grandchildren" also work at the Department of Special Piano. These are the laureates of inter-republican competitions of musicians-performers of the republics of Central Asia and Kazakhstan. Associate Professor M. Vartanyan, Acting associate professor L. Zeltser, senior lecturers G. Zholymbetova, A. Dosaeva, as well as senior teacher N. Poteshkina, senior teacher D. Begimbetova, teachers Z. Abdullina, S. Massover and others. (My students, in the classes with which I sought to apply the methods inherited from the teacher). Work at the Alma-Ata State Conservatory in our department and graduates of the professor of the Moscow State Conservatory G. B. Axelrod (in turn, a student of G. Ginzburg). These are senior lecturers G. Kadyrbekova and R. Ermekov. It can be said without exaggeration that Grigory Romanovich and his pianistic school largely influenced the development of the piano school in Kazakhstan. He was very fond of Alma-Ata, loved Kazakh music and often came to our city. In 1946, Grigory Romanovich once again toured to Alma-Ata, and after one of his concerts he listened to me. He advised me to come to the Moscow Conservatory and prepare for admission, in addition to the usual program, something rarely performed, for example, one or two volumes of the Well-Tempered Clavier J.S. Bach. I followed his advice and was admitted to the Moscow Conservatory in his class. The years of study at the conservatory were the most interesting and, perhaps, the happiest in my life. We, his students, were constantly present at his classes, listened to him on the concert stage, and communicated with him at home. There was a great human intimacy between us. This gives me, one of his pupils, the right to write brief memoirs about him and make an attempt to characterize to some extent his pedagogical method, the features of his performing style, and the appearance of a Soviet citizen artist. Grigory Romanovich Ginzburg (19.V.1904 - 5.XII.1961) came from a family whose interests were far from musical, but music was not alien to her. There was not a single person in the Ginzburg family, who would play any instrument. Parents managed to acquire a piano and began to introduce children to the world of music from an early age. All three sons learned to play the piano, but the talent of the youngest immediately declared itself as an exceptional phenomenon.

In 1909, Professor Alexander Goldenweiser learned about the extraordinary abilities of a 5-year-old boy from Nizhny Novgorod and, after listening to him, took him as a student, first as a pupil, and then, after the unexpected death of Ginzburg's father, to the position of an adopted son. For years, Grigory Romanovich lived with Alexander Borisovich (the Ginzburg family moved to Moscow only after the

revolution). The artist owes a lot to his teacher - both as a musician and as a person. A musical atmosphere reigned in the house of Alexander Borisovich. In the evenings, Rachmaninov, Scriabin, Medtner often visited him. These meetings with outstanding musicians largely influenced the further development of the future artist, and although he was still small, he literally absorbed everything he heard. Alexander Borisovich seemed to foresee in his pupil a worthy successor of his pianistic school, capable of embodying his pianistic principles, becoming a successor to the best traditions of Russian pianism. Classes with students were not limited to the piano. Alexander Borisovich taught the young pianist theory and harmony, played four hands with him, instilling a love for literature. Often, in order to interest the boy, Alexander Borisovich shared his childhood games with him. The interests of Grigory Romanovich were very diverse. Along with music, he was attracted by cars, technology, and Alexander Borisovich did not interfere with these interests, but very sensitively and subtly directed Grigory Romanovich's hobbies in the right direction. The focus of his attention was, of course, music. Alexander Borisovich studied with great perseverance and method. He demanded absolute accuracy in the analysis of the work, strokes, thereby developing thoroughness in the work. At the slightest inaccuracy, Alexander Borisovich demanded to repeat everything from the beginning. Alexander Borisovich gave absolutely exceptional technical training to his pupil, work on technique was brought to the possible limit. A huge amount of time was devoted to various exercises and training on them brought me complete perfection (scales in all types with different stresses, rhythmic and articulatory guarantors, 60 numbers of Ganon's exercises in all keys - such technical training preceded entering the conservatory). Becoming a student at the Moscow Conservatory, Grigory Romanovich quickly moved into the ranks of the best students. In 1922, the pianist made his debut - accompanied by Persimfans, he performed Liszt's Concerto in E-flat major. In 1924, Ginzburg graduated with honors from the Moscow Conservatory in the class of Alexander Borisovich. His name was inscribed on the marble plaque. A bright future was predicted for the young artist, but even then he saw the difficulties and peculiarities of the life of a concert pianist, he was afraid of isolation within the framework of one pianistic school. Therefore, he always remained very inquisitive and receptive. In one of the concert seasons, the renowned pianist Egon Petri, Ginzburg, who in those years was already captivated by the achievement of perfection in finger technique, in its various forms, came to Moscow for the first time with concerts - this, and not virtuoso tempos in themselves - was literally shocked by the concerts Petri - not so much technique as colorfulness, variety of piano sounds. K. Igumnov made an unforgettable impression on him with his extraordinary sound skills. He met with many figures of culture and art, especially memorable for him was the meeting with M. Gorky in the early 30s. These various influences contributed to the formation of his creative views and performing style, which from his youth was distinguished by depth and precision. Ginzburg immediately becomes one of the most brilliant virtuosos among contemporary Soviet pianists. His technical skill was very subtle and refined, with all this the scale of thinking, characteristic of a truly outstanding artist. A large amount of time was

occupied by mental work, which was much more difficult than many hours of technical work. In January 1927, the first International Piano Competition named after A. Chopin. In the process of preparation, Ginzburg began to reconsider his attitude to performance, the competition program helped him take a deeper look at Chopin's work. The preparation for the competition took place under very difficult conditions: it was the first International Competition with the participation of Soviet musicians, our pianists were invited to participate in it only three months before it began - an incredibly short period. There was not a single representative of the USSR on the jury of the competition; the situation in capitalist Poland was unfriendly. Of course, this was a huge responsibility for the participants. Grigory Ginzburg, representing the Soviet pianistic school, becomes one of the laureates of the I International Competition. Chopin in Warsaw. Since that time, the period of a new ascent of the young musician begins. In each next season, in each of its programs, Grigory Ginzburg appeared before the audience in a new capacity. This was the period when a new, socialist culture was being created, when the advantages of the new system of socialism became apparent. And Ginzburg became one of the first representatives of the Soviet pianistic school. The concert activity of Grigory Romanovich was very intense. He toured the cities of the Soviet Union with great success. His virtuosity became more and more refined, he was already a true master, and these qualities allowed him to brilliantly interpret the most complex pieces of music. Grigory Romanovich was always in excellent performing form. He could not study for many days, but instantly restored and played the most difficult work. Often he mentally played the work, replacing with this the usual lessons at the instrument. He played the whole piece in his mind at a slow pace, evoking all the details of the text in his mind. Such work required great concentration and concentrated attention. At the same time, he said that the work of a pianist is determined not by the number of hours spent at the piano, but constitutes his entire conscious life. "The one who leaves the instrument, forgets about his work, is not a real artist and never will be," he said. The programs of his concerts were very different, more and more often the names of Bach, Mozart, Beethoven, Scriabin, Chopin appeared in them. A special place in his concerts was occupied by the works of Liszt - rhapsodies, fantasies on the themes of operas by Mozart, Rossini, Verdi - Grigory Romanovich was a born Listian. One of his favorite composers was Tchaikovsky, and I remember how Grigory Romanovich played Tchaikovsky's Concerto No. 1 and The Four Seasons - singsongly in Russian, revealing the great composer's lyricism, without melancholy and anguish. Grigory Romanovich revived many undeservedly forgotten works by Russian composers, miniatures and plays by Rubinstein, Medtner, Lyadov, Glinka. For example, he devoted one of his concerts to the works of A.G. Rubinstein, whose compositions are very rarely performed by Soviet pianists. In the performance of Grigory Romanovich, these works sounded so charming that each play caused an ovation from the audience. G.R. Ginzburg conveyed the lyrical images of the waltz in E minor, the nocturne in G major, the melodies in F major, the mazurka in D minor with extraordinary simplicity and sincere melodiousness, with extraordinary expression and technical perfection - the etude in C major.

G. Ginzburg's performance emphasized the many-sided connections of Rubinstein's piano work with the pianistic traditions of Glinka, with the piano music of Russian composers of the next generations. Ginzburg played the works of Soviet composers with great interest and enthusiasm, widely promoted the works of young authors, he is credited with the first performance of many works that later became classics of Soviet piano literature. Finally, many of his concert programs included his own adaptations of works by Rossini, Liszt, Grieg, Strauss, Rakov, Ruzhitsky. G. Ginzburg was a true poet of the piano and the lyrical side of his talent was not inferior to pianistic technique and skill. In all his interpretations, optimism and love of life always triumphed. But no matter what he plays his performance was always complete: subtle pedalization, extraordinary sound coloring - these features of his mastery made his performances unique. He always had music in the foreground ... Many critics at that time accused the pianist of "lack of musicality", that his technical perfection prevailed over the musical side of the performance. And only now we fully understand how logical and simple the performance of Grigory Romanovich was, but it was a simplicity accessible only to the greatest masters. The artistic credo of G. R. Ginzburg is most clearly expressed in his own words - "The goal of my whole life was to make the works of the great masters of music accessible and understandable to the widest strata of listeners. To this end, I included in my repertoire only those works in which composers expressed their thoughts and feelings in an understandable language, works with a clear form, beautiful melody and clear harmony. I try, to the best of my ability and ability, to interpret these works with the utmost clarity, without obscuring their meaning with external effects and the artificiality of an individualistic approach. "These words clearly express the aesthetic position of the musician, his high sense of civic responsibility, a musician who is aware that Grigory Romanovich played wherever he played - on the stage of the Great Hall of the Moscow Conservatory, or on the stages of small towns, he devoted himself entirely to music.

Grigory Romanovich enjoyed the love of the public both here and abroad. With great success were his tours in Poland, Yugoslavia, Hungary, Czechoslovakia, Sweden, Germany. He was awarded the honorary title of Laureate of the State Prize, Honored Artist of the RSFSR. The activities of Grigory Romanovich were not limited to solo concerts.

He was interested in all music. I remember unforgettable evenings when he performed in ensembles with L. Kogan, N. Sukhovitsyna, he was a great ensemble player. Pedagogy was a natural continuation of the performing activity of Grigory Romanovich. At the lessons, he seemed to continue to play on stage, and what he said could not be read in any book. Grigory Romanovich constantly searched for and found new ways in piano pedagogy. Grigory Romanovich was one of the most prominent professors of the Moscow State Conservatory, who brought up a whole galaxy of excellent pianists and teachers, including laureates of international competitions S. Dorensky, now dean of the piano department of the Moscow State Conservatory, G. Axelrod, A. Skavronsky, M. Pollak and many other. Each lesson with Grigory Romanovich was associated with great nervous tension and

enthusiasm, he forced us to do our best in the full sense of the word. We were afraid not to do something, not to follow some of his instructions, there could not even be a thought of coming to the lesson unprepared, and each lesson with him was an event for us - a joyful, or "dramatic" one.

There were always a lot of people (guests) in class №35, all the lessons of Grigory Romanovich were open. If the lesson was not learned, Grigory Romanovich, in the presence of a large number of people, could literally "destroy" a student who dared to come to class unprepared. But if a student was at the "level", then the lesson became a great holiday for us, Grigory Romanovich studied with abandon, he revealed to us such serious and deep problems of interpretation that we often did not suspect. He paid great attention to the study of the author's text, the difficulties of reading which are often underestimated by students.

He paid great attention to such details as fingering, pedalization, and phrasing. "The work on the work must be divided into three stages," he taught, "At the first stage, the birth of the image: one must somehow imagine the thing. The second stage is the establishment of fingering, a detailed study of the composition. The third stage is what I call "adaptation": after all, a performance can be very correct, but when you encounter almost all the difficulties and complexities of an almost finished performance, it turns out that you need to adapt this work to some extent to yourself. The amount of time and effort spent on one or another stage depends on the work, its style, author and other points.

Grigory Romanovich in his classes with students paid special attention to working on sound. "Work on sound, a variety of sound colors," he said, "is the basis of the foundations. When playing forte, look for where the piano is," he paraphrased Stanislavsky's well-known saying "if you play evil, look for where he is good." It is impossible, he continued, when working on a piece of music to achieve a beautiful sound "in general". Sound is one of the pianist's means of expression, the most important means, but the means is nothing more. Therefore, truly beautiful should be considered such a sound, with the help of which the performer can convey the content of the music performed with the greatest brightness and truthfulness. Such truthfulness of performance, truthful transmission of thoughts and feelings embedded in the work - this is what determines the quality and character of the sound, which gives the pianist the right direction in his search for the appropriate sound. When working with a student on a piece of music, the teacher must first of all direct the student's attention to understanding the content of the music, its meaning, and only then proceed to work on the sound. Closely linking artistic skill in general and, in particular, the mastery of sound production with the content of the music being performed, Grigory Romanovich emphasized the decisive role of the content. By this he developed the best traditions of the Russian performing school. The sound quality always depends on the individual characteristics of the performer. Many major artists have their own individually distinct sound palette. In accordance with these individual characteristics, the work on sound proceeds differently for them. Some great pianists (Chopin, Scriabin) did not have such a wide dynamic

range of sound, but they possessed such a variety of sound (that is, nuances), such a rich palette, which pianists with much greater power did not even have.

Particular importance should be paid to various techniques of sound extraction. Complete freedom and ease of the forearm, hand and arm from the shoulder to the fingertips is needed. At the same time, "physical" (motor) freedom on the piano is inconceivable without musical freedom.

Grigory Romanovich said that playing a play, or even an excerpt from it, should be an artistic event, and these events in the process of work should be the most important moments in terms of significance, but in terms of the quality of time they should occupy the least place. For example, a student of a music school is learning an etude that takes two minutes to play. If he plays it 20 times within 45 minutes, then this will be more harm than good, because you need to learn the etude from fragments and in different ways, and not mindlessly repeat.

Speaking about class evenings, Grigory Romanovich noted that this is a responsible form of checking the work of students and their teacher. Concert performances help to see more clearly what has been done well and what mistakes have been made during a certain period of study. Therefore, criticism and self-criticism of the teacher are of particular importance here.

Meanwhile, it often happens that a teacher, like loving parents who admire the success of their children, rejoices in the achievements of students and at the same time does not notice or underestimate their shortcomings. The teacher can avoid such mistakes only through a thoughtful critical analysis of the performance of his students, through a critical assessment of his own work. "Speaking about the shortcomings of my students, the teacher should first of all think about his own shortcomings. It is at class evenings that the idea arises with particular acuteness of the enormous responsibility of a teacher in the specialty in shaping a young musician. Of course, the success of the students pleases, and their shortcomings what was missed, what you need to pay attention to, how to improve your own work. " An atmosphere of comradely equality, mutual help and support has always been maintained in our class. In particular, there was a tradition before each open performance to bring the finished program "for judgment" of the whole class. Grigory Romanovich attached great importance to this form of work and noted that students' criticisms of their comrades become more and more meaningful and profound from time to time. Such meetings instilled in us the skills necessary for further independent work. Grigory Romanovich constantly sought to expand the scope of his students' programs by including the works of contemporary composers, as well as the "resurrection" of works that were undeservedly forgotten. Our own initiative was strongly encouraged. Grigory Romanovich assigned a special place to the works of I.S. Bach. He said, that Bach's compositions serve the development of artistic taste and fluency in voice leading. But at the same time, it is necessary to correctly distribute Bach's works in the curricula, taking into account their difficulties and the degree of preparedness of the student. So, for example, some preludes and fugues from "HTK", which are the most difficult in terms of complexity and style, are best studied at the last stage of a musician's development, as

completing the mastery of a pianist. Grigory Romanovich was able to find an individual solution to pianistic problems for each of us, corresponding to our capabilities, character, and talent. Thus, he instilled in us faith in our strength, the desire to work endlessly. Grigory Romanovich impressed us with his creative indefatigability. He often played in class to his students the pieces he was working on. He returned to many of them several times. We have always noticed how his attitude to this or that work changed, how each time he revealed in his own way the pianistic possibilities inherent in it. He paid much attention to the preparation of the concert program. He demanded that the preparation of the program be completed no less than two weeks before the concert, that is, by this time the program must be learned. For two weeks there should be no doubt about the text, fingering, etc. Grigory Romanovich tried to ensure that the rehearsals were as close as possible to the conditions of the concert. Namely - "you should come to rehearsals with unplayed hands, because it is known that when you are excited at a concert, your hands will still not be sufficiently played out. It is necessary to get out of the situation in any state of the hands, nerves, situation." Grigory Romanovich never prioritized technicality, virtuosity of performance. The goal of the performer is the unity of form and content, the combination of deep content with technical: skill. Virtuosity, on the other hand, is not just purely technical skill, it is the ability of the performer to freely achieve the artistic goals that he sets for himself. In the education of virtuosity, the correct selection of the repertoire plays an important role. This is especially important, since many performers often try to achieve virtuosity by studying the most technically difficult pieces. In fact, the general development of musical thinking is of decisive importance for the development of virtuosity. Schumann, as a pianist, was ruined precisely by the fact that he turned all his attention only to achieving virtuosity in the narrow sense of the word, i.e. virtuosity, based only on the natural data of the performer. Meanwhile, true mastery can be achieved only by developing in oneself what is called "pianism" ... Pianism is the perfect mastery of the instrument, based on the expedient use of the capabilities of the performer and the instrument. Chopin was a master of pianism, who, thanks to this and despite his weak physical data, was able to bring his performance to such a level that even Liszt could not always compete with him. Speaking about technical development, Grigory Romanovich paid special attention to various types of exercises. He believed that the exercise should be started only after mastering the work. The exercise should be short and contain the main "grain" of the difficulty that needs to be realized. Of great importance for the performer is also the correct frequency of classes. Only through constant persistent work can the difficulties of this work be overcome. A pianist's repertoire should be varied, including "easy" compositions, which are actually much more difficult to play well than "difficult" ones.

Grigory Romanovich shared with his students everything he knew, all his pedagogical work is marked by this desire to give people as much as possible. Nothing he showed or told us, his students, remained a secret to others.



Grigory Romanovich was not limited to the conservatory class, he was the organizer and soul of seminars for pianist teachers at the Central House of Art Workers, for many years giving his experience and energy to this undertaking completely free of charge, Grigory Romanovich gladly agreed to requests for meetings with teachers and students of conservatories, musical institutions, schools and universities of culture throughout the country. At these meetings, he talked about the achievements of Soviet musicians, revealed the secrets of pianistic skill, and played new works by Soviet composers. Grigory Romanovich read a lot, willingly discussed the books he read with us, was interested in everything - from politics to sports, played tennis and chess with enthusiasm. He was a good friend to us, helping with advice and participation in life's issues. We loved him very much.

Grigory Romanovich spent the last year of his life, as always, in tireless work. In February, his tour took place in Central Asia, in the spring - in the republics of the Caucasus. In April he gave a concert composed of works by Chopin. Soon his tour in Yugoslavia was a huge success. In June - he is the chairman of the SEC of the Yerevan Conservatory. In the summer, while on vacation in Ruza, in the house of creativity, he prepared a new Chopin program, learned Schumann's concerto, Shostakovich's 2nd sonata. But death tragically cut short his life. On the night of December 6, he died.

A great artist, a wonderful teacher, an active public figure - Grigory Romanovich Ginzburg is a vivid example of a real artist and educator. So he remained in our memory and in the history of our culture.

### **THE INFLUENCE OF THE KAZAKH KUYS ON THE FORM FORMATION AND TEXTURE OF THE PIANO PIECES OF THE COMPOSERS OF KAZAKHSTAN**

Kazakh kui - an instrumental piece for dombra - is an amazing phenomenon in folk art. First of all, many kui are programmatic. Hundreds of legends, tales, epics were set to music by Kazakh folk composers, which, in turn, speaks of the remarkable musicality of the Kazakh people. After all, examples of a clear vision in music of events, phenomena, feelings are not so frequent in folk instrumental works, and among the Kazakhs, especially in their kuys - a golden scattering of the most original works, each of which can serve as a basis for the composer to create large symphonic canvases.

"Kui has been developing over the centuries, being inextricably linked with the very life of the Kazakh people. There are hundreds of kuy in the treasury of Kazakh folk music. In the absence of musical culture, they have come down to us in the form of "oral tradition", that is, by oral transmission from generation to generation. Of course, many kuys - hundreds, perhaps thousands - remained on the other side of the historical passes. In terms of their quantity and quality, kuys deserve to be proud of them."

Kui captivating, kui captivating the listener with a colorful musical story, was for the Kazakh, who for the most part did not have a written language, a bright window into the world of beauty. And they, indeed, can be proud of. Played on an

unpretentious two-stringed instrument, kui charmed, called, suffered, rejoiced and laughed. The legends of the Kazakh people often talk about the effective power of music. She (music) spoke sometimes brighter than the word. There are many legends about the impact of music on a person, on society, on various conflict situations. In a word, music for a Kazakh is his second nature. The nomadic way of life gave a special attitude to the perception of everything around. Long forced loneliness gave rise to feelings of merging with nature, with the animal world, excited the imagination, gave rise to constant impulses for creativity. Dombra is a two-stringed instrument diatonic and all music for dombra (kui) is diatonic. This instrument is tuned in a fifth, or in a quart. Its sound is not very loud, but due to special acoustic prerequisites, dombra sometimes sounds like an orchestra, especially if you listen to it in a yurt or in the steppe. "The fact is that the sound of this seemingly modest and unpretentious two-stringed plucked instrument is distinguished by one remarkable property, namely: it gives the impression of not being small - close, but large, significant, even grandiose, but very - from afar! Similar, although table clocks about a good "tower battle", giving an effect that, it would seem, does not correspond to the fine structure of their mechanism - the effect of a distant ringing of a large bell. True, in any city hall this instrument is completely lost. But it is clearly audible there to filigree.

The sound of dombra is very peculiar and it is extremely difficult to convey it, for example, on the piano. If you play kui only by recording (two-voice), we will not hear the charm that is heard in the performance on dombra. A. Zataevich recommends playing the piano with an octave lower than recorded. This improves the sound, but, of course, does not give the full dombra effect. And now the composer who wishes to create a work that continues the traditions of the kyui faces the problem of instrumental correspondence. Literal imitation, like any imitation, is secondary and therefore not interesting. It is necessary to find new techniques both textural, and harmonic, and metro-rhythmic in order to continue the traditions of the great folk composers - kuishi at a new historical stage.

*Kui "Kyzyl Kaiyn" - Red birch (second option)*

Kurmangazy - A. Zhubanov kui "Kyzyl Kaiyn" - part of the famous triptych Kurmangazy tells the story of the prison escape. This triptych consists of kyuis "Turmeden kashkan" - Escape from prison, "Ksen ashkan" - Release from chains and "Kyzyl kayyn" - Red birch. The remarkable book by A. Zhubanov "Strings of the Centuries" speaks about the content of this kui. "This is a kui about a birch," says Kurmangazy, "that sheltered me (after escaping) among its branches and sheltered me from the chase. This kui is about my native steppe, about the glorious horsemen of my people, who opened their arms to me and saved me from black death." When you listen to this kui, its enthusiastic author rises before your eyes, singing the grateful song of the native steppe, nature. This is a hot thankful monologue of a somewhat danceable nature with a bright climax and a perfectly built architectonics. The shape of the kui is a complex alloy of rondo-shape and complex tripartiteness

in the tonal sphere in D minor. The kui begins with a 2-stroke motivic embryo (a), which is mirrored in the next two-bar (b) and in another two-bar (c) this reflection varies, M<sub>1</sub>184-186 (example №1)



This six-bar construction is both a mood and, in fact, an exposition of the main motive, which in the subsequent development will repeatedly return in its pure form and in a varied form, using mainly the melodic basis of the first bar. This is the equivalent of a refrain in classical rondo form. Then comes the first, rather lengthy episode A, built with amazing asymmetry (7+7 bars, 5+5 bars, 3+3 bars), developing in waves (rising and falling), where each new double wave is compressed. This wave development is also emphasized by the dynamics (example №2).



Let us pay special attention to the fact that each wave ends with a soothing motif of the first measure, a refrain. This ends the first main section of the kui. Further, the presentation of musical thought goes into the key of the subdominant, section B, two waves are sequentially carried out, again with recessions on the motive of the first measure. The subdominant sphere here is expressed by a clear harmonic sequence dBFg. Keeping the wave-like movement, the composer thus emphasizes the dance beginning of the kui. Here the change of waves is like a change of figures in a dance. And the triple (waltz) meter contributes to this. The last bar of this episode (refrain), bar 44 of the kui, sort of returns us to the starting position and the next section begins on the material of the first episode (A 1). Its beginning (the first bar) literally repeats the beginning of the exposition (example №3).



Culminating support on a pure fifth of the VI Art. (B flat - F) a very fresh sound spot, clearly emphasizing the peak of development, The subsequent gradual decline (F - mi - re - do), using the sequence principle (each subsequent sequence begins a

tone lower), leads us again to a two-bar refrain and after it begins a new section C. The clearly expressed subdominant (G minor) of this episode allows the ear to rest from the rather tense previous presentation. And again, for the umpteenth time, we hear the motive of the first measure, which ends episode C. Then a new wave begins on the main material (A 2), and the second climax appears quite decisively already in the second measure, like a dynamic surge (pf) and it sounds more tense than the first climax (example №4).



Here we hear the joy of the author, who has gained freedom, his enthusiastic gratitude to nature and friends. This is achieved in several ways. A high-pitched splash based on the tonic fifth (re - la) creates dynamic tension. Moreover, unlike the first climax of the subdominant-dominant mood, the second tensely asserts the tonic. This also emphasizes the technique of expanding the intervals to duodecima and terdecima - as if drawing space, boundlessness, delight. The enthusiastic mood of this culmination is also emphasized by the appearance at the highest point of the Dorian si bekar (as if a major subdominant) - a very bright melodic effect. Gradually, the tension drops, descending sequences (again) appear and lead us to episode B1. Its subdominant sound soothes the excitement and makes it possible to smoothly approach the coda on the main thematic material of A and refrain. The melody, as in the first 6-bar construction, is transferred to the lower voice. The song is over. The scheme of the shape of this wonderful kui looks like this: A - B - A1 - C - A2 - B1 - A (example №5).



The work of A. Zhubanov "Kyzyl Kaiyn" (Red Birch) is part of the dance cycle "8 Kazakh dances". In this dance, the composer, in addition to borrowing the name, also used the melodic material of Kurmangazy's kuy. When comparing kui and dance, we will find many similarities. Already the scheme itself - the formula of the musical form of dance (A-B-A1-C-BA) is very similar to the scheme-formula of Kurmangazy's kui - three-part with rondo-like. And upon closer examination of the music of this dance, we will be more and more convinced that A. Zhubanov's penetration into the emotional-figurative structure of Kurmangazy's kui is very deep, although the motive-thematic material and, especially, its harmonic sphere will undergo significant transformation. Dancing - that's the common thing that first of

all makes these two works related. In Kurmangazy's kui, danceability manifests itself in such features as an undulating melody, a three-part meter, and repetitions (quite frequent) of the refrain. We find almost all these signs in the dance of A. Zhubanov (example №6).

6 *Andante cantabile*

We remember that there are six introductory-tuning measures in Kurmangazy's kui, establishing the sphere of D minor. In Zhubanov's dance (the tonality of the dance is shifted by a minor third - B) there are 5 introductory tuning bars, and this construction is concentrated as bars 3 and 2, bars I, 2 and 3 are melodic singing of the triad in B minor, and bars 4 and 5 with their smooth scale-like movement lead us to the appearance of the main theme - section A. And here (the sixth bar) we are faced with a tonal rethinking of the original source. Somewhat unexpectedly, a bright D major appears and the melody, without changing its structure (compared to the kuiem), has become more transparent, fragile, girlishly tender. Now it became clear why the composer changed the kui tempo, a rather lively tempo (♩184-186), to the smooth tempo of *Andante cantabile*. The characteristic quarto-fifth intervals of the kui are also textured in the dance, only the pitch coverage of the harmonic notes becomes wider, which, naturally, was dictated by the piano specificity of the piece. Due to the richer technical capabilities of the piano, the composer uses a three-part, or rather three-layer type of textural development. The middle layer of the textured vertical is organized in such a way that, not burdening the melody (upper layer), rhythmically it complements it, helps the movement and, at the same time, it resembles ostinato kui repetitions.

( D h    G e    A fis )  
6-stroke 7-stroke 10-stroke

The lower layer is the piano figurative movement of the bass. The general harmonic mood of this expositional construction is characterized by a mixture of tonal functions in simultaneity, which enriches the coloring of the chord and the

melodic intonation. In the 4th measure of the kui (see example 2), the Dorian Si Bekar sounds very warm, A. Zhubanov (the author of the dance) retains this Dorian inclination, In the 9th measure, after the B minor triad that appeared in the 8th measure, G sharp sounded brightly, turning the harmony of the 11th measure into a crystal nonaccord. This technique of harmonic coloring helps to create an image of, as mentioned above, a transparent, lyrically gentle dance. Let's turn our attention to one more thing. In measure 12, with the advent of Sol Bekar, a frank dominant seventh chord from the note la is drawn up. In general, strictly speaking, in Kazakh folk music, in its modal-harmonic structure, the D7 chord is not a typical phenomenon. But in this case, this means is justified by the previous harmonic development and the subsequent appearance of D major. We have already noted, repeatedly, the undulating development of musical thought in Kurmangazy's kyui, the constant return of the refrain. This principle is also preserved by the author of the dance. In measures 11 and 12, the formation sounds the same as the refrain in the kuy, only harmonically changing. Let us also note a very important moment of the rhythmic-metrical (three-part) unity of Kurmangazy's kyui and A. Zhubanov's dance, only in the dance this manifests itself in a new texture-extended quality. The next section of the dance is characterized by an increase in sonority.

The construction is compressed to 4 bars, repeated twice, instead of the first two sentences of 7 bars each, creating a certain dramatic tension. The middle layer of the textured vertical is also carried an octave higher and no longer monophonically, but two-voicedly supports the melody, reminiscent of the ostinato of the second dombra string. Each four bar ends with a soothing bar (kui refrain), but emphasizes the realm of B minor rather than D major. The composer comes to the key of B minor through an interrupted turnover (A - dominant seventh chord - B minor), creating the effect of surprise (bars 22-23) and soft cadence (example №7).

The figure of the bass accompaniment does not change. The construction also has a waveform. This is followed by section B. A punctuated rhythmic pattern appears in the melody, contrasting with the surrounding melodic material. The melody is doubled by the bass (example №8).

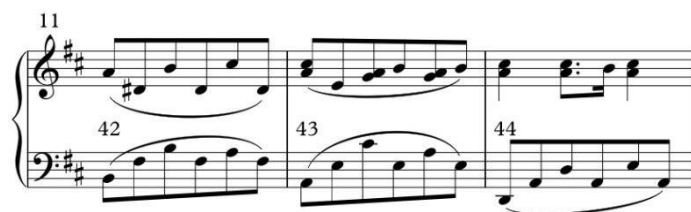
The interrogative mood of these phrases is clearly perceptible. And, although each of them ends in a soothing B minor, but this unsteady calm is not a statement, but the expectation of a subsequent development that would respond to these phrases. And the answer comes, (example №9).



The subdominant beginning of this four-bar brings clarity to the reciprocal character. And the B minor of the last bar (bar 37) is no longer interrogative, but affirmative. The quantitative structure of these questions and answers also plays a role. Three-bar questions and four-bar answers. Reciprocal constructions are, as it were, more weighty, more solid. It should be emphasized that interrogative phrases sound doubled in a bass voice. This is a multiple question. Several people ask. And the answer appears in the bass - an authoritative answer, and then it is repeated in the upper voice, enriched with harmonic new formations, as if even more assertive (example №10).



The appearance of do-bekar in bass and in harmony is of particular importance for subsequent construction. Let's pay attention to the bass move in example 10. Mi - re - do backar (bars 38-39-40). Despite the fact that this downward movement is interrupted by an A-minor chord with a sixth, nevertheless, subconsciously, there remains a desire to continue this movement for another semitone, to bring it to the B note. And this need is satisfied by the composer. The next episode of the reprise-final character returns us to the sound of the main motive, but not in D major, I'm not in B minor, but, at the beginning, a dominant seventh chord from B, at the end of the measure - a non-chord (42nd measure); then a chain of various seventh chords is played (bars 43-44, etc.), creating an atmosphere of conclusion. A magnificent modal modification refreshing all the previous presentation (example №11).

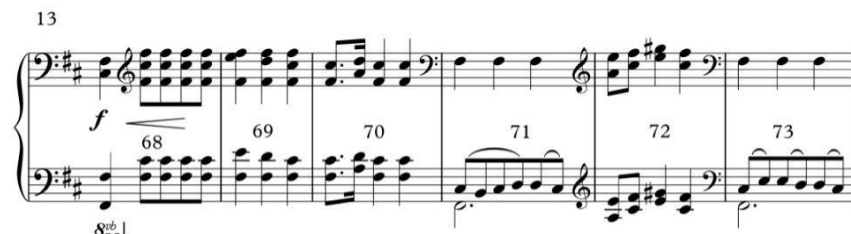


This section (A1) is asymmetric, it has incorporated 11 bars, the music of which is the elements of the exposition of the main motive and the punctuated elements from

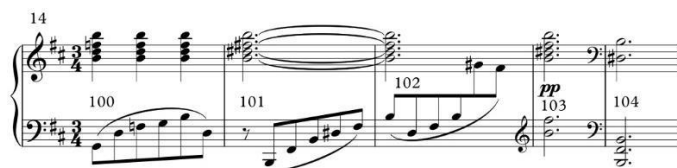
section B, carried out in the nature of the conclusion. And now a new texture-thematic material appears - section C (example №12).



And although the author did not notice a change in pace, the need for this is felt. This happens due to the transition to dombra texture in octave doubling, more purposeful development of melodic material and the appearance of elements of imitation polyphony (bars 56-57). Events become tense and lively. All this logically strives and, as a result, comes to a climax, very reminiscent of the second culmination of the kyui. They, these two culminations, are close in their emotional and semantic content. In A. Zhubanov's dance, as well as in the kyui, a Dorian inclination appears at the top of the climax (example №13).



But if in the kyui the tonic is affirmed in the second culmination, then in the dance we see the assertion of the dominant (as in the first climax of the kui). A. Zhubanov combined two culminations into one big one, where the emotional and semantic beginning was taken from the second climax of the kui, and the harmonic sphere from the first. Such a synthesis is justified, first of all, by the peculiarity of the piano piece, the scale of which requires only one general climax. We have already said that the reprise of the dance is truncated due to the main motive, which was developed in great detail in the climax zone. It begins with section B1, and only at the end of the dance do the main motives slip through, helping the composer to convincingly complete the piece. I would like to stop at one more point. In the code of the dance, in the measure preceding the appearance of the main key, a dominant seventh chord from the note G is formed, very far from the main triad, from the note G (example 14, bars 100 and 101). The first auditory sensation gives rise to a feeling of foreignness of this chord. But it is worth listening more carefully and separating bar 100 from 101 with a small play-pause, as the color of this comparison will play very beautifully (example №14).





I would especially like to dwell on the architectonics of A. Zhubanov's dance. Let us recall the charming asymmetry in Kurmangazy's kui – 7+7 measures, 5+5 measures, 3+3 measures (see example 2). Asymmetry occurs repeatedly in the kyui, for example, the final 5-bar construction (example 5) of the kui. Didn't it suggest to the composer A. Zhubanov the 5-bar construction of the introduction to the dance? Asymmetry has an important shaping value, it allows the composer to think extraordinary, to build a work in a unique way. As a sensitive musician, A. Zhubanov adopted this promising method and quite effectively. The first two sentences of the dance exposition, as in the kui, are built asymmetrically: 7 measures plus a 7-measure repetition. The composer also used the principle of wave compression. The next two phrases of the dance are 4 + 4 measures, and at the beginning of section B (example 8) - 3 + 3 measures. And this achieves a clear wave effect. Asymmetric constructions appear throughout the dance. There are 11-bar builds, 13-bar builds, and so on. And the coda has 7 measures (bars 98-104 of the dance). This instability of symmetry very actively requires development, which the composer successfully took advantage of. We have done this comparative analysis in order to try to prove a very important idea, namely, that "Kyzyk-kaiyn" by A. Zhubanov is a vivid artistic proof of the inner relationship of two principles - folk and professional. Kuy "Bylkyddak" (Elastic). The talented kuishi Tattimbet, the son of Kazangap, is very popular with the Kazakhs. "His name was widely known from Esil and Nura to the Tarbagatai and Altai ridges, from the Irtysh to Ala-Tau"<sup>7</sup>. Tattimbet was a multi-talented man. He was sharp with a word, a joke, was invincible in disputes, composed poetry superbly, sang, improvised on the dombra. His kui were so popular that sometimes, in order to adopt them, one had to pay. "They say that at one time they were so popular that the dombrists paid for the right to adopt the kui of Tattimbet with a horse." Kui Tattimbet are very original, with their clear accent, their own rhythm.

For comparative analysis, the author took Tattimbet's kui "Bylkyldak" - Elastic. Here is a description of this play given by A.V. Zataevich: "An interesting playful kui, the originality of which lies in its monophony. A cheerful and undulating melody develops like an endless ribbon, gradually rising in the middle of the piece, and then falling down"<sup>9</sup>. And, indeed, the melody of this kui endlessly develops, creating the impression of a sound flow, drawing a whimsical image of a dancing girl (the danceability of the kui is quite noticeable). It sparkles grains of humor, unusual melodic turns, creating an endless movement. This kind of Kazakh Perpetuum mobile proves that some musical genres are inherent in the very nature of music. We know examples of such genre pieces - by Weber, Mendelssohn for piano, Paganini for violin, etc. And here is an example of such a play from the Kazakh kuishi! (example №15).

The shape of the kui is built in a rondo-like manner. The scheme of the formula of his A - B - A - C - A is similar to the rondo scheme, but this is not a rondo, rather it is a freely improvised form with elements of rondo-likeness. The ratio of the number of bars in sections is interesting.

A curious symmetry of the equilibrium of the first and fifth, second and fourth sections appears. This gives the play a harmonious architectonics, which, in turn, speaks of the great musical flair and sense of form of the folk composer. Functional gravitations in the kui are the most elementary, it is a chain of successively replacing each other T, S, D, T, D, S, T, etc. An unusual deviation occurs in the first climax - bars 22-26 (see example 15). With the advent of the F, a dominant seventh chord of the C-major key is organized. It sounds unusual and fresh and allows you to create dramatic tension. In the first part of this work, the author expressed the idea that a frank dominant seventh chord is atypical for Kazakh folk music. The studied kui of Tattimbet is an exception. By its structure, melodic organization, this kui is clearly influenced by Russian music. Let's try to prove it. The flow of musical thought in the kyui is set out in such a way that by isolating individual fragments, one can get European harmony. The dominant seventh chord from the note salt has already been said. Let's take another piece. In measure 5, the scale movement starts on C and descends to D in measure 6 (see Ex. 15). If we isolate the supporting notes of this motif, we get: c2-a1-fis1-d1, i.e. dominant seventh chord. The same melodic sequences are found in bars 31-33, 48-49, 54-55. And in bars 16-17, 37-38, 55-56 - this sequence runs in reverse - d1-fis1-a1-c2. At bar 68 we find a diminished triad. The Russian influence is just as obvious in the melody itself - the scale-like movement, the unusual moves along the sounds of the triad, the singing of the triad, the singing of the seventh.

Таттимбет - "Былқылдақ" кюй  
(Упругий)

15  $\text{♩} = 200$  1 2 (7) 3 (8) 4 (9) 5 (10) 6 (11)  
*p* *mf* *pf* *p*

12 13 14 15 16 17 18 19  
*pf* *f*

20 21 22 23 24 25 26 27  
*f*

28 29 30 31 32 33 34 35

36 37 38 39 40 41 42 43 44  
*Горячо* *ff*

45 46 47 48 49 50 51 52  
*ff*

53 54 55 56 57 58 59  
*mf* *p* *f*

60 61 62 63 64 65 66 67 68  
*ускоряя* *f*

69 70 71 72 73 74 75 76 77  
*замедляя* *f*

And in some moments there are direct melodic associations. To make this clear, the following experiment can be done. Let's take bars 61-62-63 and write them out in the following order: 62-61-62-63 (example №16).



It turns out "lady", in any case, her first phrases. And in example 16a, "Kamarinskaya" is clearly audible. It can be assumed that Tattimbet, being in Omsk, could hear many Russian songs, Russian tunes and, as a sensitive musician, could translate these musical impressions into his works. It is rare that a composer, faced with a previously unfamiliar musical culture, will pass by indifferently. The history of music is a witness to this. It turns out "lady", in any case, her first phrases. And in example 16a, "Kamarinskaya" is clearly audible. It can be assumed that Tattimbet, being in Omsk, could hear many Russian songs, Russian tunes and, as a sensitive musician, could translate these musical impressions into his works. It is rare that a composer, faced with a previously unfamiliar musical culture, pass indifferently. The history of music is a witness to this.

"Bylkyldak" is sustained to the end in monophony, there is no sign of two-voice in it, and therefore some musicologists are inclined to think that "Bylkyldak" can be played on some kind of wind instrument. By its nature, it is full of vivacity, according to the melodic construction, the influence of Russian music is clearly felt in it (my detente is E.K.). Perhaps Tattimbet, who has been to the cities more than once, to some extent got acquainted with the Russian song "10. But in addition to the phenomena associated with European and, in particular, Russian influence, consonances of a different kind are heard in the kui, closer to Kazakh folk music, t i.e. the harmonies of the folklore-modal organization. To confirm this, let's do one more experiment. If one or another musical fragment of a horizontal movement is turned into a one-time vertical,

These quarto-quint harmonies are very close to the nature of dombra music, akin to it. The author, not for fun, did this experiment. This idea came from the analysis



of many examples from modern piano music of composers of Kazakhstan. And a comparative analysis of Tattimbet's kui "Bylkyldak" and dance №10 from the "Choreographic Collection" by composer E. Brusilovsky, I think, will confirm this. Dance №10 from the "Choreographic collection" by E. Brusilovsky is completely built on the melodic material of the kyui "Bylkyldak". This magnificent virtuoso piece, which allows the performer to demonstrate his skills, is a vivid example of a

creative approach to working with folk material. The composer retained the character of the kuya, its dance beginning, its humor and lyricism, modal flexibility, wave-like development, infinity of movement. At the same time, using the technical capabilities of the piano, the composer achieved an impressive scale and brilliance. The combination of textural means used by the composers allowed him to draw a wonderful genre scene that sounds surprisingly Kazakh, where you can hear the aroma of dombra and the brightness of the piano, the seething life of the Kazakh steppe and the sound of a concert hall. How did the composer achieve this synthesis? As mentioned above, the kui is monophonic. On the one hand, this feature gave the composer the possibility of a wide choice of textural means, and on the other hand, it complicated the problem of choosing the means of a harmonic complex. If the composer had chosen a texture that ran counter to the figurative-emotional mood of the kui, the play would have perished. Should the composer have been tempted by those Russified moments, which were discussed above, and the originality of the kui would have been lost. E. Brusilovsky successfully bypasses these reefs, finds his way convincingly; without violating the metro-rhythmic structure of the original source, carefully handling the modal-motivic organization of the kui, the composer managed to overcome difficulties and emerge victorious from this test. Let us follow the way, by what means the composer achieves this result. The first bars of the introduction to the dance immediately introduce us to the world of a dombra player who tunes his instrument and, at the same time, calls the listener to attention. But, if in the traditions of the folk kuy this moment of tuning - the call takes (in time) 2-4, a maximum of 6 measures, then Brusilovsky has 12 measures in the introduction, built on the principle of texture growth along the vertical (example No. 18). without violating the metro-rhythmic structure of the original source, carefully handling the modal-motivic organization of the kui, the composer managed to overcome difficulties and emerge victorious from this test. Let us follow the way, by what means the composer achieves this result. The first bars of the introduction to the dance immediately introduce us to the world of a dombra player who tunes his instrument and, at the same time, calls the listener to attention. But, if in the traditions of the folk kuy this moment of tuning - the call takes (in time) 2-4, a maximum of 6 measures, then Brusilovsky has 12 measures in the introduction, built on the principle of texture growth along the vertical (example No. 18). without violating the metro-rhythmic structure of the original source, carefully handling the modal-motivic organization of the kui, the composer managed to overcome difficulties and emerge victorious from this test. Let us follow the way, by what means the composer achieves this result. The first bars of the introduction to the dance immediately introduce us to the world of a dombra player who tunes his instrument and, at the same time, calls the listener to attention. But, if in the traditions of the folk kuy this moment of tuning - the call takes (in time) 2-4, a maximum of 6 measures, then Brusilovsky has 12 measures in the introduction, built on the principle of texture growth along the vertical (example No. 18). by what means the composer achieves this result. The first bars of the introduction to the dance immediately introduce us to the world of a dombra player who tunes his

instrument and, at the same time, calls the listener to attention. But, if in the traditions of the folk *kuy* this moment of tuning - the call takes (in time) 2-4, a maximum of 6 measures, then Brusilovsky has 12 measures in the introduction, built on the principle of texture growth along the vertical (example No. 18). by what means the composer achieves this result. The first bars of the introduction to the dance immediately introduce us to the world of a *dombra* player who tunes his instrument and, at the same time, calls the listener to attention. But, if in the traditions of the folk *kuy* this moment of tuning - the call takes (in time) 2-4, a maximum of 6 measures, then Brusilovsky has 12 measures in the introduction, built on the principle of texture growth along the vertical (example №18).



With the dynamic tension of the crescendo from *p* to *f* on the last bars of the introduction, this method of calling the listener achieves its goal. After the introduction of the main motive (example №19).



Let us pay attention to the harmonic consonances that arise already in the first measure of this dance: fourth-quint complexes. Let's go back and see these complexes in Example №17. The author of this work proceeds from the same premises as the composer, i.e. - vertically harmonic synthesis of horizontal movement. And, in order not to repeat ourselves in the future, we note that this principle is sustained throughout the entire piece and gives it a character that is as close as possible to the folklore-modal organization of Kazakh *dombra* music and, which is especially important for us, gives rise to a fresh harmonic language in a pianistically comfortable setting. How does the composer build his work, completely quoting the *kui* melody? At first glance, it is very simple. The *kui* melody is repeated (in a more or less preserved form) three times in two keys: G major - C major - G major. With the exception of some metric simplifications<sup>12</sup>, as well as variant changes in the second and third passages, the course of the *kui*, its melodic organization does not change - everything is the same as in the original source. So what is tripartiteness? No, because there is no contrasting material. variation form?



No, because the changes in conduct are minimal. The author weighed various aspects

of dance formation and came to the conclusion that the dance form is sonata-like. There are three sections. The first section is an exposition without an independent side part. The side part replaces the tonal deviation at the top of the second wave into a side part because there is no contrasting material. variation form? No, because the changes in conduct are minimal. The author weighed various aspects of dance formation and came to the conclusion that the dance form is sonata-like. There are three sections. The first section is an exposition without an independent side part. The side part replaces the tonal deviation at the top of the second wave into a side part because there is no contrasting material. variation form? No, because the changes in conduct are minimal. The author weighed various aspects of dance formation and came to the conclusion that the dance form is sonata-like. There are three sections. The first section is an exposition without an independent side part.

The side part replaces the tonal deviation at the top of the second wave into a side parttonality (example №20).

The image shows a piano score for Example No. 20, consisting of two systems of music. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 10. The music is in 2/4 time and features a mix of chords and moving lines in both hands. Dynamics include *f*, *ff*, and *8va* markings. The score is numbered 20 at the beginning of the first system.

The dominant-tonic soaring of the first three bars of Ex. №20 brings us into a side key (E minor) and refreshes the ear like new material, although it turns out to be pseudo-new material in the end. But the change of tonal color has done its job and we are left with a complete impression, albeit a short, but secondary theme. This is, of course, an auditory illusion, but it is palpable. This is followed by the return of the main motive, but already in the final overlay. For Tattimbet, this is the ending of the kui. Brusilovsky, from the final section of the kui, makes the final game (example No. 21).

The image shows a piano score for Example No. 21, consisting of two systems of music. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The music is in 2/4 time and features a mix of chords and moving lines in both hands. Dynamics include *mf* and *p* markings. The score is numbered 21 at the beginning of the first system.

The final character of this construction is also facilitated by the return of the melody to the note "g", as if slowing down the movement with its return, and echoes of the middle section (f) and, especially, the chanting in the middle voice of the big

second d - e – e flat - d. A musical atmosphere of interrogative sound is created: what's next? A small link - transition - (6 measures) leads us to another, subdominant key in C major and the next section begins: development, The texture of the accompaniment changes, it becomes lighter, more transparent. The texture of the upper layer changes - the main theme is carried out by parallel sixth chords (example №22).




The whole development of this section reminds us of the classical type of development. The composer stops his attention on the first half of the kui, his main motive. In a different textured frame, a shortened motif is undulating in parallel sixth chords, octaves with a third, transferred to a bass voice (example №23).



This bass carrying out of the theme activates the action, gives impetus to further development and leads to another tonal sphere, quite far behind the main key. Here we see a complex functional combination of the E-flat major and the B-flat major dominant seventh chord in a whimsical textured weave. Leaving in a flat tone with constant textural development creates an atmosphere of enlightenment, refreshes the general mood of the kui and, at the same time, gives another impulse, now a tonal one, whipping up events.

One more point must be noted. Getting into E flat major, the main motive is shortened even more and, sequentially, by the method of isolating and compressing, gradually dissolves into the general movement, and it is replaced by a whimsical accentuation of the general movement, introducing a new element into the development (example №24).



The birth of syncopated rhythm  is not random or contrived. Syncopated movement is at the heart of the kui. In the first measures of the exposition of the main theme of the kui, one can find the prerequisites for syncopation. The second "re" of the first measure sounds in accentuation equivalent

to the first "re"; in the second measure, the accent clearly shifts to the second beat (sol), reminiscent of the accent of a mazurka; in the fourth measure, the third beat is emphasized (my accents are E.K.), etc. Composer Brusilovsky was sensitively grasped and implemented in the analyzed fragment (see example No. 24). All further development of the developmental episode is tonally unstable. A tone-sequential chain is being built; successive consonances pass Es - B - es - e7 - es7 - C7. The predicate comes on a sustained complex consonance. This combination sounds sharp, tense and gives rise to the effect of anticipation. And although this is not a dominant predicate characteristic of the sonata form, it performs the function of introducing into reprise brilliantly. "Sometimes the dominant predicate before the reprise is given in the sonata development (as, indeed, in other forms) not in the main key, but in a different key. In these cases, the onset of the reprise is associated with a more or less unexpected tonal turn." The reprise of the dance is dynamic. The main motive is carried out in octave doubling, sharpened by small seconds, in dynamics *f* (example №25).



This change is very logical, it is dictated by the entire previous development episode with its complex-harmonic formations. The reprise is truncated. If in the exposition the development of the material, before the appearance of a secondary key at the culmination, fit in 36 measures, then in the reprise it took 21 measures. The final construction in the exposition appears at bar 64, and in the recapitulation - at bar 42. For the rest, the thematic material does not change significantly, the conclusion passes into the high register of the piano, retaining the sharp-second harmonic organization and ends with a spectacular grace note to the main tone. It remains to say about the texture of the dance, or rather about the texture technique of the composer, observed in this dance. The texture techniques here are mainly traditional piano, associated with the composer's interpretation of Tattimbet's kui. AND, at the same time, they logically follow from the peculiarities of dombra music. Quarto-fifth harmonic complexes dictated to the composer a special attitude to the texture, to its structure, which would not violate the originality of the sonority of the dombra, its specific acoustic features. The composer was faced with the task of bringing the sound of the piano as close as possible to the sound of the dombra. And although these instruments are very different from each other both in design and in technical capabilities, and in terms of acoustic data, the composer to a large extent managed to create the atmosphere of dombra music, its depth, mood, ignoring, to one degree or another, outwardly imitative moments. In the dance, there are mainly certain types of large technique and, to a lesser extent, types of small technique, but both are subordinate to the main emotional and semantic task. they logically follow from the peculiarities of dombra music. Quarto-fifth harmonic complexes dictated



to the composer a special attitude to the texture, to its structure, which would not violate the originality of the sonority of the dombra, its specific acoustic features. The composer was faced with the task of bringing the sound of the piano as close as possible to the sound of the dombra. And although these instruments are very different from each other both in design and in technical capabilities, and in terms of acoustic data, the composer to a large extent managed to create the atmosphere of dombra music, its depth, mood, ignoring, to one degree or another, outwardly imitative moments. In the dance, there are mainly certain types of large technique and, to a lesser extent, types of small technique, but both are subordinate to the main emotional and semantic task. they logically follow from the peculiarities of dombra music. Quarto-fifth harmonic complexes dictated to the composer a special attitude to the texture, to its structure, which would not violate the originality of the sonority of the dombra, its specific acoustic features. The composer was faced with the task of bringing the sound of the piano as close as possible to the sound of the dombra. And although these instruments are very different from each other both in design and in technical capabilities, and in terms of acoustic data, the composer to a large extent managed to create the atmosphere of dombra music, its depth, mood, ignoring, to one degree or another, outwardly imitative moments. In the dance, there are mainly certain types of large technique and, to a lesser extent, types of small technique, but both are subordinate to the main emotional and semantic task. Quarto-fifth harmonic complexes dictated to the composer a special attitude to the texture, to its structure, which would not violate the originality of the sonority of the dombra, its specific acoustic features. The composer was faced with the task of bringing the sound of the piano as close as possible to the sound of the dombra. And although these instruments are very different from each other both in design and in technical capabilities, and in terms of acoustic data, the composer to a large extent managed to create the atmosphere of dombra music, its depth, mood, ignoring, to one degree or another, outwardly imitative moments. In the dance, there are mainly certain types of large technique and, to a lesser extent, types of small technique, but both are subordinate to the main emotional and semantic task. Quarto-fifth harmonic complexes dictated to the composer a special attitude to the texture, to its structure, which would not violate the originality of the sonority of the dombra, its specific acoustic features. The composer was faced with the task of bringing the sound of the piano as close as possible to the sound of the dombra. And although these instruments are very different from each other both in design and in technical capabilities, and in terms of acoustic data, the composer to a large extent managed to create the atmosphere of dombra music, its depth, mood, ignoring, to one degree or another, outwardly imitative moments. In the dance, there are mainly certain types of large technique and, to a lesser extent, types of small technique, but both are subordinate to the main emotional and semantic task. to its structure, which would not violate the originality of the sonority of the dombra, its specific acoustic features. The composer was faced with the task of bringing the sound of the piano as close as possible to the sound of the dombra. And although these instruments are very different from each other both in design and in technical capabilities, and in terms

of acoustic data, the composer to a large extent managed to create the atmosphere of dombra music, its depth, mood, ignoring, to one degree or another, outwardly imitative moments. In the dance, there are mainly certain types of large technique and, to a lesser extent, types of small technique, but both are subordinate to the main emotional and semantic task. to its structure, which would not violate the originality of the sonority of the dombra, its specific acoustic features. The composer was faced with the task of bringing the sound of the piano as close as possible to the sound of the dombra. And although these instruments are very different from each other both in design and in technical capabilities, and in terms of acoustic data, the composer to a large extent managed to create the atmosphere of dombra music, its depth, mood, ignoring, to one degree or another, outwardly imitative moments. In the dance, there are mainly certain types of large technique and, to a lesser extent, types of small technique, but both are subordinate to the main emotional and semantic task. The composer was faced with the task of bringing the sound of the piano as close as possible to the sound of the dombra. And although these instruments are very different from each other both in design and in technical capabilities, and in terms of acoustic data, the composer to a large extent managed to create the atmosphere of dombra music, its depth, mood, ignoring, to one degree or another, outwardly imitative moments. In the dance, there are mainly certain types of large technique and, to a lesser extent, types of small technique, but both are subordinate to the main emotional and semantic task. The composer was faced with the task of bringing the sound of the piano as close as possible to the sound of the dombra. And although these instruments are very different from each other both in design and in technical capabilities, and in terms of acoustic data, the composer to a large extent managed to create the atmosphere of dombra music, its depth, mood, ignoring, to one degree or another, outwardly imitative moments. In the dance, there are mainly certain types of large technique and, to a lesser extent, types of small technique, but both are subordinate to the main emotional and semantic task. ignoring to some extent, outwardly imitative moments. In the dance, there are mainly certain types of large technique and, to a lesser extent, types of small technique, but both are subordinate to the main emotional and semantic task. ignoring to some extent, outwardly imitative moments. In the dance, there are mainly certain types of large technique and, to a lesser extent, types of small technique, but both are subordinate to the main emotional and semantic task.

The bass-harmonic layer fully follows from the peculiarities of dombra harmony. The ostinato return of the note "G" was dictated to the composer by the ostinato of the open string of the dombra. This "G" is maintained throughout the dance, except for a small development in development, where the development of musical thought deviated far from the main key. This is the only, rather short episode. But basically, the principle of returning the note "G" is maintained. It is also maintained when the main motive modulates into C major (beginning of development). Only it sounds "G" in C major as V. (see example №22). The "G" is preserved even when the texture-accompanying layer is transferred to the upper register, and the melody to the bass. The textural movement is changing, transferred to the high register of the

piano, and reliance on "G" remains. This is also emphasized by syncopated accents (see example №23). There are many open-sounding pure fifths, pure fourths in the dance, creating and dictating special conditions for the development of texture-harmonic organization. Apparently, all these textural techniques used in combination provide the dance with originality and natural fusion with Tattimbet's kui. Summarizing the analysis of Dance № 10 by E. Brusilovsky, it must be said that in this piece the general properties of the composer's artistic vision were clearly manifested, the individual features of his musical language are clearly visible. In conclusion, the author would like to reiterate some general important points arising from the analysis carried out. Using two examples, the author tried to analyze the process of penetration of a professional composer into the emotional, figurative and intonational essence of folk kuys. Of course, the author, having limited this analysis to only two questions (form - texture), understands that this does not allow a complete aesthetic assessment of the works. And, nevertheless, it is possible, summing up, to reveal some regularities, some generality of the questions raised in the work and draw the following conclusions. 1. The system of musical means, when working with folk material, must be built on a single basis. This basis is the intonational nature of folk kuys. 2. The figurative structure of the work - the primary source, its architectonics, require a careful attitude. And, the analysis made convinces us that the composers were fully guided by just such an attitude, i.e. sense of proportion, logic, taste, intuition. 3. Texture formations, with all their folklore-modal genesis, are aimed at emphasizing the piano specifics of the pieces. 4. The composer, when dealing with folk material, must always keep in mind that the intonational basis of the kui is inextricably linked with its performing nature, with the nature of the instrument 5. Both examples indicate that the authors (A. Zhubanov, E. Brusilovsky) strove to achieve metro-rhythmic unity with the primary sources, but in a new textured and expanded quality. 6. Willingly or involuntarily, but the composer, when choosing harmonic means, must come from the peculiarities of the modal organization of the kui, its nature and the acoustic features of the dombra. In this paper, this method is called the method of vertical-harmonic synthesis of horizontal motion. The author did not set himself the goal of a complete characterization of musical means, used by composers in their work with Kazakh kuys, limiting themselves only to considering the moments of formation and texture, which are very important for performing interpretation, for methodological recommendations in working with students. The piano pieces by A. Zhubanov and E. Brusilovsky included in the appendices have been edited by the author from the positions outlined in this work.

## Содержание/Мазмұны/Content

1. От составителя .....	5
2. Құрастырушыдан .....	6
3. From the compiler .....	7
4. Традиции и развитие казахской народной инструментальной музыки в фортепианном творчестве А. К. Жубанова .....	8
5. К изучению педагогического и исполнительского творчества выдающегося советского музыканта Г. Р. Гинзбурга .....	15
6. Влияние казахских кюев на формообразование и фактуру фортепианных пьес композиторов Казахстана .....	24
7. А. Қ. Жұбановтың фортепианоға арналған шығармаларындағы қазақ халық аспаптық музыкасының дәстүрлері мен даумы. ....	41
8. Көрнекті кеңес музыканты Г. Р. Гинзбургтың педагогикалық және орындау шығармашылығы. ....	48
9. Қазақ күйлерінің Қазақстан композиторларының фортепиано шығармаларының пішіні мен текстурасына ықпалы. ....	56
10. Traditions and development of the Kazakh folk instrumental music in the piano in the creativity of A. K. Zhubanov .....	75
11. To the study of the pedagogical and performing creativity of the outstanding soviet musician G. R. Ginzburg .....	82
12. The influence of the Kazakh kuys on the form formation and texture of the piano pieces of the composers of Kazakhstan .....	89