Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

УДК. 787 (574) “XX-XXI” На правах рукописи

МАХМУД ДИАНА ЕРБОЛАТОВНА

Струнно-смычковое исполнительство Казахстана на рубеже XX-XXI веков: проблемы стиля

6D040200 – Инструментальное исполнительство

Диссертация на соискание степени
доктора философии (PhD)

Научный консультант
кандидат искусствоведения,
доцент Бегембетова Г.З.

Зарубежный консультант
Doctor hability, профессор
Жераньска-Коминек С.

Республика Казахстан
Алматы, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ОПРЕДЕЛЕНИЯ, ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ…….... 3
ВВЕДЕНИЕ…….. 4
1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ……. 17
1.1 Исполнительский стиль и интерпретация как единство в воплощении художественного содержания……. 17
1.2 Исполнительские средства художественной выразительности и понятие «исполнительский стиль» в области игры на струнно-смычковых инструментах…… 30
1.3 Методы анализа исполнительского стиля и интерпретации ……. 44
2 СТРУННО-СМЫЧКОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО КАЗАХСТАНА В КОНТЕКСТЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ПОКОЛЕНИЙ…….. 56
2.1 Историческое развитие струнно-смычковой школы Казахстана……..... 56
2.1.1 Истоки струнно-смычкового исполнительства..…….. 62
2.1.2 Основные этапы развития струнно-смычковой школы……... 75
2.1.3 Ведущие исполнители Казахстана и их индивидуальный стиль …….... 83
2.2 Методическая деятельность исполнителей струнно-смычковой школы Казахстана на рубеже XX-XXI веков…… 100
2.3 Роль массово-соревновательных форм культуры в формировании нового поколения исполнителей……..……... 112
3 ОСНОВНЫЕ СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СТРУННО-СМЫЧКОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ КАЗАХСТАНА НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ…….. 122
3.1 Характеристика стилевых направлений в струнно-смычковом исполнительстве …….. 122
3.2 Претворение национальных свойств произведений композиторов Казахстана в исполнительской интерпретации …… 148
3.3 Стилевой анализ исполнительских интерпретаций…… 158
ЗАКЛЮЧЕНИЕ…….. 169
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ……. 174
ПРИЛОЖЕНИЯ…….. 186

ОПРЕДЕЛЕНИЯ, ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

В данной диссертации использованы следующие термины с соответствующими определениями:

attacca – без перерыва.

estremamente vibrato – с насыщенной вибрацией.

ex animo (от лат.) – «от всей души», чистосердечно.

festivus (от лат.) – праздничный.

glissando – глиссандо.

legato (итал. легато) – легато: 1) связное исполнение на всех инструментах; 2) на смычковых инструментах – группа звуков, извлекаемая на одном направлении движения смычка.

molto vibrato – с вибрацией.

non vibrato – без вибрации.

pizzicato (итал. пиццикато) – играть щипком на смычковых инструментах.

poco (итал. поко) – немного, не очень.

portamento (итал. портаменто) – штрих у смычковых инструментов – звуки берутся несколько протянутыми на одном направлении движения смычка с цезурами.

portato – подчеркивая.

sforzando (итал. сфорцандо) – внезапный акцент.

tempo rubato (итал. тэмпо рубато) – ритмически свободно.

аутентизм от позднелат. authenticus – подлинный, достоверный**.**

КазНАМ – Казахская национальная академия музыки.

КНК им. Курмангазы – Казахская национальная консерватория им. Курмангазы.

контемплативный – созерцательный.

МГК – Московская государственная консерватория.

нарративный – (в лингвистике) повествовательная стилистика речевых средств.

открытый текст – понятие итальянского ученого У. Эко в семиотике обозначающий «характерный пример такого синтактико-семантическо-прагматического устройства, в самом процессе порождения которого предусматриваются способы его интерпретации».

РССМШИ им К.Байсеитовой – Республиканская средняя специальная музыкальная школа-интернат им. К. Байсеитовой.

технологическая декларативность – намеренный показ той или иной техники композиции с разных сторон и в разных ее проявлениях, являющийся непосредственно целью художественного замысла, а не средством его воплощения.

ТЮРКСОЙ – Международная организация тюркской культуры.

эпилог, эпитафия (от греч.) – послесловие.

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. История новой для традиционной культуры казахов музыки европейской направленности берет начало с 1930-х годов XX столетия. В этот период, в силу социально-общественных перемен, происходило активное внедрение европейских форм музицирования в национальную музыкальную культуру. На протяжении последующих нескольких десятилетий отечественные композиторы создавали огромное количество произведений в жанрах инструментальной музыки, в том числе, которые представляют собой яркое и самобытное явление. Поиск новых идей и решений, использование различных средств музыкальной выразительности и постепенное освоение современных композиционных техник – все это привело к тому, что сегодня музыка для струнно-смычковых инструментов композиторов Казахстана звучит на мировых концертных сценах и признана слушателями далеко за пределами нашей страны. Важную роль в достижении успехов композиторской школы Казахстана принадлежит исполнительству, от которой зависит осмысление исполнительского стиля, а также содержание музыкальных произведений. Поэтому в изучении истории казахской музыкальной культуры большое значение имеют вопросы интерпретации, техники исполнения. Исполнительское искусство в Казахстане развивалось параллельно с композиторским творчеством, которое было направлено на создание музыкальной среды, в которой было охвачено стилевое, жанровое разнообразие музыки для струнно-смычковых инструментов.

Обозначенный в теме исследования рубеж XX-XXI веков, ознаменован целым рядом кардинальных изменений в культуре Казахстана. С этим периодом независимого развития Казахстана связаны изменения в процессе взаимодействия различных жанров и стилей, обновление средств выразительности и расширение художественных влияний музыкальной культуры Казахстана, активно развивается в контексте международных культурных связей и сотрудничество с выдающимися зарубежными исполнителями, дирижерами, с известными музыкальными коллективами. В свою очередь, отечественные музыканты покоряют слушателей своей виртуозной игрой и подлинно художественной интерпретацией произведений западноевропейских, русских и казахстанских композиторов и получают международное признание.

Струнно-смычковое искусство Казахстана как одна из областей музыкальных творчеств в рассматриваемый нами период достигло высочайших музыкальных успехов в сольном и камерном исполнительстве. Оно отличается своеобразием стилевых процессов и интерпретацией произведений композиторов различных эпох. Необходимо подчеркнуть, что в настоящем исследовании рассматривается исполнительство на европейских струнно-смычковых инструментах – скрипке, альте, виолончели, контрабасе, которые используются в современном музицировании.

Актуальность теоретических исследований исполнительского искусства на струнно-смычковых инструментах в аспекте музыкального стиля и интерпретации определяется основополагающим значением этих понятий для исполнительской практики и педагогики. В процессе подготовки исполнителей сегодня возникает необходимость решения теоретических вопросов, остаются мало разработанными методологические принципы анализа исполнительского стиля, а также методы обучения, направленные на формирование стилевого понимания у исполнителей. Для музыкантов-исполнителей, особенно на этапе обучения определенную методологическую сложность представляет анализ музыкальных произведений, его стилевых исполнительских возможностей, в частности тогда, когда представлено стилевое взаимодействие, нередко возникают противоречия между теорией и практикой. В области исполнительства, в достижении аутентичности воплощения стиля эпохи и композитора в музыкальной науке наряду с разработкой теории музыкального стиля предпринимаются попытки определить и описать стиль отдельных исполнителей, различных национальных исполнительских школ.

Стиль в музыкальном искусстве «как один из существеннейших факторов музыкально-творческого мышления и психологии восприятия музыки» [1, с. 5] является недостаточно широко изученным феноменом, но в целом, прежний опыт осмысления этого явления имеет долгую историю. Существует определенное количество трудов, в которых вопросы музыкального стиля рассматриваются с самых разных точек зрения, внеся в понимание термина, как многозначность, так и некоторую неотчетливость, что объясняется разнообразием вкладываемых в него смыслов, к примеру, стиль жанра, стиль школы, национальный стиль, стиль направления, стиль эпохи.

Исполнительский стиль как музыкальное явление все же, не был достаточно исследован с теоретической точки зрения, и потому данная проблема все еще требует своего дальнейшего изучения. Следовательно, изучение феномена «исполнительский стиль» дает возможность новых перспектив развития исполнительской интерпретации в рассмотрении *стилевой* стороны произведения, так и исполнительской деятельности музыканта. В понятие исполнительский стиль входит и содержательная составляющая интерпретации, и определение исполнителем тех или иных средств исполнительской выразительности. Вместе с этим, понимание множества стилевых направлений в современном искусстве вызывает необходимость не только творческого осмысления произведения, но и получения необходимых теоретических знаний исполнителей-струнников в этой области.

В целом, актуальность данной диссертации соответствует общему направлению имеющихся научных исследований современной струнно-смычковой музыкальной культуры Казахстана. Самобытность этого художественного явления, на самом деле, обозначается многими особенностями, которые в большей мере рождены самим «стилем времени». Одним из его признаков стало, по определению Н. Гуляницкой, новое течение,

«в задачи которого входит возрождение и развитие музыкальных идей, искони присущих национальному сознанию» [2, с. 205].

На сегодняшний день стилевые тенденции струнно-смычкового исполнительства Казахстана на рубеже XX-XXI веков еще не были объектом специального исследования и не получили историческое развитие наиболее известные и устоявшиеся образцы интерпретаций произведений. Развитие и совершенствование непрерывного музыкального образования также свидетельствует о том, что остаются открытые вопросы методики обучения исполнителей в аспекте их роли в интерпретации произведений. Кроме того, «стильность» интерпретации всегда остается живой и насущной проблемой, в условиях активно развивающегося исполнительского искусства. «Условные модели» (Н. Драч) струнно-смычкового исполнительского стиля эпох барокко, классицизма, романтизма широко используются в исполнительской и педагогической практике. Однако из-за сложностей и недостаточного теоретического обоснования остаются нераскрытыми их стилевые процессы в исполнительском искусстве. Поэтому, является затруднительным определение и обоснование принадлежности того или иного явления к какому-либо направлению, педагогической школе и т.д. Стилевой взгляд при изучении струнно-смычковых сочинений позволяет обогатить работу над произведением и созданием интерпретации.

Цель исследования заключается в определении стилевых тенденций на рубеже XX-XXI веков, объединяющих исполнительство на струнно-смычковых инструментах, получившее широкое развитие в музыкальной культуре Казахстана.

В диссертации решаются следующие **задачи**:

1) показать единство исполнительского стиля и интерпретации в освоении художественного содержания музыкальных произведений;

2) раскрыть связь между средствами музыкальной выразительности и исполнительским стилем в интерпретации произведений для струнно-смычковых инструментов;

3) охарактеризовать «преемственность» развития струнно-смычкового исполнительства в музыкальной культуре Казахстана;

4) показать роль методической деятельности исполнителей Казахстана и профессионально-общественных мероприятий в развитии струнно-смычковой школы;

5) определить основы стилевого исполнительского анализа и интерпретации; охарактеризовать современные стилевые направления в казахстанском струнно-смычковом исполнительстве;

6) раскрыть возможности воспроизведения национального стиля в условиях инструментального своеобразия струнно-смычковых групп.

Объект исследования – струнно-смычковое исполнительское искусство Казахстана.

Предметом исследования явился исполнительский стиль и интерпретация произведений для струнно-смычковых инструментов искусства рубежа XX-XXI веков.

Исполнительство как научный объект в XX веке раскрывается во всей своей полноте и многообразии. Концертная деятельность артиста определяется всеобщим проникновением в музыку различных эпох, реализующейся в исполнительском искусстве на основе записи (аудио, кино, видео). Исполнительский опыт ведущих музыкантов отраженный в многочисленных записях, осуществленных звукозаписывающими компаниями (Naxos, EMI), шире открывают возможности в изучении исполнительского стиля и интерпретации произведений западноевропейских, русских, казахских композиторов для струнно-смычковых инструментов.

Гипотеза. В качестве научной гипотезы настоящего диссертационного исследования выступает предположение о том, что художественно полновесная интерпретация сочинений может быть возможна только тогда, когда будут в полной мере осознаны стилевые особенности авторского текста произведения и содержание исполнительского стиля.

Материалом исследования явились произведения западноевропейских, русских и казахских композиторов в виде нотных и акустических (аудио-видеоматериалы) текстов, обозначающих исполнение не только выдающихся, концертирующих струнных инструменталистов (Я. Хейфец, Н. Мильштейн, Я. Фудимана, Д. Баспаева, К. Андарбаева, Г. Мурзабековой, А. Мусаходжаевой, М. Бисенгалиева, Э. Накипбековой, Р. Хисматуллина), но и молодых музыкантов, лауреатов международных конкурсов (С. Токановой, Е. Курманаева, О. Дуйсен, Э. Сапараева, Е. Кулибаева). В диссертации также использованы интервью и высказывания, материалы личных бесед с отечественными композиторами и исполнителями, привлекаются архивные источники, информация Интернета. Привлечен также собственный опыт и примеры исполнения произведений для альта, полученным автором при освоении альтовой школы Якова Фудимана.

Методологической основой исследования является комплексный подход, позволяющий изучить струнно-смычковое исполнительство в контексте художественной культуры Казахстана. Вопросы индивидуального стиля и интерпретации в творчестве исполнителей струнно-смычкового исполнительства рубежа XX-XXI веков решаются на основе научных разработок, общих проблем стиля в музыке и теории исполнительства представленных в трудах С. Скребкова [3], М. Михайлова [1, 4], Е. Назайкинского [5], В. Медушевского [6], М. Лобановой [7]. В понимании единства исполнительского стиля и интерпретации философским обоснованием явились труды Б. Асафьева [8], Е. Гуренко [9], М. Кагана [10], Н. Корыхаловой [11, 12, 13], А. Сохора [14], А. Лосева [15], Ю. Лотмана [16], Б. Яворского [17]; музыкальное искусство в его исполнительской форме рассматривается как воплощение художественного содержания в работах В. Холоповой [18, 19], Л. Шаймухаметовой [20], Л. Казанцевой [21], Г. Тараевой [22], Е. Карелиной [23].

Для изучения струнно-смычкового исполнительства как самостоятельной области творчества были использованы научные материалы, относящиеся к общей истории и теории смычкового искусства: Б. Струве [24], Г. Фельдгуна [25], Л. Ауэра [26], Л. Раабена [27, 28], К. Флеша [29, 30], Л. Гинзбурга [31], А. Ямпольского [32], в которых представлено понимание исполнительской школы, ее преемственности, роли исполнительской культуры в музыкальном искусстве.

Представление исполнительского стиля в комплексе средств художественной выразительности и основ интерпретаций базируется на теоретических положениях выдвинутых музыкантами-исполнителями при осмыслении исполнительского опыта (А. Алексеева [33, 34], Е. Либермана [35], А. Малинковской [36], Н. Мельниковой [37, 38], Я. Мильштейна [39], С. Фейнберга [40], В. Чинаева [41-43], Г. Цыпина [44]).

Понимание истории развития струнно-смычкового исполнительства в контексте общей истории музыкальной культуры Казахстана, взаимодействия исполнительского и композиторского творчества, влияния национальных традиций опирается на значительный круг исследований казахстанских музыковедов по истории казахской музыке, творчеству композиторов, исполнителей, музыкальных коллективов (А. Жубанова [45], С. Кузембаевой [46, 47], Г. Котловой, У. Джумаковой [48], С. Утегалиевой [49], Д. Жумабековой [50], Н. Кетегеновой [51], Г. Мусагуловой [52], Ж. Ордалиевой и др).

В характеристике индивидуального стиля применяется *метод стилевого анализа*, при изучении исполнительской интерпретации используется комплексный *метод целостного, интонационно-смыслового, аудиотивного анализа*, предложенный Н. Драч в осмыслении фортепианного исполнительства. Развитие струнно-смычковой школы Казахстана в виде сменяющихся пяти поколений, охватывающий XX век и начало XXI века показано на основе теории поколений Н. Хоува – В. Штрауса, в которой социальные процессы XX века представлены в контексте типологической преемственности.

Для обобщения струнно-смычкового исполнительства Казахстана и осмысления его расцвета на рубеже XX-XXI веков были использованы документы, рукописи и другие источники публицистического и биографического характера составляющие *историографический подход*. Творчество современных казахстанских исполнителей охарактеризовано на основе данных не только научной и критической литературы, но и интервью автора с музыкантами. Для характеристики исполнительской интерпретации и технических, выразительных особенностей произведений автор использовал эмпирический метод собственной игры и наблюдения.

Степень научной разработанности темы.

Педагогическая и исполнительская деятельность постоянно ставит вопросы техники и художественной выразительности. Принцип развития исполнительского репертуара определяет разработку методических идей и рекомендаций в процессе работы над произведениями и созданием

интерпретаций. В области истории и теории исполнительства существует определенная научная база для изучения вопросов стиля и интерпретации. С обозначенной темой исследования связаны два направления:

1) работы, посвященные струнно-смычковому исполнительству, методике и педагогике;

2) теоретические разработки стиля в исполнительском искусстве.

Одним из основополагающих трудов в изучении исполнительской школы является книга «Моя школа игры на скрипке» Л. С. Ауэра. В ней обосновывается созданная им «школа», ее эстетическая направленность и художественная сущность, раскрываются система технических навыков и приемов игры. В основе педагогики Л. Ауэра лежало высокое этическое понимание задач и целей артистической деятельности скрипача. Его трактовка скрипичного звука как «суммирование экспрессивных возможностей, проявляющееся в беспредельном разнообразии тона» [26, с. 23] была противоположна существующему в то время представлению звука скрипки как подражания различным инструментальным тембрам. «Школа» Ауэра понимает процесс технического формирования ученика в единстве с художественными целями исполнения. Педагогическая практика Ауэра ввела в общезначимый обиход понятие «постановка русской школы», которое получила распростанение в мировой методической литературе. Одной из ее особенностей является постановка правой руки, благодаря которой обогатились технико-звуковые возможности скрипичного исполнительства.

Понимание школы исполнительства представлено в масштабном методическом труде «Искусство скрипичной игры» т. I, II [29, 30] К. Флеша. Наряду с изложением собственного педагогического и исполнительского опыта автор выделяет две школы – «франко-бельгийскую» (Массар-Марсик) и русскую (Ауэра) «скрипичных школ».

Важным вопросом исполнительской школы является техника игры, в этом плане наиболее методически разработанной является скрипичная техника. Она объемно и разносторонне представлена в трудах И.А. Лесмана, В. Ю. Григорьева. «Очерки по методике обучения игре на скрипке» [53] И. Лесмана наряду с вопросами техники показывают работу музыканта, в которой важно самостоятельное совершенствование исполнительского и педагогического мастерства. Процесс изучения произведений представлен как последовательное ознакомление и освоение нотного текста, зарождение общих контуров исполнительского плана и воплощение в реальном звучании на концертной эстраде.

«Методика обучения игры на скрипке» [54] В. Ю. Григорьева как результат собственных размышлений и общения с выдающимися русскими и зарубежными преподавателями и музыкантами, показывает вероятностный характер исполнительских решений. Техника игры на инструменте, автор связывает с психофизиологическими особенностями исполнителя, которые позволяют детализировать вопросы исполнительства.

Формирование исполнительского стиля тесно связано с техническими приемами. Их роль в скрипичном исполнительстве показана в монографии «О шриховой технике» [55] Л. Гуревич. Предложенная систематизация аппликатуры и штрихов апробирована на примерах отдельных редакторских решений, которые позволяют исполнителю углубить смысл и характер музыки. По существу здесь представлена взаимосвязь освоения технических приемов и выразительных средств с осмыслением стилевых особенностей произведений.

Вопросам интерпретации посвящена книга Л. Гинзбурга «О работе над музыкальным произведением» [31]. Автор основывается на понимании исполнительской трактовки в соответствии со стилем произведения. Такой подход отражает исполнительскую практику, собственные педагогические принципы автора и опыт ведущих музыкантов русско-советской школы в воплощении содержания музыкальных произведений и в достижении художественной цели.

К новейшим исследованиям в области скрипичного исполнительства относится работа А. Гвоздева «Многокомпонентная система исполнительской техники как основа интерпретаторского творчества скрипача» [56], в которой тоже рассматривается единство исполнительской техники и интерпретации. Впервые доказано многоплановое воздействие неосознанной психологической направленности на структуру игровых ощущений скрипача и на общую интерпретацию произведения. Автор выдвигает исполнительское мастерство как важное качество характеризуещее полное олицетворение в звуках собственных художественных устремлений и эталонов и приводящее музыканта к достижению творческих целей и задач.

Пути дальнейшей разработки вопросов стиля и интерпретации произведений для струнно-смычковых инструментов открывают научные достижения в области фортепианного исполнительства. В начале XX века фундаментальный труд К. Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника» [57] обозначил существование двух типов исполнительства – классический и романтический. Они сохраняют свою актуальность в современном исполнительском искусстве. Феномен исполнительского стиля автор связывает с применением в игре специфических средств выразительности. Их действие порождено «звукотворческой волей», которая, по мнению автора, является формой интонирования, произнесения музыканта. Специфика исполнительства также видится в «звукотембровой воле» как способности исполнителя передавать красочность звучания, тембровые возможности инструмента. В области фактурного и структурного «слышания» произведения в исполнительском стиле обозначены такие свойства как формирующая «воля» или «линияволя», «ритмоволя». Они показывают фактуру и форму как средство выразительности исполнителя.

Наряду с разделением исполнительского стиля на классический и романтический по характеру творческой деятельности различают эмоциональный и интеллектуальный тип исполнителя. Выдающийся ученый, композитор и пианист Б. Яворский обратив внимание на своеобразие

творческого стиля, в музыкальном искусстве XX века отмечает наступление «психологической эпохи в исполнительстве» [58, с. 13].

По мере углубления в вопросы исполнительства в музыкальной науке сформировалось представление об исполнительском стиле как результате самостоятельной художественной деятельности. Среди первых, кто определил понятие «исполнительского стиля», можно назвать С. Фейнберга [40], А. Сохора [59]. Несмотря на представление исполнительского стиля как самостоятельного явления, важным научным положением является взаимосвязь композиторского и исполнительского стиля, которая видна в индивидуальном преломлении общих средств выразительности и в интерпретации исполнительского текста.

Дальнейшее развитие теории исполнительского стиля получило в трудах посвященных специально данной теме. На основе изучения опыта выдающихся пианистов XX века (А. Шнабель, М. Юдина, Ф. Бузони, В. Горовиц, А. Микеланджели, Д. Липатти, А. Рубинштейн, и др.) исполнительский стиль рассматривается как отражение индивидуальности исполнителя (Д. Рабинович, 60). Исполнительский стиль зависит от характера личности музыканта – его темперамента и других индивидуальных качеств. По мнению автора, исполнителю присуще относительная стабильность артистических признаков, которые наблюдаются в разные периоды жизни музыканта. Именно они, несмотря на то, что «искусство подвластно закону постоянного обновления» и образуют индивидуальный стиль [60].

Культурологический аспект индивидуального исполнительского стиля подчеркнул Я. Мильштейн («К проблеме исполнительских стилей», [39]). Он показал значение вкусов, воззрений, настроений характерных для конкретной эпохи, страны, среды существования исполнителя. Автор обращает внимание на соотношение исполнительского стиля и репертуара, на закономерности развития исполнительских традиций, на несинхронность композиторского и исполнительского стилей, и роль интересов слушателя в творческой жизни исполнителя.

Рассмотрение исполнительского стиля в работе В. Грицевича «История стиля в фортепианном исполнительстве» [61], с точки зрения декларирования многозначности, многовариантности в исполнении подтверждает мысль о том, что различные интерпретации, создаваемые выдающимися музыкантами-исполнителями, умножают информацию о шедеврах музыкальной классики, помогая правильнее оценить их смысл, эстетически обогащая тем самым слушателя и самого исполнителя.

Общая картина развития исторических стилей раскрывается в крупном исследовании В. Чинаева «Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII-XX веков (на примере фортепианно-исполнительского искусства)» [41], где автор в период XX века обозначает следующие пять типов: «неидиоматический», «нарративно-психологический», «формально-аналитический», «неоромантический», «аутентичный». Согласно эпохе романтизма, он выделяет такие течения исполнительских стилей как

«эмоционально-нарративный» и «интеллектуально-контемплативный»[1]. Кроме того, В. Чинаев в своих статьях «На закате "большого" стиля» [42], «Додекафонно-сериальное произведение: стиль и исполнительская поэтика» [62] рассматривает отдельные вопросы исполнительского стиля, при этом опираясь на философские исследования Камю, Хайдеггера, Бердяева, Флоренского.

Во многих исследованиях ученые отмечают какие-то характерные системные особенности современного исполнительства: артикуляционную детализацию, оркестровость звучания фортепиано, вообще стереофоничность фактуры. А. Кандинский-Рыбников, например, отмечает характерную особенность современной исполнительской стилистики: «акцент сместился с искусства «представления» на искусство «перевоплощения» [63].

В исследованиях, посвященных фортепианному исполнительству, значительно обновилась проблематика, ученые переносят внимание с технических вопросов на проблемы интерпретации и содержания фортепианных произведений. Комплексное представление об исполнительстве дает книга Н. Корыхаловой «Интерпретация музыки», в которой исполнение трактуется как форма бытования музыкального искусства, а интонационное мышление свойственное исполнителю связывается с эволюцией музыкальных стилей [12]. Исходя из бытования музыкального искусства, автор подчеркивает параллелизм стилевых направлений в XX в. и «пестроту исполнительских манер» [12, с. 24]. Самостоятельная функция исполнения произведения подтверждается введением понятия и термина «исполнительский текст», которая вслед за автором Н. Корыхаловой нашло широкое применение (Н. Мельникова, [38]). Так, в работе «Фортепианное исполнительство как культурологический феномен» Н. Мельниковой [38] исполнительство трактуется как семиотический объект, некий Текст культуры. Роль исполнителя состоит в донесении до слушателя композиторских текстов и в обновлении их за счет «особенностей образно-смыслового контекста современной исполнителю культуры и личного своеобразия "речи" исполнителя» [37, с. 23].

Продолжением подобного рода общих исследований исполнительства наблюдается в ряде работ, среди них: «Проблемы взаимодействия композиторского и исполнительского творчества» А. Хитрука [64], «Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции» А. Кудряшова [65], «Музыкальное произведение и его жизнь в трактовке музыкантов разных времен на примере анализа сонаты Бетховена ор. 111 и ее интерпретаций» А. Полежаева [66]. Таким образом, в научной литературе обозначен феномен звукового текста в музыке, одним из свойств художественной целостности которого является стиль.

---

[1] Понятием «нарративный» в лингвистике обозначается повествовательная стилистика речевых средств; «контемплативный» - созерцательный.

Среди одних из последних работ по проблемам стиля выделяется диссертация Н. Драч, в которой исследованы основные стилевые тенденции в исполнительстве XX в., выделяя «жанровые» исполнительские разновидности, автором даны несколько направлений этого полистилистического процесса, а также сформулировано положение о стилевой неоднородности в фортепианном исполнительском искусстве [67].

Понимание термина «стиль» в различных исследованиях российского музыковедения рубежа XX и XXI веков нашло свое отражение в диссертации Е. Гасич «Феномен стиля в отечественном музыкознании: исторические трансформации научных концепций». Автор, описывая изменения, теоретические концепции данного термина, доказательно подтверждает такие положения как подвижность и изменчивость понятия «музыкальный стиль» в общем контексте развития историко-культурной сферы [68].

Вопросы исполнительской стилистики, также, рассматриваются и во время педагогического процесса, так как вопросы педагогики находятся в тесной связи с концертной деятельностью. Так, в учебном пособии А. Николаевой «Теория и методика обучения игре на фортепиано» изложена история становления понятия стиль от античности до наших дней, рассмотрены выражения «художественный стиль», «музыкальный стиль», «стильность исполнения», «верность стилю» [69]. Она вводит свои понятия, необходимые в процессе обучения и формирования сознательного отношения к исполнительскому стилю: «стилевой фрейм», «стилевая установка», «стилевой ориентир», «стилевая направленность». Примечательно высказывание Николаевой о том, что сложившийся в связи с определенной творческой практикой исполнительский стиль подчиняет себе ранее сложившийся стиль – так она объясняет романтизированное исполнение Баха, Моцарта, Бетховена [69, с. 266]. В книге методической направленности Н. Смирновой «Комплексное изучение авторского стиля в классе специального фортепиано» [70], декларируется широко распространенное мнение, что музыку разных стилей надо играть в различных стилевых манерах, ориентироваться на стиль эпохи и композитора.

Теоретический аспект исполнительского стиля получил разработку также на основе обобщения смычкового искусства. В диссертации Н. Токиной [71] на основе комплексного исследования средств выразительности свойственных выдающимся музыкантам (Й. Сигети, Н. Шаховской, Д. Ойстраха, Ф. Крейслера, Д. Шафрана, С. Кнушевицкого) отмечаются индивидуально-своеобразные и общие типологические особенности музыкантов.

Среди немногочисленных трудов отечественных исследователей (статьи И. Когана, Б. Кожамкуловой), посвященных истории развития струнно-смычковой школы Казахстана, научной основой в контексте преемственности поколений для нас явились значительные работы Д. Жумабековой, Т. Егинбаевой, Н. Сагимбаева**.** В диссертации Д. Жумабековой «Скрипичная культура Казахстана: педагогика, исполнительство и композиторское творчество (от истоков до современности)» [50] определена

историческая значимость выдающихся представителей казахского скрипичного искусства и их оценка концертно-исполнительской, педагогической деятельности, которая в свою очередь нашла отражение в нашем исследовании.

В научном труде Т. Егинбаевой и Д. Жумабековой «Виолончельное искусство Казахстана (история и современность)» [72] освещены вопросы становления и развития виолончельного искусства, проблемы традиций и новаторства, стилистического своеобразия произведений для виолончели казахстанских композиторов. Творческие портреты ведущих виолончелистов-исполнителей и педагогов раскрывают их неоценимую роль в образовании и обучении подрастающего поколения.

В монографии Н. Сагимбаева «История альтового исполнительства Казахстана» [73] даны важные этапы развития казахстанского альтового искусства, связанные с композиторским творчеством и исполнительством на альте. Широко освещаются пути развития альтового исполнительства, включая ведущих педагогов, в том числе основателя альтовой казахстанской школы Я.И. Фудимана, и концертирующих альтистов современности. В издании «История кафедры струнных инструментов КНК им. Курмангазы» [74] Н. Сагимбаев приводит биографические данные ведущих педагогов, описывает основные события, происходящие с периода создания Алма-Атинской государственной консерватории в 1944 году по 2014 год.

Научная новизна исследования состоит в следующем:

- в истории и теории исполнительского искусства Казахстана впервые рассматривается струнно-смычковое исполнительство в единстве стилевых процессов характерных для игры на скрипке, альте, виолончели и контрабасе;
- струнно-смычковое исполнительство Казахстана показано в историческом развитии, на основе теории поколений впервые характеризуется преемственность в исполнительской практике и деятельность наиболее известных музыкантов, представляющих этапы развития исполнительской школы;
- на основе стилевого анализа выявлены и описаны интерпретации произведений, характеризующие индивидуальный стиль ряда исполнителей, относящихся к периоду рубежа XX–XXI веков — Якова Фудимана, Айман Мусахаджаевой, Гаухар Мурзабековой, Марата Бисенгалиева;
- в методической деятельности исполнителей определены виды учебной литературы в соответствии со структурой и содержанием обучения на струнно-смычковых инструментах: 1) методические указания и рекомендации относительно техники игры определенных произведений разных стилей и жанров; 2) нотная литература для струнно-смычковых инструментов (переложения, обработки и редакции) произведений казахстанских композиторов; 3) научная литература по истории развития струнно-смычкового искусства в Казахстане; 4) электронные учебно-методические пособия для студентов-музыкантов.

Положения, выносимые на защиту:

1. Струнно-смычковая исполнительская школа Казахстана характеризуется единством исполнительского стиля и интерпретации. Оно проявляется в трактовке средств художественной выразительности и в свойствах индивидуального стиля при исполнении произведений;
2. Интонирование, исполнительская форма, окраска звучания (вибрация), артикуляция, динамика и темп (агогика) являются средствами раскрытия художественного содержания в интерпретации произведений, выражающие исполнительские стилевые признаки различных исторических эпох;
3. Казахстанское струнно-смычковое исполнительство представляет собой динамически развивающийся процесс, обладающий всеми компонентами понятия «школы», историю которой характеризует преемственность поколений;
4. Методические разработки казахстанских музыкантов являются закономерным итогом осмысления и обобщения, взаимосвязанных между собой исполнительской и педагогической деятельности;
5. Струнно-смычковую школу Казахстана представляют индивидуальные исполнительские стили, которые проявляются в интерпретации музыкальных произведений. Такие выдающиеся музыканты Казахстана Я.Фудиман, Г. Мурзабекова, М. Бисенгалиев, А. Мусахаджаева обладают свойствами индивидуального стиля, которые проявляются в интерпретации западноевропейской, русской и казахской музыки;
6. В соответствии с условиями инструментального своеобразия струнно-смычковой группы, с индивидуальной техникой исполнительства и художественным мастерством формируется интерпретация национального стиля, характерного для произведений композиторов Казахстана.

Теоретическое значение диссертации состоит в системном представлении исполнительского стиля и интерпретации, которая подтверждена в стилевом анализе интерпретации произведений западноевропейских, русских и казахских классиков. В струнно-смычковом исполнительстве Казахстана выявлена взаимосвязь исполнительского стиля и техники игры на инструменте. Изучение исполнительских средств в историко-культурном контексте, в соответствии с типологией стилей позволяет рассматривать интерпретацию как воплощение художественного содержания.

Практическое значение диссертации определяют ее аналитические разделы, которые могут быть использованы в учебных дисциплинах, посвященных истории и теории исполнительского искусства. Представленный в работе исторический обзор и периодизация струнно-смычкового исполнительства дополняют картину развития струнно-смычкового исполнительства и могут быть включены в учебные программы дисциплин «История исполнительского искусства», «Методика игры на инструменте», «Анализ исполнительских интерпретаций». Исполнительские приемы, которые определены в работе в соответствии со стилем эпохи, композитора и исполнителя являются эффективным средством в практических занятиях

музыкантов при изучении и освоении музыкальных произведений. Они формируют системный взгляд на исполнительские средства выразительности в практике обучения.

Апробация исследования. Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры струнных инструментов Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Основные положения были изложены в докладах трех международных конференций, отражены в трех научных статьях в изданиях, рекомендованных ККСОН МОН РК, в одной публикации в журнале, входящем в базу данных Scopus. Практические результаты исследования были применены автором при подготовке студентов к выступлению в циклах концертов первого казахстанского фестиваля струнных инструментов «String Music Festival».

Структура работы включает введение, три основных раздела, заключение, список использованных источников и приложения. В **первом разделе** исследованы проблемы единства исполнительского стиля и интерпретации в освоении художественного содержания музыкальных произведений, исполнительские средства выразительности в содержании и структуре понятия «исполнительский стиль» в области игры на струнно-смычковых инструментах, методологические принципы стилевого исполнительского анализа. Во **втором разделе** представлена целостная картина развития казахстанского струнно-смычкового исполнительства, в контексте которой обозначены понятия «школы», «преемственности поколений», основные принципы методики преподавания, а также важность публичных форм музыкального исполнительства (конкурсы, фестивали) на современном этапе. В **третьем разделе** дана дифференциация и характеристика стилевых направлений и тенденций в струнно-смычковом исполнительстве Казахстана на рубеже XX-XXI веков, представлен стилевой анализ исполнительских интерпретаций. В **Заключении** обобщаются результаты проведенного исследования и обозначены перспективы развития струнно-смычкового искусства. Диссертация содержит 3 таблицы, 7 рисунков, 4 приложения.

1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

1.1 Исполнительский стиль и интерпретация как единство в воплощении художественного содержания

Научно-теоретическое осмысление проблем исполнительского стиля и интерпретации как единого взаимосвязанного феномена музыкальной культуры имеет свою историю и традиции. Рассматривая общие проблемы теории стиля в исполнительстве, мы видим, что в литературных источниках они показаны в контексте проблем образования, концертной жизни, критики и т.п. В свою очередь, работы по исполнительству, представляют совершенно различные трактовки понятия стиля. И потому, на наш взгляд, сегодня возникла необходимость пересмотра и обобщения сложившихся положений об исполнительском стиле.

Говоря об определении стилевых тенденций в струнно-смычковом искусстве, нам необходимо определить теоретические основания их изучения. Так, в исполнительстве методологической основой изучения стиля является теория художественных стилей.

Как известно, эстетическая категория «художественный стиль» – одна из основополагающих в искусствознании. В многочисленных определениях этого понятия акцентированы различные уровни и качества происходящих в искусстве процессов. Приведем следующие определения категории «художественный стиль»: «Стиль – комплекс характерных признаков, определяющих вид произведения и время его возникновения по аналогии с художественными произведениями той же эпохи» [8, 243 с.]; «Художественный стиль – это семиотический объект, возникающий на основе произведений, объединенных целостностью мировосприятия, ставшего *означаемым* стиля, неразрывно связанным с его *означающим* – системой выразительных средств» [75, 31-32 с.]. Подтверждает эти высказывания и академик А.Новиков, который предлагает следующее определение: «Стиль – это общее наименование для обозначения исторически и функционально формирующихся в искусстве своеобразных систем, в которых определенные художественные средства и приемы служат для выражения художественной характерности произведения или всего творчества данного мастера, а также и групп мастеров данной эпохи, народа, направления в искусстве» [76, 34 с.].

В свою очередь, термин «стиль в искусстве» употребляется в совершенно различных значениях. Например, существуют такие понятия этого термина как:

1. общие формальные черты, проявляющиеся в искусстве целого исторического периода (так называемый «стиль эпохи»);
2. элементы, характеризующие национальную специфику искусства какого-либо народа («национальный стиль»);
3. сумму приемов, свойственных какому-либо течению или школе в искусстве («стиль передвижников», «романтический стиль» и т.д.);
4. широкое распространение имеет «индивидуальный стиль»,

отождествляющий эту категорию с индивидуальным почерком и манерой художника.

В настоящей работе, мы делаем акцент на то, что художественный стиль является «системой выразительных средств» (по Медушевскому), и утверждаем, что в основу исследования струнно-смычкового исполнительского стиля и характеристики стилевых тенденций в смычковом искусстве, необходимо включить те определения категории «музыкальный стиль», в которых подчеркивается единство уровней содержания и структуры. Так, еще одним подтверждением данного положения может служить обобщение Е. Назайкинского: «Музыкальный стиль – это отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т.д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» [5, 20 с.].

Подразумевая общность стилевых признаков в музыкальном произведении, коренящуюся в социально-исторических условиях, в мировоззрении и мироощущении художников, в их творческом методе, в общих закономерностях музыкально-исторического процесса понятие стиля включает в себя элементы музыкального языка, принципы формообразования, композиционные приемы.

«Индивидуальный стиль – это система выражения характерных для мастера творческих особенностей, что зависит от специфичности индивидуального художественного видения и осмысления мира, от свойств личности и таланта мастера, от неповторимости его жизненного и творческого опыта, от характера самой исторической реальности», – так рассматривает понятие «индивидуальный стиль» А. Новиков [76, 32 с.].

Суммируя все значения понятия «стиль», мы определяем значимость каждого относительно художественного стиля эпохи. Так, в частности, исполнительский стиль, также как и композиторский, и слушательский стили, является вторичной структурой музыкального стиля, который, подобным же образом, является составной частью стиля целого художественного направления.

Таким образом, соглашаясь с мнением исследователей о том, что исполнительский стиль является неотъемлемой частью метаструктур «художественный стиль» и «музыкальный стиль», можно утверждать о том, что исполнительский стиль, в свою очередь, отражает не только специфику структур, элементом которой он является, но и многогранные качества исполнительства (рисунок 1).



Рисунок 1 – Исполнительский стиль в структуре художественного стиля эпохи

Примечание – составлено автором, на основе выводов Н. Драч

В целом, смычковые исполнительские стили связаны с историческими, общественными, художественными явлениями времени. К ним можно отнести – культуру определенной эпохи, стиль композитора, исполнительские традиции конкретного исторического периода. Концертная практика, индивидуальные исполнительские стили исполнителей являются обширным фактическим материалом в музыкально-критической и музыковедческой литературе. В рамках интерпретологии, в основном, в историческом аспекте изучается система средств исполнительской выразительности (исполнительское интонирование, исполнительская форма, артикуляция, динамика, вибрация и т.д.) [77, 187 с.].

Однако изучение проблем струнно-смычковой исполнительской стилистики нельзя считать не только законченным, но и обретшим должную степень обобщения. Так, в ряде работ исполнительский стиль очерчен как явление вторичное по отношению к стилю композиторскому, «дополнительная» информация о музыкальном произведении. Даже в работах последних лет содержательный план исполнительской интерпретации нередко представлен почти полностью зависимым от композиторского. Наряду с этим, в ряде работ, связанных с вопросами индивидуального исполнительского стиля, таких как, В. Григорьев «Вопросы исполнительской формы и пути ее реализации», Я. Мильштейн «Как мы преподаем», В. Холопова «Музыка как вид искусства», Т. Чередниченко «Композиция и интерпретация: три среза проблемы», убедительно обосновывается существование принципиальных

различий в художественном мышлении исполнителя и композитора. В частности, В. Холопова подчеркивает: «Исполнительские интерпретации, аранжировки, транскрипции одного и того же композиторского текста могут расходиться друг с другом полярно, до семантической взаимоисключаемости» [18, 60 с.].

В свою очередь, Н. Мельникова в работе «Фортепианное исполнительство как культурологический феномен» на примере фортепианного исполнительства доказывает правоту идеи Б. Асафьева о «соравноценности» процессов композиторского творчества и музыкального исполнения [38]. А Э. Денисов и С. Скребков видят отношения исполнителя и композитора исторически изменчивыми и также проводят мысль о возможности их равноправного диалогического взаимодействия.

Кроме того, исполнительское искусство не исчерпывается интерпретацией текста музыкального произведения. Оно существует в импровизационных формах, которые в XX веке ярко проявляются как в композиторском творчестве, так и на уровне фольклорного, бытового, эстрадно-джазового музицирования. В частности, в ряде произведений используется не только фактурные, ритмические, ладогармонические, но и исполнительские модели, характерные для форм импровизационного искусства. Мысль о том, что исполнительский стиль не тождественен композиторскому, имеет свои подтверждения. В связи с этим, полемика о степени художественной самостоятельности исполнительства является одной из причин того, что содержание и структура понятия «исполнительский стиль» в области игры на струнно-смычковых инструментах в контексте музыковедения требует более глубокого и детального изучения.

В нашей работе мы сочли необходимым продолжить линию изучения исполнительских стилей по методологии Н. Драч, в которой они обозначены как «условные модели» различных эпох – барокко, классицизма, романтизма. Эти определения целенаправленно используются в исполнительской и педагогической практике, однако и они требуют дополнительного рассмотрения и уточнения. Так, в частности, не совсем понятно, как определить и обосновать принадлежность того или иного явления в исполнительском искусстве к какому-либо направлению, педагогической школе, отдельным жанровым разновидностям в исполнительстве. Вызывает вопросы и методология исполнительского анализа, в связи с чем, будут рассмотрены и используемые в практике средства художественной выразительности[2].

Таким образом, для выявления направлений и тенденций в исполнительском стиле определенного исторического периода необходимо исследование, в частности, проблемы единства стиля и интерпретации в исполнительской сфере, отношения к ним научной и музыкантской среды, исполнительские средства выразительности в содержании и структуре

[2] В настоящей работе рассматриваются как «средства исполнительской выразительности»

теоретической категории «смычковый исполнительский стиль», выявление методологических принципов стилевого исполнительского анализа.

В музыковедческой литературе проблемы теории стиля и интерпретации имеют множественное рассмотрение в различных контекстах. Однако, эти вопросы, касающиеся сферы струнно-смычкового исполнительства в данной работе рассматриваются впервые, и, потому, потребовали специального осмысления с точки зрения стилевых тенденций музыкальной культуры Казахстана.

Как известно, исторически традиционные формы познания музыки нашли свое отражение в исследованиях, в учебниках, методичных пособиях, специальных дисциплинах в виде теории формы, гармонии, контрапункта. Новые сферы исследования художественного содержания и средств музыки, которые появляются в XX в., нередко, при общей детальности и масштабности академических работ, выступают в качестве теоретических концепций.

Столь многообразно трактуемое определение музыкального стиля, еще пока не квалифицируется как общая теория. Но исполнительский стиль, рассматриваемый как объект, раскрывается в теоретических понятиях: исполнительский текст, исполнительское интонирование, исполнительские коды и фреймы, стилевые доминанты, стилевые установки и т.п.

Исполнительский стиль можно изучать с разных сторон, в разных связях и опосредованиях. Например, применительно:

- к художественному направлению, к исполнительскому искусству той или иной эпохи в целом;
- к исполнительскому творчеству одного исполнителя;
- к стилю исполнения одним музыкантом одного произведения.

Также может рассматриваться в двух аспектах:

1) национальном;

2) технологическом, со стороны составляющих его элементов: стилистическая логика, обусловленность конкретных технических приемов, у каждого стиля есть своя трактовка виртуозности, своя техника.

В широком смысле понятие исполнительский стиль применяется в обобщенных стилеобразующих тенденциях: классический стиль исполнения подчинен одним закономерностям, романтический – другим. Возможно, применить обобщенный подход к стилевым образованиям, обособить один стиль от другого, произвести квалификацию стилей, обосновать исполнительскую типологию, прийти к типологическому осмыслению индивидуальных открытий, к типологии стилевого развития.

Личность исполнителя является одной из проблемных задач в определении понятия «исполнительский стиль», кроме того выявление ее индивидуальности и комплексности применяемых приемов в работе с композиторским текстом вызывается интересом к явлению цельности и органичности интерпретации исполнителем.

Понятие индивидуального исполнительского стиля занимает видное место в теории исполнительской интерпретации. Оно практически и принято как

распространенное выражение и, в различных исследованиях, и в журналистике, и в педагогической практике. Но его соотнесение с другими базовыми понятиями очень проблематично. Казалось бы, индивидуальность артиста, отношение к нотному тексту и единство исполнительских средств у конкретного музыканта-исполнителя в разные периоды его деятельности можно отнести к тем или иным понятиям теории. Но ни одно из них не имеет четких определений. Более того, желание проследить какие-то закономерности и нормы наталкивается на фактическое отсутствие объекта. Все наблюдения, точки зрения обнаруживают только одно свойство: спорность суждений, субъективность форм высказывания, подверженность изменению в истории культуры. Особенно это проявляется в анализе конкретных исполнений конкретного произведения, а также в художественном содержании интерпретации и определении смысловых параметров использованных средств музыкальной выразительности.

В слушательской оценке, в восприятии критиками, публикой, учениками любой артист оказывается фигурой, по отношению к которой понятие «стиль» как выражение индивидуальности может быть только яркой и уместной метафорой. Она в самом своем обтекаемом смысле служит только исключительно для констатации не случайности, а характерности средств, свойств, сторон личности. Конкретика же характеристики этого стиля выходит в сферу поэтизации и фантазии.

Индивидуальность композиторского стиля создателя шедевра, который интерпретирует исполнитель, тоже трудно как оспорить, так и охарактеризовать. Узнаваемость на слух Глинки и Чайковского, о которой писал Асафьев, к концу XX в. стала очевидной и для слушателя по отношению к феномену исполнения. Сотни фанатов и профессионалов, интересы которых сосредоточены на интерпретации, благодаря тотальному распространению аудиозаписи, обнаружили это обстоятельство – узнаваемость исполнителя. Если бы Шуберта, Рахманинова, Скрябина на слух узнавали только по их «знаменитым» аккордам! Ведь теорией не так уж подробно описаны именно те средства, по которым происходит слуховая идентификация текста. И мы сегодня достоверно так и не сформулировали, что именно определяет стиль – какова эта система средств, представляющая стиль композитора, или это всего лишь фантазии.

Что же касается стиля исполнителя, то здесь все обстоит еще сложнее. Императив нотного текста, который, с одной стороны, неизменен в своих важнейших параметрах, а с другой стороны ясно, что, он не может быть тривиально неизменным. Сравнение исполнения итальянского пианиста 70-х гг. XX в. с литературным или кинематографическим неореализмом, объяснение стиля Рахманинова взглядами и деятельностью беляевского кружка в книге Алексеева – это специфические исторические документы, отражающие не исполнительский стиль, а его восприятие современниками. Оно подвижно и изменчиво, как и сами стили, и суждения об этом предмете, к тому же подверженном логике исторических трансформаций. Восприятие располагается

в иной плоскости, нежели текст композитора или исполнительский текст в традиционной методологии музыкознания.

Можно до бесконечности описывать язык композитора, который, несомненно, окажется индивидуальным и самобытным. Можно также подробно анализировать исполнительские приемы, по сути дела описывая неповторимую интонационную систему артиста-музыканта. Как пишет музыковед Е. Гасич: «теоретическое описание само и есть интерпретация, также нуждающаяся в исследовании. На самом деле, стиль неуловим при анализе средств с содержательной стороны, потому что содержание находится не в тексте, а за его пределами, достаточно абстрактно – в культуре, в общественном сознании и в сознании индивидуального представителя как носителя и транслятора культурных ценностей. И содержательные аспекты исполнительского стиля сложно измерить методами анализа музыкальной ткани. Письменный нотный текст представляет собой в историко-культурном смысле зашифрованное «послание», а обращение с ним исполнителя совершается по законам «примерки» его на современные обстоятельства культуры: ее запросы, представления, оценки, понимание» [68, 150 с.].

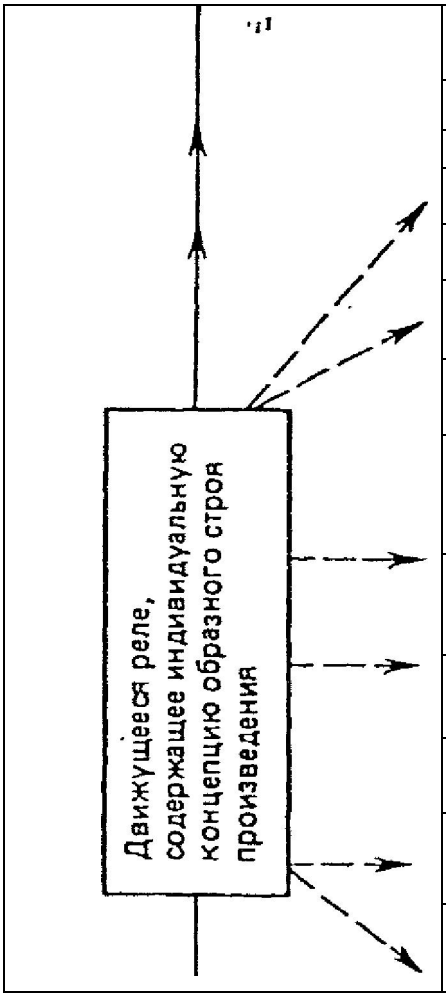
Здесь и далее термин интерпретация используется при анализе музыкальных произведений и поисков их оптимальных исполнений, удовлетворяющих как обычных слушателей, так и музыкальных критиков и композиторов-авторов и их коллег.

В музыкальном искусстве понятие интерпретация зародилось в XIX в. во Франции и европейских странах. При этом оно включало в себя лишь элементарное исполнительство музыкального произведения, т.е. безошибочное извлечение музыкальных звуков в соответствии с составленным композитором нотным текстом без какой-либо трактовки мыслей и задумок последнего. В это время музыкальное произведение с импровизациями исполнителей, отражающими традиции, идущие из предыдущих эпох европейской музыки, стало заменяться полной письменной фиксацией произведения.

Трактовка исполнителем нотных текстов приобрела новые качества, такие как художественное осмысление целей и задач композитора, аутентичное воспроизведение исполнителями авторского текста стало обязательным правилом при проведении публичных концертных выступлений. При этом стало развиваться такое важное для музыкантов понятие как индивидуальность исполнителей, выражавших своё индивидуальное мастерство в процессе импровизации как при исполнении авторских произведений с сохранением основных идей и музыкальных образов композиторов, так и в парафразах, фантазиях и других сочинениях музыкантов-виртуозов, создаваемых на популярные темы знаменитых композиторов. Появилось также такое новое понятие как «исполнительский стиль», включающий в себя интерпретацию исполнителем нотных записей автора и импровизацию на основе индивидуального мастерства во время исполнения авторского произведения.

Следует отметить, что по мере развития музыкального искусства отмечались такие явления, как, например, барочная традиция, где исполнитель

чересчур увлекался импровизациями, привнесением своего видения в авторский текст, которое продолжалось и в 19 веке, где возникли в исполнительской практике жанры транскрипции и парафразы. До наших дней сохранилась аналогичная тенденция, хотя и в другом виде: исполнители сочиняют свои каденции для выступлений по произведениям Гайдна, Моцарта, Бетховена. Артисты аутентичного направления изменяют фактурные виды, мелодические картинки, проявляют творческий подход к орнаментам и регистрам. Но точное музыкальное воспроизведение нотных записей, в которых композитор указывает в нотных материалах свои ремарки исполнителям: темповые, динамические, агогические оттенки, артикуляцию, штрихи и др., является для исполнителей непременным обязательным правилом в концертной исполнительской практике. Проблемы письменного текста музыкальных произведений подробно рассматриваются в исследовании Е. Либермана «Творческая работа пианиста с авторским текстом» [35]. Различая понятия нотного и исполнительского текста, автор приводит виды и характер текстовых координат: композиторский, смешаный композиторско-исполнительский, исполнительский нотные тексты (рисунок 2).



Части текста	Вид и характер текстовых координат
Звук	Необозначенные или неточно обозначенные координаты (*Исполнительский* уровень текста или эмоциональная зона интерпретации)
Вибрация	
Мелизмы	
Агогика	
Знаки динамической и ритмической нюансировки	
Выявление фактуры	Неточно обозначенные координаты (*Смешанный композиторско-исполнительский* уровень текста или смешанная эмоционально-интеллектуальная зона интерпретации)
Темп	
Словесные обозначения	
Артикуляция, акцентировка, штрихи	Относительно-точно и точно обозначенные координаты (*Композиторский* уровень текста или интеллектуальная зона интерпретации)
Формообразующая динамика	
Метроритмический рисунок	
Звуковысотность	

Рисунок 2 - Модель исполняемого музыкального произведения предложенная Е. Либерманом [35]

Мысль о стабильности и неизменности авторского текста музыкального произведения кажется очевидной, и она высказывалась неоднократно. Но многозначность так называемого «авторского текста» приводит к многочисленным и далеко не совпадающим формам реального звучания произведения и не обязательному соблюдению тех требований и условий, которые устанавливают абсолютное авторство произведения [67]. Несмотря на то, что в интерпретации, которой порой свойственна неординарность индивидуального исполнения, приходится придерживаться заданного текста. С. Савенко пишет: «… отклонения возможны только в условиях соблюдения неких границ, пусть и достаточно широких, но интуитивно ощущаемых как весьма определенные: они диктуются текстом произведения. Выход за их пределы может до неузнаваемости исказить облик сочинения» [78].

Однако предполагаемые границы интерпретации ставят проблему, относящуюся к стабильности, постоянству музыкального стиля, т. е к понятию константности. В процессе исполнения, конечно, необходимо соблюдать неизменность нотного текста, даже если речь идет об интерпретации музыкального стиля и когда речь идет об авторском инварианте произведения. Если же рассматривать стиль произведения в содержательном смысле, как явление чувственного и образного отражения действительности в сознании исполнителя, то происходят изменения и в самом стиле.

В период длительного времени функционирования исполнительских традиций интерпретации существуют бесконечно изменяющиеся виды содержания. Так характеризует этот феномен Е. Гасич: «варианты психологических модусов текста, варианты образов, варианты отражения действительности – картины мира. Через несколько поколений они могут принципиально отличаться от взгляда и подхода автора и его эпохи, вплоть до конфликтного состояния. Если признать, что стиль, при всех допустимых смысловых трансформациях текста произведения, остается величиной неизменной, тогда сама категория стиля однозначно должна быть отнесена в теории исключительно к языку произведения, так как в нотной записи фиксируется именно языковой слой» [68, с.122-123].

Обозначенные отсутствия единства в суждениях проявляются по одной причине – музыковеды больше уделяют внимание непосредственно к музыкальному произведению, нежели конкретным исполнительским интерпретациям. Л. Мазель, например, полагал, что анализ может быть «достаточно полным даже без разбора различных исполнительских трактовок» [79, с. 47]. Полвека назад, уделяя особое внимание выразительному смыслу музыкальных средств, он подчеркивал, что анализ произведения в этом ракурсе невозможен без «молчаливо предполагаемой исполнительской интонации» [там же, с. 45]. Более того, Л. Мазель вообще признавал две основы произведения в европейской традиции: нотный текст и множество его воплощений.

На рубеже XX-XXI веков интерес к проблемам интерпретации, к анализу исполнительского творчества, в обозначении подходов к трактовке произведений разных стилевых направлений особенно возрос. Решение

педагогических задач при определении времени создания произведения, жанров в изучаемых сочинениях композиторов в исполнительском анализе можно видеть у таких авторов, как: Я. Клечиньский, А. Долмеч, А. Швейцер, В. Ландовская, И. Браудо, П. Бадура-Скода, Г. Фрочер, Р. Донингтон, Я. Мильштейн и многие др. Характерным стали исследования, в которых производится сравнительный анализ различных интерпретаций одного сочинения или группы сочинений разными артистами. Это направление получило особое развитие в России (А. Алексеев, Л. Гинзбург, Г. Коган, В. Крастинь, С. Павчинский, Д. Рабинович и др.), в Казахстане (С. Кузембай, Д. Жумабекова, Г. Бегембетова и др.). Так, например, диссертация А. Полежаева выполнена целиком на сравнении разных исполнительских интерпретаций одного сочинения Бетховена [66]. А. Алексеев на основе анализа исполнительского искусства выдающихся пианистов XX века создал учебное пособие «Интерпретация музыкальных произведений» [80].

Теория интерпретации сейчас является актуальной дисциплиной в образовательной среде – подобные курсы существуют в музыкальных учебных заведениях Франции, Германии, Австрии, Норвегии, США, Канады и других стран. В практике советского музыкального образования тоже можно найти подтверждение плодотворности похожей идеи: практические семинары по интерпретации произведений определенного стиля в классах по специальности проводил в свое время Г. Нейгауз. В последние пять лет в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы также преподается дисциплина по теории и анализу интерпретации.

В процессе изучения и обращения к множественным видам интерпретаций осознается, что вариативность видения концепции произведения исполнителем практически неисчерпаема и существует в тесной связи с культурно-историческими событиями. Музыкальное сочинение претерпевает глубокие изменения в многочисленных исполнительских версиях на протяжении своего исторического пути. Причем, многообразие жизни произведения раскрывается и во временном пространстве, и в «пространственно-временной» вертикали. Здесь нам важно подчеркнуть, что исследователи видят даже в пределах одной «стилистической эпохи... разные концепции произведения». Так формулирует эту закономерность Е. Либерман: «Лежащие в основании новых концепций изменения в понимании образного содержания музыки – главная пружина исторической жизни произведения, которое постепенно как бы самораскрывается» [35, с. 210].

Стиль интерпретации музыки прошлого так же постоянно меняется. Это подмечал еще Б. Асафьев, называл стилевым «переинтонированием», предостерегая от «стилистического неравновесия исполнителя с исполняемой музыкой» [8, с. 143]. Такое неравновесие мы наблюдаем наиболее отчетливо в исполнительских подходах к музыке более отдаленных эпох. Крайними полюсами оказываются, с одной стороны, очевидное «осовременивание», явное переосмысление в соответствии с возникшими запросами нового времени и, с другой стороны, подчеркивание в интерпретации музыки прошлого ее отличий

от современности, как бы архаизация наследия минувших эпох. С точки зрения общей характеристики исполнительских тенденций в науке принято отмечать стилистический плюрализм одной «из главных примет современного этапа в искусстве музыкальной интерпретации» [81, с. 180].

Отличительным качеством исторического стиля существующего определенными вариантами звукового воплощения в том или ином периоде является разнообразие интерпретаций. Отсюда неминуема идея о том, что анализ стиля исполнителя должен был развиваться в разных подходах к исполнению тех же самых сочинений. Их множество – не просто некая пестрота и многообразие; консервация традиционных подходов к воплощению текста сосуществует и борется с новаторскими открытиями.

Е. Либерман называл жанр, стиль и общий образный строй произведения «тремя китами», лежащими в основе исполнительской трактовки. Считая, что жанровые очертания более неподвижны, он прямо утверждал: «изменяются исполнительские стили, но в результате накапливающихся исполнительских изменений эволюционирует и стиль самого автора, доминирующее представление о нем» [35, с. 210]. Это выражение, чрезвычайно характерное для литературы об исполнительстве, вызывает сомнения так, как изменения его накапливаются не у автора, а в истории жизни произведения. Таким образом, они становятся уже продуктом восприятия другими людьми, другим обществом (точнее, другим общественным слоем), то есть другой культурой. Она диктует произведению иное содержание как иное представление по отношению к тому времени, когда создавалось. Музыкальная общественность, часто с трудом переживающая осовремененные, к примеру, оперные постановки, еще более чувствительна к изменению образов, смыслов, которые несет новаторская концертная интерпретация вокальной или инструментальной музыки. Она не выносит нарушения традиций, новаторских открытий – тем не менее, они утверждаются, порождают последователей, образуют новые исполнительские традиции и школы и даже эпигонов исполнительского стиля. Банальные повторения, некритическое и несамостоятельное воспроизведение «эталонных» решений тоже со временем отвергает от артиста его аудиторию.

Формулировка Либермана об изменении стиля композитора отражает примечательный сдвиг в сознании исполнителей, завоевывающих право на свободу интерпретации произведения. Другой стороной этого вопроса является концепция «открытого текста» (А. Эко), которая, несмотря на авангардизм в композиторской практике (в алеаторике, в инструментальном театре и других явлениях), не прочно утвердилась в музыкантской среде. Параллелизм явлений свободы и многозначности композиторского и исполнительского текста музыковедению еще предстоит осмыслить.

Общеизвестно, что Равель протестовал против интерпретаций, а последовательный ненавистник интерпретации Стравинский мечтал при помощи звукозаписи зафиксировать «для будущего соотношение темпов и раз навсегда установить динамические оттенки, которые мне были нужны» [82, с. 158]. Однако это показательный пример того, что не всегда стоит доверять

некоторым историческим свидетельствам без подробного знания культурного контекста. К началу XX столетия понятие интерпретации было своеобразно воспринято виртуозами, активно занимающихся концертной деятельностью на мировой концертной сцене. Их манерность и «романическая нервозность» раздражали прогрессивных музыкантов и критиков, которые предпочитали «интерпретаторам» «исполнителей». И только где-то к середине века понятие интерпретации вновь обрело свой положительный оттенок, заняв свое современное место в рецензиях и исследованиях.

Интересуясь проблемой изменений стиля, возникающих в исполнительской интерпретации, мы не можем обойти вниманием то обстоятельство, что нередко проблема исполнительских решений в научно-практической литературе ставится намного уже, нежели содержательное составляющее стиля, понимания его в русле соответствия образному строю музыкального произведения [68]. Г. Коган критиковал исследования Е. и П. Бадуры-Скода, посвященные исполнению моцартовских сочинений за преобладающий технологизм. «Авторы книги слишком узко трактуют проблему интерпретации Моцарта, – писал он, – сводя ее в основном к вопросам темпов, артикуляции, орнаментации и т.п. и почти ничего не говоря о духе, о характере музыки создателя «Дон Жуана», о существе (а не только о формальных признаках) ее стиля». Упрекал он и Л. Баренбойма за его предисловие к этой книге: «... в главе «Звуковой идеал Моцарта» он указывает на важность «Связывать звуковой идеал композитора с его мировосприятием и миропониманием, но раскрывает эту связь совершенно недостаточным образом» [83, с. 129-130].

В современных исследованиях, посвященных стилевым аспектам исполнительской интерпретации, авторами или составителями сборников статей уделяется определенное внимание содержательному компоненту стилевой интерпретации, но технологические аспекты преобладают. Теория «стильной» интерпретации для большинства играющих и обучающих музыкантов связана со средствами, прежде всего.

Конечно, с изучением и освещением техники исполнительства связаны довольно многочисленные статьи и материалы о редакциях нотных текстов. Они, как правило, нацелены именно на адекватное отношение к стилю, и аргументами критики редакторов нередко является именно стилевой параметр.

В этой связи усилился интерес к аутентичному исполнительству, к реконструкции традиций баховского времени, романтические редакции баховских текстов сегодня практически не играют. Редакции-интерпретации Баха многие музыканты отмечали как не соответствующие с нашей сегодняшней точкой зрения стилю эпохи создания произведения. Они были, однако, безумно популярны примерно со второй половины XIX века по первую треть XX столетия, что лишний раз говорит о веяниях того времени.

Повальный интерес и священное отношение к уртекстам одержали победу над постромантической концепцией баховского стиля где-то к середине XX в. Это привело к многочисленным новым, «очищенным» от исторических

наслоений изданиям баховских сочинений в оригинальных подлинных записях, которые тщательно восстанавливались и осваивались вместе с новым пониманием барокко.

Как пишет Е. Гасич: «Благодаря существующим записям появилась возможность сравнивать интерпретации с разницей в 40-80 лет и изучать их в виде анализа исполнительских средств. Изучение различий в содержательности практически невозможно без обращения к слушательским взглядам в литературе, письмах, дневниках, прессе, в музыковедческих исследованиях. Замечательный материал в этом смысле предоставляют различные сборники воспоминаний о великих артистах, сравниваются впечатления от аудио записей с восприятием современников артиста. У современного слушателя нередко возникают резко критические эмоции по поводу записей 30-50-х гг., вызывающие искреннее недоумение при чтении восторженных оценок этих интерпретаций в материалах и документах того же времени» [68, с. 133].

Изучая подходы к стилю музыкантов-исполнителей, научную литературу о стиле, мы обнаруживаем, что присутствовали разность взглядов, существовали также и разнообразность трактовки произведений в воплощении музыки исполнителями стилям эпох, что вызывало, критические характеристики. Г. Нейгауз, выделял четыре стиля исполнения, в процессе анализа исполнительских интерпретаций своего времени.

Стоит привести его «определения», чтобы понять, насколько в них все убедительно и вместе с тем неопределенно, метафорично, поэтично. У тех, кто исполняет Баха «с чувством» a la Shopin или Фильд, а Моцарта «a la старая дева», он вообще не видит «никакого стиля» (!). Второй вид исполнительского стиля Нейгауз клеймил как совершено безжизненное, «морговое исполнение»; третий называл «музейным», потому что он покоится «на основе точнейшего и благоговейного знания, как исполнялись и звучали вещи в эпоху их возникновения». Совершенно понятно, что ни один из этих «методов» его совершенно не привлекает. Потому что в четвертом (по своей классификации) стиле он видит озаренное интуицией и вдохновением исполнение «современное, живое, насыщенное непоказной эрудицией» [84, с. 243-244].

Такие воззрения типичны для теории исполнительских стилей, в конце XX столетия в зарубежной литературе. М. Друскин тогда обозначал две тенденции в исполнении Баха – стилизации под романтическую музыку и стилизации под старину [58, с. 192-193]. Один из авторитетных исследователей исполнительства А. Меркулов отмечал еще знаменательное обстоятельство: «один и тот же исполнитель рассматривает творчество композитора не как единое стилевое целое, а как конгломерат стилей» [81, с. 182].

При сопоставлении теоретических концепций стиля с трактовкой этой категории исполнителями мы видим, что для ученых это оказывается исключительно подвижным, подверженным самым разнообразным метаморфозам феноменом [68]. Так как исполнители в поисках адекватной интерпретации видят стиль (каким-то внутренним, интуитивным ощущением) совершенно по-своему, причем это видение оказывается разным в разные годы

жизни музыкантов, разные периоды творческой биографии. Интересно здесь привести высказывание Д. Ойстраха: «Иногда я слишком прямолинейно воспринимал гениальную простоту Моцарта. Ее показ становился для меня даже одной из основных целей. Бывали и попытки чрезмерного приближения образного содержания музыки Моцарта к Бетховену. Это так же плохо, как и первое» [85, с. 51].

Если в основе исполнения лежит неизменная нотная запись средств, а его звуковое воплощение производит самые различные метаморфозы в содержании, то теория должна наглядно разделить эти два объекта [68]. Мы показали здесь, как из теории композиторского стиля выделились самостоятельные сферы – семантика музыкального языка, требующая изучения средств в историко-культурном контексте и теория содержания. Исполнительский стиль сегодня пока относится к средствам, исполнительской технологии, с одной стороны, и смыслу, образу и прочим содержательным моментам, с другой. Это, наверное, объяснимо характером самой литературы об исполнительском стиле: практическими музыкантами – концертирующими артистами и педагогами.

Стиль композитора при всей относительности нашего представления о нем, при всей своей исторической отдаленности имеет право быть научным теоретическим объектом, но его анализ в любом случае не может быть поставлен вне всякой зависимости от конкретного звукового воплощения. Это может быть субъективной иллюзией ученого, проявлением его слуховой фантазии, его догадкой, проявлением эрудиции или интуиции, но возникнуть при «глухом» созерцании нотной записи не может. И вопрос индивидуальной звуковой трактовки музыкального стиля сам собой перемещается в плоскость изучения множества исполнительских реализаций. Принципы художественного единства проступают отчетливо не только в композиторском творчестве, в композиторском тексте, но и в том тексте, который создает исполнитель. И, само собой, это *единство привносит новый теоретический объект – индивидуальный стиль исполнителя.*

1.2 Исполнительские средства художественной выразительности и понятие «исполнительский стиль» в области игры на струнно-смычковых инструментах

Определение тех исполнительских средств выразительности струнно-смычкового исполнительства, которые способствуют выявлению художественного уровня исполнительского мастерства, представляется весьма существенным. В этом смысле, обозначение таких качеств воплощения на инструменте и понимания художественного содержания, как, образные и звуковые представления, насыщенность тембра и тона, чистота интонирования, артикуляционные свойства, импровизационность (джазовая и фольклорная) в исполнительстве становятся необходимыми в процессе обозначения конкретного исполнительского стиля.

Сопоставляя анализы нотного текста музыковеда и исполнителя, мы

видим, что в исследованиях посвященных исполнительским средствам музыкальной выразительности преобладают два направления – музыковедческо-эстетическое и методико-технологическое.

Музыковедческо-эстетическая сторона исследований в большинстве случаев подразумевает «выведение за скобки» исполнительских технологических проблем. Методическая сфера зачастую ограничивается технологическими рамками (по определению И. Андриевского) [86]. В музыковедческо-эстетическом, в свою очередь, анализируется в основном, четыре слоя средств, составляющих, собственно, систему музыкального языка: гармонию, фактуру, мелодику и метро-ритм, а для исполнителя предметом анализа становятся именно средства звуковой реализации текста произведения, зафиксированного в нотной записи: окраска звучания (тембр звука), темп, динамика и артикуляция (расчленение мелодического потока). Так обобщенно формулирует два класса средств Г. Тараева в статье, посвященной подходам к анализу исполнения [22].

В каждой из этих «подсистем» музыкальной выразительности (средств «произнесения», интонирования музыки) есть своя внутренняя градация. Окраска звучания, которой управляет исполнитель, включает, например, на фортепиано туше, педаль, способы извлечения звука; аналогично колоссальную роль на всех струнных и духовых инструментах играют штрихи и специальные эффекты. Выразительность звучания человеческого голоса – чрезвычайно разнообразная стихия природных оттенков красок тембра и школы становления аппарата певца. Темп в исполнительстве связан с сотнями нюансов, которые устная традиция и теоретическая литература называют агогикой. Не менее разветвленной в мельчайших деталях оказывается динамика, называемая и отражаемая в записи итальянскими обозначениями градаций forte и piano, а также многочисленными «вилочками». Что касается артикуляции, то именно она для исполнителя составляет главный вопрос и стимулирует поиски адекватных редакций нотных текстов или собственные решения, связанные с внутренней диффенциацией. Так характеризует специфику скрипичной артикуляции исследователь Л. Гуревич: «Воплощение в скрипичных штрихах двух основных артикуляционных сфер – легато и нон легато – принципиально различно. Скрипичное легато артикуляционно однозначно и реализуется всегда одним игровым приемом, в то время как нон легато представлено большим количеством артикуляционных градаций и, соответственно, штриховых вариантов» [55, с. 38].

Исполнитель может сколько угодно декларировать в высказываниях свои намерения по поводу содержания интерпретации, своего видения произведения, но его конкретные практические действия по воспроизведению текста связаны именно с использованием комплекса средств выразительности. Он управляет краской, темпом, динамикой, членением, и здесь свобода его теоретически безгранична. Индивидуальный и самобытный стиль исполнителя отражает закономерности, являющиеся тем, что принято называть установками и принципами школы, которая в свою очередь, представляет национальные

традиции. И, конечно, индивидуальный стиль артиста во многом зависит от стиля исполняемой им музыки, хотя он и может окрашивать своей индивидуальностью очень разные исторические пласты музыки. Как, например, Г. Гульд, по-разному играющий Баха и Шенберга, но безошибочно узнаваемый. Индивидуальность артиста – вообще, тема фактически недостаточно развитая в научной литературе. Хотя в музыкальной критике наличие явления исполнительской индивидуальности, национальной или иной школы, традиции не вызывает сомнений.

В сфере исследования стоит уделить внимание еще одному ракурсу проблемы – существованию концертного и камерного вида исполнительства, которые определяют исполнительский стиль музыкантов. Эти две противоположные формы музицирования были связаны с определенной ситуацией, обстановкой, которые различались по религиозному и светскому характеру в доклассическую эпоху. Как пишет об этом Н.Драч: «В них различаются не только тип художественного содержания, «соответствующий назначению, социальным функциям и условиям восприятия музыкального текста» (А. Сохор), но и комплекс средств исполнительской выразительности. Начиная со второй половины XIX века, в исполнительстве существуют академическое и неакадемическое направления, своего рода «музыка, представляемая для слушания», концертная, и «обиходная», для развлечения и музицирования дома. То есть, принимая определение жанра как разновидности музыкального творчества, соответствующей жизненному "предназначению и обстановке исполнения и слушания музыки, в исполнительском искусстве можно определить простые, «первичные», и «концертные», «преподносимые» исполнительские жанровые разновидности. Исполнение музыки для десятков и сотен слушателей получило наибольшее распространение в XIX веке, в эпоху романтизма» [67, с. 48-49].

Таким образом, *концертность* является порождением определенных условий бытования исполнительского искусства, исторически обусловленным видом музицирования. Например, В. Холопова в работе «Музыка как вид искусства» употребляет выражение «класс "концертной музыки"». Данный вид музицирования, по мнению музыковеда, «отразил в снятом, преобразованном виде смыслы, накопленные музыкой во всевозможных моментах связи ее с человеческой жизнью, самовыражение, диалог, единение, различные функционально-обрядовые значения, притягательность, привлекательность, весь спектр эмоций от низших до высших» [18, с. 117-118]. Л. Раабен в библиографическом очерке «Жизнь замечательных скрипачей» очень широко применяет понятие «концертность» в характеристике исполнительской манеры скрипачей. Так, к примеру, «уже в годы учения в Л. Когане обнаружилась склонность к крупному концертному стилю, монументальности, драматически-волевому, мужественному складу игры» [27, с. 263].

В определении основных характерных черт концертного исполнительского стиля, нами выделено преимущественно крупные построения в исполнительском структурировании и формообразовании, в акцентировании

тех фрагментов, в которых преобладают насыщенная фактура, «крупная» техника, в «большом», объёмном звуке и т.д. Конкретизируя это положение, мы отмечаем функционирование некоторых средств исполнительской выразительности, соответствующих именно *концертному исполнительскому стилю*. В числе которых - насыщенность и яркость тембро-динамических и артикуляционных контрастов; большая амплитуда динамики; четкость, рельефность фразировки при некоторой сглаженности деталей; интенсивность, глубина вибрации; декламационность, высказывания; артикуляция, как правило, portato или portamento. То есть, исполнители подобного концертного стиля, очень часто, включают в репертуар сочинения таких развернутых форм, в которых, в большей степени, доминирует плотная, «оркестровая» фактура.

Говоря же о *камерном исполнительском стиле,* то оно относится исторически к более раннему периоду. Исследователь В. Григорьев пишет о том, что камерность проявляется в «лирической утонченности, изяществе, отделанности деталей, богатстве нюансов» [87, с. 775]. К этому стилю можно отнести исполнительский стиль эпохи барокко, о котором пишут в старинных музыкальных трактатах. Свойственные ему черты вновь звучат в интерпретаторской практике опусов XVIII — начала XIX веков современными музыкантами-струнниками. Одним из примеров может служить творчество Шопена, в чьем пианистическом искусстве преобладал камерный исполнительский стиль. Об этом подробно пишет Г. Цыпин в книге «Шопен и русская пианистическая традиция», где автор акцентирует тот факт, что Шопен-исполнитель «не любил огромных, роскошно убранных концертных залов, многолюдных аудиторий ... "уютнее" он чувствовал себя в узком кругу близких и друзей – там, где понимали самые тонкие и сокровенные его душевные движения». И далее: «Он всегда лучше доходит в небольших залах, в интимной атмосфере» [88, с. 42]. Продолжая ряд примеров камерного исполнительства, можно привести в пример игру скрипача М. Ваймана, чье искусство относится уже к XX веку. Исследователь Л. Раабен пишет: «Творческая направленность Ваймана приводит к тому, что он, превосходно владея крупными концертными формами, все более и более склоняется к камерности, являющийся для него средством высветить тончайшие нюансы чувства, малейшие оттенки эмоций. Отсюда и стремление к декламационной манере игры, своего рода «речевому» интонированию посредством детализированных штриховых приемов» [27, с. 291].

Проводя сравнение между концертным видом смычкового исполнительства с эпическими и драматическими жанрами, мы можем провести аналогии камерного вида с лирикой, которым свойственны такой образный план и выразительные средства. Лирике в музыке характерны особое внимание к динамичности, неформальность начала и конца, нерезкие переходы от одного состояния к другому. В свою очередь, художественно-психологическое воздействие достигается различным путем – драматургическая линия отличается диапазоном неожиданных контрастов, яркостью и ясностью образов, а сила целостности лирического содержания

проявляется в поэтапном накоплении впечатлений, в выделении родственных друг другу настроений. Подобное в большой степени относится к камерному музицированию.

В музыкальном исполнительском искусстве основными показателями камерного исполнительства считаются некая утонченность и различные типы интонирования в проведении мелодических линий, фактурных пластов, частую смену «дыхания» во фразах. Для этого исполнительского стиля характерны сдержанность динамики звучания, малый диапазон динамических контрастов, не очень сильное динамическое развитие, множество образных «подтекстов». В подобной манере исполняются чаще всего пьесы малой формы, сочинения, которые выделяются своей психологичностью, интеллектуальной наполненностью. Средства выразительности, особенно артикуляция, вибрация, у исполнителя камерного стиля весьма разнообразны, так же, как и приемы звукоизвлечения. Определение средств исполнительской выразительности обусловлено особым отношением к тому, как звучат отдельные детали, как происходит замедление или ускорение от заданного темпа и метра, подчинённых целям художественной выразительности, мелодических ходов, которые ранее обычно не акцентировались. Особое внимание привлекает внезапное яркое исполнение второстепенных голосов или фактурных линий и т.д. Подобный образный план и выразительные средства, безусловно, более уместны в небольшом зале, в обращении к кругу единомышленников, к узкой аудитории просвещенных слушателей, «знатоков» [89, с. 9].

Таким образом, концертность и камерность – такие виды исполнительского искусства, которые не только различаются по коммуникативным функциям, но и, по выражению В. Холоповой, являются «осью связи с реальной действительностью», т. е. отражают явления, события происходящие в жизни.

Обратимся к конкретному примеру. Сравним трактовки Партиты ре минор И. С. Баха Я. Хейфецом и Н. Мильштейном.

У Хейфеца произведение звучит, приподнято, драматично, во многих случаях действенно, активно. Скрипач играет ярким насыщенным звуком, portamento. Динамический план лишен резких противопоставлений (f, mf-p). Контрасты, как темповые, так и динамические, воспринимаются лишь в переходах от одной части цикла к другой. Выделяются импровизационные фрагменты, которые исполнены патетично, напористо, виртуозно, свободно ритмически.

Концертная, яркая подача музыкального материала не вызывает сомнений. Хейфец с подлинно ораторским пафосом «внушает», «объясняет» музыку. Исполнению присущи классическая строгость, объективность, эпический склад выражения.

Совершенно другое впечатление оставляет игра Мильштейна. Скрипач сосредоточен на показе тембровой многоплановости баховской музыки. Резко противопоставлены по тембру и динамике не только части цикла, но и полифонически сопряженные голоса. В интерпретации Мильштейна нет

сближенности, «выровненности» ритма и динамики, как у Хейфеца. Напротив, мелкие фразы, мотивы «дышат» внутренними crescendo и diminuendo, агогическими отклонениями. Исполнитель находит и подчеркивает моменты метрической и ритмической нерегулярности. Многие фразы заканчиваются интонацией вопроса.

Все перечисленные качества придают интерпретации черты новизны. Мильштейн «рисует» красочную картину, сродни старинному гобелену, и создает атмосферу созерцания, таинственности, недосказанности. Можно было бы говорить об элементах стилизации исполнительского стиля эпохи барокко, но лишь с точки зрения трактовки звукокрасочных и ритмических средств исполнительской выразительности.

Представляется, что интерпретация Я. Хейфеца принадлежит концертной разновидности в исполнительстве, а трактовку Н. Мильштейна следует отнести к камерному виду. Необходимо отметить субъективный, лирический тип высказывания последнего. Забегая вперед, можно сказать о чертах аклассичности и исполнительского необарокко в манере скрипача. Анализ показывает, что многие сочинения в струнно-смычковом исполнительстве «живут» как в концертном, так и в камерном «вариантах».

Следует подчеркнуть, как в композиторском, так и в исполнительском творчестве стили находятся в постоянном движении и взаимодействии. М. Лобанова в книге «Музыкальный стиль и жанр: история и современность» пишет: «В переходные эпохи возникает «смешаный стиль»... В это время в музыке сближены до предела стиль, композиционные факторы, жанр и внемузыкальные явления» [7, с. 146].

Процессы синтеза отмечаются и в современном исполнительстве. Например, А. Алексеев замечает: «Примечательно, что не только в творчестве композиторов, но и в искусстве музыкантов-исполнителей сейчас нередко проявляется своеобразный сплав выразительных средств, присущих камерной музыке и музыке, рассчитанной на восприятие в больших залах» [90, с. 7].

Кроме того, происходит «смешение» простых и сложных видов исполнительского искусства. Так, ранее прикладной, «развлекательный» исполнительский жанровый вид – эстрадно-джазовое музицирование – переходит в разряд концертных. К примеру, скрипачка Жамиля Серкебаева с джазовыми концертами выступает в больших концертных залах. В ее импровизациях, исполнении подготовленных, выученных произведений в рок и джазовом стиле появляется содержание, не свойственное развлекательным жанрам. Комплекс средств художественной выразительности, которым пользуется музыкант, позволяет считать, что существует, или формируется (через жанровую многосоставность) новый для академических форм исполнительства стиль игры. Он вбирает особенности эстрадно-джазового и академического исполнительских стилей. Так характеризует игру скрипачки музыковед Г. Мусагулова: «Ж. Серкебаева в Прелюдии c-moII И. С. Баха сохранив основной характер жанра – текучесть, непрерывность, моторику,

обогащает ее звучание совершенно новыми музыкальными средствами, придающими этой композиции свежее, современное дыхание.

В стиле джаза выполнена композиция А. Лукиновского «Fire works» – «Фейерверк», где с наибольшей полнотой исполнительнице удалось раскрыть богатые возможности скрипки. Ее светлое звучание, простота, легкость, непринужденность, характерные ритмические особенности, богатство импровизационного начала, оригинальный диалог с фортепиано насыщает новыми красками представленную пьесу» [52, с. 6-7].

Эти тенденции неотделимы от основных линий развития художественного творчества в целом. А. Казурова в работе «Претворение элементов музыкального языка джаза в отечественной музыке академической традиции» приводит высказывание А. Шнитке: «стремление к раскованности композиции, к исполнительской свободе сближает ... джаз и современную музыку. Композиторы ... вслушиваются в джаз и народную музыку, пытаясь постичь свойственные им законы импровизации» [91, с. 20]. Обращает на себя внимание сближение джаза и фольклора в высказывании выдающегося современного композитора.

«Фольклоризм» в струнно-смычковом искусстве также связан с проникновением в исполнительство жанровых особенностей музыки неакадемического направления. «Происходящая в наши дни “фольклоризация” ряда областей музыкальной культуры обязывает к чуткой и заинтересованной политике в данном направлении, основанной на знании законов функционирования фольклора и возможности его адаптации к стремительным преобразованиям, характерным для нашей эпохи», – пишет Г. Мусагулова [52, с. 11-12].

Осознание различия исторических стилей и импровизационных форм, их дифференциация в создании интерпретаторской концепции является важным моментом в педагогической и исполнительской деятельности музыканта.

Несмотря на то, что вопросы исполнительской стилистики являются актуальными, в настоящее время существуют разные взгляды по поводу научного изучения исполнительского стиля как теоретической категории. Оперируя специфическими «художественными нормами» исполнительство представляет собой самостоятельный вид художественной деятельности, которое подтверждается на практике.

Вызывает интерес рассуждения О. Шпенглера об обусловленности стилей крупных исторических периодов авторскими стилями. «Стили следуют друг за другом, подобно волнам и ударам пульса, – пишет Шпенглер. – С личностью отдельных художников, их волей и сознанием у них нет ничего общего. Напротив, именно стиль и творит самый *тип* художника» [92, с. 151]. И далее: «В эпохи, когда «господствует» определенный стиль, он определяет все индивидуальные формы...» [там же, с. 373]. То есть, струнно-смычковый исполнительский стиль, как и композиторский, закономерно отражает социально-культурные процессы (Я. Мильштейн, С. Скребков, А. Сохор) художественного мышления эпохи (Б. Яворский, В. Медушевский и др.).

Также существует другая формулировка содержания категории «исполнительский стиль». С. Фейнберг писал: «...мы должны под стилем игры подразумевать совокупность выразительных и технических средств, свойственных мастерству инструменталиста, индивидуальный характер фразировки, неповторимую манеру интерпретации и все особые приемы обращения с инструментом». И далее: «В широком смысле слова под исполнительским стилем мы должны подразумевать все свойства, особенности и принципы интерпретации» [40, с. 80-81]. То есть, под понятием исполнительский стиль подразумеваются взаимоотношения композиторских и исполнительских индивидуальностей, выявляющихся в интерпретации. Выход за границы средств выразительности показан в понимании категории «стиль» исследователем Е. Шевляковым, который пишет: «Стиль... это менее всего набор особых качеств, признаков, элементов. Это ***система,*** которая данные свойства формирует (или отбирает) – будучи сама продиктована чем-то большим, уже вне пределов музыки лежащим» [93, с. 152-153].

Содержание понятия исполнительский стиль в целом определено закономерностями художественного осмысления эпохи, как отголосок и конструктивная часть системы музыкального и художественного стиля какого-либо исторического времени. В этой связи двуединство «композитор-исполнитель» играет основополагающую роль в определении содержания категории «исполнительский стиль» в области игры на струнно-смычковых инструментах, которая выражается, прежде всего, в процессе толкования исполнителем композиторского текста [77].

Как показывает практика, содержание исполнительской интерпретации, достаточно близко замыслу композитора, но не сходится с ним полностью. Исследователь В. Чинаев замечает, что *идеальная* исполнительская интерпретация «есть не что иное, как совпадение намерений автора и исполнителя» [41, с. 22-23]. Такое совпадение, конечно, наиболее вероятно в исполнении сочинений автором. Когда в музыке еще не было «разделения профессий», в эпоху барокко композиторский и исполнительский стили не случайно были близки в наибольшей степени [77].

Другой важный аспект проблемы «соотношения» композиторского и исполнительского отмечен Е. Либерманом: «Недостаточно осознано и воздействие исполнительства ... на самый процесс композиторского творчества ... стиль и устремления современного композитору исполнительства сознательно или подсознательно становятся составной частью мышления творцов музыки, оказывая серьезное влияние на самый процесс создания произведений» [35, с. 21]. Например, общеизвестно использование композиторами технических «изобретений» скрипачей в XIX веке. Исполнители, в соответствии с эстетическими идеалами исторического времени, изменяли фактуру произведений (вводили пассажи в октавах и децимах, *glissando, tremolo*, двойные флажолеты, *pizzicato* левой рукой, в сочетании с ударами смычка, в частности, благодаря Паганини, который в свою очередь, также сочинял музыку). Композиторы стали широко использовать

многие исполнительские находки. А. Хитрук в работе «Проблемы взаимодействия композиторского и исполнительского творчества» по этому поводу замечает: «Принимая и развивая новые музыкально-образные идеи ...исполнительство способно по-новому представлять содержание произведений, обнаруживать ранее незамеченные связи музыкально-исторических эпох, культур, по-новому «разъяснять» смысл исполняемой музыки, что, в свою очередь, в немалой степени влияет на последующее композиторское творчество» [64, с. 3]. То есть, взаимодействие композиторского и исполнительского стиля исторически изменчиво [77].

Кроме того, традиции исполнения произведений вырабатывались во многом внутри самого исполнительского стиля, на основе наиболее убедительных интерпретаций одного и того же музыкального материала. Поэтому, черты исполнительского стиля, свойственные определенному историческому периоду, проявляются не только в исполнении современной для него музыки, но и в интерпретации произведений других эпох. Следовательно, исполнительский, и, соответственно, струнно-смычковый исполнительский стиль, имеет корни не только в композиторском стиле, а непосредственно в сфере музыкально-художественного мышления исторического периода, в котором функционирует.

Совершенно обоснованно возможно говорить и об особенностях так называемого слушательского стиля (стиля восприятия), так как он может рассматриваться и во взаимосвязи с планом исполнительского стиля. В связи с этим приведем высказывание Михайлова: «Понятие музыкального мышления составляет необходимую основу трех главных звеньев, образующих фундамент музыкальной культуры: творчества (создание), исполнения (звуковая реализация) и восприятия музыки. Характер музыкального восприятия обладает рядом частных особенностей, определяемых социально-историческими и индивидуальными факторами. Так как стилевая система порождает определенную психологическую установку восприятия, можно говорить наряду со стилями творчества и исполнения также и о стилях восприятия. Особенно это проявляется в историческом аспекте: эволюция систем музыкального мышления определяет изменения закономерностей восприятия». [1, с. 54]. Но все эти проблемы – его взаимосвязей с композиторским и слушательским в настоящее время находятся в процессе исследования.

В нашей работе все вышеназванные направления музыкальных стилей являются важными составляющими в определении содержательного плана категории «исполнительский стиль» в области игры на струнно-смычковых инструментах как олицетворение художественной картины мира и проявление художественного мышления музыкантов. Внутренняя структура теоретического понятия «струнно-смычковый исполнительский стиль» в теоретических исследованиях показана как целый комплекс исполнительских средств выразительности.

Рассматривая специфику и свойства струнно-смычковой акустической

системы, необходимо выделить основные характеристики, по которым следует оценивать то или иное качество звучания. Профессор А. Юрьев выделяет «следующие параметры полноценного струнно-смычкового звука, пригодного для художественного интонирования: звуковысотную определенность (точность интонации), возможность регулировать громкостную динамику и тембр, певучесть, носкость и полетность» [94, с. 25].

Первичными критериями положительного эмоционального отклика являются точность интонации и разнообразие громкостно-динамического звучания, естественно, чем шире динамические возможности исполнителя, тем более выразительно звучание инструмента. Основой тембра инструментов струнно-смычковой группы является спектральный состав звука – количество обертонов, возникающих при колебаниях звучащей струны, усиленных и обогащенных резонансом корпуса инструмента. Вместе с тем, на тембровую окрашенность звука каждого инструмента заметно влияет вибрато, то есть ритмические колебания высоты звука в пределах его звуковысотной зоны (Н. А. Гарбузов), возникающие благодаря колебательным действиям, например, левой руки скрипача. Также в отношении скрипичного исполнения А. Ямпольский пишет: «Ни в коей мере не умаляя значения вибрато, ставшего в струнно-смычковом исполнительстве XX века одним из неотъемлемых качеств скрипичного звука, необходимо подчеркнуть, что материальной основой звучания, в том числе его тембровой стороны, является, результат воздействия смычка на струну» [32, с. 26].

Вопрос о певучести как важнейшем качестве скрипичного звука требует особого рассмотрения. Вот как говорит об этом А. И. Ямпольский в упомянутой выше статье: «Певучесть — наиболее привлекательная особенность скрипичного звука <...>. Это качество необходимо, в первую очередь, культивировать и воспитывать как важнейшую сторону мастерства скрипача-исполнителя <...>. Певучей должна быть не только кантилена, но и виртуозная техника скрипача, что вытекает из самой природы смычковых инструментов» [там же, с. 25]. В этих словах сформулирована одна из важнейших установок советской скрипичной школы. Певучим называется такой звук, который отличается своей текучестью и протяжностью, но при этом не изменяется при громкостно-динамических и тембровых градациях.

Для полетности звука характерно преодоление значительных расстояний, присущее для больших концертных залов, что является, в значительной мере, свойством самого инструмента. Хотя есть исполнители, которые способны заполнить звуком огромный зал.

«Артикуляция в струнно-смычковом исполнительстве связана с воздействием смычка на струну. Как известно, артикуляция в нотной записи обозначается tenuto, portato, marcato, spiccato, ricochet и др., а также различными комбинациями графических знаков – лигами, точками, черточками, клинышками. Одним из признаков артикуляции является штрих, который выполняется с помощью движения смычка зависящий от разного характера подачи звука, связанным со стилистическими особенностями и интерпретацией

исполняемой музыки. Звуковедение после атаки может осуществляться с равномерным звучанием, с усилением и ослаблением звука. Изменение динамики звука, его тембра осуществляется варьированием моментов звукоизвлечения, связанных соотношением скорости ведения смычка, его давления на струну и игровой точкой на струне. В дальнейшем этот вопрос артикуляции будет рассматриваться с позиции штриховой техники, такими понятиями, как *detache, legato, staccato* и др.» – так характеризует артикуляцию при игре на смычковых инструментах профессор Сергей Муратов [95].

Важными параметрами системы выразительных средств являются артикуляция, динамика, агогика, которые всегда в нотном тексте обращены к исполнителю. Но, вместе с тем, существует большое количество различных, убедительных вариантов интерпретаций композиторских сочинений. Подобная вариативная множественность интерпретаций стала толчком для серьезного исследования этого явления в научной литературе и музыкальной критике 60-70-х годов второго тысячелетия. Была выявлена неравнозначность авторских обозначений, выделены исполнительский уровень нотного текста произведения и исполнительские средства выразительности (звукоизвлечение, артикуляция, темп и агогика, фразировка, динамика, вибрация) [77].

Установлено, что средства струнно-смычковой исполнительской выразительности имеют свою специфику. Именно исполнительский уровень текста трудно поддается фиксации. Такое заключение можно сделать на основании музыковедческих исследований и многочисленных высказываний известных исполнителей. Например, Н. Фишман приводит следующую выдержку из письма Бетховена дирижеру, композитору и музыкальному журналисту И.Ф. Мозелю: «Что может быть, к примеру, нелепее, нежели Allegro, раз и навсегда означающее "весело", хотя мы часто настолько отдалены от этого понятия о темпе, что сочиненная пьеса вступает в противоречие со своим обозначением... Что до меня, то я уже давно подумываю отказаться от этих бессмысленных названий: Allegro, Andante, Adagio, Presto » [96, с. 112].

В исполнительских текстах, интерпретациях одного и того же произведения, никогда в точности не повторяется динамика, агогика, меняется (в небольших пределах) темп, артикуляция и т.д. Представляется, что средства исполнительской выразительности имеют «зонную» природу. Структура каждого имеет спектральную или сферическую, форму. Определенные темп, артикуляция, динамика, звук, обладающие крайними пределами, в исполнительской интерпретации выглядят как выбор «участка» из большой сферы, области исполнительских обозначений в нотном тексте. В качестве примера избраны обозначения динамики и темпа. В построении схемы, предложенной Н. Драч [67] используются теоретические выводы Гарбузова, Назайкинского, Рагса, которые в своих работах обосновали зонную природу явлений искусства (рисунок 3).

В результате в исполнительском тексте создается свой пласт музыкального содержания, нередко сопоставимый по значению с нотным текстом [67, с. 39].

Необходимо добавить, что в соответствии с исследованиями последнего

времени, к системе средств исполнительской выразительности отнесено исполнительское интонирование, которое в свою очередь, объединяется исполнительским формообразованием и структурированием. А. Малинковская в работе «Фортепианно-исполнительское интонирование» [97] убедительно показывает, что указанным понятием можно обозначить единство артикуляции, ритма, динамики, звуковых красок в «произнесении» музыкальной ткани.

Исполнительские средства выразительности возникают вместе с появлением новых пластов художественного содержания. Потому, в исполнительстве, как и в композиторском творчестве, в каждую историческую эпоху наблюдается выбор большинством музыкантов определенного соотношения средств выразительности.

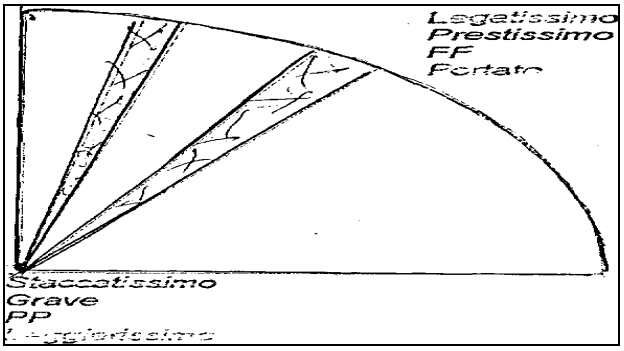


Рисунок 3 - Средства исполнительской выразительности в композиторском и исполнительском тексте [67]

В процессе многолетних наблюдений, эмпирически, путем постоянного анализа концертной практики, были выведены характерные стилевые признаки, условные модели исполнительских стилей барокко, классицизма и романтизма. Обобщая сведения о бытовании средств смычковой исполнительской выразительности в различные эпохи, приведем выводы Н. Драч о характеристиках отдельных качеств исполнительских стилей прошлого, данные разными учеными [67, с. 41-44] (таблица 1).

Таблица 1 - Условные модели исполнительских стилей барокко, классицизма и романтизма

Средства выразительности	Барокко	Классицизм	Романтизм
1	2	3	4
Интонирование	«Естественное», без скандирования; «речевая эмоциональность» (Куперен), «благородная простота» (Ф.Э.Бах); в соответствии с формами выражения аффектов в вокальном и театральном искусстве (Куперен, Лелейн)	«С выразительностью речи» (Бетховен), «говорящая мелодика»; строго логическое последование фраз-«мыслей»	Вокально-декламационное, патетическое, эмоциональное интонирование с большой экспрессией

Продолжение таблицы 1

1	2	3	4
Исполнительская форма	Открытая, построенная на показе, «выдерживании» оттенков одного аффекта, настроения; в исполнительском структурировании особая роль орнаментики.	Законченная, определенная, уравновешенность пропорций, «ограниченная стройность». Диалогичность и «соразмерность» контрастов в зависимости от способов сопоставлении тем-персонажей определяется выбор других средств исполнительской выразительности.	Открытая; «импровизационный характер формообразования», «фиксация движения чувств»; преобладание длинных волнообразно развивающихся мелодических линий, фраз широкого дыхания; частое применение агогики внутри небольших фраз
Артикуляция	Раздельная, мотивная (мотив - слово), следующая правилам исполнения хроноартикуляционных структур, риторических формул; речевое интонирование определяет выбор других средств исполнительской выразительности.	Раздельная, театрально-декламационная; исполнение штрихов стаккато,спиккато (мелкие штрихи, короткие лиги и др.); многообразие штрихов (например, более десятка видов раздельной игры у Бетховена)	Разнообразные оттенки связной игры; длинные лиги, объединяющие разные по структуре и значению построения.
Динамика	Террасообразная, тембровая; на основе изложенных в музыкальных трактатах правил исполнения хроно-артикуляционных структур; небольшая звучность (mf - mp)	«В меру контрастная», выражающая театральную, диалогическую природу музыки; ее особенность - cresc. с замедлением, dim. - с завершающим возвращением к основному темпу.	Большой динамический диапазон (ppp - ffff и более); дробная, волнообразная, противоположная классической (нарастание звучности с ускорением темпа и наоборот); подчиняется непосредственному выражению чувств, импровизируется в момент выступления
Темп, ритм, агогика	Темп «выписан», определяется самыми короткими нотами в произведении; изучаются также исполнительские традиции трактовки	«Многочисленность музыкальных событий в едином времени» (Моцарт), единство пульсации (в основе которой —	Tempo rubato, свободный гибкий ритм определяют выбор других средств исполнительской выразительности;

Продолжение таблицы 1

1	2	3	4
	тактовых метров каких-либо жанров; ритм «плавный», агогические отклонения применяются на основе специфических правил (например, агогические принципы исполнения пунктирного ритма, «неровной игры» одинаковых длительностей и т.д.)	пульс человека) (Бетховен)	темпы очень быстрые, особенно в виртуозных произведениях, и очень медленные (Рахманинов, Скрябин)
Звук, тембровые краски	Утонченное звукоизвлечение, разнообразное (путем применения разной аппликатуры); игра leger, мягкое, прозрачное звучание	Полный, чистый, точный, крепкий удар (Черни), мощный, решительный звук (Гуммель)	Создание новых тембров; резкое разделение фактуры на рельеф и фон; создание крупных динамических и композиционных линий с помощью использования смычка
Вибрация	Почти не использовалась	Четкость, ритмичность;	Использование мелкой вибрации

Таким образом, художественный стиль эпохи в целом, формируя художественное мышление музыканта, проявляется, как в композиторских, так и в исполнительских средствах музыкальной выразительности.

Необходимо подчеркнуть, что струнно-смычковые исполнительские средства выразительности в творчестве музыканта вступают во взаимодействия, варианты которого могли бы быть совершенно безграничны. Системообразующую роль здесь играет музыкальный стиль.

С точки зрения теории стилей, объединяясь в целостную систему, одни средства музыкального языка несут большую «стилевую нагрузку», более активны, другие – являются фоновыми. Данное качество следует отметить и в смычковом исполнительском стиле. В зависимости от того, какие из средств выразительности являются активными и объединяют вокруг себя другие, возникает неповторимый образец смычкового исполнительского стиля века. Следовательно, выделив стилевые качества исполнительского стиля определенного исторического времени в исполнительском тексте, можно определить стилевую направленность интерпретации. Например, в музыке барокко ведущим, активным исполнительским средством является артикуляция. Ритм, звук, динамика, тембровые краски и др. направлены на создание выразительной и разнообразной речевой или жанровой, пластической интонации [77].

Таким образом, внутренняя структура исполнительского стиля представляет собой иерархически стройную систему, детерминированную художественным стилем эпохи. Важно, что новый исполнительский стиль возникает как иной комплекс, другая система средств исполнительской выразительности в связи с возникновением ранее не существовавших пластов музыкального содержания. Комплекс, стилевую систему средств исполнительской выразительности, можно считать семантико-синтаксической «матрицей», своего рода программой, «вложенной» художественным стилем эпохи в стиль исполнительского искусства [77].

На основании вышеизложенного можно сформулировать, что **«исполнительский стиль» в области игры на струнно-смычковых инструментах** – *исторически сложившаяся система музыкальных средств выразительности, меняющаяся в зависимости от художественного сознания и мышления современной ему эпохи, включающая в себя особенности исполнительского интонирования, структурирования и формообразования, а также артикуляцию, ритмическую выразительность, динамику, агогические оттенки, вибрацию.*

1.3 Методы анализа исполнительского стиля и интерпретации

Исследование теоретических проблем исполнительства, имеющие практическую значимость для музыкантов, предполагает дальнейшего рассмотрения их с новых сторон, что тем самым подтверждает актуальность изучения вопросов методологии исполнительского анализа. Вполне очевидно, что специфика и конкретные методы этого вида анализа в научной литературе являются недостаточно разработанными. Существуют разные трактовки самого термина [67].

В книге британского музыковеда Николаса Кука «За пределами нот: музыка как исполнение» (Nickolas Cook, “Beyond the Score: Music as Performance”) во второй главе рассматриваются три различных пересечения между теорией и анализом, с одной стороны, и исполнительством с другой: анализ теоретика, анализ исполнителя и анализ исполнения. Это традиционный подход теории североамериканской музыки, о чем свидетельствует анализ Шенкера[3]: основанный на принципе, что одни и те же примеры нот появляются на разных структурных уровнях. Анализ исполнителей – это совсем другой вид анализа, выполненный исполнителями для целей, отличающихся от анализа теоретика. Анализ исполнения – это анализ выступления, будь то живого или записанного [98].

---

[3] Шенкерийский анализ - это метод музыкального анализа тональной музыки, основанный на теориях Генриха Шенкера (1868-1935). Цель состоит в том, чтобы извлечь основную структуру тональной работы и показать, как поверхность детали относится к этой структуре. Шенкерийский анализ показывает иерархические отношения между нотами и делает выводы о структуре перехода из этой иерархии. Ключевой теоретической концепцией является «тональное пространство». Интервалы между нотами тонической триады образуют тональное пространство, заполненное проходящими и соседними нотами, создающее новые триады и новые тональные пространства, открытые для дальнейших разработок до тех пор, пока не будет достигнута поверхность произведения (оценка).

Что же стоит за определением «исполнительский анализ»? Во-первых, это анализ нотного текста произведения с целью создания концепции исполнительской интерпретации. Во-вторых, это слуховой (аудитивный) анализ исполнительских интерпретаций, то есть, звучащего музыкального текста. Целостным исполнительским анализом в научно-методической литературе называют такую его форму, которая объединяет обе линии.

Весьма полезным трудом в данной работе стали выводы, касающиеся проблем комплексного исполнительского анализа, его методологии, труда российского ученого А. Алексеева «Творчество музыканта-исполнителя». По мнению автора книги, основное направление анализа нацелено на демонстрацию целостных концепций в трактовке фортепианных сочинений разными исполнителями, на изучение традиций в интерпретации произведений различных стилей. Основной целью исполнительского анализа должно стать раскрытие содержания исполнительской интерпретации в возможно широком культурологическом контексте. Вместе с тем, Алексеев определенное внимание уделяет изучению композиторских стилей. Им подробно разрабатываются аналитические методы уникальности творчества исполнителя, исполнительских индивидуальных стилей, также рассматривается влияние на исполнительское творчество бытующих в обществе эстетических идей. Используя собственные разработанные методы, А. Алексеев сумел создать творческие портреты пианистов XX века, представленные весьма разносторонне, через призму исторического времени, в котором жили музыканты. Потому можно сказать, что все эти жизнеописания составили панорамную картину исполнительского искусства той эпохи.

В свою очередь, Алексеев считает необходимым рассмотрение и других сторон исполнительского анализа:

-анализ интерпретаций с точки зрения трактовки средств музыкальной выразительности (мелодия, гармония, ритм и др.). Данный тип анализа можно отнести к анализу способов выражения содержания в исполнительском творчестве, то есть, исследованию языка исполнительского искусства;

-анализ образного содержания в исполнении произведения;

-анализ жанрового содержания и его выражения в исполнительской версии.

Научные мысли Алексеева продолжают развиваться многими другими исследователями. Например, А. Полежаев в своем труде «Музыкальное произведение и его жизнь в трактовке музыкантов разных времен на примере анализа сонаты Бетховена ор. 111 и ее интерпретаций» считает необходимым изучать и эстетическую составляющую интерпретации: эстетико-исполнительские тенденции данного исторического периода; общее состояние музыкальной культуры эпохи и ее общественных условий и др. Также и Е. Прасолов в своей работе «Культурологические и полихудожественные тенденции в профессиональной подготовке музыканта-исполнителя» [99] включает эстетические и философские методы в исполнительский анализ.

Подобное направление в развитии методологии исполнительского анализа, которое было разработано А. Алексеевым, дает возможность соотнесения исполнительской интерпретации с общественно-культурным контекстом. При этом, учитывая значение и распространенность методики целостного анализа, считаем необходимым уточнить его специфику и направленность на определенную проблематику [100].

Одним из важных аспектов является специфика исполнительского анализа. Так, М. Скребкова-Филатова считает, что основным «аспектом анализа для исполнителей становится понимание особой многослойности, многоуровневости, которая лежит в основе принципа множественности» [101, с. 131]. Исследователь А. Малинковская в своей статье «Интонационный анализ произведения в работе с учащимся-пианистом» также подчеркивает: «исполнительский анализ должен иметь свою направленность, свою специфику и технологию». Она видит ее в «художественном познании» фортепианного сочинения, которое направлено «как на формирование потенциального, свернутого образа произведения, так и на процесс интонирования» [102, с. 106-107]. А. Малинковская считает, что выходы «анализа в специфику инструментального (вокального) исполнительского воплощения замысла и потенциальная способность анализа к непрерывному процессуальному развертыванию – являются... теми качествами, которые отличают исполнительское, исполнительско-педагогическое освоение произведения от музыковедческого анализа» [36, с.91]. Автор подразделяет весь процесс исполнительского анализа на три этапа:

-осмысление произведения как единой системы интонационных связей;

-«формирование в сознании исполнителя "формосодержательной целостности", создание исполнительской концепции интерпретации»;

-выработка «соответствующей стилю и его конкретным проявлениям в данном произведении техники интонирования» [102, с. 109].

По мнению А. Малинковской, «интонационный анализ – в своей глубинной сущности слуховой анализ», за которым «стоит известный опыт, знание, хотя бы основных, определяющих стиль, особенностей мышления композитора, понимание жанровых закономерностей, общих принципов композиции и т.п.» [там же, с.111]. Потому, основой исполнительского анализа должны стать музыковедческий анализ нотного текста, а также теоретические знания исполнителя.

Еще одним важным фактором является то, что исполнительский анализ используется и как учебная дисциплина. Например, в исследовании А. Николаевой «Стилевой подход в обучении игре на фортепиано» исполнительский анализ предполагает:

- анализ нотного текста с точки зрения его интерпретации;

- сравнение известных трактовок анализируемого произведения;

- создание собственной исполнительской концепции, плана исполнительской формы, осуществление выбора средств исполнительской выразительности.

Примечательно, что в работах Л. Шаймухаметовой, П. Кириченко и некоторых других исследователей складываются методы семантического и семиотического исполнительского анализа. Вместе с этим, однозначно, что и вопросы *слухового (аудитивного) анализа* произведения, который применяется в исследовании исполнительского звучащего текста, также требуют дальнейшей разработки. Как подчеркивает Н. Корыхалова, «музыкознание все более переходит от анализа музыки на основе ее письменной фиксации к ее рассмотрению как звучащего, интонируемого феномена» [11, с. 44].

В изучении методологии аудитивного исполнительского анализа исследователи выделяют в качестве основных методы *сравнительного анализа*. Н. Корыхалова даже отмечает возникновение новой отрасли в науке, которую называет «сравнительное исполнениеведение» [7, с. 16]. В большинстве случаев сравнение проводится:

- по образно-тематическим линиям в исполнительском творчестве, в том числе на основе изучения репертуарных предпочтений исполнителей;
- через трактовку семантических элементов музыкальной речи – интонирования, ритмической выразительности в исполнении, артикуляции и так далее.

Исследователь М. Смирнова в работе «Сравнение как метод обучения музыкально-исполнительскому искусству» отмечает важность обобщений материала анализа по определенным параметрам. В частности, автор пишет: «Необходимо стремиться к тому, чтобы в результате использования метода систематических сравнений ученик научился обнаруживать связи исполнительских средств выразительности со стилевыми особенностями изучаемого сочинения ... то есть постепенно приблизился к пониманию стиля как "внутреннего единства средств выразительности", а затем и к сравнению стилей» [103, с. 20].

В любом случае, всегда необходимо конкретизировать и понимать, в каком случае идет речь о композиторском стиле, а в каком – об исполнительском.

Таким образом, исполнительский анализ подразумевает работу над двумя источниками – нотного и звучащего текстов. Осмысление нотного текста в работе над инструментальным сочинением безусловно, но очень часто нотная запись не отражает реальное звучание произведения и даже не совпадает с ним. Очень часто возникают вопросы, когда и почему исполнитель использует тот, а не иной способ фразировки, прием звукоизвлечения, артикуляцию, вибрацию и т.п. До сих пор не всегда ясно, как совместить анализ нотного текста с гипотетически существующей исполнительской концепцией, или его звучащей музыкально-исполнительской версией [100]. Вот именно это и отмечает Ю. Рагс в своей статье «Исполнительский анализ музыкального произведения». Говоря об отсутствии «выраженной тенденции к формализации» в данном виде анализа, он пишет: «Проблема анализа, таким образом, остается нерешенной; для ее решения требуются изменения подходов, установок» [104, с. 97].

В поисках ответа на вопрос – что именно должен вычленять, сопоставлять, сравнивать исследователь исполнительского искусства, музыкант исходит, как

правило, из своих оценочных критериев, зависящих от многих факторов. Как показывает практика, исполнители опираются на интуитивное понимание образного содержания музыки, которое предшествует ее логическому анализу. Это и стало одним из оснований многочисленных суждений об интуитивном характере исполнительского познания музыкального текста. Например, Ю. Рагс пишет о специфике исполнительского анализа: «Главная его черта состоит в утверждении приоритета субъективности как установки в познании произведения, эта субъективность отражает сущность творческой работы музыканта» [104, с. 98-99].

Не менее важным моментом является еще и духовное постижение образного содержания произведения. Это осознается большинством исполнителей и исследователей фортепианной культуры. В частности, Г. Нейгауз особенно часто подчеркивал, что необходимо сначала создать внутреннее представление о звучании пьесы, и лишь после этого анализировать и разучивать ее [105]. «На основании анализа многочисленных публикаций и практического опыта, – пишет И. Лебедев, можно, конечно, в известной степени условно, разделить процесс ...создания исполнительской концепции на определенные этапы. Мы выделяем следующие: а) интуитивное «схватывание» образно-смысловой целостности произведения; б) предварительное осмысление музыкального произведения – как форма конкретизации творческой задачи; в) окончательное оформление исполнительской концепции в процессе разрешения творческой задачи» [106, с. 40].

Но уже в середине XX века музыкальная интуиция стала предметом исследования психологии, и ученые пришли к выводу, что интуиция музыканта формируется в области его художественно-образного мышления. Высказывались предположения о том, что она во многом питается слуховыми представлениями исполнителя, состоящими из памяти о традиционных интерпретациях подобных сочинений, собственных творческих поисках и эмоциональных впечатлениях. Понятно, что слуховые музыкально-художественные представления исполнителя имеют стилевой облик.

Таким образом, основанием оценки существующих интерпретаций является живущее в художественном сознании музыканта представление о современном ему исполнительском стиле и присущей ему системе средств исполнительской выразительности. В свою очередь, исполнительский анализ имеет исторические формы и тесно связан с музыкально-культурной средой, в которой живет анализирующий музыку человек [100].

Многочисленные публикации ученых содержат результаты поиска объективных критериев в столь сложной области как музыкально-исполнительский анализ, при этом не отрицая значения интуитивных форм познания. В конце прошлого столетия, благодаря развитию аудиозаписи удалось исследовать и проанализировать большое количество интерпретаций, объективно выделить общие качества исполнительского стиля определенного исторического времени. Более того, возможности музыкально-акустической аппаратуры позволяют не только проверить свои слуховые представления, но и

измерить уровни динамики и артикуляции, разнообразие вибрации, темброкрасочный спектр исполнения.

В то же время, в музыковедении отмечается, что *стилевой анализ* музыкального текста в наше время становится одним из способов объективизации методов исследования. Например, Е. Шевляков пишет: «Если понимать стиль в его ... значении как «средостение» между музыкой и включающими ее в себя культурой, социумом, то он способен сыграть роль «призмы», фокусирующей лучи как извне, так и изнутри мира музыки» [93, с. 157]. Действительно, и в исполнительстве именно модель *исполнительского стиля эпохи как система исполнительских выразительных средств, связанная с определенным содержанием,* становится ключом к определению содержательного значения текста, нахождению логики исполнительской концепции.

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

- Объектом исполнительского анализа является исполнительский уровень музыкального текста или, если речь идет об исполнительском (звучащем) тексте, система средств исполнительской выразительности. Музыковедческий анализ в большинстве случаев является необходимой базой для анализа исполнительского.

- Предметом исполнительского анализа могут быть все перечисленные ранее в музыковедческой литературе аспекты: образное содержание интерпретации, жанровые разновидности в исполнительском стиле, исполнительский стиль педагогической школы, выдающегося музыканта, трактовка средств исполнительской выразительности (например, ритмической или динамической выразительности и т.п.).

Основными **видами исполнительского анализа** являются целостный, семантический и стилевой исполнительский анализ, имеющие специфический объект и предмет изучения. В свою очередь, виды исполнительского анализа различаются по его назначению, цели. Например, в анализе инструментального сочинения с целью создания концепции исполнительской интерпретации, преобладает анализ нотного текста и документальных материалов. В исследовании звучащих исполнительских текстов ведущую роль играет аудитивный, как правило, сравнительный анализ с целью выведения разного рода обобщений, касающихся стиля интерпретации музыки струнников какой-либо исполнительской школы, индивидуальной манеры исполнения и др.

Что касается целостного исполнительского анализа, то он включает в себя анализ нотного и исполнительского текста произведения по следующим параметрам:

- художественно-образное содержание интерпретации (исполнительская концепция, идея, возможно, тематическая направленность). Для определения исполнительского содержания, помимо культурологических, исторических, музыковедческих методов, необходимо применение методик исполнительского семантического и стилевого, в том числе жанрово-стилевого анализа;

- семантический анализ – расшифровка смысловых структур и наполняющей их интонационной лексики – направлен на определение содержательной роли средств исполнительской выразительности;

- анализ жанровой принадлежности исполнительского текста (концертный, камерный, аутентичный, смешанный и др. жанровые разновидности в исполнительском творчестве) [67].

Стилевой исполнительский анализ, в свою очередь, предполагает:

- выявление конкретных способов артикулирования, динамического интонирования, мерторитмической исполнительской выразительности, звукоколористических средств выразительности, исполнительского структурирования;

- определение принципов взаимодействия средств исполнительской выразительности, выделение среди них активных, ведущих и объединяющих все остальные модели исполнительского стиля.

В настоящей работе определены основные принципы и методы стилевого исполнительского анализа, которые в дальнейшем позволяют автору определить принадлежность исполнительских текстов к какой-либо стилевой линии в струнно-смычковом искусстве на рубеже XX-XXI веков. Конкретный план стилевого исполнительского анализа на основе указанных принципов можно «развернуть», дополнить и расширить.

Знание закономерностей объединения средств исполнительской выразительности, моделей исполнительских стилей прошлого особенно важно в анализе различных явлений в струнно-смычковом искусстве XX века. Стилевое разнообразие обусловило и множественность критериев, взглядов, систем оценок, и потому, в анализе и оценке исполнительских интерпретаций следует обратиться к методам стилевого анализа. Так, Г. Григорьева предлагает использовать для анализа процессов современного музыкального творчества следующие «константные признаки»:

- полюс стилевого притяжения;

- жанровые основы;

- технологические приемы [107, с. 23].

С большой долей вероятности можно предположить эффективность использования подобного плана и в исполнительском анализе.

Обращаясь к модели исполнительского стиля представленную в подразделе 1.2, рассмотрим исполнительскую трактовку Сонаты для альта соло композитора-альтиста Ф. Дружинина.

Соната состоит из четырех частей: Largamente, Vivace, Adagio quasi, Lento, Maestoso – Allegro risoluto. «Сочинение не следовало никакой программе, – пояснял композитор, – и родилось как чистая музыка. Была одобрена к изданию Д.Д.Шостаковичем, вошло в репертуар международных конкурсов. Соната в 4-х частях, вступление к финалу представляет собой самостоятельную часть на тему fugato» [108].

Использование композитором fugato определяет выбор барочной модели исполнительского стиля. Активными средствами выразительности в

исполнении музыки барокко являются хроноартикуляционные структуры. В связи с этим, обратим внимание на трактовку автором-исполнителем артикуляции и средств ритмической выразительности.

Соната Дружинина наряду с выявлением специфики насыщенного альтового звучания, полна разнообразными исполнительскими приёмами. В начале произведения композитор обозначил характер звукоизвлечения: con forza risoluto, где изложенный мелодический рисунок и скачки выражают энергическое движение мысли. С появлением высокого регистра тема приобретает экспрессивный характер. В исполнении Ф. Дружинина звукоизвлечение приближается к такому, которое в XX веке используется в трактовке произведений И. С. Баха – poco legato. Произношение мелодии раздельное, между штрихами detashe и legato.

В игре автора проявляется убежденность, уверенность, в характере музыки определяется ровное, ясное, почти без каких-либо мотивных делений, артикулирование коротких фраз. Исполнение напоминает разговор, диалог. В трактовке Ф. Дружинина артикуляционный и динамический контраст между небольшими разделами не столь велик, как это можно предположить из нотного текста. Исполнитель рельефно показывает, именно выделяет, имитируемые мотивы. Композитор использует сочетание рисунка и фразировки с постоянным противоборством ритма и метра. С появлением Agitato часть приобретает взволнованный характер, исполнительская артикуляция здесь более яркая, активная. Выразительно проинтонированные мотивы оставляют впечатление взволнованной речи, вновь деятельной, убеждающей. Кульминация Сонаты достигается благодаря пунктирному и триольному ритмов, хроматическим движением, автор использует двойные ноты (секунды, квинты, септимы, октавы) в верхнем регистре, создавая напряженный характер.

Таким образом, основной прием исполнения, предложенный в нотном тексте и авторской исполнительской интерпретации – раздельное, но приближающееся к legato звукоизвлечение. Его образное значение – воспроизведение речевой интонации, эмоциональная направленность – собранный, активный, волевой характер.

В Сонате, кроме основного артикуляционного приема, встречаются и другие штрихи. *Portato* и акценты активизируют характер музыки, вносят в него новые краски. Динамика и штрих первого созвучия контрастны последующему материалу, которое отделяется паузой-цезурой. Острый штрих в конце фраз выделяет активность и действенность в характере музыки, разграничивает фразы. Исполнитель, прослушивая, «подавая» паузы, окружающие последнюю ноту, еще больше подчеркивает грани разделов.

Другой случай применения staccato – с целью разделения голосов. Второй голос отделяется исполнением его более коротким штрихом, с помощью нажима на трость смычка. В исполнительской интерпретации Ф. Дружинина не преувеличивает значение указаний, проставленных в нотах. В его исполнении ясна цель артикуляции: самостоятельность звучания голосов и выведение на первый план нижнего голоса. Исполнение голоса, обозначенного legato, не

назовешь кантиленным, певучим. В трактовке Ф. Дружинина фрагмент звучит как более мягкое и спокойное начало раздела – репризы.

Интерпретация исполнителем многих артикуляционных обозначений, штрихов представляется колористической. Например, как и в случае применения staccato на одном звуке, продолженные лигой ноты словно «расцвечивают» музыкальную ткань.

Исследователи отмечают отражение интонаций народного говора, манеры народного исполнительства в интонационном строе произведений Ф. Дружинина. Это видно в артикуляционных обозначениях в тексте: короткие лиги, выполняемые небольшой частью смычка – характерные для народного исполнительства «придыхания». В других произведениях нередко встречается и эффект глиссандирования исполняемый левой рукой движением снизу вверх на грифе инструмента. В исполнении автора интонирование и артикуляция предельно естественны, и на первый взгляд просты. Это усиливает впечатление современности произведения, музыки и образа сегодняшнего дня. Важно, что такое содержание и манера произношения музыкальной ткани задана автором и сопоставима с той линией современного исполнительского стиля, которая контрастна исполнительскому романтизму.

Во второй части видны динамические контрасты, как и в первой части. «Рельефные штрихи spiccato в движении восьмых, рикошет, их акцентуация подчеркивают развитие динамических волн музыкальной ткани. Здесь композитор использует натуральные и искусственные флажолеты, которые придают эффект игры солнечных бликов» [108, с. 106]. Композитор выразительно использует регистры, которые показывает красоту, тембр инструмента.

Большинство исследователей отмечает определяющую роль ритмических контрастов в музыке Ф. Дружинина, а также единство прерывности и непрерывности, равномерности и неравномерности в метроритмическом языке композитора. В интерпретации автором Сонаты выделен контраст прерывистого и непрерывного движения. Большое значение Ф. Дружинин-исполнитель придает паузам. Неравномерно-метрические вступления голосов композитор играет без особого напряжения, которое можно найти в ритмическом рисунке и переменности опорных долей в нотном тексте. Впечатление от игры Ф.Дружинина – это движение материала от некоторой метрической свободы к четкой упорядоченности, подчеркнутой метричности. Необходимо отметить, что автором используется, помимо артикуляционного и тембрового, ритмический контраст между голосами. Хотя это и не новый композиторский прием, в сочетании с другими музыкально-выразительными средствами, он приобретает новые качества.

В исполнении темы третьей части, композитор использует широкие градации динамики от f до PPP. В нюансе piano, особенно на нижних струнах G и C оттенки тембра альта приобретают таинственный характер. В верхнем регистре подчеркнутые четверти arco сопровождаются pizzicato левой рукой, выписанное на второй строке [108].

Анализируя и нотный, и звучащий в исполнении автора текст, можно сделать вывод: композитор добивается возможно большего разделения голосов. В исполнительском воплощении полифонии драматургических линий основную роль играет различная артикуляция и связное интонирование голосов. Каждый из тематических мотивов имеет свою артикуляционную краску, которая в исполнении автора выдержана от начала до конца произведения.

В четвертой части сонаты величественная тема и фуга с чертами импровизационности берет начало от органных прелюдий, тембр альта приобретает особую окраску. Артикуляционные обозначения в Фуге направлены на возможно большее разделение голосов. Два элемента в теме отделены короткими лигами. Legato здесь, конечно, «разделяющее», фразировочное, а не направляющее внимание на певучее звучание. Ф. Дружинин очень точно выполняет это обозначение: мягко снимается первая лига, а вторая – обрывается staccato. Завершающее фразу, активизирующее значение точки в конце музыкальной мысли усиливается цезурой.

В теме фуги подчеркивается ритмический контраст двух ее элементов. Повторяющееся многократно мерное движение половинных длительностей в исполнении автора создает иллюзию старинного стиля, с его значительностью, торжественной поступью остинатного движения. Начальный мотив постоянно сталкивается с ритмически острым, быстрым, по сравнению с предыдущей структурой, вторым элементом темы – современной «скороговоркой».

Ритмический контраст вносят противосложения – лишенные ясной метрической опоры повторяющиеся восьмые. Ф. Дружинин играет их то, как бы в согласии с первым элементом темы, ровно, то живее, напряженнее, свободнее ритмически, «вне» метра. Манера переходить от метрически подчеркнутой игры, строго в такт, даже акцентируя первые доли, к совершенно свободной от метрических опор, избегающей метрического деления. Возможно, здесь встречается новое проявление исполнительской агогики, которое возможно в произведениях, где используется метроритмическая нерегулярность, переменность. Метроритмический строй современной музыки диктует именно такие агогические формы.

Таким образом, контраст возникает между метричностью исполнения первого элемента темы и относительно свободным движением всех остальных интонационно-ритмических мотивов. Здесь остинатно все: длительность звуков, их артикуляция, динамическая сопряженность, чуть приглушенный мягкий звук. В свободной ритмически манере исполнены противосложения, хотя записаны в нотном тексте они в единой артикуляции, одинаковыми длительностями. Поддерживая начальный мотив темы, Ф. Дружинин играет ровнее, даже медленнее (= 106). В разработке противосложения исполняются более взволнованно, настойчиво, ритмически более свободно, с движением (весьма заметным, например, во втором противосложении [от = 128, к =118]).

Второй элемент темы исполняется ритмически свободно практически везде. Фигурация второго элемента темы полностью зависит от интонацион-

ного строения и контекста, в котором исполняется. Как уже отмечалось, различия в скорости движения ощутимы (от = 98, до = 128).

Избранный Ф. Дружининым темп исполнения сдержаннее, чем приходится слышать в интерпретации этого произведения у других исполнителей. Можно предположить, что автор стремится подчеркнуть интонационно-ритмические особенности полифонически сопряженных мелодических линий. И такая цель, безусловно, достигнута. Полифонические линии рельефны, разнообразие альтовых штрихов (от staccato до legato), способствует образному и тембровому разделению голосов, динамические линии напряженны. При этом превалирует раздельное произношение музыкальной ткани, оставляющее впечатление звучания музыки в темпе современной речи.

В ритмической основе исполнения – не только речь, но и разнообразные пластические интонации, моторика. Выделяются контрасты непрерывного и прерывистого движения, свободного и строгого исполнения ритмических структур, что создает «единство во множестве», многообразную, но, в исполнении автора, неспокойную, внутренне обостренную картину мира. Этому немало способствует новаторская трактовка агогических нюансов.

Теоретиками исполнительского искусства типизированы случаи применения агогики в музыке определенного эпохального исполнительского стиля. Но пока еще не проведено исследование применения агогически, использования ритмической свободы в современном исполнительском творчестве. Эта сторона исполнения музыки композиторов второй половины XX века, по нашему мнению, тесно, связана не только с интонационным обновлением музыкального языка, но и со специфическими свойствами ритмического и метрического деления музыкальной ткани, например, с метроритмической переменностью. Примером является исполнение Сонаты для альта соло автором произведения.

Анализ системы средств исполнительской выразительности, использованной Ф. Дружининым, свидетельствует об ориентации исполнителя на неоклассическую, а не, как можно было предположить, необарочную модель исполнительского стиля. Поэтому сочинение воспринимается как объективная картина, красочный рассказ о неких событиях, жизни людей.

Таким образом, в Разделе 1 нами рассмотрены теоретические положения о стилевых тенденциях в струнно-смычковом искусстве, в результате чего мы утверждаем, что «исполнительский стиль» в области игры на струнно-смычковых инструментах является относительно самостоятельным музыкально-художественным явлением, функционирующим в структуре исполнительского, музыкального, и шире – художественного стиля своего времени.

Анализ внутренней структуры струнно-смычкового исполнительского стиля, показал, что стилевые процессы в исполнительстве проявляются в возникновении и преобразовании различных стилевых воплощений. Историческая смена моделей струнно-смычкового исполнительского стиля представляет собой изменение формы взаимосвязей, соподчиненной

зависимости средств исполнительской выразительности. Как и в музыкальном стиле, в общем, в исполнительском стиле прослеживается иерархическая организация: от стиля конкретного исполнителя к стилю исполнительской школы, традиции исполнительства на уровне народа или страны.

На основании указанных теоретических выводов выявлены основные принципы и методы стилевого исполнительского анализа, необходимые в исследовании стилевых тенденций струнно-смычкового исполнительства на рубеже XX-XXI веков. Обозначенные в данном разделе положения по исполнительскому стилю спроецированы нами на творчество казахстанских музыкантов в следующем разделе.

2 СТРУННО-СМЫЧКОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО КАЗАХСТАНА В КОНТЕКСТЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ПОКОЛЕНИЙ

2.1 Историческое развитие струнно-смычковой школы Казахстана

Струнно-смычковое исполнительство Казахстана представляет собой явление, которое имеет непосредственную связь с понятием «исполнительская школа», системный анализ которого дает возможность определения стиля, как отдельного исполнителя, так и в целом струнно-смычковой школы. Соприкасаясь с одним из главных аспектов в теории исполнительства интерпретологией и педагогикой, струнно-смычковое исполнительство получает развитие в многочисленных исследованиях, монографиях, статьях, учебниках и учебных пособиях.

Это, прежде всего труды, в которых обобщается личный опыт выдающихся деятелей отечественного исполнительского искусства и педагогики, а также статьи, посвящённые специфике исполнительства как вида музыкального искусства, исследования по исполнительству в философско-эстетических, теоретических ракурсах. Особенно многочисленными были и остаются издания методической направленности. В них освещаются принципы и методы исполнительского освоения музыкальных произведений, а также пути достижения мастерства артиста. Вклад в стилевую область теории исполнительства таких практически ориентированных трудов, сочетающих богатый эмпирический опыт с теоретическими обобщениями, весьма велик и ценен.

Стоит отметить, что стилевые вопросы не всегда рассматриваются в специально посвящённых этому разделах работ, нередко они смыкаются с другой тематикой, проникают в неё, например, интегрируются в область исполнительской техники, в анализы музыкальных произведений, в вопросы, связанные с пониманием и истолкованием авторского текста, с использованием средств выразительного исполнения, и т. п.

По ходу исследования стилевых вопросов в исполнительской теории прошлого и настоящего логически неизбежно возникает необходимость выявления назревающих новых аспектов, обновления критериев анализа, оценки, классификации стилевых явлений в исполнительстве. В силу факторов глобализации и ускорения культурных процессов в мире изучение стилевой проблематики в контексте исполнительства в настоящее время значительно более масштабного уровня, чем это было ранее, и в свою очередь связаны с понятием «школы». Об этом пишет А.В. Малинковская в своей статье [109]: «Закономерно, например, движение исследовательской мысли от изучения стилевых особенностей искусства конкретных исполнителей и объединения их в типологические группы к обсуждению в разных ракурсах, в том числе в стилевом, феномена исполнительских, исполнительско-педагогических школ. Это теоретические основы изучения школы *как явления музыкальной культуры и образования*, школа в ракурсе *инструментально-исполнительской специфики*,

школа с позиций *методологических и теоретических основ* изучения этого феномена и понятия» [109, с. 38].

В качестве примера А.В. Малинковская приводит статью профессора А. М. Меркулова «К вопросу о стилевой специфике отечественной пианистической школы», в которой объединяя понятия «школа» и «стиль», исследователь проецирует категорию стиля на «специфику» исторически сложившейся российской пианистической культуры в её сопоставлении с искусством зарубежных мастеров и школ, то есть в ещё более широком культурно-историческом пространстве. Автор статьи отмечает: «…Постоянные, на наш взгляд, неудачи в определении неповторимой духовной сущности и основных специфических черт отечественной фортепианно-исполнительской школы (“русской”, “советской”, “российской”), рассматриваемой как *единое художественное целое* и как *явление, принципиально отличное от пианистических школ других стран,* и заставляет нас задуматься о том, как и в каких условиях возникло само это понятие, как оно видоизменялось, какое содержание и кем в него вкладывалось, насколько оно правомерно, каким в разное время было к нему отношение со стороны пианистов-практиков и теоретиков пианизма, наконец, какие мнения на этот счёт высказываются в наши дни» [110, с. 112].

Следовательно, исследование стилевых особенностей сольных исполнителей в объединении со спецификой исполнительской школы дает нам понятие о развитии казахстанского струнно-смычкового исполнительства в полной мере.

Прежде чем перейти к описанию и характеристике отечественной школы игры на струнных инструментах, представляется важным остановиться подробнее на понятии «школа» в музыкальном искусстве. Так, изначальное греческое слово «школа» в толковом словаре С. Ожегова представлено тремя толкованиями: 1 – учебное заведение; 2 – выучка, достигнутая в чем-нибудь, а также то, что дает такую выучку; 3 – направление в области науки, искусства и т. п. [111]. В этом отношении, исследователь М. Дрожжина пишет, что «исключив первое из них (как изначально несоответствующее поставленной задаче), можно принять во внимание два других, обозначив «выучку» как процессуально-личностный, а «направление» как системно-структурный аспекты» [112, с. 21].

Явление школы возникло в связи с профессионализацией искусства (что соответствует второй стадии его развития), так как профессионализм устной традиции основан на ее (традиции) передаче в процессе специального обучения. В. Малявин, определяя формулу традиции как «отец есть сын», подчеркивает: «хорошо разработанная техника традиции – есть "воспроизводство учителя в ученике"» [113, с. 37]. О том же говорит С. Аверинцев, делая акцент на духовном аспекте и универсальности данных отношений: «Учительство как порождение в духе, ничуть не менее конкретное, чем телесное порождение, как отцовство, или, что еще глубже и еще интимнее, как материнство – похоже на то, что это мотив общечеловеческий» [114, с. 37]. Как подчеркивает Дрожжина, действительно, абсолютизация принципа учительства пронизывает все сферы

отношений в традиционном обществе – и, в первую очередь, доминирующую духовную, независимо от конфессиональных различий. От эзотерических практик языческого Востока (см., например: [115]), традиции мюршед-мюрид (учитель-ученик) как способа постижения зикра в монотеистическом исламе, до проявленного оттенка отцовства в христианстве – все это не просто контекст, но элемент в большинстве случаев обязательный и синкретически нераздельный с процессом творческого обучения. Возникающая при этом пара учитель-ученик, по сути своей «едина» и является краеугольным камнем системы, а отношения внутри нее – определяющими сущность самого явления. Цель и смысл обучения заключаются в получении специальных знаний и навыков, необходимых для практической реализации «квинтэссенции» традиционного искусства и стержневого, субстанционального элемента школы – канона. [112, с. 23-24].

Еще один российский исследователь Берлянчик М.М. пишет в связи с инструментальной исполнительской школой, что «… понятие «исполнительская школа» обычно предполагает наличие характерных черт не только в методике и результатах обучения, но и в художественных тенденциях, исполнительском стиле ее представителей. Впрочем, в данном случае такое определение можно было бы счесть достаточно верным, поскольку сложившаяся здесь система обучения молодых инструменталистов, особенно скрипачей, точнее говоря, скрипичная педагогическая школа действительно имеет свои, весьма примечательные, особенности. Она, в первую очередь, направлена на создание прочной профессиональной базы будущего исполнительского и интерпретаторского творчества – владение культурой звучания, интонационной выразительностью, совершенной виртуозной техникой, пониманием стилистики музыки различных эпох, стран, авторов. Таким образом, понятия «новосибирская смычковая школа», «сибирская скрипичная школа» приобретают вполне реальный смысл» [116, с. 120-121].

При изучении понятия «школы» в музыкальном искусстве, мы отмечаем такие важнейшие компоненты формирования школы как художественное и стилевое единство (гарантирующее узнаваемость), включенность в проблематику развития других искусств (в данном случае литературы), преемственность как опора на национальные компоненты языка, наконец, перспективность дальнейшего развития.

С точки зрения ученого С. Айзенштадта для осмысления феномена национальной школы необходимы «два важнейших условия, позволяющих констатировать наличие национальной фортепианной школы как направления:

1. Национальная фортепианная школа должна обладать чертами сформировавшегося стиля, имеющего ясно выраженные национальные особенности (в данном случае стилевые черты выступают аналогом научных достижений для научной школы);

2. Она должна оказывать влияние на мир искусства в пространственном и временно́м аспекте. Для этого, в свою очередь, необходимы: а) активное взаимодействие с окружающим культурным пространством, прежде всего с общим социокультурным пространством собственной страны и с другими

национальными школами (пространственный аспект); б) возникновение устойчивой преемственности и функционирование в качестве инструмента передачи и усвоения ценностей национального фортепианного искусства, что предполагает достаточно продолжительную историю существования (временнóй аспект)» [117, с. 12].

В совокупности описанных качеств, школа предстаёт практическим методом отображения более крупного феномена – традиции. «…Художественная традиция – специфический механизм преемственности позитивного опыта в области эстетического освоения действительности. Этот механизм заключает в себе и систему средств, способных накопленный опыт адекватно выразить, – констатирует Шахназарова. – Традиция – понятие, охватывающее весь спектр явлений национального художественного опыта. В школе традиция академизируется и, как показывает исторический опыт, имеет тенденцию к догматизации» [118, с. 111].

Говоря о формировании целого пласта исполнительской культуры в нашей стране, необходимо отметить такое понятия как **преемственность,** которая является взаимодополняющим в определении общего феномена струнно-смычкового искусства Казахстана.

Как пишет философ Лезгина Д. В. «Функция смены поколений в истории как раз и состоит в преемственности, или наследовании, которая должна быть непрерывной, обеспечивая непрерывность самой истории. В то же время наследование как исторический процесс должно включать в себя как передачу традиции, так и инновации» [119, с. 3]. В этом смысле история формирования струнно-смычкового исполнительства в нашей стране наглядно демонстрирует действующий процесс передачи знаний, методик, принципов педагогики между преподавателями и их учениками. В свою очередь, в современной энциклопедии и Большом энциклопедическом словаре преемственность определяется как «связь между явлениями в процессе развития в природе, обществе, познании, когда новое, сменяя старое, сохраняет в себе его некоторые элементы. В обществе означает передачу и усвоение социальных и культурных ценностей от поколения к поколению. Обозначает также всю совокупность действия традиций» [120].

Применительно к вопросу преемственности поколений в казахстанском струнно-смычковом исполнительстве, мы согласны с точкой зрения ученых XIX-XX веков, таких как В. Дильтей, Р. Пиндер, К. Мангейм, которые определяют причастность к одному поколению не по времени рождения людей, а по общности их мировоззрения. Так В. Дильтей полагал, что «поколению как сообществу свойственна внутренняя духовная солидарность, единство переживаний в морально-этической и социальной сфере, творческий процесс подразумевался как «свободное образование собственной атмосферы жизнепонимания». Р. Пиндер считал, что «все отношения преемственности могут быть выражены через понятие «дух времени» или «дух народа». Этим самым жестко отграничивается поколенное отношение от возрастной категории. Мангейм, в свою очередь, разграничивая возрастную и поколенную

локации, утверждал, что «вхождение в одно поколение или «сходство по локации» означает локацию людей в одной и той же фазе коллективного процесса, участие в одних и тех же исторических и социальных обстоятельствах. В этом смысле преемственность проявляется через совместное участие соприкасающихся поколений в одних и тех же событиях. В древности подобная культурная передача происходила через совместную деятельность и подражание, а с развитием цивилизации она стала требовать обучения и воспитания как основного способа передачи наследия» [119, с. 11].

Таким образом, преемственность обеспечивается тем, что поколение не просто сменяют друг друга, но при этом частично и сосуществуют. Она имеет две составляющие – последовательность и взаимодействие. В рамках социально-исторического понимания преемственность проявляется в сфере духовной культуры, через передачу от поколения к поколению идеалов, норм, традиций, нравов, обычаев, стереотипов и др. С другой стороны все унаследованное наследуется через **личности**, освоенные ими знания, оценки, умения и навыки» [119].

В изучении понятия «преемственность» мы в своей работе выделяем хронологический аспект, который дает возможность представления общей картины передачи культурного наследия, открытий, реформ, начатых предшествующими поколениями. А также социально-психологическое направление, которое характеризует существующие различные отношения, такие как – сотрудничество и доверие, взаимопонимание и согласие, поддержка и помощь, на основе общих жизненных ценностей, у живущих одновременно трех-четырех поколений.

Профессор Е. Н. Прасолов пишет: «преемственность в музыкально-исполнительском образовании – это необходимая и многогранная сущностная характеристика музыкально-образовательного процесса и, соответственно, универсальное системное понятие, указывающее на содержательные иерархические связи всех компонентов исполнительского мастерства и культуры интерпретаторской деятельности в процессе профессиональной подготовки музыканта, начиная с первых шагов его обучения» [121, с. 407].

Следует отметить, что «выдвинутое в работах М. Берлянчика положение о существовании целостной трехслойной системы исполнительских действий музыканта, включающей художественно-образный, звукоинтонационный и двигательно-технический компоненты, открывает новые возможности исследования проблемы преемственности в обучении музыканта-исполнителя» [121, с. 405].

В укреплении преемственности в обучении музыканта имеет большое значение выявление специфики стиля музыкальных произведений и определение характерных черт современного стиля их интерпретации, так, как это является одной из актуальных проблем исполнительства наших дней.

Специфическая ценность исполнения – это творческий процесс, совершающийся в присутствии слушателя, и заключающийся в живом чувстве, вдохновении и поэтичности. Чем полнее представление исполнителя об эпохе,

к которой относится произведение, чем глубже его познания об идейных устремлениях, культуре и искусстве того общества, чем больше он знает о жизни и деятельности композитора, тем богаче и интереснее будет его творческая фантазия. Эти характеристики нам нужны для выявления отличительных особенностей исполнительства в струнно-смычковом искусстве.

Следовательно, определение значимости преемственности, традиции и школы в связи с методико-исполнительскими принципами преподавателей, продолжающих наследие своих учителей, а также роль современных форм исполнительства в развитии массовой коммуникации общества является важным этапом для выявления стилевых направлений, тенденций струнно-смычкового искусства Казахстана.

Струнно-смычковое искусство Казахстана имеет свою историю, тесно связанную со временем становления и развития практически всех профессиональных видов искусств европейской традиции. Особенности истории, культуры, мировоззрения казахского народа непосредственно влияют на формирование исполнительского стиля струнно-смычкового искусства Казахстана. В этом плане выделяются некоторые отличительные признаки, которые проявились в первую очередь в **многослойности**, сохранении ранее существовавших пластов культуры при появлении новых. Так об этом пишет молодой исследователь В. Недлина: «Тенденции к возрождению ценностей прошлого проявляются во всех сферах музыкальной культуры. Анализ современного состояния казахстанской музыки выявляет в ней элементы, присущие многим культурам мира» [122, с. 36]. Выделяя ряд, тесно взаимодействующих друг с другом пластов, В. Недлина представляет структуру казахстанской музыкальной культуры в виде таблицы. Так, профессиональная музыка устной традиции в казахской национальной форме его существования рассматривается в виде инструментальной музыки: творчество кюйши; творчество композиторов, пишущих в западной традиции представлена казахско-советской национальной композиторской школой и её развитием в период независимости; популярная музыка находит свое воплощение в творчестве композиторов-мелодистов, этно-джазе, этно-роке, музыке к фильмам. В данном контексте нами выделены те элементы структуры музыкальной культуры, которые повлияли на развитие струнно-смычкового исполнительства в Казахстане.

Вторым признаком казахской самобытности является **специфические историко-культурные условия**, в которых формировался новый тип культуры в 1920-1950-х годах. В этот «первый советский период» культурного строительства в рамках национальной политики СССР в Казахстан направляются учёные-фольклористы, композиторы, исполнители – профессора и выпускники ведущих российских музыкальных ВУЗов; задача которых была создание национального искусства европейской модели [122, с. 211]. Исследователь У. Р. Джумакова об этом периоде пишет: «Для азиатских республик была определена генеральная линия – освоение форм и жанров европейской традиции. Классовая теория о двух культурах подразумевала, с

одной стороны, развитие национальной музыки, с другой стороны, сближение народов и соответственно – их культур» [48, с. 66]. Российский ученый В. Дулат-Алеев продолжает эту мысль и подчеркивает, что «в музыкальном искусстве данная историко-культурная ситуация имела свои специфические проявления, связанные с закономерностями формирования внутренней слуховой настройки и с парадигматическими особенностями музыкального языка» [123, с. 165-166].

Значение **традиционного мировоззрения и традиционной культуры в формировании искусства нового типа,** в том числе – струнно-смычкового исполнительства явилось третьим признаком, повлиявшим на возникновение исполнительского стиля. «Бытуя в различных ипостасях, традиционная музыка питает современный художественный процесс многокрасочной палитрой музыкальной образности, богатством мелодики, ритмики, интонационного строя, непосредственной, живой, выстраданной веками эмоцией, а также разнообразными жанрово-стилевыми формами» [47, с. 3], – так характеризует доктор искусствоведения С. А. Кузембай традиционную музыку. Она рассматривает это явление как одну из разновидностей народных художественных традиций (НХТ), которая в большей степени имела влияние на развитие современного инструментального исполнительства Казахстана. Используя понятие «конвергентность» профессор С. А. Кузембай применяет его в отношении казахской культуры, показывая, таким образом, воплощение «идеи взаимосвязи и взаимообогащения народного, народно-профессионального, академического и современного искусства».

Отметим особенности традиционного мировоззрения, определенные в исследовании музыковеда А. Тлеубергенова, которые приобретают определяющий момент в формировании картины мира в сознании человека. Он пишет, что превалирование коллективного, самобытного понимания времени, четкая структурированность пространства, проецированная на социальные отношения, являются факторами этнической самоидентификации казахов [124, с. 24]. По нашему мнению, это во многом влияет, в том числе, и на исполнительский стиль казахстанских музыкантов европейской традиции. Потому, в работе определены такие стилевые особенности струнно-смычкового исполнительства как: масштабность, преобладание крупных построений в исполнительском структурировании и формообразовании, большой диапазон динамики, насыщенность вибрации, драматически-волевой характер исполнения, а в репертуаре выделяются произведения развернутых форм.

2.1.1 Истоки струнно-смычкового исполнительства

История казахского народа, его духовный мир, история культуры уходит своими корнями в глубокую древность. Многочисленные исследования подтверждают влияние фольклора на развитие форм и жанров профессиональной музыки европейской традиции. В этом ряду можно назвать, к примеру, многие приемы игры на традиционных инструментах, которые были использованы и претворены казахстанскими композиторами в их сочинениях.

Интенсивное освоение разных европейских жанров в Казахстане во многом было связано как со сменой социально-политической ситуации в стране в начале XX столетия, так и с дальнейшим расцветом исполнительского искусства, и, как следствие, появлением плеяды профессиональных музыкантов-исполнителей [50].

В истории музыкального искусства Казахстана существует ряд выдающихся имен, покоривших современников своей блестящей игрой, неповторимым пением и оставивших о себе неутраченную память в последующих поколениях. Это – А. Кашаубаев, К. Байсеитова, Ж. Омарова, Ш. Бейсеков, Б. Досымжанов, М. Ержанов, Г. Курмангалиев, Р. и М. Абдуллины, Н. Тлендиев и мн.др. [50]. В этом ряду вторая половина XX века знаменательна именами профессиональных музыкантов, которые сыграли большую роль в период формирования национального музыкального исполнительского искусства. Речь идет о представителях европейских школ, которые волею судьбы оказались в Казахстане и содействовавших художественному и техническому росту отечественных музыкантов, расширению их репертуара. Так, у истоков развития классической музыкальной культуры в Казахстане были представители разных видов творчества: скрипачи – И.А. Лесман – один из учеников Л.С. Ауэра, В.С. Хесс, И.Б. Коган; альтисты – Я.И. Фудиман, Е.А. Либерчук; виолончелисты – В. Панкратов, Д. Баспаев; контрабасисты – Н. Давыдов, К. Нарбеков; пианисты – Е.С. Гировский, Г.Н. Петров, В.Я. Миндлин, Л. Кельберг; дирижеры – С. Шабельский, Б. Лебедев; вокалисты – А.М. Курганов, Н. Нагулина и др. Именно эти деятели культуры внесли неоценимый вклад в становление и развитие музыкального искусства нового времени, воспитали целую плеяду национальных кадров, благодаря которым исполнительские школы Казахстана приобрели мировую славу и признание среди профессионалов и любителей музыки [125].

В настоящее время необходимо отметить таких известных мастеров казахстанского инструментального исполнительства, как Ж.Аубакирова, А. Мусаходжаева, Г. Мурзабекова, М. Бисенгалиев, Г. Молдакаримова, Т. Ержанов, а также молодых – Р. Ахмедьярова, А. Тебенихин, Т. Пак, В. Дё, А. Досумова, Э. Сапараев, О. Дуйсен и др. Казахстанские музыканты отличаются уникальным талантом, высоким уровнем профессионализма и мастерством, а их исполнение проникнуто оптимизмом, верой в жизнь, искренностью создаваемых образов. В этой связи, нами впервые представлено так называемое «генеалогическое древо», в котором указаны исполнители и педагоги струнно-смычковой традиции, внесших значительный вклад в развитие смычкового искусства в истории музыкальной культуры нашей республики. В данной схеме показаны все ответвления, сложившиеся в процессе развития струнно-смычкового исполнительства в Казахстане по видам инструментов (рисунки 4-7).

СКРИПАЧИ

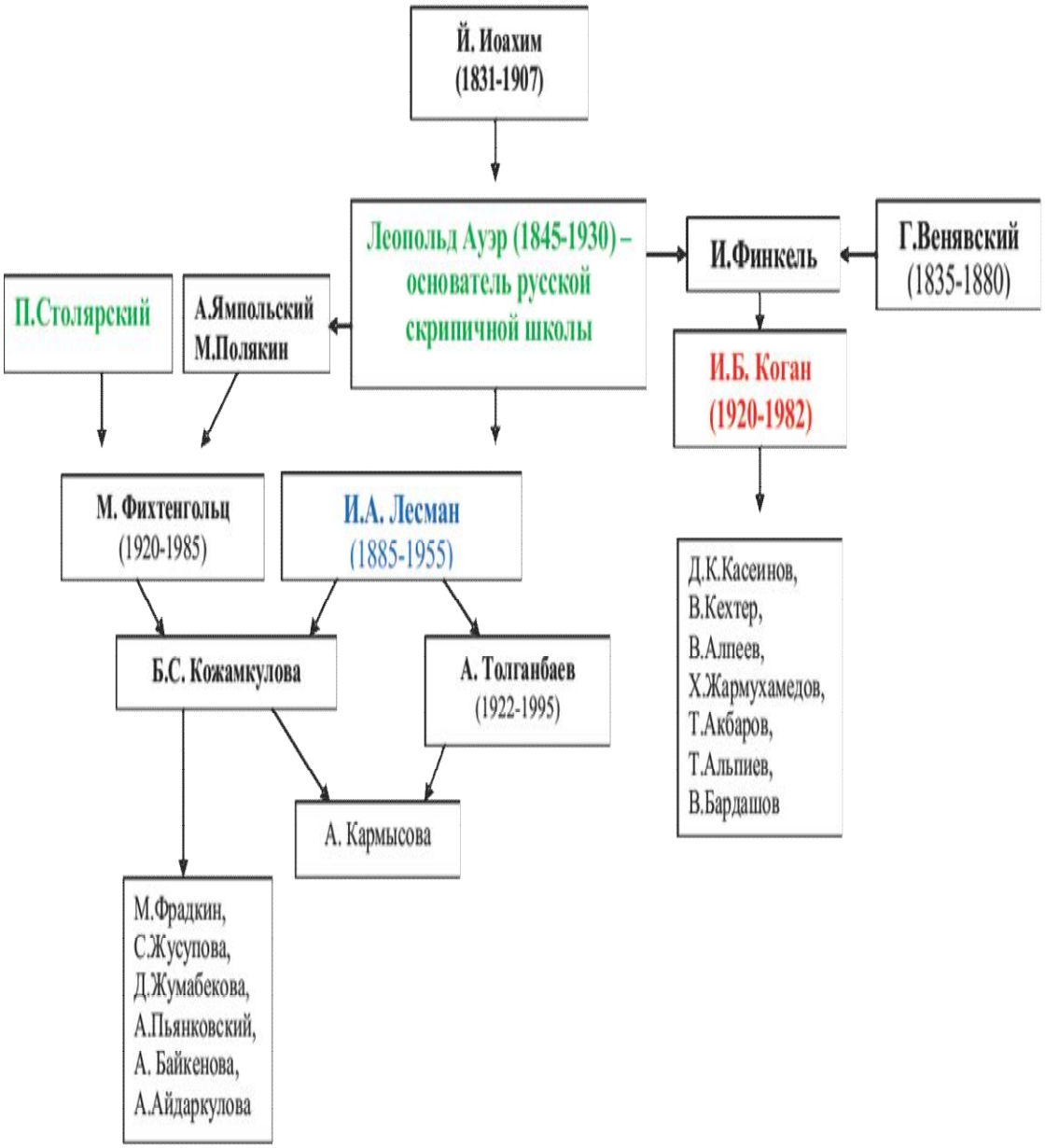


Рисунок 4 - «Генеалогическое древо» скрипичной школы Л. Ауэра

Примечание - На приведенных рисунках 4-7 условно обозначены зеленым цветом текста – профессора, одни из основоположников струнно-смычкового искусства в России и СССР, синим цветом текста – профессора, внесшие вклад в становление и развитие струнно-смычкового искусства Казахстана, красным цветом текста – профессора, заложившие основы профессионального исполнительства в Казахстане.

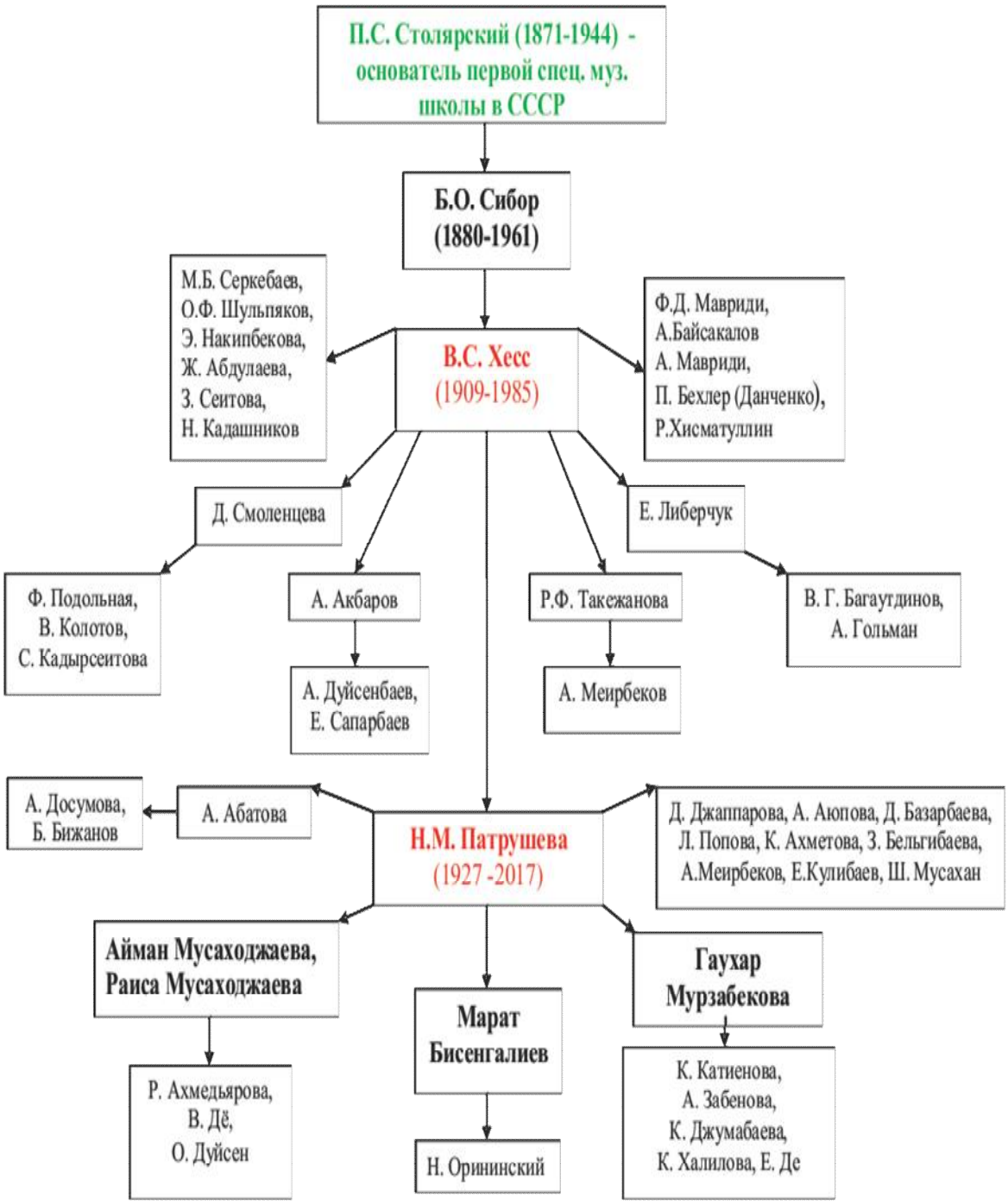


Рисунок 5 - «Генеалогическое древо» скрипичной школы П. Столярского

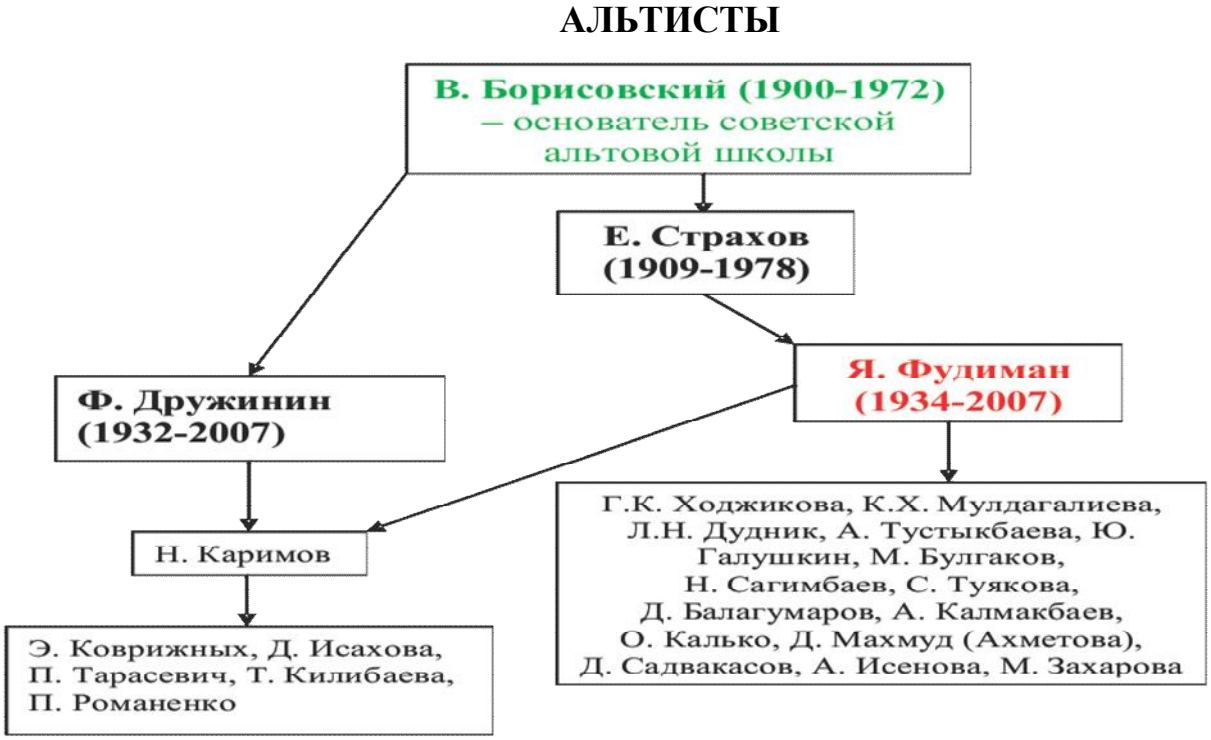


Рисунок 6 - «Генеалогическое древо» альтовой школы В. Борисовского

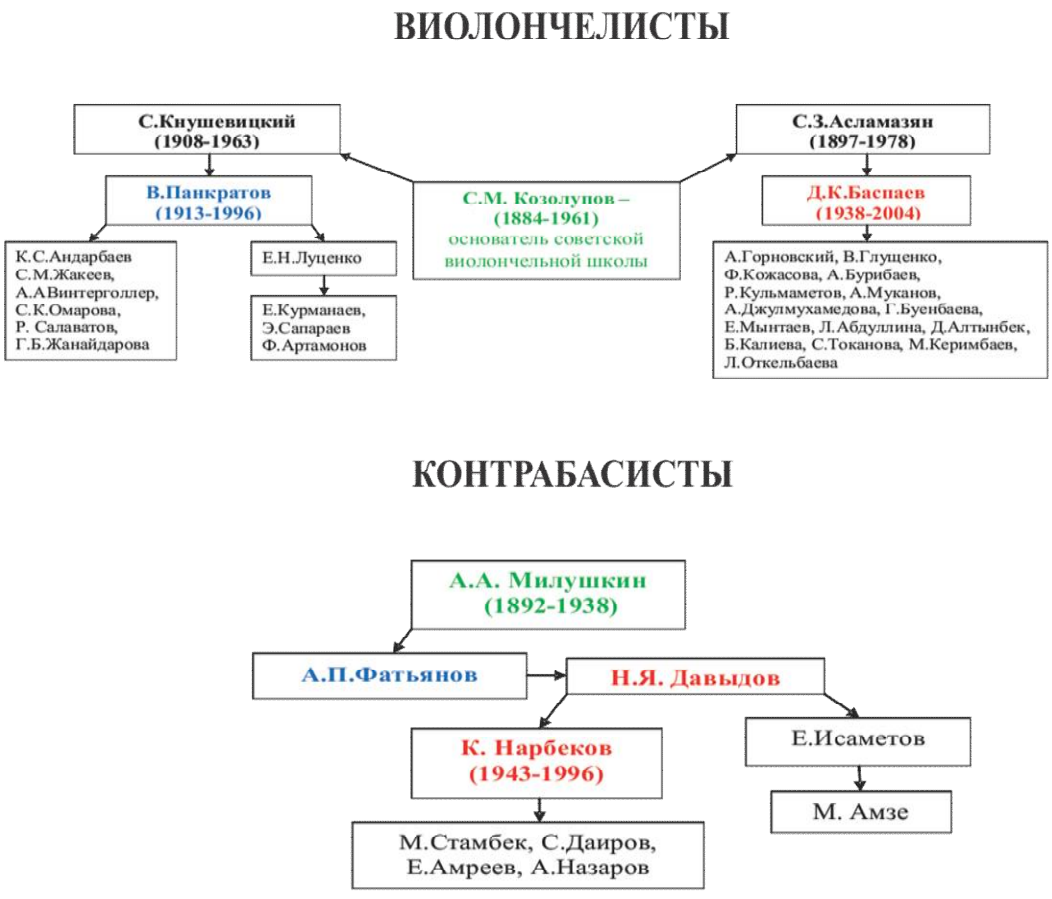


Рисунок 7 - «Генеалогическое древо» виолончельной школы С. Козолупова и контрабасовой школы А. Милушкина

Исторический анализ казахстанского исполнительства свидетельствует об очевидной связи между представителями школ разных периодов, выражающаяся в продолжении традиций обучения и исполнительского мастерства, что в целом свидетельствует о непрерывной преемственности поколений в данном виде искусства. Важно отметить, что на скрипичную казахстанскую школу большое влияние оказала школа Л. Ауэра, П. Столярского; на альтовую – В. Борисовского, Е. Страхова; на виолончельную – С. Козолупова, С. Асламазяна, С. Кнушевицкого; на контрабасовую – А. Милушкина. Огромное значение имеет деятельность профессоров внесших вклад в становление струнно-смычкового искусства Казахстана – И. Лесмана, Я. Фудимана, В. Панкратова, А. Фатьянова.

Мы считаем необходимым кратко дать представление о каждой из этих школ, так как именно их методология обучения стала основой для казахстанских музыкантов-струнников, что является ярким подтверждением преемственности традиции.

Представители русско-советской школы

Леопольд Семёнович Ауэр (1845-1930) был основателем русской скрипичной школы, скрипачом-виртуозом, ансамблистом, дирижером, выдающимся педагогом, воспитавшим огромное число всемирно известных скрипачей, среди них М. Эльман, Е. Цимбалист, Я. Хейфец, М. Полякин, Н. Мильштейн, С. Душкин, Т. Зейдель, М. Розен, О. Шумский. Педагогические принципы его не только не утратили своей ценности, но и становятся всё более актуальными в современной педагогике и скрипичном исполнительстве. Свои мысли наиболее полно Л. С. Ауэр изложил в книгах «Моя школа игры на скрипке», «Моя долгая жизнь в музыке», “Graded course of violin playing” («Прогрессивная школа» в переводе Л. Раабена).

Ректор Санкт-Петербургской консерватории, народный артист России, профессор Михаил Гантварг – скрипичный «правнук» Ауэра по линии «учитель-ученик»: Л. С. Ауэр – Ю. И. Эйдлин – М. И. Вайман, во время проведения в «северной столице» I Международного конкурса скрипачей процитировал высказывание Ауэра относительно требований к ученикам: «Любовь профессионала ко всем мелочам своего искусства. Он должен обладать интуитивной, инстинктивной способностью к схватыванию всех технических тонкостей, к восприятию всех оттенков музыкальной мысли»… Советская скрипичная школа – просто колоссальное достижение в области культуры. Только у нас музыкантов готовили в течение 20 лет – от подготовительного класса до окончания аспирантуры. Ни в одной стране мира такой системы нет. … Он преподавал в течение 62 лет, воспитав 300 учеников! Если учесть, что они были разбросаны по всему миру, а сам маэстро свои последние годы провел в США, можно смело сказать, что на его традиции опирается современная мировая скрипичная школа» [126].

Как отмечают в разных источниках, подобно своему учителю Й. Иоахиму, Л. С. Ауэр был убеждён, что труд музыканта-исполнителя требует не только

физического здоровья, выносливости и крепких нервов, но и ещё особого типа работоспособности, под которой понимал способность к длительной умственной активности и концентрации внимания. Л. С. Ауэр отмечал, что музыкальный слух поддаётся усовершенствованию, но для этого всё же необходимы какие-то задатки этого качества. Важное место Леопольд Семёнович отводил физическому строению рук, кистей, мышц, а также пальцевой эластичности и силе. Технический аппарат скрипача-ученика отрабатывался на занятиях последовательно и скрупулёзно.

Предложенные Л. С. Ауэром более 100 лет назад принципы составления учебных программ и репертуара педагоги до сих пор передают своим ученикам в устной форме или в виде индивидуальных планов. В настоящее время к уже устоявшемуся традиционному репертуару добавился лишь один новый раздел – «современная музыка». А так, в целом, каждый обучающийся, по его мнению, должен был пройти и изучить: гаммы и арпеджио, гаммы в терцию, сексту и октаву, фингерзации; этюды (тех же авторов, что и во времена Ауэра, Донта, Данкля, Мазаса, Роде и т. д.); концерты классические и романтические; произведения эпохи барокко – сонаты и кончерто гроссо итальянских скрипачей-композиторов (Дж. Тартини, А. Корелли); сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло; виртуозные пьесы Н. Паганини, А. Вьетана, К. Эрнста, Г. Венявского. Такая репертуарная программа активно исполняется на конкурсах сольного исполнительства, а также, чтобы сыграть прослушивание в современный оркестр необходимо показать владение разностилевой программой, где обязательным является исполнение концертов В. А. Моцарта, сольных сонат и партит И. С. Баха и романтического концерта.

Благодаря Л. С. Ауэру были введены в обязательное образование музыкантов-струнников квартетный, оркестровый и камерный классы, что и сейчас широко применяется, более того, эти предметы составляют комплекс изучаемых дисциплин в обучении.

Принцип постоянного сохранения в игровой форме пройденного репертуара являлся важным в подготовке концертного музыканта-солиста. Этот момент в преемственности традиций, к примеру, проявляется в учебном процессе в КНК им. Курмангазы, где в качестве исполнительской практики регулярно исполняются пройденные произведения на классных и кафедральных вечерах музыки, с тех пор как Н. Патрушева стала заведующей отделением класса скрипки и альта РССМШИ им К.Байсеитовой и по сегодняшний день, в школе постоянно исполняются те произведения, которые были пройдены в предыдущей четверти.

Ученики Л. С. Ауэра обладали разной манерой игры, но общее проявлялось в идеальной интонации, красивом тоне, умении распределить смычок, во владении всеми видами виртуозной техники. А самое главное, в них сохранялась ярко выраженная индивидуальность. Если взять отечественных исполнителей-струнников, то они также отличаются своей непревзойденной экспрессивностью и неординарностью.

Продолжая разговор о школе Ауэра, исследователь В. И. Мациевская-Шмидт пишет: «Тенденция последнего времени в струнно-смычковом исполнительстве, направленная на «*стилизированную интерпретацию*» … возвращает нас ко времени Л. С. Ауэра, к интерпретациям, уходящим корнями в XIX век, – с их многочисленными глиссандо, ритмической свободой, разнообразием вибрации, виртуозным блеском и лирической сентиментальностью. Подобно переосмыслению интерпретации барочной музыки в 80–90-х годах прошлого века, изменяется отношение к трактовкам «романтического» периода. Многие музыканты уже не являются «чистыми исполнителями». Стало модно писать собственные каденции к концертам, выступать с собственными сочинениями или импровизациями» [127, с.124].

Один из талантливых учеников и многолетних ассистентов Л. Ауэра – И. А. Лесман в своей книге «Об игре на скрипке», написанной во время творческих контактов с великим учителем, отмечает: «Всякому понятно, что одного прилежания, как оно ни необходимо, недостаточно для достижения полного успеха в работе. Бессознательная и беспорядочная работа принесёт больше вреда, чем пользы. Только глубоко сознательная и планомерная работа приводит к хорошим результатам» – этот педагогический принцип школы Л. С. Ауэра был сформулирован им» [128, с. 34].

Ценность методических пособий **Иосифа Антоновича Лесмана** (1885-1955) обусловлена их практической направленностью, тем, что они опираются на художественную и педагогическую практику. В них обобщены наблюдения за работой его выдающегося педагога Л.Ауэра и результаты богатого личного исполнительского и преподавательского опыта, который И.Лесман передал своим ученикам, в частности, когда работал в Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы.

Хотелось бы отметить один из важных моментов – Л.Ауэр был другом и наставником Петра Соломоновича Столярского, основателя знаменитой Одесской школы, в которой учился Давид Ойстрах (у него начинала свое обучение Гаухар Мурзабекова). Л.Ауэр и П.Столярский познакомились во время гастролей маэстро в Одессе. Их творческое сотрудничество длилось вплоть до 1917 года, когда Л.Ауэр навсегда покинул Россию. В 1911 году П.Столярский организовал частную школу, в которой методика обучения основывалась на педагогических принципах и огромном опыте школы Леопольда Ауэра.

В методике обучения **Петра Соломоновича Столярского** (1871-1944) сказывались его неповторимое своеобразие личностных особенностей и педагогическая гениальность, которая выражалась в уникальной способности привить юному исполнителю на всю жизнь самозабвенную любовь к скрипке и музыке, желание без устали заниматься ею. Одно только перечисление его учеников говорит о масштабности Великого педагога – назовем звездные имена скрипачей Д. Ойстраха, Е. Гилельса, С. Фурера, Н. Мильштейна, М. Фихтенгольца (кстати, немаловажный факт для нашей работы – в Институте им. М. Гнесиных у него училась Б. Кожамкулова). Все эти музыканты в разное

время становились лауреатами Всесоюзных и международных конкурсов. Сам П. Столярский учился у И.Карбулько, профессора Одесской консерватории.

В 1933 г. Петр Соломонович открыл в Одессе первую в СССР музыкальную школу-десятилетку, соответствующей среднему специальному музыкальному образованию, которая была названа его именем, а в 1939 г. он был удостоен звания народного артиста УССР. При знакомстве с его наследием, нами были изучены различные материалы, сохранившиеся до сегодняшнего дня. В их числе работа Раабен Л. Н., в которой автор пишет: «Его педагогическая система базировалась на принципе естественности всех игровых приемов. Он проводил принципы в жизнь от «игры в скрипку» у начинающих учеников до пределов их виртуозности, тщательно избегая всего, что могло тормозить развитие игровой техники. Интуитивно Столярский нащупал метод, соответствующий физиологическим законам деятельности человеческого организма. Помогало ему великолепное знание природы скрипки, её «сокровенных» ресурсов, а отсюда и выработка соответствующих технических приемов игры. При этом успех его педагогики обеспечивался ещё и поразительным чутьем психолога, умением воздействовать на ученика, увлечь его, заставить самозабвенно полюбить инструмент» [28, с. 146-147].

Всегда очень просто и ясно, Столярский объяснял ребенку поставленную перед ним художественную задачу. Он мог сочинить сюжет, нарисовать картину природы, призвать на помощь поэтические образы с единственной целью – затронуть фантазию ученика. Вместе с тем в классе Маэстро осваивался еще и педагогический принцип – это воспитание в учащемся чувства эстрады. Все его ученики систематически участвовали на отчетных концертах школы, на публичных экзаменах, овладевали артистическими навыками, чувством сцены и внутренней свободы. А также не меньшее значение придавалось игре учеников и в камерных ансамблях, в оркестре; очень часто группы скрипачей исполняли отдельные пьесы в унисон. По мнению его современников, высокие личные качества педагога-мастера и громадный организаторский талант, в сочетании с исключительной настойчивостью в достижении поставленной художественной цели, позволяли П. Столярскому добиваться поразительных результатов в работе с детьми. В основе его метода преподавания всегда было раскрытие индивидуальных черт дарования ученика, воспитание в нем с самого начала обучения всего комплекса профессиональных и артистических навыков будущего исполнителя [129, с. 12].

С именем **Вадима Васильевича Борисовского** (1900-1972) связано начало становления профессионального исполнительства на альте в России, который был замечательным альтистом, солистом и исполнителем на виоле д'амур, участником Квартета имени Бетховена, первым профессором Московской консерватории по классу специального альта, автором многочисленных обработок, транскрипций и редакций. Как вспоминал Ф. С. Дружинин: «Сила и значение Вадима Васильевича Борисовского выходят за рамки простой оценки его как альтиста-исполнителя. Он совершил настоящий переворот во взгляде на альт в нашей стране и навсегда похоронил господствующее когда-то мнение,

что альт – инструмент ущербный, ансамблево-оркестровый, с глухим и гнусавым звуком, более того, что любой продвинутый скрипач может успешно играть на альте, хотя даже при продвинутой технике не всякий владеет спецификой альтового звукоизвлечения» [108, с. 48]. В связи с этим хотелось бы отметить тот факт, что на конкурсе исполнителей на струнных инструментах во Львове, Ф. С. Дружинин подвёл своеобразный итог, отразивший художественную эволюцию альта за восемь десятилетий XX века. Он говорил о том, что в дореволюционное время инструмент практически не существовал в качестве самостоятельной творческой единицы, ему отводилась лишь вспомогательная роль в процессе обучения скрипачей и виолончелистов. Однако такие выдающиеся музыканты, как П. Хиндемит, Л. Тертис, У. Примроуз, а в России – В. Бакалейников и В. Борисовский, своей творческой и концертной деятельностью выдвинули альт на передний край исполнительского искусства. Соответственно, если в первые послереволюционные годы число учащихся в консерваторских альтовых классах было незначительным, то теперь только в Московской консерватории контингент их вырос до сорока-пятидесяти человек [130, с. 111-112].

Действительно, сегодня исполнителей привлекает не только красота тембра альта, глубина его звука, но также чрезвычайно расширившиеся виртуозно-технические возможности инструмента. Уровень современного альтового исполнительства достиг небывалых высот, а репертуар - небывалой разноплановости и сложности. Многие советские и зарубежные композиторы посвятили альту замечательные произведения. Среди них - последние творения Бартока (Концерт для альта с оркестром) и Шостаковича (Альтовая соната), которые и поныне остаются непревзойденными образцами искусства. Неоспоримыми достоинствами обладают сочинения для альта А. Хачатуряна, М. Вайнберга, Р. Леденёва, Г. Фрида и ряда других авторов. На становление альта во многом повлияла и сфера камерно-ансамблевого исполнительства. В этой связи особо выделяется выдающееся значение квартетного наследия Шостаковича. Каждый камерный опус великого композитора, где альт интерпретируется широко, мощно, разнопланово, гибко, выдвигает перед исполнителями ответственные, интересные и сложные художественные задачи» [130].

Отметим, что благодаря своим безупречным исполнительским качествам, как превосходное владение инструментом, насыщенный звук в сочетании с тонким музыкальным вкусом, В. В. Борисовский к тому же был и активным пропагандистом вновь создаваемой музыки, и осуществлял ряд премьер альтовых сочинений, среди которых: Соната и Сонатина А. Гантшера, Сонаты В. Крюкова, С. Василенко, В. Ширинского, Соната для скрипки и альта В. Шебалина, «Песни об умерших» и Рапсодия А. Веприка, сочинения А. Мосолова, Н. Иванова-Радкевича, Н. Чембреджи, В. Белова, З. Левиной, В. Фере, И. Иордан, В. Гайгеровой, Г. Гамбурга, В. Степановой и других авторов.

Как пишут исследователи, альт, будучи сольным инструментом, во второй половине XX столетия получает новый этап развития, опираясь на традиции В.

В. Борисовского, через творчество следующего поколения, определившими новое на этом пути.

В целом, деятельность В. В. Борисовского, а также Е. Страхова, Ф. С. Дружинина, Ю. А. Башмета способствовали становлению и развитию учебного и сольного концертного репертуара для альта.

Появление значительного альтового сольного репертуара – сонат для альта соло как формирующегося жанра, большое количество концертов, сонат, других камерно-инструментальных сочинений в отечественном творчестве двадцатого столетия приобретает важную роль в формировании альта как солирующего инструмента.

Одним из успешных последователей В. Борисовского назовем Заслуженного артиста РСФСР, кандидата искусствоведения, профессора **Страхова Евгения Владимировича** (1909-1978), имя которого принадлежит к старшему поколению альтистов. Разносторонняя исполнительская деятельность Е.В. Страхова – солист, ансамблист, концертмейстер альтовой группы Госоркестра СССР – в течение всей его жизни совмещалась с плодотворной педагогической работой. Большое внимание уделял Страхов научной работе, им было отредактировано множество методических работ, он являлся составителем сборников, автором программ для музыкальных школ и училищ. Большую роль в расширении альтового репертуара сыграли его обработки и переложения произведений русских, советских и зарубежных композиторов, для которых характерно было стремление сохранить точность авторского текста. Создание художественного образа и высокий инструментальный профессионализм, – вот основы его педагогических принципов, которые позже воплотил в своей преподавательской деятельности Я. Фудиман.

Говоря об основоположниках виолончельной школы, нашедшей продолжение в казахской культуре, необходимо назвать выдающегося виртуоза и преподавателя **Семёна Матвеевича Козолупова** (1884–1961), который, в свою очередь, обучался у Я.Зейферта, А.В. Вержбиловича. Победитель I Всероссийского конкурса виолончелистов (1911) Козолупов затем успешно занимался концертной и педагогической деятельностью в консерваториях Саратова, Киева и Москвы, где обучил замечательных исполнителей-педагогов – С.З. Асламазяна, В.А. Берлинского, Л.С. Гинзбурга, М.Л. Ростроповича, С.Н. Кнушевицкого, В.Я. Фейгина и Н.Н. Шаховскую.

С. Козолупов разработал уникальную методику обучения, в основе которой лежала система рационального освоения виолончельной технологии. Например, в педагогической деятельности Козолупова обязательным было доведение любого технического приема, пассажа до совершенства в звуковом отношении и художественной содержательности, что тем самым представлялось одним из его очень важных принципов в обучении. Одним из конкретных подтверждений жизнеспособности принципов обучения С.Козолупова, стал первый сборник этюдов в истории советского виолончельного искусства, который имеет огромную ценность по сей день, и в который включены этюды на все виды виолончельной техники с краткой

аннотацией, что помогает в совершенстве овладеть инструментом обучающимся. Среди других методических работ С. Козолупова большое значение имеет его редакция виолончельных сюит И.С. Баха. Как писали в отзывах «Для нее характерны ясность голосоведения и фразировки, четкость и удобство штрихов и аппликатуры, учет своеобразия жанровой специфики, музыкальная логика, строгость стиля, гармония выразительности и упругого ритма. Об особом внимании Козолупова к баховскому творчеству свидетельствует тот факт, что по его инициативе сюиты И.С. Баха были введены в программу всех пяти курсов МГК и аспирантуры (что сохраняется в педагогической практике вплоть до настоящего времени)» [131, с.15].

Еще одним неоценимым качеством личности С. М. Козолупова стала его существенная роль в создании трехуровневой системы образования струнников, которая состояла из трех основных звеньев: детские музыкальные школы – училища – консерватории (дополнительным звеном выступала аспирантура). Именно по инициативе С.М. Козолупова были организованы курсы и факультеты повышения квалификации для педагогов из других городов и республик страны, проводились постоянные прослушивания на всевозможные конкурсы по областям, республикам.

«В лучших традициях отечественной виолончельной школы С.М. Козолупов гармонично сочетал в своем творчестве исполнительскую, педагогическую и методическую стороны. В преподавательской и артистической деятельности СМ. Козолупова можно найти немало черт, сближающих его с К.Ю. Давыдовым: сбалансированность всех компонентов игры, классическую уравновешенность интерпретации, строгий вкус и чувство меры – в исполнительстве; фундаментальный подход к формированию техники владения инструментом, системность и последовательность этапов обучения, комплексность развития молодых музыкантов – в педагогике; продуманность и поэтапность стратегии педагогического репертуара – в методике. Подобное сходство объясняется, по-видимому, двояко – как родством творческой натуры великих виолончелистов, так и преемственностью русской исполнительской традиции, сохранившейся в трудные, трагические для отечественной культуры времена», - так пишет в своей диссертации А. Селезнев [131, с.11].

В связи с обозначенной проблемой преемственности исполнительских и педагогических традиций, мы посчитали необходимым назвать учеников С. Козолупова – **С. Асламазяна**, у которого позже учился Д. Баспаев, и **С. Кнушевицкого**, в классе которого учился В. Панкратов. Они были не только одними из первых учеников С.М. Козолупова, но и стали его коллегами по кафедре виолончели. Продолжая педагогические традиции своего учителя, **Сергей Захарович Асламазян** (1897-1978) обогащал свое преподавание особенностями, приемами камерного исполнения, которые характерны для квартетного класса. Главным в своей методике обучения С.З. Асламазян считал владение инструментом, которое заключалось в регулярной отработке разнообразных штрихов с правильным представлением эпохи стиля в исполняемых сочинениях, а также выбор репертуара в основном классического

и художественно содержательного направления. В свою очередь, **Святослав Николаевич Кнушевицкий** (1907-1963) в своем классе творчески развивал педагогические принципы своего учителя, придавал значение художественному содержанию произведений, раскрытию образно-эмоциональной сферы музыки через формирование исполнительского аппарата, профессиональной технологии игры, подчеркивая единство и неразрывную связь исполнительства и педагогики.

Наконец, говоря об истории контрабасового искусства, нельзя обойти без внимания личность **Александра Андреевича Милушкина** (1892-1938), известного как автора популярного учебника и первых репертуарных сборников для контрабаса. Через класс Милушкина прошла целая плеяда видных артистов-контрабасистов и педагогов, таких как: В. К. Зинович, А. И. Астахов, В. В. Хоменко, Д. Ф. Агафонов, В. Панков. Его методические пособия, переложения для контрабаса сыграли значительную роль в становлении советской школы контрабаса, это: «Полная школа-самоучитель для контрабаса» (написанная совместно с М. Б. Домашевичем), а также «Школа для контрабаса», где Милушкин обобщил свой педагогический опыт и исполнительскую практику. Позже появились первые сборники учебно-педагогического репертуара, реализовывавшие методическую направленность учебников. «В рецензии, русский композитор и дирижер, профессор консерватории М.Ипполитов-Иванов дал оценку новому учебнику как исключительному явлению по своей полноте содержания, ясности изложения и фактических указаний по самоусовершенствованию. А в области педагогических пособий, назвал его разрешающим множество вопросов виртуозной техники, использующим не только техническую сторону, но и учитывающим сторону общего музыкального развития. И это делает учебник особенно ценным» [132].

Кроме того, А. А. Милушкиным внедрены актуальные аппликатурные приемы, которые в дальнейшем будут использованы в учебных пособиях его учеников. Например, В. Хоменко «Новая аппликатура гамм и арпеджио для контрабаса» (1953), «Оркестровые этюды для контрабаса. Выписки из симфонической, оперной и балетной литературы русских композиторов». Изданные репертуарные сборники для разных этапов обучения, сборники собственных переложений (сонаты, пьесы) дополнили материал Школы А. Милушкина и составили учебный репертуар игры на контрабасе в 30-40-х гг., заложив, тем самым, основы фундамента отечественной литературы переложений для контрабаса.

Таким образом, творчество представителей русско-советской школы струнно-смычкового исполнительства определяется главными особенностями, которые передаются и по сегодняшний день педагогами своим ученикам. Так, для методики обучения **Л. Ауэра** характерно:

a) развитие работоспособности, т.е. способности к длительной умственной активности и концентрации внимания;

b) приоритетными условиями при отборе учеников для обучения на струнно-смычковых инструментах было физическое строение рук, кистей,

мышц, а также пальцевая эластичность, сила;

c) принципы составления учебных программ и репертуара включающие в себя обязательное исполнений гамм, этюдов, полифонических пьес, а также произведений малых и крупных форм;

d) обязательное введение в образование музыкантов-струнников квартетного, оркестрового и камерного классов.

Среди педагогических принципов **П. Столярского**, можно выделить следующие:

a) естественность всех игровых приемов;

b) введение в творческую жизнь учащихся основ «игры в скрипку» до пределов виртуозности;

c) выработка соответствующих технических приемов игры, соответствующей физиологическим законам деятельности человеческого организма;

d) умение воздействовать на ученика, увлечь его, заставить самозабвенно полюбить инструмент;

e) воспитание в учащемся чувства эстрады, раскрытие индивидуальных черт дарования.

В. Борисовский своей творческой и концертной деятельностью выдвинул альт на передний план исполнительского искусства. Многочисленные обработки, транскрипции и редакции широко применяются в концертной практике и по сей день.

Система обучения **С. Козолупова** состояла в рациональном освоении виолончельной технологией: доведение любого технического приема, пассажа до совершенства в звуковом отношении и художественной содержательности. Значительная роль его заключается в создании трехуровневой системы образования струнников и первого сборника этюдов в истории советского виолончельного искусства.

Репертуарные сборники **А. Милушкина** для разных этапов обучения («Полная школа-самоучитель для контрабаса» (написанная совместно с М.Б. Домашевичем), «Школа для контрабаса»), сборники собственных переложений (сонаты, пьесы) заложили основы фундамента отечественной литературы переложений для контрабаса.

2.1.2 Основные этапы развития струнно-смычковой школы

В данной работе нами впервые представлена целостная картина исторического развития струнно-смычкового исполнительства в Казахстане, которая дает полную информацию обо всех выдающихся музыкантах и их последователях (таблица 2).

Отметим, что в процессе написания данной диссертации нами была изучена научная работа профессора Д. Жумабековой «Скрипичная культура Казахстана: педагогика, исполнительство и композиторское творчество (от истоков до современности)», в которой автор предлагает свою периодизацию, основанную

на истории возникновения «ведущих процессов в педагогике, исполнительстве и композиторском творчестве» [50, с. 24].

Таблица 2 - История струнно-смычкового искусства Казахстана

Периоды	Специальность			
	скрипка	альт	виолончель	контрабас
1	2	3	4	5
1923-1943- Зарождение профессионального струнно-смычкового искусства	М. А. Кравец, Исидор Львович (Исаак Лейб-Гиршевич) Рык 1934; Танский Георгий Иванович 1936-1939; Антопольский Евгений Павлович 1937-1945; Сквирский Марк Ионович 1939; Лесман Иосиф Антонович 1935	Танский Георгий Иванович		
1943-1963 - С этого периода указаны даты начала педагогической деятельности педагогов в высшем учебном заведении страны – в консерватории	Лесман Иосиф Антонович 1944-1951 Диссертация "О чистоте интонации на смычковых инструментах". Бабаев Константин Иосифович, 1946-1955; Хесс Вениамин Соломонович 1947-1971; Иосиф Бенедиктович Коган 1954-1982; Яков Львович Сорокер 1955-1962 Диссертация «Скрипичные сонаты Бетховена» (1955); Станислав Зигфридович Крепс 1957-1964; Балым Сералиевна Кожамкулова Работа в консерватории с 1963г. Нина Михайловна Патрушева 1963-2010; Олег Федорович Шульпяков 1964-1970 Диссертация «Вопросы методики воспитания игровых движений в скрипичной педагогике»,1968	Яков Иосифович Фудиман 1958-2007; Ефим Яковлевич Либерчук 1968-1989 скрипка, альт	Эдельман Леонид Яковлевич 1944-1959 (создал первый ансамбль виолончелистов 1954); Валентин Дмитриевич Панкратов 1954-1978	Фатьянов Анатолий Павлович 1940-1948 ; Давыдов Николай Яковлевич 1950-1970

Продолжение таблицы 2

1	2	3	4	5
1963-1983	Дильбар Алексеевна Смоленцева 1967-1989 Айткеш Толганбаев 1966-1985 Зоя Ивановна Истомина 1968-1975 Дюсен Курабаевич Касеинов 1972-1997 Анвар Аскарович Акбаров 1973-2010 Нусуппаев Анвар Избасарович 1977-2000 Кармысова Акбопе Камаловна 1977-2015 Роза Фатиховна Такежанова 1977	Гульнара Кулахметовна Ходжикова 1973-1990 Негметулла Харасович Каримов 1980-2002	Джамбул Кузембаевич Баспаев 1965-2004 виолончель Кенжебай Самигуллаевич Андарбаев 1973-1996 Аскар Исмаилович Бурибаев 1981-1991	Каримкул Кожаханович Нарбеков 1970-1996
1983-2003	Айман Кожабековна 1982-1997 Мусаходжаева Гаухар Курманбековна Мурзабекова 1983-2005, 2015 зав. Рафаэль Кадырович Хисматуллин 1983-1991 Сауле Сейдуалиевна Жусупова Дана Жунусбековна Жумабекова Еркен Гибадулаевич Мурзагалиев 1985-2007 Аида Аюпова Раушан Ахмедьярова Александр Пьянковский Ердан Ергалиев	Алия Тустыкбаева-Шмидт Нурлан Ержанович Сагимбаев 1997 Михаил Булгаков	Айжан Джулмухамедова 1998 Флора Кожасова	Сабит Даиров
2003-	Корлан Халилова 2005 Дина Курманалинова Еркебулан Сапарбаев 2010 Айгерим Гадеева Каламкас Джумабаева Айнур Айдаркулова	Алмас Каракыстык (Калмакбаев) Диана Махмуд (Ахметова) 2005 Айжан Бекенова 2015	Ермек Курманаев 2004-2014 Муса Керимбаев 2004	Ерлан Амреев 2002 Арман Назаров

В диссертации Д. Ж. Жумабековой рассматриваются несколько этапов истории струнно-смычковой школы Казахстана в период с XIX – начало XXI веков на основе постулата «стадиальность как ведущий принцип саморазвития культуры».

Первый этап включает период с последней трети XIX века по первую половину 1920-х годов и назван предпрофессиональным («пред жанровым», по терминологии Н. Янов-Яновской),

Второй этап (вторая половина 1920-х и до середины 1950-х годов) признается как профессиональный, в котором зарождаются многие виды национального искусства. «Формирование национальной музыкальной культуры Казахстана ознаменовалось такими значительными событиями в области культуры, как создание самодеятельных театрально-музыкальных кружков, ансамблевой игры на народных музыкальных инструментах, формирование новых жанров композиторского творчества» [50, с. 25-26].

Истоки профессионального музыкального образования Казахстана, начиная с 30-х годов XX века, направляли такие выдающиеся деятели искусств, как А.К. Жубанов, Е.Г. Брусиловский, Л.А. Хамиди и многие другие. В музыкально-театральном техникуме (первое музыкальное учебное заведение Казахстана) класс скрипки вели: М. А. Кравец, И. А. Рык, Г. И. Танский, Е. П. Антопольский, М. И. Сквирский, И. А. Лесман.

В третьем этапе (со второй половины 1950-х – до середины 1980-х годов) образовались «национальные кадры профессиональных деятелей культуры».

В четвертом этапе происходило сближение европейских традиций с национальным искусством. Активность концертной жизни 80-х годов зародило множество талантов: А. Мусахаджаева, Э. Накипбекова, Г. Мурзабекова, М. Бисенгалиев, Г. Кадырбекова, Ж. Аубакирова, А. Днишев.

Начиная с 1991 года по настоящее время (именующиеся в периодизации пятым этапом), в связи с обретением независимости РК, композиторы обращаются к истокам национальной истории, происходит освоение новых стилевых направлений музыкального искусства [50].

В периодизации истории струнно-смычкового исполнительского искусства, мы берем за начало время становления профессионального музыкального образования в нашей стране (после 1917 года, Великой Октябрьской революции). Как писал И. Коган: «Несмотря на развитое народное музыкальное искусство – в силу исторических условий, в Казахстане долгое время не было скрипичной культуры. Вместе с тем, уже в сороковых годах XIX века под воздействием могучего общественного подъема казахские народные композиторы приобщаются к передовой русской культуре. Наряду с казахскими народными инструментами среди казахов начинает распространяться балалайка, гармоника, скрипка. Скрипкой увлекались Мухит Мералиев, Жаяу Муса Байжанов. Незаурядными скрипачами были Муха, его ученик Мусылманкул, сын Абая Акылбай. Лишь после Великой Октябрьской социалистической революции создаются все условия для подлинного расцвета музыкального творчества, в том числе и для развития профессионального скрипичного искусства» [133]. Эти слова подтверждают мысль о том, что и до открытия консерватории исполнительство как явление безусловно существовало, и неразрывные взаимосвязи понятий школы, традиции и профессионализации не требуют доказательств. Однако, по аналогии с

российским музыкознанием, говоря об исполнительском творчестве, мы соотносим употребление научного термина «исполнительская школа» именно со временем возникновения консерватории [134, с. 106].

В свою очередь, ученый-исследователь У. Р. Джумакова в диссертации, посвящённой творчеству композиторов Казахстана 1920-1980-х годов, представляет свою периодизацию истории композиторской школы, связанную с процессом смены композиторских поколений [48, с. 52]. Молодой музыковед В. Недлина дополняет и расширяет подход У.Р. Джумаковой через применение социально-демографической теории поколений Н. Хоува – В. Штрауса [135], согласно которой изложение истории нации, культуры целесообразно (и наглядно) с точки зрения смены поколений [122, с. 71]. В настоящей работе в обозначении временных рамок мы также взяли за основу периодизацию Штрауса и Хоува, в которой полный жизненный цикл состоит из четырех периодов, длящихся около 80-90 лет, а продолжительность каждого периода составляет 20-22 года. Если по версии американских ученых систематизация периодов обозначает возрастные характеристики[4], то мы рассматриваем по такой же периодизации деятельность разных представителей струнно-смычкового искусства, достаточно *условно* определяя временные рамки в 20 лет, понимая, что в большей степени творчеством и педагогикой занимаются гораздо большее количество лет. Речь здесь идет о начале творческой и педагогической карьеры в высшем профессиональном музыкальном образовании, приходящемся на эти годы. В нашем случае подобная периодизация дает возможность объективно определить существующих на тот или иной момент жизненных ценностей, принципов воспитания и поведения поколений, а также приоритетных принципов профессионального обучения. Под теорией поколений подразумевается общность людей, имеющих сходный склад ума, объем положительных знаний и уровень нравственного совершенства. А через общечеловеческие ценности реализуются функции духовной культуры: (аккумуляция и трансляция опыта поколений).

«….Консерватория и музыкально-театральный техникум, стали занимать центральную позицию среди педагогических учебных заведений республики. Вполне естественно, что техникум, в котором функционировали разные факультеты, исполнительские классы, поставлял музыкальные кадры для Алма-Атинской консерватории» [50, 37 с.]. Безусловно, подобный подход позволяет объяснить многие положения, касающиеся преемственности исполнительских традиций струнно-смычковой школы Казахстана на рубеже двух столетий.

Так, например, **первая плеяда исполнителей**, стоявшая у истоков зарождения струнно-смычковой школы в период **1923-1943 г.г.,** имела свои определенные взгляды и ценности, такие как преданность, соблюдение правил, законов, уважение к должности и статусу, честь, терпение. События,

[4] Теория поколений Хоува-Штрауса была введена в 1991 году. Она утверждает, что формирует и определяет поколение не только и не столько возраст, сколько ценности людей, которые формируются под влиянием общественных, политических, экономических, социальных, технологических событий и воспитания в семье.

сформировавшие эти ценности: сталинские репрессии, Вторая мировая война, восстановление разрушенной страны, открытие антибиотиков.

В характеристике этого периода И. Коган писал: «Алма-Атинскому музыкально-театральному техникуму нужны были профессионалы педагоги, мастера сцены, музыканты. Из Ленинграда был отозван находящийся на учебе в аспирантуре при Академии искусствознания Ахмет Куанович Жубанов. На отделение казахских народных инструментов были приглашены прославленные домбристы Махамбет Букейханов, Лукбан Мухитов, на театральном отделении – В.И. Дьяков, Л.Я. Майзель, на фортепианном – З.В. Иванова. Теоретические дисциплины вел Д.Д. Мацуцин, вновь приехавший в 1935 году в Алма-Ату по вызову Наркомпроса. Скрипку преподавал М.А. Кравец[3] – педагог-энтузиаст, стремившийся выявить до некоторой степени музыкальность и индивидуальные черты обучающихся в его классе студентов. Дирекция техникума поручила Виктору Ивановичу Дьякову, направлявшемуся в Ленинград в творческую командировк, пригласить в Алма-Ату специалиста скрипача, владеющего мастерством в области педагогического и исполнительского искусства. Среди многочисленных квалифицированных представителей скрипичного искусства в Ленинграде, Виктор Иванович встретил музыканта, чей творческий диапазон был широк. Это был скрипач Исидор Рык, воспитанник Ленинградской консерватории, владеющий также альтом, искусством дирижирования и композиции» [133].

Второе поколение исполнителей, формировавшее профессиональное музыкальное образование в 1943-1963 г.г. объединяло многое, в частности, это те события, которые предопределили судьбу этого поколения. Например, победа в Великой Отечественной войне, советская «оттепель», покорение космоса, единые стандарты обучения в школах и гарантированность медицинского обслуживания. «Самое главное, то, что они верили в свою страну так, как не верили ни до них, ни после них. Эти люди – оптимисты, командные, коллективные люди» [136]. В этом ряду музыкантов мы называем таких выдающихся исполнителей и педагогов как Лесман Иосиф, одной из заслуг по линии исполнительства которого, как вспоминает ректор Алма-Атинской консерватории А.К. Жубанов, является руководство и организация им преподавательского квартета в консерватории, неоднократно весьма успешно выступавшего на различного рода концертах [50, с. 61]. Говоря о Хесс Вениамине, то «судя по воспоминаниям современников, В. С. Хесс обладал редкой силой и цельностью характера, строгой самодисциплиной, был талантливым администратором – долгие годы в качестве заведующего руководил кафедрой струнных инструментов в Алма-Атинской консерватории имени Курмангазы» [50, с. 46].

О выдающемся музыканте Иосифе Бенедиктовиче Когане (1954-1982) писали его современники как о высокопрофессиональном, чутком, ответственном педагоге. Например, пианистка Елена Шалкова в личной беседе с автором данной работы так охарактеризовала своего отца И. Когана: «Он всегда помогал педагогам, ученикам, участвовал на государственных

экзаменах, каждый год в январе выезжал в маленькие города с концертами совместно с Людмилой Рафаиловной Зельцер, Мариной Артемовной Вартанян, Евгением Ванглер, он любил поездки. Сцена была для него как «дыхание жизни», собиралась бригада из музыковедов, исполнителей на разных инструментах с тематическими лекциями и концертами выезжали в воинские части страны. Организациями этих концертов занимался Университет музыкальной культуры[5] при Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы, под руководством Иосифа Когана, это был союз музыкантов выполнявших просветительскую деятельность, но это было на общественных началах. Каждую неделю проводились концерты в консерватории, которые он никогда не пропускал. Приводили на консультации из разных городов учеников, с которыми он занимался с удовольствием. Очень был требовательным, спуску никому не давал. К студентам относился с пониманием, опекал и заботился, всегда имел связь с родителями. Музыка было его жизнью» (*из личного интервью*).

Из современников этой плеяды музыкантов, на сегодняшний день, продолжает работать в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, и претворять в жизнь традиции своих коллег Балым Сералиевна Кожамкулова. «Будучи ее ученицей, я помню, как с первых уроков она чутко относилась к состоянию нашего духовного мира. Увлеченная своим делом, она всегда создает в классе атмосферу радости познания. Большое внимание уделяется ею физической свободе в освоении приемов игры. Она стремится к тому, чтобы игра на инструменте, занятия музыкой доставляли ребенку радость, поэтому природе скрипичной игры «свойственны в основном такие исполнительские приемы, в которых максимально используется движение и минимально прикладывается сила», – пишет доктор искусствоведения, профессор Д.Жумабекова [50, с. 98]. По ее словам, «…Б.С. Кожамкулова ощущает себя звеном в этой бесконечной цепи связи поколений и времен. Так же как и ее педагог М. Фихтенгольц, долгие годы постоянно поддерживавший творческие контакты и наблюдавший за педагогическим ростом своей воспитанницы, Б.С. Кожамкулова продолжает принимать участие в профессиональной судьбе своих питомцев и по завершении обучения» [50, с. 102].

Нина Михайловна Патрушева (1926-2017) – еще одна из представителей первой группы основоположников скрипичной школы, воспитавшая таких «звездных» учеников как лауреаты Государственной премии РК, Народные артистки РК, профессоры, лауреаты международных конкурсов – Айман Мусахаджаева, Гаухар Мурзабекова, заслуженный деятель, профессор Бермингемской консерватории РК Марат Бисенгалиев и другие.

«Нина Патрушева была ученицей Вениамина Соломоновича Хесса, который в свою очередь был последователем одного из корифеев скрипичной педагогики Леопольда Ауэра.

[5] Университет музыкальной культуры был создан в 1958 году.

Педагоги, представлявшие школу Ауэра, выстраивали программу своего обучения на создании конкуренции между учениками, они давали задание детям разучить произведение. Если один ребенок слышал, что его одноклассник исполняет пьесу лучше, чем он, то ему волей-неволей приходилось подтягиваться, срабатывало самолюбие, – поведал о приеме педагогов школы Ауэра преподаватель по классу скрипки Виктор Бардашов.

Так и Нина Патрушева всегда следила за тем, чтобы ее ученики наращивали профессиональный уровень.

– К каждому она находила индивидуальный подход, где-то могла быть строгой, а где-то мягкой. Это приносило ощутимый результат – дети профессионально росли, исполняли произведения на высоком техническом уровне и в то же время вкладывали в него душу. Она учила своих воспитанников понимать музыку, – подчеркнула Айман Мусахаджаева» [137].

Исполнительский стиль, который создавали учитель В.С. Хесс и его ученица и последователь Н.М. Патрушева, можно охарактеризовать как «*гранд-стиль*», в котором осмысленность и масштабность исполнительской концепции сочетается с безупречной виртуозной техникой и насыщенным, красочным звуком [50, с. 89].

Третье поколение музыкантов струнно-смычковой школы, которые начали свою творческую и педагогическую деятельность в **1963-1983 годы,** отличается готовностью к изменениям, возможностью выбора, индивидуализмом, неформальностью взглядов, и им характерен поиск эмоций, прагматизм. Несмотря на события, происходящие в мире в это время – «застой», «холодная война», война в Афганистане, начало «перестройки», представители этого периода продолжали энергичную реализацию своих творческих способностей. Говоря о Заслуженном деятеле искусств Казахстана, профессоре Дуйсене Касеинове, его коллеги отзывались о нем как о замечательном организаторе. Отметим, что в настоящее время Дуйсен Корабаевич является генеральным секретарем ТЮРКСОЙ[6] (с 2008).

Один из действующих преподавателей консерватории – профессор Анвар Аскарович Акбаров, как пишет К.Кешин, «не только создавал консерваторские и прочие камерные ансамбли, но и организовал общественный фонд, выплачивал определенные денежные суммы, искал спонсоров, изыскивал возможности, чтобы поддержать «племя младое», музыкальное. Такое может происходить только при чистосердечной, искренней любви к студентам» [138].

Скрипачка Куралай Ахметова пишет о своем педагоге: «Искренность, доброта, человечность – как нравственные категории, ярко проявляются в

---

[6] Международная организация тюркской культуры (ТЮРКСОЙ) — международная организация, объединяющая тюркоязычные страны, основной целью позиционирующая «сотрудничество между тюркскими народами для сохранения, развития и передачи будущим поколениям общих материальных и культурных памятников тюркских народов». (Википедия)

облике Акбопе Камаловны Кармысовой. ...существующая, «дышащая» в атмосфере содружества и творческого взаимодействия между учителем и учеником педагогика А.К.Кармысовой неповторима тем, что ясность, убедительность, эмоциональная сила и высокий авторитет личности … навсегда овладевают чувством, вникают в сознание, впитываются в память» [139].

Следующее, четвертое поколение, чья педагогическая карьера началась в **1983-2003 годы,** выделяется тем, что, в сложный период распада целой державы – СССР, период военных конфликтов в мире, и в то же время, бурного развития коммуникаций, цифровых технологий, интернета, мобильных телефонов, многие из них добились весьма высоких достижений в своей профессиональной деятельности. Можно сказать, что наступила «эпоха брендов». Назовем их – Айман Мусахаджаева, Гаухар Мурзабекова, Марат Бисенгалиев (более подробно будет раскрыто далее). Так, Рафаэль Хисматуллин характеризуется как «концертирующий музыкант, компетентный педагог, дирижер студенческого камерного оркестра …, который во всех сферах своей профессиональной деятельности проявлял последовательность и настойчивость в достижении поставленных целей» [140, с. 55].

В целом, для времени, когда вышло на первый план пятое поколение, поколение молодых музыкантов (это период с 2003 года и по настоящее время), стало характерным активное внедрение различных видов коммуникаций, информативности, присутствие Интернета во всех сферах жизни. Их педагогическая и исполнительская деятельность приобретает большие возможности для мобильности, в то же время, становится более индивидуальным и обособленным.

Таким образом, согласно вышепредставленной исторической картине ярких представителей струнно-смычкового исполнительства, мы можем утверждать о сложившейся **казахстанской школе** в данном виде искусства.

Столь подробный экскурс в историю явился для нас необходимой частью работы, так как для дальнейшего прослеживания претворения принципов обучения на струнно-смычковых инструментах в казахстанском исполнительстве важно знать и понимать истоки той или иной школы.

2.1.3 Ведущие исполнители Казахстана и их индивидуальный стиль

В настоящее время проблема соотношения исполнительского стиля и педагогического метода в творчестве крупнейших музыкантов является одной из сложных и недостаточно разработанной темой в исполнительском искусстве. И потому, исходя из вышеописанного обзора советской педагогико-исполнительской школы, мы перейдем к освещению казахстанского струнно-смычкового искусства на рубеже XX-XXI веков. В целом, наша работа претендует на роль первой попытки представления целостной и объективной истории сложившейся школы игры на струнно-смычковых инструментах в Казахстане.

В этой связи из названных нами и указанных музыкантов в таблице 2, мы особо отмечаем деятельность исполнителей рубежа столетий, внесших огромный вклад в развитие струнно-смычковой музыкальной школы на мировом уровне.

Большое влияние на развитие музыкально-исполнительского искусства нашей страны оказало творчество замечательного альтиста, профессора, основателя альтовой школы Казахстана **Якова Иосифовича Фудимана** (1934-2007). Он широко пропагандировал казахстанское искусство и продолжил традиции альтового исполнительства и педагогики великих представителей советской альтовой школы, а именно профессоров Е. В. Страхова, Г. И. Тери, В. В. Борисовского. Истоки школы Якова Фудимана идут от Л.Ауэра, так как Г. Я. Гранат, являясь его учеником, был педагогом Г. Тери, в то же время Е. Страхов был учеником В. Борисовского и Л. Цейтлина (который учился у Ауэра).

Я. И. Фудиман вел активную концертную деятельность, им было сделано большое количество записей на радио и телевидении, программы его сольных концертов всегда включали лучшие образцы мировой музыки и новинки альтовой литературы. В декабре 1963 года Я. Фудиман стал дипломантом Всесоюзного конкурса альтистов в Ленинграде. Свою педагогическую деятельность в консерватории Я. Фудиман совмещал с работой в Государственном симфоническом оркестре в качестве концертмейстера в группе альтов. Он выступал с сольными концертами совместно с пианистом Э. Росманом и в ансамбле с К. Господарь, а в марте 1959 года музыкальная общественность города впервые познакомилась с двумя дуэтами Моцарта и его же «Концертной симфонией» для скрипки и альта в прекрасном исполнении И. Когана (скрипка), Я. Фудимана (альт) и И. Шабыниной (фортепиано). Концерты были тепло встречены публикой, отмечались красота и выразительность звука, высокая культура исполнения, прекрасная техника. На заседании кафедры струнных инструментов, профессор В. С. Хесс отмечал, что «с приездом Фудимана мы приобрели молодого профессионала, у которого есть любовь к труду и своему инструменту» [74, с. 15].

Я. Фудиман является первым исполнителем таких произведений для альта в Казахстане, как сонаты и концерты Мийо и Хиндемита, концерты Роллы, Бартока, сонаты Баха, Онеггера, пьесы Энеску, Шумана, Цытовича и Слонимского, Концертные симфонии Диттерсдорфа и Моцарта, сонаты для альта и фортепиано Шостаковича [73].

Исполнительский стиль Я. Фудимана отличается масштабностью, красочным разнообразием регистров, выпуклой фразировкой, убедительностью образного воплощения, плотным, насыщенным тоном звучания альта [125]. В его мужественном складе игры проявляются характерные черты концертного исполнительского стиля преобладание крупных построений в исполнительском структурировании и формообразовании, в выведении на первый план фрагментов, где господствует насыщенная фактура, «крупная» техника, в «большом», объёмном звуке, выпуклость артикуляционных контрастов.

Я. Фудиман был пропагандистом казахской музыки. Им составлено два сборника обработок и переложений для альта и альт-кобыза пьес казахских композиторов, две тетради оркестровых трудностей из симфонических произведений композиторов Казахстана. За время работы в консерватории Я. Фудиман несколько лет вел класс альт-кобыза на кафедре народных инструментов.

Творческая деятельность Я. Фудимана вызвала к жизни, посвященные ему произведения композиторов Казахстана: «Три пьесы» К. Кужамьярова, «Поэма-импровизация» В. Новикова, Соната для альта соло В. Миненко, «Монолог» и Соната для альта соло Е. Рахмадиева. Научно-методические работы Якова Иосифовича «Интонация на альте», «Ежедневные упражнения для левой руки», «Методико-исполнительский анализ Первого концерта для альта Д. Мийо» отличались творческим подходом, глубиной затрагиваемых проблем, практическими рекомендациями, которые в настоящее время используются в качестве учебного материала по специальности в классах его учеников – Н. Сагимбаева и Д. Махмуд.

Традиция исполнения на крупных альтах в России, установленная В. Борисовским, была продолжена и в творчестве Я. Фудимана. Одним из важных методических и репертуарных вопросов является практика исполнения переложений для альта сольных Сонат и партит для скрипки соло, Сюит для виолончели соло сочинений И. С. Баха. В XX веке осуществлялись попытки переложения и исполнения на альте сочинений Баха. Я. Фудиман стал одним из первых альтистов в Казахстане, пропагандировавших переложения сольных сочинений Баха.

Большой заслугой Я. Фудимана стало создание в 1960 году первого в Казахстане камерного оркестра в консерватории, который отличался профессионализмом и высоким исполнительским мастерством. Репертуар оркестра включал в себя сложнейшие произведения мировой музыки: «Бранденбургские концерты» Й. С. Баха, концерты и симфонии Й. Гайдна и В. А. Моцарта, «Серенаду» для струнного оркестра П. И. Чайковского, «Кармен-сюиту» Бизе-Щедрина, «Камерную симфонию» Д. Шостаковича, «Концертштюк» Т. Кажгалиева, сочинения А. Серкебаева.

Также Я. И. Фудиман сотрудничал в качестве дирижера с другими известными коллективами. Такими как: оркестр «Алтын-Алма» (худ. рук. М. Бисенгалиев), с которым совершил гастрольные поездки в Великобританию и США; им были подготовлены интересные концертные программы с ГКО «Академия солистов» (худ. рук. Нар арт. РК А. Мусахаджаева) и Госдарственным ансамблем классической музыки «Камерата Казахстана» (худ. рук. Нар арт. РК Г. Мурзабекова).

Яков Иосифович с 1971 по 1980 годы возглавлял работу кафедры струнных инструментов и совмещал ее с воспитанием молодых талантов в РССМШИ им. К.Байсеитовой, где он вел класс альта и скрипки. В целом, почти 50 лет проработал он педагогом и воспитал более ста студентов и учеников.

Имя профессора Я. Фудимана известно музыкантам не только Казахстана, но и бывшего Союза. Его ученики являются ведущими специалистами во всех коллективах и учебных заведениях нашей страны, в ВУЗах СНГ, в оркестрах Москвы, Санкт-Петербурга, США, Германии, Израиля, Кореи. Шесть его выпускников имеют звание «Заслуженный артист Республики», это: Заслуженные артисты КазССР, лауреаты Межзонального конкурса А. Шульман и А. Сапожников, Заслуженные артисты Республики Кыргызстан В. Алябьев и Н. Власенко, Заслуженный артист Республики Тува Ю. Макаров, Заслуженный артист Республики Саха (Якутия), дипломант Межзонального конкурса С. Афанасенко, а также звание лауреатов и дипломантов Межзональных и Международных конкурсов.

Благодаря активной педагогической деятельности Я. Фудимана в современном Казахстане выросло целое поколение скрипачей и альтистов, которые пропагандируют казахстанскую культуру за границей и занимают достойное место в музыкальном искусстве СНГ и дальнего зарубежья (Г. Ходжикова – на Кипре, А. Калмакбаев – в Норвегии, А. Тустыкбаева – в Германии, А. Лапшина – в Москве и др.). Среди альтистов, представляющих гордость Казахстана можно отметить: Марию Акжигитову – окончила Высшую школу музыки и театра им. Ф. Мендельсона в г. Лейпциге, Германия, несколько лет работала в одном из старейших симфонических оркестров Европы – Гевандхауз; Армана Алпыспаева – окончил Московскую консерваторию им. П. И. Чайковского у всемирно известного альтиста Юрия Башмета, а также музыкальные школы Манхеттена и Джулиард в Нью-Йорке, США.

Автору данного исследования посчастливилось обучаться в классе по специальности у Якова Фудимана. Подтверждая слова концертмейстера-альтистки Алии Тустыкбаевой-Шмидт о том, что «… я могла бы выделить три основных качества, присущих его характеру и нераздельно связанных с его творчеством. Это: гуманизм, высокий профессионализм и искрометный юмор», мы, в свою очередь, бесконечно благодарны за высокий уровень знаний, полученных от профессора Я. Фудимана, за его трепетное отношение к каждому из учеников, за принципиальность в творческом подходе к исполнению. «Для всех своих учеников он был незыблемым авторитетом, на уроках по специальности был требовательным и умел находить подход к каждому ученику. На занятиях Якова Иосифовича, как я помню, всегда шла интересная работа, он по-своему интерпретировал произведения разнообразные по стилю и жанру, точно определял недостатки в техническом и музыкальном отношении, и конкретно говорил и показывал, как их нужно исправлять. Яков Иосифович для нас был не только Учителем, но и наставником по жизни, он ценил в людях нравственные качества, честность, благородство чувств» [141, с. 41]. Еще один его ученик Н. Сагимбаев пишет: «Все, что делал Я.Фудиман, будь то его сольный концерт, концерты его учеников, текущая работа в классе или работа с оркестром, всегда отличалось высочайшим качеством исполнения, наполнено творчеством, и открывало новые горизонты для всех, кто с ним соприкасался. Кроме того, Яков Иосифович был удивительно скромным,

простым в общении человеком, что присуще большим музыкантам» (*личная беседа*).

Целый этап в истории виолончельного искусства принадлежит деятельности Народного артиста Казахстана, профессора **Джамбула Баспаева** (1938-2004), который закончил Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского у профессоров С. З. Асламазяна и М.Л. Ростроповича (аспирантура).

С первых дней работы в консерватории Д. Баспаев проявил себя как прекрасный солист-концертант. В его репертуар входили более трехсот виолончельных произведений классиков мировой музыки, также он был активным пропагандистом музыки композиторов Казахстана, им были впервые исполнены произведения Г. Жубановой, Е. Брусиловского, К. Кужамьярова, К. Кумысбекова, С. Еркимбекова, А. Бестыбаева. Д. Баспаев воспитал более 80-ти музыкантов, среди которых лауреаты и дипломанты международных конкурсов и фестивалей. Это видные виолончелисты, работающие в ведущих оркестрах Казахстана и зарубежных странах. Ансамбль виолончелистов, которым Д. Баспаев руководил с 1965 года, был постоянным участником всех крупных мероприятий консерватории и города, сейчас эту традицию продолжает его ученица Айжан Джулмухамедова. Джамбул Кузембаевич был составителем и редактором нескольких сборников пьес композиторов Казахстана для виолончели и фортепиано, сборника пьес для ансамбля виолончелистов, автор «Школы игры на бас-кобызе», каприсов на материале казахской народной музыки.

В качестве члена жюри он неоднократно выезжал на различные республиканские и международные конкурсы.

Игра Д. Баспаева отличалась эмоциональной приподнятостью, интеллектуальностью, исключительно развитым чувством формы, выпуклостью, рельефностью фразировки, большим диапазоном динамики, насыщенностью вибрации, яркостью образного воплощения, что говорит об его концертном стиле исполнения. Д. Баспаев, являясь учеником С.Асламазяна, вобрал в себя особенности творческого темперамента Учителя, которые проявились не только в исполнительстве, но и в преподавании.

Один из первых профессиональных казахов-контрабасистов Заслуженный артист Республики Казахстан, профессор **Каримкул Нарбеков** воспитал профессиональных исполнителей и педагогов, которые работают в настоящее время в ведущих оркестрах и учебных заведениях республики и зарубежья. Сольные концерты К. Нарбекова отличались высоким уровнем профессионализма и исполнительской культуры, интересным выбором программ, включавшим произведения И. С. Баха, Б. Марчелло, В. Пихля, С. Кусевицкого в которых он показывал виртуозное владение инструментом, всеми возможностями музыкально-выразительных средств. В его исполнении впервые в Казахстане прозвучали концерты для контрабаса Д. Драгонетти, К. Диттерсдорфа, А. Капуцци, «Вариации» Дж. Боттезини, Соната Ю. Левитина. Свое исполнительское и педагогическое мастерство К. Нарбеков

совершенствовал в ассистентуре-стажировке при МГК им. П. И. Чайковского у профессора А. И. Астахова [74, с.25].

К. Нарбековым было сделано большое количество обработок и переложений для контрабаса. Огромный исполнительский опыт, высокая музыкальная культура, глубокое знание репертуара помогли ему подготовить профессиональных музыкантов – исполнителей и педагогов. К сожалению, не сохранились записи сольных исполнений К. Нарбекова, с помощью которых можно было бы выявить характерные черты исполнительского стиля, но отражение его творчества далее будет рассмотрено в анализе его учебно-методических работ.

Среди выдающихся деятелей и музыкантов особое место занимает исполнительское искусство одной из ярких представителей скрипичной школы Казахстана **Гаухар Мурзабековой** – Народной артистки Республики Казахстан, профессора, лауреата международных конкурсов. Она принадлежит к плеяде известных казахстанских музыкантов, чье мастерство формировалось благодаря советской исполнительской школе с ее богатыми традициями и яркими именами. Тонкий, вдумчивый интерпретатор Г. Мурзабекова своими сольными выступлениями подает прекрасный пример подлинно серьезного музицирования и целеустремленного восхождения к вершинам исполнительского мастерства. Ее игре свойственны артистическая воля, открытость высказывания, щедрая эмоциональность. Глубина и музыкальность сочетаются у нее с какой-то трогающей сердце лиричностью и поразительной легкостью [89].

Годы учебы в Москве – это целая цепь незабываемых впечатлений от знакомства, общения, соприкосновения с талантом таких великих музыкантов, как Ойстрах, Коган, Рихтер, Ростропович, Шеринг, Янкелевич. Как вспоминает Гаухар Мурзабекова: «Когда училась в 10 классе поехала на Всесоюзный конкурс в Ереване, где председателем был Л. Коган, а в жюри – Ю. Янкелевич. Услышав мое исполнение, он пригласил к себе в класс скрипки, и переехать в Москву. К сожалению, в этом же году он скончался. Окончив школу у Н. Патрушевой, поехала поступать к Д. Ойстраху, он в это время никого не брал и сделал исключение. Но в связи с его кончиной, консерваторию закончила у Олега Крысы. На 3 курсе играла в «Ансамбле старинной музыки» С. Рихтера. Есть фильм, который сняли в Большом зале Московской консерватории и в зале Санкт-Петербургской филармонии. Я считаю себя необычайно счастливым человеком только потому, что мне повезло быть рядом с такими людьми!» [89].

Продолжая свою линию преемственности Гаухар Мурзабекова вспоминает: «Первый мой учитель, с которым я занималась с 1-го по 11-й классы, и учитель на всю жизнь – Нина Михайловна Патрушева. Даже когда я стала преподавать в консерватории, она, ее ведущий профессор, не переставала быть моим наставником. Я до сих пор прошу ее послушать мою игру. Все без исключения яркие представители казахстанской скрипичной школы вышли из-под материнского крыла Патрушевой. Потом я поступила в Москве в класс Давида Ойстраха. К сожалению, поучиться у него мне не удалось – он рано умер, но это дало мне возможность оценить себя. Учиться у Давида Ойстраха –

мечта каждого скрипача. И если он взял меня к себе, видимо, я что-то значу. После его смерти занималась у его ученика, блистательного скрипача Олега Крысы, который уже более 20 лет живет в США. Мы продолжаем общаться и вместе музицировать. По своему складу он новатор и эту грань своего таланта передал мне. Если любовь к старинной музыке мне привилась в оркестре Рихтера, то интерес к авангарду во мне – от Олега, который занимался им очень серьезно. Я также играла с Юрием Башметом в одних и тех же залах. Когда ты наблюдаешь рядом такого мэтра, то учишься сам. Мне повезло, что моя судьба сложилась так, что рядом были эти замечательные люди. Поэтому мне и близок камерный жанр – ты всегда рядом с кем-то от кого получаешь новый опыт» [142].

Характеризуя исполнительский стиль Гаухар Мурзабековой, отметим, что он воплощается одновременно в отдельных ее интерпретациях камерной музыки (например, Сонаты И. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Й. Брамса, Э. Грига, Р. Шумана, С. Прокофьева, С. Франка, О. Мессиана, А. Шнитке), а также концертов для скрипки с оркестром И. С. Баха, А. Вивальди, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. В. Бетховена, Ф. Мендельсона, П. Чайковского, А. Глазунова, Я. Сибелиуса, Д. Шостаковича (Концерт №1), С. Прокофьева, Б. Бартока (Концерт №2), А. Шнитке (Концерт для двух скрипок). Но ближе всего музыканту произведения малой формы, миниатюры, «бисовые» пьесы, особое предпочтение связано с квартетной музыкой [89].

В зависимости от исполняемой музыки стиль артистки постоянно претерпевает эволюционные изменения. Так, в скрипичных миниатюрах появляются «некоторая графичность, лаконизм, легкость в выражении музыкальной характеристики, а в монументальных сочинениях (концертах или сонатах для скрипки и камерного оркестра), наоборот, укрупняется масштаб музыкальных образов, рельефнее становится их пластика, одухотворенность, ярче и глубже проявляется единство лирического и эпического начал», – пишет Д. Жумабекова [140, с.10].

Исполнению Г. Мурзабековой характерна лиричность, которой свойственны внимание к движению, плавные переходы от одного состояния к другому, утонченность и разнообразие интонирования в артикуляции, что свойственно камерному исполнительскому стилю. Для ее исполнения типичны приглушенность звучания, небольшой диапазон динамических контрастов, не слишком яркое динамическое развитие, обилие образных «подтекстов», «символизация» содержания. В этой манере ею исполняются чаще всего пьесы малой формы и произведения, отличающиеся психологичностью, интеллектуальной наполненностью. Выразительные средства (особенно артикуляция, вибрация) у Г. Мурзабековой предельно разнообразны, как и приемы звукоизвлечения (в пьесах Крейслера). По словам самой скрипачки, выбор тех или иных средств исполнительской выразительности обусловлен несколько преувеличенным вниманием к «оформлению» деталей, агогическому выделению интонаций, мелодических ходов, которые ранее обычно «затушевывались» (из личного интервью). При анализе музыкального материала

обращает на себя внимание неожиданно выпуклое исполнение второстепенных голосов или фактурных линий и т.д. [89].

Отдельной строкой необходимо отметить и деятельность Гаухар Мурзабековой как художественного руководителя Государственного ансамбля «Камерата Казахстана», который был создан в 1997 году. «Камерата» – это квинтэссенция концертного и педагогического искусства, помноженная на мечту Гаухар Мурзабековой создать свой оркестр. Как вспоминает Гаухар Мурзабекова: «Играя в «Ансамбле старинной музыки» С. Рихтера мне пришла идея создания «Камераты», состав которой сейчас предстает таким, каким был у С.Рихтера: пять 1 скрипок, пять 2 скрипок, три альта, три виолончели и контрабас…Раньше позиционировала себя, как солистка, потом занималась камерной музыкой с 4 курса. В то время познакомилась с виолончелистом из квартета им. Бородина В. Берлинским, он предложил играть в квартете. Всегда слушала все репетиции квартета В. Берлинского, я была единственным слушателем, что помогло работе в «Камерате». Есть определенное опасение, что солист может любоваться собой, а это может мешать при игре в ансамбле» (из личного интервью). Действительно, в камерном музицировании необходимо уметь вести диалог, «разговаривать» между участниками, добиваться бесконечного совершенства, обмениваться знаниями и навыками, что способствует профессиональному росту музыкантов. Так происходит в коллективе «Камераты», состав которой динамично меняется, одаренные исполнители которого, в дальнейшем успешно солируют самостоятельно и пропагандируют камерную музыку [89].

Описывая принцип работы «Камераты», можно сказать о том, что предпочтения отдается тем музыкантам, которые хотят учиться, пытливы, трудолюбивы, интеллектуально развиты. Выдающиеся музыканты-исполнители всегда, в основном, видят себя солистами, а в ансамбле нужно считаться с интересами коллектива, нужно уметь слышать других. В сольном исполнении другая специфика, больше процесс оттачивания технических моментов, а с концертмейстером начинается творческая работа над музыкальным содержанием [89].

Основная задача этого коллектива заключается в претворении принципов камерного музицирования. Речь идет о предельном внимании к проблемам звукоизвлечения, детальной работе над качеством, строем, штриховыми моментами, а также вопросами трактовки. Как рассказывает Мурзабекова, репетиции проходят вначале групповыми занятиями, затем играют квартетами, а потом оркестром. Столь детальная проработка музыкальных текстов дает возможность обратить внимание на существующие сложности, касающиеся формы (где необходимо расставить акценты), ансамблевой игры, что в итоге позволяет создать единую ткань произведения [89].

В настоящее время ансамбль «Камерата» играет музыку разных жанров и стилей. За почти 20 лет существования «Камераты», не было ни одной программы, которая бы повторилась. Исполняются те произведения, которые редко или никогда не исполнялись у нас в Казахстане. Так, был освоен

традиционный мировой камерный репертуар: «Просветленная ночь» А. Шенберга, «Апологет» И. Стравинского, «Камерная симфония» Д. Шостаковича, «Кончерто гроссо» № 1 А. Шнитке. Впервые были исполнены произведения русских композиторов, для чего был приглашен российский дирижер П. Грибанов. Это 2 соната А. Шнитке для скрипки и фортепиано в переложении для оркестра, Соната Д. Шостаковича для скрипки и фортепиано в переложении для оркестра, А. Вивальди – А. Пьяцолла «Времена года», «История солдата» И. Стравинского. Этими музыкантами часто исполняется Концерт для скрипки с оркестром ре-минор Ф. Мендельсона, Соната № 3 Дж. Россини, «Смерть и девушка» Ф. Шуберта в переложении Г. Малера, «Времена года» А. Вивальди и А. Пьяцоллы, «Фолия» А. Корелли, Концертная симфония для скрипки и альта В. А. Моцарта [89].

Интересна идея исполнения симфонической сюиты «Петя и волк» С. Прокофьева, принадлежащая Г. Мурзабековой – во время презентации мультфильма музыкальное сопровождение проводилось оркестром «Камераты». Подобное выступление вызвало большой отклик у казахстанской публики, и этот концерт прошел на высочайшем уровне.

Казахской музыке «Камератой» было посвящено три сезона, импульсом для чего явились зарубежные поездки, где требовалось играть казахскую музыку, сочиненную современными композиторами.

Благодаря большой организационной работе Гаухар Курманбековны в 2001 году состоялся 1 Международный конкурс исполнителей на струнных инструментах, посвященный 10-летию Независимости Казахстана в Алматы, а в 2004 году II-ой Международный конкурс молодых исполнителей на струнных инструментах «Евразия – 2004», посвященный 60-летию КНК им. Курмангазы.

Сохраняя традиции русской скрипичной школы, Гаухар Курманбековна Мурзабекова смогла выработать оригинальный педагогический почерк. Это – зрелый мастер, тонкий художник, отдающая весь свой многогранный талант и уникальную энергию процветанию отечественной музыкальной культуры.

Уникальный талант и самозабвенный труд скрипачки **Айман Мусахаджаевой** достойно оценены, отмечены многими регалиями: народная артистка РК, заслуженная артистка Республики Узбекистан, профессор, академик Международной академии творчества, обладатель звания ЮНЕСКО «Артист за мир», лауреат Государственной премии РК, премии города Бальмонте (Италия) «За высокие артистические качества и общественную миссию в мире за мир», обладатель «Платинового Тарлана». Ее имя внесено в энциклопедию «Выдающаяся женщина мира» (Всемирный институт биографий, США, штат Северная Каролина, 2005). Она лауреат международных конкурсов в Югославии (1976), Италии (1981), Японии (1983), Финляндии (1985), России (1986) и др. С именем Айман ассоциируются достижения национальной скрипичной школы, истоки которой связаны с именем ее педагога профессора Н. Патрушевой.

«Обладая феноменальной памятью, богатейшей звуковой палитрой, яркой эмоциональностью, тембральной многокрасочностью, безупречной техникой,

фантастической работоспособностью, А.Мусаходжаева являет собой гармонию высочайшего совершенства» [143], – пишет профессор С. Кузембаева. Её репертуар составляют шедевры мировой и русской классики, произведения казахстанских и современных авторов. В трактовках скрипичных концертов Л. Бетховена, Н. Паганини, Й. Брамса, П. И. Чайковского, Я. Сибелиуса, А. Хачатуряна ощущаются большая исполнительская воля, масштабность и мужественность игры, виртуозная техника А. Мусахаджаевой, позволяющие ей с легкостью справляться с самыми трудными скрипичными произведениями. В своих концертах она демонстрирует свободное владение всеми приемами, благородство звучания, чистоту и красоту звукоизвлечения, координацию рук. Мастерская игра скрипачки заключается в интонационно убедительном звуковом воссоздании музыкального произведения. Так же как человек обладает определенной манерой говорить, так и в музыкальном исполнительстве приемы использования выразительных средств характеризуют определенный тип звукообразного мышления, творческую индивидуальность, стиль данного музыканта.

Исполнительский стиль Айман Мусахаджаевой соответствует концертному стилю, которому присуще монументальность, мужественный склад игры, яркость тембро-динамических и артикуляционных контрастов, насыщенность, глубина вибрации, декламационность, «приподнятость» высказывания, в репертуаре выделяются произведения развернутых форм, где преобладает насыщенная, «оркестровая» фактура.

Так отзывался об игре своей ученицы Народный артист СССР, профессор Климов Валерий Александрович: «Манеру игры Айман отличает красота, естественность, красивый звук, отличная техника, которые позволяют ей добиваться успеха в исполнении сложнейших произведений классического и романтического стиля, а также в труднейших скрипичных сочинениях. Благодаря этим качествам она неизменно пользуется успехом» [144].

Общественная деятельность А. Мусахаджаевой исключительно многогранна – замечательный солист, ректор КазНАМ, член жюри многих международных фестивалей и конкурсов, руководитель Государственного камерного оркестра «Академия солистов» Республики Казахстан. Глубокий интеллект, высокая культура, сценическое обаяние и коммуникабельность постоянно радуют ценителей ее уникального таланта.

Педагогическая и исполнительская школа А. Мусахаджаевой исторически берет начало от Н. М. Патрушевой, обучаясь в школе как ранее было показано, а уроки мастерства продолжила у знаменитого В. Климова в стенах Московской консерватории им. П. Чайковского. В свою очередь, он является продолжателем традиций Д. Ойстраха, П. Столярского. Повсеместным фактом явилось то, что многие музыканты того времени, получив базовое образование в Казахстане, продолжили свое обучение у других выдающихся исполнителей. «По направленности художественных взглядов Валерий Александрович оказался очень близок Айман. Она серьезно вслушивалась в его наставления, старалась не упустить ни одной детали. Ведь его заветы – на всю жизнь. На занятиях он

начинал много играть и показывать различные скрипичные приемы. Творческое общение с В. Климовым доставляло неповторимое, истинно интеллектуальное наслаждение», – пишет Д. Жумабекова [140, с. 17].

Выдающийся скрипач В. А. Климов был лауреатом первой премии таких конкурсов, как: Международный конкурс скрипачей в рамках III Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Берлине; конкурс скрипачей имени Маргариты Лонг и Жака Тибо в Париже (1955); Международный конкурс скрипачей «Пражская весна» имени Йозефа Славика и Франтишка Ондржичека в Праге. В 1958 году становится победителем 1-го Международного конкурса имени П.И. Чайковского. Входивший в состав жюри, композитор Арам Хачатурян, заметил тогда: «Валерий Климов – скрипач огромного таланта, большой духовной силы, незаурядного мастерства». Так отзывались о нем в западной прессе: «Это скрипач, которого можно поставить в один ряд с его знаменитым учителем – Давидом Ойстрахом. Его мастерство владения инструментом – абсолютно, а техническая свобода – поразительна» [145]. Валерий Климов был солистом Московской государственной филармонии, выступал с известными оркестрами по всему миру, в странах латинской Америки, Европы и Азии, США, Австралии, Новой Зеландии.

Исполнительскому стилю В. Климова были характерны масштабность художественного мышления, ясная логика развития музыкальной мысли, убежденность, в то же время легкость и виртуозность, эти черты проявились в исполнительстве Айман Мусахаджаевой. Звучание скрипки В. А. Климова вызывало восторженный отклик у публики, в его исполнительской манере проявлялись благородство, чистота, задушевность, искренность чувств, которые позволяли скрипачу проникновенно интерпретировать произведения композиторов разных эпох.

В. Климов обладал обширным репертуаром, это произведения крупной формы: сонаты И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, И. Брамса, С. Франка, С. Прокофьева, Д. Шостаковича; концерты В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, И. Брамса, Э. Лало, П. Чайковского, Я. Сибелиуса, С. Прокофьева, А. Хачатуряна. Но наряду с этим определенное место занимают миниатюры, в которых В.Климов демонстрирует виртуозные приемы инструментальной техники, это каприсы Н. Паганини, Венгерские танцы И. Брамса, Испанские танцы П. Сарасате, Интродукцию и Рондо-Каприччиозо К. Сен-Санса, произведения Г. Венявского, такие виртуозные качества проявились у Марата Бисенгалиева, ученика В.Климова. Часто обращался скрипач к произведениям современной музыки, это сочинения С. Прокофьева, И. Стравинского, А. Шнитке, сонаты Э. Изаи и П. Хиндемита.

Профессор Климов воспитал огромное количество лауреатов международных конкурсов, солистов, и чтя традиции своего учителя, Айман Мусахаджаева и Марат Бисенгалиев продолжают широкую концертную деятельность, гастролируя по всем странам мира.

Внимание широкой музыкальной общественности привлекает к себе и творческая деятельность казахстанского скрипача, заслуженного деятеля

искусств РК, лауреата международных конкурсов, обладателя премии "Тарлан" **Марата Бисенгалиева**. География его зарубежных гастролей охватывает более тридцати пяти стран Западной и Восточной Европы, Азии, Австралии, Новой Зеландии и США. Марат Бисенгалиев часто выступает с концертами в таких престижных залах, как Карнеги-Холл (Нью-Йорк), Барбикан холл, Шеффилд-сити-Холл и Альберт-Холл (Лондон), Бридж-уотер-Холл (Манчестер) и Уотерфронт (Белфаст). Он является лауреатом международного конкурса имени И.С.Баха в Лейпциге (1988), обладатель первого места на международном конкурсе имени Никанора Забалеты в Испании (1991), и там же получил специальный приз за самое виртуозное исполнение, богатейшую технику и яркую эмоциональность [146].

По инициативе М.Бисенгалиева был создан в 2012 году Симфонический оркестр Алматы. В 2014 году он впервые на постсоветском пространстве и в Центральной Азии был принят в Альянс симфонических оркестров Азиатского и Тихоокеанского регионов (AAPRO), в который входят сильнейшие симфонические оркестры мира.

Им был записан в звукозаписывающей компании «Наксос» первый диск, куда вошли «Испанская симфония» Э.Лало, «Цыганка» М.Равеля, «Цыганские напевы» П.Сарасате, «Хаванез» К.Сен-Санса с Польским национальным симфоническим оркестром радио и телевидения. Позже он записал скрипичные концерты Ф.Мендельсона, Х.Брайана, Первый и Второй концерты, Скрипичные миниатюры, «Фауст-фантазию» Г.Венявского, Сонаты для скрипки и фортепиано Й.Брамса, Венгерские танцы для скрипки и фортепиано Й.Брамса-И.Иоахима, «Реквием» и симфоническую поэму «Тлеп» К.Дженкинса. Высокую оценку музыкальных критиков получило исполнение Маратом Бисенгалиевым скрипичных пьес Э.Элгара, скрипичных концертов Х.Брайана, симфонической поэмы «Тлеп» К.Дженкинса.

«Бисенгалиев три года прожил в городке Малверн-Хиллз, Вустершир, Англия, где родился и жил известный английский композитор Эдвард Элгар (1857—1934). Был приглашен туда в качестве «музыканта в резиденции». Но также работал там, как ученый, посещал библиотеки и дома, имевшие отношение к Элгару, собирал все возможные материалы о нём и записал полную антологию его произведений, чего ещё не делал никто, даже английские музыканты. Первые два диска этого альбома были записаны в 1999 и 2001 гг. К этому релизу скрипач недавно добавил ещё третий диск, который записал вместе с Западно-Казахстанским филармоническим оркестром в 2010 году. И в 2011 году выпустил полную антологию Эльгара в своём исполнении на тройном CD «Elgar/ Эльгар». Скрипач пока считает это своим самым значительным достижением» [146]. Это обращение к творчеству Э. Эльгара выразилось в художественном мышлении и исполнительстве М. Бисенгалиева.

Исполнительский стиль М. Бисенгалиева можно определить как стиль исполнителя нового типа, владеющего огромным и предельно разнообразным в стилистическом отношении репертуаром. Для его игры свойствен драматически-волевой характер исполнения, тембро-динамические контрасты,

выпуклость, рельефность фразировки при некоторой сглаженности деталей, что соответствует концертному исполнительскому стилю. Благодаря безупречной технике М.Бисенгалиев может достигать высоких задач в интерпретации и ее реализации в процессе исполнения.

Игру Марата Бисенгалиева отличает удивительная мелодичность, в то же время в его виртуозности есть полет, темперамент и умение подчинить технику раскрытию художественной идеи произведения. Д. Жумабекова пишет: «Уникальная красота скрипичного тона, максимально глубокое постижение замысла композитора, безукоризненный вкус, точность образного мышления подчеркивают характерные особенности многогранной личности этого художника» [140, с.10].

В духовном облике скрипача ярко выступает интеллектуальное начало, широкая эрудиция, отточенное мастерство, способность к эксперименту и новаторству, высокая внутренняя культура и уверенное чувство изысканной формы. Его талант сочетает в себе разные виды деятельности: яркий артист-исполнитель, дирижер, менеджер... Но на концертной сцене Марат Бисенгалиев неизменно и с огромным достоинством выполняет свое высокое призвание скрипача и артиста [147, с.40].

Сложившаяся манера игры скрипача Бисенгалиева также имеет свою причастность к школе Б. Беленького, продолжателя традиций Л. Цейтлина – Л. Ауэра, а аспирантуру он закончил у В. А. Климова.

Так вспоминает о своем педагоге Московской консерватории М. Бисенгалиев: «Борис Владимирович Беленький является учеником прославленного педагога, профессора Л. М. Цейтлина. Развивая лучшие традиции своего педагога, Борис Владимирович стал одним из самых авторитетных профессоров по классу скрипки. С большим уважением Б. Беленький относился к индивидуальности своих воспитанников, стараясь с наибольшей полнотой раскрыть характер их музыкальных способностей» [147, с. 30].

В подтверждении этих слов музыковед Н. Г. Бешкина отмечает, что «Школа Л. М. Цейтлина в свою очередь отличалась высокохудожественным вкусом, строгим логическим мышлением, широтой музыкальных взглядов. Здесь прививался вкус, как к сольной, так и к ансамблевой и оркестровой литературе: сам Л. М. Цейтлин был не только замечательным солистом, но и великолепным квартетистом и концертмейстером, создателем Персимфанса – первого в мире оркестра без дирижера. В такой творческой атмосфере Б.Беленький вырос и стал отличным скрипачом, серьёзным и глубоким музыкантом… Он блестяще помогал преодолевать стоящие перед учениками технические и постановочные трудности… Его указания отличались удивительной меткостью, живостью, остроумием. Он не успокаивался до тех пор, пока суть исполняемого произведения не раскрывалась полностью; развивал в учениках жажду художественного поиска, жажду совершенства. Игре учеников Бориса Владимировича свойственно безупречное чувство стиля

исполняемого произведения, высокая культура звучания, увлеченность, искренность» [148].

Среди воспитанников профессора Б. В. Беленького солисты – лауреаты Международных и Всесоюзных конкурсов, концертмейстеры и артисты ведущих оркестров страны, преподаватели. В его классе наряду с Маратом Бисенгалиевым учился и замечательный скрипач Еркен Мурзагалиев.

М. Бисенгалиев вспоминает занятия с ассистентом Б. Беленького Алексеем Бруни: «… создавал все необходимые условия для моего музыкального развития и требовал упорного труда, заняв по отношению ко мне чрезвычайно активную и, порой даже, авторитарную позицию. Методически организованные занятия и строгая дисциплина стали отличной школой для развития моего технического мастерства». По воспоминаниям о занятиях с В. Климовым М. Бисенгалиев отмечает, что «Педагогические методы В. Климова были направлены, в первую очередь, на воспитание исполнителя-творца, исполнителя-художника. Особое внимание Валерий Александрович уделял развитию артистизма, необходимого в концертной деятельности скрипача. Умение уверенно держаться на сцене и играть с максимальной самоотдачей приобрел у педагога М. Бисенгалиев» [147, с. 31].

Таким образом, исполнительский стиль Я. Фудимана отличается масштабностью, красочным разнообразием регистров, гибкой фразировкой, убедительностью образного воплощения, насыщенным, плотным тоном звучания альта. В его мужественном складе игры проявляются характерные черты концертного исполнительского стиля преобладание крупных построений в исполнительском структурировании и формообразовании, в выведении на первый план фрагментов, где господствует насыщенная фактура, «крупная» техника, в «большом», объёмном звуке, выпуклость артикуляционных контрастов. В свою очередь, игра Д. Баспаева отличалась эмоциональной приподнятостью, интеллектуальностью, исключительно развитым чувством формы, выпуклостью, рельефностью фразировки, большим диапазоном динамики, насыщенностью вибрации, яркостью образного воплощения, что говорит о его концертном стиле исполнения.

Говоря об исполнении Гаухар Мурзабековой, то для нее характерна лиричность, которой свойственны внимание к движению, плавные переходы от одного состояния к другому, утонченность и разнообразие интонирования в артикуляции, что свойственно камерному исполнительскому стилю. В этой манере ею исполняются чаще всего пьесы малой формы и произведения, отличающиеся психологичностью, интеллектуальной наполненностью. Выразительные средства (особенно артикуляция, вибрация) у Г. Мурзабековой предельно разнообразны, как и приемы звукоизвлечения, это обусловлено несколько преувеличенным вниманием к «оформлению» деталей, агогическому выделению интонаций, мелодических ходов, которые ранее обычно «затушевывались». При анализе музыкального материала обращает на себя внимание неожиданно выпуклое исполнение второстепенных голосов или фактурных линий и т.д.

Исполнительский стиль Айман Мусахаджаевой соответствует концертному стилю, которому присуще монументальность, мужественный склад игры, яркость тембро-динамических и артикуляционных контрастов, насыщенность, глубина вибрации, декламационность, «приподнятость» высказывания, в репертуаре выделяются произведения развернутых форм, где преобладает насыщенная, «оркестровая» фактура.

Игру Марата Бисенгалиева можно определить как стиль исполнителя нового типа, владеющего огромным и предельно разнообразным в стилистическом отношении репертуаром. Для его игры свойствен драматически-волевой характер исполнения, тембро-динамические контрасты, выпуклость, рельефность фразировки при некоторой сглаженности деталей, что соответствует концертному исполнительскому стилю. Благодаря безупречной технике М. Бисенгалиев может достигать высоких задач в интерпретации, и ее реализации в процессе исполнения.

На рубеже XX-XXI веков струнно-смычковое искусство Казахстана занимает одно из ведущих мест, о чем свидетельствуют рецензии, высказывания выдающихся зарубежных музыкантов, ученых-музыковедов. Замечательная плеяда молодых талантливых лауреатов многих международных конкурсов достойно представляет нашу независимую страну в престижных концертных залах мира, международных фестивалях. В динамичном развитии казахстанской струнно-смычковой школы большая доля ответственности принадлежала известным педагогам, как Я.И.Фудиман, Н.М. Патрушевой, Б.С. Кожамкуловой, С.А. Абдусадыковой, А.К. и Р.К. Мусаходжаевым, Г.К. Мурзабековой, А.А. Абатовой, А.К. Кармысовой, Р.Ф. Такежановой, А.А. Джулмухамедовой и другим [147, с.7].

Наряду с этим, в Казахстане создаются Государственные Камерные оркестры: в 1993 году состоялась презентация камерного оркестра «Академия солистов», под руководством Айман Мусаходжаевой, в 1997 году открывается «Камерата Казахстана» Гаухар Мурзабековой, а в 2003 году Западно-Казахстанский симфонический оркестр в Уральске, под управлением Марата Бисенгалиева.

Отрадно заметить, что традиции, идущие еще от российских исполнителей и педагогов конца XIX века, продолжившиеся в исполнительском творчестве казахстанских музыкантов XX столетия, благополучно развиваются и в настоящее время в искусстве молодых талантливых представителей струнно-смычковой школы. В этой плеяде музыкантов можно выделить две группы исполнителей: 1. Лауреаты международных конкурсов, которые живут и работают в Казахстане, это – Жамиля Серкебаева, Аида Аюпова, Ольга Калько, Диана Махмуд, Муса Керимбаев, Бекежан Ракишев, Ермек Курманаев;

2. Лауреаты международных конкурсов, достигшие огромных высот и представляющие культуру и искусство Казахстана за рубежом, это – Санди Токанова, Владимир Дё, Айша Досумова, Эльдар Сапараев, Ордабек Дуйсен, Алена Баева, Ержан Кулибаев, Ахан Меирбеков, Шернияз Мусахан, Зауре и Галия Жаровы, Галия Бисенгалиева, Павел Романенко и многие другие.

В документальном фильме «Ержан Кулибаев: СКРИПКА МИРА» из цикла «Искусство Казахстана за рубежом» говорится о пути становления, трудолюбия, завоеваний первых премий на международных конкурсах скрипача Ержана, его характеру свойственно постоянное оттачивание движений, в исполнении погружение в самую суть музыки. Е. Кулибаев, будучи замечательным исполнителем, сочиняет собственные обработки для скрипки соло. В своем репертуаре он имеет обработки сочинений Н. Мендыгалиева «Легенда о домбре», А. Пьяцолла “Tango escuela”, Де Фалья «Испанский танец».

Авторы проекта «Казахстанцы в США» – Алишер Еликбаев, Канат Бейсекеев, Саян Байгалиев, Наргиз Ахметов, в фильме «Ordabek» рассказывают о творчестве Заслуженного деятеля культуры РК, артиста симфонического оркестра в г. Форт Уорт Ордабека Дуйсена. Важно отметить, что О. Дуйсен является первым скрипачом, который сыграл все 24 каприса Н. Паганини на своем сольном концерте.

Виолончелист Эльдар Сапараев является лауреатом многих Международных конкурсов в Германии, Швейцарии, Хорватии, Италии, концертмейстером Юго-Западного филармонического оркестра Германии, также входит в состав известного виолончельного секстета Виолончелисты Кельнской филармонии (Philharmonische Cellisten Koln) [149].

Лауреат международных конкурсов имени Генрика Венявского и Давида Ойстраха, а также лауреат независимой премии «Тарлан» Шернияз Мусахан, является создателем и руководителем Камерного оркестра «Молодые солисты Евразии» (созданного в 2015 г.). Ш. Мусахан получил престижную премию Kiefer Hablitzel Prix, которая присуждается деятелям искусств в области музыки, живописи, архитектуры.

Таким образом, представляя историю струнно-смычкового исполнительского искусства, начиная со времени становления профессионального музыкального образования, мы рассмотрели деятельность педагогов-струнников в контексте преемственности поколений, в котором происходила передача опыта, знаний, и шире, культурного наследия предшествующими поколениями. Продолжение традиций обучения и исполнительского мастерства берет начало от деятельности выдающихся музыкантов Москвы, Санкт-Петербурга и Одессы, которые, каждый в своем направлении, создали основу для успешного развития струнно-смычковой ветви педагогики и исполнительства в Казахстане. Исторически сложилось, что струнно-смычковая казахстанская школа берет свои истоки от школы Л. Ауэра, П. Столярского, В. Борисовского, С. Козолупова, А. Милушкина.

В целом, особенности исполнительского мастерства каждого из музыкантов, представляют собой некое художественное единство, имеющее отличительные признаки. Именно по этим признакам, повторению различных приемов игры, мы можем определить причастность отдельного выдающегося исполнителя к той или иной школе. Повторы и сходства отличают также

группы учеников и последователей исполнителя, обладающего яркой самобытностью и индивидуальностью.

И здесь понятие стиля оказывается самым удобным и точным для определения исполнительских явлений. Ведь именно индивидуальный и самобытный стиль исполнителя отражает закономерности, являющиеся тем, что называется установками и принципами школы, которая в свою очередь, представляет национальные традиции. И, конечно, индивидуальный стиль артиста во многом зависит от стиля исполняемой им музыки, хотя он и может окрашивать своей индивидуальностью очень разные исторические пласты музыки. Индивидуальность и личность исполнителя в интерпретации, а также подражание ему или его личная педагогическая деятельность позволяют исследователям говорить о «школе», которая определяется особенностями исполнительского стиля [68, с. 120].

Продолжая традиции русско-советской исполнительской школы, вбирая в себя все достижения мирового исполнительского искусства, крупнейших представителей зарубежных педагогических школ, оставаясь в интернациональном видении процессов художественной культуры **«казахстанская струнно-смычковая школа»** представляет собой сочетание различных мировых творческих направлений, систем, школ. Но рассматривая национальное своеобразие на уровне исполнительства Казахстана, можно выделить, что первостепенное значение имеет отражение «национальных образов мира» (Г. Гачев) связанных с внутренним эмоциональным состоянием преподносимого материала, характером, темпераментом исполнителя.

В этом плане, интересно замечание А. Меркулова относящееся к «русской исполнительской школе»: «… если, с одной стороны, не удается убедительно выявить такие общие для всех выдающихся пианистов Российской Империи – Советского Союза – Российской Федерации черты национального исполнительского стиля, которые принципиально отличали бы отечественных артистов от крупнейших представителей зарубежных фортепианно-исполнительских и педагогических школ, то обоснованно ли тогда выделение «русской школы» как некой особой и особенной?» [150, с. 173].

Обращает на себя внимание мнение Е. В. Образцовой о вокальных школах: «Я никогда не говорю о какой-то определённой школе пения. Всю жизнь я выступаю с очень большими певцами из разных стран: Италии, Австралии, Испании. Тогда уже нужно говорить об итальянской, австралийской, испанской школах. Всё это несерьёзно. Просто есть певцы талантливые, а есть бесталанные. Говорить можно о стилистике произведений композиторов разных стран. Нельзя петь одной манерой русскую, немецкую или итальянскую музыку. Чисто вокальные же критерии пения – общие, они не имеют узко национального характера» [150, с. 172]. В. С. Попов также полагает: «Слушая лучших представителей различных специальностей, перестаешь думать о “школе”, подчиняясь волшебству мастерства исполнителя» [150, с. 172].

В XX веке от педагога к ученику передавались некие навыки, в свою очередь когда-то полученные самим педагогом от своего учителя. Навыки эти, в

меру возможностей и способностей педагога, обогащались собственным опытом. Традиции старой педагогики считались незыблемыми. Система таких традиций, принципов, приемов, навыков, догматически утверждаемая как обязательная, связывалась с понятием «школы» [151, с.20]. В настоящее время «школа» – как совокупность определённых правил и приёмов – с развитием отечественной струнно-смычковой профессионализации закономерно начинает играть всё меньшую роль в воспитании артиста. А вот традиция, понимаемая теперь в качестве достижения успешного единообразия всех без исключения сторон и компонентов музыкального искусства, напротив, выдвигается на первый план. На современном этапе важно отметить, что ***традиции*** в исполнительстве и педагогике продолжаются.

В этой связи можно выделить особенности исполнительского стиля казахстанских музыкантов, которые заключаются в масштабности, преобладании крупных построений в исполнительском структурировании и формообразовании, большом диапазоне динамики, насыщенности вибрации, драматически-волевом характере исполнения. Своеобразия передачи мастерства заключаются в рациональном освоении техники игры на инструменте, естественности всех игровых приемов, точном исполнении обозначений в нотном тексте, умении воздействовать на ученика, воспитании в учащемся чувства сцены, раскрытии индивидуальных черт дарования.

2.2 Методическая деятельность исполнителей струнно-смычковой школы Казахстана на рубеже XX-XXI веков

Методы обучения напрямую связаны с исполнительским стилем и должны служить отправной точкой в формировании концепции «национальная исполнительская школа». Основной источник информации о методах обучения – учебно-методические материалы тех представителей национальной исполнительской школы, которые ведут педагогическую деятельность. К примеру, в русской исполнительской школе можно выделить замечательную книгу В. Ю. Григорьева «Методика обучения игре на скрипке», в которой представлен анализ современной методики обучения игре на скрипке сделанный с учетом последних достижений психологии, физиологии, математики и физики.

Впервые представленные методико-исполнительские принципы педагогов струнно-смычковой школы Казахстана на рубеже XX-XXI веков основаны на анализе учебных пособий, которые успешно используются в учебном процессе и способствуют развитию исполнительской техники и художественного мышления молодых музыкантов. Все эти методические труды, вышедшие в конце прошлого столетия, включают исторические данные, касающиеся различных сочинений, методические указания по исполнению, а также сведения, касающиеся физиологии артиста, строения инструмента, проблем осмысления творческого замысла композиторов. Потому мы посчитали, что будет необходимым сгруппировать все изученные труды по содержанию.

Так, *первое направление* учебных материалов содержит методические указания относительно техники игры определенных произведений разных стилей и жанров. Это – методические анализы и комментарии К. Нарбекова, Г. Ходжиковой, А. Акбарова, Я. Фудиман, Р. Хисматуллина, К. Андарбаева, Г. Мурзабековой, А. Кармысовой, Р. Такежановой, Е. Мурзагалиева.

Во *второе направление* входят переложения, обработки и редакции произведений казахстанских композиторов для струнно-смычковых инструментов педагогов Я. Фудимана, Д. Баспаева, Н. Нарбекова, Б. Кожамкуловой, Р. Хисматулина, Н. Сагимбаева, Д. Махмуд.

Третье направление работ связанно с историей развития струнно-смычкового искусства в Казахстане. К ним относятся работы – Д. Жумабековой, Т. Егинбаевой, Н. Сагимбаева.

Четвертое направление представляет собой целостные учебно-методические пособия для студентов-музыкантов, представленные первыми электронными учебниками профессора С. Жусуповой.

В характеристике *первого направления* учебных пособий мы взяли за точку отсчета 1980-е годы, которые начинают рубеж XX-XXI веков. Выпущенные в это время и.о. доцента К.К.Нарбековым методические пособия посвященные вопросам техники игры на контрабасе, представляют собой и по сегодняшний день весьма востребованные методические материалы для студентов. Данные работы были особо востребованы на тот период времени, и стали активно использоваться в педагогической практике казахстанских преподавателей-музыкантов. Так, например, **«Методический анализ концерта А.Капуцци»** (в помощь студентам-заочникам) [152], который был создан в результате совместной работы с профессором Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского А.И.Астаховым. Автор выделяет исполнительские трудности для контрабасистов в концерте А.Капуцци и дает отдельные рекомендации для устранения ошибок, а именно:

- следует исполнять ясно пунктирный ритм в главной партии в 1 части концерта, с легкостью и полетностью в звуке;
- играть точно все артикуляционные обозначения – точки, акценты, маркированные штрихи в одном направлении смычка;
- четкое «выговаривание» триолей и шестнадцатых, достигающееся игрой гамм теми штрихами, которые указаны в нотном тексте;
- требуемая композитором фразировка, при которой не нужно делать пауз между фразами, независимо от направления смычка;
- рациональное владение смычком, при котором нужно уделять внимание идеальной ровности звучания, независимо от длительностей;
- легкость в исполнении штриха “spiccato”, а также гаммообразных движений, при мягкой кисти правой руки и певучем звуке;
- отработка постоянной подмены пальцев улучшается, если играть эпизод в медленном темпе, накапливая тем самым резерв для достижения цели;
- передача реплик солиста и оркестра должна осуществляться без задержки и естественного диалога в коде.

В другом учебном пособии – **«Методические рекомендации в помощь изучающим концерт С.А.Кусевицкого»** (1982) [153], К.К.Нарбеков дает практические советы для студентов заочной формы обучения как преодолевать «уязвимые» места в данном концерте, а также ценные методические указания к исполнению. Автор пишет: «Этот концерт является одним из лучших произведений для контрабаса, эталоном виртуозного мастерства контрабасиста-солиста. Яркость тем, виртуозность концерта дает ему право встать на равную ступень с лучшими произведениями для других струнных инструментов» [153, с. 3]. Например, учитывая специфику инструмента контрабаса с его низким звучанием, он предлагает в начале I части придать теме соло динамическую насыщенность, благодаря акцентам на начале фраз, так как затем вступает оркестр в полном звучании на *forte*. Для придания яркости в концертном исполнении следует выполнять контрасты в динамике, что связаны с распределением смычка, а также точность интонации в «скачках».

Особое внимание К. Нарбеков уделяет в концерте ровности звучания при смене позиции, которое выполняется четкой фиксацией скачков в позиции ставки, где рука остается в данной позиции, со свободным положением большого пальца. Для осуществления градации от *piano* к *forte* К. Нарбеков рекомендует использовать увеличение длины штриха по мере приближения к двум *forte,* этот метод применяется в современной школе казахстанских контрабасистов, а также скрипачей, альтистов, виолончелистов как естественный способ достижения динамического нагнетания звучания. В кантилене основным моментом является умение передать вибрацию из пальца в палец (этот прием активно использует в своем классе его ученик Сабит Даиров). В исполнении двойных нот внимание придается в плотном захвате двух струн с тщательным контролем интонации, даны упражнения для преодоления трудностей. Для максимальной ровности шестнадцатых солист должен точно представлять смену темпов. Таким образом, в анализе концерта даются методические рекомендации без описания жанра и тематической образности.

В работе **«Вопросы методики обучения игре на контрабасе»** (для музыкальных учебных заведений по курсу педагогической практики) (1983) [154], К. Нарбеков пишет о том, что владение всеми средствами выразительности на инструменте способствует совершенному воплощению музыкального содержания. Определенно обозначены педагогические принципы, которые заключаются в том, что: «обязательным качеством педагога в первую очередь является любовь к своему делу, к инструменту… на каждом уроке ученик должен узнавать что-то новое, для этого нужно обладать обширным запасом знаний в своей области, а также даром «образной» речи, способностью устанавливать внутренний творческий контакт» [154, с. 3]. Еще одним важным пунктом работы К. Нарбекова явилось его стремление раскрыть общие закономерности при постановке за контрабасом, при котором учитывается свободное положение корпуса, координация левой и правой рук, развитие беглости и крепкости пальцев, подвижный способ держания и ведения

смычка. Все это является основными задачами начального обучения (отметим, что эти принципы широко употребляет в своей работе в настоящее время ст. преподаватель КНК им. Курмангазы Е. Амреев). В классификации штрихов автор отталкивается от воспроизведения их как со стороны характера их звучания, так и со стороны приемов их исполнения.

В вышедшей позднее «**Работе над художественным произведением в классе контрабаса»** [155] К. Нарбеков раскрывает принципы составления индивидуальных планов учащихся, в которых он показывает, что не только произведения европейской классики, но и *переложения образцов народного творчества* представляют художественную ценность, и в педагогической практике играют важную роль в формировании юного музыканта. К слову отметим, что первый сборник казахских пьес для скрипки и фортепиано появился в 1965 году, составителем которого является проф. Б. С. Кожамкулова. Он претерпевал несколько редакций, и в настоящее время выпущены 3 части «Хрестоматии казахской скрипичной музыки».

К. Нарбеков отмечает, что для освоения художественных произведений необходимо развивать исполнительские навыки учеников, которые достигаются включением в план обучения инструктивно-технического материала (гаммы, этюды). Однако, важным при этом, является четкое понимание самим учеником тех или иных проблем в освоении данного материала.

Далее, в пособии автор делит работу над художественным произведением на три основных этапа: первый посвящен «созданию общего представления о сочинении, о его основных художественных образах» [155, с. 8], включающий беседу с проигрыванием педагогом произведения; второй – «отбор и овладение средствами выразительности» [155, с. 11] (темп, динамика, интонация, метроритм, штриховая техника), «необходимыми для реализации его художественного содержания»; третий этап связан с мастерством, артистизмом, темпераментом, вдохновением, творческой волей. Педагог К. Нарбеков особо останавливается на вопросе подготовки ученика к публичным выступлениям, при котором необходимо приучать ученика играть в классе перед разной аудиторией. Задуманный исполнителем план интерпретации произведения должен полностью соответствовать стилю, содержанию и форме исполняемого сочинения и правильно передать его слушателям. «Многообразие выразительных средств музыкального исполнения и их применение всецело определяются стилем исполнения» [155, с. 30].

Все принципы, которые были обозначены в этой работе, до сих пор являются актуальными, и используются в современной педагогической практике.

Еще одним изданием, заслуживающим внимание, стала работа преподавателя-альтистки Г. К. Ходжиковой **«Исполнительский анализ сюит для альта-соло М.Регера»** (1984) [156]. В этой методичке дана характеристика сюит как произведений неоклассического направления в творчестве композитора, подчеркнута значимость понимания истоков стиля М.Регера, а также закономерностей строения произведений подобного жанра для

инструментов-соло, так как «высокий интеллектуализм этой музыки требует известных … условий от исполнителя, ищущего ключ в интерпретации его музыки» [156, с. 8]. Все три сюиты написаны в 4-х частной форме, в каждой сюите свой порядок следования частей, своя логика их *контрастирования*, которая достигается путем *смены движения*, так как фактурно-динамические возможности создания контраста на струнных инструментах не обширны. В качестве рекомендации в изучении сюит М. Регера Г. Ходжикова подчеркивает важность предварительного обращения к баховским произведениям для сольных инструментов, чтобы определиться в верном направлении в постижении эмоциональной атмосферы музыки композитора.

При этом, автор рекомендует обратить внимание на интонацию: при смене гармонических функций; при переходах; при игре двойных нот; в переброске смычка со струны «А» на струну «С». Как отмечает педагог Г. Ходжикова, в работе над сюитами, большое значение приобретает выделение скрытого двухголосия (верхнего или нижнего голосов). Поэтому, по мнению автора, необходимо проводить линию развития разнофактурных эпизодов (движение двойными нотами, секстолями) с ощущением полноты объёмного оркестрового звучания. В своих методических рекомендациях к сюитам Г.Ходжикова дает тщательный анализ, а к наиболее трудным местам предлагает упражнения для приобретения необходимых технических навыков.

В следующей работе Г. Ходжиковой – «**Методические рекомендации к исполнению сонаты для виолончели (альта) и фортепиано З.Кодаи»** [157] представлен исполнительский анализ двухчастной сонаты в переложении для альта и характеристика музыкального стиля Золтана Кодаи, с опорой на народную песенность и претворением элементов народного варьирования. В первой части исполнителю важно свободное владение *rubato*, ощущение смены метра – 6/8, 5/8, 4/8, 9/8, 7/8, а также плавное ведение смычка при *molto vibrato* в проведении темы вступления. Исполнению сонаты свойственна насыщенность и выразительность, в обозначении автором *molto expressive.* По мнению Г.Ходжиковой, в трактовке 1 части альтисту нужно учитывать два обстоятельства: 1 – точное исполнение всех авторских ремарок ускорений, замедлений; 2 – внимание ко всем микродеталям текста должно быть одновременным с динамическим развитием. «Если при исполнении первой части требуется большая свобода темпо-ритма, создающая эффект импровизационности, то во второй части, наоборот, требуется большая ритмическая дисциплина. Быстрый темп, строго выдерживаемый без заметных отклонений, ритмическая четкость, моторность – все это в значительной мере усиливает воздействие танцевальности» [157, с.13]. Соната З. Кодаи пользуется популярностью среди зарубежных исполнителей, но в Казахстане ее давно уже не исполняли.

В работе **«Методические указания к исполнению Сонаты для скрипки и фортепиано К. Кужамьярова»** А. Акбарова [158] дано описание сонаты, в которой композитор достиг органичного синтеза традиций европейской классической и уйгурской народной музыки с её специфическими

интонациями, тембровыми, ритмическим особенностями. В исполнении этого сочинения А. Акбаров рекомендует для сохранения целостности формы распределить «верхнюю точку» кульминации, так как музыка динамически захватывающая. Сложность в исполнении представляют полиритмии между партией скрипки и фортепиано, пассажи в двойных нотах, точность исполнения форшлагов, трелей, глиссандо, интонация в двойных нотах, флажолеты, подмена пальцев, но по звучанию должно соответствовать тембру народных инструментов. Необходимо использовать маркированный штрих с акцентами на первой доле, передающий грациозность и изящество уйгурского танца.

В этом направлении также можно выделить такие методические разработки, как «Оркестровые трудности из симфонических произведений композиторов Казахстана» (1983), «Методические комментарии к сборнику пьес для скрипки и фортепиано» (1985), «Работа над артикуляцией в скрипичном классе» (1987), «Некоторые вопросы оптимизации учебного процесса в классе по специальности» (1988) Р. Хисматулина; «Некоторые вопросы методики работы над гаммами и этюдами» К. Андарбаева (1989); была опубликована работа «Мышечные ощущения при игре на скрипке» (1993) Е. Мурзагалиева.

Особо отметим ценное учебно-методическое пособие Г. Мурзабековой **«Бела Барток. Концерт для скрипки с оркестром №2»** (2001) [159], содержащее методические рекомендации по исполнению, а также исполнительский анализ концерта. Данная работа была написана автором после собственного исполнения этого сочинения, и, потому, представленные ею исполнительские приемы игры, являются уже апробированными и внедрены в учебный процесс [159]. Так, касательно первой части концерта, Г. Мурзабекова говорит о сложности исполняемой музыки, и подчеркивает, что необходимо иметь достаточный опыт, мастерское владение звуком для выявления огромного размаха, масштаба главной темы. Партия скрипки в этом концерте отличается виртуозностью, которая проявляется в пассажах, требующих от исполнителя «силы и выдержки, свободного владения палитрой оттенков, и в особенности – остроты и четкости ритма» [159, с. 25]. В каденции автор рекомендует использовать аппликатурные решения, с помощью которых создается особый колористический эффект «жужжания», а в аккордовой технике использовать прием по трем струнам одновременно, с опорой на среднюю струну на всю ленту волоса ближе к подставке и с активным проведением. Вторая часть состоит из темы и шести разнохарактерных вариаций. В первой вариации в теме скрипки требуется отделять лиги двух нот, при этом закрывая вторую шестнадцатую. В четвертой вариации сложность представляют трели и в особенности, интонационно-гаммообразные пассажи у скрипки, которые должны звучать легко и непринужденно возвращая лирический характер темы. Для воплощения скерцозного характера пятой вариации Г. Мурзабекова советует дробить вариацию на две половины, внутри которых фразы группируются по несколько тактов. Шестая вариация, по

мнению автора, исполняется в середине смычка, с дальнейшим переходом тремоло в мелкое *spiccato*.

Музыка финала построена на бурных пассажах солирующей скрипки, с помощью которых создается одна из составляющих сонатной формы в воплощении остроконтрастной драматургии. Скрипичный концерт Б. Бартока является одним из труднейших концертов XX века, в исполнении которого необходима не только виртуозная техника, но и широта подходов к передаче масштабного характера произведения.

Учебно-методическое пособие А. К. Кармысовой «**Концерт № 1 для скрипки с оркестром Д.Д. Шостаковича»** [160] представляет собой методические рекомендации по изучению произведения, основанные на личном опыте автора. В исполнительском анализе концерта А. Кармысова дает определенные приемы, которые помогают преодолеть возникающие трудности при работе над произведением. В главной партии первой части автор рекомендует следить за распределением смычка, плавным соединением струн в правой руке, легкости и точности переходов, цельности фразы, при смене смычка, не останавливая крупного кистевого вибрато. Переходы исполняются скользящим и оттягивающим способом игры. Непрерывность звука выполняется постоянным вибрато при смене смычка. Во второй части «Скерцо» исполнителю необходимо работать над штрихом *spiccato*, коротким активным *detashe*, в той части смычка, где они будут исполняться в настоящем темпе, т.е. учить медленно приемами быстрой игры. Обязательное исполнение точек на конце лиг, необходимых для характера скерцо, характерно для творчества Д. Шостаковича. Для этого точки автор рекомендует снимать вверх, поднимая смычок с активным проведением. В третьей части Пассакалии А.Кармысова определяет главные задачи для передачи образа – «от философского начала через демонически злое движение к драматически светлому созерцанию» [160, с. 18], которые заключаются в больших фразах, насыщенном звукоизвлечении, тембральном разнообразии звука, в глубоких акцентах. Финал «Бурлеска» написан в трехчастной форме. При исполнении штриха *spiccato* имеет значение эластичное состояние кисти и пальцев, т.е. свободное положение правой руки. Прием *glissando* исполняется с раздуванием, с помощью увеличения скорости смычка. Эти методические рекомендации помогут углубленной трактовке концерта, представляющий собой выдающееся произведение мировой скрипичной литературы.

В работе **«Некоторые аспекты в работе над штриховой техникой скрипача: учебное пособие»** [161] Р. Ф. Такежановой и А. Кармысовой рассмотрены вопросы штриховой техники и методика работы над приемами игры. Работа состоит из четырех разделов: 1) постановка правой руки; 2) атака звука; 3) классификация штрихов и способы их изучения; 4) последовательность в изучении штрихов.

Главной задачей в постановке правой руки является достижение эластичной свободы. Следует закреплять штрих в ощущениях ученика, для достижения его качественного достижения. Специфика исполнения штриха на

разных струнах отличается скоростью смычка, плотностью нажима, силой атаки звука. Больше приносит пользы отработка штриха на материале этюдов, в разных вариантах. Атака звука дает возможность достичь высокого качества штрихов. Двигательная свобода в игре и ощущение всех частей смычка, достигается приведенными упражнениями Я. Фудимана в пяти частях смычка, в направлении вниз и вверх. Для выработки легкой атаки звука и быстрого проведения по струне полезно упражнение на флажолетном звуке. Авторы учебного пособия определяют важный аспект в работе над штрихами «положение правой руки необходимое перед началом штриха и после его завершения» [161, с. 7]. В разделе классификация штрихов рассматриваются способы изучения и исполнения трех видов штрихов: протяжные, маркированные, прыгающие штрихи. Здесь приведены приемы исполнения А. Ямпольского, Ю. Янкелевича, Д. Цыганова. К примеру, Ю. Янкелевич так систематизировал прохождение штрихов: выдержанный звук; detashe; переход к другим штрихам. Следовательно, при изучении штрихов необходима определенная последовательность.

«Работа над сонатами и партитами И. С. Баха в классе народного артиста России профессора М. И. Фихтенгольца (методические рекомендации)» Б. С. Кожамкулова и Т. Н. Казанская [162] раскрывает вопросы, связанные с интерпретацией И. С. Баха, источником которого послужили семинары М. Фихтенгольца по скрипичному творчеству великого композитора. В учебном пособии также изложен личный педагогический опыт авторов, который выражен в совместных методических рекомендациях к Партите № 1, Сонате № 2 и Сонате № 3 (Т. Казанской). В разделе «Основные педагогические принципы Михаила Израилевича Фихтенгольца» Б. Кожамкулова пишет: «Работать над произведением нужно было по принципу «от целого к частному, затем – к целому» [162, с. 9] – что является, по нашему мнению основным положением в процессе работы над произведением и воспроизводится во всех классах по «специальности».

В своей педагогической работе М. Фихтенгольц разбивал процесс освоения музыкального сочинения и техники игры на скрипке в несколько этапов:

- определение правильного темпа, которое позволяет воссоздать характер исполняемого произведения;
- нюансировка, фразировка и отработка деталей;
- работа над культурой звука, с выразительностью чистоты интонации;
- упражнения на воспитание интонационного ощущения грифа, смену позиций: скольжение одним пальцем по одной струне на все интервалы в пределах октавы, в определенной тональности; восходящее и нисходящее движение тетрахордов, исполняемое двумя пальцами: 1-2, 2-3, 3-4;
- упражнения на развитие штриховой техники;
- освобождение исполнительского аппарата.

При работе над осуществлением художественных задач в сонатах и партитах М. Фихтенгольц обращал внимание на ритмическую определенность,

осмысленность фразировки, направленное объемное звучание. «В трактовке сонат и партит М. Фихтенгольца в целом преобладала драматизация образов, подчеркивалось волевое начало и, вместе с тем – простота, естественность «произнесения» фразы, без малейшей напыщенности и надсадностью» [162, с. 19]. В определении аппликатуры М. Фихтенгольц руководствовался двумя главными критериями: в условиях полифонии соблюдение тембрового единства в теме и удобство в игре. Суждения исследователя баховского творчества А. Швейцера, который подчеркивал органную природу баховской инструментальной музыки, были близки М.Фихтенгольцу, и он в сольных произведениях выявлял ораторский пафос и монументальность высказывания, что свойственно органной музыке.

Как пишет Д. Жумабекова: «Бесценный опыт своего учителя Б.С. Кожамкулова обобщила в двух изданиях… и в позднее вышедших методических рекомендациях профессора М. Фихтенгольца… которое является ценным материалом для молодых музыкантов» [50, с. 101].

В работе Ахметовой Д. Е. (Махмуд) **«Формирование и совершенствование исполнительского аппарата альтиста (на примере упражнений Я. Фудимана)»** [163] отражены основные положения и рекомендации в развитии исполнительского мастерства альтиста.

Профессор Я. Фудиман обращал большое внимание на качество исполнения, и всегда искал способы развития технического аппарата альтиста, тем самым играя ряд упражнений для правой и левой руки. Он считал, чтобы добиться исполнительской свободы, необходимы регулярные занятия для совершенствования техники, на примере упражнений, гамм, этюдов.

«Необходимость ежедневной специальной работы над всеми видами и элементами техники: интонацией, артикуляцией левой руки, позиционными переходами, техникой двойных нот, гаммами, штрихами, вибрато, техникой правой руки и и т.д. – как одно из непреложных условий профессионального формирования и роста музыканта – наряду с изучением и штудированием концертного и учебного репертуара, а также ознакомлением с новыми произведениями.

Рациональная методика ежедневной работы над техникой, как важнейшее условие «экономии» времени и эффективности занятий, достигается также путем постепенного овладения разными типами упражнений, их усовершенствованием и усложнением, их координацией и взаимодействием» [164].

В связи с этим процесс регулярных систематических занятий в формировании и совершенствовании исполнительского аппарата альтиста, можно разделить на 3 этапа:

1. Упражнения и гаммы.
2. Этюды с привлечением трудностей концертного репертуара.
3. Работа над звуком.

В первом этапе рассматриваются важнейшие упражнения, направленные на развитие техники **левой руки** альтиста: интонацию, артикуляцию пальцев, позиционные и внепозиционные переходы, двойные ноты [163].

Все виды предлагаемых упражнений проверены многолетней практикой Я. Фудимана и его ученицей Д. Ахметовой (Д. Махмуд). Эти упражнения в действительности помогают освоить гриф и овладеть техникой игры на инструменте, как начинающим, так и для поддержания формы состоявшимся музыкантам-исполнителям.

В работе над техникой **правой руки** самостоятельного внимания требуют вопросы: 1) эластичности кистевого сустава; 2) координация движения различных частей руки (пальцы, кисть, локоть, плечо) в процессе ведения смычка; 3) все виды штрихов (плавные, отрывистые, отскакивающие и т.д.) [163].

На втором этапе работы «Этюды с привлечением трудностей концертного репертуара» можно выделить Этюды Крейцера и Донта. Яков Иосифович считал эти этюды основным инструктивным материалом для освоения технических трудностей в сольной программе, а также «базой» для формирования и совершенствования исполнительского мастерства скрипачей и альтистов.

На третьем этапе «Работа над звуком», следует отметить понятие «непрерывности звучания», которому Я. Фудиман придавал особое значение, в частности это относится к вибрато, передаче единой мелодической линии или фразы, ровности в звукоизвлечении [163].

Приведенные основные определения этапов формирования и развития исполнительского аппарата альтиста, представленные упражнения помогают закрепить технические навыки и умения, улучшить интонацию, артикуляцию, вибрацию учащихся и студентов, способствуя тем самым достижению художественной выразительности исполнения произведений мирового масштаба.

Таким образом, в работах, представляющих первое направление в развитии струнно-смычкового искусства рубежа XX-XXI веков, раскрываются аспекты проблемы технического оснащения и творческого воспитания струнников.

Во втором направлении можно выделить такие работы, как: две тетради оркестровых трудностей из произведений композиторов Казахстана, два сборника обработок и переложений для альта пьес казахских композиторов, «Пьесы для альта и альт-кобыза» (1981) Я. Фудиман; «Пьесы казахских композиторов для виолончели и фортепиано» (1980), «Пьесы для ансамбля виолончелистов» (1980), «Пьесы для бас-кобыза и виолончели с сопровождением фортепиано» (1990) Д. Баспаев; «Переложение произведений казахских композиторов для контрабаса», «Оркестровые трудности из опер казахстанских композиторов», «Сборник пьес для контрабаса» К. Нарбекова; «Хрестоматия казахской музыки для скрипки и фортепиано» (в настоящее время в трех частях) Б. Кожамкуловой; «Сборник произведений для скрипки и фортепиано К. Мусина» в редакции Р. Хисматуллина; «Произведения

композиторов Казахстана для альта соло» Н. Сагимбаева; «Сборник пьес композиторов Казахстана в переложении и обработке для альта и фортепиано» Д. Ахметовой (Махмуд). Эти сборники расширили и обогатили репертуар струнно-смычкового исполнительства.

В третьем направлении заслуживает внимание курс лекций Д. Ж. Жумабековой **«История смычкового (скрипичного) исполнительского искусства в Казахстане»** (1995) [165]. Это одно из первых объемных исследований в области струнно-смычкового искусства, в котором рассматриваются становление и развитие казахстанской смычковой культуры, изучаются скрипичные произведения в контексте проблемы интерпретации. Автор приходит к выводу, что сочинения созданные в период 1950-1960-е годы «отражают современные чувства, мысли и настроения в яркой симфонизированной форме» [165, с. 120] того времени. Эти тенденции и закономерности развития скрипичного творчества композиторов Казахстана, в создании национального инструментального сочинения крупной формы, оказались близкими творческим процессам, происходящим в других республиках.

В следующем учебном пособии **«Виолончельное искусство Казахстана (история и современность)»** [72] Д. Жумабековой, Т. Егинбаевой дана объективная историческая оценка достижений в виолончельном творчестве композиторов Казахстана, наряду со становлением и развитием виолончельного искусства приводятся творческие портреты ведущих исполнителей-виолончелистов Казахстана.

Работа Н. Сагимбаева **«История альтового исполнительства в Казахстане»** [73] включает характеристику деятельности исполнителей и педагогов, внесших вклад в развитие отечественного исполнительства, а также обзор альтовых произведений казахстанских композиторов, что, по мнению автора, расширяет альтовый репертуар в педагогическом плане.

«История кафедры струнных инструментов КНК им. Курмангазы (1944-2014)» [74] Н. Сагимбаева представляет собой описание биографических данных ведущих педагогов, а также основных событий, происходивших со времени создания КНК им. Курмангазы, соответственно образования кафедры. Как отражение плодотворной педагогической деятельности, эта брошюра является исторически важной летописью, в которой традиции преемственности активно применяются в современной преподавательской практике.

Большой интерес представляют первые электронные учебники профессора С. Жусуповой **«История скрипичного искусства»** (2011) [166] и **«Методика обучения игре на скрипке»** (2013) [167], которые характеризуются, как **четвертое направление** в развитии струнно-смычкового искусства РК. Эти учебники дают возможность заниматься студентам в удобное для себя время, в удобном месте и темпе. Модульность достигается за счет возможности формировать индивидуальный план, отвечающий личным потребностям. Лучшее восприятие теоретического материала достигается также благодаря

практическому содержанию курса, которое подлежит частому обновлению, что является весьма проблематичным для традиционных печатных учебников.

Учебник **«История скрипичного искусства»** представляя собой учебную дисциплину, раскрывает творчество великих исполнителей, композиторов, их педагогические системы и стилевые особенности музыки различных эпох. Начиная от истоков смычкового искусства в Европе и Центральной Азии, рассматривая определенные исторические этапы - XVII-XVIII в.в., XVIII-XIX в.в., XIX-XX в.в. - автор обращается к музыкальному наследию прошлого. Внесенные материалы международной научно-практической конференции «Традиционные музыкальные культуры народов Центральной Азии», способствуют определению основных периодов развития смычкового искусства на этой территории, в котором выявляются своеобразие традиционного музыкального искусства казахов, в том числе уникальность народных музыкальных инструментов. В учебнике определена огромная роль советского ученого, доктора искусствоведческих наук, профессора Бориса Александровича Струве (1897-1947) в развитии истории, теории и методики струнно-смычкового искусства. Благодаря научно-исследовательской деятельности Б. Струве (наследие которого включает: вспомогательные учебные пособия и материалы по курсу, исторические работы, труды по инструментоведению), на свет появилось огромное количество работ в области методики смычкового исполнительства, таких ученых, как И. И. Благовещенского, Т. А. Гайдамович, В. Ю. Григорьева, К. А. Кузнецова, Л. Н. Раабена, В. О. Рабея, И. М. Сорокера, О. Ф. Шульпякова, И. М. Ямпольского и др.

В электронном учебном пособии **«Методика обучения игре на скрипке»** [167] дана общая картина становления педагога-скрипача. Лекции включают в себя теоретический материал; практическую часть – Фонохрестоматия – в которой представлены видео-файлы учеников, с показом педагогического репертуара музыкальной школы; методическая литература, где освещаются актуальные проблемы скрипичной педагогики; мастер-класс педагогов-скрипачей с учениками, в котором раскрываются «секреты» педагогического мастерства; детский репертуар в исполнении выдающихся скрипачей. Таким образом, мы констатируем, что эти электронные пособия представляют собой ценный учебный материал для профессионального освоения навыков в педагогической и исполнительской практике.

В заключение подраздела подведем итоги. На сегодняшний день, в учебной практике музыкантов-струнников активно внедрены практически все вышеназванные принципы обучения на струнных инструментах. Выделим главные из них:

1. Разделение работы над художественным произведением на три основных этапа: общее представление о сочинении; овладение средствами выразительности; исполнительское мастерство;
2. Работа над произведением по принципу «от целого к частному, затем – к целому»;

3. Обращение к этюдам, как к основным инструктивным материалам для освоения технических трудностей в сольной программе;
4. Свободное положение корпуса и рук;
5. Рациональное распределение смычка;
6. Выразительность чистоты интонации, культура звука;
7. Последовательность при изучении штрихов;
8. Точность исполнения артикуляционных обозначений;
9. Увеличение длины штриха по мере приближения от *piano* к *forte,* как естественный способ достижения динамического нагнетания звучания;
10. Интерпретация произведения соответствующая стилю, содержанию и форме исполняемого сочинения;
11. Выразительные средства музыкального исполнения и их применение определяются стилем исполнения;
12. Обучение на образцах народного творчества, с включением в программу произведений казахстанских композиторов.

Таким образом, выделенные главные принципы обучения находят свое применения не только в отечественной практике, но и перекликаются с методическими пособиями представителей других культур. Труды казахстанских исполнителей отличаются тем, что в них особое значение придается освоению традиционных жанров (обработки и переложения народных песен, кюи), так как на образцах народного творчества учащиеся обретают уверенность, легкость в обучении и быстроту усваивания учебного материала. Приведенные основные направления методико-исполнительских принципов струнно-смычкового искусства рубежа XX-XXI веков определяются, как базовые основы в образовании струнника, которые являются востребованными современными педагогами, поддерживающими преемственность исполнительских традиций.

2.3 Роль массово-соревновательных форм культуры в формировании нового поколения исполнителей

Важнейшим условием формирования школы как целостного художественного явления стал обмен творческим опытом. Наиболее непосредственно он проявляется в различного рода музыкальных состязаниях (конкурсах, олимпиадах) и на специализированных фестивалях (камерного, струнно-смычкового искусства). На примере творческих выступлений музыкантов раскрывается потенциал конкурсов, фестивалей не только для культуры общества, но и для музыкальной образовательной системы республики. Происходит популяризация смычковой музыки, а также ознакомление широкого круга слушателей с репертуаром и спецификой звучания таких инструментов как скрипка, альт, виолончель, контрабас. Для истории музыкального исполнительства нашей республики эти события становятся знаковым явлением, дающим не только новый толчок в развитии культуры исполнительства на струнно-смычковых инструментах, а также возможность для развития массовой коммуникации общества.

«Активизация фестивального движения на современном этапе развития общества обусловлена тем, что эта инновационная форма представления современного искусства обладает более широкими возможностями в создании условий для массовой коммуникации» [168, с. 3]. Поэтому проведение фестивалей[7], конкурсов, музыкальных состязаний помогает обеспечить общество накоплением духовных ценностей, развитием творческого потенциала во взаимодействии с окружающим миром.

Для популяризации и развития казахстанского искусства, поднятия имиджа республики в странах ближнего и дальнего зарубежья, Министерством культуры и информации Республики Казахстан ежегодно проводится ряд международных и республиканских конкурсов. Все они получают большой резонанс у мировой общественности, выделяя Казахстан не только как стабильно развивающуюся страну в экономическом плане, но и как страну, всесторонне поддерживающую культуру.

Проводимые конкурсы нацелены на поддержку и развитие талантов юных исполнителей, раскрытие творческого потенциала, музыкального профессионализма и исполнительской индивидуальности, а также продолжение развития лучших традиций поколений [169].

Впервые международные конкурсы в Казахстане появились на рубеже XX-XXI веков. Так, в 1998 году в Астане проходил I международный конкурс музыкантов и исполнителей «Шабыт-inspiration», где председателем членов жюри была Айман Мусаходжаева. «Шабыт» открыл творческий путь для более 20 тысяч талантливых людей. В 2000 г. под эгидой ЮНЕСКО фестиваль превратился в ежегодный международный форум творческой молодежи и проводится под патронажем Президента страны Н.А. Назарбаева. Этот конкурс имел большое значение в расширении культурного сотрудничества среди творческой молодежи Республики Казахстан и стран ближнего и дальнего зарубежья. Также в 2001 году состоялся 1 Международный конкурс молодых исполнителей на струнных инструментах, посвященный 10-летию независимости Казахстана в Алматы, а в 2004 году II-ой международный конкурс молодых исполнителей на струнных инструментах «Евразия – 2004», посвященный 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, инициатором которого стала Гаухар Мурзабекова. В 2003 году Маратом Бисенгалиевым был организован I Международный конкурс скрипачей в Уральске. С 2008 году на базе КНК им. Курмангазы проводится Республиканская предметная студенческая олимпиада МОН РК по всем специальностям, и в частности по специализации «Струнные инструменты». В 2015 году большим культурным событием в регионе стал Международный фестиваль классической музыки «Forte Music Fest», артистическим директором которого является Арман Мурзагалиев [170].

Эти международные конкурсы еще раз подтвердили, что в республике есть своя скрипичная школа и наглядно доказывают, что современное казахстанское исполнительское искусство вобрало в себя стили прошлых эпох, своеобразно

[7] от лат. Festivus - праздничный

претворив их в новых исторических условиях, а также завоевало прочное место во всем мире. Победы наших музыкантов на международных соревнованиях, выявление все новых и новых молодых дарований, все это свидетельствует о неуклонном движении вперед, о блестящем развитии музыкально-исполнительского творчества в Казахстане. Эти успехи требуют, в свою очередь, изучения и теоретического обобщения практического опыта и разработки вопросов эстетики исполнительства, в особенности ансамблевого творчества.

Первый Фестиваль «STRING MUSIC FESTIVAL», посвященный 25-летию Независимости РК, прошел с 20 по 25 февраля 2017 года в Алматы. Цикл концертов организованный КНК им. Курмангазы по инициативе кафедры струнных инструментов, состоял из целого ряда концертов альтовой, скрипичной, виолончельной и контрабасовой музыки. Вниманию зрителей в свою очередь были представлены вечер премьер «EX ANIMO [8]», концерт фортепианной музыки в исполнении преподавателей секции общего фортепиано. Завершал фестиваль Гала-концерт с участием педагогов и студентов-солистов кафедры струнных инструментов в сопровождении студенческого симфонического оркестра КНК им. Курмангазы. Благодаря ректору консерватории Аубакировой Ж.Я. студентам представилась возможность сыграть с молодежным профессиональным оркестром, который неоднократно выезжал на гастроли по городам Англии, Германии, США, Италии, России, Южной Кореи. На этот Фестиваль струнных инструментов были приглашены талантливые музыканты, лауреаты международных конкурсов: выпускник Московской государственной консерватории им. П.Чайковского Самгар Толкынханулы (баян) и выпускник Джульярдской школы г. Нью-Йорк Дамир Буркитбаев (кларнет). Своим профессионализмом они показали, что уникальное сочетание струнных инструментов с инструментами народной и духовой сферы является органичной частью в создании музыкального образа. Программа фестиваля была разнообразной и интересной, и состояла не только из произведений мировой классики, но и произведений казахских, российских и английских композиторов, исполнявшихся впервые в Казахстане.

Целью этого проекта явилось раскрытие и развитие творческого потенциала преподавателей и студентов, которые в рамках фестиваля продемонстрировали высокий уровень сольного исполнительства, ансамблевого исполнения в дуэте и в других составах. При таком сотворчестве учителя и ученика, как правило, происходит установление взаимного творческого контакта, совместное претворение музыкального образа, при котором у студента развиваются яркие музыкальные впечатления, большое желание и инициатива в достижении безграничных высот в искусстве [170].

В результате длительного и сложного процесса развития группы смычковых инструментов появилась скрипка, которая, как и другие члены скрипичного семейства – альт, виолончель, контрабас, своим происхождением

[8] EX ANIMO (от лат.) – «от всей души», чистосердечно

связаны с виольным семейством. Это было, в свою очередь, обусловлено общим процессом развертывания музыкальной культуры, сменой социальных условий, в которых он протекал, усложнением и умножением задач, которые вставали перед исполнителями и композиторами, особенно в связи с выделением инструментальной музыки в самостоятельную область музыкального искусства [171, 3 с.]. В XXI веке альт, контрабас получают большую распространенность в качестве сольного инструмента, не говоря уже о скрипке и виолончели, которым посвящено огромное количество классических и современных произведений.

Фестиваль открылся концертом альтовой музыки, где состоялась казахстанская премьера произведений британского композитора И.Боуэна – «Рапсодии» для альта с фортепиано в исполнении Дианы Махмуд, Марины Ивановой и «Фантазии» для квартета альтов в ансамбле с Ольгой Калько, Дианы Махмуд, Дархана Садвакасова, Нурлана Сагимбаева. Каждая композиция Й.Боуэна демонстрирует уникальную «смесь романтизма и сильной индивидуальности». Известно, что Камиль Сен-Санс превозносил Боуэна как «лучшего английского композитора», таким образом, сольные инструментальные произведения Й.Боуэна вносят значительный вклад в современный репертуар. «Соната» П.Хиндемита ор. 25 №4, которую исполнили Нурлан Сагимбаев и Алмагуль Конысбаева, глубоко-содержательной музыкально-драматической концепции произвела неизгладимое впечатление на публику. Концерты сопровождались видеорядом, которые подготовили сами студенты и педагоги.

Квартетом скрипачей класса доцента А. А. Абатовой начался концерт скрипичной музыки. Они исполнили 3 пьесы (из цикла 6 пьес) Е. Витачека: «Юмореска», «Песня», «Танец». Прорисовывался национальный колорит в Юмореске, Песня лилась с задушевной мелодией, и завершился цикл фееричным Танцем. Это произведение было исполнено впервые в Алматы, вызвал положительные эмоции и отзывы у публики. Интересно прозвучала «Легенда о домбре» Н. Мендыгалиева в переложении А. Толукбаева для скрипки в исполнении Сулейменовой Зейнеп (класс профессора Г. К. Мурзабековой). Завершился концерт Ансамблем скрипачей под руководством старшего преподавателя К. М. Халиловой ярким, взрывным «Шабытом» А. Толукбаева.

Очень разнообразной программой был представлен концерт виолончельной и контрабасовой музыки, начинаясь с «Дуэта» Боккерини для двух виолончелей C-dur, был задан светлый, праздничный тон вечера. В стиле прозвучали «Вариации» на темы из оперы Дж. Паизиелло «Прекрасная мельничиха» Д. Боттезини, в исполнении Оразтай Актолкын (класс Е. А. Амреева) и «Вариации» на темы из оперы Дж. Россини «Моисей» Н. Паганини, в исполнении Толжума Бахытжан. Очень эффектно прозвучал Д.Поппер «Вито» в трактовке Нурланова Максата (класс А. А. Джулмухамедовой). Завершился концерт замечательным ансамблем виолончелистов под художественным руководством А. А. Джулмухамедовой.

Публика испытала неизгладимые впечатления от пребывания на вечере премьер «EX ANIMO». В составе исполнителей-струнников были лауреаты международных конкурсов Дина Курманалинова, Корлан Халилова, Диана Махмуд, Нурлан Сагимбаев, Муса Керимбаев. В программе концерта впервые прозвучали произведения английского композитора Р. Воан-Уильямса «Фантазия» для струнного квинтета, а также сочинения для баяна и струнного квартета казахстанского и российского авторов С. Абдинурова «Бәйдібек» и Е. Подгайца «EX ANIMO». Идея в составлении композиций пришла, когда автор познакомилась на Международном конкурсе им. Л. Хамиди в г. Семей с талантливым баянистом Самгаром Толкынханулы, который предложил сыграть произведение Е. Подгайца. Композитор писал: «EX ANIMO», для баяна и струнного квартета написано специально для Fine Art квартета (США) и Фридриха Липса (Россия) и посвящено этим замечательным музыкантам. Кажется, это первое сочинение, написанное для такого состава инструментов, которое мне представляется очень интересным и перспективным. «EX ANIMO» — одночастная композиция со сложной музыкальной драматургией (звучит около 25 минут). Здесь нет литературной программы, но я надеюсь, что слушатели вслед за мной и исполнителями будут увлечены красотой звучания баяна и струнных, а также рассказанной ими историей» [172]. «… Премьера состоялась там же в год написания (в 2003 году). Баянный квинтет оказался вполне доступен для восприятия широкой неискушенной публики: Подгайц умеет увлечь мелодической красотой, широким дыханием фразы, а в танцевальных эпизодах – прихотливой ритмикой» [173], тема финала взята из раннего романса Е. Подгайца на стихи Р. Бернса «Когда птицы поют…». Исполнители «EX ANIMO» в Алматы сыграли сочинение ярко, зажигательно и вызвали овации у публики.

Замерев дыхание, слушатели погружались в мистическое звучание соло баяна в «Слезах» Бент Лорентсена в исполнении преподавателя Казахского национального университета искусств С. Толкынханулы, переливаясь в начале, эффектно прозвучал конец пьесы с диссонансами и интонациями секунды, создавая образ исчезающего шума ветра.

«Бәйдібек» С. Абдинурова был закончен в январе 2017 года и посвящен крупной исторической личности, мудрому полководцу Байдибеку, который в народе является предком племен Албан, Суан, Дулат, Сарыуйсун, Шапырашты, Ысты, Ошакты, образующих древнее родовое объединение Уйсун. В свое время он объединил кочевые племена, поднял на защиту земли и народа от вражеских нашествий. В сочинении отчетливо проявляются сцены скачек в партии виолончели, воинственный характер приобретают аккорды у скрипок, альта и баяна символизирующие битву.

Квинтет «Фантазия» Р. Воан-Уильямса[9] написан в 1912 году для двух скрипок, двух альтов и виолончели. Четыре части играют *attacca* и разделяют

[9]Р. Воан-Уильямс — один из крупнейших композиторов первой половины XX века, сыгравший важную роль в возрождении интереса к британской академической музыке.

тематическую идею, представленную первым альтом (в исполнении Дианы Махмуд) в его пентатонном соло, которое начинается в первом разделе Прелюдии. Богатый звук первого альта играет важную роль в квинтете. В Скерцо музыка написана в размере 7/4 раз на основе остинато Холста и отмечена ритмической свободой, связанной с английскими мадригалами. Тонкая смена текстур очевидна в третьем разделе «Алла Сарабанда», где виолончель отсутствует, а другие инструменты играют с сурдиной. Финал, «Бурлеска» далее отражает форму «фантазии», начиная с появления виолончели в остроумном соло, чей причудливый характер подхватывается другими инструментами. Он переходит в бесшабашный танец, который прерывается возвратом музыки Прелюдии: танец начинается снова, чтобы успокоиться только в самом конце, так как музыка, наконец, достигает полного завершения.

Концерт фортепианной музыки потряс слушателей необыкновенным сочетанием произведений композиторов Д. Скарлатти, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, М. Равеля в исполнении Лейли Джангалиной. Во втором отделении студенты педагогов кафедры доцентов Д.Т.Даукеевой, Л.М.Кокубаевой показали свое владение инструментом фортепиано.

Произвел неизгладимое впечатление Гала-концерт, прежде всего тем, что романтической направленности программа состояла из популярных классических произведений романтического стиля композиторов представителей разных стран Д. Поппера (Австрия), П. Сарасате (Испания), Дж. Боттезини (Италия), М. Бруха (Германия), а также все исполнители являлись лауреатами республиканских и международных конкурсов. Построение программы отличалось тематической концепцией, включенные в нее произведения образуют художественно важное единство, которое организуется исполнителем.

Гала-концерт открылся Венгерской рапсодией Д. Поппер ор. 68 в переложении для двух виолончелей и оркестра в исполнении Эльдара Айтбекова, Максата Нурланова. Концертная пьеса Д. Поппера основана на контрастном сопоставлении медленных и быстрых разделов, в чем прослеживается народно-инструментальная исполнительская практика. Аплодисменты зала, восторг публики стали подтверждением в правильности выбора торжественного, эпического повествования для открытия Гала-концерта и эмоционального, яркого исполнения виолончелистов.

Восторженно была встречена слушателями «Наварра» ор. 33 П. Сарасате для двух скрипок в исполнении Адилет Абдрахмановой, Айданы Шильдебаевой. Это произведение было написано в 1889 году, и входило в сборник испанских танцев.

Сложнейший в техническом плане, виртуозный Большой концертный дуэт Дж. Боттезини A-dur для скрипки и контрабаса с оркестром был блестяще исполнен Зейнеп Сулейменовой (скрипка), Назаровым Арманом (контрабас).

Этот дуэт представляет интерес, среди ансамблей с контрабасом, где скрипка и контрабас выступают как два равноправных инструмента. Партия

контрабаса изобилует техническими трудностями. Здесь и двойные ноты и характерные для Боттезини арпеджио. Виртуозные пассажи в скором движении охватывают до четырёх октав и требуют от исполнителя очень большой подвижности, свободного владения всем диапазоном инструмента. Скрипка с контрабасом играют в разных сочетаниях, нередко скрипка играет ниже, чем контрабас. Виртуозом может по праву считаться исполнитель, добившийся «ничьей» в этом благородном состязании скрипки и контрабаса. При жизни композитора была сделана транскрипция для скрипки и виолончели этого сочинения, что свидетельствует о его популярности [174].

Завершал вечер Двойной концерт ор. 88 для кларнета (скрипки) и альта с оркестром М. Бруха в интерпретации Дамира Буркитбаева (кларнет), Дианы Махмуд (альт). Это единственный Концерт для такого состава в мировой практике, он был написан в 1911 году, существует также авторская версия для скрипки и альта с оркестром. Творчество Макса Бруха в Казахстане представлено не так ярко. По своему темпераменту он был художником лирико-эпического плана. Композитор писал музыку максимально доступную, ясную, мелодически выразительную, стройную и уравновешенную по форме. Концерт отличается своеобразием оркестровки, начинаясь почти как камерный и постепенно наращивая присутствие духовых инструментов. Замечательным солистам публика аплодировала стоя, мастерски выстроенная форма, глубокая фразировка, чистота интонации, взаимопонимание потрясли публику.

Как и задумывалось изначально инициаторами фестиваля, итогом были струнные дуэты, исполняющиеся редко в Казахстане. В этом прослеживалась педагогическая и просветительская цель: совершенствование музыканта в его исполнительской деятельности в дуэте; познание специфики смычкового исполнительского искусства, его закономерностей и своеобразия интерпретационных решений, диктуемых различием жанров и стилей исполняемой музыки; расширение музыкального кругозора. Солистам удалось торжественно, эффектно завершить праздничный вечер и овации публики стали наградой за прекрасное исполнение. «Программа струнного фестиваля String Music Festival оказалась насыщенной и абсолютно разноплановой… Фестивали такого формата нацелены на знакомство широкой публики с новыми именами. И String Music Festival – не исключение. В жизни КНК им. Курмангазы, убеждена ректор консерватории, народная артистка РК, профессор Жания Аубакирова, этот фестиваль займет достойное место. Тем более что интерес к нему ценителей музыки очевиден» [175] – пишет известный журналист Мира Мустафина.

На закрытии фестиваля заведующая кафедрой струнных инструментов, профессор Г. Мурзабекова говорила о важности продолжения традиций, которые существуют на кафедре, идущие от выдающихся педагогов, профессоров, вдохновляющих своим примером. С глубоким чувством благодарности Г. Мурзабекова говорила о Н. М. Патрушевой, которая благодаря своему таланту и «музыкантской» щедрости, выучила целое поколение скрипачей. Сегодня ее ученики играют по всему миру. Наряду с ней

и Я. И. Фудиман – великий музыкант, мэтр альтовой школы, воспитавший целую плеяду альтистов Казахстана; Джамбул Баспаев, работавший с виолончелистами, ученицей которого является Айжан Джулмухамедова, замечательный педагог. Фестиваль, состоявший из шести концертов, продемонстрировал коллаборацию между студентами и педагогами, который дал возможность студентам расти и вдохновляться.

Необходимо отметить, что этот проект успешно был продолжен в настоящем году, и собрал большую аудиторию.

В программе второго фестиваля «STRING MUSIC FESTIVAL», который проходил с 14-17 февраля 2018 г., были представлены произведения выдающихся композиторов от эпохи барокко до современности. В выборе репертуара предпочтение отдавалось произведениям, которые раннее не исполнялись в Казахстане, а также возрождению традиций струнно-смычковой школы, обращение к шедеврам мировой классики. Для участия в фестивале были приглашены лауреаты международных конкурсов скрипач Еркебулан Сапарбаев, альтист Алмас Каракыстык из Норвегии, виолончелист Максат Нурланов, дирижер Канат Омаров.

Если в Гала-концерте Первого фестиваля звучали произведения позднего романтизма, то в гала-концерте второго фестиваля прозвучали произведения разных эпох (от начала 18 века до 21 века). Здесь представлена музыка разных направлений: барокко, минимализм, полистилистика, с элементами цитирования, классика. Программа концерта была построена по принципу калейдоскопичности, в которой номера, «свободно сменяя и оттеняя друг друга, выступают каждый в своей собственной художественной ценности» [21, с. 66].

В целом, фестивали струнно-смычкового исполнительского искусства создают необыкновенную коммуникативную среду для творческого обмена, становятся очень популярной и востребованной формой представления в эпоху современного глобального взаимодействия. Став органичной частью современной культуры, фестивали плавно вошли в жизнь мирового сообщества. Современные фестивали исполнительского искусства, осуществляя коммуникативную, исследовательскую, репрезентативную функции, знакомят слушателя с актуальными тенденциями новейшего искусства, а также дают жизнь многим произведениям раннее неизвестных публике. В связи с этим, как пишет Е. Резникова в своей диссертации, это явление можно рассматривать «как важный культурообразующий и культуросозидающий феномен» [168]. В этом ряду можно назвать фестивали международного масштаба, которые проводятся в настоящее время во всем мире. Особо можно выделить фестивальные события, носящие имена ярких представителей, выдающихся деятелей смычкового искусства постсоветского пространства, как: Зимний Международный фестиваль Юрия Башмета в Сочи, международный музыкальный фестиваль «Владимир Спиваков приглашает…» в Минске, Международный фестиваль камерного оркестра KREMERata Baltica Гидона Кремера, Международный фестиваль Мстислава Ростроповича в Москве и т.д.

Отдельно хотелось бы назвать альтовый мемориальный концерт, посвященный памяти профессора Якова Фудимана, проводимый в стенах консерватории с 2004 года. Идея возникновения концертов альтовой музыки возникла в связи, с подобными концертами, проходившими в Московской консерватории в «день альтиста», т.е. вечера, проводимые в честь профессора В. Борисовского в январе, в день его рождения, отсюда и условное название. Эти же традиции ученики Я. Фудимана в лице Н. Сагимбаева и Д. Махмуд стали продолжать в стенах Алматинской консерватории в феврале, так как день рождения был 4 февраля. Тематика концертов была разнообразной, впервые были исполнены произведения М. Бруха «Kol Nidrei» и «Романс», П. Хиндемита Соната для альта соло ор. 31 № 4, К. Рейнеке «Три Пьесы-фантазии», Г. Герцогенберга «Легенды» в исполнении Н.Сагимбаева, Б. Бриттена «Lachrymae», Й. Йонгена «Аллегро аппассионата», Й. Боуэна «Фантазии», «Рапсодии» в исполнении Д. Махмуд (Ахметовой) [176]. В 2014 году проводился Международный фестиваль, посвященный 80-летию Я. Фудимана, в рамках которого проходила научно-практическая конференция и I Международный конкурс альтистов.

Таким образом, существенное значение приобретает не только программа концертов, но и последовательность произведений. Музыкальное содержание предыдущего сочинения способно оказывать впечатление на восприятие последующего, а также на общую драматургию всей программы.

Чередование разных концепций в построении концертных программ (тематической, калейдоскопической) помогает познать образующийся новый смысл содержания, постичь принцип передачи художественного образа.

С одной стороны, вышеизложенные культурные мероприятия возрождают традиции исполнения концертов струнно-смычковой музыки казахстанскими исполнителями-педагогами XX столетия (концертная и просветительская деятельность Университета музыкальной культуры, сольные и классные концерты И. Когана, В. Хесса, Я. Фудимана, Д. Баспаева и др.). С другой, способствуют демократизации искусства, вхождению в единое мировое пространство музыкальной традиции, образованию нового смыслового контекста, влияющего на обогащение исполнительской школы среди молодого поколения музыкантов.

Итак, в исполнительском стиле школы проявились черты концертности, праздничности и приподнятости, стремление к предельной реалистичности эмоционального выражения, простота и естественность интонационного движения сочетается с убежденностью и волевым характером исполнения. Прослеживается стремление к соразмерности и масштабной симметричности исполнительской формы, а также оптимистические, жизнеутверждающие эстетические начала.

Значение важных событий музыкально-культурной жизни Казахстана, таких как конкурсы, фестивали, олимпиады в струнно-смычковом искусстве дает толчок в развитии культуры, массовой коммуникации общества и глобализации инструментального исполнительства.

В развитии исполнительского искусства Казахстана не меньшую роль играет критическая оценка художественной деятельности исполнителей: практика обсуждений концертных выступлений, дискуссий по вопросам стиля исполнения и раскрытия идейно-эмоционального содержания исполняемых произведений. Исполнитель в процессе работы над репертуаром, накапливает много интересных мыслей, приходит к выводам, которые могли бы быть предметом обсуждения и самых страстных споров.

Задача музыкантов состоит в том, чтобы открывать слушателям все богатства, накопленные мировой музыкальной культурой за века ее развития. Сочетание творческой свободы и идейной инициативы артистов с широкими и глубокими масштабами критики исполнительства – вот путь обеспечения новых успехов исполнительского искусства Казахстана.

Подводя итоги 2 Раздела диссертации, мы утверждаем, что струнно-смычковое исполнительство Казахстана имеет огромные достижения как у нас в стране, так и далеко за ее пределами. Благодаря существующим традициям музыкального обучения, имеющее исторические корни в русско-советской школе определяется функционирование понятий «преемственности», «традиции» и «школы». Обозначенные нами методико-исполнительские принципы преподавателей, продолжаются использоваться в современных формах исполнительства. Многочисленные фестивали, музыкальные форумы (жанровые, монографические), просветительская деятельность музыкантов-инструменталистов, камерных оркестров, несомненно, способствуют открытию новых пластов в отечественной музыкальной культуре прошлого, сохранению высокой духовности музыкального искусства в современную эпоху.

В целом, национальная школа струнно-смычкового исполнительства Казахстана представляет целостный и уникальный феномен, потому что вбирает в себя все достижения мирового исполнительского искусства, сочетая свое национальное своеобразие с различными мировыми творческими направлениями и системами. Сформированная в достаточно короткие сроки, по сравнению с европейскими странами – с начала 30-х годов XX столетия – казахстанская национальная школа струнно-смычкового исполнительства достигла определенных успехов и признания на мировом уровне уже в середине прошлого века.

В следующем, третьем разделе диссертации нами будут рассмотрены стилевые направления в казахстанском смычковом исполнительстве конца XX – начала XXI веков, а также представлен стилевой анализ исполнительских интерпретаций современными музыкантами-струнниками.

3 ОСНОВНЫЕ СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СТРУННО-СМЫЧКОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ КАЗАХСТАНА НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ

3.1 Характеристика стилевых направлений в струнно-смычковом исполнительстве

В предыдущих главах доказано существование казахстанской школы струнно-смычкового исполнительства как самостоятельного феномена. Её уникальность проявляется в соединении общемировых, русско-советских и собственно казахстанских тенденций.

На основе ряда трудов, в которых выявляется многообразие стилевых черт в композиторском и исполнительском творчестве, мы выделяем стилистические тенденции в современном струнно-смычковом исполнительстве, в сближении и взаимодействии понятий стиля и метода (техники игры). «Исполнительское искусство – особый аспект проявления стиля. Его стилевые черты труднее определить, так как исполнительская интерпретация опирается не только на объективные данные фиксированного нотного текста. В исполнительском искусстве сочетаются индивидуальный стиль музыканта и господствующие стилевые тенденции эпохи; интерпретация произведения зависит от эстетических идеалов, мировоззрения и мироощущения артиста. При этом такие характеристики как «романтический» стиль или «классический» стиль исполнения связываются, прежде всего, с общей эмоциональной окраской интерпретации – свободной, с заостренными контрастами или строгой, гармонично уравновешенной. «Импрессионистическим» стилем исполнения обычно называют стиль, в котором любование красочными оттенками звучания преобладает над логикой формы. Таким образом, определения исполнительского стиля, совпадающие с названиями соответствующих направлений или тенденций в композиторском искусстве, обычно опираются на какие-либо отдельные эстетические признаки» [177, с. 288]. Правомерно говорить об исполнительской стилистике сольной, ансамблевой (квартет, трио, др.), камерно-оркестровой, симфонического оркестра.

Дифференциация и характеристика стилевых направлений и тенденций в струнно-смычковом исполнительстве Казахстана на рубеже XX-XXI веков, способны прояснить многие научные и практические вопросы, связанные с функционированием различных стилевых течений в исполнительском искусстве в контексте музыкального стиля.

Обращаясь к истории изучения проблем стиля, можно подчеркнуть, что в зарубежном исполнительском искусстве, в начале XX века прослеживались несколько контрастных стилевых направлений, такие как, необарокко, импрессионизм, неоклассицизм, экспрессионизм. Хотелось бы отметить, что в связи с явлениями преемственности развития струнно-смычкового искусства романтические исполнительские традиции и сегодня живут в нашем музыкальном сознании и во многом определяют эстетические вкусы, как исполнителей, так и публики, приходящей в концертный зал.

Определенной почвой развития различных стилевых линий в середине XX столетия явилось стремление найти объективную, научную основу интерпретации, а также сохранение романтического эмоционального подъема в советском исполнительском стиле (термин Л. Гаккеля). Активное изучение истории смычкового искусства и практическое освоение исполнительских стилей прошлого, отвечало требованиям советской исполнительской школы. В результате к середине XX века в русле неоромантизма сформировались неоклассические тенденции.

В зарубежном исполнительском искусстве во второй половине прошедшего столетия прослеживается существование нескольких самостоятельных стилевых линий. Отправной точкой в их исследовании для нас стали распространенные в музыкальной практике и музыкально-критической литературе «обозначения» стилевых особенностей интерпретаций: «неоклассические» (В. Грицевич), исполнительский неоромантизм (Д. Рабинович, А. Кандинский-Рыбников), «фортепианный фольклоризм» (Л. Гаккель). В данный исторический период произошло обобщение как теоретических, исторических знаний, так и эмпирически найденного комплекса средств исполнительской выразительности, который меняется в исполнении музыки барокко, венского классицизма, романтизма. Формируются, необарочные, неоклассические, неофольклорные тенденции также и в казахстанском исполнительстве, хотя и продолжают развиваться романтические принципы в создании исполнительской концепции и в работе над сочинением.

Очень важно, что, овладев системой средств исполнительской выразительности одного из исполнительских стилей, музыканты нередко «переносили» ее на интерпретацию сочинений другого стилевого направления. В течение «творческой жизни» многие исполнители прошли путь от неоромантизма к неоклассицизму.

Крупнейшие фигуры струнно-смычкового исполнительства создавали интерпретации в русле различных стилевых линий. Обращает на себя внимание их искусство перевоплощения в исполнении музыки разных исторических стилей. Одни исполнительские тексты находятся в рамках неоромантического исполнительского стиля, другие – пример использования неоклассической и необарочной системы средств исполнительской выразительности.

Наряду с этим, как показывает история, в казахстанской струнно-смычковой педагогике обнаруживаются методические системы, сформированные по стилевым принципам. Как правило, они основаны на исторически достоверном «воспроизведении» самого процесса работы над сочинением определенной эпохи. То есть, в обучении молодого поколения сознательно и целенаправленно используется определенный комплекс средств исполнительской выразительности, который типичен для эпохи создания того или иного опуса, и, при этом, уделяется внимание обязательному следованию исполнительским традициям прошлого.

Вместе с тем, при обозначении путей возникновения разных стилевых интерпретаций в струнно-смычковом исполнительстве, в данном исследовании также учитывалась информация, почерпнутая из публичных высказываний, интервью, статей известных педагогов. Специфика национального музыкального стиля рассматривается в работе как форма выражения музыкально-образного содержания, включающего мировосприятие, мироощущение, идеи, эмоции, специфичные для казахской национальной культуры. Претворение национальных черт в струнно-смычковом исполнительстве раскрывается благодаря проявлению национальных признаков в фактурно-регистрово-тембровых факторах выразительности.

Таким образом, определение особенностей, стилевых тенденций струнно-смычкового искусства Казахстана рассматривается в выявлении национальных черт в исполнительстве, а также в последующем стилевом анализе исполнительских интерпретаций выдающихся современных музыкантов-струнников Я. Фудимана, Г. Мурзабековой, А. Мусахаджаевой, М. Бисенгалиева.

В исполнительстве XX века Казахстана, как и в странах СНГ, в первую очередь, наглядно проявились романтические тенденции, которые являлись на тот момент достаточно ярким направлением. Это выражалось еще и в том, что, как для музыкантов-исполнителей, так и для слушательской аудитории, романтическая направленность всегда оставалась приоритетной ориентацией.

К примеру, сравнивая исполнение российских исполнителей, исследователь Н. Драч пишет о том, что «глубина эмоциональных переживаний не выражается слишком открыто (по сравнению с западноевропейскими исполнителями), хотя лиричность нередко пронизана болью, тоской, страданием» [67, с. 86]. В отношении казахстанских музыкантов, анализ показывает, что лирико-драматический образный план осуществляется благодаря певучему, сочному звуку с красочностью вибрации, в артикуляции преобладает штрих *portamento, legato*. В выстраивании фраз, интонировании передается гибкость и тембральная выразительность, свойственная казахской речи, отражающаяся в мечтах и стремлении к счастью литературных героев М. Ауэзова, А. Байтурсынова, М. Дулатова. Важной характеристикой отечественного исполнительства становятся и художественные черты, свойственные общим идеям казахской философии (назидание, бата, героизм, страдание за Родину, вера в победу добра над злом). Как пишет ученый Е. У. Байдаров: «История казахской философии является самой содержательной частью истории народа. Именно в философском знании нашли отражение богатейшие элементы национальных идей и способов их познания. Это составляет отличительную особенность казахской философии, поскольку историческое богатство и национальная мысль слились вместе, взаимно обогатившись, составили основу национальной философии» [178]. Подобные особенности проявились в драматизме, декламационном интонировании, динамических контрастах, насыщенном звуке казахстанских артистов, что отличает их подход к выявлению музыкального содержания в исполнительском

искусстве. Потому, в рассматриваемых нами отдельных интерпретациях преобладает структурирование нотного текста крупными частями, а развитие музыкальной ткани происходит медленным нагнетанием напряжения, показывая тем самым новые тембровые и полифонические планы.

В начале XX века возник новый исполнительский стиль, который занял свое особое место в культуре – аутентичный стиль. Именно аутентизм стал причиной и основанием развития неоклассической линии в исполнительстве XX века. Приверженность исторического времени к документальной точности, примат научного знания выразилась в увлеченном изучении музыкантами уртекстов, редакций, свидетельств современников композитора, чье произведение исполняется и т.п. Аутентичная манера исполнения, примененная вначале в интерпретации музыки барокко, стала распространяться и на стиль исполнения венской классики, произведений русских композиторов XVIII-начала XIX веков.

«Аутентизм, аутентичное исполнительство – движение в музыкальном исполнительстве, ставящее своей задачей максимально точное воссоздание звучания музыки прошлого, соответствие современного исполнения оригинальным, «историческим» представлениям» [179, с.1]. Действительно, для соблюдения аутентичности при исполнении авторского произведения, необходимо разбираться во всех сторонах музыкальной жизни того времени и той страны, в которой было создано это произведение, знать и понимать основы формы и драматургии сочинения. Достоверность может проявляться при правильной трактовке нотных записей авторского текста. Потому, издание и популяризация в музыкальной среде копий подлинных нотных материалов композиторов прошлого весьма актуально и необходимо.

Очень важно правильно интерпретировать содержание партитуры, оптимизировать исполнение произведения и играть украшения по авторскому замыслу в соответствии с эстетическими требованиями XIX века. Аутентичность исполнения хорошо выявляется при использовании музыкальных инструментов прошлых столетий в современных трактовках произведений. Конечно, в лучшем случае предпочтительнее исполнение музыкальных сочинений на подлинном антикварном музыкальном инструменте, но это не всегда возможно.

В XX веке обогащение и усложнение скрипичного исполнительского стиля связано и с фактурно-выразительными средствами. Иногда необходимо имитировать на скрипке флейтовый, кларнетовый, валторновый тембры. В исполнительских приемах бесконечно разнообразным становится использование вибрации. Ее характер иногда регламентируется специальными обозначениями, такими как *molto vibrato, estremamente vibrato;* весьма часто встречается также *non vibrato*.

Большое значение придается выбору аппликатуры. Если иметь в виду, что время накладывает определенный отпечаток на аппликатурный стиль, то для современного скрипичного исполнительства характерно ограничение всякого рода *glissando, portato*.

Эти чисто скрипичные выразительные средства, еще недавно воспринимавшиеся как украшения скрипичной кантилены, часто обнаруживают своего рода эстетическую несовместимость с характером и настроением современного мелоса. Исполнители, неумеренно пользующиеся ими, рискуют быть обвиненными в безвкусице. Поэтому при переходе из позиции в позицию применяются растяжки. Пальцы «оттягиваются» вверх или вниз при сохранении руки в среднем положении. В хроматических последовательностях для того, чтобы избежать глиссандо, наоборот, часто используются суженные аппликатурные варианты [25, с.322].

А для «аутентичной манеры» исполнения свойственна игра без вибрации, использование «открытых» струн, в большинстве случаев употребление первой позиции, применение «раздувания» звука в середине смычка.

Эта тенденция в интерпретации произведений является на наш взгляд другой крайностью исполнения старинной музыки. Опираясь на некие сведения из того времени, нам предлагают выхолощенное звучание, в котором осталась только жанровая основа, лишённая содержания, трогательности и человечности. Игра «белым» звуком, с «раздуваниями», на инструментах убогого тембра, имитирующих старинные, не может затронуть никаких чувств и представляет интерес лишь с точки зрения познания истории исполнительства [180, с.1].

В том, что через так называемое «историческое» исполнение наши современники могут воспринимать и понимать старинную музыку так, как слышали и чувствовали люди, жившие в те времена – в эпоху старинной музыки, выражают сомнения критики аутентичного исполнительства. Они полагают, что современные слушатели не могут в силу различных условий правильно понимать культурные устои прошлых столетий. Другая сторона критичных отношений связана с музыкальными инструментами и их фактическим состоянием. Дело в том, что со временем происходили изменения в конструкции инструментов – менялись внешние формы, осуществлялась модернизация для внесения простоты в технические аспекты игры, увеличения громкости, однородности и чистоты звука. При этом, такие изменения имели противоположную сторону, например, ухудшался тембр, ноты различного «качества» усреднялись, в результате звуки получались стандартными без личностного оттенка, инструмент превращался в какое-то механическое орудие труда.

Музыкантам-исполнителям, игравшим на инструментах, которые претерпели какие-то видоизменения, будет нелегко достичь обычными методами положительного результата на старинном или реконструированном инструменте, хотя достижение эффекта сводится к другому моменту. Оппоненты аутентичности стали утверждать, что старинные инструменты или «субтильные» (слабые) или «фальшивые». В ответ на критику приверженцы аутентичных инструментов утверждают, что нужно точно и адекватно, в соответствии с исполняемой музыкой, подходить к выбору и использованию старинного инструмента, при этом добиваться превращения недостатков в

преимущества, используя «слабый» инструмент в небольших помещениях. Необходимо воспроизвести только на так называемом «фальшивом» (специфически темперированном) инструменте то музыкальное произведение, которое было создано именно для этого инструмента, исключая те произведения, не соответствующие данному инструменту [180].

Как говорится, истинное положение вещей всегда можно найти посреди всех мнений, особенно по вопросу стиля, зависимого от подхода к ощущению меры. Особенные признаки старины показывают время создания произведения, как например, в театре, где костюмы, декорации и другие предметы театрального реквизита могут показать время происходящего события, хотя мы сознаем виртуальность действия, но считаем, что оно осуществляется в фиксированное время и в фиксированном месте. Разные режиссеры и постановщики применяют упомянутую атрибутику с различной наполненностью, но эффект от этого действия не исчезает, а сохраняется.

То же мы наблюдаем и в музыке. Каждый исполнитель по-своему чувствует и ощущает время и по-своему понимает меру демонстрации соответствующих признаков. В этой связи понятно, что «аутентичная манера» интерпретации тоже имеет право на существование, хотя бы для того, чтобы отсюда можно было бы заимствовать определённые средства исполнительства, имеющие отношение к нужному нам времени.

В Казахстане проявление аутентичности нетипично, в этом может быть несколько причин; во-первых это географическое положение республики, отдаленность от Европы, отсутствие многовековых традиций исполнения; во-вторых огромное влияние оказала советская школа, во времена которой и стал возможен расцвет струнно-смычкового исполнительства в стране. Также еще одной причиной является недостаток определенных знаний в истории, теории и практике того периода и той страны, где и когда написана была музыка.

Но, благодаря гастрольным выступлениям различных музыкантов из-за рубежа, мы имеем представление об этой тенденции в исполнительском искусстве. К примеру, в Алматы в 2010 году давал концерт барочной музыки известный виолончелист Сергей Истомин с Государственным ансамблем классической музыки «Камерата Казахстана», в 2011 году состоялся концерт английской старинной музыки в исполнении камерного оркестра Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, под управлением контрабасиста из Англии Рената Ибрагимова [89, с. 11].

Многие музыканты помнят Концерт И. С. Баха для двух скрипок и оркестра в исполнении знаменитого скрипача Марата Бисенгалиева и Алана Бурибаева, который они играли в аутентичной манере, без вибрации, с барочными смычками с «раздуванием» звука. Это было открытием для всего музыкального общества страны. И как говорит Марат Бисенгалиев, «слушатели подумали, что я разучился играть. В Казахстане исполнение в этой манере не приветствуется, хотя сейчас в мире любое исполнение ближе к аутентичности. К примеру, запись Муловой Партит и Сонат И. С. Баха считается лучшей в аутентичной манере, она сейчас играет только барокко.

Можно назвать также Гидона Кремера, который тоже играет в этой манере» (из личной беседы).

Интересны высказывания об аутентичной манере игры Г. Мурзабековой: «Мы не знатоки того времени, аутентичность могут позволить себе только европейцы, которые воспитаны на традициях игры той эпохи когда было создано произведение. Мы играем теми стереотипами, которыми играли в советское время, у нас не было своего видения, например в трактовке И. С. Баха. Исполнение его партит и сонат было «правильным», без свободы, в патриотичной манере свойственной тогда советскому исполнительскому стилю» (из личной беседы) [89].

Знаменательным событием в истории музыкальной культуры нашей страны, стало создание в 2016 году первого ансамбля старинной музыки «D`EL`SA Consort», художественным руководителем которого является скрипачка, лауреат международных конкурсов выпускница Алматинской консерватории им Курмангазы, Национальной консерватории Страсбурга Дина Курманалинова. Сольную аспирантуру она закончила в классе Алекси Гальперина, по барочному исполнительству – в классе Стефани Фистер и Мартэна Жестэра. Несколько лет Дина Курманалинова выступала в ансамбле барочной музыки "Parlament de Musique". Первое выступление ансамбля состоялось в ноябре 2016 года на фестивале "NOVEMBER MUSIC FEST" организованном КНК им Курмангазы.

Сама Д. Курманалинова говорит о старинной музыке: «На сегодняшний день наследие эпохи барокко занимает одно из важных мест в современной музыкальной культуре. Сейчас практически невозможно представить себе международный конкурс или фестиваль без исполнения какого-либо произведения из репертуара эпохи барокко. Удивительный факт, что концерты барочной музыки по всему миру собирают многочисленные залы, и все больше появляются новые прекрасные коллективы, исполняющие старинную музыку … Произведения этой эпохи развивают логику музыкального мышления, гибкость, чистоту интонации, ровное звукоизвлечение. Музыка барокко призывает к творческой и технической активности, учитывая минимально детализированную фиксацию этой музыки в нотах (с точки зрения динамики, темпов, артикуляции). Минимальная фиксация нотного текста объясняется тем, что в барочную эпоху в одном лице был и композитор, и капельмейстер, и исполнитель, и аккомпаниатор, и инструменталист. Им не было необходимости записывать много. Запись текста была минимальная. Вот так вырабатывались сочинительские приемы периода барокко. И наша задача – научиться импровизировать, варьировать эту мелодию согласно особенностям каждой страны и каждого жанра той эпохи» [181]. Первый сольный концерт ансамбля состоялся 15 мая 2017 года в Алматы в театре «Оркен», в котором прозвучала большая часть произведений программы в Казахстане впервые.

Исходя из вышесказанного, можно определить, что аутентичность как одна из тенденций исполнительства не является широким явлением в культуре современного Казахстана. Тем не менее, образуются новые коллективы,

концерты, где исполняются музыка эпохи Барокко. Но, для полноты воссоздания и восприятия старинной музыки, необходимо «задуматься о приобретении исторических инструментов (семейство виолы да гамбы (они различались на тенор, бас и на виолоны), барочный контрабас, из клавишных - клавесин, орган, из щипковых – семейство лютней (сама лютня и тиорба) и перкуссия (бубны, цимбалы и т.д.)» [181]. Поскольку исполнение барочной музыки на современных инструментах и в современном диапазоне не отражает в полной мере специфику звучания той эпохи и свойственные ей черты контрастности, напряженности, динамичности образов, аффектации. Возможно в будущем, будут проводиться больше мастер-классов со специалистами этого направления и появится много научных работ в исполнительском искусстве затрагивающие эти проблемы, способствующие тем самым углубленному расширению знаний в этой области аутентичного стиля игры.

В начале XX века в исполнительских интерпретациях произведений эпох барокко и венского классицизма не было существенных различий, использовалась, как правило, модель венско-классического исполнительского стиля. В смычковом искусстве второй половины XX века необарочная линия в определенной степени «отодвигает» на задний план стиль, ориентированный на венский классицизм. Интересно, что и в исполнительских интерпретациях произведений эпохи барокко и венских классиков в этот исторический период ясно проявляются различия. В образном содержании музыки барокко преобладают не волевое, жизнеутверждающее начало, а патетика, одухотворенность, возвышенность, используются краски, свойственные камерным формам музицирования, исполнительская форма становится «открытой».

В интерпретации многих произведений этого направления, где вновь используются риторические формулы барокко, возникают и специфические проблемы их интерпретации. К примеру, требуют новых исполнительских подходов «представление» «зашифрованного» текста, тем-монограмм. К примеру, в Моноквартете для четырех альтов «St. Fatum» Т. Тлеухана, в середине возникает созвучие F-Ut-D-A, в котором прочитываются музыкальные буквы фамилии основателя альтовой музыки Казахстана Я. Фудимана [182, с. 71].

Система средств выразительности необарочной исполнительской стилевой линии встречается в интерпретации произведений разных стилей.

Приведем пример «необарочной» интерпретации виолончелистки С. Токановой, где в исполнении «Лунный свет» К. Дебюсси она выбрала умеренный темп, раздельную артикуляцию. В использовании тембровыми красками прослеживается *картинность.* Совершенно «зримо» «изображены» свет луны, спокойная водная гладь. В интерпретации нет импровизационной неопределенности, заметных темповых сдвигов. Напротив, обращает на себя внимание незначительная роль агогики, симметричность и завершенность исполнительской формы. Это могло бы свидетельствовать о неоклассических принципах интерпретации. Но, определяя ведущее, активное исполнительское

средство в модели исполнительского стиля данной интерпретации, следует сделать вывод, что это – артикуляционно-тембровая характеристика образов. Кроме того, такие чуть отстраненные «картинки» типичны в исполнительском *необарокко.* Завершенность и стройность исполнительской формы воспринимается как строгая рама для полного изысканных красок пейзажа.

В середине XX века на процессы, происходившие не только в исполнительском искусстве, но и в области педагогики, повлияла дискуссия по вопросам интерпретации сочинений И. С. Баха, которые являются обязательными не только в педагогической практике, но и в программах большинства конкурсов. Интересно, что в исполнении известных музыкантов произведения И. С. Баха и других старинных композиторов звучат совершенно многообразно, но, при этом можно понять, что исполняемая музыка принадлежит определённому времени, что подчёркивается особыми техническими средствами, свойственными тому стилю эпохи. Это наблюдается и в «романтическом» исполнении, характерное для музыкантов конца XIX – начала XX веков, а также и для недавно вошедшей в моду т.н. «аутентичной» манеры.

Судя по всему, до середины XX века исполнители, практически, не были озабочены проблемой стилевых различий произведений разного времени. Например, если мы заглянем в книгу выдающегося русского скрипача и педагога, основоположника русской скрипичной школы Л. Ауэра «Моя школа игры на скрипке», то во второй её части – «Интерпретация скрипичных произведений», посвящённой художественной стороне исполнительства, не найдём ни одного слова, намекающего на какие-либо отличия произведений старинных мастеров от произведений композиторов – романтиков. Такая ситуация характерна для всех методических трудов того времени. При анализе редакций баховских произведений становится ясно, что даже самая последняя по времени – редакция К. Г. Мостраса Сонат и Партит И. С. Баха для скрипки solo, несмотря на стремление автора приблизиться к уртексту, тем не менее, не избежала влияния романтиков в аппликатуре и штрихах. Стремление к романтическому воплощению баховских шедевров наглядно иллюстрируют аудиозаписи П.Казальса, Н. Мильштейна, И. Сигети и других выдающихся исполнителей [180].

С этих пор в исполнительстве прослеживается углубленное изучение текстов: нотных, музыковедческих, исторических документов, редакций, исполнительских и методических указаний выдающихся исполнителей и педагогов, в данном случае – XVII-XVIII веков. Во многом благодаря этим исследованиям в исполнительстве и педагогике изменился взгляд на интерпретацию музыки доромантической эпохи.

Немалый резонанс получила полемика о программности многих произведений И. С. Баха. Содержание музыки эпохи барокко предстало тесно связанным с законами риторики, теорией аффектов. Основываясь на статьях и рукописях Б. Яворского, некоторых других исследованиях, ученые подытожили

убедительные версии расшифровки музыкально-символического содержания произведений баховской эпохи.

В аналитических суждениях о трактовке *rubato*, способах исполнения мелизмов проводится мысль о необходимости глубоких, современных знаний особенностей их исполнения и правильного применения в баховскую эпоху. Но не меньшую роль, играет импровизационное начало в игре и его освоение в процессе обучения.

Итак, главный акцент в исполнительском стиле необарокко переместился в область исполнительского артикулирования, «произношения», разнообразия акцентуации, цезур, разделения голосов, фактурных планов. Обращает на себя внимание возросшая детализация в «произношении» музыкальной ткани, близость речевому интонированию. Исполнители стремятся к дробной фразировке, различному, нередко контрастному наполнению мелких мотивов в духе риторических формул. В необарокко, при возрастании «количества» разнообразных штрихов и расчлененности фактурных линий, во многом, благодаря особенностям тембрового решения в интерпретациях, остается ощущение «графичности», прозрачности звучания. При этом прослеживается стремление исполнителей к тембродинамическому разнообразию в голосоведении.

Кроме того, во второй половине XX века отмечается стремление к включению в работу и исполнение правил *rubato* эпохи барокко. Наряду с традиционно барочной агогикой (цезура перед сильной долей, синкопой, исполнение мелодических вершин с небольшой задержкой и т.д.), изредка используется импровизационная манера игры, которая не повторяет ни барочные, ни романтические rubato, а представляет собой их синтез. Так, в интерпретации музыки барокко у Е. Кулибаева, Э. Сапараева возникает особого рода лиричность – одухотворенная, возвышенная.

В истории мирового музыкального исполнительства начала XX столетия, есть яркие образцы, демонстрирующие проявление неоклассической направленности исполнения, наряду с романтической линией. Например, известный венгерский скрипач Иожеф Сигети претворил в своей игре стремление к предельной объективности. И хотя его выступления были яркими и запоминающимися, они абсолютно лишены той «эффектности» (преувеличенного *vibrato, portato*, артикуляции), с которой обычно связывают специфическую для скрипки «романтическую составляющую» игры. «Характерной особенностью Сигети, – писал Генрих Нейгауз, – является свойственной интеллектуально высокоразвитым художникам пренебрежение к специфически-чувственному элементу в искусстве. Это становится особенно ясным при сравнении его игры с игрой Эльмана, звук которого больше пленяет, «волнует», вообще больше действует на чувства, на нервы. Однако, несмотря на недостаток чувственной прелести, звук Сигети всегда крайне выразителен, разнообразен и характерен до того, что его сразу можно узнать среди сотни других скрипачей» [25, с. 386].

По поводу неоклассицизма В. Грицевич пишет в своей работе «История стиля в фортепианном исполнительстве» о том, что основной чертой неоклассического стиля является «уважение к нотному тексту как единственной информации о музыкальном произведении, тяготение к линеарности в воспроизведении музыки. По мнению автора, исполнители-неоклассицисты акцентируют не гармоническое развитие, как это было типично в исполнительском романтизме, а «архитектонику», логику развертывания исполнительской формы, специфическую «пространственность» в звучании фактуры, насыщают исполнение метроритмической энергией» [61, с. 95-97,101].

Анализ исполнительских интерпретаций, а также многочисленные беседы с музыкантами, убедили нас в том, что неоклассическая линия в исполнительстве развивается как стремление к объективному и интеллектуальному стилю интерпретации. Именно таким представлялось современникам исполнительское творчество казахстанского скрипача И. Когана. Его дочь Елена Иосифовна говорит: «В основе творческой работы и преподавания Иосифа Бенедиктовича лежало глубокое изучение нотного текста с целью убедительной интерпретации авторского замысла, историзм в создании исполнительской концепции. Анализ, близкий к музыковедческому, был средством определения музыкального содержания и стиля сочинения. Работа в его учебном классе была сосредоточена на нотном материале произведения, а ее целью стало создание интерпретации, адекватной авторскому замыслу» (из личной беседы).

Исторически, неоклассические стилевые тенденции в исполнительском искусстве, ярко «вспыхнув» в начале столетия, позднее отошли на второй план. И уже в середине XX века формировался, так называемый, советский исполнительский стиль. Большинство исследователей отмечают особую роль социальных аспектов в развитии данного художественного явления. Существенное значение имели центростремительные тенденции, господствовавшие в общественной жизни нашей страны. Они выразились, в том числе, в последовательном и целенаправленном формировании советской школы, особого, советского исполнительского стиля. По этому поводу Л. Гаккель пишет, что советский исполнительский стиль «своего рода мировой феномен, явление мировой художественной культуры ... феномен новизны ... необычный критерий художественного успеха, особый род художественной коммуникации» [183, с. 705]. Он характеризует такие его черты, как «мажорность», общительность, концертность, праздничность и приподнятость, репрезентация воли и убежденности в игре. В описании стилевых черт советского искусства ученый отмечает простоту интонирования, стремление к предельной реалистичности эмоционального выражения, мерность ритма [там же, 716].

Эти характеристики советского исполнительского стиля указывают на простоту и естественность интонационного движения, прослеживается

стремление к соразмерности и масштабной симметричности исполнительской формы, а также оптимистические, жизнеутверждающие эстетические начала.

Многие исследователи советского исполнительства вели поиск единых, общих черт в исполнительстве, однако, во многих работах встречается большое количество исполнительских стилевых «манер», исполнительских «типов». Это отмечают Е. Либерман, Я. Мильштейн, Д. Рабинович, В. Чинаев и др. С. Фейнберг пишет: «В пределах одной Московской консерватории можно отметить несколько направлений, различающихся по теоретическим установкам и педагогической практике» [40, с. 160]. А. Алексеев подчеркивает: «исполнителям еще никогда не приходилось иметь дело с таким разнообразием стилей» [33, с. 6]. То есть, к середине XX века в исполнительском искусстве и романтическая, и неоклассическая стилевые линии «расширяют границы». Они теперь существуют и как единственная в творчестве исполнителя стилевая направленность, и как возможность творить в рамках разных стилевых течений. Подобная ситуация сложилась и в казахстанском струнно-смычковом исполнительском творчестве, что наглядно демонстрирует творчество отечественных музыкантов – И. Когана, В. Хесса, Я. Фудимана, Д. Баспаева.

Таким образом, в истории исполнительского стиля XX века мы определяем, что «советский исполнительский стиль» – объективизация романтического исполнения, привнесение в него черт классической действенности и жизнеутверждения, волевого начала. При этом в концертном репертуаре преобладали сочинения романтического стиля. В них, при общей приподнятости тона, господствовала декламационная манера произнесения музыкальной ткани, большой диапазон волнообразной нарастающей динамики, свойственные романтическому исполнению. В то же время, в замкнутости и соразмерности разделов в исполнительской форме, стремлении к определенности, «утвердительности» высказывания проступают черты классицизма. В это же время формируются контрастные стилевые тенденции, то есть, существование стилевого плюрализма, возникшего в исполнительской культуре второй половины XX века. Предпосылками этого явления стали углубленное изучение исполнительского стиля эпохи создания произведения (проявление возросшей историчности в мышлении); культ научного знания, выразившийся в распространившемся стремлении работать с уртекстами и документальными материалами, изучать разные интерпретаторские версии, методические рекомендации выдающихся исполнителей и т.д. [67, с. 98].

Со второй половины XX века «новый классицизм» укрепляет свои позиции. Жизнестойкость классических принципов исследователи связывают с растущей интеллектуализацией искусства, «объективизацией» художественного высказывания, желанием выйти из «сферы переживания» в «сферу представления». Характеризуя содержательный спектр этого стилевого направления, Е. Шевляков отмечает: «Неоклассицизм как бы дарит музыке свое понимание извечной объективности, этической серьезности, несуетливого созерцания и размышления» [93, с. 75].

Интеллектуальный, близкий к научно-исследовательскому подход в

изучении и интерпретации произведений господствует в неоклассической, а позднее, и в необарочной линиях исполнительского стиля. В характеристике исполнительских необарокко и неоклассицизма существует определенное единство подходов. Исторически достоверная модель этих исполнительских стилей, создается, в основном, по документальным материалам, путем изучения нотного текста и контекста (истории, культуры, искусства времени создания авторского сочинения). Нельзя не согласиться с А. Меркуловым, который называет XIX век «эпохой редакций», а XX – «эпохой уртекстов». Он имеет в виду, в частности, тенденцию глубже проникать в закономерности художественного мышления исторического времени, эпохи и конкретного композитора через изучение документальных материалов, когда творческая работа исполнителя, как уже было отмечено, приближается к научному исследованию. Во время занятий и многочисленных бесед с Я. Фудиманом, во время обучения, нами было почерпнуто большое количество ценной информации о подобном подходе к любому произведению, что на сегодняшний день продолжается в собственной педагогической практике диссертанта. Интерпретация Я.Фудиманом «Романса» F-dur Л. Бетховена (в переложении для альта) наглядно раскрывает всю технологию работы с данным нотным текстом. Педагог, обладая глубокими знаниями по истории музыки, подробно изучил данное сочинение не только в творческой биографии великого музыканта, но и как отдельный образец скрипичной музыки в контексте того времени. Потому его исполнение весьма убедительно и в полной мере отражает замысел композитора.

Продолжая разговор о подходе к исполняемому произведению, мы отмечаем, что существует некоторое различие взглядов музыкантов разного исторического времени не только на принципы трактовки произведения, но и на методы его изучения. О том, что это явление обусловлено различиями в формах художественного мышления эпох, писал еще в начале XX века Б. Яворский. Особенности разных методических систем целенаправленно изучаются и вводятся в педагогическую практику. Например, А. Меркулов в одной из статей о Гайдне, отмечает: «Нельзя не упомянуть о чрезвычайной требовательности Гайдна и его внимании к тончайшим нюансам исполнения. ...Так, еще в 1768 году он, в частности, писал: «Необходимо, чтобы все forte и piano были правильно обозначены и точно соблюдались; кроме того, очень большая разница есть между piano и pianissimo, forte и fortissimo, между crescendo и sforzando и тому подобное» [184, с. 95]. В исследовании «Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике» Н. Фишман подчеркивает: «Уделяя исключительное внимание связности исполнения ... Бетховен настаивал на высокой точности звукоизвлечения при отрывистой игре. ... Корректуры Бетховена и его указания ... свидетельствуют о том, что композитор различал, по меньшей мере, три основных вида отрывистого звукоизвлечения, один из которых обозначался клиньями, другой – точками, третий – точками под лигой» [96, с. 105-106]. Здесь прослеживаются эстетические принципы классицизма – музыка воспринимается как искусство,

подчиняющееся только своим законам. Задача исполнителя – познание и воплощение этих законов исключительно через нотный текст и конкретное звучание.

Среди множества методов работы над произведением в ту или иную эпоху каким-либо из них отдается предпочтение, другие уходят на второй план. Приверженность различным эстетическим принципам, использование часто противоположных способов изучения сочинения, создания интерпретаторской концепции способствовало развитию разнородных по стилевой ориентации тенденций в инструментальном искусстве. В реальной исполнительской и педагогической практике конца XX века произошло некоторое «размежевание» методов работы музыкантов над созданием исполнительской интерпретации. В казахстанской струнно-смычковой школе используются, своего рода, теоретические модели исполнительских стилей барокко, классицизма и романтизма (как комплекс средств исполнительской выразительности). Каждая из указанных моделей творчески преобразуется с индивидуальностью исполнителя. Это подтверждается тем, что, в публичных выступлениях, в музыкально-критической литературе музыканты-исполнители говорят об опоре на одну из моделей (это модель исполнительского стиля эпохи создания сочинения) как средство достижения адекватного авторскому замыслу музыкального содержания.

Неоклассическая линия в исполнительском искусстве так же получила самостоятельное развитие. В «неоклассических» исполнительских текстах используется оригинальная, отличная от необарочной, система средств исполнительской выразительности.

Наиболее ярко выступают черты исполнительского неоклассицизма в сравнении с неоромантическими интерпретациями. Исполнение Сонаты №2 Брамса в записи М. Бисенгалиева с трактовкой этого же произведения Е. Сапарбаева. Бисенгалиев предстает как исполнитель неоромантического плана. Взрывной, взволнованный характер в сонате создают резкие sf и акценты, насыщенный, яркий звук, многочисленные crescendo и ускорения, мелкая фразировка, «гудящее» *f*, обилие педали. Скрипач не дает завершения «драматическому действию» в сонате, исполнительскую форму можно назвать открытой.

У Сапарбаева произведение звучит определенно, уверенно, музыка наполнена внутренней силой, но достаточно объективна и спокойна. Ясная, простая интонация речевого склада, «конкретный», без излишней «широты» звук, оставляют впечатление подлинно глубоких чувств. В исполнительской форме ощущается театральность, драматургическая выстроенность, картинность. Темп, выбранный исполнителем, намного сдержаннее, чем у Бисенгалиева, значительно меньше и агогических отклонений. В его игре происходит смена планов не в мелких фразах, а в крупных структурных построениях. Большое значение в интерпретации Сапарбаева приобретают репризные разделы, в которых ясно прослеживается «вывод», итог развития «действия». Система средств исполнительской выразительности близка модели

неоклассического исполнительского стиля, при том, что скрипач использует все богатство красок инструмента.

Своеобразно преломляются неоклассические исполнительские тенденции в интерпретации музыки композиторов-романтиков. Обратимся к трактовке К. Андарбаева «Элегии» Е. Андосова[10]. Сразу выделяется необычность агогических отклонений в исполнении. Андарбаев оттягивает сильные доли, центральные звуки фразы, интонационные вершины, то есть, использует агогику так, как это было принято в эпоху барокко. Динамика в данной интерпретации близка террасообразной. Необычна трактовка средней части. Виолончелист играет в темпе, который позволяет воспринять интонации музыкальной ткани как передающие образы волевого характера. Столь нетрадиционное решение создается выделением характерных кварто-квинтовых ходов и выбором аппликатуры. В привычных исполнительских интерпретациях романтического плана средняя часть звучит тревожно, неопределенно, равномерность пульсации «скрадывается» ради создания ощущения взволнованного биения сердца, неровного дыхания, томления.

В исполнении О. Дуйсена «Прелюдия и Аллегро в стиле Пуньяни» Фрица Крейслера звучит как монументальное творение И. С. Баха, несмотря на то, что это стилизованная пьеса, написанная в начале XX века. «Прелюдия и Аллегро», как указывает его название, представляют собой цикл из двух разделов. Первый – это своеобразная декларация, в четвертных длительностях, строгая манера исполнения немного смягчается по мере того, как раздел развивается, но затем вновь останавливается на драматической фермате. Второй раздел – фигурации в шестнадцатых, в конечном итоге создает яркую ослепительную каденцию, которая появляется на фоне грохочущего тремоло в басовом регистре аккомпанирующего фортепиано и тем самым приводит к окончательному завершению темы.

Нередко в интерпретации струнники – «неоромантики» выбирают модель классического исполнительского стиля. Например, сравнивая исполнительские тексты М. Бисенгалиева и Г. Мурзабековой Сонаты № 3 Й. Брамса можно выявить разницу в художественной направленности и выборе системы средств исполнительской выразительности этими скрипачами. Г. Мурзабекова подчеркивает лирико-поэтические стороны произведения, ее трактовка наполнена индивидуально-личностным отношением. М. Бисенгалиев выделяет «событийный» план, придает лирике «этическое» звучание. При этом Бисенгалиев использует неоклассические принципы интонирования и исполнительского формообразования.

В интерпретации Э. Накипбековой Концерта для скрипки с оркестром С. Мухамеджанова также проявляется неоклассическая исполнительская модель. В ее исполнительской форме подчеркнута сонатность: контраст, диалог и динамическое сопряжение тем. Разделы завершены, господствует определенность и строгая упорядоченность композиционно-динамического развития. Э. Накипбекова играет в едином, умеренно быстром темпе, использование агогики

[10] Список аудиозаписей из Гос. архива приводится в Приложении В

весьма ограничено. Интонирование музыкальной ткани – декламационное, звук благороден, без излишнего нажима.

Если в I части преобладает эпическое, объективное начало, во II - жанровое, то III — полностью в русле романтического содержания. Нерасчлененность разделов, метроритмическая свобода, волнообразная динамика создают впечатление сиюминутного взрыва чувств, личностного высказывания, скрипачка выразила многообразие художественного мира современности средствами выразительности разных исполнительских стилей. Здесь наблюдается стилевая модуляция, даже можно сказать «стилевая экспансия» (Е. Шевляков), вытеснение одного стиля другим. Следует предположить, что эта интерпретация подтверждает идею стилевой многосторонности музыкального сознания исполнителя второй половины XX века.

К примеру, неоклассицизм как стилевая тенденция в альтовой педагогической практике оформился в деятельности Я. Фудимана.

В педагогике Я. Фудимана особое значение придавалось анализу нотного текста. Именно в этом музыканту виделась реалистическая, материальная основа трактовки альтового произведения. Преобладает стремление направить внимание ученика на мельчайшие детали – обозначения артикуляции, фразировки, динамики. Его замечания напоминают бетховенские и гайдновские, где прослеживается стремление «выводить» выразительность исполнения как бы из самого звучания нотного текста, следование классицистской эстетической идее «абсолютной музыки». Фудиман был убежден, что музыкально-образное содержание нужно услышать из текста самому.

Итак, характеризуя неоклассицизм в исполнительском искусстве второй половины XX века, так же выделим новое, появившееся в смычковом исполнительском стиле на рубеже XX-XXI веков. Данная стилевая линия опирается на эстетические принципы, структурные модели и систему средств исполнительской выразительности музыки классического и раннеромантического периодов. В исполнительском творчестве «неоклассиков» критики подчеркивают интеллектуализм, концепционность, психологизм, внутренний драматизм и, одновременно просветленность эмоций.

В трактовке содержания музыки, в методах ее анализа превалирует интеллектуальный подход, основанный на знаниях исторических закономерностей художественного мышления эпохи. В интерпретациях, как правило, отмечается объективность, сдержанность эмоций, возвышенность, одухотворенность, при простоте и естественности высказывания.

В выборе приемов артикуляции большую роль играет возможность их сочетания с многообразными тембровыми красками инструмента. В звучании фактуры это создает «стереофонический» эффект, особую живописность, «свечение», «мерцание» тембров. Особенность «раздельного» артикулирования (преобладает poco legato) заключается в замене связной игры либо «промежуточными», либо отрывистыми приемами звукоизвлечения. Мелкие

динамические градации, контрасты также подчеркивают артикуляционные «детали», «подробности».

В выборе темпа отдается предпочтение умеренному характеру движения (по сравнению с исполнительскими трактовками XIX-начала XX веков). Это более медленные темпы в традиционно быстрых произведениях, и более живые в медленных.

Добиваясь единства пульсации, исполнители не стремятся к равномерности метра. Наоборот, подчеркивается метрическая нерегулярность, асимметрия, выделяются моменты ритмической полифонии. Можно добавить, что неоклассицизм порождает и новые технические цели в работе исполнителя.

В интерпретациях второй половины XX века выделяются полифонические элементы, ранее сглаженные. Выпуклость различных, как раньше казалось, второстепенных голосов – примета исполнительского стиля нашего времени, признак полифоничности музыкального мышления.

Следует подчеркнуть, модели исполнительских необарокко и не-оклассицизма – порождение современного музыкально-исполнительского мышления. Так, отмечается особая напряженность интонирования, в целом свойственная исполнительской манере исполнителей второй половины XX века. Внутренняя наполненность, глубина звуковедения сочетаются с довольно сдержанным выражением эмоций.

Отметим, что в ряде случаев плодотворным оказался путь сравнения способов исполнения и изучения старинной и современной музыки (в анализе интерпретаций, в педагогической практике). Сравнение конкретных методов работы над произведениями старинных и современных композиторов показывает общность в решении вопросов их интерпретации (например, требование добиться максимально точной, разнообразной, раздельной артикуляции).

Большинство исследователей констатируют, что в исполнительстве второй половины XX века все еще преобладает романтизм, неоромантическая линия. Изучаются ее направления, процессы обновления, творчество выдающихся представителей.

«Специфика современного романтизма, – пишет Г. Григорьева, – в его эстетической основе. Извечный романтический мотив тоски, томления, рассеявшихся иллюзий теперь спроецирован не столько на личные мотивы, сколько на осознание невозвратимости вечных ценностей, утраченных в трагических жизненых коллизиях» [185, с. 116]. По мнению Григорьевой, «характерные романтические мотивы усилены веяниями времени – таковы тема природы в ее столкновении с разрушительной силой современной цивилизации, тема красоты и гармонии мироздания в их поистине космическом ощущении. ... Принципиально новым в романтическом концептуальном аспекте становится понимание конфликта как полистилистической идеи конфронтации эпох, стилей, жанров; он направлен к осмыслению судеб Музыки, Искусства в их возвышающем, очищающем, одухотворяющем значении» [там же, с. 115]. Идеальное, положительное начало выражается в творческих концепциях через

обращение к искусству прошлого. Л. Никитина так определяет ключевые темы романтизма на новом витке его развития:

«-вопрос нравственной сути человека, борьба с дьявольским началом в душе личности,

-тема гибели цивилизации и искусства,

-поиски идеала и гармонии, утверждение «всеобъемлющего» смысла прекрасного» [186, с. 17].

Историко-теоретическая и научная литература, посвященная романтическому исполнению, обширна. До сих пор в исполнительском и слушательском мировосприятии романтизм является исключительно значимым явлением. В научной, научно-методической, публицистической литературе анализируются течения в романтическом направлении, характеризуются стилевые особенности творчества выдающихся музыкантов-неоромантиков, их взгляды на теоретические проблемы исполнительства, творческие методы создания интерпретации и т.д.

Изучение истории исполнительского искусства показало, что, например, в педагогической деятельности музыканты-романтики предпочитали словесным объяснениям показ, беседу (нередко на отвлеченные темы), своеобразную программу, ассоциативные образы из мира живописи, литературы, позволяющие «погрузить» ученика в художественный мир исполняемой музыки.

Неоромантическая ветвь в исполнительском искусстве второй половины XX века продолжает развиваться. Здесь господствуют методы «эмпатии», «вживания» в образ и стиль эпохи.

Одной из важных черт неоромантического концертного исполнительского стиля второй половины XX века следует отметить некоторую объективизацию содержания. Так, лирические образы стали звучать проще, «ровнее» и даже медленнее (в темповом отношении). Усилилась картинность, момент «представления» музыкальных событий «со стороны». Например, в интерпретации А. Мусахfджаевой Фантазии на тему из оперы Бизе-Ваксман «Кармен» для скрипки с оркестром скрипачка достигает зримого «видения» картины боя. Наряду с этим, гордый, несколько зловещий портрет героини создан традиционно романтическими средствами исполнительской выразительности, моделью концертного жанрового стиля (волнообразные певучие мелодические линии, свободный ритм, плотное звукоизвлечение, вокальное интонирование музыкальной ткани).

Заимствуя романтическую образность, неоромантизм второй половины XX века впитал многие свойства импрессионизма и экспрессионизма, которые отражают иную картину мира, другое духовное, эмоциональное содержание.

К примеру, в экспрессионизме, нашла выражение крайняя степень нарочитого разрыва с романтическим музыкальным прошлым. Некоторым художникам казалось, что романтическое благозвучие находится в резком противоречии с действительностью, где все трагично, уродливо и совершенно безысходно. Мир виделся как бы в кривом зеркале, линии его устройства

представлялись искривленными, гипертрофированными, и вообще все бытие казалось на краю катастрофы.

Музыкальное искусство получило новые эмоциональные оттенки. Отсутствует печаль, есть только депрессия и обреченность. Отчаянье переходит в истерию, юмор – в гротеск, а лирика становится, по словам Х. Эйслера, стеклянной игрушкой. Основное настроение – крайняя боль.

С одной стороны, подобное искусство выражало протест против действительности, уродующей жизнь и мир человека. С другой – нивелировка или отсутствие моментов, связанных с просветленностью чувств, с радостью бытия, юмором, со стремлением к победе добра над злом, иногда приводили к своеобразной эстетизации безобразного, эстетизации зла.

«Крестными отцами» экспрессионизма принято считать Г. Малера и Р. Штрауса. Процесс его развития и присущее этому направлению мироощущение требовали совершенно новых средств музыкальной выразительности, которые и были разработаны композиторами нововенской школы. В итоге возникла, как известно, так называемая серийная музыка, в которой все двенадцать тонов являются равноправными. В ней отсутствуют ладовые центры, нет ощущения функциональной гармонии, нивелирован контраст между консонансами и диссонансами, исключена возможность модуляции. Иногда все это сопровождается отказом от четкой ритмической фактуры, а также деления на периоды и предложения.

Подобная композиционная система получила выражение в сочинениях для смычковых инструментов Арнольда Шенберга, Альбана Берга и Антона Веберна [25, с. 369].

В связи с этим, уже во второй половине столетия складывается и развивается исполнительский экспрессионизм как стилевое течение в русле неоромантизма, отдельная линия концертного неоромантического исполнительства.

Особая экспрессивность отмечается в исполнительских текстах А. Мусаходжаевой. IV часть Сонаты Франка скрипачка играет на пределе эмоционального подъема. Каждый мелодический оборот интонируется напряженно, с включением агогики, наполнением «густыми» красками. Динамический план вовсе противоречит авторским исполнительским обозначениям - между mf и резким fortissimo, контрасты обострены.

Еще более определенно экспрессионизм проявляется в исполнении музыки XX века. В трактовке «Скерцо» В. Новикова Р. Хисматуллин избрал очень быстрый темп. Мощные динамические нарастания оставляют впечатление несущегося вперед необузданного зла. Звучание верхнего регистра скрипки, резкое и «сверкающее», как электрические разряды. В нижнем – подчеркнуты диссонансы, в кульминациях жесткость звука напоминает скрежет металла. Действенное начало в экспрессионистской линии исполнительского стиля приобретает зловещий характер, развиваясь в торжество зла и хаоса.

Не менее сильная, новая линия неоромантического направления – камерный исполнительский импрессионизм, или исполнительская сонористика

в смычковой музыке. Исполнительской сонористикой принято называть целенаправленное использование звуко-тембровых красок инструмента для характеристики образов, в качестве метода создания контрастов, способа развития музыкального материала. Выделение в качестве ведущих темброкрасочных исполнительских выразительных средств в модели неоромантического исполнительского стиля во многом способствовало появлению исполнительского импрессионизма, где наблюдается стремление к «стереофоничности» звучания, «расслоению» фактурных пластов, даже возвращение несовпадения звучания фактурных линий.

Рассмотрим, как строит исполнительскую форму Е. Курманаев в Сонате (a-moll) Шуберта. В I части именно звукокрасочные средства, наряду со значительными колебаниями темпа, агогикой, создают контраст тем. Динамические волны, наплывы, неожиданные «провалы» выступают как основное средство развития. В еще большей степени импрессионистский подход проявляется во II части. Фантастично, «далеко», инфернально в предельно тихой динамике подаются образы в высоком регистре. Напротив, наполнено, ярко, словно живопись маслом, проходят тематические фрагменты в среднем и нижнем диапазоне. В III части Е. Курманаев «сворачивает» контрасты в единое стремительное движение. Открытая исполнительская форма строится по фактурно-динамическим «слоям». Их смене подчинены артикуляция, выбор темпа и агогика.

Разумеется, применение термина «импрессионизм» («впечатление»), возникшего в живописи, носит в музыке во многом условный характер. В живописи это, как известно, явилось определением целого направления, которое знаменовало собой отход от академизированной живописной техники, от канонических сюжетов и даже от сюжетов как таковых. Для художника-импрессиониста характерно изображение, прежде всего натуры в плане его первых зрительных впечатлений. Темой или объектом живописи становятся мимолетные события, мимолетные состояния природы. События и люди были своего рода поводом для передачи различных цветовых, световых эффектов, что приводило к главенству цвета и краски, оттенки которой нередко образовывали достаточно размытый контур рисунка. Возник своеобразный девиз художников-импрессионистов: «Нет формы без красок, нет красок без формы».

Утверждается новая живописная техника, в которой рисунок становится результатом бесчисленных колебаний светотеней. Выдающиеся художники-живописцы (К. Моне, К. Писарро, А. Сислей, О. Ренуар и др.) обогатили таким образом технику изображения живой природы, ее видения во всей ее чувственной прелести и утонченности.

Здесь уже можно говорить и о некоторых аналогиях, опосредованно просматриваемых в импрессионистической музыке. Для нее также характерна тонкость, нежность, тяготение к миниатюризму. Возникает некий круг туманных переливчатых звучаний, нежных и хрупких до того, что музыка как бы дематериализуется.

Особенно это относится к мелодической линии. Если в живописи контурная линия рисунка оказывается в значительной мере размытой ввиду того, что она возникает на грани более светлых или более темных пятен, то в музыке четкий мелодический контур также расплывается благодаря гармонической зыбкости, например, хроматическим последовательностям нонаккордов, ундецимаккордам, увеличенным трезвучиям и соответствующим им целотоновым звукорядам, натуральным ладам. Все это разрушает четкую функциональность мажоро-минорной ладотональной системы. Ритмика также подчас зыбка; она не столько закругляет мелодические построения, сколько способствует напластованию капризно возникающих мотивов. К этому можно добавить тонкое претворение ладовых, ритмических элементов, заимствованных в фольклоре Испании, народов Востока, в ранних формах негритянского джаза. Импрессионистическая эстетика сыграла значительную роль в творчестве основоположников музыкального импрессионизма, в сонатах для скрипки и фортепиано К. Дебюсси и М. Равеля [25, с. 330].

Множество новых, необычайно интересных задач ставят перед исполнителем сочинения современных композиторов в неоромантическом стиле. Следует подчеркнуть, что музыка на рубеже XX-XXI веков выражает современные идеи и образы средствами кардинально изменившегося музыкального языка. В трактовке произведений композиторов второй половины XX века определенную сложность представляет свободный ритм, новые формы ритмической асимметрии, полиритмии и полиметрии. Органичность исполнения усложненных по ритмической организации фрагментов – одна из проблем интерпретации.

Заметно увеличение роли мобильных элементов (термин Э.Денисова) в авторском тексте. Использование алеаторики, усиливает типичный для романтизма личностный, индивидуальный характер высказывания. Многие авторские указания ассоциативны, направлены на индивидуальное, личностное решение даже приемов звукоизвлечения и произнесения музыкальной ткани. В академическом исполнительстве второй половины XX века пока слишком сильна традиция строгого, обоснованного общепринятыми нормами воспроизведения зафиксированного авторского замысла. Поэтому, среди проблем интерпретации, касающихся метроритмической выразительности исполнения, в музыке неоромантического направления выделяются неравномерность и нерегулярность метроритма, создающие ощущение ритмической свободы нового уровня.

Кроме того, музыка современных композиторов изобилует индивидуальными формами строения произведений, свободными, открытыми, построенными по принципу развертывания, монтажа, комбинаторики и т.д. В произведениях современных композиторов нередко встречается цитирование музыки прошлого. Для интерпретатора является новой проблемой исполнительское структурирование подобных форм, как и включение в развитие полистилистических фрагментов (монтаж, цитирование).

Выделим еще раз особенности современного неоромантического исполнительского стиля: это декламационный характер интонирования музыкальной ткани, импровизационная манера исполнения зафиксированного текста, стремление к полифонизации, «стереофоничности» звучания и, наконец, необходимость исполнительского и композиторского сотворчества в создании музыкального текста произведений.

Как уже отмечалось, тенденции к объективизации образного плана в неоромантическом исполнительстве сочетаются с настойчивым стремлением не потерять эмоциональные опоры в интерпретации.

Следует отметить плодотворность исполнительских поисков в камерных исполнительских жанровых формах, которые, в частности, выразились в полифонизации, «разреженности», «стереофоничности» звучания фактуры, преобладании «тихой» динамики, в стремлении к непривычным тембровым решениям. Именно камерный исполнительский стиль активно «впитывает» интеллектуализм и некоторую приглушенность эмоций необарокко, существующего параллельно с романтическим исполнительским стилем. Неоромантический исполнительский стиль, продолжающий развитие неоромантического направления, развивается «экстенсивно», в большей степени вбирая новизну средств исполнительской выразительности других стилевых тенденций в исполнительском стиле второй половины XX века. И, в итоге, внутри неоромантизма прослеживаются несколько стилевых течений, наиболее значимые среди которых - исполнительские импрессионизм и экспрессионизм.

В неоромантическом исполнительском стиле заметно его внутреннее «движение», обогащение средств исполнительской выразительности, расширение спектра их использования. Исследование нотного текста произведений неоромантического направления, музыкально-исполнительских текстов XX века позволяет сделать выводы об изменениях, происшедших не только в композиторском, но и в исполнительском стиле.

Многие исследователи подчеркивают социальную значимость фольклоризма в создании современного национального стиля, как композиторского, так и исполнительского. Л. Гаккель отмечает: «фольклоризм стал поводом для широкой постановки проблем национального в профессиональной инструментальной музыке» [183, с. 280]. Действительно, для многих исполнителей понимание национального выражается в выявлении фольклорных корней в музыке, которое обозначено в диссертации уже вошедшим в научную литературу термином «неофольклоризм».

В музыке фольклорного направления ученые отмечают: «укрупнение», концептуализацию тематики, которая нередко основывается на философских, эпических, трагедийных концепциях, в использовании жанров народной музыки.

Особенностью этого стилевого течения в 60-80-е годы XX столетия стало, по мнению ученых, использование композиторами современных приемов письма, новых композиторских техник, например, сонористики и алеаторики.

Оказалось, что ладоинтонационные формулы народной музыки легко взаимодействуют с алеаторикой, расцветают яркими красками в сонористике, не антагонистичны серийности и додекафонии, минимализму, пуантилизму.

Многие исследователи современной музыки подчеркивают, что фольклорные ладоинтонационные и ладогармонические формулы впитываются как интонационный словарь эпохи, средство обновления индивидуального языка композитора.

Отражение тематики и образной сферы сочинений рассматриваемого направления не является неразрешимой задачей для исполнителя. Представляется, что главную трудность составляет именно трактовка новых приемов композиторского письма, которыми пользуются современные авторы. Перед исполнителем стоят сложные проблемы: специфическая ясность, и, в то же время, вокально-речевая выразительность произношения, интонирования музыкальной ткани, как правило, в ладах фольклорной музыки; овладение методами развития-развёртывания исполнительской формы, пришедшими в инструментальную литературу из фольклора.

Во многом новой задачей является интерпретация сонорных звучностей, фрагментов ритмической алеаторики, новых необычных фактурных формул, которые не встречаются в музыке других стилевых направлений, и многое другое.

Выбирая способы артикуляции, меняя их по мере развития образного плана, исполнитель, ищет приёмы звукоизвлечения, наиболее соответствующие характеру произведения, закономерностям народного музицирования. Таким образом, продолжаются поиски и в области академической манеры исполнения, и в какой-то мере, в развитии самого жанра народного искусства.

Следует подчеркнуть, фольклорная «неоднозначность» содержания предполагает большую, чем в произведениях других стилей, многовариантность трактовки средств исполнительской выразительности, необходимость исполнительского и композиторского сотворчества. Вариативность, характерная для народного искусства, находит свое выражение в инструментальной музыке академического направления. Именно от исполнителя зависит, будет ли «переведено» фольклорное начало в традиционно неоромантическое, неоклассическое, или останется центральной стилевой доминантой.

Действительно, на рубеже XX-XXI веков исполнители подчеркивают национальные особенности музыки, опираясь при этом именно на фольклор. То есть, фольклоризм в смычковом исполнительстве, как и в композиторском творчестве, «сознательное и целенаправленное использование фольклора художником».

Сравним исполнение Сонаты для альта соло Е. Рахмадиева М. Булгаковым и Е. Талгаровым. Интерпретация Булгакова представляет неоромантическую линию в исполнительском стиле, ее концертную жанровую разновидность. Очень быстрые темпы, свободный ритм. Представляется восторженное любование картинами природы и сельского быта. Талгаров играет значительно

медленнее, тише. Мелодия интонируется в духе народной песни: звук «теплый», метрическое деление сглажено, педаль почти незаметна. Особенно интересны различия в приемах ритмической выразительности. Если у Булгакова преобладает «ритм взволнованного дыхания», восторженность, то в интерпретации Талгарова ясно воспринимается «ритм работы». Исполнение отличает отсутствие заметных агогических отступлений. У Булгакова - напротив, много типичных для романтического исполнительского стиля ускорений вместе с crescendo и замедлений с diminuendo. Талгаров играет просто, мужественно, искренне, с подъемом и внутренней силой.

Отметим, что исполнительский фольклоризм представляет собой интересное явление в музыкальной культуре. Так, в интерпретации «Акку» Н. Тлендиева А. Мусахаджаевой выделяется необычный звуковой колорит. Скрипка подражает народному инструменту – кобызу, но звук «стереофоничен», он словно исчезает в пространстве. Прозрачность и, одновременно, объемность звучания достигается использованием и динамических контрастов, и раздельной артикуляции (*staccato, non legato*, короткие лиги, частые небольшие цезуры и т.д.). Исполнитель подчеркивает метроритмическую переменность, структурную несимметричность.

В исполнении А. Мусахаджаевой кюя «Сарын» Коркыта (в обработке Алькуата Казакбаева) звуковое воплощение напоминает казахский народный инструмент кобыз, как песня баксы, кюй создает «исцеляющее» состояние для слушателей.

Скрипач Е. Кулибаев в исполнении сочинения композитора Н. Мендыгалиева «Легенда о домбре» следует традициям неоромантического исполнительского стиля. Музыкант рельефно выделяет мелодию, использует крупную вибрацию, играет певуче. Хотя фольклорный характер тематизма всё же потребовал применить артикуляцию *poco legato*, сдержаный темп, «скромную» агогику, контрастную, а не волнообразную динамику, интерпретация воспринимается как неоромантическая.

Таким образом, неофольклоризм как стилевая тенденция прослеживается в струнно-смычковом искусстве, и, является проявлением закономерных процессов в стилеобразовании данного исторического времени.

Подытоживая наши рассуждения об особенностях интерпретации произведений неофольклорного направления, отметим, что широко используются ритмическая алеаторика и метрическая свобода, своеобразные темброкрасочные средства, предусмотренные исполнительскими указаниями композиторов. При этом в музыкально-исполнительских текстах возникает новая система средств исполнительской выразительности, отличающаяся от классического и романтического комплекса. Можно предположить, что взаимодействие традиционных приемов смычковой исполнительской выразительности с другими, в данном случае – фольклорными, порождает новые исполнительские средства, влияющие на стилевые процессы в целом.

Хотя фольклорный исполнительский стиль пока не так часто встречается в концертной практике и не осознается исполнителями как некая тенденция,

обращает на себя внимание то значительное место, которое он занимает не только в композиторском творчестве, но в педагогике, который остается важным принципом обучения. В исполнительской и педагогической практике широко представлены пьесы на фольклорном материале.

Можно привести в пример 1 часть «Хрестоматии казахской скрипичной музыки», составленной Б. С. Кожамкуловой, в которой представлены народные казахские песни и кюи; а также «Сборник пьес композиторов Казахстана» в переложении для альта и фортепиано Д. Ахметовой (Махмуд), где показательна обработка Кюя «Кос алка» Даулеткерея. Так определяет два переложения кюя Н. Сагимбаев, произведений композиторов народного профессионального творчества: «Если фудимановская версия почти полностью может быть исполнена на скрипке, то обработка, сделанная Д. Ахметовой, использует более характерный для альта диапазон» [73, с. 57].

Вызывает сожаление, что в настоящее время «фольклорные» методы обучения в смычковой педагогике пока мало анализируется в музыковедении. Практический опыт использования фольклора на разных уровнях обучения в струнном классе подтверждает продуктивность метода.

Педагогическая практика показывает, что на фольклорном материале быстро развиваются музыкальное мышление и творческие способности, и, на их основе, техника игры на скрипке в узком смысле слова. Но можно констатировать, что фольклоризм, еще тесно связанный с нотными текстами музыки XX века, выступает как стилевая тенденция в струнно-смычковом исполнительстве и заключает в себе черты, позволяющие считать его возможным репрезентантом нового исполнительского стиля в смычковом искусстве.

Итак, необарокко, неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм определяются как стилевые тенденции в струнно-смычковом исполнительстве Казахстана на рубеже XX-XXI веков. Выделим внутреннюю структуру (комплекс средств исполнительской выразительности), своего рода «модели» исполнительских стилей указанных стилевых линий. В составлении таблицы 3 использованы материалы и выводы исследований диссертации Н. Драч [67, 159-160 с.].

Стилевые тенденции при единовременном существовании в смычковом искусстве активно взаимодействуют. Взаимовлияние обогащает их различные стороны, не нарушая при этом целостности и «ядра», основы определенной стилевой линии. Следует отметить, что в смычковом искусстве Казахстана на рубеже XX-XXI веков в формировании художественных направлений, течений, тенденций, а так же скрипичных школ, индивидуальных исполнительских стилей сложились и действуют стилевые закономерности.

Таблица 3 - Комплекс средств исполнительской выразительности в струнно-смычковом исполнительстве Казахстана

Средства выразительности	Необарокко	Неоклассицизм	Неоромантизм	Неофольклоризм
1	2	3	4	5
Интонирование	Речевое, связанное с современным восприятием законов риторики	"Инструментальное", соответствующее типу классических топосов	Вокальное, например, в духе итальянского bel canto	Вокально-речевое; инструментальное, подобное звучанию народных инструментов.
Исполнительская форма	Открытая, выражает одно состояние (по аналогии с одним из аффектов в музыке эпохи барокко)	Завершенная, векторная; драматургический контраст и преображение тем как определяющее, ведущее средство исполнительской выразительности	Открытая, движущаяся к расширению или свёртыванию	"Мозаичные", "каскадные" формы, форма-развёртывание
Артикуляция	Раздельная, *активное, ведущее* средство исполнительской выразительности	Раздельная	Legato, legatissimo, portamento	Poco legato, значительное включение новых видов обозначений артикуляции: recitando, poco pizz., Chor и т.п.
Динамика	Террасообразная (регистровая), контрастная, тембровая	Контрастная, регистровая	Преобладание постепенной смены динамики внутри построений	Волнообразная, регистровая, террасообразная (все виды)
Темп (агогика)	Умеренные темпы, характер агогики заимствован из правил эпохи барокко (по речевым законам риторики)	Умеренные, умеренно-быстрые темпы; характер движения соответствует типу смены формы «сценического действия»	*Агогика и характер движения* передают смену эмоционального состояния и являются ведущим средством исполнительской выразительности; темпы в исполнительском стиле второй половины XX века предельно быстрые и предельно медленные	Умеренные и умеренно-быстрые темпы, в характере движения какого-либо фольклорного жанрового начала, рода

Продолжение таблицы 3

1	2	3	4	5
Звук, вибрация	Прозрачный звук, приглушенные краски в необарокко, крупная вибрация	Ясный определенный, нередко имитирующий оркестровые тембры в неоклассическом стиле; вибрация ритмическая, артикуляционно-колористическая.	"Красочная" трактовка, интенсивная вибрация, яркие динамические линии и сопоставления, поиск разнообразных тембровых решений; сонористика в неоромантике	Сонористика; звучание в духе фольклорного исполнительства (вокального, инструментального); разнообразие вибрации.
Примечание – Составлено по источнику Н. Драч [67, с.159-160].				

В следующем подразделе мы рассмотрим национальные стилевые особенности в струнно-смычковом исполнительстве, которые выявляются в интерпретациях произведений национальных композиторов. Как известно, в определении национального стиля на первый план выходят социально-культурные и психологические моменты, природные условия и культурные традиции, связи профессионального музыкального творчества с фольклорными источниками. Глубокие национальные корни заключены в воплощении состояния движения, восприятие мира через «динамизм движения», которые проявились через типичные национальные образы (путник, конь, кулан, скачки, энергия). Таким образом, специфику национального музыкального стиля рассматривается как форма выражения музыкально-образного содержания, включающего мировосприятие, мироощущение, идеи, эмоции, специфичные для казахской национальной культуры. Национальные стилевые черты в исполнительстве проявляются в импровизационности, вариативности текста, раздельной артикуляции, метрической свободе, своеобразных темброкрасочных средствах.

3.2 Претворение национальных свойств произведений композиторов Казахстана в исполнительской интерпретации

В последнее время проблема национального как самостоятельная область научного знания необычайно актуализировалась. Идея национального развивалась вместе с самосознанием нации и стала получать философское осмысление, начиная с середины XVIII века. Первоначально понятие национального касалось специфических особенностей того или иного этноса и впоследствии распространилось на все уровни проявления духовной и материальной жизни. Так, например, немецкий философ-просветитель Иоганн Гердер считал, что своеобразие различных эпох в человеческой истории кроется в национальной специфике, зависящей, в свою очередь, от природных условий и культурных традиций. Романтизм углубил представление о национальном и рассматривал его в качестве первоосновной черты характера личности (Шеллинг). Эстетика XX века потребовала осмысления взаимосвязи

национального и интернационального, что вызвано сближением разных культурных традиций. В казахской культуре идея народного и национального стала внедряться в общественное сознание со времен IX века. Ей мы обязаны появлению и развитию глубоко национального и яркого в своем проявлении казахского национального стиля в духовной и материальной жизни общества. Начиная со второй половины XX века, «национальное» рассматривается в качестве составной части целостного бытия сообщества людей, состоявшихся как признанный этнос. Ведь человек связан с обществом, и, одновременно, включен в мир природы и мир культуры. Где бы он ни жил в течение своей жизни, определяющим для него являются первоначальные условия формирования личности в среде культуры [187, с.1].

Характерные черты, присущие стилевым признакам и критериям национальной принадлежности проявлений музыкального искусства являются самыми разнообразными. Изменяясь на разных этапах исторического развития самосознания этноса, культурных традиций и национальной музыки, а также в отдельных направлениях музыки и у отдельных ее творческих представителей – исполнителей и авторов.

Среди этих признаков особой четкостью и очевидностью выделяется связь профессионального музыкального творчества с фольклорными источниками. Принципиально важный в идейно-эстетическом плане, закономерно исторически обусловленный, признак этот не может, вместе с тем, рассматриваться как универсальный, решающий и тем более единственно правомерный критерий [4, с. 256].

По Е. Назайкинскому основанием, обеспечивающим национальную общность в определении национального стиля можно указать, прежде всего, на социально-культурные и психологические моменты, о которых прекрасно сказал С. В. Рахманинов: «Моя Родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка – это плод моего характера, и потому это русская музыка» [5, с. 50]. Исследуя данную проблему в изменяющемся постсоветском обществе, З. Сикевич в очерке «Национальное самосознание русских» пишет: «Вообще национальный характер – самый “неуловимый” феномен этничности, хотя этим понятием пользуются и политики, и ученые, и писатели, зачастую имея в виду различные проявления этнического сознания и поведения» [188, с. 94-95]. Однако для автора очерка несомненно, что национальный характер существует и что именно он составляет стержень национального самосознания: «Наиболее явственно этностереотипы обнаруживаются в языке, и, в частности, в фольклоре» [188, с. 97], – считает Сикевич.

«Традиционное мышление казахов, пройдя длительный путь исторического развития, сохранило до настоящего времени свойственные только ему основные формы бытования и свою систему эстетических оценок. Вследствие этих причин оно имеет отличительные особенности, которые не типичны не только для европейских, но даже и для других культур Востока. И все же органичному слиянию культур Востока и Запада во многом способствует ладовое мышление, которое в музыке многих народов основано

на диатонике. Именно диатоническая система народной музыки дает возможность слушателям в сравнительно короткий срок освоить эти культуры и приобщиться к ним» [51].

Почему, осознавая глобальный характер исполнительского стиля, мы ищем общие *национальные стилевые признаки?* В первую очередь необходимо выделить понятие национальная идентичность, которая подразумевает собой общность языка, религии, обычаев, традиции, истории.

Именно на национальном уровне значимость исполнительской школы приобретает существенный характер в воплощении национального единства в струнно-смычковом искусстве, в передаче ценностей школы.

Национальное – категория исторически изменчивая, но в ней есть долговременные устойчивые признаки, опора на которые делает музыку национально выраженной. Среди них выделяются лад, ритм, тембр. Заметим, однако, что в сочинениях современных композиторов часто трудно судить о «чистоте» лада или специфике ритма, а, тем не менее, музыка их воспринимается как явление национальное. В таком случае функцию прямых выразителей национального берут на себя другие параметры создаваемого целого, в их числе категории образа и жанра [189].

Ученый В. Юнусова определяет такие важные факторы отражения национального своеобразия в музыке как «тембр, представления о звуке и звуковых идеалов, тесно связанные, с одной стороны, с эстетико-философскими воззрениями культуры, с другой – находившие отражение в национальном музыкальном инструментарии… в концепции звука, композиторы приходят к использованию тембров национальных инструментов, специфическим приемам игры, обогащая последними палитру игры на европейских инструментах» [190, с. 200-201].

Другим общенациональным основанием является воздействие единой системы языка (фонетической, грамматической, интонационной) на музыку всех локальных и индивидуальных, фольклорных и композиторских стилей [191].

К числу стилевых признаков национальной принадлежности следует отнести и такие, как зависимость строя музыкального интонирования от интонаций национального речевого языка (прежде всего, в вокальных жанрах) и особенности фонического порядка, проявляющиеся в фактурно-регистрово-тембровых факторах выразительности, с которыми связаны и некоторые специфические закономерности голосоведения, особенности артикуляции. Казахский язык характеризуется певучими гласными, интонационной гибкостью и тембральной выразительностью. Это национальные внутренние свойства языка, и они обусловлены целым рядом историко-культурных, психологических и социальных факторов. Музыка и речь близки по многим параметрам и, прежде всего, по своей коммуникативной функции в культуре. И та, и другая имеют интонационно-смысловую природу воздействия [191].

Прежде всего, заметим, что музыка часто связывается со словесной речью, языком, которые проявляются в исполнительской артикуляции. К примеру,

понятие артикуляции в речи и в музыке, С. Айзенштадт рассматривал с объективными связями с национально-языковыми закономерностями, которые, предопределили целый ряд особенностей исполнительской речи мастеров дальневосточного пианизма. «Взаимодействие речевой и музыкальной интонации в исполнительском тексте обусловлено не только родным языком исполнителя, … а музыкальным интонированием, в результате которого интонационная специфика музыкальной речи остается вполне узнаваемой, не меняется кардинальным образом, а лишь обогащается новыми оттенками смысла. Поскольку интерпретируется сочинение европейского автора, в претворении речевой интонации, как правило, доминирует европейское начало (русское, французское, немецкое и т. д.), тогда как родная для исполнителя языковая стихия присутствует скорее в скрытом, латентном виде» [117, с. 38-39].

Национальные образы мира казахов, передаваемые через устную кочевую культуру, оставили наиболее заметный след в национальном менталитете и психологии. Национальное в музыке и речи имеет общее основание. Это казахская степь, казахский характер, который проявился в игре выдающегося музыканта, мастера скрипки Айман Мусахаджаевой. Видный ученый С. Кузембай подтверждает эту мысль словами: «… музыка казахов (песенная и инструментальная), передавая психологию народа, воплощенную в его любви к Великой степи, отражает величие и бесконечность степных просторов и шире, неразрывную связь кочевника с жизнью Степи» [47, с. 3]. Большая исполнительская воля, масштабность и мужественность игры, интонационно убедительное звуковое воссоздание музыкального произведения, приемы использования выразительных средств характеризует определенный тип звукообразного мышления, творческую индивидуальность, стиль данного исполнителя. Глубокий интеллект, высокая культура, сценическое обаяние и коммуникабельность постоянно радуют ценителей ее уникального таланта.

В исполнении талантливой скрипачки, яркого представителя скрипичной школы Казахстана Гаухар Мурзабековой понятие национальное в большей мере обнаруживается в ее особом художественно-психологическом складе. Ее игре свойственна щедрая эмоциональность, открытость высказывания, лиричность, легкость в выражении музыкальной характеристики. Тонкость художника выражается в глубине передачи образов, музыкальной драматургии, в которой присутствует живописность манеры исполнения, созерцательное отношение к природе, космосу, человеку. Искусство Мурзабековой дает представление о прекрасном как воплощении национального сознания и культуры в целом. В высокой степени качеством национальной характерности обладает ее владение тембром инструмента [89].

Другой стороной национального является связь с чувством патриотизма, родины. Как известно, мера и сам характер осознания принадлежности к той или иной нации, как и отражения этого в творчестве, в значительной степени зависят от взаимодействия родной культуры с инонациональными культурами и их элементами, от того, с какими иными нациями и культурами (языками,

искусством и т.п.) человек соприкасается. И ведь не случайно, самые яркие проявления чувства родины запечатлеваются в письмах из-за границы. Точно так же и в музыке – знакомство с другими национальными стилями и явлениями углубляет и укрепляет национально-почвенное начало [5, с. 54].

В качестве замечательного примера можно привести известного виртуозного скрипача Марата Бисенгалиева, в национальном стиле которого, подчеркивается необходимость органичного соединения казахских и общеевропейских черт. Жизненный путь М. Бисенгалиева – постоянное соприкосновение и взаимодействие с культурами других наций и народов. Его игру отличает виртуозное исполнение, яркая эмоциональность, глубокая продуманность каждого звена исполнительской интерпретации, свобода и артистическая раскованность. И в то же время неистребима внутренняя духовная культура, жизненная необходимость простора, невосприимчивость к тесноте, потребность видеть в своем жилище микрокосм Вселенной.

Как и в древнем казахском искусстве: степь – образ земного бытия, горы - символ величия. Кочевая стихия дарила ощущение разнообразия, способствовала открытости, закреплению деятельного начала как элемента мировосприятия. Так можно охарактеризовать Бисенгалиева, как «человек - центр необъятного мира, не крохотная точка, затерявшаяся в нем, а его часть, такая же необъятная и могущественная, как вечное небо, безбрежные степи, просторы, которые не охватишь разом» [192].

Созерцание как исконная культурная традиция казахского этноса предполагает многоуровневое содержание. Это и способ единения с природой, и восприятие красоты Вселенной, ее бесконечности, и осознание движения. Идеалом представляется неотъединенность культуры от жизненного мира человека. Всеобъемлющей идеей национального самосознания традиционного толка является идея общения, воспринимаемого как творческое начало [192].

Существуют множество теоретических исследований национального стиля, которые отличаются как глобальными аспектами, так и частными подходами. В частности специфику национального музыкального стиля необходимо рассматривать как форму выражения музыкально-образного содержания, включающего мировосприятие, мироощущение, идеи, эмоции, специфичные для определенной национальной культуры.

К любому национальному музыкальному стилю нельзя относиться как к чему-то абсолютному, законченному, неизменному явлению. Ограниченное условием большей или меньшей временной смежности, понятие национального стиля применимо при соотнесении его с определенным кругом музыкально-художественных явлений. Ученый У. Джумакова так характеризует стиль казахской музыки XX века: «Признаки национального стиля устанавливались через выявление многообразных связей новой казахской музыки с народными песнями и народно-профессиональным песенным и инструментальным искусством. В пределах национального стиля основное внимание уделялось его истокам» [48, с. 139], и далее: «Наиболее конкретным из этих истоков являлся мелодико-тематический материал национального наследия, подобный

значению слова, фразеологических выражений и всего текста в поэтической и прозаической речи. [там же, 150 с.].

Через что проявляется *национальное начало* в музыке? Необходимо принимать во внимание, что национально характерная музыка создавалась композиторами разной этнической принадлежности, обладающими различным уровнем художественно-эстетической связи с данными национальными истоками. Музыка национальных композиторов, отражая особенности казахской культуры (историю, смысл и духовные ценности по М. Тулебаеву), проявилась в глубинной связи с прошлым, воплощенной через интонационность песен и кюев. Но, тем не менее**,** национальный стиль изменялся в силу «исторического развития композиторского творчества (М. Тулебаев – Г. Жубанова), и в связи с индивидульным стилем композитора (Б. Рахмадиев – Г. Жубанова)» [48, с. 140], и был связан с разным отношением композиторов к отражаемым национальным образам.

В свою очередь в музыке композиторов других этнических групп национальный стиль проявлялся в познании и отражении художественных смыслов интонационности песен и кюев. «Именно **художественная основа,** а не только фольклорная связь позволила установить принадлежность Е. Брусиловского, Л. Хамиди и других композиторов различного этнического происхождения к создателям казахской музыки», – эпишет ученый У. Джумакова [48, с.140].

Обозначенные в монографии У. Джумаковой основные характеристики национального стиля, мы можем применить в струнно-смычковом исполнительстве. Национальное «звучание», воплощается с помощью передачи особой манеры звукоизвлечения и тембро-звуковых свойств казахских инструментов (домбры, кыл-кобыза). Особенность поэтической речи, выражается в исполнении синкопированных ритмических фигур, в речевой декламации в форме разных эмоциональных состояний, связанных с речевым интонированием в исполнительстве, что создавалось характером их исполнения, артикуляцией – наиважнейших средств проявления духа казахской нации.

Культура степи, породившая жанр кюй, сформировала восприятие мира через «динамизм движения». Глубокие национальные корни заключены в воплощении состояния движения. Типичные национальные образы (путник, конь, кулан, скачки, энергия) несли информацию о движении, лишенном напряженной центростремительности. Оно подобно бесконечности кочевой жизни, череде постоянных перемещений без определенной привязанности к местности (то есть к цели). Национальное понимание движения ассоциировалось с движением по кругу, оно замкнуто, бесконечно и взаимообратимо по отношению к центру. Идею бесконечного кругового движения наиболее близко передавали принципы рондообразных и вариационных композиций, которые именно поэтому оказались типичными в творчестве казахских композиторов.

Академик А. Жубанов, раскрывая содержание слова «кюй», писал: «Кюй – слово, которое давно существует в нашем музыкальном обиходе. В древности слово «кюй», видимо, объединяло в себе понятие инструментальной и вокальной музыки. И ныне у некоторых тюркоязычных народностей «кюем» называют и инструментальную музыку, свидетельствуя о том, что этот вид искусства у казахов существует издревле…Глубина музыкального языка, наличие чисто инструментальных виртуозных приемов, программный характер изложения этих легенд говорят о том, что на территории Казахстана была высоко развита инструментальная культура» [45, 6 с.].

Так характеризует А. Айтуарова основные признаки жанра **кюя «Акку» Н. Тлендиева**:

«- тема как единый звуко-интонационный комплекс, построенный, как правило, по звукам обертонового звукоряда и как следствие этого – пространственная разряженность фактуры;

- формообразование, построенное на неоднократном повторе тематического комплекса;

- статичность образа.

Сочинение Н.Тлендиева – совершенно самостоятельная версия образа «священной птицы». Композитор ввел большой вступительный раздел, фактурно и тематически контрастный по отношению к центральному эпизоду (собственно «Акку»), но не выходящий за рамки традиционного образно-эмоционального контекста.

В начальном разделе с помощью форшлагов и особенностей мелодического развертывания сильно проявляется изобразительное начало – зримо вырисовывается образ Лебедя – его клекот, взмах крыльев, попытки «взлететь». Далее звучащий эпизод – тема Тленды с характерной фактурой – это уже полет птицы. Таким образом, традиционный образ приобретает ранее не присущую ему динамику, застывший петроглиф – образ священной птицы – приходит в движение» [193, 50 с.].

Кюй «Акку» Н. Тлендиева для скрипки соло в исполнении Айман Мусахаджаевой приобретает импровизационный характер, благодаря использованию удлинения четвертных длительностей приемом вниз смычком, в сочетании legato с форшлагами. Как пишет Д. Жумабекова: «главной особенностью исполнения А. Мусахаджаевой… становится приближенность к штриховой технике традиционных музыкантов и народному звучанию тематизма, что придает исполнению импровизационно-виртуозный характер» [50, с. 271]. «Сольное исполнительство – идеальная форма музицирования для проявления импровизационного типа мышления» [194].

В кюе «Кара-кемер» для кыл-кобыза и струнного оркестра К. Шильдебаева (1996), прослеживается тенденция к органическому слиянию народно-песенного и инструментального истоков. Написан в народном духе и посвященном родному краю, родным и близким, в котором он удачно воплотил высокую гуманистическую и патриотическую идею. [195, 269с.].

Изучая проблему «композитор и компьютерные технологии», он широко использует в своем творчестве возможности синтеза казахских народных музыкальных инструментов с европейскими, их «живое» звучание в сочетании с компьютерными технологиями. В кюе Куат смог достичь синтеза звучания скрипки с национально-кобызовым, где стремился объединить особенности традиционной школы с новыми композиторскими приемами [там же, 271с.].

Кюй прозвучал в переложении для альта с оркестром в исполнении Г. Мурзабековой с камерным оркестром «Камерата Казахстана» в 2008 году.

«Этим Гаухар Мурзабекова продолжила прекрасную традицию своих педагогов по Московской консерватории, лауреатов Международных конкурсов Народного артиста СССР Д. Ойстраха и О. Крысы совмещать свою скрипичную, сольную деятельность с выступлениями в качестве альтиста – традицию, широко распространенную в XIX веке» [73, с. 47].

Одним из ярких образцов претворения национальных жанров и форм в композиторской практике, можно считать феномен симфонического кюя, который возник в XX веке в казахской культуре как «новая традиция – музыкальное искусство европейской (западной) модели. Кюй для инструмента казахов домбра, наряду с традиционными песнями, привлекал композиторов новой формации как источник национального стиля. Заложенные в нём приёмы развития музыкальной мысли оказались созвучны приёмам западной симфонической музыки» [196]. В кюе развитие важно само по себе, вне его направленности и системы отношений, – это способ существования, а не достижения цели. Поэтому приемы драматического симфонизма в казахской музыке нецелесообразно было бы связывать с традицией кюя. И на жанровом, и на стилевом уровне – это приобретение национальной культуры, нежели выражение ее своеобразия.

Как указано в коллективном исследовании, посвящённом взаимодействию традиций в композиторских кюях, «стремление к раскрытию симфонического потенциала традиционного домбрового кюя, с одной стороны, и к воплощению национального начала через кюевость с другой проявляются не только в жанре симфонического кюя. Симфонизация как метод развития и кюевость как основа тематизма и формы отдельных разделов проявляются в широком спектре жанров: поэма, увертюра, оперные и балетные сцены, части циклических произведений, фантазия и прочие» [196].

Необходимо отметить, что наиболее рельефно национальные стилевые особенности в струнно-смычковом исполнительстве проявляются в интерпретациях произведений национальных композиторов. Для струнно-смычковых инструментов на рубеже XX-XXI веков композиторами Казахстана были созданы такие наиболее известные произведения[11], как:

- «На струнах кобыза» для альта соло (1994), «Три портрета» для виолончели соло (2001) (вторая редакция 2007, в переложении для альта 2012), «Осенняя песня фламинго» для альта соло (1995), поэма «Скрипка Си Синхая»

[11] Более полный список в Приложении Б

для скрипки соло (2005), Пятая симфония «Аура Востока» с солирующим альтом (2000) Бакиром Баяхуновым;

•Моноквартет для четырех альтов «St. Fatum» (1992), «Аэдии постморального существования» для двух альтов (1992), альтовый концерт «EPIPHTHOGGIA» (1996), Двойной концерт для скрипки и альта с оркестром (2005) Т. Тлеухана;

• «Шабыт» для альта соло (1999), «Памяти Великого Артиста» для скрипки соло (1997), Концертштюк для скрипки и фортепиано (2001) А. Абдинурова;

• «Жумбак» дуэт для скрипки и виолончели (2001г.), «Вокализ» для скрипки и фортепиано (2005) С.Еркимбекова, премьера которого состоялась в этом же году А. Мусаходжаевой и С. Еркимбековым в Карнеги холл Нью-Йорке;

•«Трансформация» для альта соло (2002, в этом де году премьера исполнения Н. Сагимбаевым); Концерт для альта с оркестром (2008) А. Мусрепова;

• «Женщине, которая смотрит на звезды», дуэт для скрипки и виолончели (2004г.) Б. Аманжола;

• «Мерген» для скрипки и фортепиано (2004) Т. Нильдекешева;

•«Алма-Ата» для скрипки и фортепиано (2005); Концерт для скрипки с оркестром (2009) А. Серкебаева;

•Пьеса для альта и фортепиано (2008, исполнительская редакция партии альта Д.Ахметовой) А. Еркибаевой;

•Пьеса для виолончели и компьютера «Душа шамана» (1999) А. Раимкуловой;

•«Күзгі әуен» (1990-е годы) Е. Усенова, которая исполняется в переложении для альта (или виолончели) с фортепиано.

В пятой симфонии «Аура Востока» солирующий альт со своим спутником фаготом олицетворяет образ восточного поэта. Понятие «Аура Востока» идет не только от поэзии Востока, но связано также с восточным колоритом, специфическим пониманием лада, ритма и звуковысотности, с характером инструментализма, значительной ролью импровизационности и медитативности. В симфонии нет любовной лирики, что не вяжется, на первый взгляд, с восточной поэзией. Доминируют свойственные поэзии Хайяма размышления о бренности человеческого бытия. Каденция альта соло в разработке написана в соответствии с концертными традициями и технически достаточно сложна. «… воплощает не только ход напряженной мысли, но и массу ее оттенков. Тембр альта специфичен – низкий, гнусавый и напоминает индийскую ситару», - пишет Л. Сайгафарова [197, с. 391].

Одним из интересных сочинений для альта соло является пьеса молодого казахстанского композитора, ученицы Г. А. Жубановой и Е. Рахмадиева А. Мусреповой **«Трансформация».** Н. Сагимбаев пишет: «В произведении активно используются близость тембров альта и кылкобыза, приёмы, характерные для исполнительства на народных инструментах: движение

параллельными квинтами и квартами, проведение мелодии на фоне бурдонирующей открытой струны, игра основанием ногтей. Сочинение написано в свободной форме, начинается небольшим вступлением за подставкой, в дальнейшем небольшие мелодические построения перемежаются виртуозными пассажами с постепенным расширением диапазона звучания, нагнетанием экспрессии и переходом на кульминации в свободную импровизацию солиста» [73, с. 91-92]. Пьеса впервые прозвучала на концерте, посвященном 75-летию Г. Жубановой 19 декабря 2002 г. в исполнении Н. Сагимбаева. В 2008 году произведение было переработано автором - дописана партия контрабаса, сделана компьютерная обработка…. В таком виде сочинение вошло в авторский альбом ANARA.

Альтовый концерт Т. Тлеухана **«EPIPHTHOGGIA»** прозвучал в Рахманиновском зале Московской консерватории на концерте памяти Газизы Жубановой в исполнении Р. Балашова и оркестра «Музыка Вива» в конце 1997 года. Так характеризует его Н. Сагимбаев: «В этом произведении композитор попытался создать новый тип концерта – не соревнование соло и ансамбля и не вырастание соло из ансамбля. Возникла идея стереоинструмента – некоего супераль та. Здесь «epi» выступает как составная часть слов ***эпилог, эпитафия***; «*phthoggos*» ***-звук,*** причём «*phono*» - звук метафизический, а «*thoggos*» - звук бытовой. То есть, в общем – ***последнее звучание…*** Концерт «EPIPHTHOGGIA» стал первым в цепи произведений с участием солирующего альта. В 1997 году появился двойной концерт для скрипки и альта с оркестром «EGO», в апреле 2000 года состоялась премьера Кончерто гроссо для 2-х скрипок, альта и фортепиано с оркестром «ANNO DOMINO» [182, с. 3].

«Представление о стиле в музыке композиторов Казахстана – наиболее сложная задача исследования. На протяжении 1920-80-х годов творчество композиторов совершало то, что в европейской культуре происходило последовательно и плавно в последние три столетия: осваивались классические нормы письма и жанры новоевропейской традиции. Сравнивая с другими национальными школами, исследователи отмечали историческое "возвращение" – прохождение этапа традиционного европейского профес-сионализма» [48, 138 с.].

«Сегодня существуют школы, и в каждой стране они свои. Во Франции, к примеру, основным направлением сегодня является так называемая спектральная музыка (Тристан Мюрай, Юг Дюффур, Жерар Гризе, более молодые – Франсуа Парис, Эрик Танги...). В Англии предпочитают new complexcity, то есть, новую сложность, и самый видный апологет этого движения – Брайан Фернихоу. В Германии, истинно демократической стране, концепций много, среди которых, к примеру, микротональная или микротоновая техника (один из лидеров – Манфред Штанке), но наибольший интерес вызывает шумомузыка (термин, с моей точки зрения, не очень удачный, но не я его придумал и ввёл в обиход), и основная фигура в этом движении – Хельмут Лахенманн. В Голландии "столбовой дорогой" является минимализм (Луи Андриссен и когорта его учеников, таких, как Ван дер Аа).

Также широко распространено такое стилевое направление, как new simplicity, то есть, новая простота, и здесь популярны наши композиторы, а именно, композиторы из бывшего СССР: Арво Пярт, Гия Канчели...», – пишет композитор Юрий Каспаров в личной переписке с автором данной работы [191].

Таким образом, национальный фактор является одним из важнейших моментов, который необходимо учитывать при определении стиля. В стиле находит опосредованное выражение национальная общность, которая коренится, прежде всего, в содержании искусства, в развитии духовных традиций нации. Признаки «стиля национальной школы» образуя основу для развития традиций и стилистической преемственности, проявляются на протяжении длительного времени.

В интерпретации музыки казахстанских композиторов обнаруживается немало нерешенных проблем. И потому, возникает острая необходимость обобщающего исследования струнно-смычковых произведений, созданных на рубеже XX-XXI веков, и в контексте претворения национальных черт, в том числе.

3.3 Стилевой анализ исполнительских интерпретаций

Проблема изучения исполнительского стиля представляется одной из наиболее значимой в искусстве передачи образного содержания сочинения, что затрагивает саму сущность музыкознания. Стиль исполнения находится в зависимости не только от композиторского замысла исполняемого произведения, а также от индивидуальных черт исполнителя, его когнитивных способностей, характера, в конечном итоге, от вкусов времени, страны, сферы общества. В каком бы ракурсе мы бы ни рассматривали исполнительскую манеру музыканта, она постоянно сохраняет собственные персональные особенности. В связи с этим мы можем анализировать и свойственные определенному стилю репертуарные предпочтения и стремления.

Исполнительский анализ Концерта Г. Телемана для альта с оркестром G-dur в трактовке Я. Фудимана

Опираясь на указанные выше принципы стилевого анализа, рассмотрим исполнительскую трактовку Концерта для альта с оркестром G-dur Г.Телемана[12], основателя альтовой школы Казахстана Якова Фудимана.

Данный концерт, является одним из первых сочинений, где альт использовался в качестве сольного инструмента. И, среди трех альтовых концертов Телемана, Концерт G-dur стал центральным альтовым сочинением композитора, опубликованым в 1731 году. В истории альтового искусства этот концерт имеет важное педагогическое, художественное и историческое значение, в нем впервые альт утверждается как сольный, концертный инструмент. В настоящее время это произведение пользуется популярностью не

[12] Нотные примеры стилевых интерпретаций в Приложении Г

только у концертирующих исполнителей, а также широко применяется в учебном процессе.

Оригинальное заглавие альтового концерта следующее: «Concerto a Viola da Braccio, 2 Violini, Viola e Basso», но, тем не менее, он имеет ярко выраженный сольный характер. Четыре части концерта Телемана построены по принципу контрастности и имеют формальные связи с церковной сонатой; можно обнаружить в нем также влияние сольных концертов Торелли. Большой заслугой Телемана является то, что заимствовав возникшую в Италии форму сольного концерта, он перенес и развил ее в Центральной Европе [198, с. 33].

С точки зрения использования возможностей альта сочинение представляет собой благодатный материал для исполнителей-альтистов, где придается большое значение виртуозным элементам в быстрых частях концерта. Основным художественным принципом Телемана являлось требование певучести, мелодичности инструментальной музыки, а также обязательным условием для композитора было умение писать инструментальную музыку с учетов тембровых, выразительных и технических возможностей каждого инструмента.

В современном исполнительстве концерт не представляет собой особых трудностей, но требует от исполнителя благородное звучание и владение смычком, в частности использование комбинированных штрихов, показ динамики и контрастов. Активными средствами выразительности в исполнении музыки барокко являются хроноартикуляционные структуры. В связи с этим сосредоточимся на трактовке исполнителем артикуляции и средств ритмической выразительности.

Первая часть написана в темпе Largo, величаво-торжественного характера. Характерной особенностью мелодической линии произведений Телемана является прерывистость, фрагментарность; она легко расчленяется на мотивы, фразы, теме свойственен внутренний динамизм. Задачей исполнителя является рельефное выделение темы, с помощью нюансировки, акцентировки. Игре Я.Фудимана свойственен контраст тембров, мужественный характер исполнения. Концерт начинается помпезным, величественным оркестровым вступлением, построенным тематически на материале главной темы, которую затем исполняет альт. Так как размер 3/2 обращает на себя внимание пунктирный ритм, выписанный в увеличении и для надлежащего эффекта необходимо точное выполнение этих фигур исполнителем. В анализе Концерта использованы личные ноты Я.Фудимана, где он указал аппликатуру и штрихи. Исполнитель отдавал больше предпочтение игре на одной струне или в верхних позициях, для более однородного и глубокого звучания. Хотя известно, что западные музыканты играют музыку барокко и венского классицизма в первой позиции. В 3 такте в проведении темы мы видим повторения, репетиции на ноте «до», где исполнитель использует сменные позиции от 3 к 1 позиции, что придает теме драматизм, с последующим разрешением в тонику. В развертывании темы в такте 34 происходит тематическое, секвенционное развитие. Я.Фудиман мягкой атакой смычка показывает контрастность

верхнего и нижнего регистров, плавным соединением струн, равномерностью звучания и тембровыми красками альта.

Вторая часть – Allegro – быстрая, но темп ее исполнения соотносится исполнителем с темпом четвертой части Presto. Если сопоставить эти части, то Вторая часть звучит несколько сдержанней, тем самым давая полно проявиться стремительности финала. Во второй части привлекает синкопированный ритм, который придает упругость и четкость внутреннему движению. Я.Фудиман играет раздельным штрихом *detashe* на шестнадцатых и martle на восьмых нотах. Исполнению свойственно единство равномерности и неравномерности, выделен контраст непрерывного и прерывистого движения. Отчетливо слышен ритмический акцент, подчеркивающий начало проведения темы. Динамические контрасты, чередование piano и forte придают концерту яркость, рельефность.

Третья часть – Andante – по своему возвышенно-скорбному характеру напоминает баховские инструментальные Adagio. Певучесть, проникновенность этой части находит свое практическое воплощение в исполнении Я.Фудимана и подтверждается словами о пении Телемана:

«Пение – всеобщая основа музыки.

Кто берется за сочинение – должен петь в каждой из частей.

Кто играет на инструментах – должен быть в пении сведущ.

Посему неустанно наставляйте молодежь в пении» [199, с. 29.].

В оркестровой партии преобладают пунктирные фигуры, подчеркивающие основные (сильные и относительно сильные) доли, звучащие напряженно, повышая тем самым экспрессию музыки. Затем вступает альт в сопровождении скрипок, сольная партия звучит на струне D, придавая теме ровное, однородное звучание. В мелодии широко использованы цезуры, отделяя фразы, они помогают яснее воспринимать музыку.

Завершается концерт легким, стремительным Presto. В этой концертной, виртуозной части великолепно использованы технические возможности альта, чему подтверждение исполнение Я. Фудимана. Мастерски владея инструментом, исполнитель изменяет характер артикуляции, добиваясь расчлененности музыкальной ткани. Разделительную функцию здесь выполняют и акцентированно-активная атака, и ослабление звучания к концу ноты. Усиление межтоновой артикуляции приводит к маркированному detache, при этом пауза между тонами отсутствует.

Анализ системы средств исполнительской выразительности, использованной Я. Фудиман, говорит об ориентации исполнителя на неоклассическую модель исполнительского стиля. Эта модель представляет собой интеллектуальный, близкий к научно-исследовательскому, подход в изучении и интерпретации произведений, именно он преобладает в неоклассической линии смычкового исполнительского стиля. Опираясь на эстетические принципы, структурные модели и систему средств исполнительской выразительности музыки классического и раннеромантического периодов, данная стилевая линия подчеркивает

интеллектуализм, концепционность, психологизм, внутренний драматизм и, одновременно просветленность эмоций.

В выборе приемов артикуляции большую роль играет возможность их сочетания с многообразными тембровыми красками инструмента. В звучании фактуры это создает «стереофонический» эффект, особую живописность, «свечение», «мерцание» тембров. Особенность «раздельного» артикулирования (преобладает *poco legato*) заключается в замене связной игры либо «промежуточными», либо отрывистыми приемами звукоизвлечения. Мелкие динамические градации, контрасты также подчеркивают артикуляционные «детали», «подробности».

В выборе темпа отдается предпочтение умеренному характеру движения (по сравнению с исполнительскими трактовками XIX-начала XX веков). Это более медленные темпы в традиционно быстрых произведениях, и более живые в медленных.

Добиваясь единства пульсации, исполнители не стремятся к равномерности метра. Наоборот, подчеркивается метрическая нерегулярность, асимметрия, выделяются моменты ритмической полифонии. Можно добавить, что неоклассицизм порождает и новые технические цели в работе исполнителя.

Следует подчеркнуть, модели исполнительского необарокко и неоклассицизма – порождение современного музыкально-исполнительского мышления. Так, отмечается особая напряженность интонирования, в целом свойственная исполнительской манере исполнителей второй половины XX века. Внутренняя наполненность, глубина звуковедения сочетаются с довольно сдержанным выражением эмоций.

Таким образом, анализ системы средств исполнительской выразительности, использованной Я. Фудиманом, свидетельствует об ориентации исполнителя на неоклассическую, а не, как можно было предположить, необарочную модель исполнительского стиля. Содержание музыки концерта воспринимается как живое и радостное в своей основе отражение окружающего мира с его простотой и непритязательностью чувств.

Исполнительский анализ Партиты В. Баркаускаса для скрипки соло ор. 12 № 7 в трактовке Г. Мурзабековой

Партита для скрипки соло была написана в 1967 году литовским композитором Витаутас Баркаускасом (род. 1931), которому присуще обращение к новой образности, новому авангардистскому языку. Характерные черты стиля В. Баркаускаса исследователь Д. Гроцкий определяет такими понятиями как «глубокая содержательность, высокий профессионализм, сплав эмоционального с интеллектуальным» [200, с. 4].

Посещая фестиваль «Варшавская осень» с 1965 по 1970 годы и изучая партитуры участников музыкального форума (Витольд Лютославского, Кшиштоф Пендерецкого, Дьердь Лигети), В.Баркаускас начинает активно применять в своих сочинениях «элементы алеаторики, сонористики и микрополифонии, и развивает идею экспонирования – показа той или иной

техники композиции с разных сторон и в разных ее проявлениях». «Такое явление можно охарактеризовать как «технологическую декларативность»[13]. Ярким примером данного периода творчества композитора является Партита для скрипки соло ор.12» [201, с. 17-18], - пишет Д. Гроцкий.

Сейчас эта Партита является одним из самых популярных произведений В. Баркаускаса. В 1970 году скрипач Гидон Кремер включил Партиту для скрипки solo в свой репертуар.

В Казахстане первым исполнителем этой Партиты является Гаухар Мурзабекова. Так она говорит о первом знакомстве с этим произведением: «Когда я была на 3 курсе Московской консерватории в классе по специальности у Олега Крысы, то впервые услышала это произведение в его исполнении. Затем взяв с руки это произведение, исполнила его на экзамене» (из личной беседы).

В этой современной музыке, как говорит Г. Мурзабекова, нет указаний характера, есть ритмический указатель, который является основой для творческой свободы исполнителя. Партита состоит из пяти частей. Прелюдия открывает цикл Партиты. В основном здесь присутствует интуитивное начало, чувствуется своеобразие музыкального языка, присутствует внутренняя свобода. Образ «колючий», и это касается всех частей, здесь проявляется личное переживание автора, резкие линии с сопоставлением несовместимых образов, в красках нет привычной гармонии, которая исполняется посредством звуковых, тембральных приемов. Это атональная музыка, в ней возможен безграничный полет фантазии, резкая смена настроений, создаваемая то Legatissimo, то «стучащим» штрихом, напоминающий духовой инструмент. Интонации подсказывают использование тембров, что вызывает ощущение игры разных инструментов. Прием *pizzicato* используется как средство выражения образов.

В Скерцо присутствует четкая ритмическая структура. Этой части характерен драматизм, внутренний диалог и вместе с тем острота высказывания. Тема заключена строго в рамках ритма, и строится на сопоставлении контрастных эпизодов. В 5 такте, на струне Е, возникает чувство «на грани истерики».

В Grave присутствует полная абстракция, это то, что подвержено воли и ощущению исполнителя, необъяснимое явление. Здесь очень трудно сыграть выразительно, разнообразно, так, как тема повторяется пять раз. Между ними звучат эпизоды, то в верхнем регистре – небесная мелодия, то тембральный ответ на струне G, который создается с помощью плотности, скорости ведения смычка, обильно используются акценты, во главе стоит форма, которая состоит из фраз.

Токката это танец, быстрого четкого, виртуозного характера в размере 9/8, затем появляется 4/4, с метром, деленным на два. Кульминационная вершина

---

[13] «технологическая декларативность» - намеренный показ той или иной техники композиции с разных сторон и в разных ее проявлениях, являющийся непосредственно целью художественного замысла, а не средством его воплощения.

достигается на 3 *fff* в высоком регистре скрипки (8 позиция), создавая в дальнейшем с помощью нисходящего *glissando* ощущение захватывающего «спуска с вершины». Довольно удобно написано для исполнения.

Постлюдия. Мистический характер создается плотным смычком, на подставке *sul pontichello.* Прелюдия и Постлюдия как 2 арки, соединяющие всё произведение в одно целое. Партита представляет собой цикл танцев, с пятью разнохарактерными яркими образами.

В интерпретации Г. Мурзабековой Партиты выделяются полифонические элементы, ранее сглаженные. Выпуклость различных, как раньше казалось, второстепенных голосов – примета исполнительского стиля нашего времени, признак полифоничности музыкального мышления.

Таким образом, в исполнительской трактовке Г. Мурзабековой проявляется новая линия неоромантического направления камерный исполнительский импрессионизм, или исполнительская сонористика**,** в которой для характеристики образов, скрипачка целенаправленно использует звуко-тембровые краски инструмента. В качестве способа развития музыкального материала применяется метод создания контрастов, с помощью *subito piano, forte*, штрихов *sul pontichello*, *pizzicato*.

Исполнительский анализ пьес «Шансон де Матин», «Шансон де Нюи» Э.Эльгара для скрипки и фортепиано в трактовке М. Бисенгалиева

Для того чтобы прояснить трактовку пьес Э. Эльгара необходимо раскрыть историю создания произведений, которая помогает узнать их программное содержание.

В 1897 году Эльгар впервые познакомился с Дж. Джагер, сотрудником издательства «Новелло», который стал Нимродом в Энигма вариациях. С самого начала они нашли точки соприкосновения, и стали друзьями. Эльгар, который к этому времени пользовался популярностью как композитор, писал Джагеру об отсутствии финансового вознаграждения, которое он не получил за свои работы. Такие меланхоличные настроения были характерны для Эльгара, так как действительно в то время они отражали плачевное финансовое существование композитора.

В течение десяти дней после своего письма Джагеру Эльгар прислал в издательство небольшое произведение для скрипки и фортепиано, которое он назвал «Вечерняя песня», хотя он предложил, также как вариант название «Вечерняя молитва». Полагая, что французские названия продаются лучше, они опубликовали его как «Шансон де Нюи». Эльгар несомненно посчитал что, будет не слишком сложным и легким путем получение денег, хотя содержание произведения имело глубину искренности и взволнованности.

В марте 1899 года, вскоре после завершения оркестровки вариаций «Энигма», Эльгар отправил «Новелло» еще одно произведение для скрипки и фортепиано. Написав, что недавно завершил его, он первоначально предопределил эту пьесу в качестве сопровождающей для «Вечерней песни». Поэтому он предложил «Новелло», чтобы они опубликовали его как Шансон де Матин («Утренняя песня»), что они и сделали.

В январе 1901 года Элгар отправил «Новелло» оркестровые аранжировки этих двух произведений. Это помогло ускорить их рост популярности, и именно в таком виде они обычно сегодня исполняются. «Шансон де Матин», в частности, сохраняет широкую общественную популярность по сравнению с другими, но это требовало больших усилий Эльгара. Но, хотя нельзя отрицать привлекательность чистой мелодии, «Шансон де Нюи», в которой более тщательно проявляется сконструированная композиция.

«Шансон де Матин» и «Шансон де Нюи» представляют собой, небольшие пьесы в трехчастной форме. Исполнитель ярко использует излюбленный прием glissando, вокально-декламационные переходы, portamento в артикуляции, интенсивную вибрацию, яркие динамические линии и сопоставления, поиск разнообразных тембровых решений.

Таким образом, в исполнении миниатюр Э. Эльгара М. Бисенгалиев использует модель романтического исполнительского стиля, в которой выделяются неравномерность и нерегулярность метроритма, создающие ощущение ритмической свободы, декламационный характер интонирования музыкальной ткани, импровизационная манера исполнения зафиксированного текста, стремление к полифонизации, «стереофоничности» звучания.

Исполнительский анализ Сонаты № 9 («Крейцерова») Л.В. Бетховена ор. 47 в трактовке А. Мусахаджаевой

Соната написана в трехчастной форме, благодаря внутреннему интонационному единству основных тем, части всего цикла воспринимаются как неразрывное целое. Как пишет скрипач Я.Сорокер: «По глубине и страстности выраженных в ней чувств, по силе могучего, поистине огненного темперамента «Крейцерова» соната выделяется среди произведений, написанных для скрипки и фортепиано» [201, с. 120]. Вызывает интерес заголовок, написанный Бетховеном в первом издании сонаты: «Написанная в концертном стиле, как бы концерт», который направляет скрипача в исполнении произведения. Я.Сорокер подчеркивает: «Девятая скрипичная соната – своеобразная, уникальная соната-концерт, в которой с присущим великому композитору мастерством сочетаются камерный и концертный стили Бетховена» [там же, с. 128].

Соната начинается медленным вступлением скрипки, в четвертных длительностях в двойных нотах. Мусахаджаева исполняет очень певучим и ровным звуком. В завершении первого (в 4 такте) и второго проведения темы (в 9 такте) разрешение звучит без сопровождающих его гармонических нот.

Как отмечает Сорокер, «подобный прием используется и другими видными исполнителями – Крейслером, а также Бариновой, Габриэляном» [201, с. 130].

Роль скрипки и фортепиано во вступлении первой части совершенно равнозначная; скрипка соперничает с фортепиано в силе звучности, разнообразии тембровой окраски. Вместе с А. Мусахаджаевой партию фортепиано в сонате исполняет Ю. Смирнов. Их исполнению свойствен

вольный, импровизационный характер, с некоторыми агогическими отклонениями.

Главная партия приобретает величественный оттенок звучания, это ощущается в широких энергичных восьмых, которые А. Мусахаджаева играет плотным штрихом *detashe.*

Побочная партия изложена целыми нотами, ей характерна широкая распевность, тональная устойчивость. В исполнении А. Мусахаджаевой тема звучит задумчиво, созерцательно. Нужно отметить, что двойной диез в группетто исполнитель не играет, соблюдения авторской ремарки явилось традицией, которые многие скрипачи предпочли не исполнять.

Перед самым вступлением заключительной партии делается вполне логичное небольшое расширение темпа.

Начало разработки А. Мусахаджаева играет мягко, придавая и выявляя ее лирический оттенок, напевное начало, тем самым привнося разнообразие в трактовку этого эпизода. В коде кульминация первой части отодвинута к самому ее завершению. После вспышки драматизма в первом разделе коды происходит замедление темпа и появляется скорбный эпизод, словно повествующий о страданиях и жертвах, без которых немыслима борьба за счастье людей. Траурный характер этого эпизода, неожиданность его возникновения делают необычайно ярким энергичное волевое, полное мужества заключение.

Вторая часть состоит из темы и четырех разнохарактерных вариаций. В исполнении А. Мусахаджаевой тема приобретает взволнованный характер песни-романса, который достигается благодаря вибрации, множеству агогических отступлений, частому использованию *portamento*.

В Первой вариации проведение темы звучит у фортепиано, скрипка своими триолями создает легкий фон, атмосферу беспечной радости. Во второй вариации видно виртуозное владение комбинированным spiccato скрипачки, этому сопутствуют мелкие движения и координация левой и правой руки. В завершении проведении темы характерно применение *rubato,* свободное, непринужденное движение с постепенным ускорением и замедлением. Третья вариация звучит мужественно и страстно, эта проникновенная, минорная вариация (свойственный вариациям XVIII века), создает контраст и может представлять собой законченную пьесу. В четвертой вариации выделяются жанрово-изобразительные элементы, ей примечателен оживленный темп, присутствие множества трелей, *pizzicato*. Скрипка А. Мусахаджаевой приобретает серебристый оттенок в верхнем регистре, в этой сонате применяется очень высокая тесситура, что не часто можно увидеть в бетховенской музыке. Динамические и ритмические отступления выделяют импровизационность вариации.

Завершающая вторую часть кода напоминает гитарное сопровождение скрипки, создавая в дальнейшем диалог женского и мужского голосов.

Третья часть представляет собой стремительный ритм тарантеллы, характерной ей ритмической пульсацией, который исполняется в быстром

темпе. А. Мусахаджаева настойчиво акцентирует ноты, обозначенных *sf*. В трактовке интерпретации музыкантам свойственно мастерское воплощение единой линии развития. Для показа динамического накала финала, Ю. Смирнов и А. Мусахаджаева в коде используют прием ускорения темпа, что не соответствует указанию композитора, но звучит убедительно.

Таким образом, в связи с тем, что А. Мусахаджаева в интерпретации Сонаты № 9 «Крейцерова» использует агогические отступления, динамические и ритмические отклонения, частое обращение к *portamento, rubato*, импровизационность исполнения, это свидетельствует об ориентации исполнителя на неоромантическую, а не, как можно было предположить, неоклассическую модель исполнительского стиля.

Проанализировав систему исполнительской выразительности, мы приходим к выводу, что исполнители не всегда использует в своей интерпретации тех или иных произведений определенные модели исполнительского стиля, соответствующие тем эпохам, в которых они были созданы. К примеру, Я. Фудиман ориентируется в трактовке Концерта Г. Телемана не на необарочную, как следовало ожидать, а на неоклассическую модель исполнительского стиля. Так, Я. Фудиман в трактовке содержания музыки, в методах ее анализа в большей степени использовал интеллектуальный подход, основанный на знаниях исторических закономерностей художественного мышления эпохи (из личного интервью).

В его интерпретации, как правило, отмечается объективность, сдержанность эмоций, возвышенность, одухотворенность, при простоте и естественности высказывания. В свою очередь, нами определено, что А. Мусахаджаева в исполнении Сонаты № 9 Л. В. Бетховена придерживается неоромантической интерпретации, а не, как можно было предположить, неоклассической модели исполнительского стиля.

В интерпретации Г. Мурзабековой Партиты для скрипки соло В.Баркаускаса мы отмечаем, что в ее исполнении проявляется новая линия неоромантического направления – камерный исполнительский импрессионизм, или исполнительская сонористика. Для данного направления характерно целенаправленное использование звуко-тембровых красок инструмента в характеристике образов, именно темброкрасочные исполнительские методы создают контрасты, развивают музыкальный материал. «Погружение» в мир образов британского композитора Э. Эльгара обусловило применение М.Бисенгалиевым, в своей интерпретации скрипичных миниатюр, модель романтического исполнительского стиля.

Таким образом, в Разделе 3 нами рассмотрены особенности национального музыкального стиля, которые претворяются в музыкально-образном содержании, в особых формах, включающих мировосприятие, мироощущение, идеи, эмоции. Такие отличительные черты, специфичные для казахской национальной культуры, ярко выражены во всех пластах исполнительства – от фактурно-регистрово-тембровых факторов выразительности, с которыми связаны и некоторые специфические

закономерности голосоведения, до зависимости системы музыкального интонирования от интонаций национального речевого языка. Национальные стилевые черты в исполнительстве проявляются в импровизационности, вариативности текста, раздельной артикуляции, метрической свободе, в своеобразных темброкрасочных средствах. Эти черты подтверждают специфику национального исполнительского стиля в интерпретациях казахстанских исполнителей.

В результате исследования нами был определен комплекс выразительных и технических средств, характеризующих то или иное направление исполнительского стиля. Для необарокко характерно: речевое, связанное с современным восприятием законов риторики интонирование; исполнительская форма открытая, выражает одно состояние (по аналогии с одним из аффектов в музыке эпохи барокко); ведущим средством исполнительской выразительности является раздельная, активная артикуляция; контрастная, тембровая динамика; умеренные темпы, характер агогики заимствован из правил эпохи барокко (по речевым законам риторики); прозрачный звук, приглушенные краски в необарокко, крупная вибрация.

В неоклассицизме проявляется «инструментальное» интонирование соответствующее типу классических топосов; драматургический контраст и преображение тем как определяющее, ведущее средство исполнительской выразительности; раздельная артикуляция; контрастная, регистровая динамика; умеренно-быстрые темпы; характер движения соответствует типу смены формы «сценического действия»; ясный определенный, нередко имитирующий оркестровые тембры в неоклассическом стиле; вибрация ритмическая, артикуляционно-колористическая. К примеру, Я.Фудиман ориентируется в трактовке Концерта Г.Телемана на неоклассическую модель исполнительского стиля. В трактовке содержания музыки, в методах ее анализа в большей степени использовался интеллектуальный подход, основанный на знаниях исторических закономерностей художественного мышления эпохи. В его интерпретации, как правило, отмечается объективность, сдержанность эмоций, возвышенность, одухотворенность, при простоте и естественности высказывания.

В неоромантизме выражено вокальное интонирование, в духе итальянского bel canto; открытая исполнительская форма, движущаяся к расширению или свёртыванию; в артикуляции характерно portamento; преобладание постепенной смены динамики внутри построений; агогика и характер движения передают смену эмоционального состояния и являются ведущим средством исполнительской выразительности; темпы в исполнительском стиле второй половины XX века предельно быстрые и предельно медленные, «красочная» трактовка, интенсивная вибрация, яркие динамические линии и сопоставления, поиск разнообразных тембровых решений; сонористика в неоромантике. К примеру, А. Мусахаджаева в исполнении Сонаты № 9 Л. В. Бетховена придерживается неоромантической интерпретации, в которой проявляется неравномерность и нерегулярность

метроритма, создающие ощущение ритмической свободы нового уровня. В своей интерпретации скрипичных миниатюр Э. Эльгара М. Бисенгалиев также применяет модель неоромантического исполнительского стиля. В интерпретации Г. Мурзабековой Партиты для скрипки соло В.Баркаускаса мы отмечаем, что в ее исполнении проявляется новая линия неоромантического направления – камерный исполнительский импрессионизм, или исполнительская сонористика. Для данного направления характерно целенаправленное использование звуко-тембровых красок инструмента в характеристике образов, именно темброкрасочные исполнительские методы создают контрасты, развивают музыкальный материал.

Для неофольклоризма свойственно вокально-речевое и инструментальное интонирование, подобное звучанию народных инструментов; «мозаичные», «каскадные» формы, форма-развёртывание; значительное включение новых видов обозначений артикуляции: recitando, poco pizz., Chor и т.п.; волнообразная динамика; умеренные и умеренно-быстрые темпы, в характере движения какого-либо фольклорного жанрового начала, рода; сонористика; звучание в духе фольклорного исполнительства (вокального, инструментального); разнообразие вибрации. Так, в интерпретации «Акку» Н. Тлендиева А. Мусахаджаевой выделяется необычный звуковой колорит, подражая народному инструменту – кобызу, исполнителем подчеркивается метроритмическая переменность, структурная несимметричность. С помощью использования динамических контрастов, и раздельной артикуляции (staccato, поп legato, короткие лиги, частые небольшие цезуры и т.д.) достигается объемное звучание скрипки.

Нами выполнена одна из основных задач исследования – определение стилевых тенденций струнно-смычкового искусства Казахстана, которая была решена в процессе стилевого анализа исполнительских интерпретаций выдающихся современных музыкантов-струнников Я. Фудимана, Г. Мурзабековой, А. Мусахаджаевой, М. Бисенгалиева. В частности, выявлено, что стилевые тенденции при единовременном существовании в смычковом искусстве активно взаимодействуют. Подобное взаимовлияние обогащает их различные стороны, не нарушая при этом целостности и «ядра», основы определенной стилевой линии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исполнительство как самостоятельный вид художественной деятельности характеризуется различными стилевыми аспектами (индивидуальный, стиль школы, национальный, стиль эпохи и пр.). Стиль в исполнительстве, особенно стиль национальный, требует особого подхода в силу преимущественно устного характера передачи мастерства, трудно поддающегося объективному вербальному описанию средствами художественной выразительности. Объединение ряда исполнителей в единую школу и стилевое направление не может опираться лишь на факторы географической общности их творческой деятельности и институциональной общности передачи мастерства.

В детальном обзоре системных подходов и теоретических концепций в научных изысканиях отечественных и зарубежных ученых, выявлено то, что исполнительский стиль, также как и композиторский, и слушательский, является необходимым элементом музыкального стиля определенного временного периода, в котором, в свою очередь, проявляется *многостильность* в передаче образного видения мира. Многосоставность стилевых характеристик диктует необходимость комплексного подхода к феномену. Описание того или иного исполнительского стиля возможно в историческом и сравнительно-типологическом контекстах с учётом теоретических и методических трудов видных представителей школы, с анализом аудиозаписей различных исполнителей. Во многих теоретических работах аналитические рассуждения по поводу стиля в музыке являются представлением особенных выразительных средств той или иной эпохи, какого либо музыкального направления и композиторского творчества.

Динамичность функционирования и восприятия музыки в социуме неизбежно приводит к определенным трансформациям важных составляющих музыкального искусства, в том числе к постепенной эволюции понятия стиля, который включает в себя еще и *мировоззрение*, а не просто системность средств и приемов исполнительской техники. Как следствие, обозначенная траектория научных поисков, определила новую область изучения казахстанским музыкознанием – *исполнительский стиль в струнно-смычковом искусстве как вид художественной культуры, взаимодействующий с другими ее элементами и имеющий характерные специфические черты.*

Рассмотренные в историческом контексте стилевые тенденции в струнно-смычковом исполнительстве Казахстана на рубеже XX-XXI веков, характеризуют то, что в каждую эпоху акцентируются один либо несколько действующих, основных средств выразительности, соединяющих все остальные *в стилеобразующий комплекс*. Подобное явление формируется путем сопоставления отличительных средств исполнительской выразительности, а также путем выделения стилевых качеств определенного исторического времени в интерпретации. При этом мы видим, что категория стиль в исполнительской трактовке представляется исключительно подвижным, подверженным самым разнообразным метаморфозам феноменом.

Обозначенная в работе модель струнно-смычкового исполнительского стиля, подтверждает гипотезу о том, что полновесная художественная интерпретация сочинений для струнно-смычковых инструментов осуществляется с помощью осознания стилевых особенностей авторского текста произведения и содержания исполнительского стиля. В этой связи весьма важным стал процесс последующего исследования вопросов специфики исполнительского анализа. Суммируя различные выводы, мы характеризуем исполнительский уровень нотного текста в качестве аналитического объекта, необходимого в изучении стилевых направлений струнно-смычкового исполнительства на рубеже XX-XXI веков.

Определение таких исполнительских средств выразительности в характеристике специфики звучания, как точность интонации, разнообразие акустико-динамического звучания, насыщенность тембра и тона, артикуляционные свойства, импровизационность в струнно-смычковом исполнительстве становятся необходимыми в процессе обозначения исполнительского стиля и художественного уровня мастерства музыканта. Практическая деятельность автора и анализ музыкального материала дали возможность формулирования вывода о том, что художественное содержание как результат интерпретации передается в вышеуказанных характеристиках исполнительства.

Представленная в диссертации целостная картина формирования струнно-смычкового искусства в нашей стране, включена в контекст понятий «школы», «преемственности поколений». Подобный ракурс исследования дал возможность подтверждения существующей и активно действующей школы казахстанского струнно-смычкового исполнительства, которая представляет собой динамически развивающийся процесс. Рассматриваемая в контексте поколений периодизация истории струнно-смычковой школы страны определяет объективное существование на тот или иной момент жизненных ценностей, поведения, принципов воспитания и профессионального обучения, в которой через общечеловеческие ценности реализуются функции духовной культуры: аккумуляция и трансляция опыта поколений.

Продолжая традиции русско-советской исполнительской школы, вбирая в себя все достижения мирового исполнительского искусства, крупнейших представителей зарубежных педагогических школ, сочетая различные творческие направления и системы, обладая национальным своеобразием – *казахстанская струнно-смычковая школа представляет собой целостный и уникальный феномен.* Таким образом, в исполнительском стиле школы проявились черты концертности, праздничности и приподнятости, стремление к предельной реалистичности эмоционального выражения, простота и естественность интонационного движения сочетается с убежденностью и волевым характером исполнения. Прослеживается стремление к соразмерности и масштабной симметричности исполнительской формы, а также к оптимистическим, жизнеутверждающим эстетическим началам. В этой связи можно выделить *особенности исполнительских средств выразительности*,

которые заключаются в преобладании крупных построений в исполнительском структурировании и формообразовании, большом диапазоне динамики, насыщенности вибрации, драматически-волевом характере исполнения. *Своеобразия передачи педагогического мастерства* заключаются в рациональном освоении техники игры на инструменте, естественности всех игровых приемов, точном исполнении обозначений в нотном тексте, умении воздействовать на учащегося, воспитании в нём чувства сцены, раскрытии индивидуальных черт дарования.

Используемые в струнно-смычковом искусстве традиции музыкального обучения, позволяют Казахстану занимать достойное место в мировом культурном пространстве. Победы на международных конкурсах отечественных исполнителей, признание их высокого профессионализма в мировой музыкальной практике является тому ярким подтверждением. Вместе с тем, рассмотренные в работе культурные события исполнительского искусства в Казахстане, такие как конкурсы, фестивали, музыкальные форумы, олимпиады и т.д., свидетельствуют о постоянном развитии исполнительского мастерства и успешности преподавательских методов обучения в музыке.

Анализ методических пособий, которые являются востребованными современными педагогами, поддерживающих преемственность исполнительских традиций, выявил то, что в творческой работе струнников всегда акцентируется квинтэссенция исполнительского стиля, которая переосмысливается и актуализируется. Сборники казахстанских исполнителей – педагогов отличаются от трудов представителей других культур тем, что в них *особое значение придается освоению традиционных жанров* (обработки и переложения народных песен, кюйев), так как на образцах народного творчества учащиеся обретают уверенность, легкость в обучении и быстроту усваивания учебного материала.

Углубленное освоение исполнительских стилей и способов формирования исполнительской интерпретации в различные исторические этапы в рамках предоставленного исследования было сформировано не только лишь теоретическими разработками, но и исполнительской и преподавательской практикой. В связи с этим закономерен вывод о том, что

имеющиеся методические разработки казахстанских музыкантов являются осмысленным и обобщенным итогом, взаимосвязанных между собой исполнительской и педагогической деятельности.

Определив основные линии струнно-смычкового исполнительства на рубеже XX-XXI веков (необарокко, неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм), в диссертации представлены исполнительские техники произведений казахстанских композиторов, а также обозначены используемые средства исполнительской выразительности. В частности, в диссертационном исследовании общие черты различных стилевых течений в струнно-смычковом искусстве рубежа веков и претворение модели струнно-смычкового исполнительского стиля обусловленного периода исторического времени представлены в индивидуальном творчестве исполнителей (т.е. по принципу от

общего к частному). Это явилось важным разделом, который включает в себя материал, посвященный особенностям стилевого анализа исполнительских интерпретаций ведущих казахстанских исполнителей – Я. Фудимана, Г. Мурзабековой, А. Мусахаджаевой, М. Бисенгалиева, которым присущи своеобразность индивидуального стиля, проявляющегося в интерпретации западноевропейской, русской и казахской музыки.

Эти крупнейшие фигуры смычкового исполнительства в своем творчестве создавали трактовки произведений в русле различных стилевых тенденций. Обращает на себя внимание их искусство перевоплощения в исполнении музыки разных исторических стилей. Разбирая различные исполнительские тексты, находящиеся в рамках неоромантического, а также неоклассического и необарочного стилей, нами выявлены характерные приемы и средства исполнительской выразительности, присущие для данных направлений.

В целом, для казахстанских исполнителей исследование музыки, связанное с особенностями музыкального мышления разных веков представляет собой интересную и в то же время непростую задачу, которая раньше не являлась приоритетной целью в интерпретации. Сегодня, в исполнительском стиле каждого музыканта весьма ярко проявляется общественно-исторически обусловленная преемственность мировосприятия и мышления в его специфическом художественно-образном преломлении. И в этом ряду претворение национальных черт в исполнительском стиле является одним из важнейших моментов, в котором находит опосредованное выражение национальная общность, заключающаяся, прежде всего, в содержании искусства, в мировосприятии, мироощущении, в идеях и эмоциях, специфичных для казахской национальной культуры. *Национальные стилевые черты в исполнительстве проявляются в импровизационности, вариативности текста, раздельной артикуляции, метрической свободе, своеобразных темброкрасочных средствах.*

Считаем необходимым подчеркнуть, что изучение музыкальных стилей, выражающееся в глубоком познании каждого сочинения, а вместе с этим и понимание, и оценка личностных качеств композитора, создавшего его, оценка того времени, когда этот автор творил, имеют огромное значение для исполнительской практики. Они питают и обогащают ее, дают исполнителю «ключ» к истинному постижению замысла композитора. В связи с этим, одним из перспективных направлений исследований мы видим в изучении проблемы, связанной с использованием методов формирования художественного мышления артиста в струнно-смычковых произведениях композиторов современности. Это могло бы дать возможность для составления и издания нотных сборников, показывающих стилевые течения в музыке казахстанских композиторов, новые композиторские техники, этюды и упражнения для освоения технических трудностей в современной музыке.

Также, считаем, что большую пользу для формирования образного творческого мышления студентов-струнников и расширения знаний в области изучения традиционных стилей исполнения музыки разных эпох, может

принести введение в учебный процесс дисциплины «Исполнительский стилевой анализ и его претворение в концертной практике». Подобный курс может существенно повлиять на актуальность и содержательность исполнительской интерпретации.

Отмечая перспективы последующего исследования проблем стиля в музыкальном искусстве, мы отмечаем, что отдельные положения, такие как, например, вопросы жанровой классификации в исполнительстве, взаимосвязи понятий исполнительский стиль и художественный метод, стиль как творческая концепция и художественная идея, сравнительный анализ исполнительских интерпретаций зарубежных и казахстанских музыкантов могут стать отдельным предметом научного исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1 Михайлов М. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
2 Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 205 с.
3 Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 448 с.
4 Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты. – Л.: Музыка, 1990. – 288 с.
5 Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
6 Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект //Сов. музыка. – 1979. – №3. – С.30-39.
7 Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Сов. композитор, 1990. – 312 с.
8 Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
9 Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации. (Философский анализ). – Новосибирск: Наука, 1982. – 256 с.
10 Каган М. Морфология искусства. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
11 Корыхалова Н. Бытийный статус музыкального произведения и проблемы музыкально-исполнительского искусства: автореф. дисс … докт. иск. – М., 1981. – 40 с.
12 Корыхалова Н. Интерпретация музыки. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
13 Корыхалова Н. Музыкальное произведение и исполнитель (проблема и ее разработка в XX веке): автореф. Дисс. … канд. иск. – Л., 1971. – 20 с.
14 Сохор А. Музыка как вид искусства. Эстетическая природа жанра в музыке. // Вопросы социологии и эстетики музыки. В 2-х т. Т.П – Л.: Сов. композитор, 1981. – С. 111-294.
15 Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. Материалы для построения современной теории художественного стиля. – М.: Контекст, 1995. – 240 с.
16 Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
17 Финкельберг Н. Б.Л. Яворский об исполнительском искусстве // Музыкальное исполнительство. Вып.10. – М.: Музыка, 1979. – С. 3-21.
18 Холопова В. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. Ч. 1. - М.: Печатник, 1990.-140 с.
19 Холопова В. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. Ч.2. – М.: Печатник, 1991. – 120 с.
20 Шаймухаметова Л. Семантические процессы в музыкальной теме: автореф. дисс ... докт. иск. – М.: ГИИ, 2000. – 44 с.

21 Казанцева Л. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни: учебное пособие. – 2-е изд., стереотипное. – СПб: Изд. «Лань», «Планета музыки», 2017. – 192 с.
22 Тараева Г. Р. Интерпретация музыкального содержания: конвенции культуры и модификации // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация. – Ростов-на-Дону, 2006.
23 Карелина Е. Камерные ансамбли Р.Шумана в контексте авторского стиля: автореф. дисс ... канд. иск. - М., 1997. – 24 с.
24 Струве Б. Научные основы игры на смычковых инструментах и значение этой дисциплины для смычковой педагогики. – Л., 1926.
25 Фельдгун Г. История смычкового искусства. – Н., 2006. – 500 с.
26 Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. – М.: Музыка, 1965. – 272 с.
27 Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. – М.-Л.: Музыка, 1967.
28 Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. – Л.: Музыка, 1978.
29 Флеш К. Искусство скрипичной игры, т. I. – М.: Музыка, 1964.
30 Флеш К. Художественное исполнение и педагогика, т. II. – М.: Классика-XXI, 2004.
31 Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. Изд. 4-е. М.: Музыка, 1981. – 143 с.
32 Ямпольский А. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. – М., 1968.
33 Алексеев А. Музыкант-исполнитель и его время // Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства. – М.: Сов. композитор, 1985. – С. 3-30.
34 Алексеев А. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего. – М.: Музыка, 1991. – 104 с.
35 Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. – М.: Музыка, 1988. – 236 с.
36 Малинковская А. Проблемы исполнительского интонирования советской фортепианной музыки последних десятилетий // Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства. – М.: Сов. композитор, 1985. – С.116-151.
37 Мельникова Н. Исполнительская организация музыкального времени: автореф. дисс ... канд. иск. – Новосибирск, 1996. – 22 с.
38 Мельникова Н. Фортепианное исполнительство как культурологический феномен: автореф. дисс ... докт. иск. – Новосибирск, 2002. – 48 с.
39 Мильштейн Я. К проблеме исполнительских стилей. О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критики и воспитании исполнителя. Как мы преподаем. Заметки об обучении исполнительскому мастерству. // Вопросы теории и истории исполнительства. – М.: Сов. композитор, 1983. – 262 с.
40 Фейнберг С. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1965. – 516 с.

41 Чинаев В. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII-XX веков: автореф. дисс…. докт. иск. – М., 1995. – 48 с.
42 Чинаев В. На закате Большого стиля // Муз. академия. – 1993. – №3. – С. 126-132.
43 Чинаев В. «Открытое» сочинение и исполнитель (пути осмысления и звукового воплощения алеаторных композиций) // Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность. – М.: Музыка, 1991. – С. 213-239.
44 Цыпин Г. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. – М.: Сов. композитор, 1988. – 384 с.
45 Жубанов А. Струны столетий. – Алма-Ата, 2001. – 245 с.
46 Кузембай С.А. Национальные художественные традиции и их конвергентность в жанре казахской оперы: автореф. дисс ... докт. иск. – Ташкент, 2007. – 40 с.
47 Кузембай С. Феномен Великой степи в казахской музыке. // Казахская музыка: национальная идея «Мәңгілік ел» (избранные труды С. Кузембай к 80-летию). – Алматы: Ғылымордасы, 2017. – С.170-175.
48 Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности.– М., 2003. – 218 с.
49 Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов. Теория, история, практика. – М.: Композитор, 2013. – 525 с.
50 Жумабекова Д. Скрипичная культура Казахстана: педагогика, исполнительство и композиторское творчество (от истоков до современности): дисс. … докт. иск. – М., 2015.
51 Кетегенова Н., Нусупова А. О национальном своеобразии гармонии в казахской музыке // Республиканский общественно-политический журнал «Мысль». – 2015. – Февраль. – С. 27.
52 Мусагулова Г.Ж. Эстрадное музыкальное искусство Казахстана в аспекте культурной жизни Республики // Очерктер. Қазақстанның Тәуелсіздік жылдарындағы музыкалық өнері. – Алматы: Жібек жолы, 2008. – 288 б.
53 Лесман И. Очерки по методике обучения игре на скрипке. – М.: Музыка, 1964.
54 Григорьев В. Методика обучения игры на скрипке. – М.: Изд. дом «Классика - XXI», 2006. – 256 с.
55 Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. – Л.: Музыка, 1988. – 112 с.
56 Гвоздева А. Многокомпонентная система исполнительской техники как основа интерпретаторского творчества скрипача: автореф. дисс ... докт. иск. Новосибирск, 2015. – 44 с.
57 Мартинсен К. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / пер. с нем. – М.: Музыка, 1977. – 128 с.
58 Друскин М. С. Очерки. Статьи. Заметки. – Л.: Музгиз, 1960. – 284 с.

59 Сохор А. Н. Стиль, метод, направление (к определению понятий) // Вопросы теории и эстетики музыки. – М.- Л.: Музыка, 1965. – Вып. 4. – С. 3-15.
60 Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Изб. ст. В 2-х вып.: Вып.1. Проблемы исполнительской стилистики. – М.: Сов. композитор, 1979. – 320 с.
61 Грицевич В. История стиля в фортепианном исполнительстве. – М.: МГК, 2000. – 148 с.
62 Чинаев В. Додекафонно-сериальное произведение: стиль и исполнительская поэтика // Музыкальное исполнительство и современность: научн. тр. Московской гос. консерватории. Вып.2. Сб. 19. – М., 1997. – С. 60-83.
63 Кандинский-Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность: сб. статей. – М.: Музыка, 1991. – С. 189-212.
64 Хитрук А. Проблемы взаимодействия композиторского и исполнительского творчества (на примере музыки Мусоргского, Дебюсси, Прокофьева и ее интерпретации С.Рихтером): автореф. дисс. ... канд. иск. – Л., 1987. – 25 с.
65 Кудряшов А. Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции (теория вопроса и анализ исполнения Хорошо темперированного клавира И.С.Баха): автореф. дисс …. канд. иск. – М., 1995. – 26 с.
66 Полежаев А. В. Музыкальное произведение и его жизнь в трактовке музыкантов разных времен на примере анализа сонаты Бетховена ор. 111 и ее интерпретаций: автореф. дисс. ... канд. иск.– Л., 1983. – 25 с.
67 Драч Н. Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном исполнительстве во второй половине XX века: дисс. … канд. иск. – М., 2006. – 187 с.
68 Гасич Е. Феномен стиля в отечественном музыкознании: исторические трансформации научных концепций: дисс. … канд. иск. – Ростов-на-Дону: 2012. – 202 с.
69 Николаева А. Стилевой подход в обучении игре на фортепиано (история, теория, методика) // Теория и методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие для студентов высш. учеб. заведений. – М.: ВЛАДОС, 2001. – С. 200-366.
70 Смирнова Н. Комплексное изучение авторского стиля в классе специального фортепиано. – Саратов: Yule, 2002. – 382 с.
71 Токина Н. Н. Типологический анализ музыкально-исполнительских стилей: на материале смычкового исполнительства: автореф. дис. … канд. иск. – М., 1978. – 20 с.
72 Егинбаева Т., Жумабекова Д. Виолончельное искусство Казахстана (история и современность). – Астана: КазНУИ, 2014. – 190 с.

73 Сагимбаев Н. История альтового исполнительства Казахстана. – Алматы, 2015. – 175 с.
74 Сагимбаев Н. История кафедры струнных инструментов КНК им. Курмангазы (1944-2014). – Алматы, 2015. – 47 с.
75 Медушевский В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: автореф. дисс ... докт. иск. – М.: 1984. – 46 с.
76 Новиков А. Методология художественной деятельности. – М.: Издательство «Эгвес», 2008. – 72 с.
77 Махмуд Д.Е., Бегембетова Г.З. Содержание и структура теоретической категории «смычковый исполнительский стиль» // Известия НАН РК. Серия общественных и гуманитарных наук. – 2016. – № 5, сентябрь-октябрь. – С. 186-191.
78 Савенко С.И. Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом // Западное искусство: XX век. Проблемы интерпретации. – М.: URSS, 2007. – С. 147 – 158.
79 Мазель Л. Строение музыкальных произведений: монография. – М.: Музыка, 1979. – 528 с.
80 Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений: на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века: учебное пособие. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1984. – 92 с.
81 Меркулов, А. М. Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации // Как исполнять Гайдна: сборник статей. – М.: Классика-XX1, 2003. – С. 143 - 147.
82 Стравинский И. Хроника моей жизни. – Л.: Музгиз, 1963. – 274 с.
83 Коган Г.М. Ценный вклад в моцартоведение // Избранные статьи: сборник статей. Вып. 3. – М.: «Советский композитор», 1985.
84 Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1982. – 300 с.
85 Юзефович В. А. Сопроводительная статья в издании: Давид Ойстрах: собрание записей: Ч. 1. Комплект 9 / // Полное собрание записей. - М.: Мелодия, 1985.
86 Андриевский И. Исполнительские средства музыкальной выразительности как интонационная система в современной скрипичной музыке (на материале советской музыки): автореф. дисс. ... канд. иск. – Киев, 1990. – 16 с.
87 Григорьев В. Дирижеры. Скрипачи, виолончелисты, альтисты // Русская музыка и XX век. – М.: ГИИ, 1998. – С. 723-798.
88 Цыпин Г. Шопен и русская пианистическая традиция. – М.: Музыка, 1990. – 96 с.
89 Махмуд Д.Е., Бегембетова Г.З. Исполнительский стиль Гаухар Мурзабековой // Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции № 1. – Краснодар, 2016. – С. 9-12.
90 Алексеев А. Советская фортепианная музыка (1917-1945). – М.: Музыка, 1974. – 248 с.

91 Казурова А. Претворение элементов музыкального языка джаза в отечественной музыке академической традиции: автореф. дисс ... канд. иск. – М., 1996. – 20 с.
92 Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии и мировой истории. Гештальт и действительность. Т.1. – М.: Мысль, 1993. – 669 с.
93 Шевляков Е. Музыкальный неоклассицизм XX века. – М.: «Вузовская книга», 2004. – 188 с.
94 Юрьев А. Исполнительское осознание. Художественное образование и наука. – М.: Изд. дом "Научная библиотека", 2015.
95 Муратов С. Артикуляция при игре на смычковых инструментах.
96 Фишман Н. Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике // Вопросы музыкальной педагогики: научн. тр. Московской гос. консерватории. - Вып.11. Сб. 19. – М., 1997. – С. 98-137.
97 Малинковская А. В. Фортепиано-исполнительское интонирование: проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI - XX веков: очерки. - М.: Музыка, 1990. - 191 с.
98 Cook, Nicholas. Beyond the Score: Music as Performance. - Oxford: Oxford University Press, 2013. ISBN 978-0-19-935740-6.
99 Прасолов Е. Культурологические и полихудожественные тенденции в профессиональной подготовке музыканта-исполнителя: автореф. дисс…. канд. иск. – Магнитогорск, 2000. – 27 с.
100 Махмуд Д.Е. Методологические аспекты исполнительского анализа // Международная научная конференция «(Не)классическая музыка в современном искусстве» – Алматы, 2018. – С. 79-88.
101 Скребкова-Филатова М. О совершенствовании курса анализа музыкальных произведений для исполнителей // Проблемы развития системы музыкального образования: сб. трудов. - Вып.87. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. – С. 130-149.
102 Малинковская А. Интонационный анализ произведения в работе с учащимся-пианистом. // Проблемы развития системы музыкального образования: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – Вып.87. – М., 1986. – С. 105-129.
103 Смирнова М. Роль сравнительного анализа в вузовском учебном процессе. // Современные проблемы педагогики музыкального вуза. – СПб.: Канон, 1999. – С. 24-35.
104 Рагс Ю. Исполнительский анализ музыкального произведения // Традиции русской художественной культуры: межвузовский сб. науч. тр. – Вып. 3. – Москва-Волгоград: Современник, 2000. – С. 97-117.
105 Нейгауз Г. Композитор-исполнитель (из впечатлений о творчестве и пианизме Сергея Прокофьева). // С.С.Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. – М.: ГМИ, 1961. – С.438-447.

106 Лебедев И. К вопросу о специфике мышления исполнителя // Проблемы развития художественного мышления: межвузовский сб. науч. тр. – Вып.2. – СПб-Волгоград: Полиграфист. – С. 38-56.
107 Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века (50-80-е годы). – М.: МГК, 1985. – 208 с.
108 Погадаева Н. Фёдор Серафимович Дружинин – исполнитель, педагог, композитор. Дисс . канд. иск. – Саратов, 2009. – 217 с.
109 Малинковская А. В. Интерпретационный и классификационный аспекты изучения исполнительских стилей в трудах отечественных исследователей фортепианного искусства. // Музыкальное искусство и образование. – 2017. – № 3.
110 Фортепианная культура России: история и современность. Рецензент: доктор искусствоведения, профессор Л. Е. Гаккель; кандидат искусствоведения, профессор Р. А. Островский. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. – 264 с.
111 Ожегов С., Шведова Н. Толковый словарь русского языка. – М.: Издательство "Азъ", 1992.
112 Дрожжина М. Молодые национальные композиторские школы востока как явление музыкального искусства XX века: дисс. … докт. иск. – Новосибирск, 2005.
113 Малявин В. В. В поисках традиции // Восток-Запад. Исследования, переводы, публикации. – М., 1988. – С. 33-37.
114 Аверинцев С. Западно-восточные размышления, или о несходстве сходного // Восток-Запад. Исследования, переводы, публикации. – М.: Наука, 1988. – С. 37-40.
115 Семенцов В. С. Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагаватгиты // Художественные традиции литератур Востока и современность: Ранние формы традиционализма. – М., 1985. – С. 38-72.
116 Берлянчик М. М. Из истории российского музыкального образования: становление смычковой педагогической школы в новосибирской консерватории. Характерные черты школы московской, петербургской, киевской и т.д. // Музыкальное искусство и образование – 2013. – № 4.
117 Айзенштадт С. Фортепианные школы стран дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония): проблемы теории, истории, исполнительской практики: автореф. дис. ... докт. иск. – Новосибирск, 2015. – 49 с.
118 Шахназарова Н.Г. Национальная традиция и национальная школа: диалектика взаимодействия // Келдышевские чтения – 2006. К 95-летию со дня рождения И.В. Нестьева. Доклады, сообщения, статьи / ГИИ. Сост. Н.Г. Шахназарова, ред. С.К. Лащенко. – М., 2008. – С. 6-7, 183.
119 Лезгина Д. В. Проблема преемственности поколений: автореф. дисс… канд. филол. н. – СПб., 2004 .
120 Преемственность. – http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/38682

121 Прасолов Е. О преемственности в профессиональной подготовке музыканта-исполнителя (вопросы методологии и проблемы практики). Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия: Сб. тр. Международной научной конференции. – М., 2015. – 641 с.
122 Недлина В.Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий: дисс. … канд. иск. – М., 2017. – 263 с.
123 Дулат-Алеев В.Р. Национальная музыкальная культура как Текст: татрская музыка XX века: дисс. … докт. иск. – Казань, 2012.
124 Тлеубергенов А. Претворение этнической картины мира в творчестве Т. Кажгалиева: дисс. … докт. филос. (PhD). – Алматы, 2016.
125 Махмуд Д.Е., Бегембетова Г.З. Струнно-смычковое исполнительство Казахстана в годы Независимости // The first European conference on the achievements and developments of young scientists in the humanities and social sciences: сборник материалов международной конференции. – Austria, Vienna, 2017. – С. 10-17.
126 Играем с начала. Сайт всероссийской музыкально-информационной газеты №10 (125) Октябрь 2014 – Наследники Ауэра www.gazetaigraem.ru
127 Мациевская-Шмидт В. Некоторые аспекты педагогической системы Леопольда Ауэра // Музыкальное искусство и образование. – 2016. – № 1.
128 Лесман, И. А. Об игре на скрипке. – СПб.: тип. В. Лесман, 1914. – 34 с.
129 Ямпольский И. Давид Ойстрах. – М., 1968.
130 Дружинин Ф. Соревнуются альтисты: говорят члены жюри // Советская музыка. – 1981. – № 4. – С. 777.
131 Селезнёв А. С.М. Козолупов и его школа в контексте развития русского виолончельного искусства (к истории классов виолончели МГК): автореф. дисс. … канд. иск. – М., 2007.
132 Милушкин Александр Андреевич – прогресс музыкальной идеи. 02.05.2013, http://kontrabass.ru/milushkin-aleksandr-andreevich-progress-muzykalnoj-idei/
133 Коган. И. Музыкально-театральный техникум /скрипичные классы // В помощь слушателям Университета музыкальной культуры.
134 Гудимов Д. Б. Становление и развитие русской виолончельной школы в контексте европейской традиции: дисс. … канд. иск. – М., 2015.
135 Strauss, W. Generations: the history of America's future, 1584 to 2069 / W. Strauss, N. Howe. – Morrow, 1991. – 538 pp.
136 Формула менеджмента. Практическое пособие начинающего руководителя / Тимур Дергунов. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2015.
137 Класс Нины Патрушевой. Звезды классической музыки страны вспоминают своего именитого педагога // «Вечерний Алматы», 23 декабря 2017.
138 Кешин К. Волшебная палочка дирижера // АО «Республиканская газета «Казахстанская правда», 9 Сентября 2016 http://www.kazpravda.kz/fresh/view/volshebnaya-palochka-dirizhera/

139 Ахметова К. К юбилею Акбопе Камаловны Кармысовой // «Новая музыкальная газета», опубликовано 06.04.2013.
140 Жумабекова Д. Выдающиеся исполнители и деятели Казахстана: учебное пособие. – Астана, 2005. – 93 с.
141 Ахметова Д. Мой учитель Я.И. Фудиман // Яков Фудиман – основатель альтовой школы Казахстана: сборник статей. – Алматы: Типография КНК им. Курмангазы, 2009. – С. 39-41.
142 Власенко О. «Важен не успех, а развитие» // Эксперт-Казахстан 26 октября 2009.
143 Кузембаева С.А. Феномен Айман. // «Казахстанская правда», 15.03.2008.
144 Первый международный конкурс «Шабыт - Inspiration» // Музыкальное обозрение. –2000. - № 11.
145 http://www.biograph.ru/index.php/whoiswho/6/541-klimov-va
146 https://ru.wikipedia.org/wiki/Бисенгалиев_Марат_Саметович
147 Жумабекова Д.Ж., Мусаходжаева С.К. Выдающиеся педагоги и музыкальные деятели Казахстана: учебное пособие. – Астана: ЕНУ им.Л.Н.Гумилева, 2007. – 84 с.
148 Бешкина Н. http://www.amumgk.ru/main/03history/03names/belenkiy/
149 Pride №14. Эльдар Сапараев. Kazakh TV.30 янв. 2018 г.
150 Меркулов, А. Русская фортепианно-исполнительская школа или школы: (к постановке проблемы)? / А. Меркулов // Фортепиано. – 2014. – № 1/2 (63–64). – С. 28-31.
151 Раабен Л.Н. Б. А. Струве и его научное наследие. Процесс формирования виол и скрипок. – М., 1959.
152 Нарбеков К. Методический анализ концерта А. Капуцци (в помощь студентам заочникам). – Алма-Ата, 1982.
153 Нарбеков К. Методические рекомендации в помощь изучающим концерт С.А.Кусевицкого. – Алма-Ата, 1982.
154 Нарбеков К. Вопросы методики обучения игре на контрабасе (для музыкальных учебных заведений по курсу педагогической практики). - Алма-Ата, 1983.
155 Нарбеков К. Работа над художественным произведением в классе контрабаса. – Алма-Ата: Изд. НМК, 1985 – 31 с.
156 Ходжикова Г. Исполнительский анализ сюит для альта-соло М. Регера (Методические рекомендации). – Алма-Ата: Изд. УМК, 1984 – 39 с.
157 Ходжикова Г. Методические рекомендации к исполнению сонаты для виолончели (альта) и фортепиано З. Кодаи. – Алма-Ата: Изд. РУМК, 1988 – 18 с.
158 Акбаров А. А. Методические указания к исполнению Сонаты для скрипки и фортепиано К. Кужамьярова. – Алма-Ата: Изд. РУМК, 1988 – 23 с.
159 Мурзабекова Г. Бела Барток. Концерт для скрипки с оркестром №2. – Алматы, 2001 – 52 с.

160 Кармысова А. Концерт № 1 для скрипки с оркестром Д. Д. Шостаковича: учебно-методическое пособие. – Алматы, 2008 – 26 стр.
161 Такежанова Р., Кармысова А. Некоторые аспекты в работе над штриховой техникой скрипача: учебное пособие. – Алматы, 2011 – 26 с.
162 Кожамкулова Б.С., Казанская Т.Н. Работа над сонатами и партитами И.С.Баха в классе народного артиста России профессора М.И.Фихтенгольц: методические рекомендации. – Алматы: Дайк-Пресс, 2012.
163 Ахметова Д. Формирование и совершенствование исполнительского аппарата альтиста (на примере упражнений Я.Фудимана) // Материалы межд. науч. - практ. конференции «Яков Фудиман и современное исполнительское искусство». – Алматы, 2014. – 221 с.
164 Фудиман Я. Проблема и способы развития технического аппарата альтиста // Тезисы доклада на межвузовской конференции «Традиции и новаторство». – Алма-Ата, 1980.
165 Жумабекова Д. История смычкового (скрипичного) исполнительского искусства в Казахстане. – Алматы: РИК, 1995 – 198 с.
166 Жусупова С. Электронный учебник. История скрипичного искусства. – Алматы, 2011.
167 Жусупова С. Электронный учебник. Методика обучения игре на скрипке. – Алматы, 2013.
168 Резникова Е. Фестиваль искусств как синтетическое художественное пространство: автореф. дисс. … канд. иск. – СПб., 2006. - 186 с.
169 Программа развития сферы культуры на 2006-2008 годы. Утверждена постановлением Правительства Республики Казахстан от 24 ноября 2005 года № 1161.
170 Махмуд Д.Е. «STRING MUSIC FESTIVAL» как феномен музыкальной культуры Казахстана // Известия НАН РК. Серия общественных и гуманитарных наук. – 2018. – № 1, январь-февраль. – С. 71-76.
171 Григорьев В., Гинзбург Л. История скрипичного искусства в трех выпусках. Выпуск 1. – М.: «Музыка», 1990. -285 с.
172 Подгайц Е. Авторские аннотации сочинений. http://www.podgaits.info/annotacii.htm
173 Голубинский А. Праздник без календаря. Играем с начала 22.04.2014. Сайт всероссийской музыкально-информационной газеты. http://gazetaigraem.ru/a38201404
174 Ермолаев В. Роль Джованни Боттезини в становлении мастерства контрабасовой игры: методическая разработка. – Пушкино, 2011.
175 Мустафина М. Музыка без границ 28.02.2017. Ежедневная республиканская общественно-политическая газета «Литер». https://liter.kz/ru/articles/show/29663-muzyka_bez_granic
176 Сагимбаев Н.Е. Концерты альтовой музыки. Репертуарная политика как инструмент привлечения зрительской аудитории // Материалы межд.

науч.-практ. конференции «Яков Фудиман и современное исполнительское искусство». – Алматы, 2014. – 221 с.
177 Царева Е. М. Стиль музыкальный // Муз. энциклопедия. – Т. 5. – М.: Сов. Энциклопедия, 1981. – С. 281-289.
178 Байдаров Е.У. НИТ №2, 2012. Номады азиатского материка. Религиозно-философский контекст традиционного мировоззрения казахов.
179 Википедия. Аутентизм.
180 Трактовка и исполнение сюит Баха – Исполнительство и проблемы стиля. Violamusic.we
181 Как я стала поклонницей музыки БАРОККО на концерте «D'EL'SA Consort». Оксана Тарнецкая 20 мая 2017 г. https://yvision.kz/post/766980
182 Сагимбаев Н. Вопросы интерпретации альтовых концертов Тимура Тлеухана // Традиционное и современное искусство Казахстана и Центральной Азии: Материалы межд. научно-теоретич. конф. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2003. – 5 стр.
183 Гаккель Л. Пианисты. // Русская музыка и XX век: русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. – М.: ГИИ, 1998. – С. 667-722.
184 Меркулов А. «Венский уртекст» клавирных сонат Гайдна в работе пианиста-педагога // Вопросы музыкальной педагогики: науч. тр. Московской гос. консерватории. Вып. 11. Сб. 16. – М, 1997. – С. 88-97.
185 Григорьева Г. К вопросу о романтических тенденциях в советской музыке 80-х годов // Музыкальная критика. Методы анализа и оценки: сб. научн. тр. –- Л.: ЛГК, 1989. – С.38-53.
186 Никитина Л. Советская музыка. История и современность: автореф. дисс …. докт. иск. – М., 1991. – 32 с.
187 Воронцова И.В. М. И. Глинка: к истокам певческого строя русской музыки // Культурное наследие.
188 Сикевич З. Национальное самосознание русских (социологический очерк): учебное пособие. – М.: Механик, 1996.
189 Иванова Л.П. О национальном и формах его проявления в русской музыке XX века // Сайт ГФЦ «Астраханская песня».
190 Юнусова В. Н. Концепция звука и народные инструменты в музыкальном авангарде Азии. Исполнительское искусство и музыковедение // Параллели и взаимодействия: Сборник статей по материалам Международной научной конференции 6-9 апреля 2009 года. – М.: Человек, 2010. – 744 с.
191 Махмуд Д.Е. Национальные черты в казахстанском музыкальном искусстве на рубеже XX-XXI веков // «Қазақстанның ғылымы мен өмірі – Наука и жизнь Казахстана»: международный научно-популярный журнал. – 2017. – № 6 (50). – С. 49-52.

192 Шелабаева Г.К. Эстетическое и художественное как реалии национального самосознания // Информационный синдикат NEONOMAD, 2008.
193 Айтуарова А. Всегда наш Нургиса Тлендиев // Родному вузу наш талант (выпускники-композиторы): Сборник статей посвящается 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – Алматы, 2005. – 496 с.
194 Бегалинова Г. А. Казахский музыкальный язык: монография. – Алматы, 2001. – 179 с. – С. 75.
195 Имашева А. Музыка современности (композитор Куат Шильдебаев) / / Родному вузу наш талант (выпускники-композиторы): Сборник статей посвящается 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – Алматы: 2005. – 496 с. – С. 269.
196 Кокишева М.Т., Махмуд Д., Недлина В., Бегалинова Г., Бегембетова Г. Kazakh symphonic kuy – The counterintuitive convergence of traditions. // Журнал «International Journal of Environmental and Science Education» (Turkey) – 2016. – V.11. - Iss. 11. – P. 4184-4193. ISSN 1306-3065.
197 Сайгафарова Л. Пятая симфония Б. Баяхунова. К вопросу программности и композиции // Родному вузу наш талант (выпускники-композиторы): Сборник статей посвящается 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – Алматы, 2005. – 496 с.
198 Понятовский С. История альтового искусства. – М., 1984.
199 Рабей В. Георг Филипп Телеман. – М., 1974.
200 Гроцкий Д. Симфонии В. Баркаускаса: поэтика жанра: дисс. … канд. иск. – М., 2018.
201 Сорокер Я. Скрипичные сонаты Бетховена. – М., 1963.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Произведения для струнно-смычковых инструментов казахстанских композиторов, созданных на рубеже XX-XXI веков

Темиржан Базарбаев.
– Поэма для виолончели с фортепиано
– Поэма для скрипки с фортепиано
– Фантазия для скрипки с фортепиано
– 2 струнных квартета («Ыхлас», «Муса»)
Владимир Новиков.
1990 – «Музыка для струнных», концерт для оркестра
Соната-партита для виолонч и фортепиан
Артур Меттус.
1995 – «Прощальный чардаш» для скр. с орк., ор 70.
Исп.-ль: В.Кехтер и кам. орк. Павлодарской филарм.
1998 – Вариации для камерного орк., ор 82.
1999 – «Вечером» для кам. орк., ор. 83
2003 – Мелодия для скрипки и фортепиано, 96.
1956 – Вариации для скрипки и фортепиано, ор. 2. Исполнители: И.Коган, С.Коган.
1985 – Сюита для скрипки и ф.-но в пяти частях, ор. 20. Исп.: Я.Мавриди и Е.Семенова.
1988 – Канон для скрипки, альта и ф.-но, ор. 28.
1993 – Романс для виолончели и фортепиано. Ор. 51.
1995 – Вальс для инструментального ансамбля, ор. 67.
1996 – Вариации на тему нем. Нар. Песни для стр. квартета, ор. 79.
2003 – «Элегия» для струнного квартета, ор. 98.
2004 – Романс для скрипки и ф.-но, ор. 101.
2005 – Три пьесы для струнного квартета, ор. 102.
2005 – Экспромт для скр. и ф.-но, ор. 103.
Вальс для скрипки и ф.-но, ор. 105.
2006 – «На лугу», сюита для стр. квартета, ор. 109.
1992 – Романс для виолончели и ф.-но, ор. 47.
Виктор Миненко.
1981 – Соната для скрипки и фортепиано в 3-х частях, посвящ. Иосифу Когану.
1987 – Соната для альта соло в 3-х частях, посвящ. Я.Фудиману.
Соната для контрабаса и фортепиано.
1992 – Соната для виолончели и фортепиано, посвящ. Джамбулу Баспаеву.
Александр Романов. Д.А.Останькович (музыковед).
1985 – Сюита для контрабаса и фортепиано № 1.
1992 – Сюита «Деревья» для струнного орк. в 4-х частях.
Алдемурат Кушербаев. А.С.Соколова (музыковед).
2008 – «Коктем» пьеса для камерного оркестра.
Балнур Кыдырбек.
2008 – «Бахытжан» пьеса для саксофона, альта и ф.-но.
2010 – «BDF» струнный квартет в 4-х частях.
Маульт Рахимбаев.
1986 – Соната-поэма для виолончели и фортепиано
«Кюи для альта соло».
Ерулан Канапьянов.
1998 – муз. альбом «Река времен» (2000), пьесы для камерного орк.: «Вспоминая Францию», «Мелодия любви», «Люблю и помню», «Середина реки».

Ермурат Усенов.
«Күзгі әуен», «Фантазия на тему Абая» (неопред. для каких инстр.-ов).
Ермек Умиров.
2011 – 4 пьесы для струнного орк.
Едиль Хусаинов.
2006 – «Терме», поэма для струн. орк.
2009 – Концерт «Кыпшак жыры» для скр. с симф. орк.
Владимир Стригоцкий-Пак.
2002 – «Exercise № 2» для скр. и эстрадн. орк.
2008 – «Кузнечик на клавишах» для скр., Лауреат «Астана-Байтерек».
2011 – Кюй «Акку» для камерн. Орк., переложение для концертного орк., дир. М.Серкебаев.
-Сюита из корейского балета «Принц трех царств», переложение для концертного орк., дир. М.Серкебаев.
-«Аққу көл» для струнного оркестра.
Актоты Раимкулова.
1997 – Струнный квартет
1998 – Пьеса для скрипки и ф.-но.
1999 – Пьеса для виолончели и компьютера «Душа шамана».
Гульжан Узенбаева.
В 1997 году создана концертная пьеса «Жарыс» для ансамбля скрипачей и фортепиано, кот. Затем была переложена для камерного оркестра «Камерата Казахстана». Сочинение с успехом исполнялось в концертных залах в Великобритании, Италии, Турции, а также записано на DVD-диск в исполнении Камерного оркестра КНК им. Курмангазы (дирижер К.Мангу).
Копия статьи
Ольга Хромова.
2002 – «Postscriptum» для струнного квартета (переложение для струнного квартета, 2003).
2005 – «Қара жорға» для струнного оркестра.
2009 – «Белоснежка», пьеса для струнного оркестра (переложение одноименного романса).
2010 – «Бетпак-дала», соната-притча для виолончели и фортепиано в 3-х частях.
2011 – «Из жизни женщины…» для скрипки соло и стр. орк.
Светлана Апасова.
2009 – «Квинта-буги», пьеса для струнного ансамбля.
2011 – Фуга и постлюдия для струнного квартета.
Айдос Сагат. Л.А. Айдарбекова (профессор).
1989 – Соната для скр. и ф.-но. Исп. Р.Хисматулин и автор.
1989 – «Крик», пьеса для виолончели соло. Исп. В.Гусев.
1995 – Струнный квартет. Исп. гос. квартет им. Г.Жубановой.
Дмитрий Останькович.
2003 – «Пессимизи и оптимизм», две пьесы для скрипки и контрабаса.
2004 – «Маленькая Душа и солнце», пьеса для скрипки и фортепиано.
2008 – «Қансонар», кюй для камерного оркестра.
2009 – Соната для скрипки и фортепиано.
2010 – «Қапы», обр. кюйя Крмангазы для струн. орк.
Дильмурат Бахаров.
1995 – Рондо для скр. и ф.-но
1996 – «Размышление» для виолончели и фортепиано.
1997 – Прелюдия для струнного квартета.
Арман Жайым.
2011 – Соната для виолончели и фортепиано.
Копия списка произведений

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

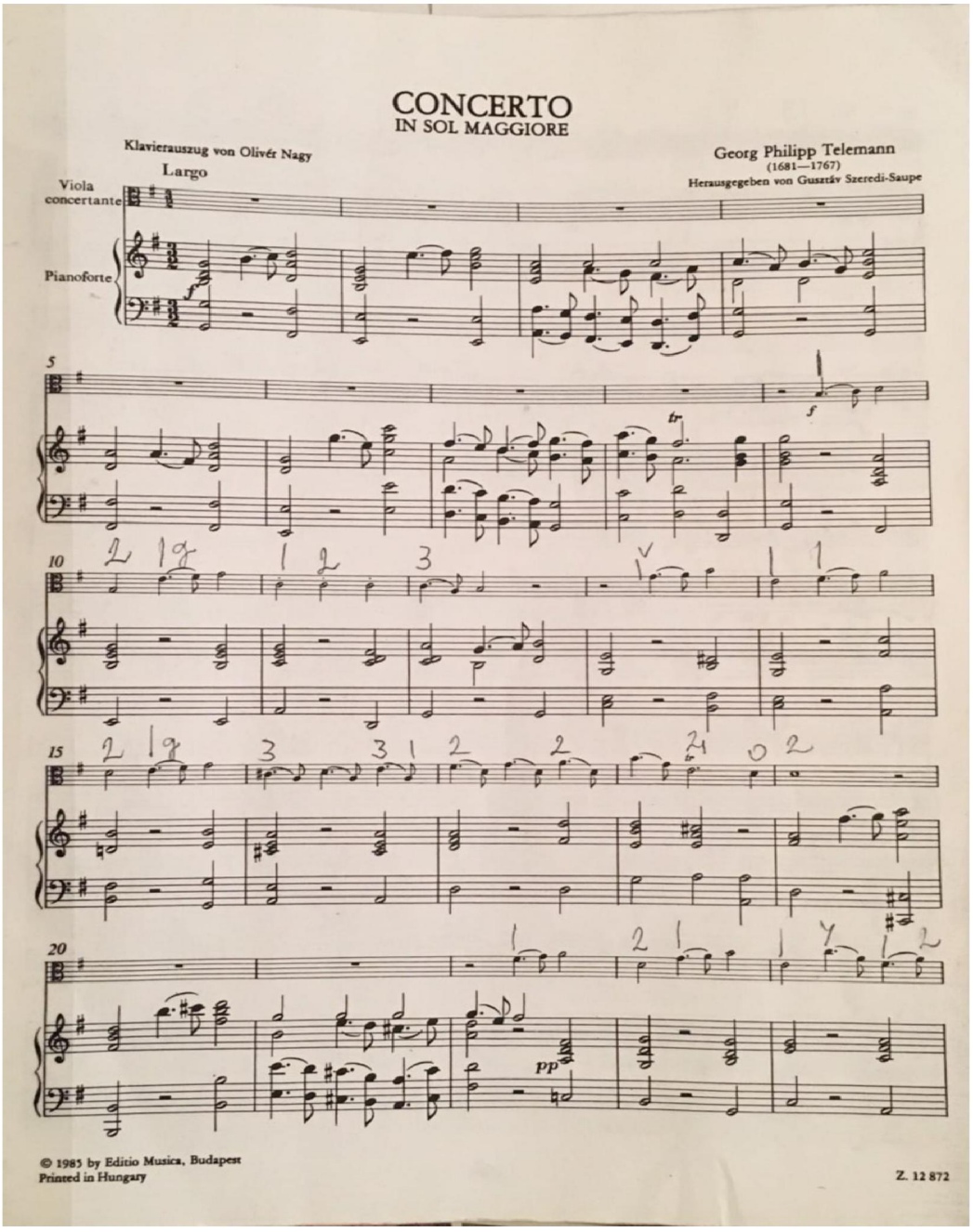
Аудиозаписи Центрального государственного архива РК, использованные в исследовании:

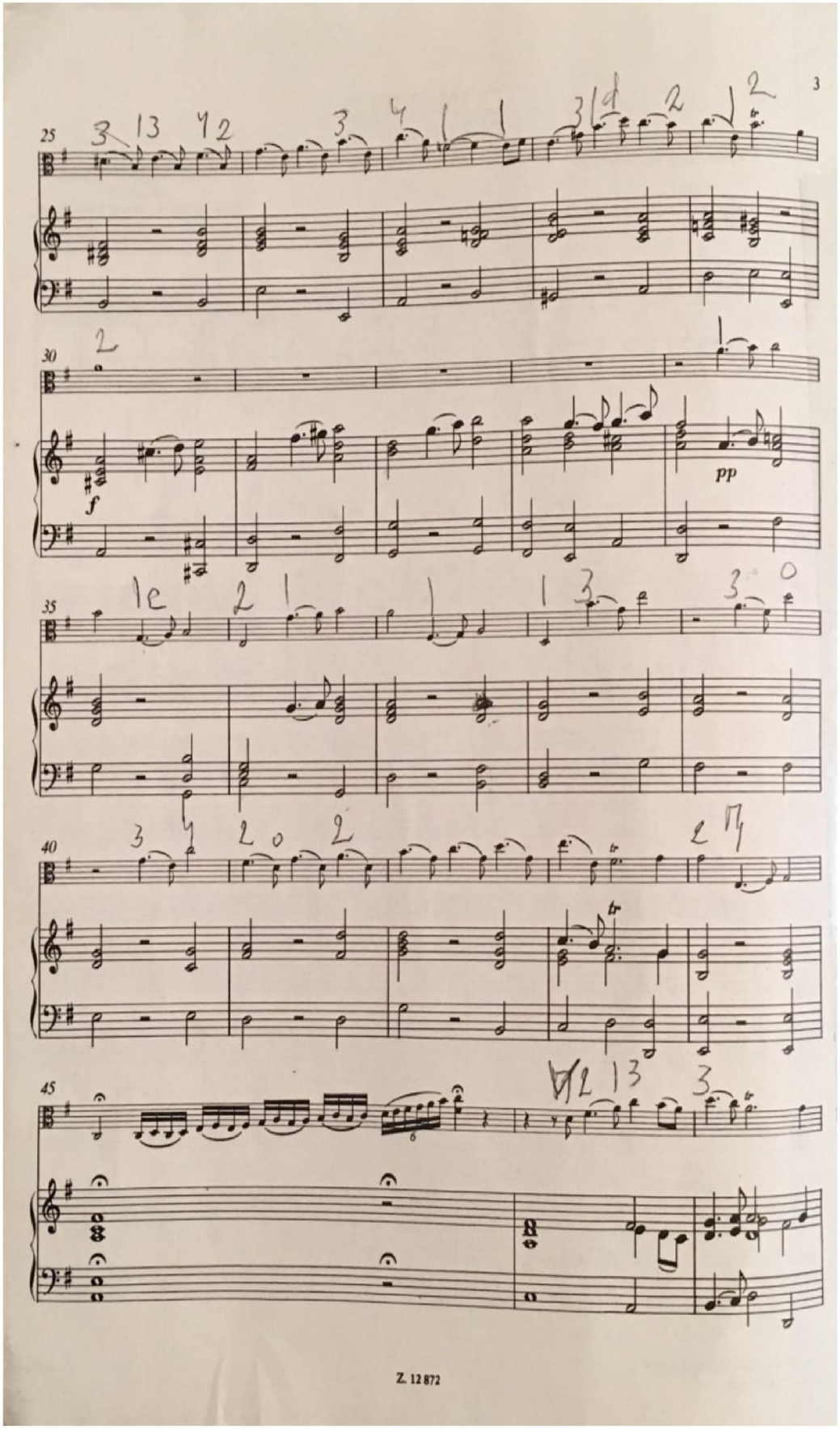
1. Марат Бисенгалиев (скрипка) и Жания Аубакирова (фортепиано):
   Сонаты № 1 С.Прокофьева; «Цыганка» М.Равеля; Сонаты Д.Тартини; «Венгерский танец» и Скерцо, Сонаты ре минор И.Брамса; «Bissarrerio» Э.Элгара; Скерцо № 2 Ф.Шопена; «Крейслер» Д.Тартини (2002); а также Концерт № 1 для скрипки с оркестром Г.Венявского в сопровождении симфонического оркестра национального польского радио (2002); Концерт № 4 В.А.Моцарта в сопровождении государственного симфонического оркестра под управлением Т.Абдрашева (1993).
2. Айман Мусаходжаева (скрипка) и Гаухар Мурзабекова (скрипка):
   «Концерт для двух скрипок с оркестром» И.С.Баха в дуэте с (1993);
   «Сонаты № 9 «Крейцерова» Л.В.Бетховена (1986);
   «Соната для скрипки» соло Э.Изаи;
   «Поэма» М.Тулебаева, «Мелодия» Г.Жубановой, «Кюй» Е.Брусиловского;
   «Вариации на тему Гайдна» И.Брамс; «Вальс-скерцо» П.Чайковского;
3. Эльвира Накипбекова (скрипка), Альфия Накипбекова (виолончель)
   «Концерт для скрипки с оркестром» С.Мухамеджанова;
   «Павана» М.Равеля для виолончели и фортепиано;
4. Рафаэль Хисматуллин (скрипка)
   «Скерцо для скрипки и фортепиано» В.Новикова (1988);
   «Симфония № 4 «Такла-Макан» (концерт для скрипки с оркестром) К.Кужамьярова (1988);
5. Кенжебек Андарбаев (виолончель), Джамбул Баспаев (виолончель):
   «Элегия» Е.Андосова (1989); «Романс» А.Жубанова.
6. Гаухар Мурзабекова:
   «Соната № 3» И.Брамса (партия фортепиано Жания Аубакирова) (1986).

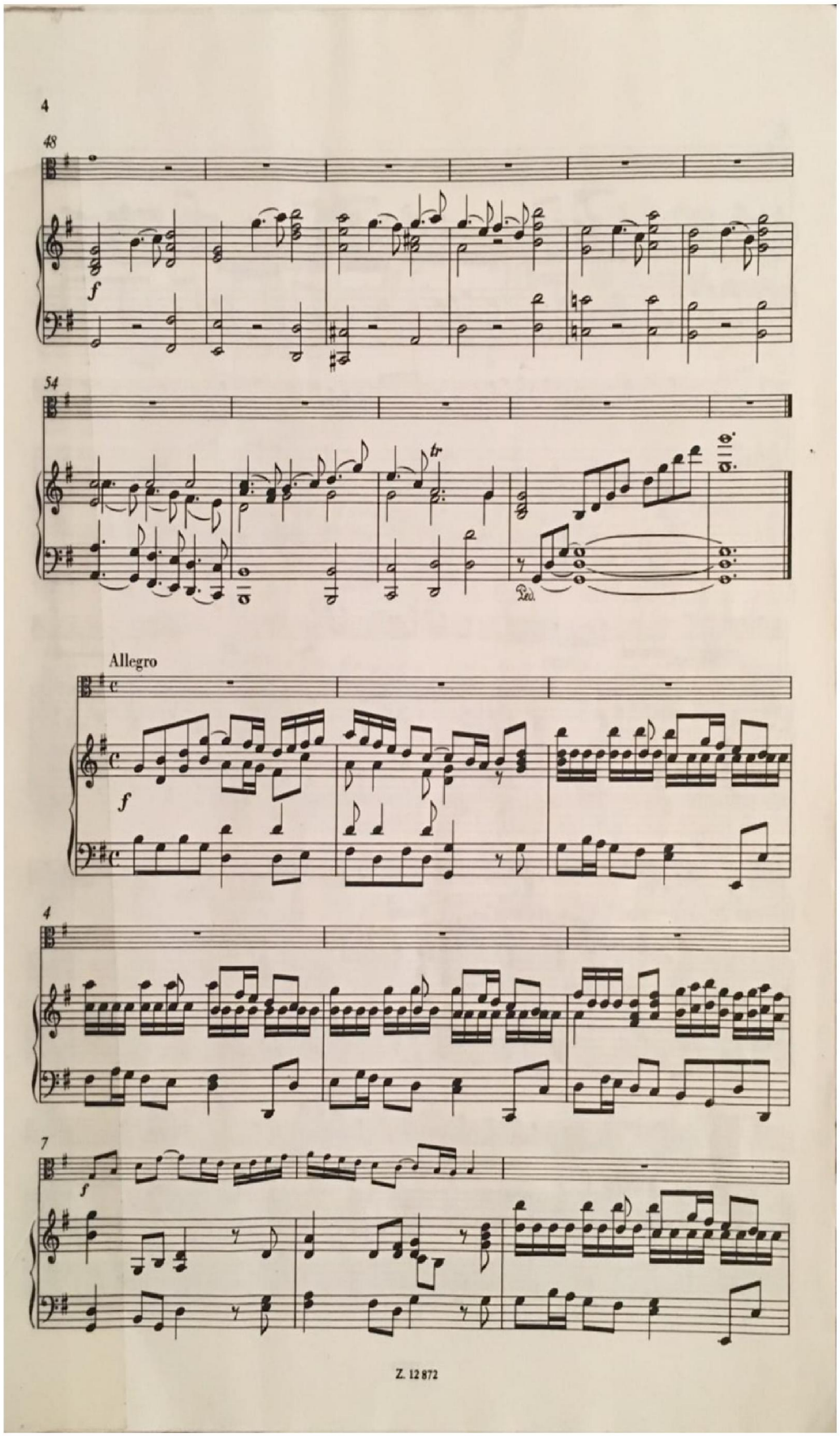
ПРИЛОЖЕНИЕ В

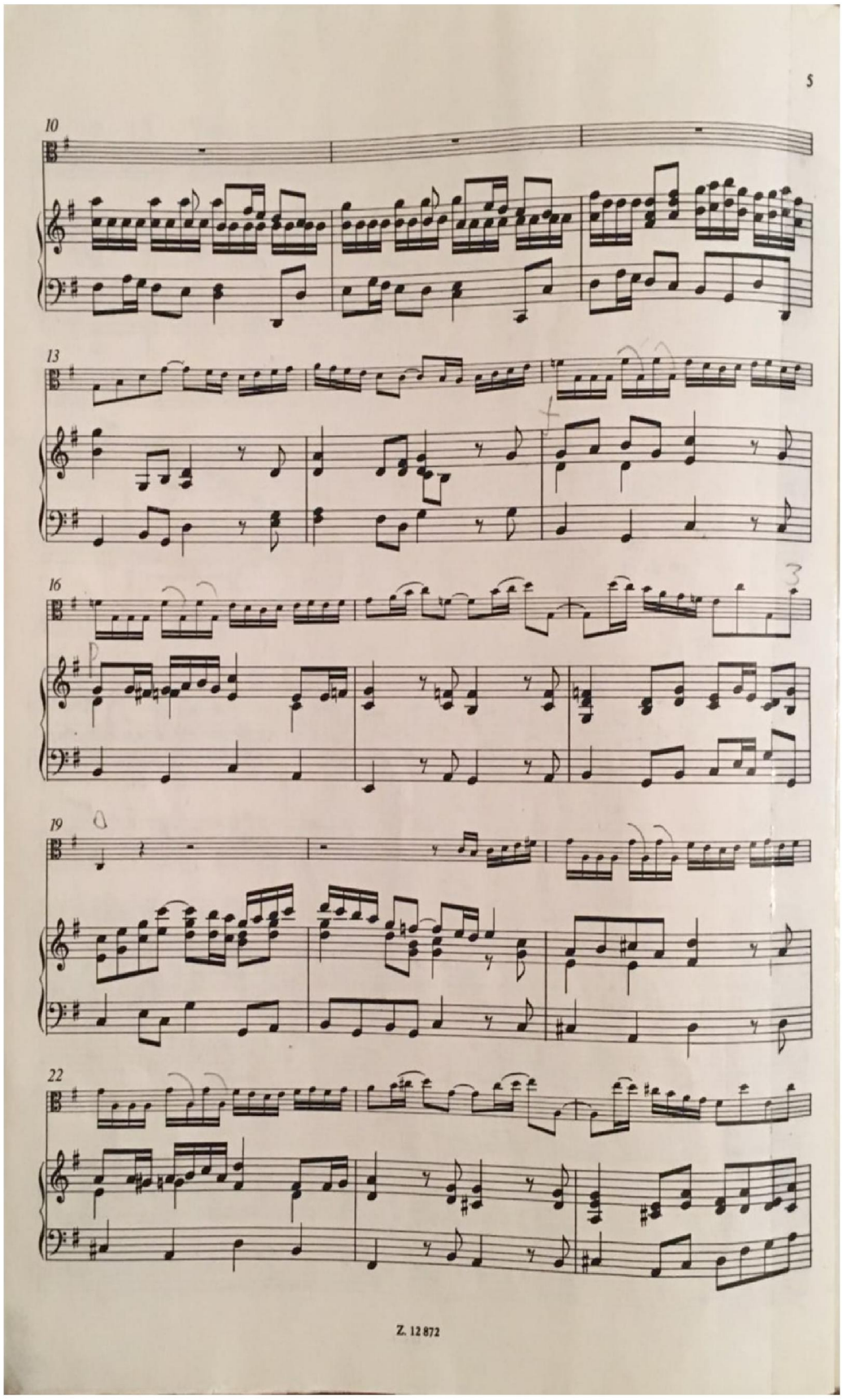
Нотные примеры анализируемых произведений в диссертации:

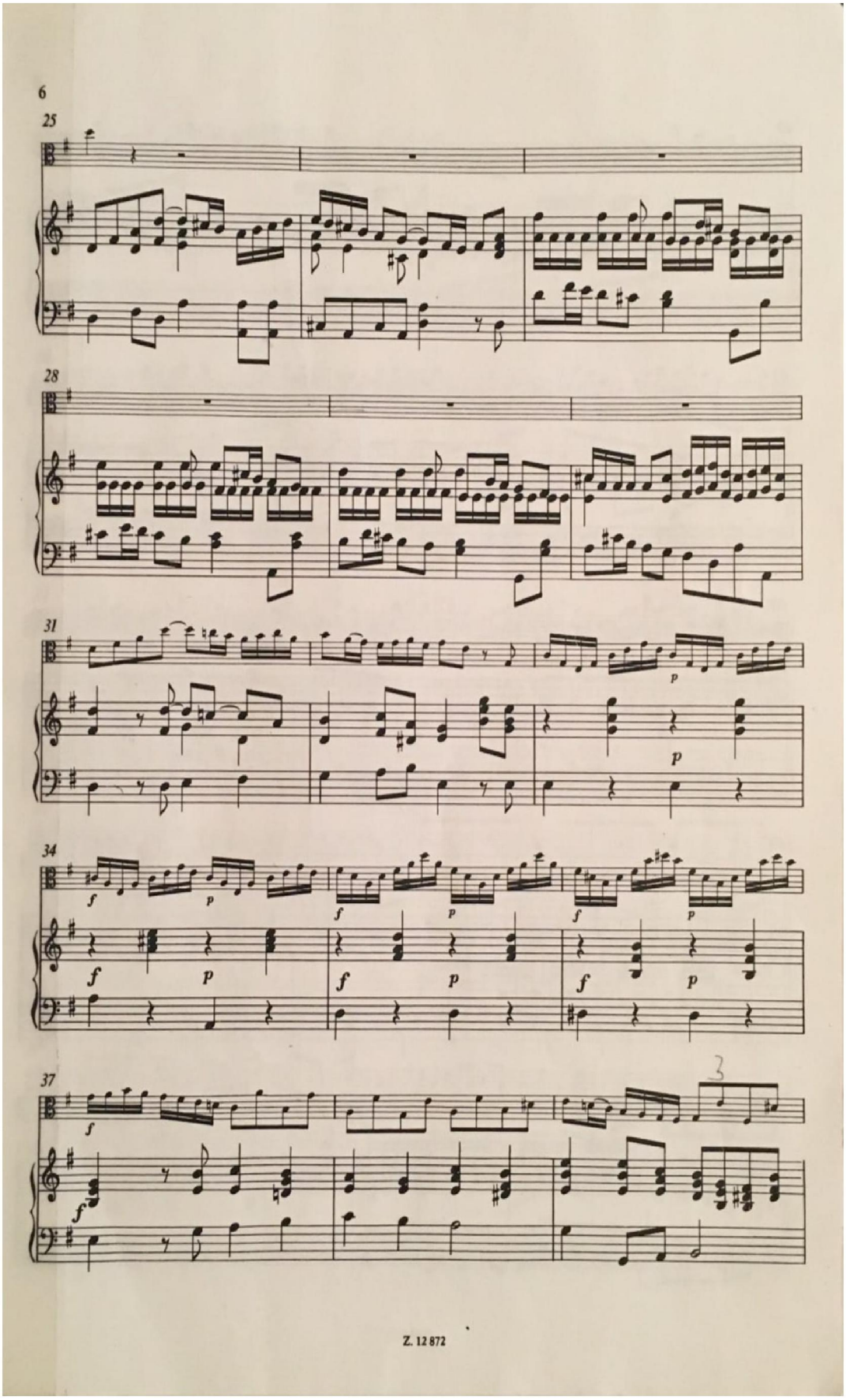
1. Г. Телеман – Концерт (G-dur) для альта с оркестром (клавир);

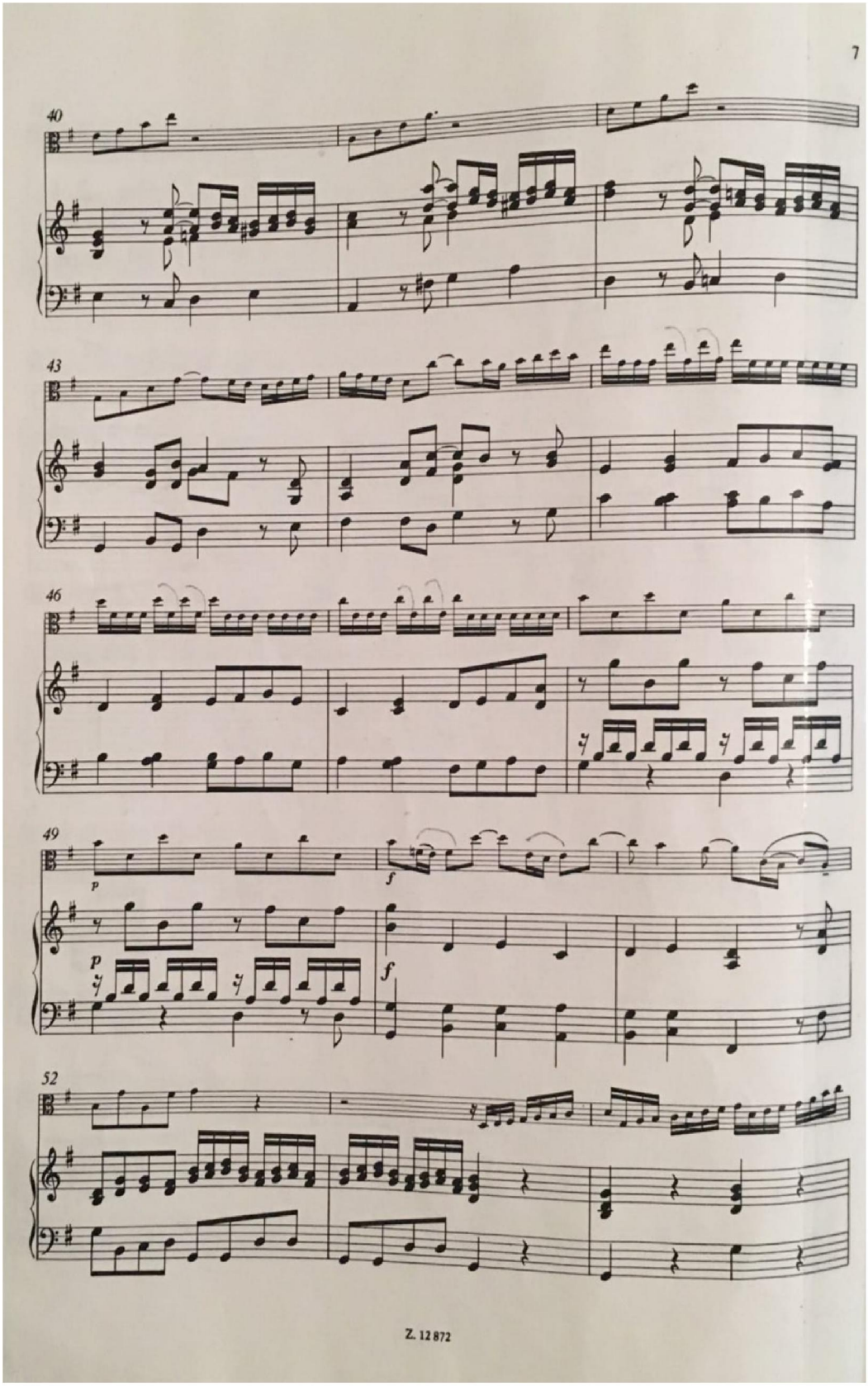


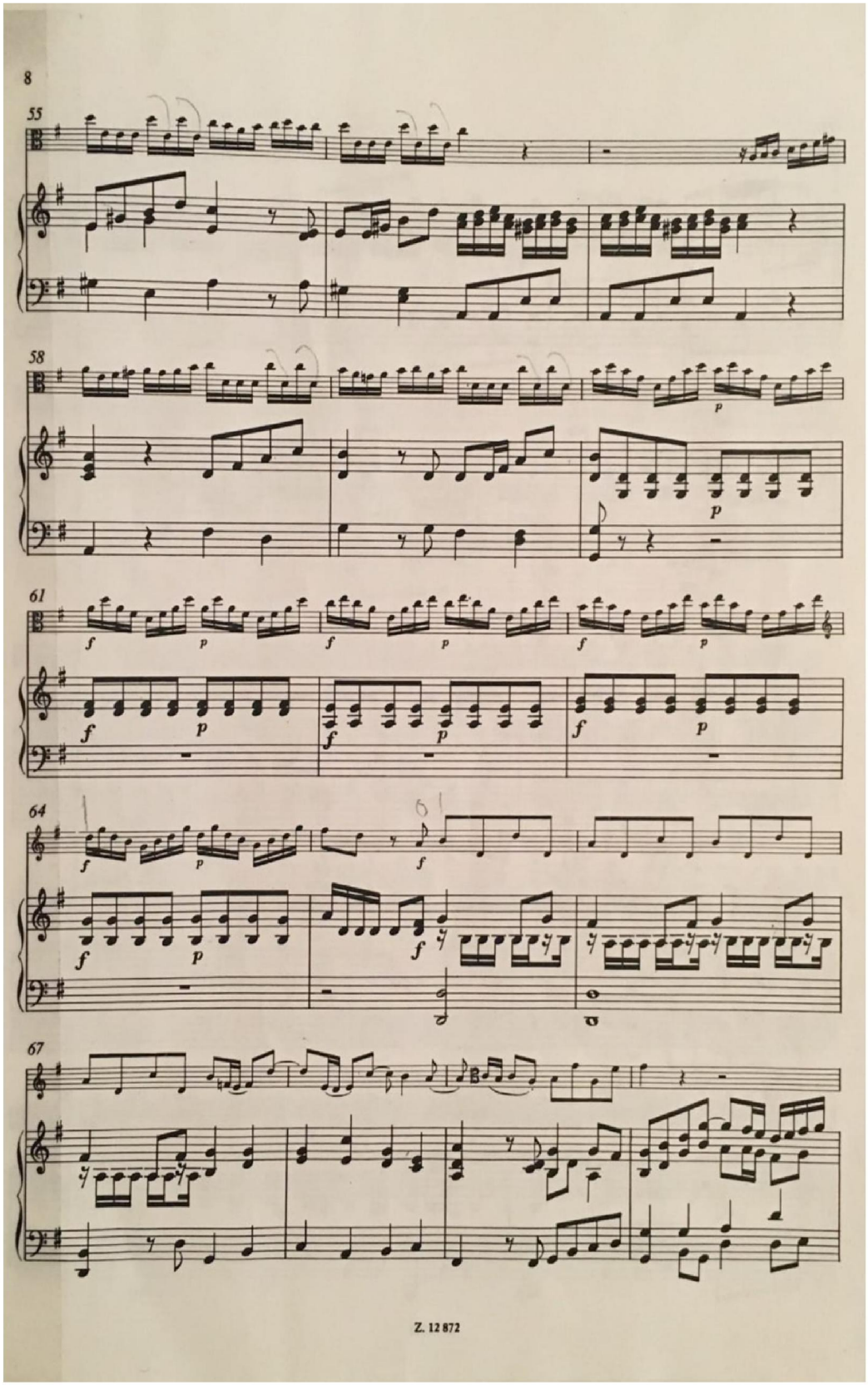

3
25
30
35
40
45
f
pp
Z. 12 872

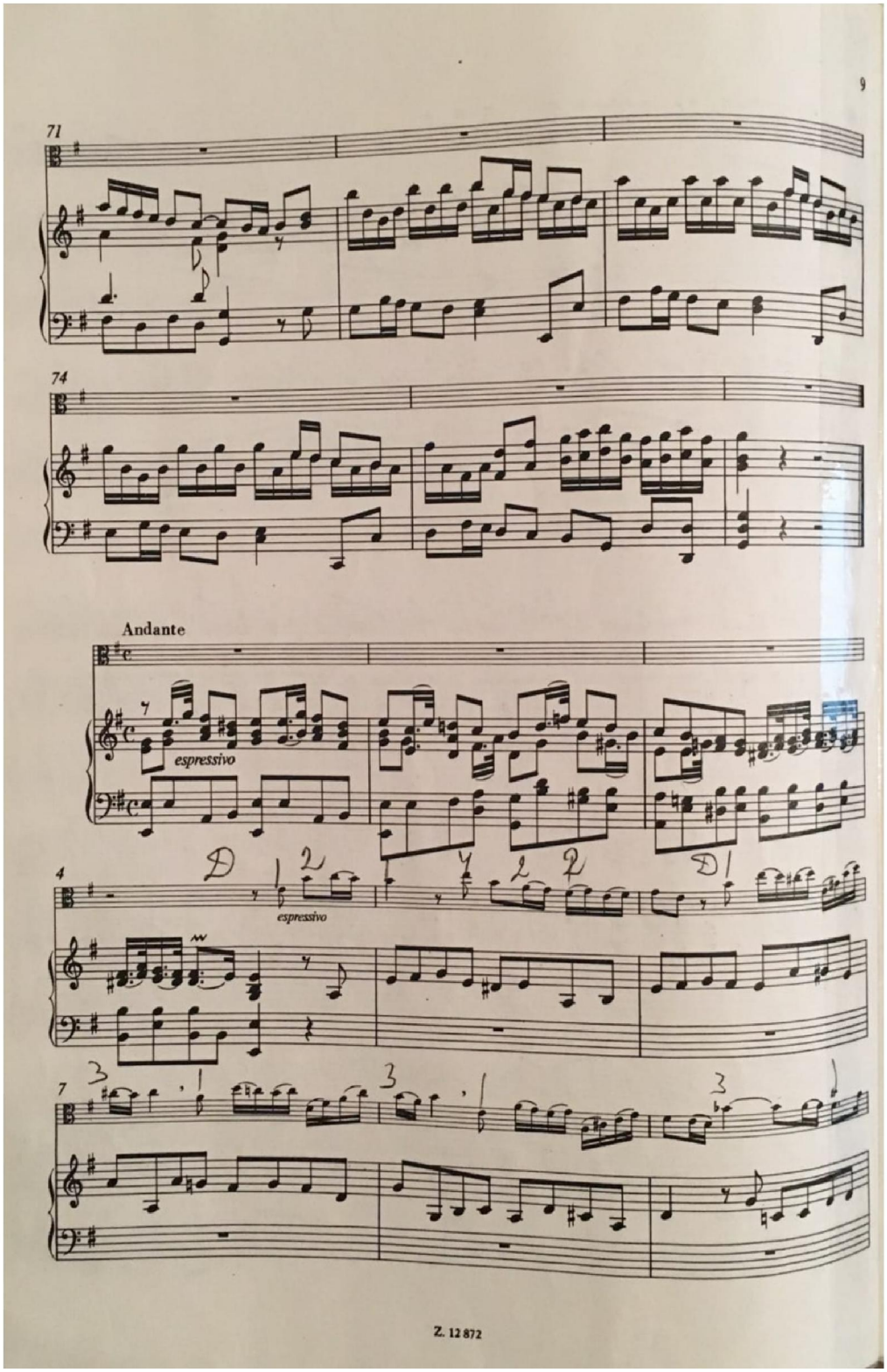

4
48
f
54
tr
Allegro
f
4
7
f
Z. 12 872

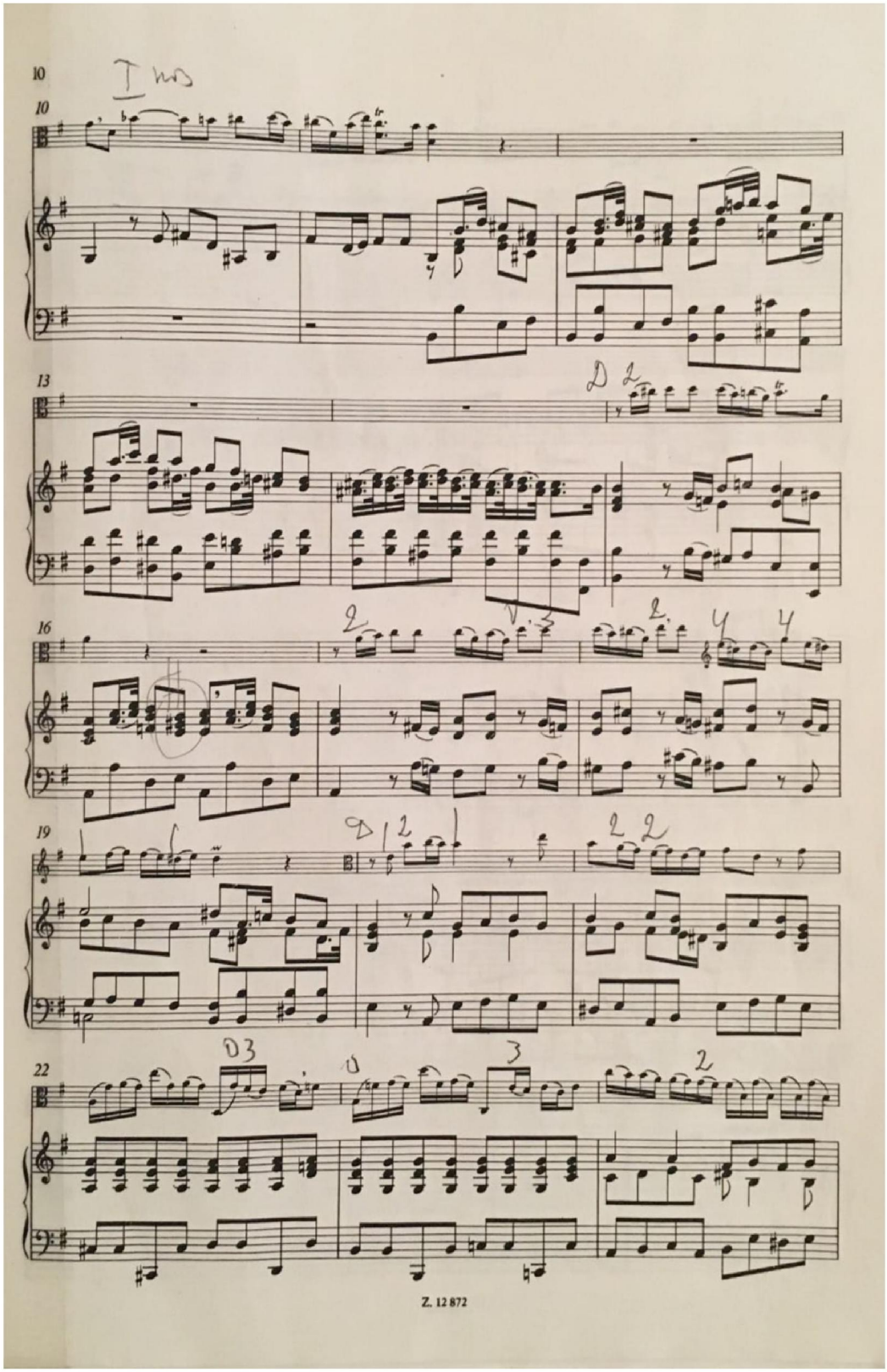

5
10
13
16
19
22
Z. 12 872

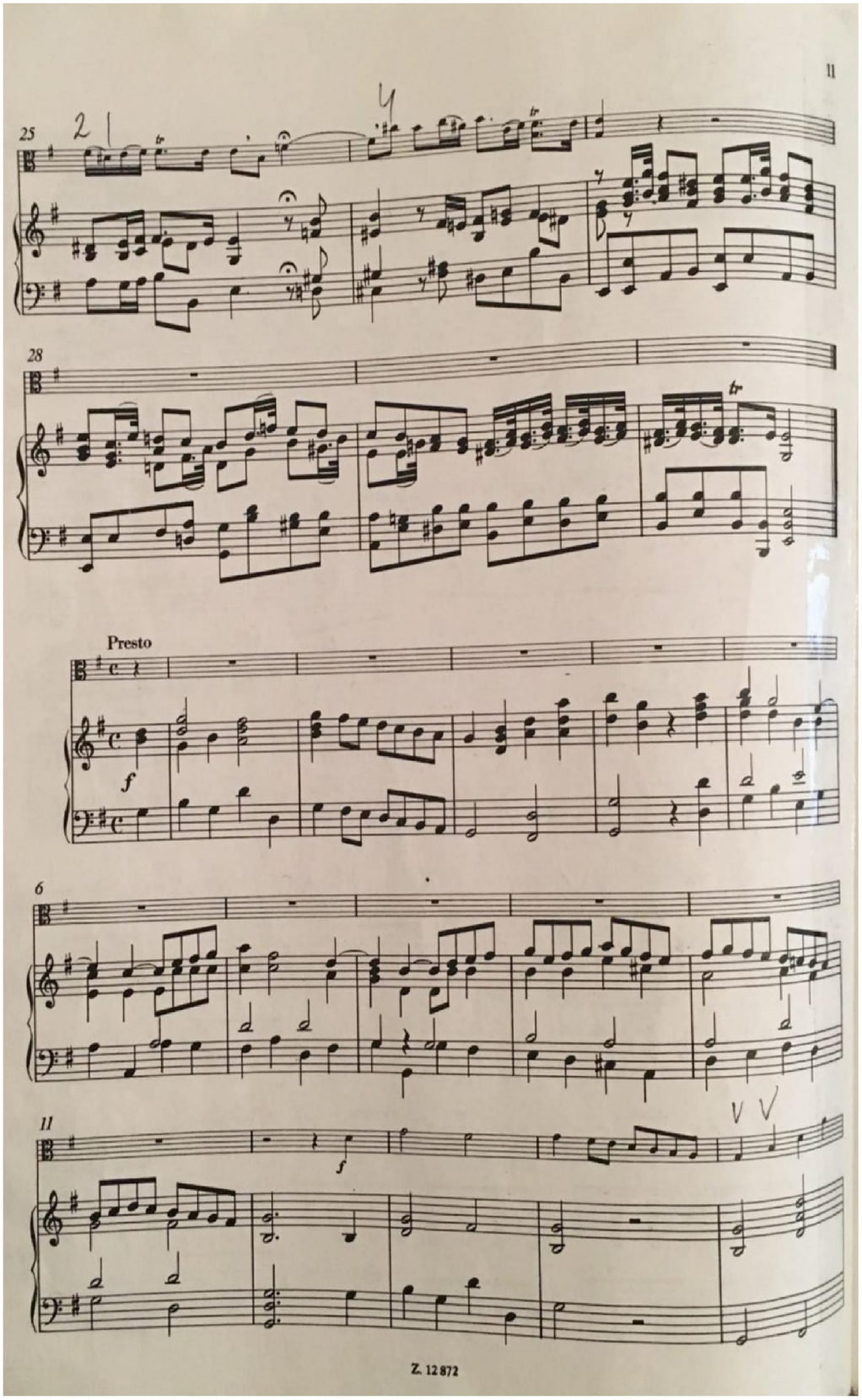

6
25
28
31
34
37
Z. 12 872

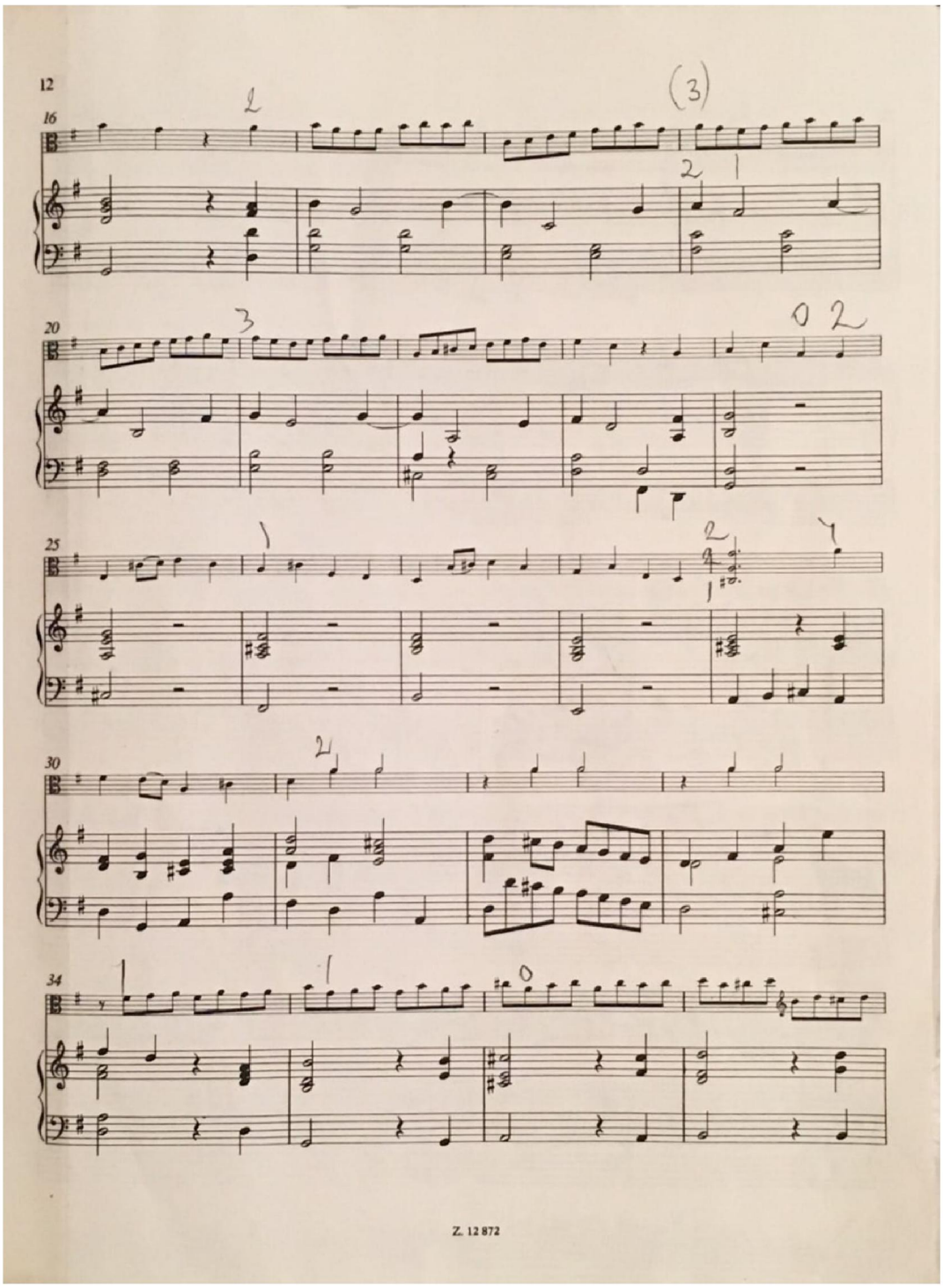

7
40
43
46
49
p
f
p
f
52
Z. 12 872

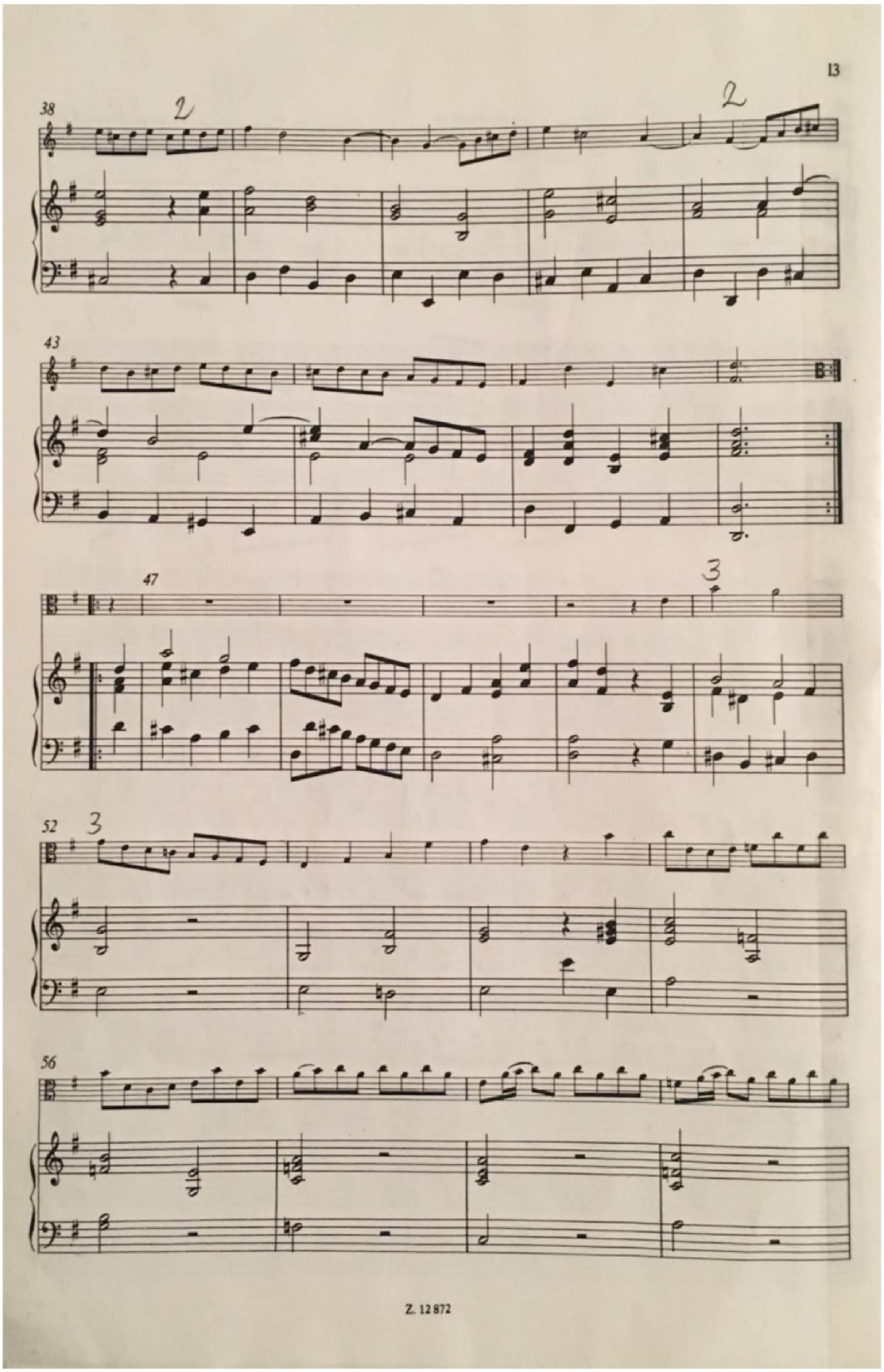

8
55
58
61
64
67
Z. 12 872

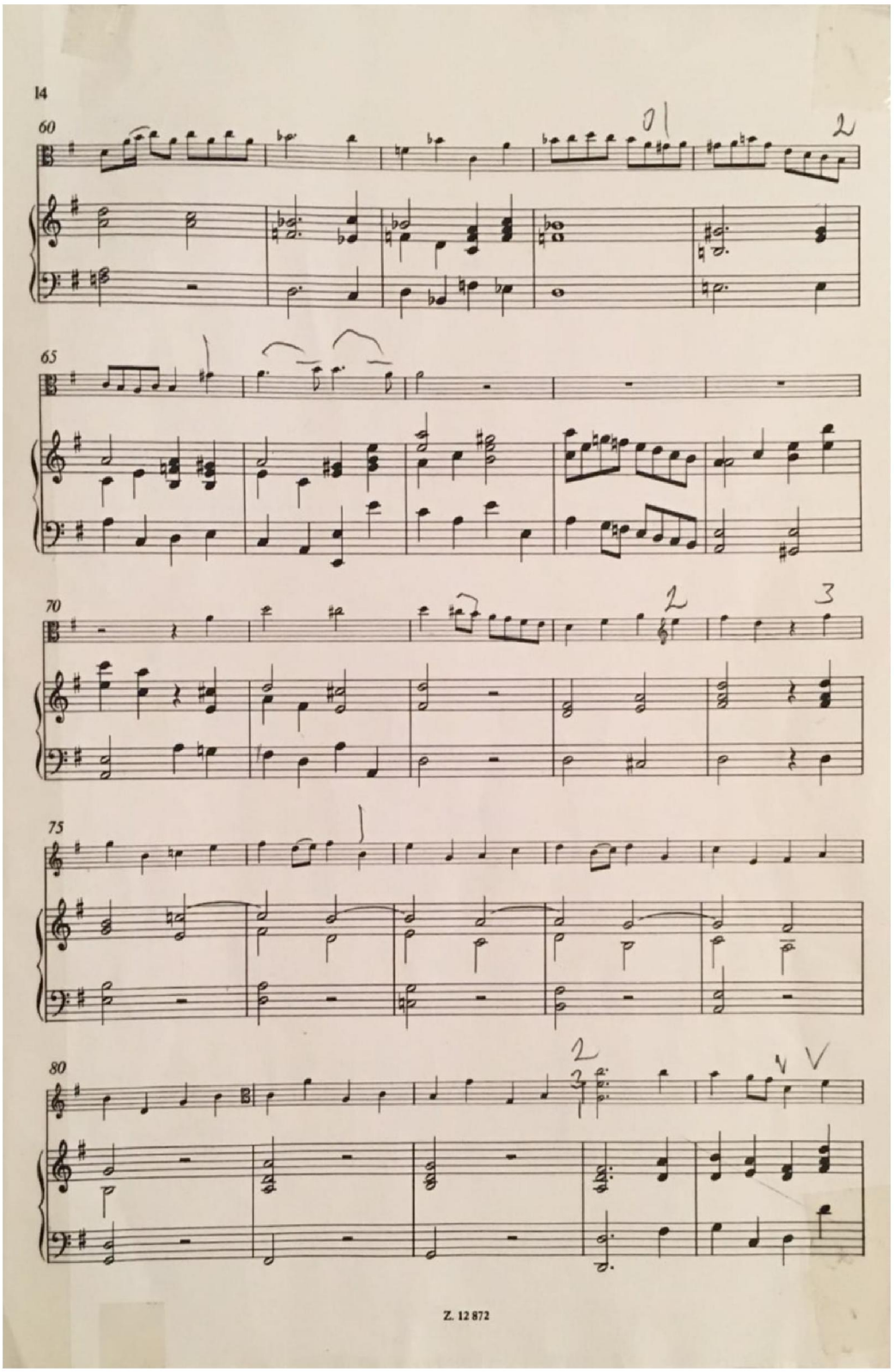

9
71
74
Andante
espressivo
espressivo
Z. 12 872

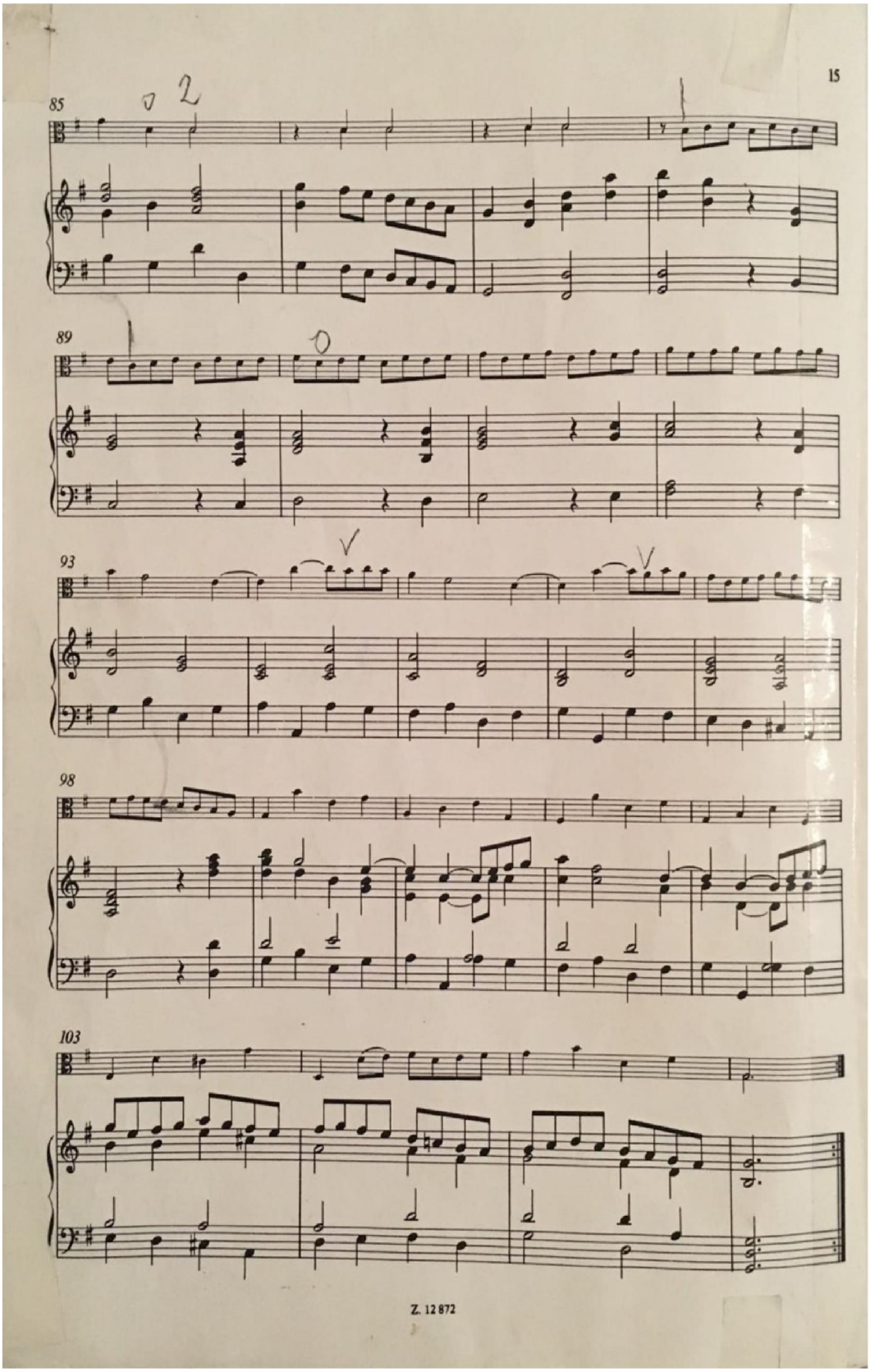

10
10
I ms
13
16
19
22
Z. 12 872


11
25
28
Presto
f
6
11
f
Z. 12 872
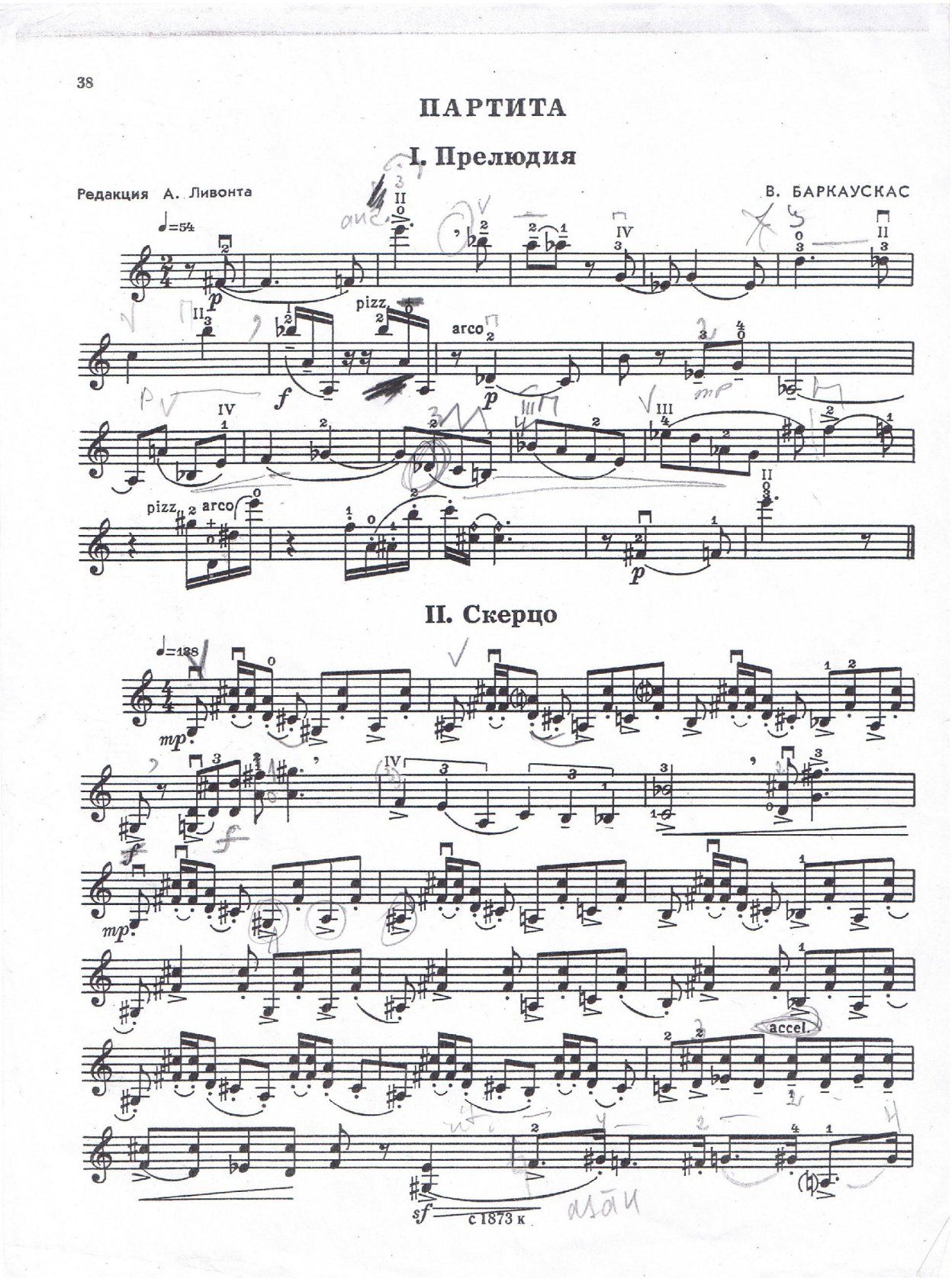

12
16
20
25
30
34
Z. 12 872

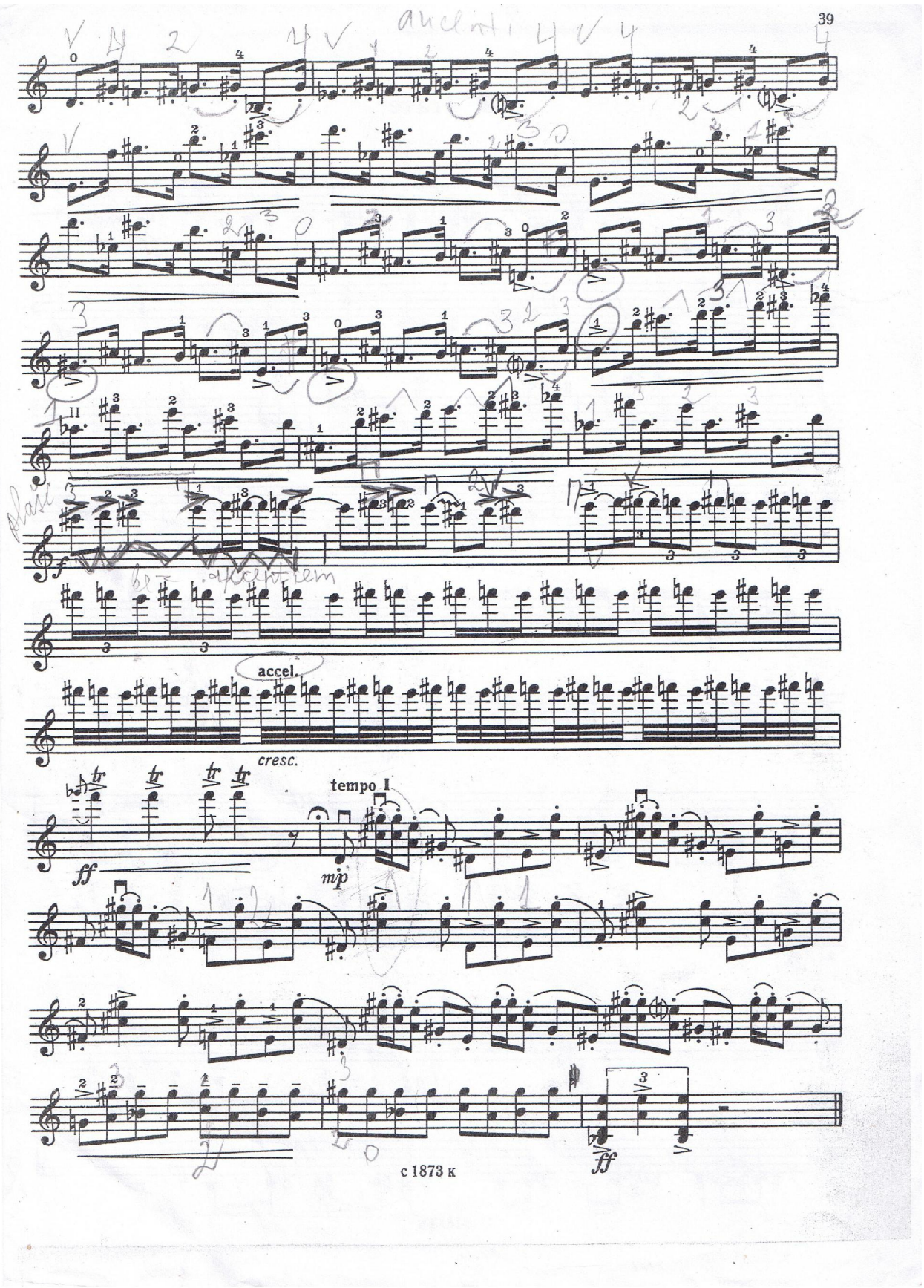

13
38
2
2
43
47
3
52
3
56
Z. 12 872


14
60
65
70
75
80
Z. 12 872
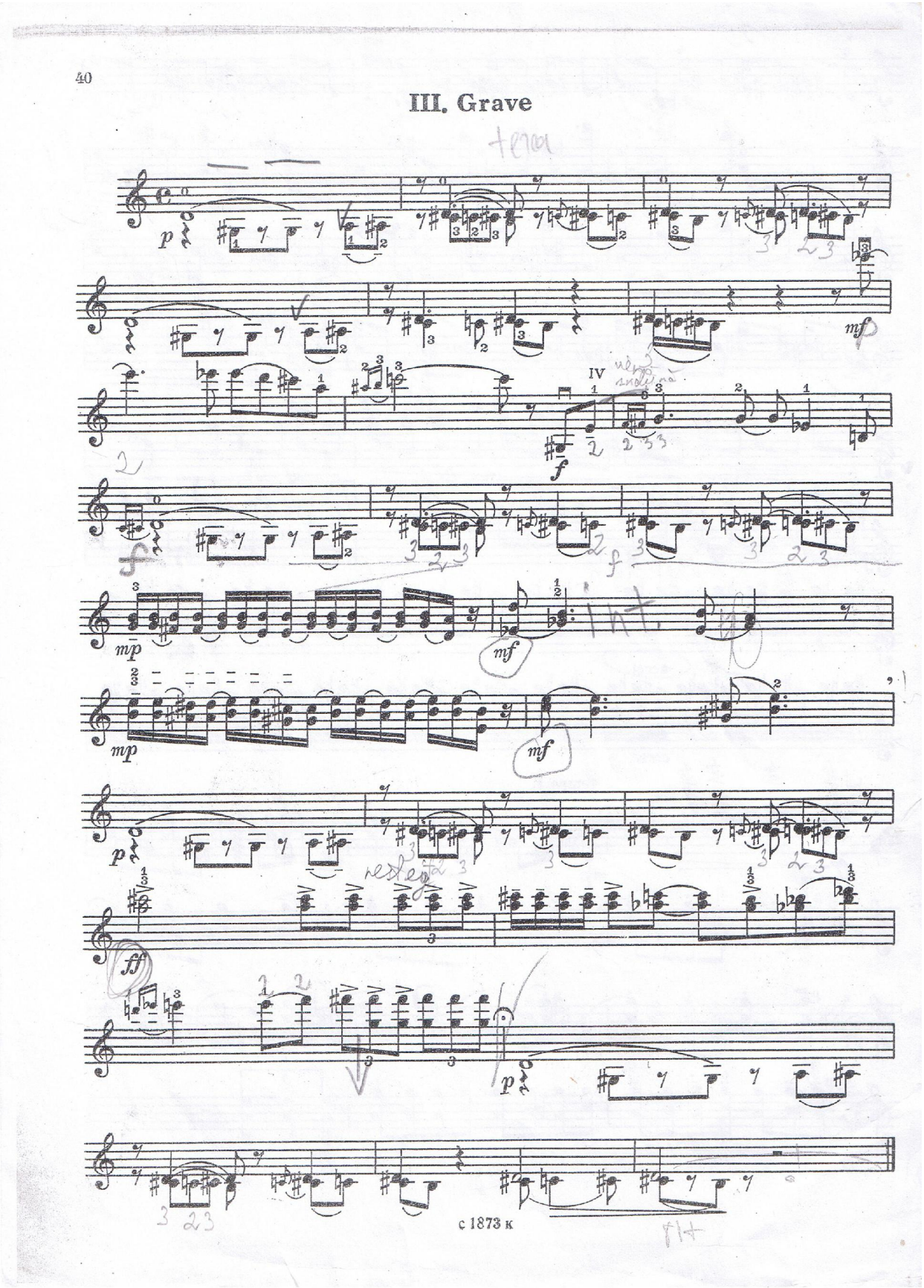

15
85
89
93
98
103
Z. 12 872

2. В. Баркаускас – Партита для скрипки соло ор. 12 № 7;
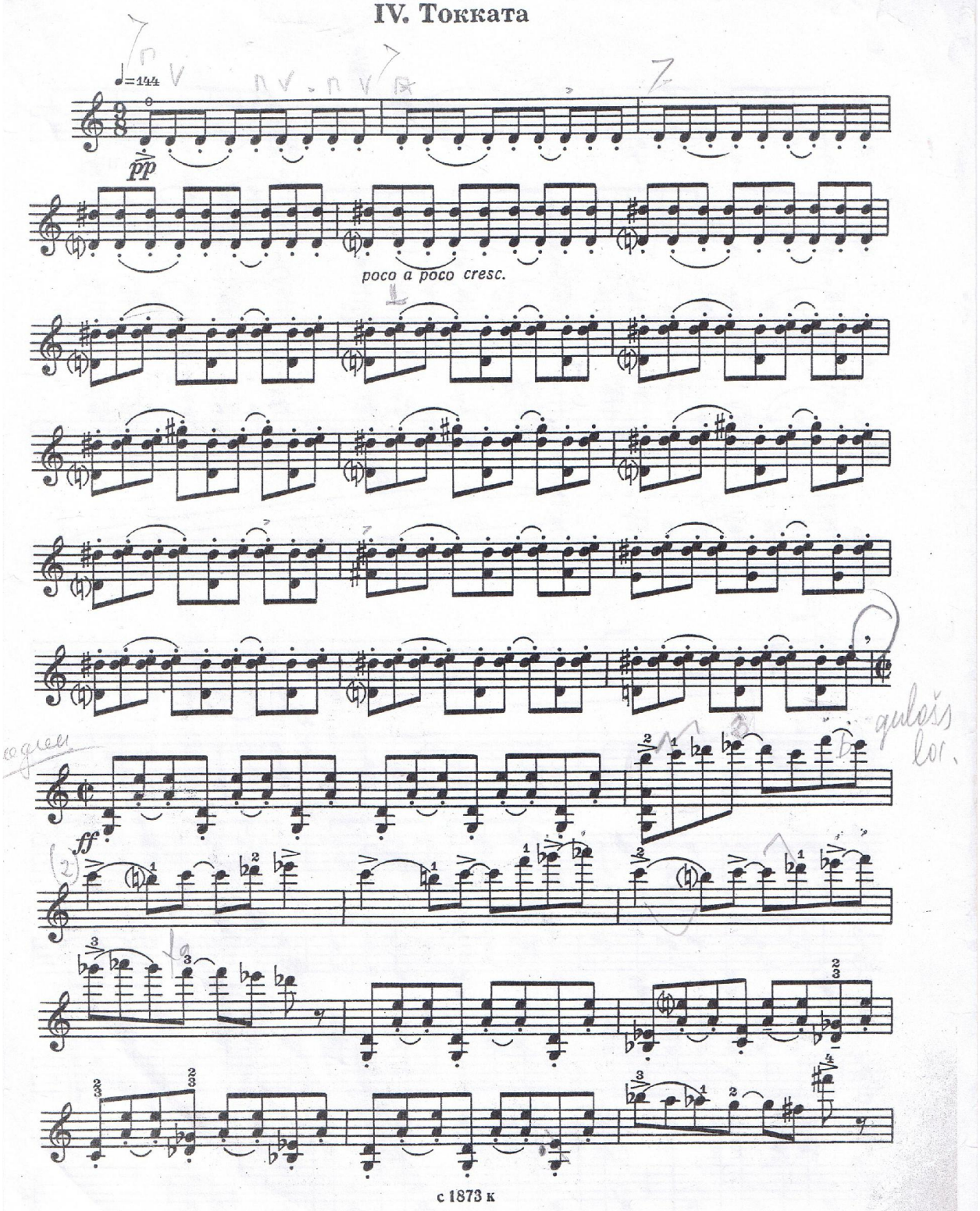



39
accel.
cresc.
tempo I
mp
ff
ff
c 1873 к
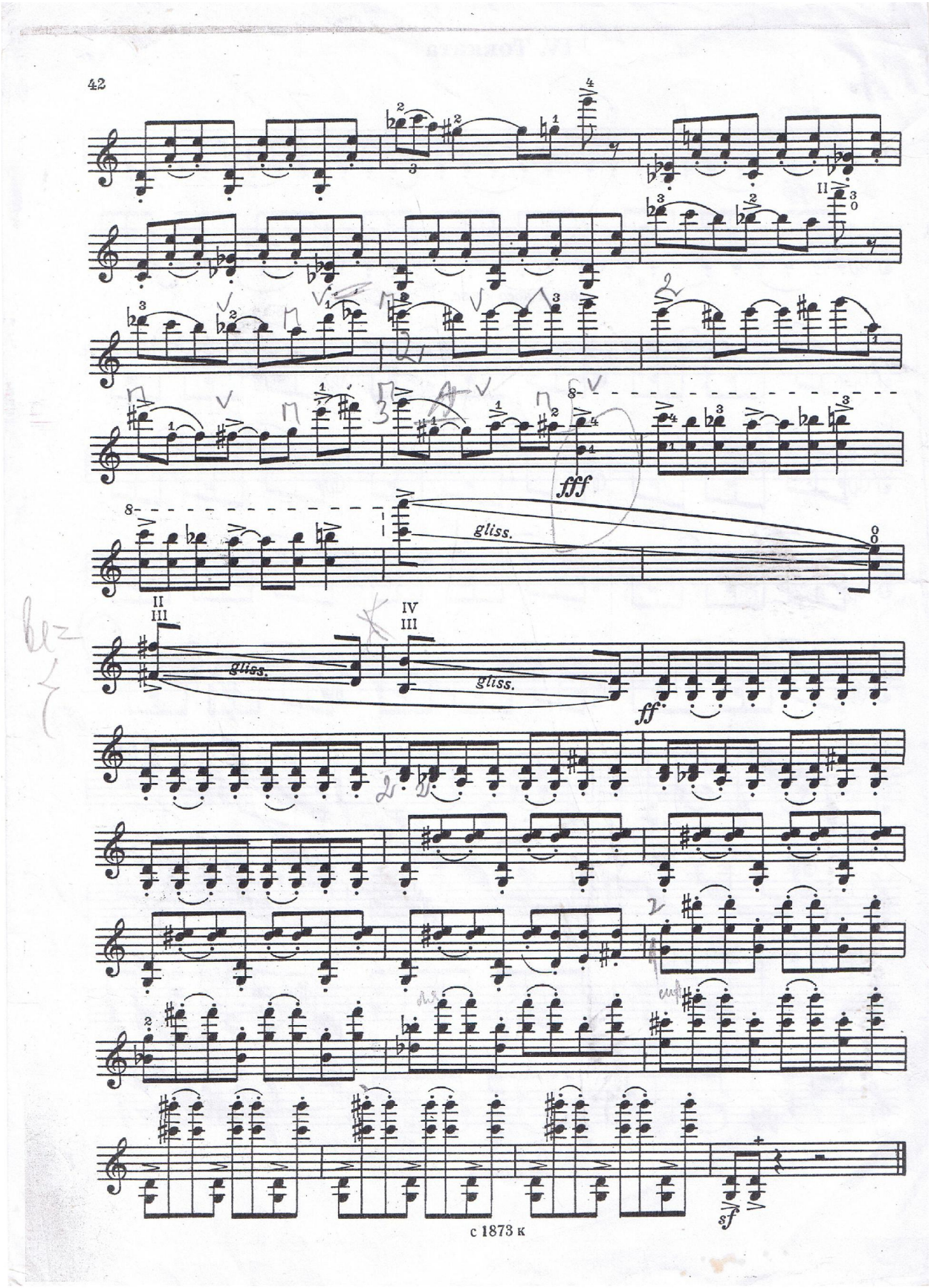
III. Grave

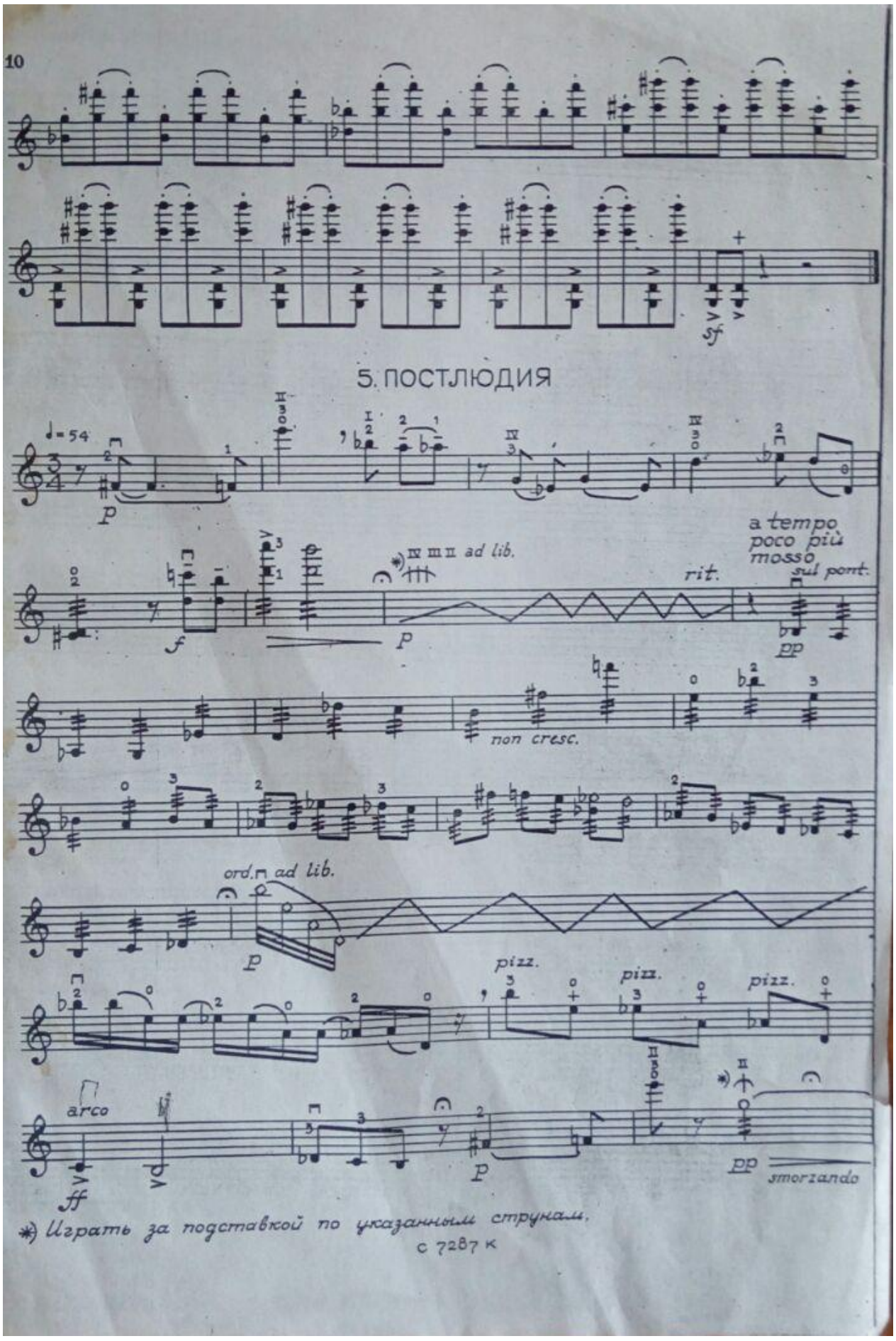


IV. Токката
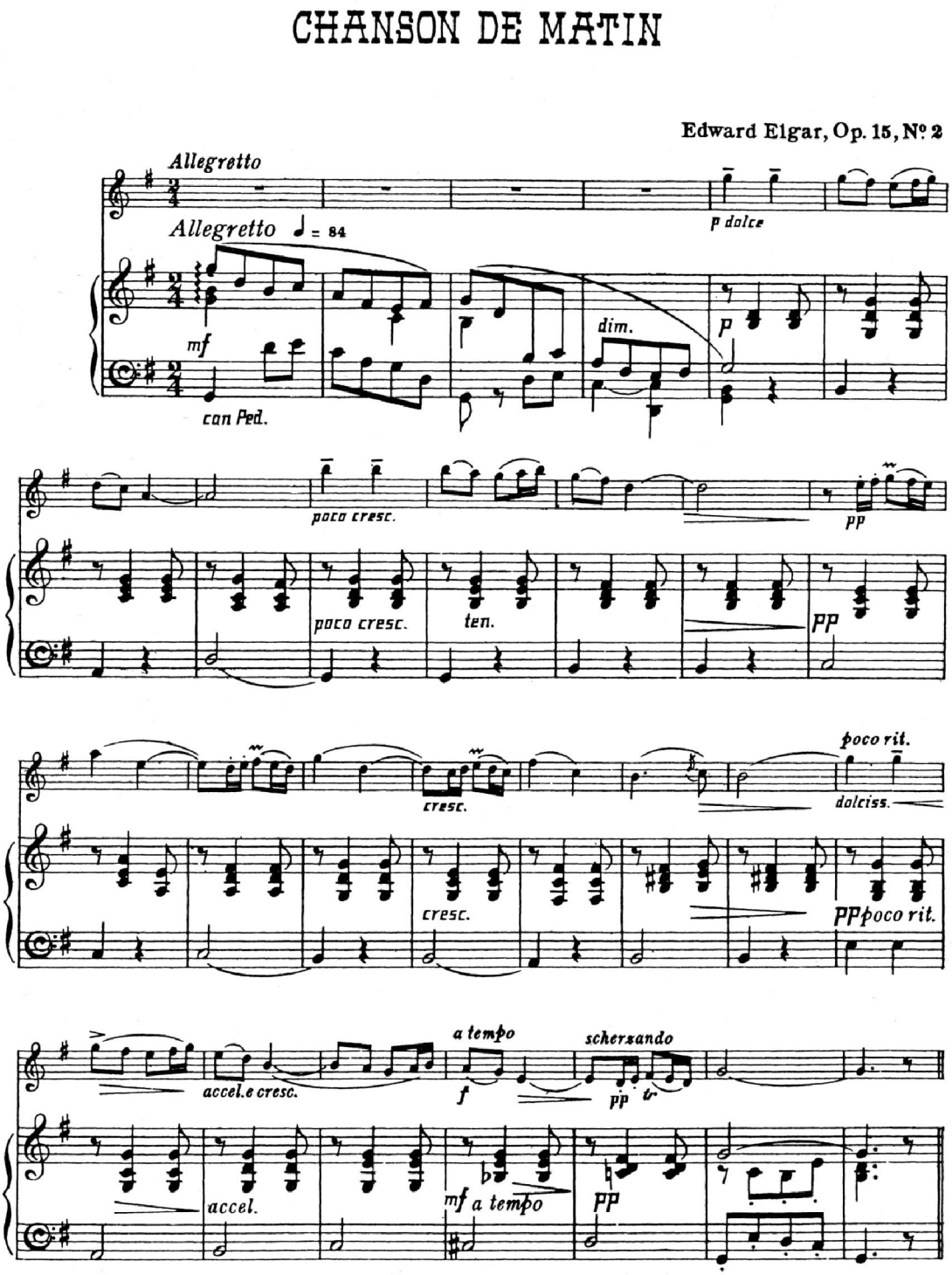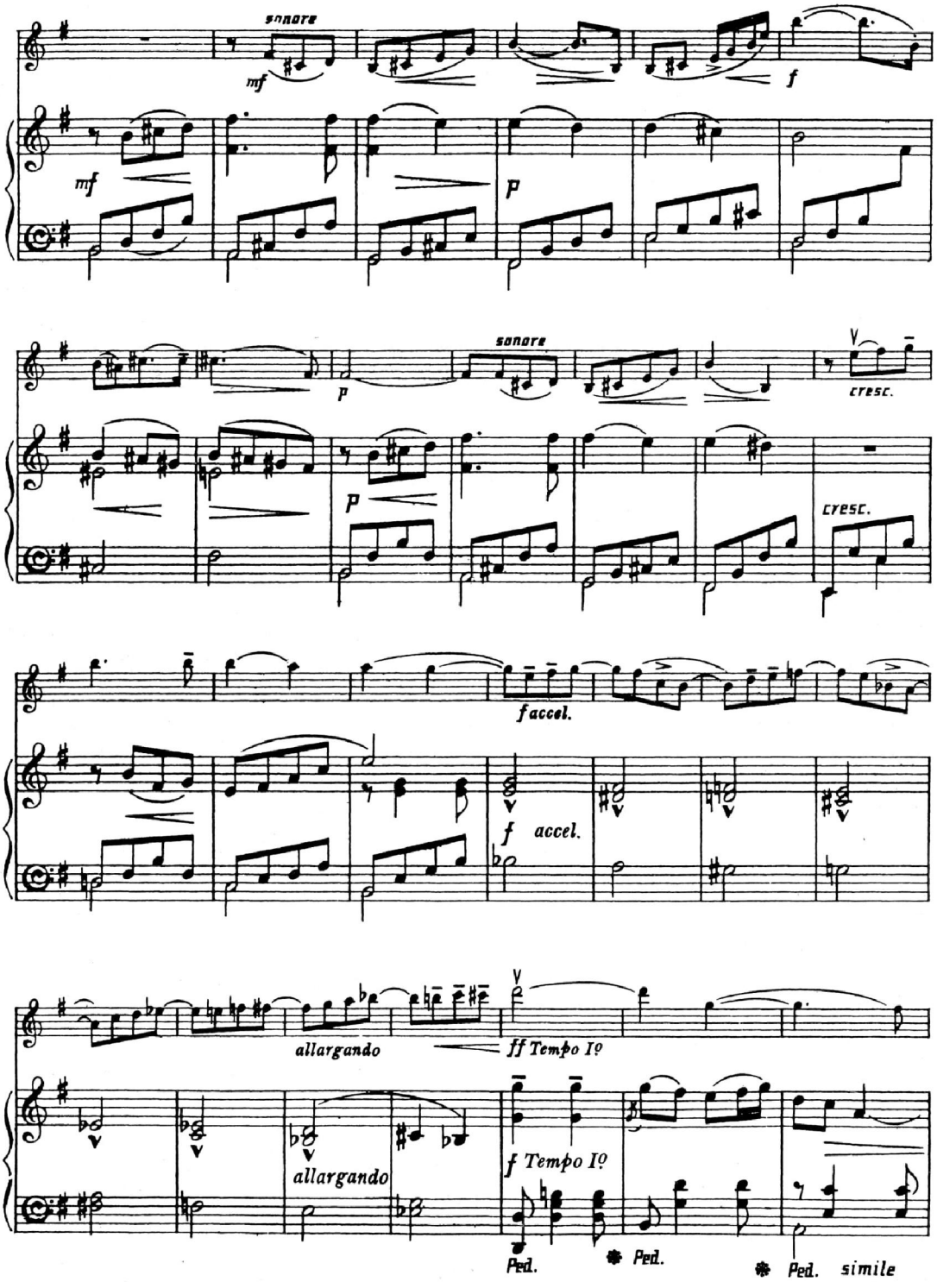


с 1873 к
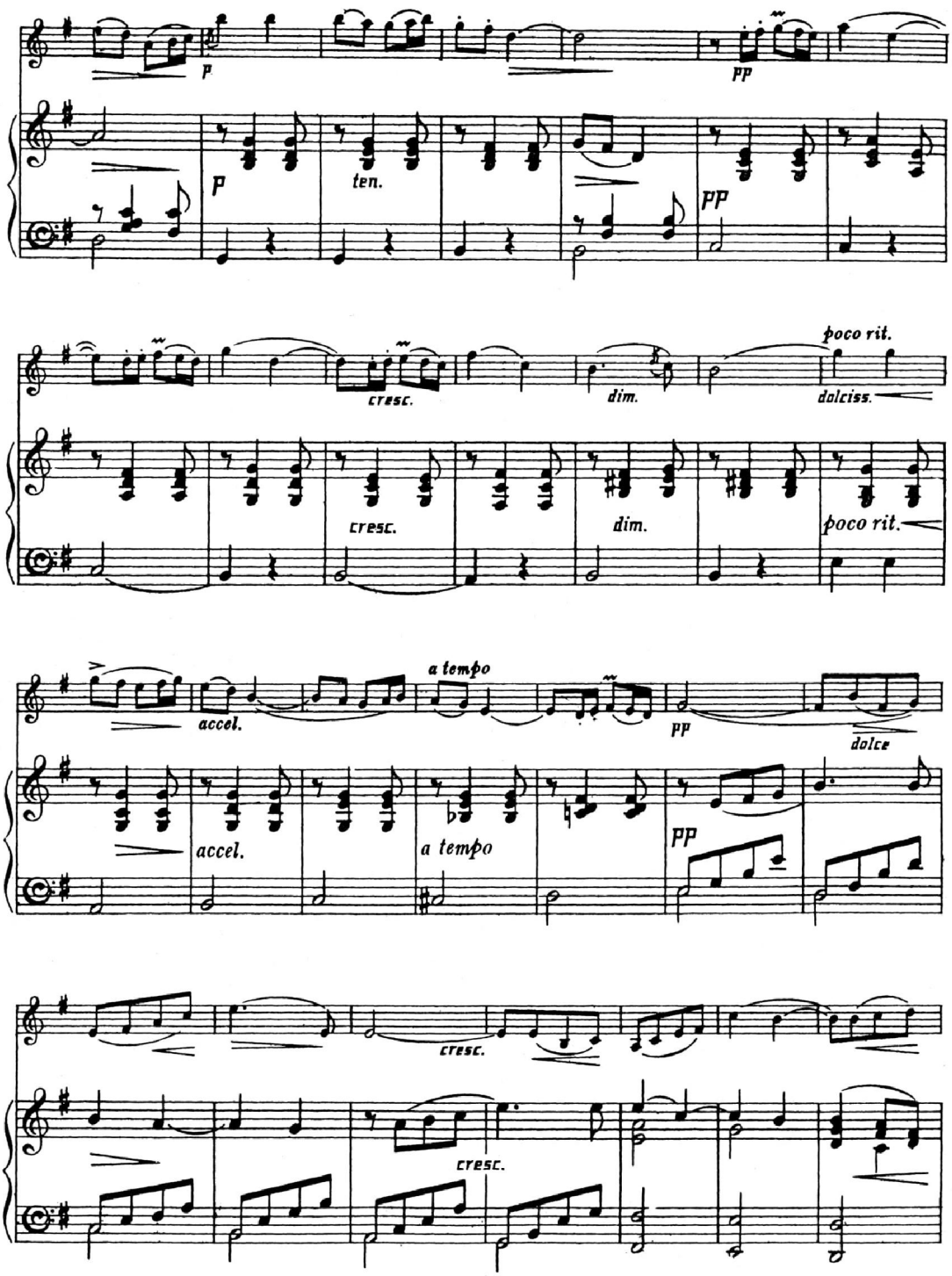

42
fff
gliss.
gliss.
gliss.
ff
sf
с 1873 к
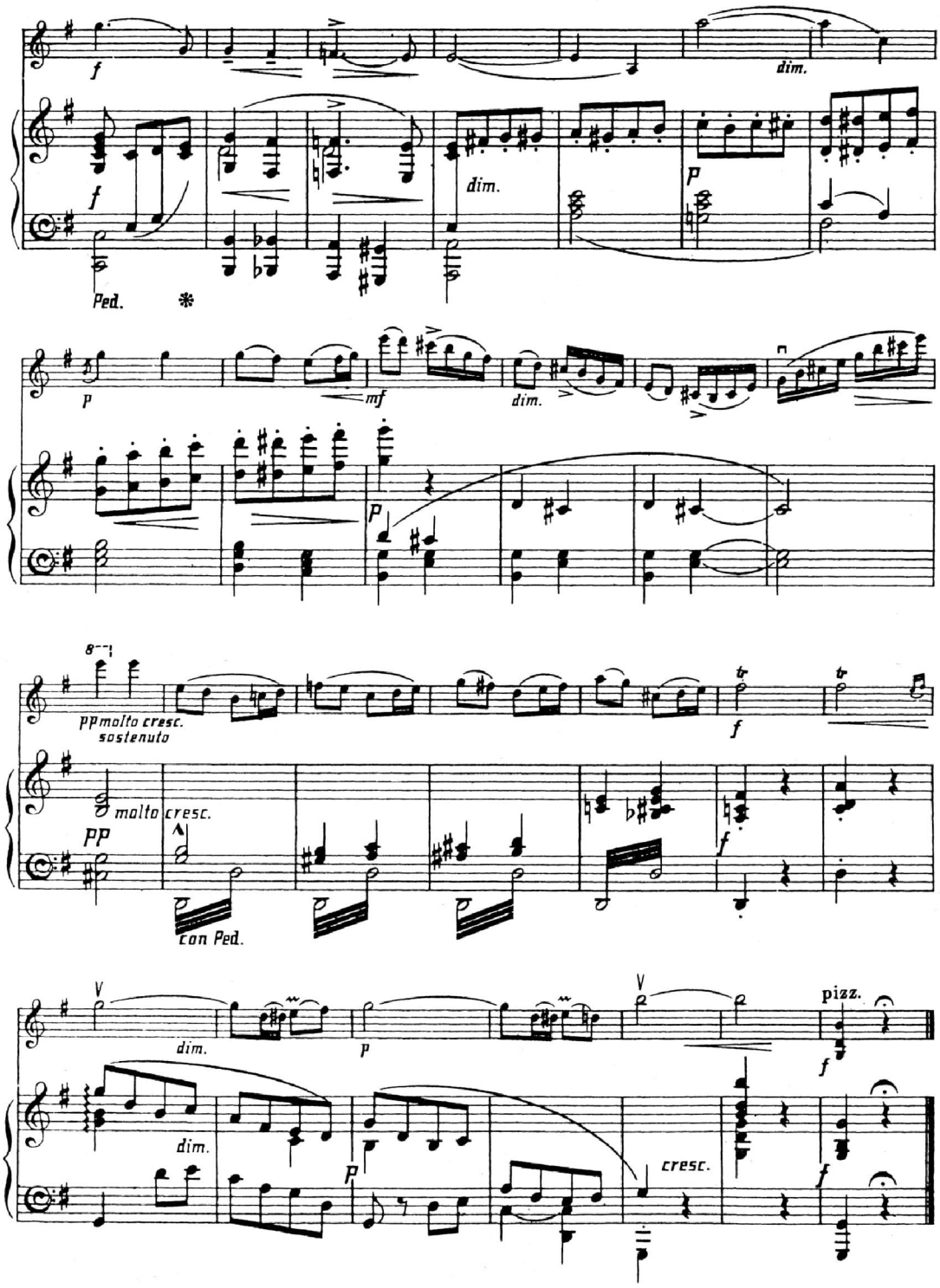

10
sf
5. ПОСТЛЮДИЯ
♩= 54
p
a tempo
poco più
mosso
sul pont.
rit.
pp
non cresc.
ord. ad lib.
pizz.
arco
ff
pp
smorzando
*) Играть за подставкой по указанным струнам.
с 7287 к

3. Э. Эльгар – «Шансон де Матин», «Шансон де Нюи» для скрипки и фортепиано;
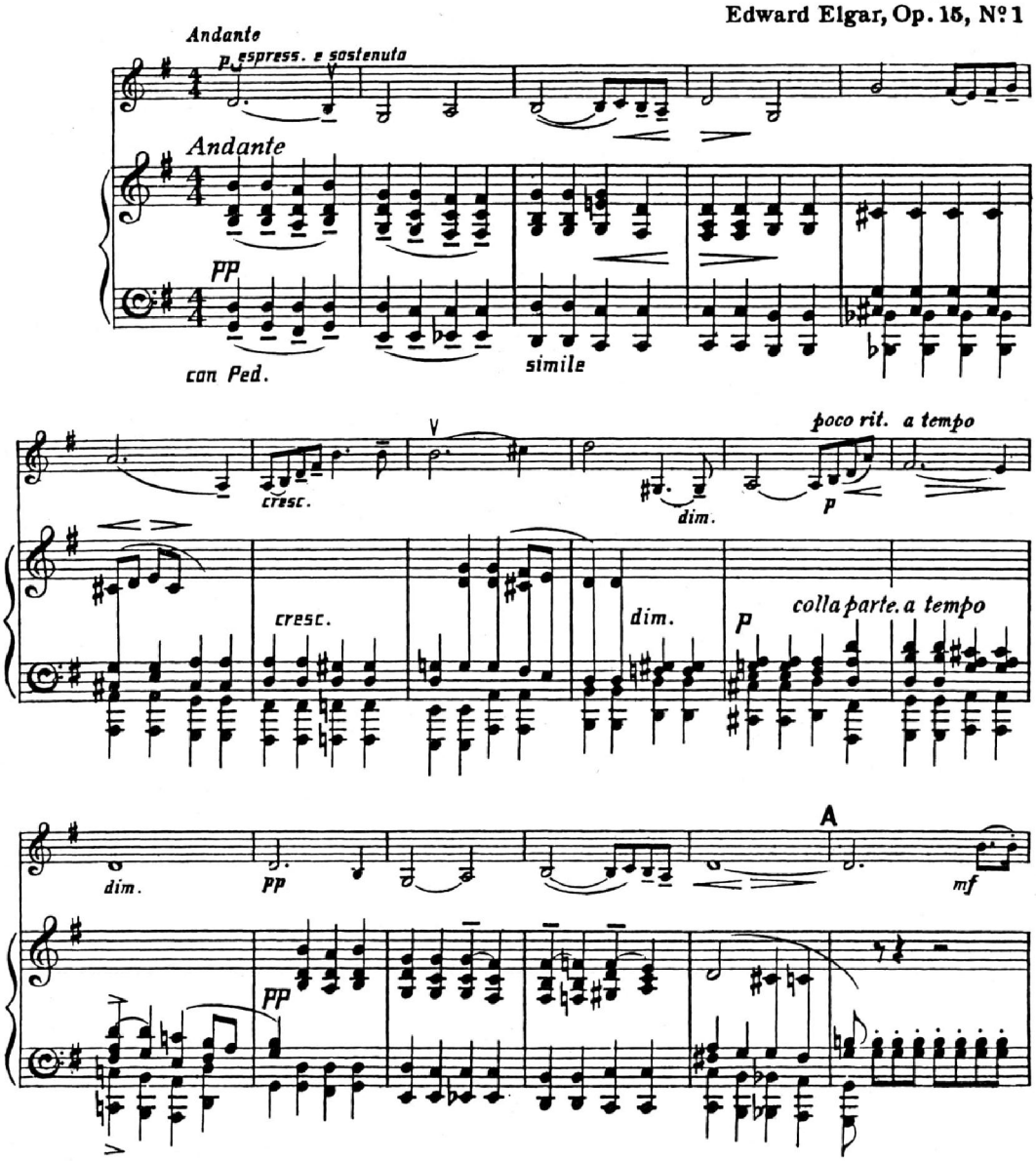



sonore
mf
mf
f
p
p
sonore
cresc.
cresc.
f accel.
f accel.
allargando
ff Tempo I°
allargando
f Tempo I°
Ped.
Ped.
Ped. simile

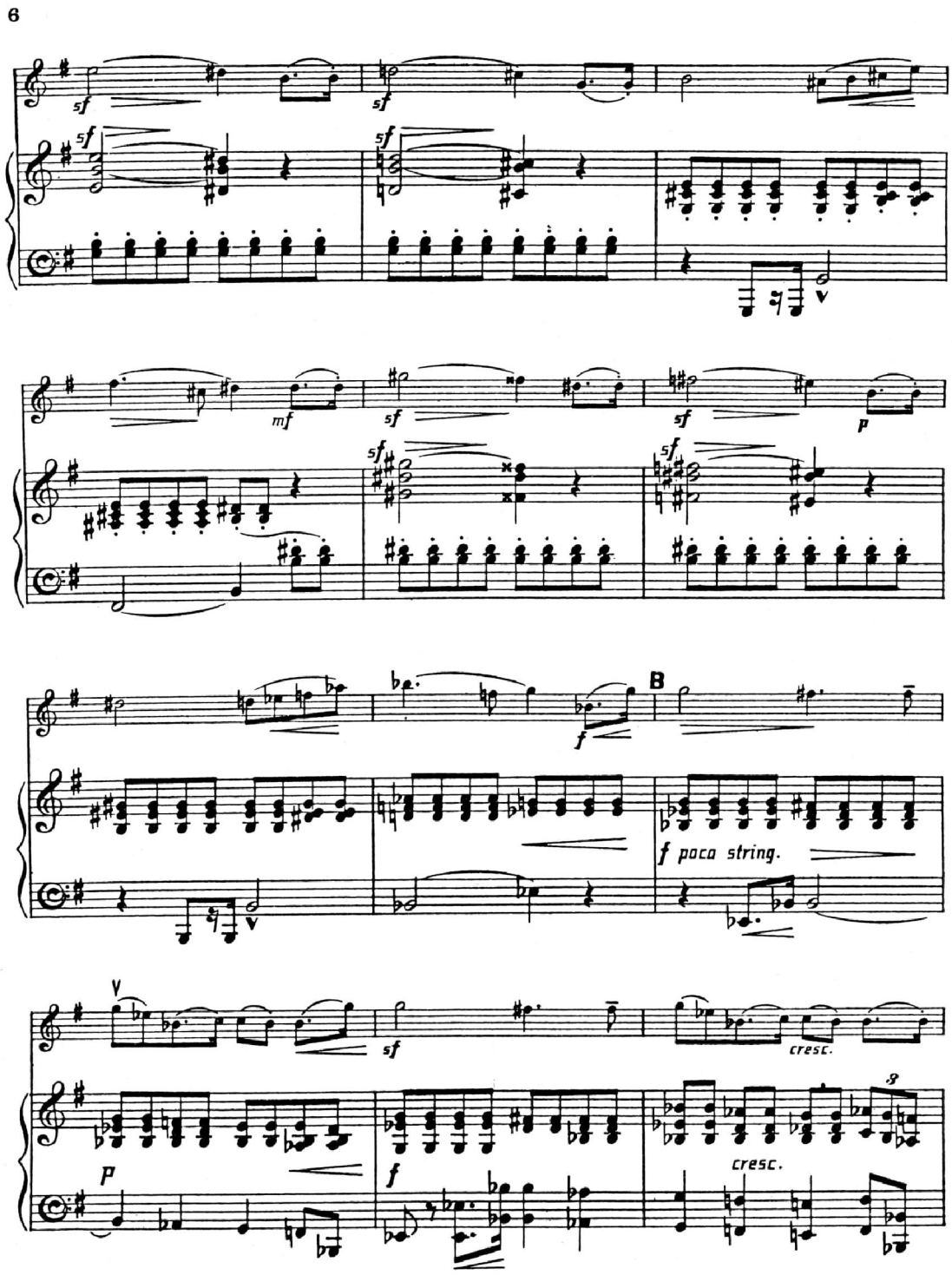

p
pp
p
ten.
pp
cresc.
dim.
poco rit.
dolciss.
cresc.
dim.
poco rit.
accel.
a tempo
pp
dolce
accel.
a tempo
pp
cresc.
cresc.
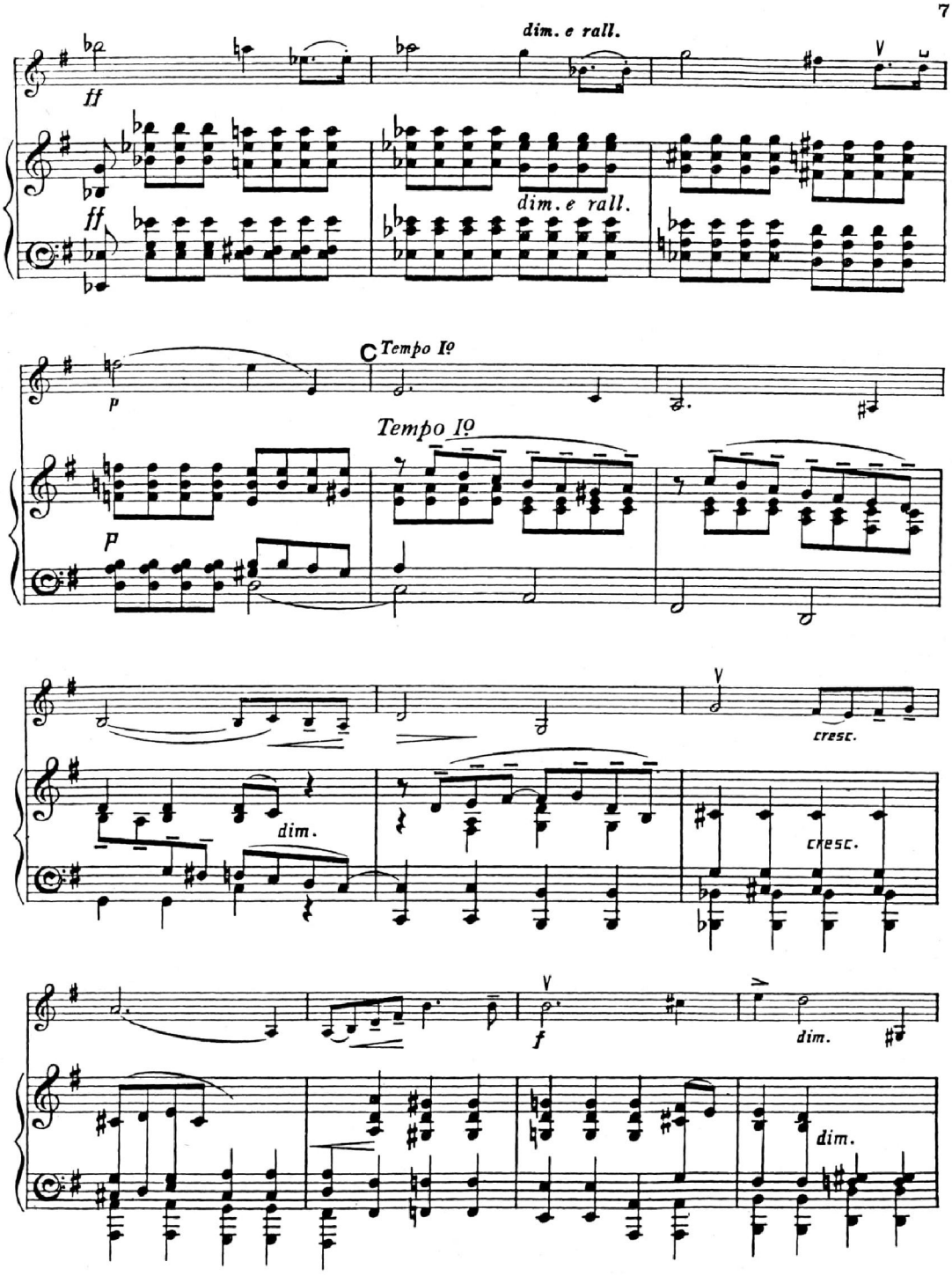

f
dim.
f
dim.
p
Ped.
*
p
mf
dim.
p
8
pp molto cresc.
sostenuto
molto cresc.
pp
f
con Ped.
f
V
dim.
p
V
pizz.
f
dim.
p
cresc.
f
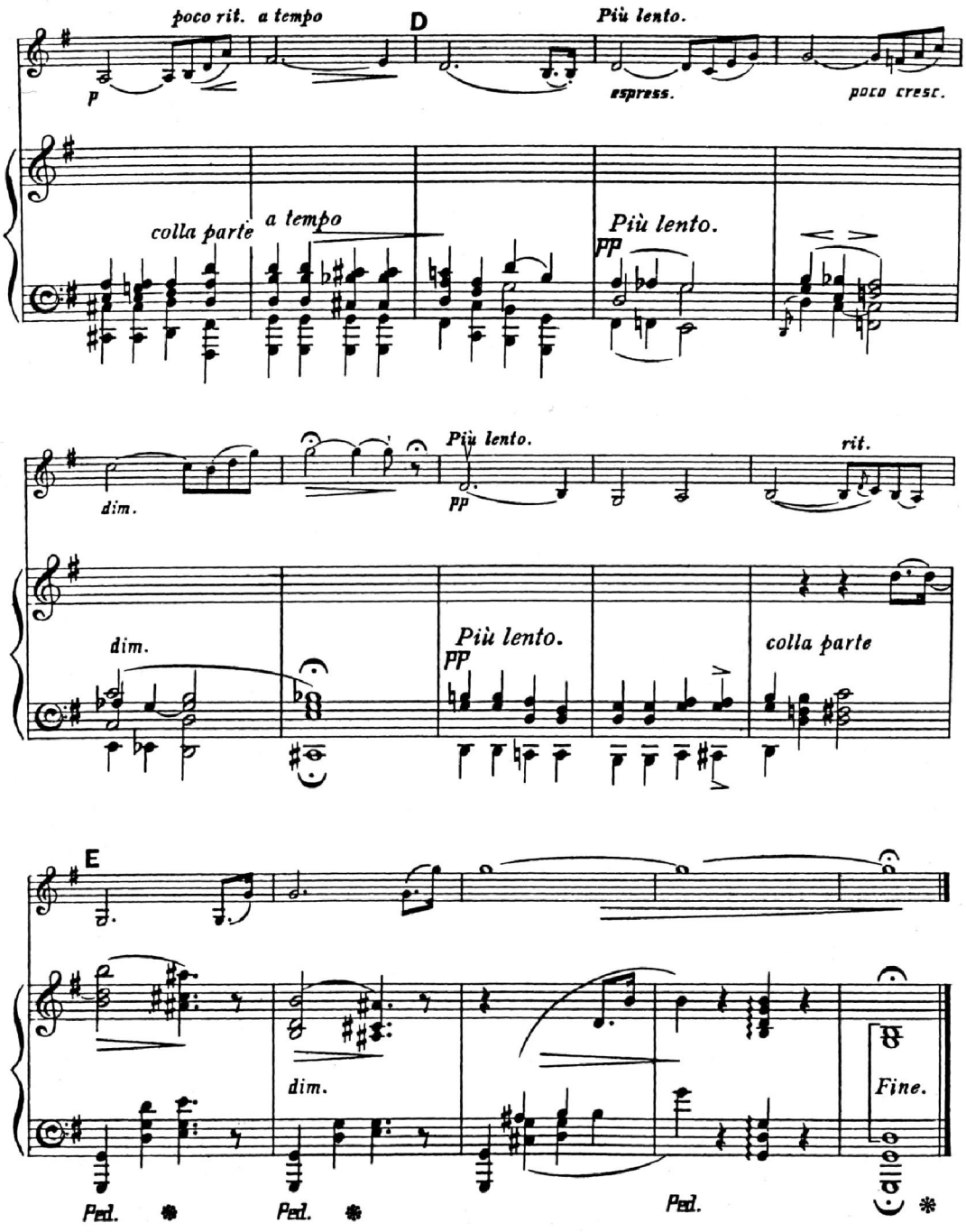
CHANSON DE NUIT

Edward Elgar, Op. 15, Nº 1
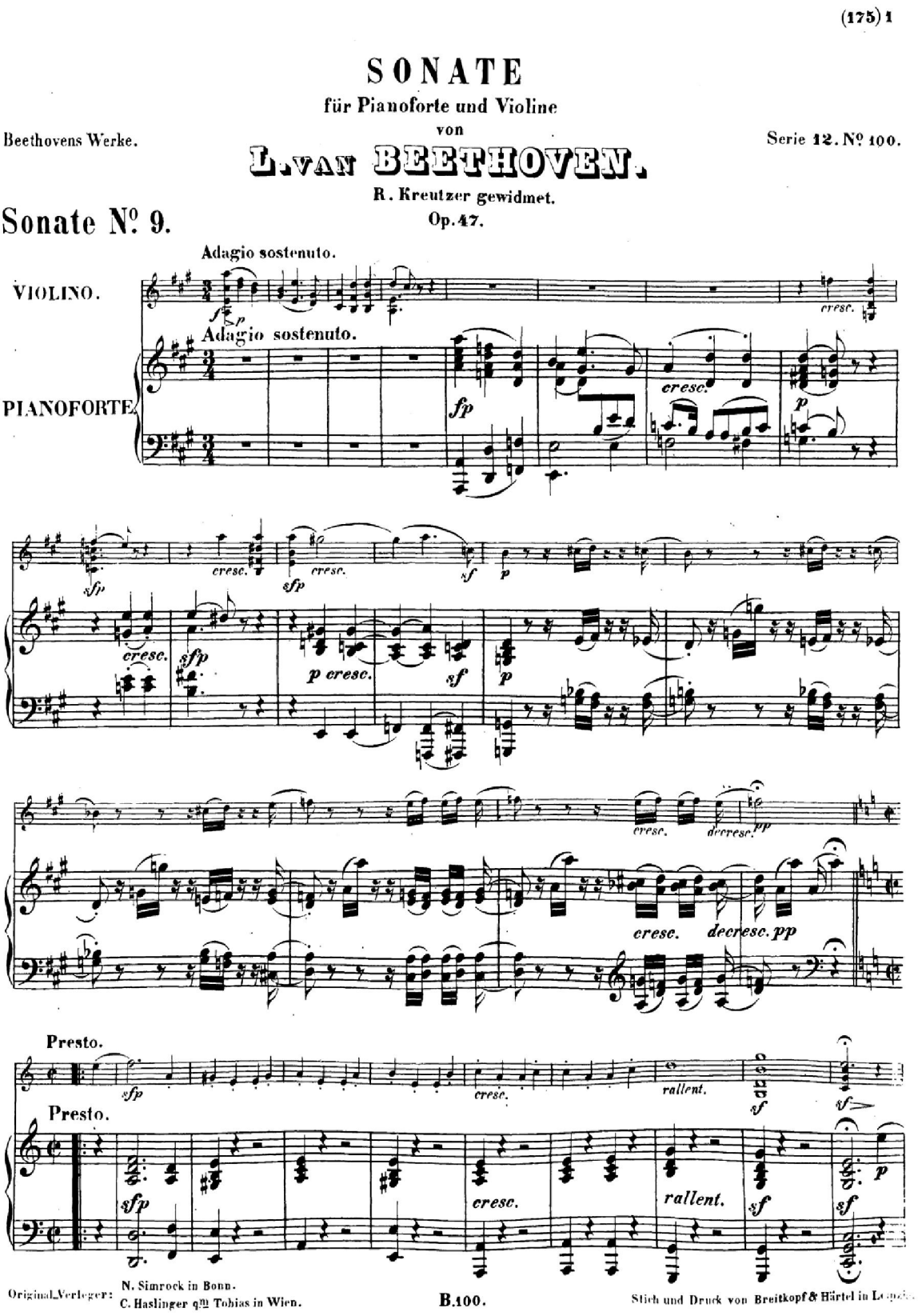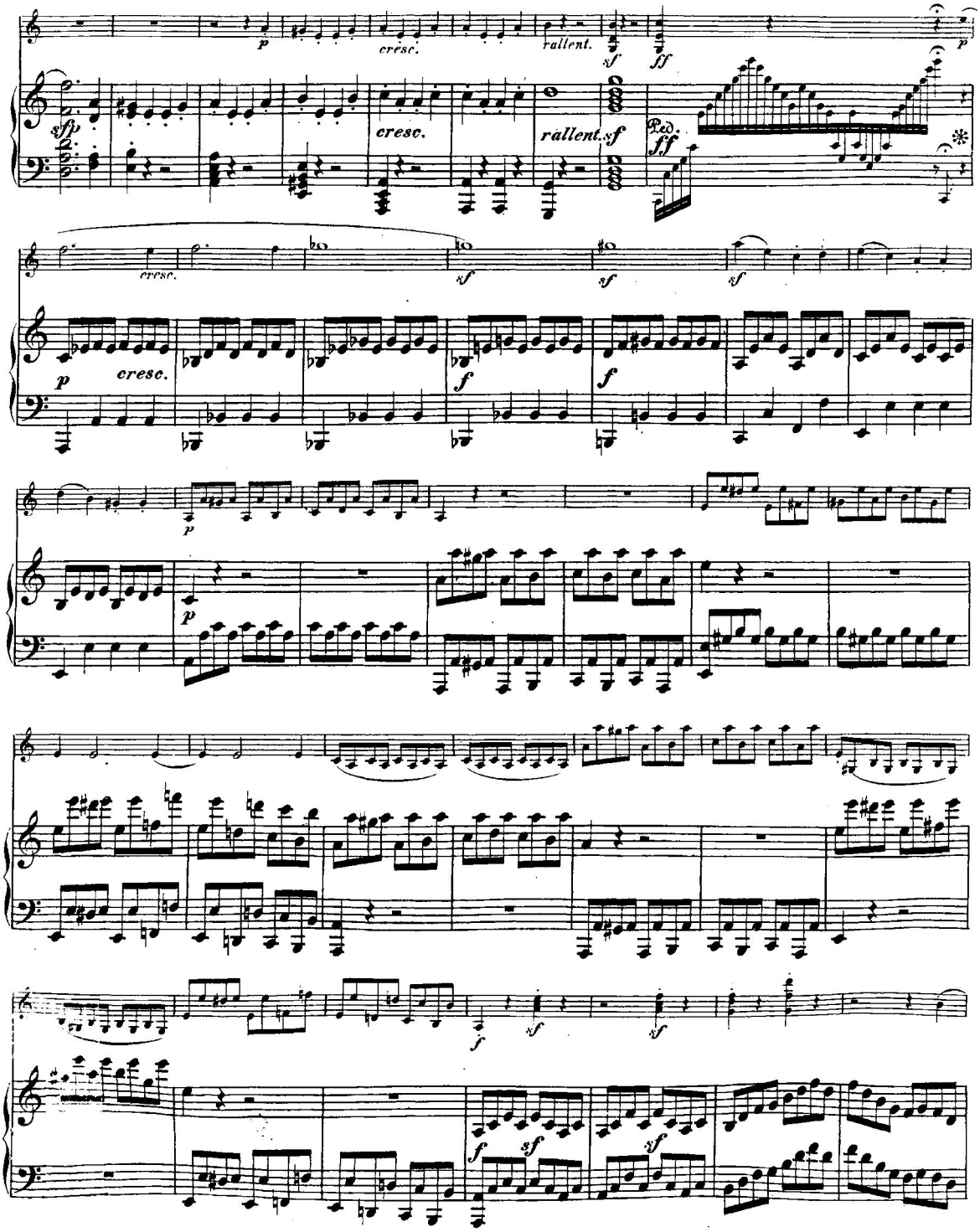



6
sf
mf
p
B
f poco string.
cresc.
8


dim. e rall.
ff
dim. e rall.
ff
C Tempo Iº
p
Tempo Iº
p
cresc.
dim.
cresc.
f
dim.
dim.
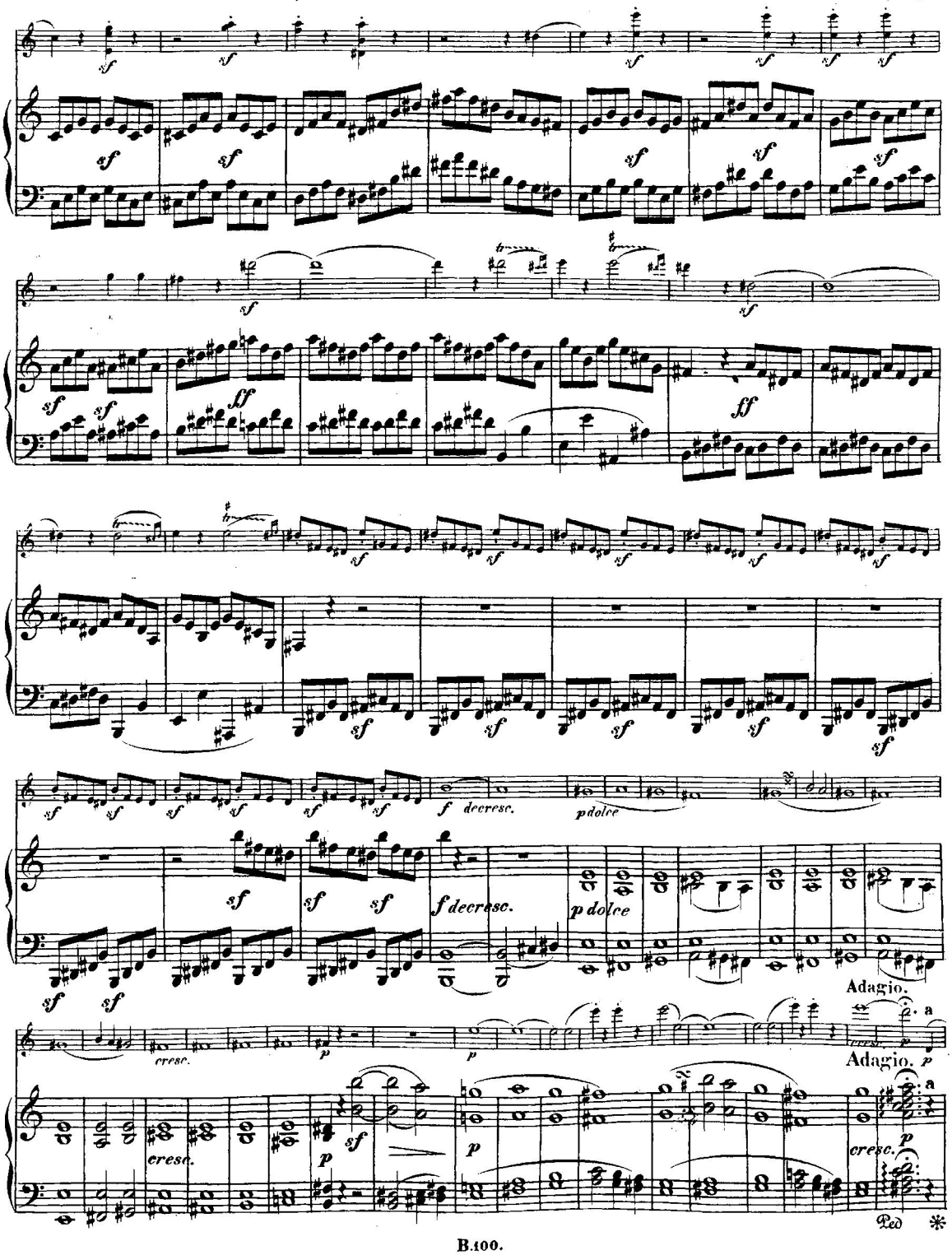

poco rit.
a tempo
D
Più lento.
p
espress.
poco cresc.
colla parte
a tempo
Più lento.
pp
dim.
Più lento.
pp
rit.
dim.
Più lento.
pp
colla parte
E
dim.
Fine.
Ped.
Ped.
Ped.

4. Л.В. Бетховен – Соната № 9 («Крейцерова») ор. 47 для скрипки и фортепиано.
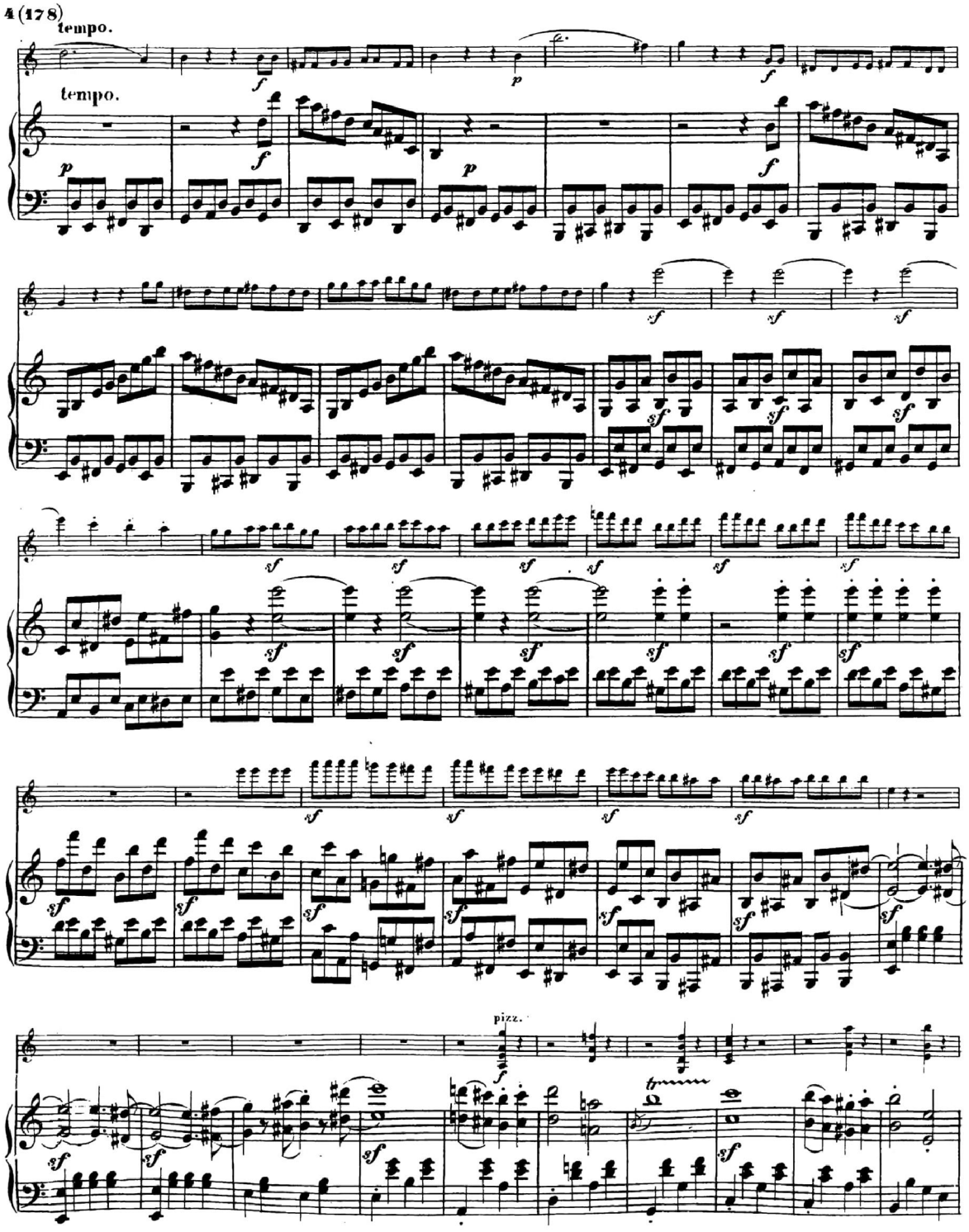



cresc.
rallent.
sf
ff
p
sfp
Ped.
cresc.
rallent.
sf
ff
cresc.
sf
sf
sf
p
cresc.
f
f
p
p
f
sf
sf
f
sf
sf
f
sf
sf
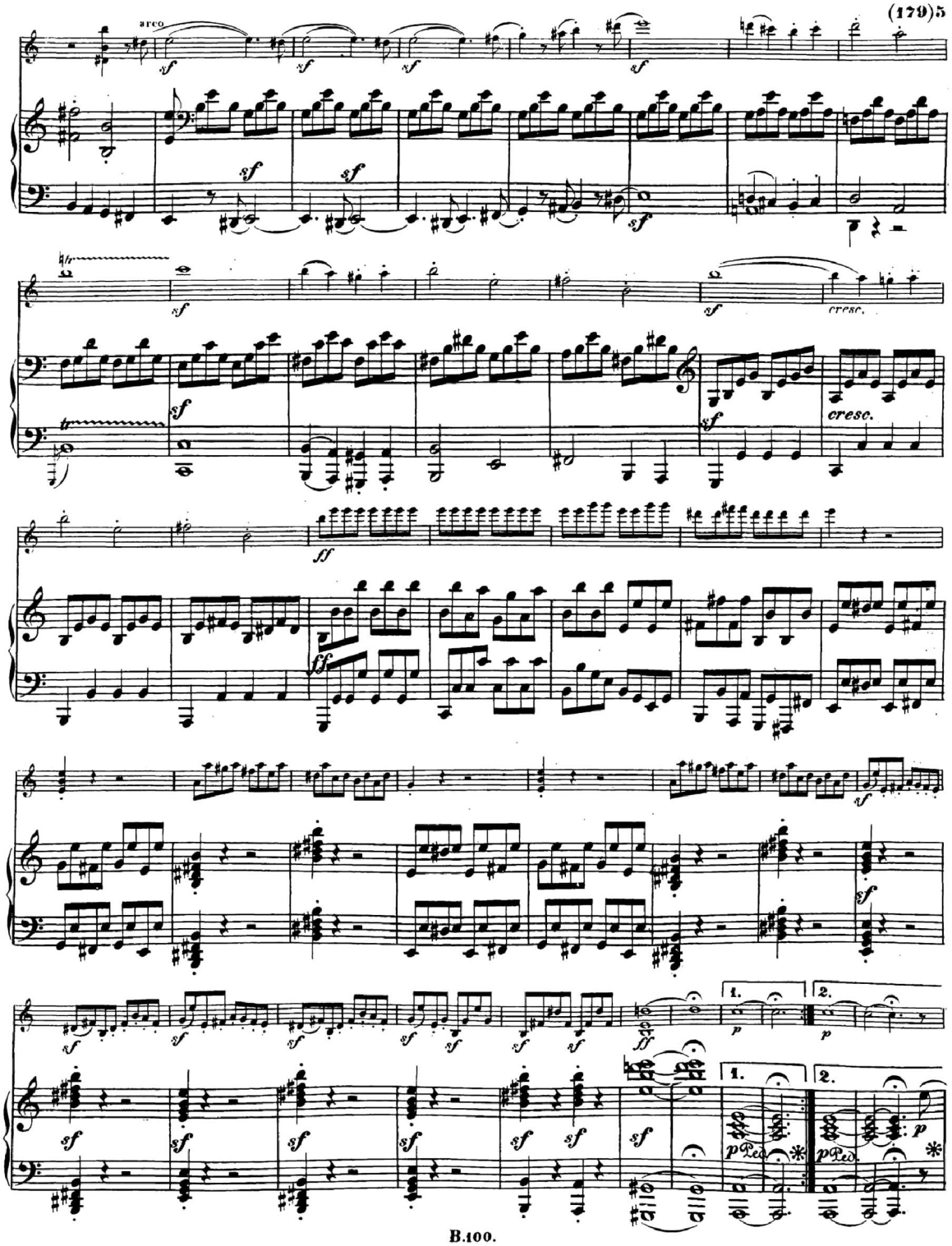
B.100.
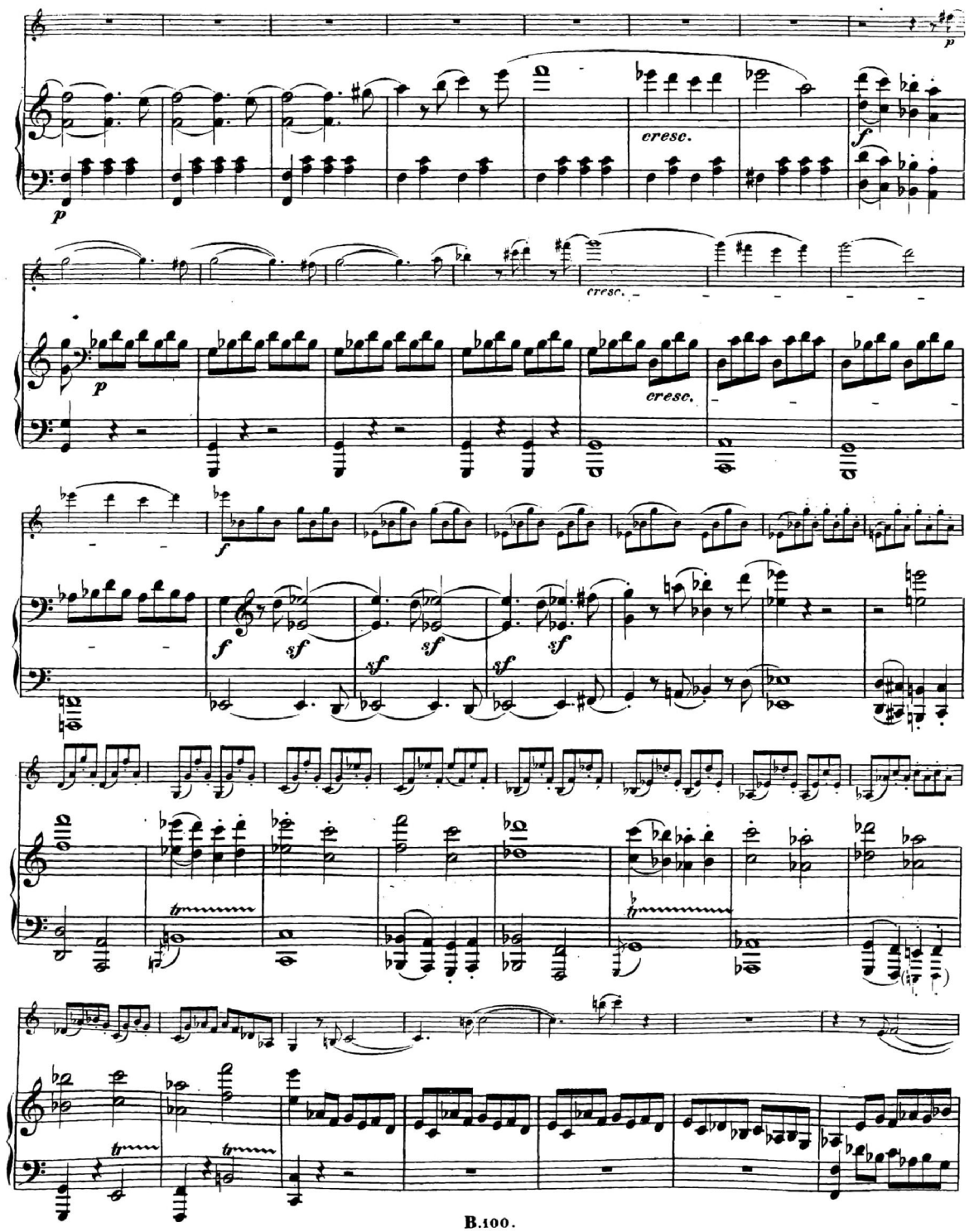


B.100.
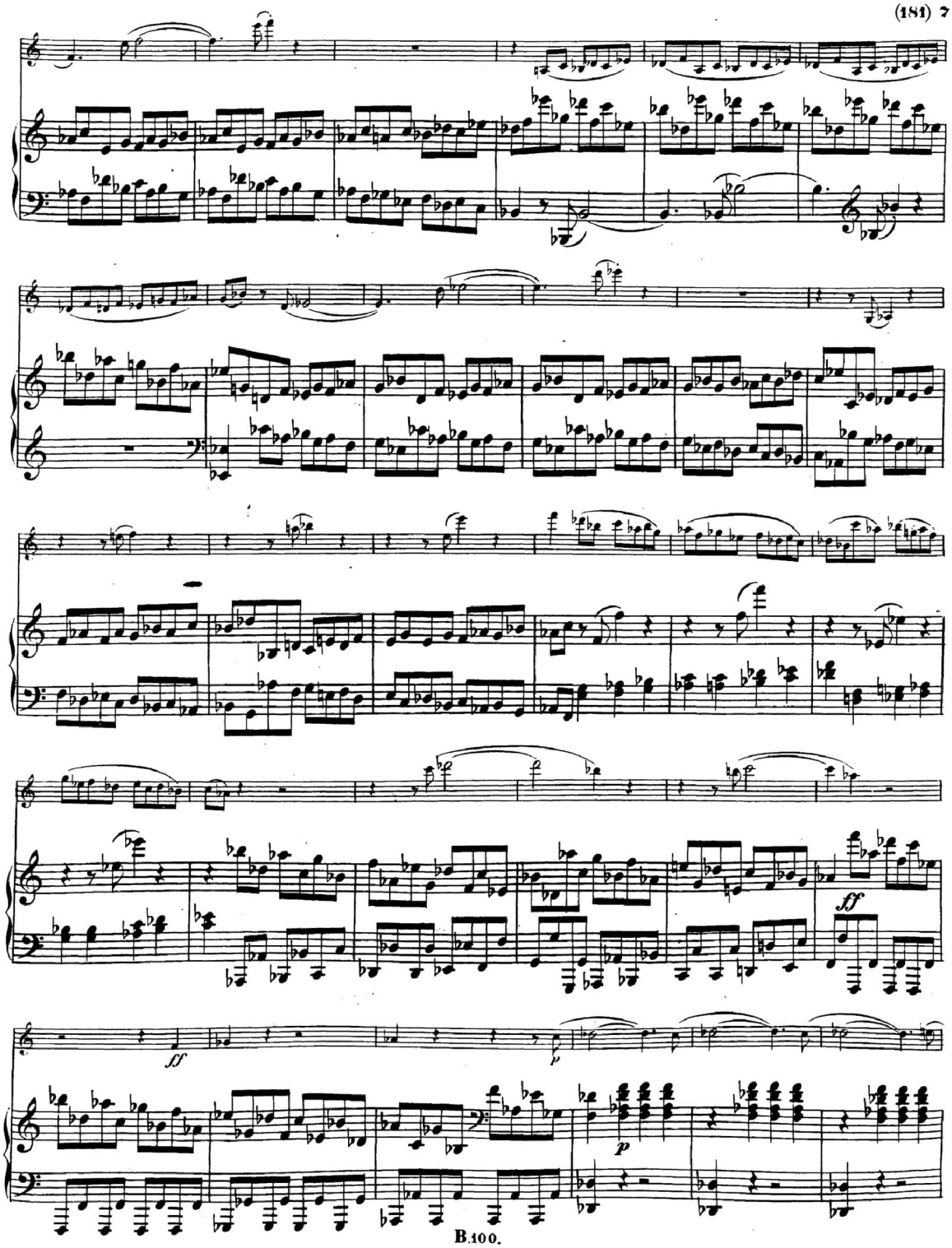


B.100.
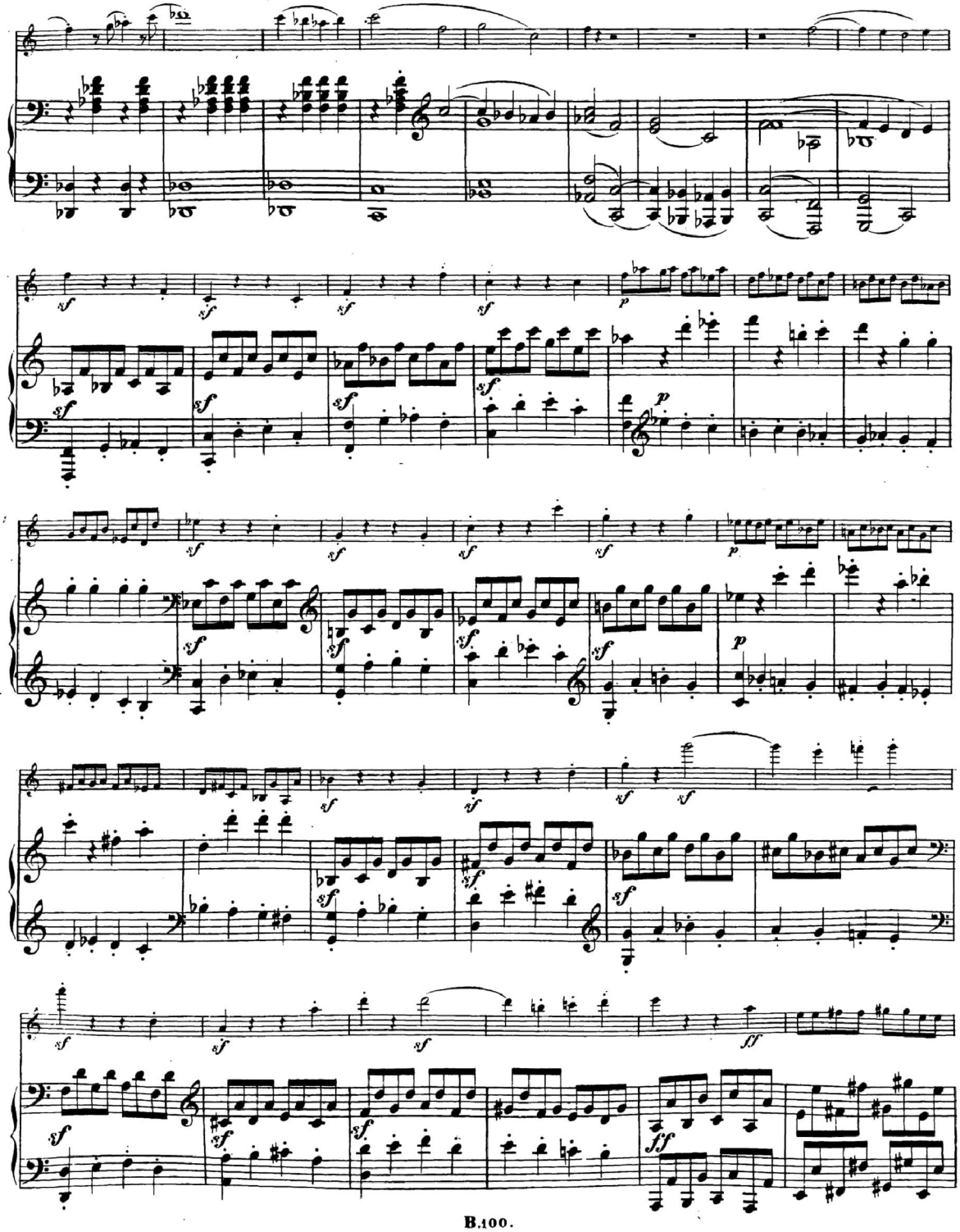

arco.
cresc.
cresc.
1.
2.
1.
2.
Ped.
Ped.
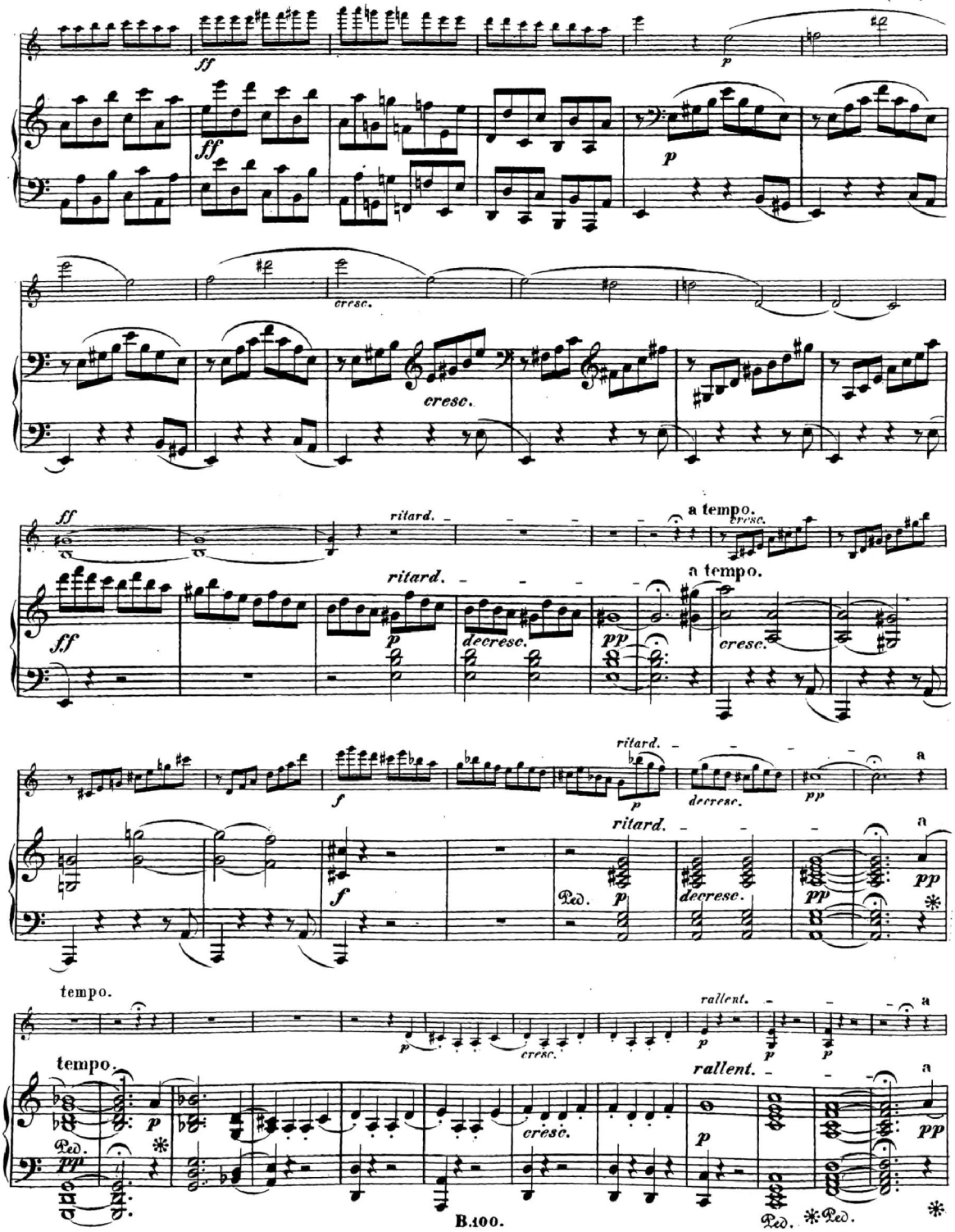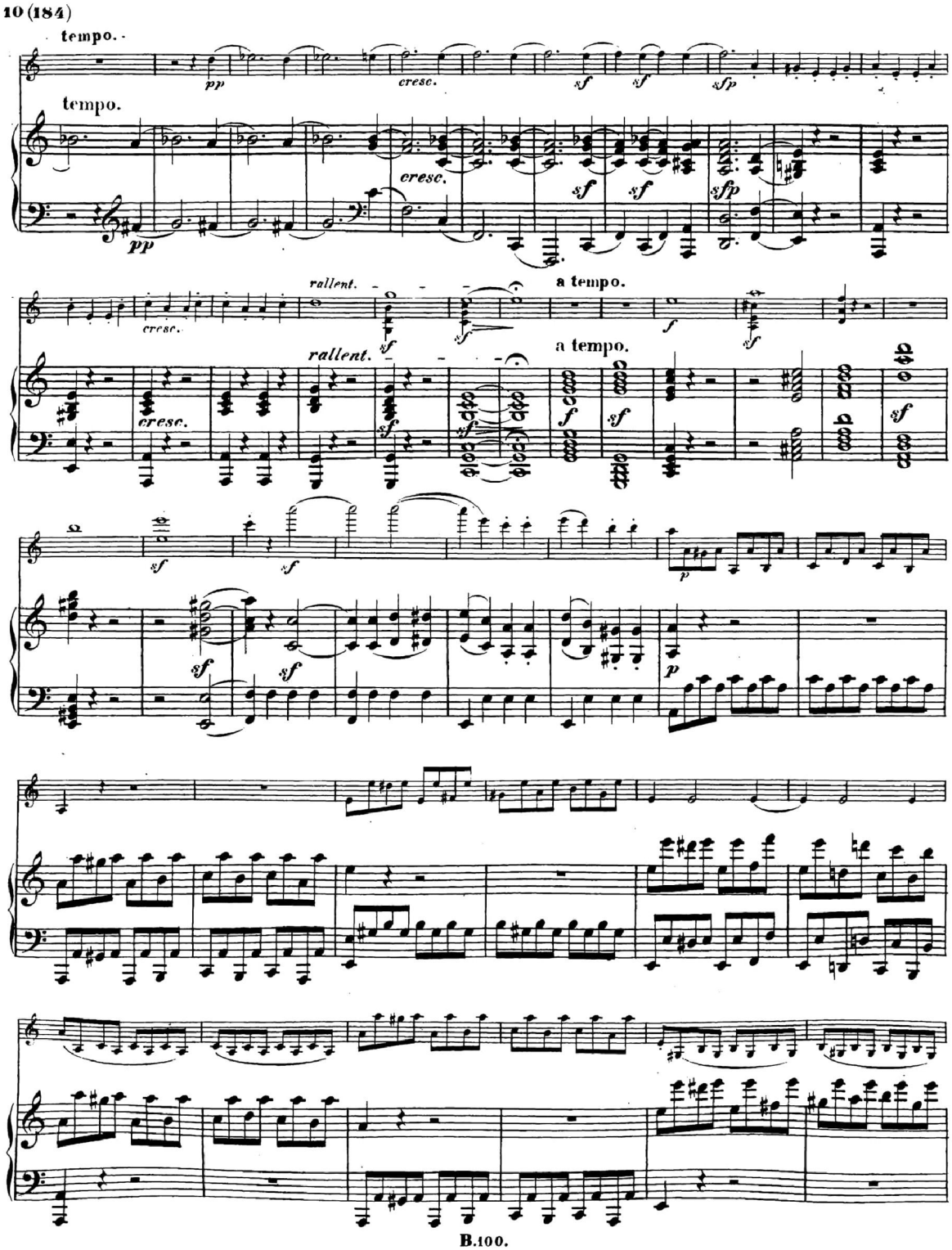


B.100.
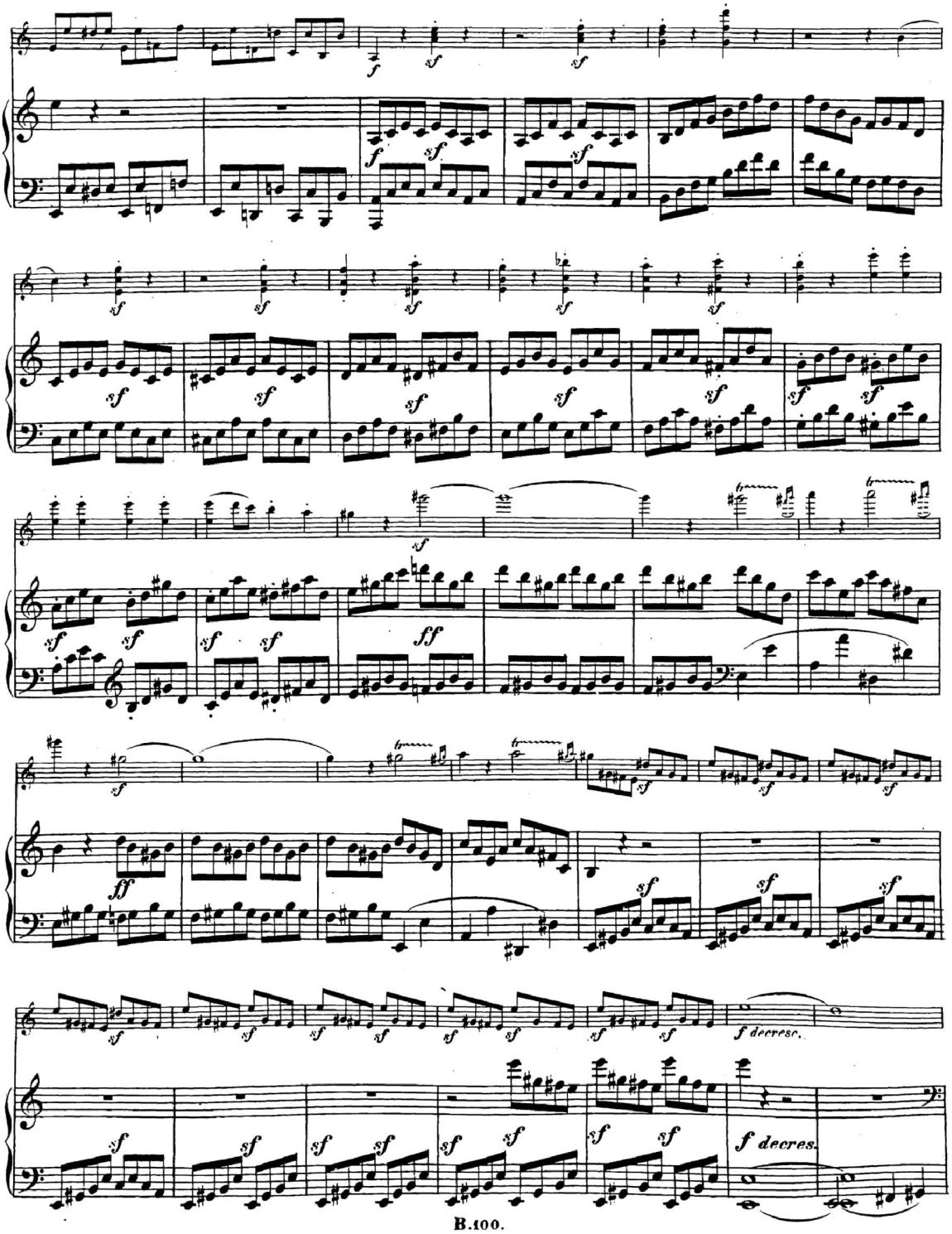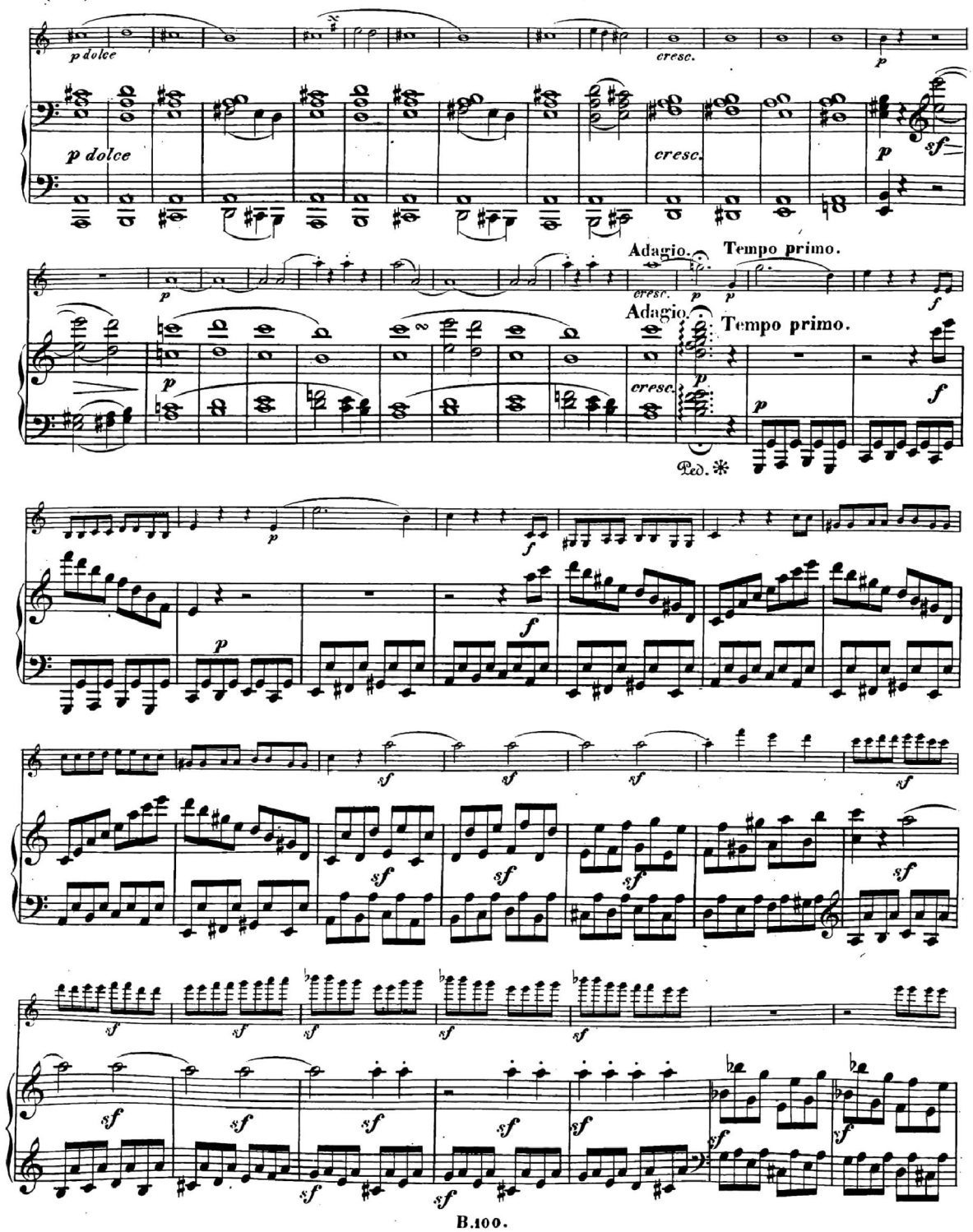


B.100.
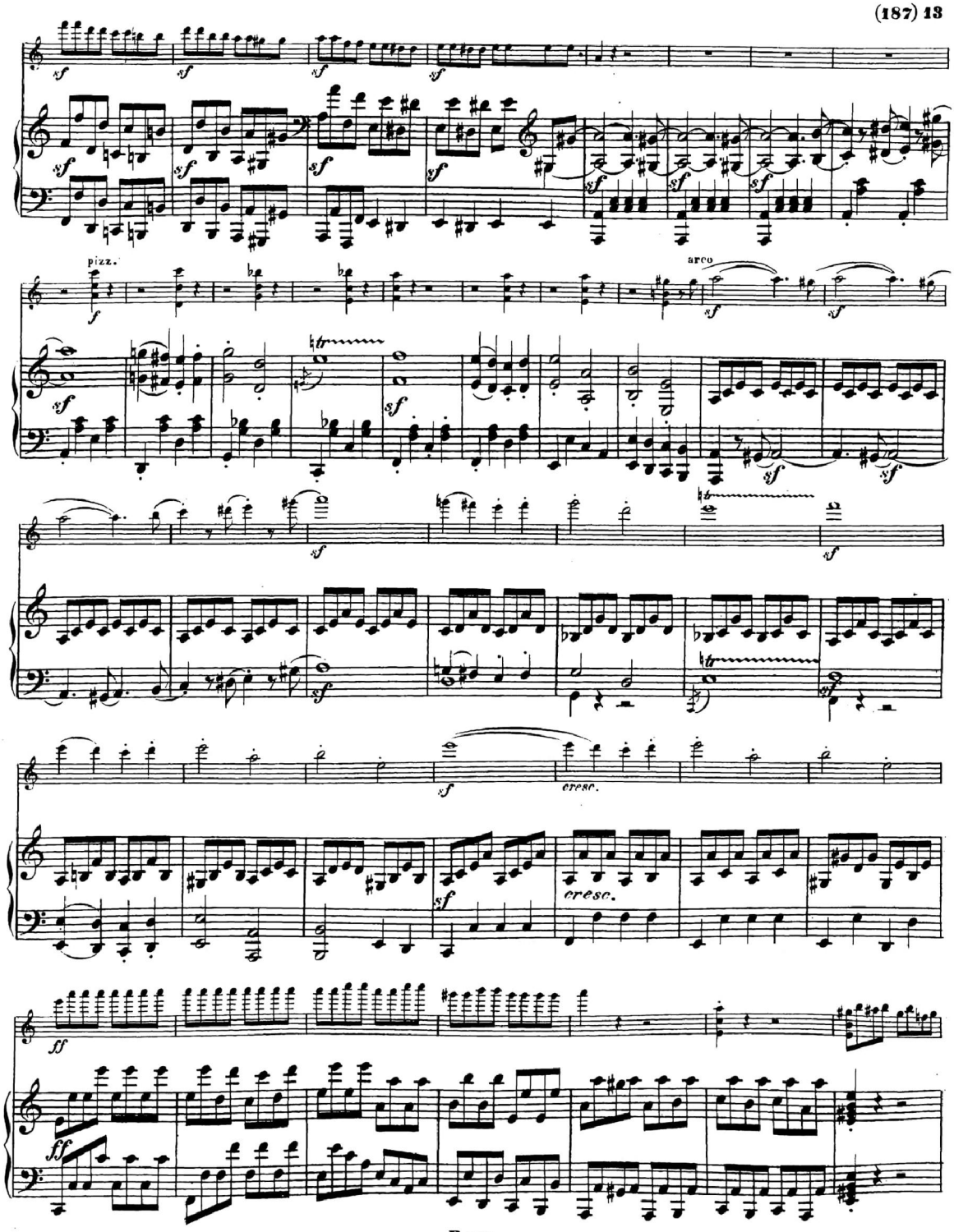



ff
p
cresc.
ritard.
a tempo.
decresc.
pp
Ped.
tempo.
rallent.
B.100.
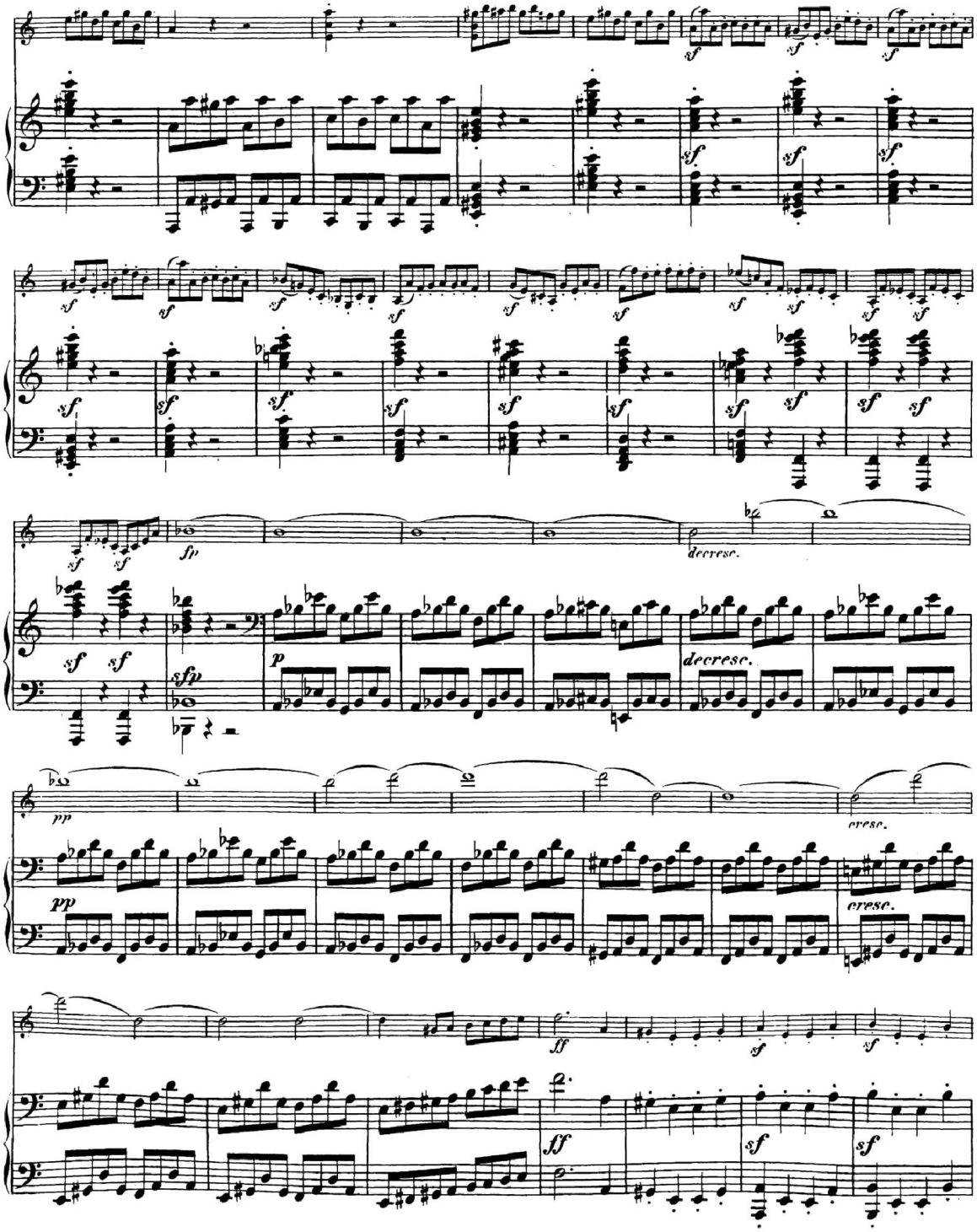

10 (184)
tempo.
pp
cresc.
sf
sfp
tempo.
cresc.
pp
sf
sfp
rallent.
a tempo.
cresc.
rallent.
a tempo.
sf
f
p
B.100.


f decresc.
f decres.
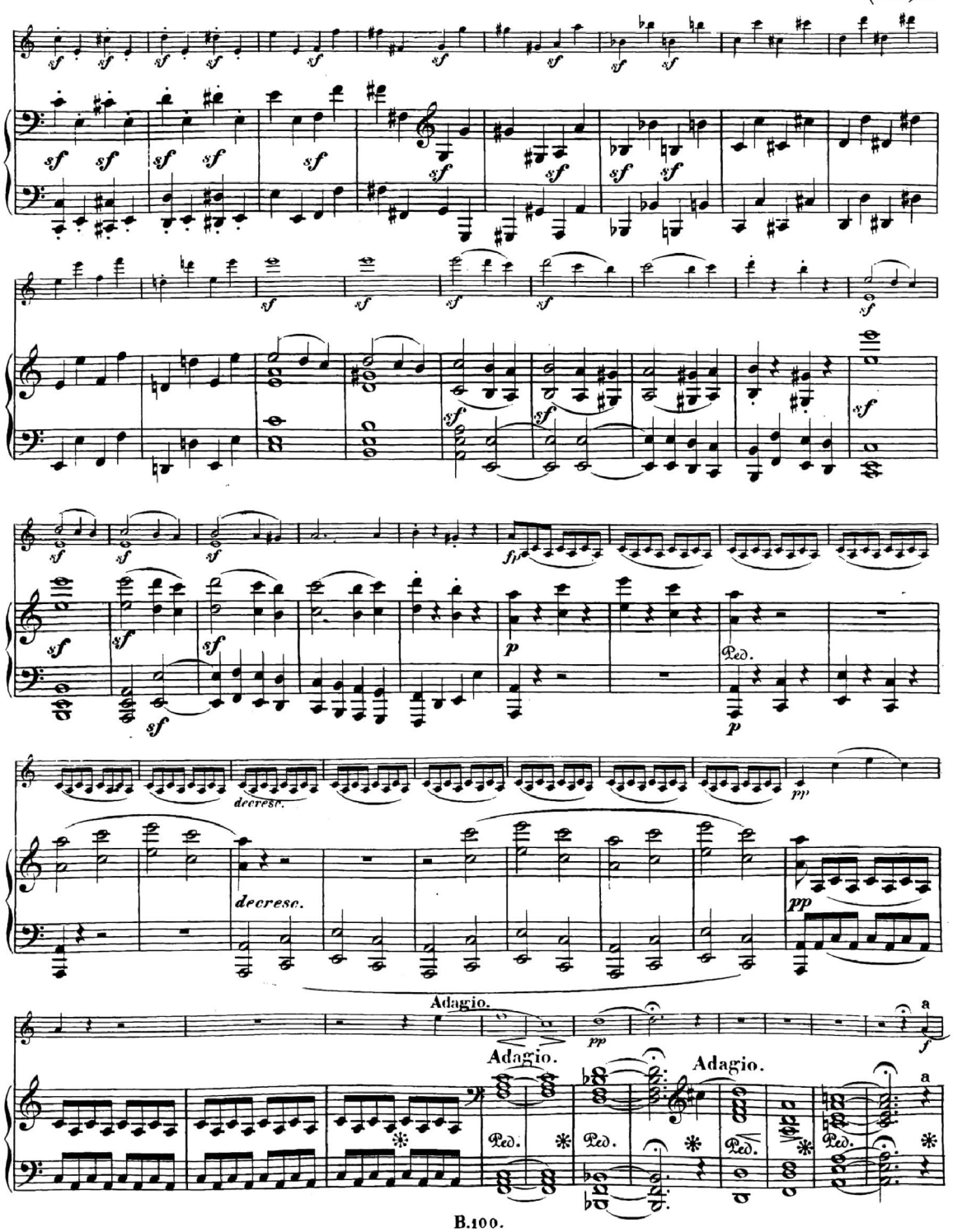

p dolce
cresc.
p
sf
Adagio.
Tempo primo.
Ped. *
B.100.
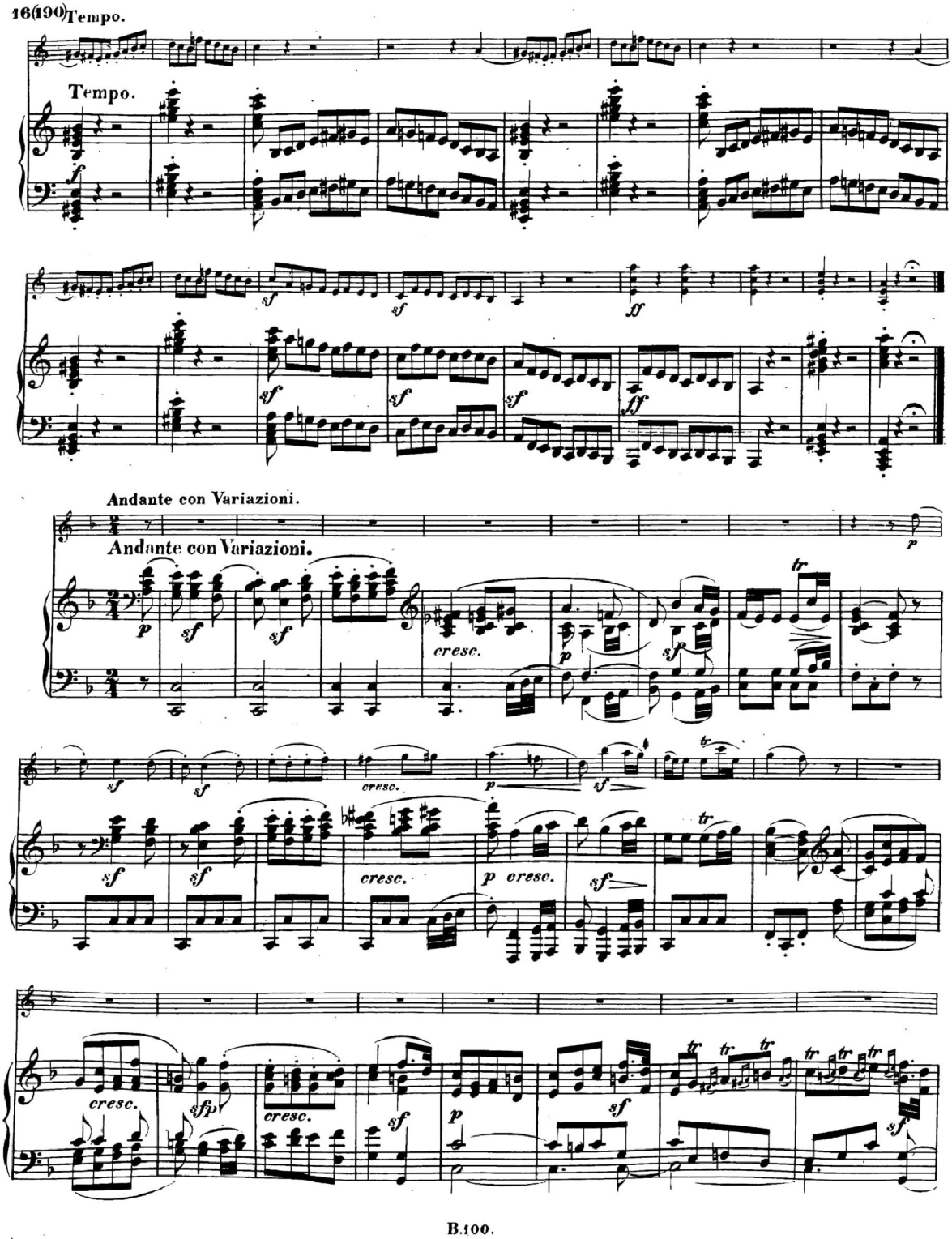


B.100.
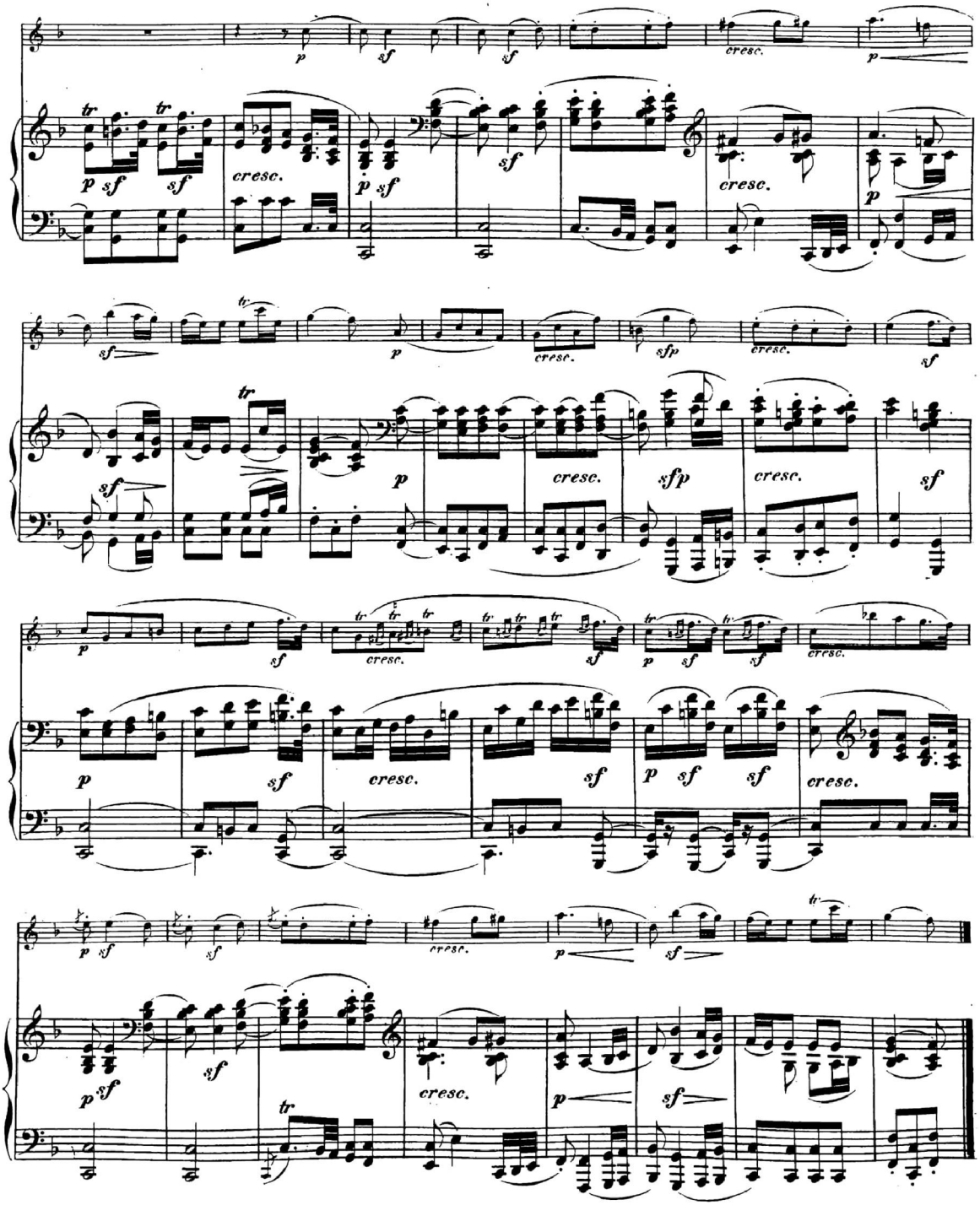


B.100.
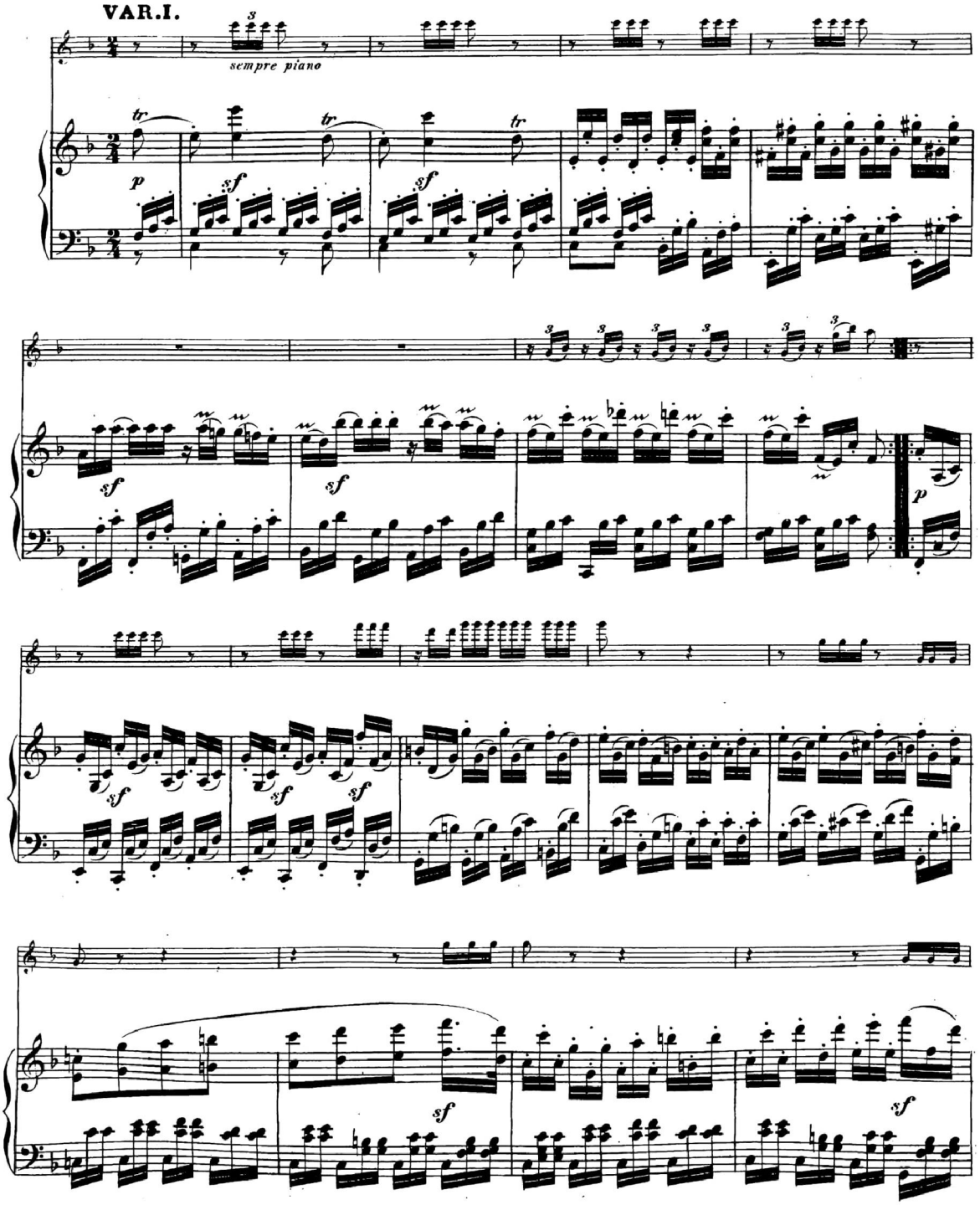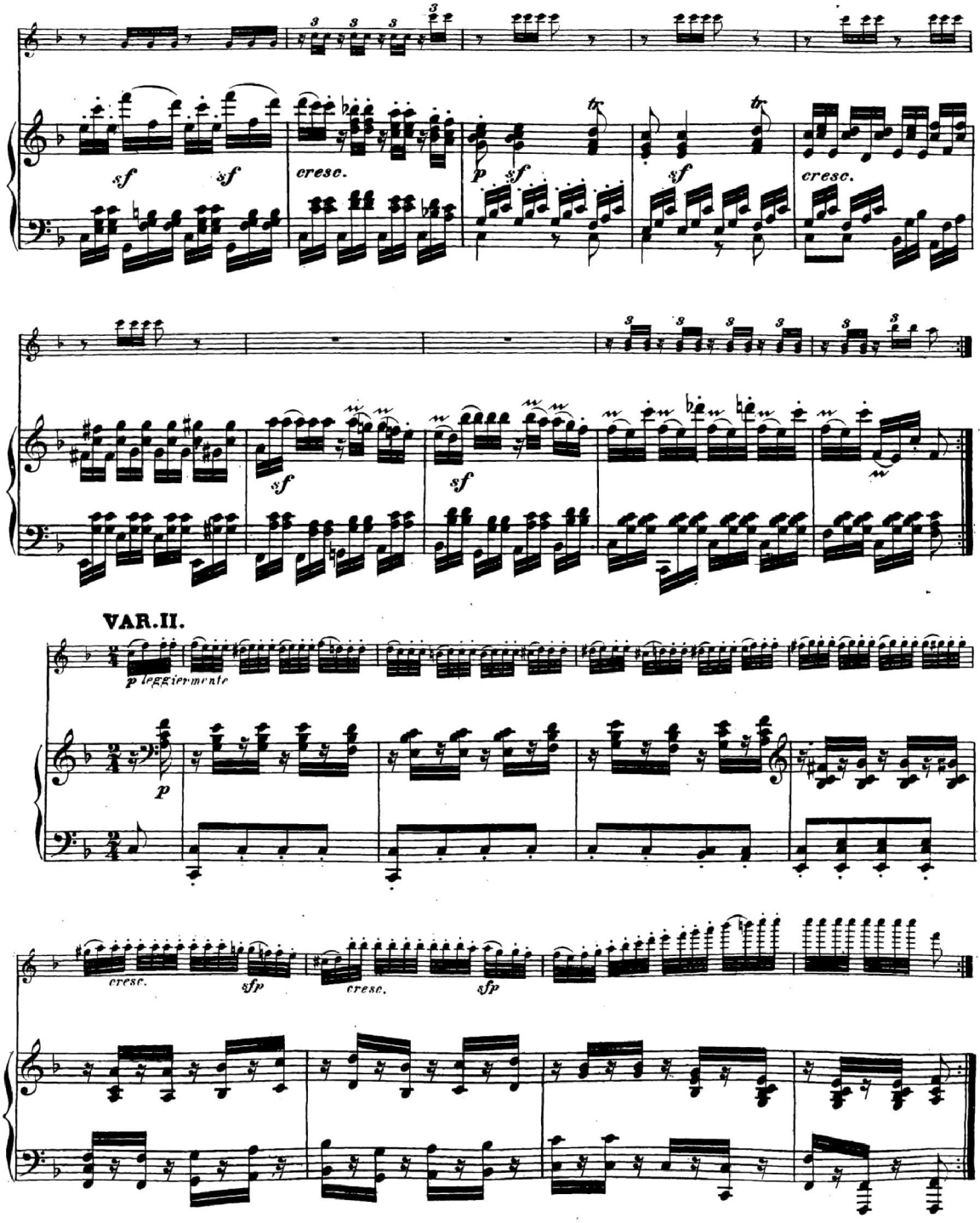


B.100.


Tempo.
Tempo.
Andante con Variazioni.
Andante con Variazioni.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
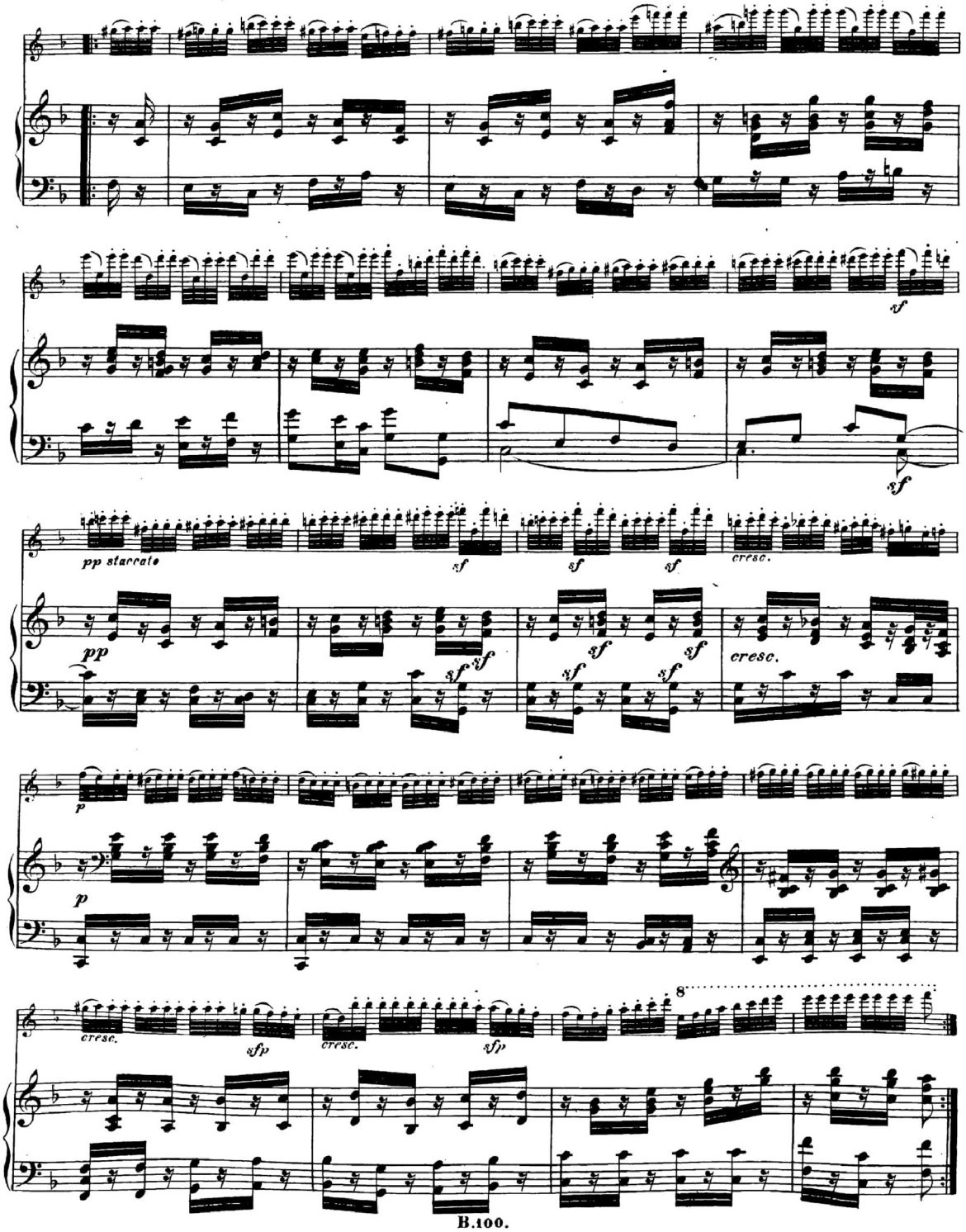


B.100.
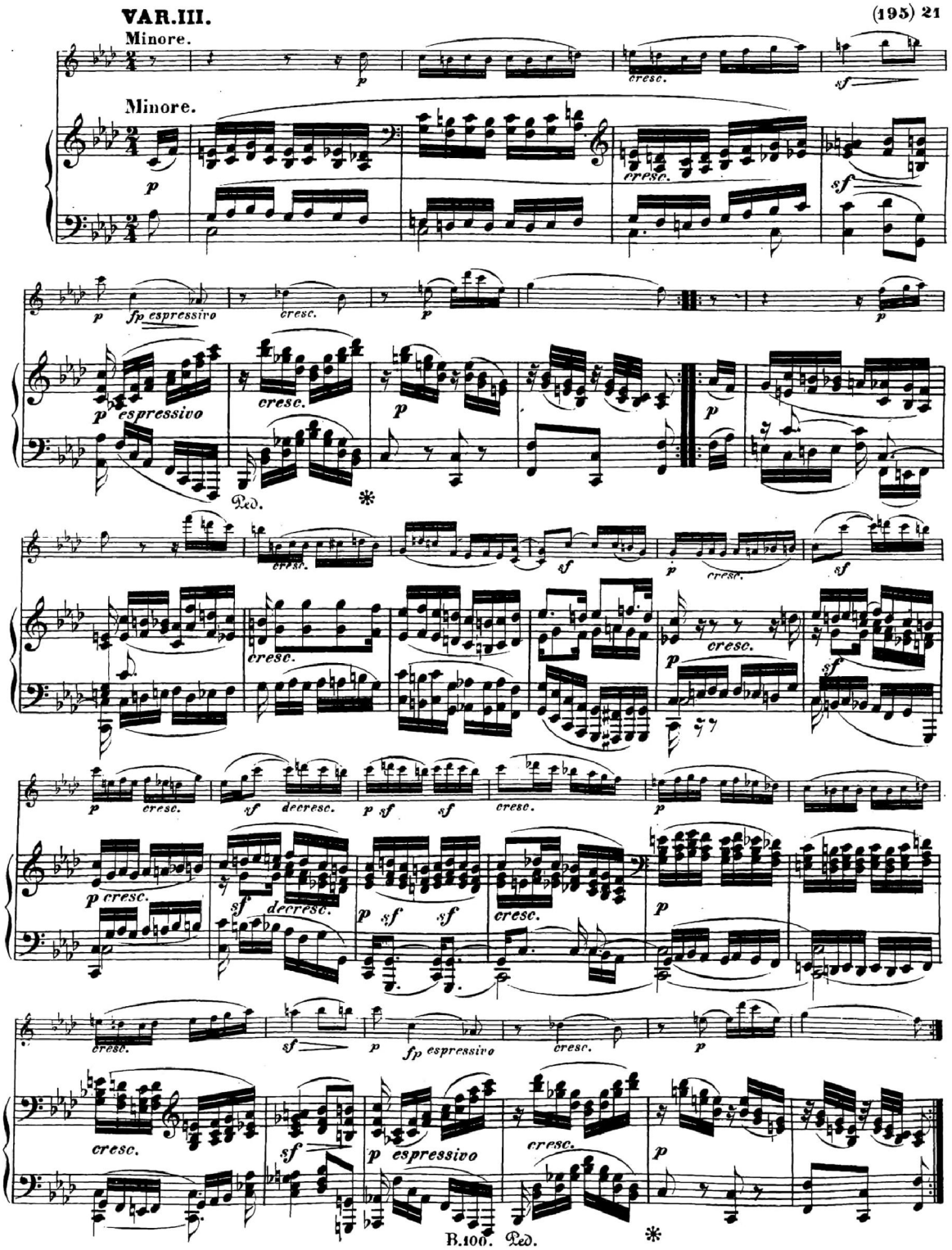

VAR. I.
sempre piano


sf
sf
cresc.
p
sf
sf
cresc.
sf
sf
VAR. II.
p leggiermente
p
cresc.
sfp
cresc.
sfp

B.100.

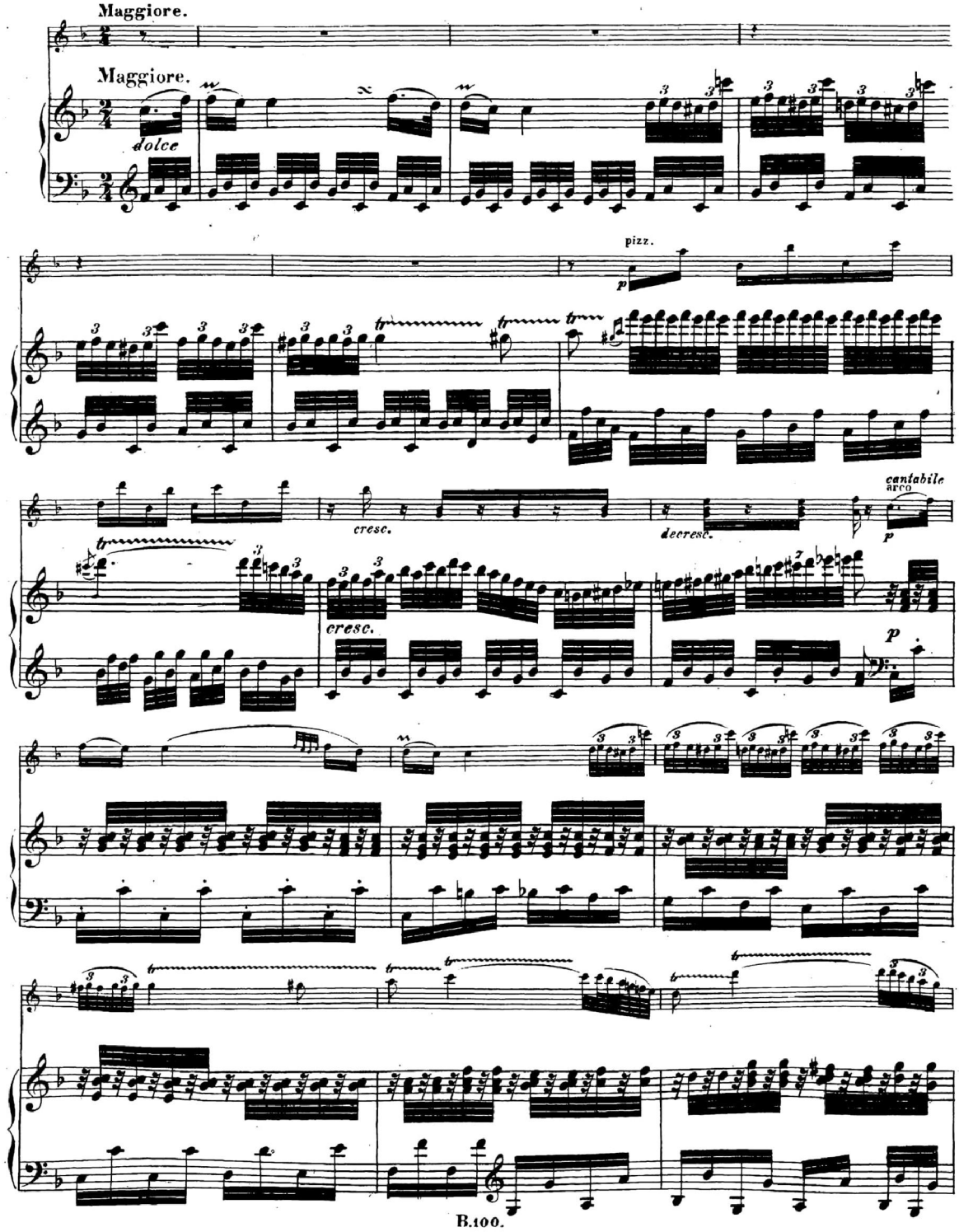

sf
pp staccato
sf
sf
sf
cresc.
pp
sf
sf
sf
sf
sf
cresc.
p
p
cresc.
sfp
cresc.
sfp
8

B.100.
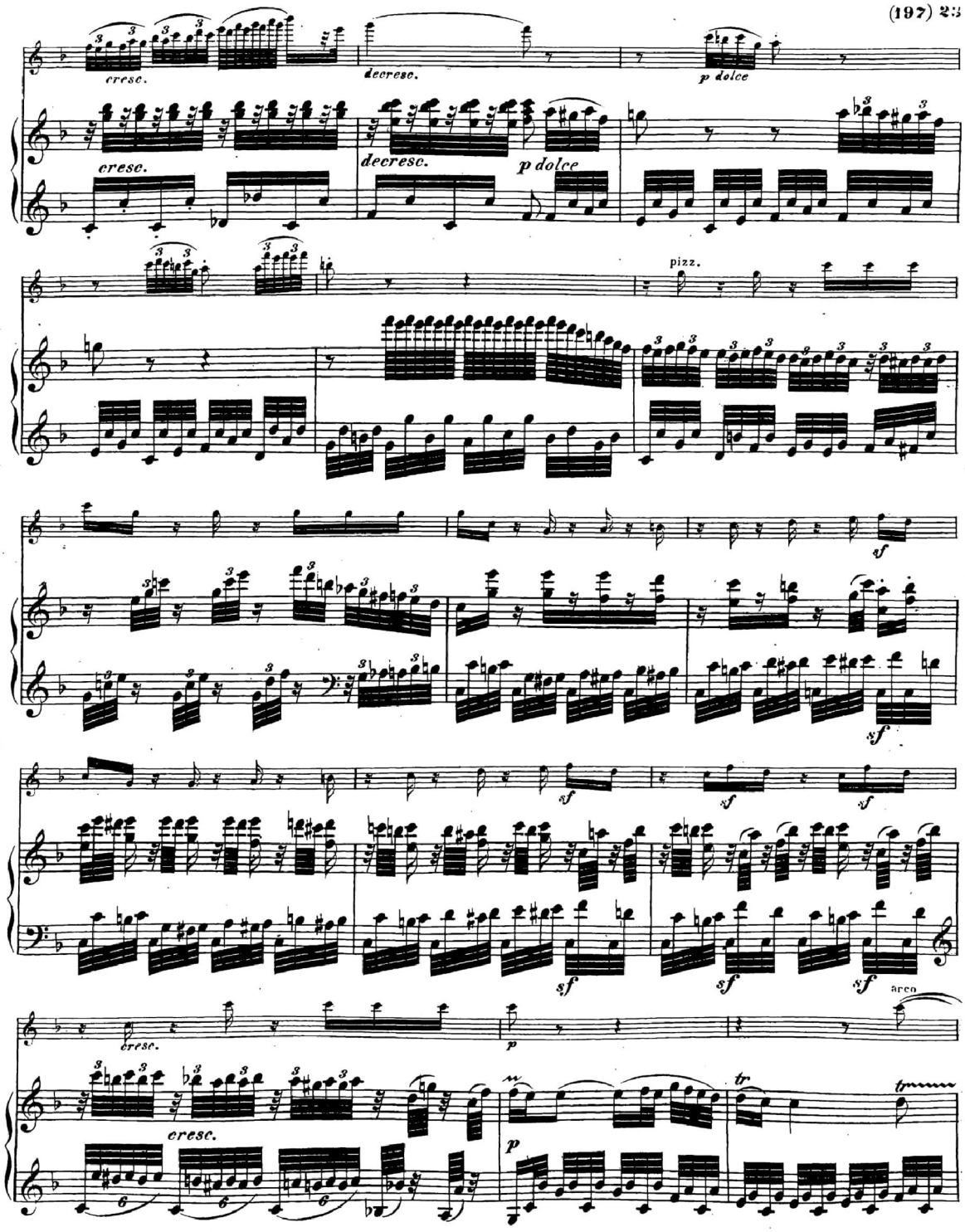

VAR.III.
Minore.
Minore.
cresc.
sf
p
fp espressivo
cresc.
p espressivo
Ped.
decresc.
B.100.

22(196) **VAR.IV.**
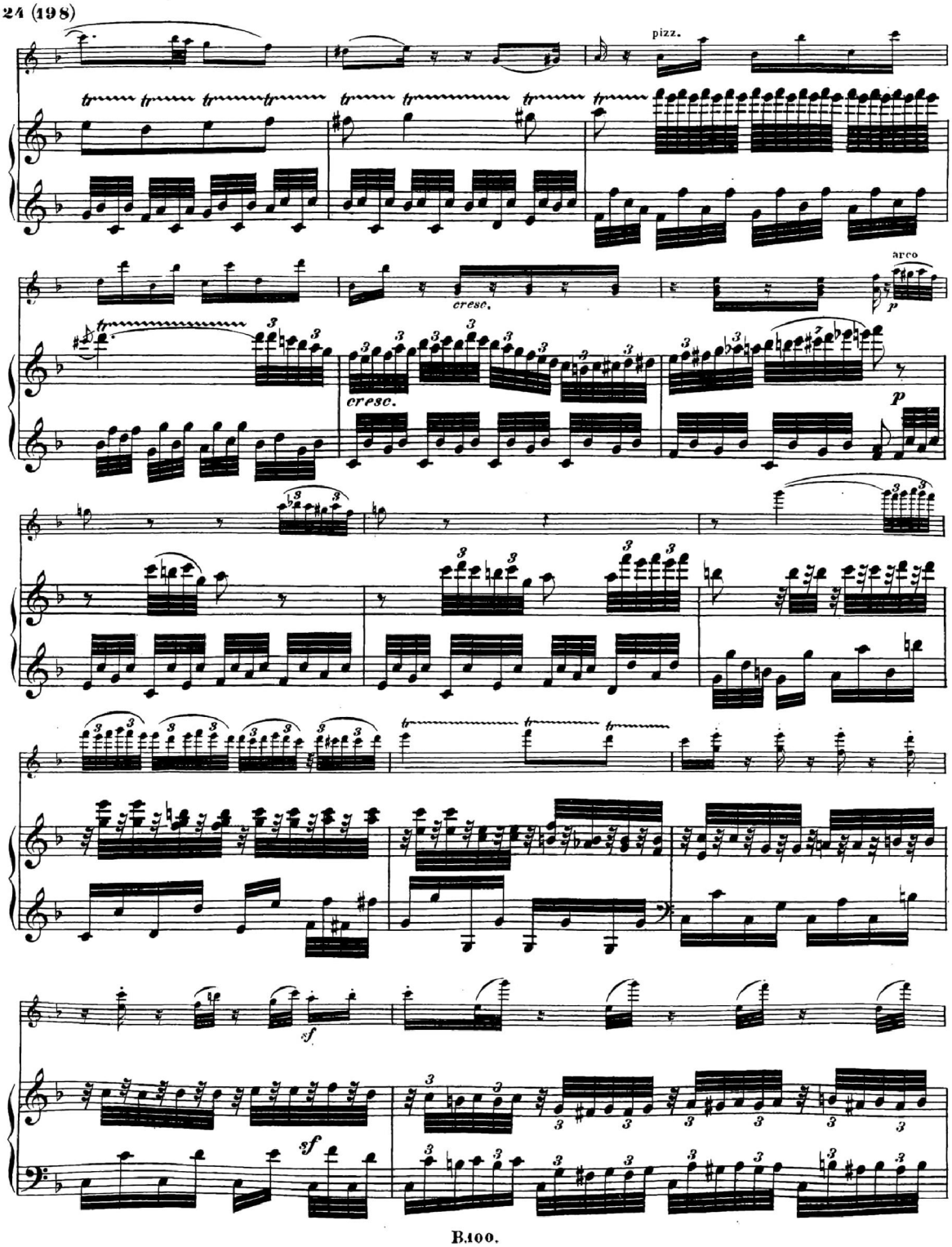
Maggiore.
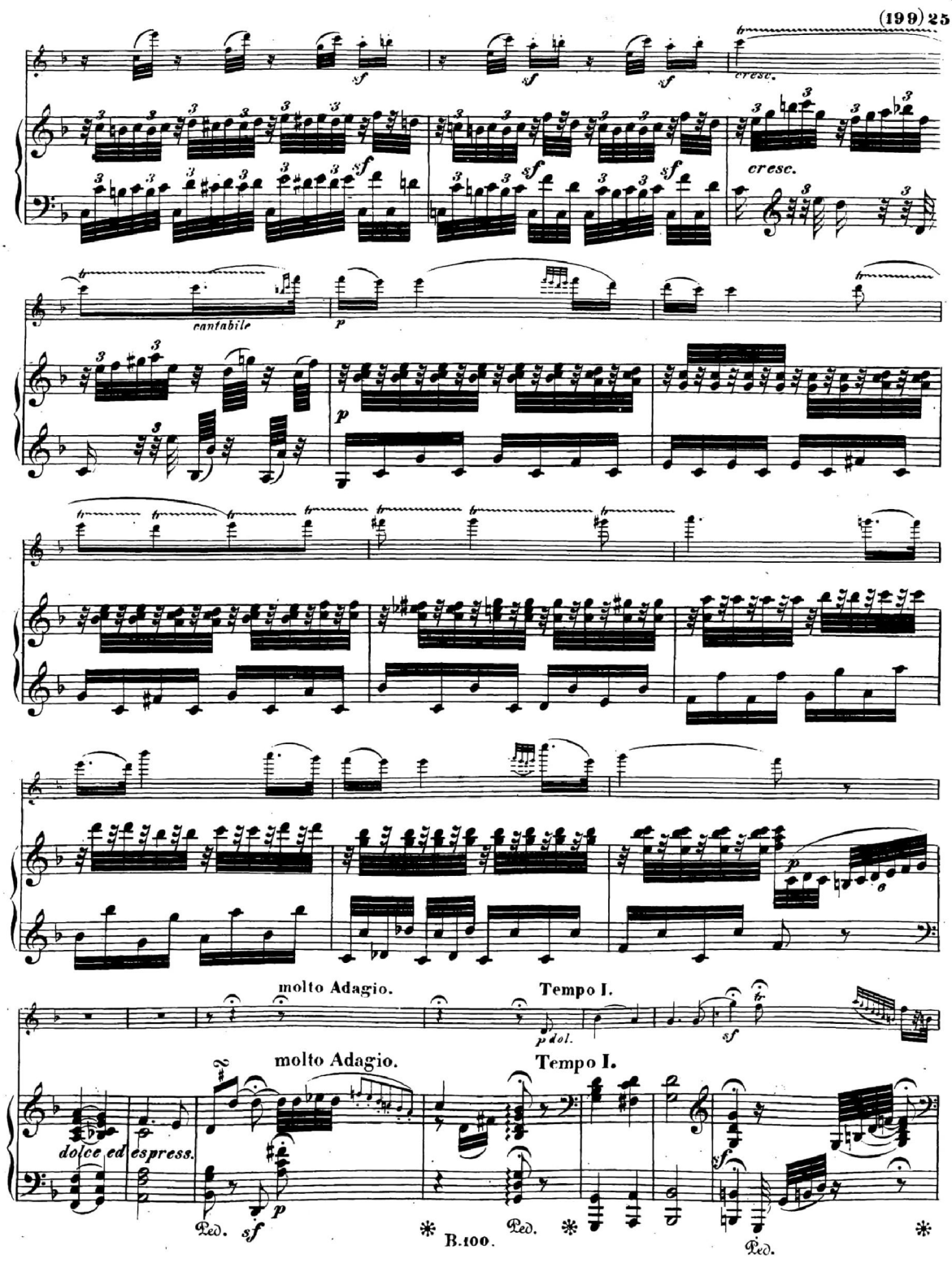


B.100.
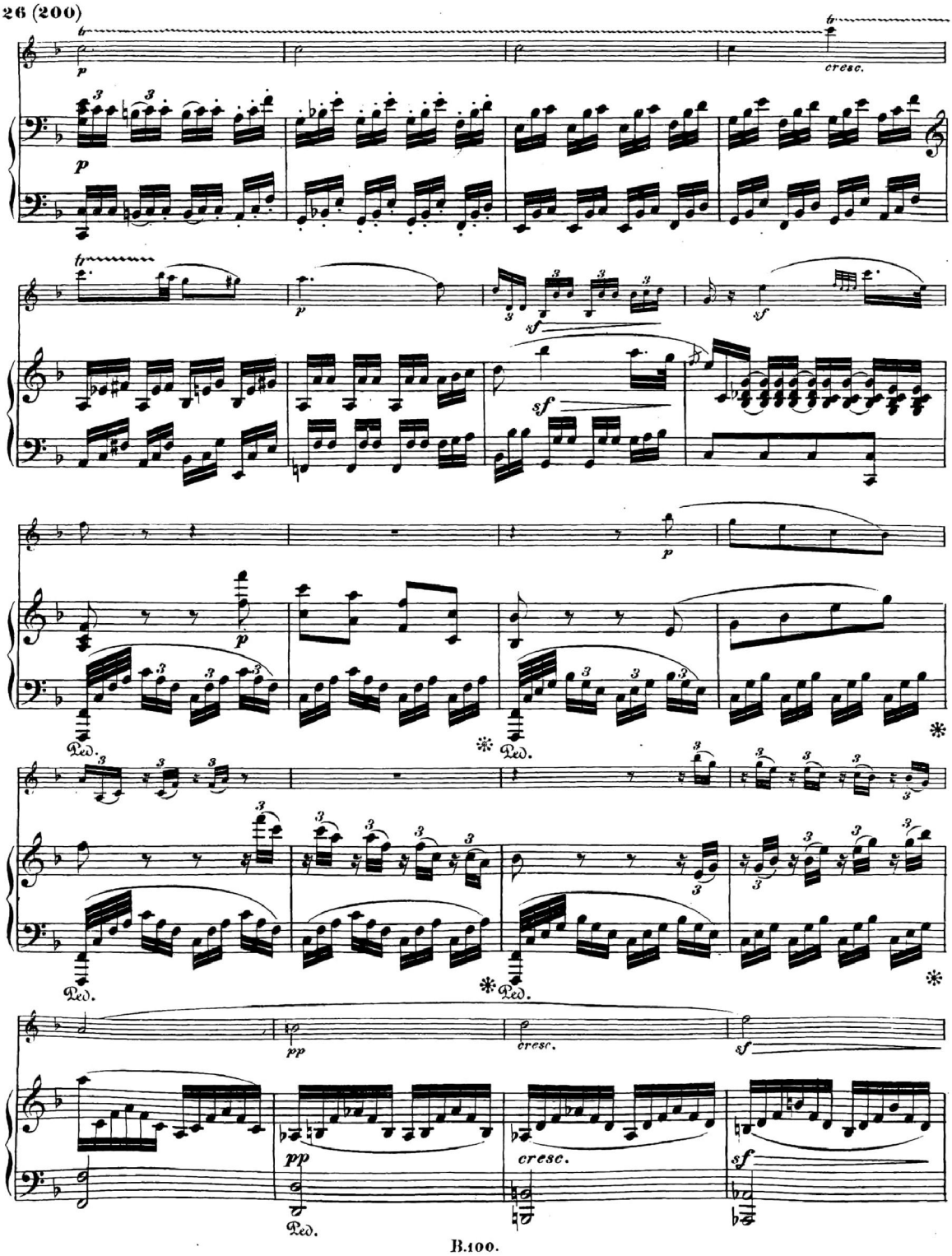


B.100.
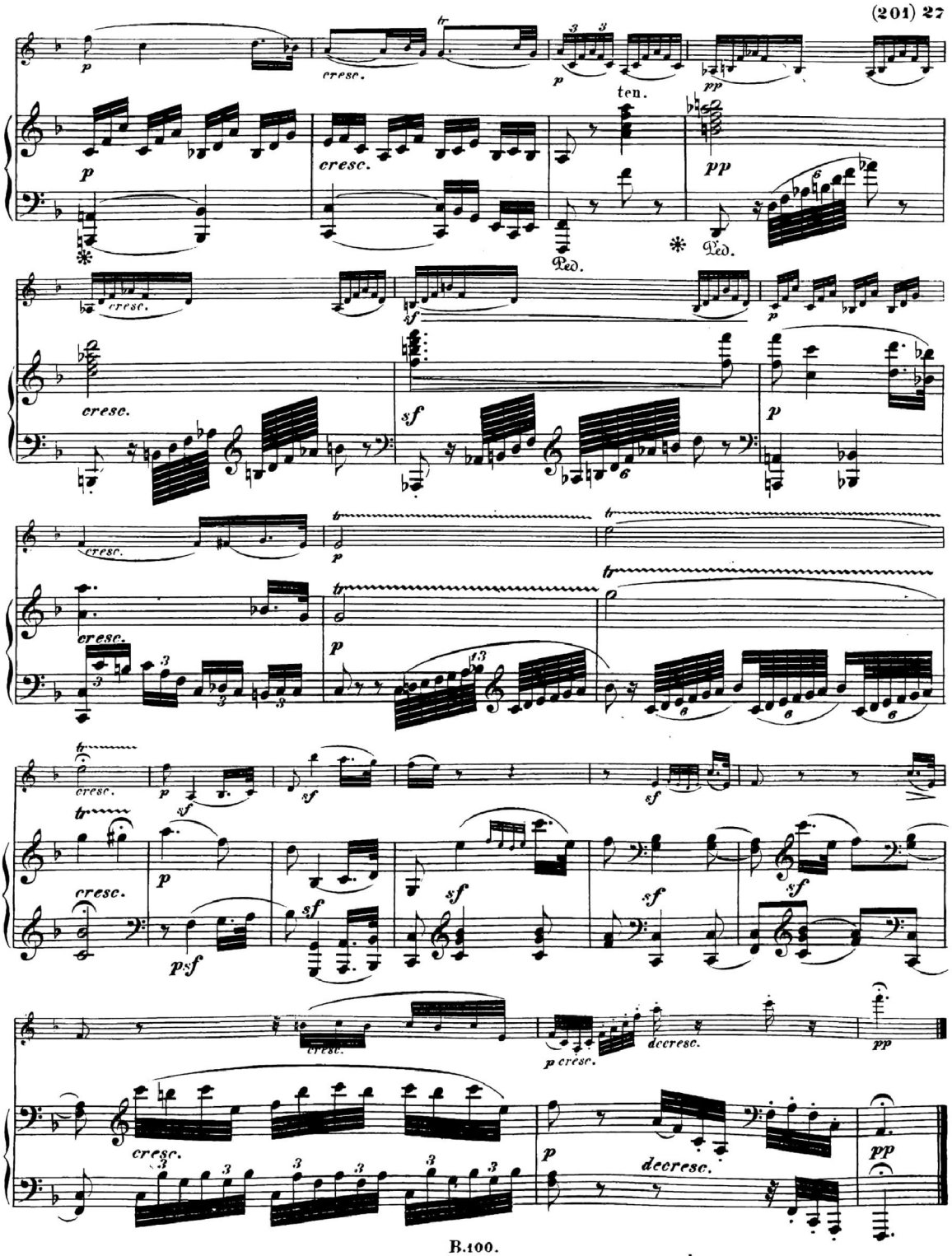


B.100.


cresc.
cantabile
molto Adagio.
Tempo I.
molto Adagio.
Tempo I.
dolce ed espress.
B.100.
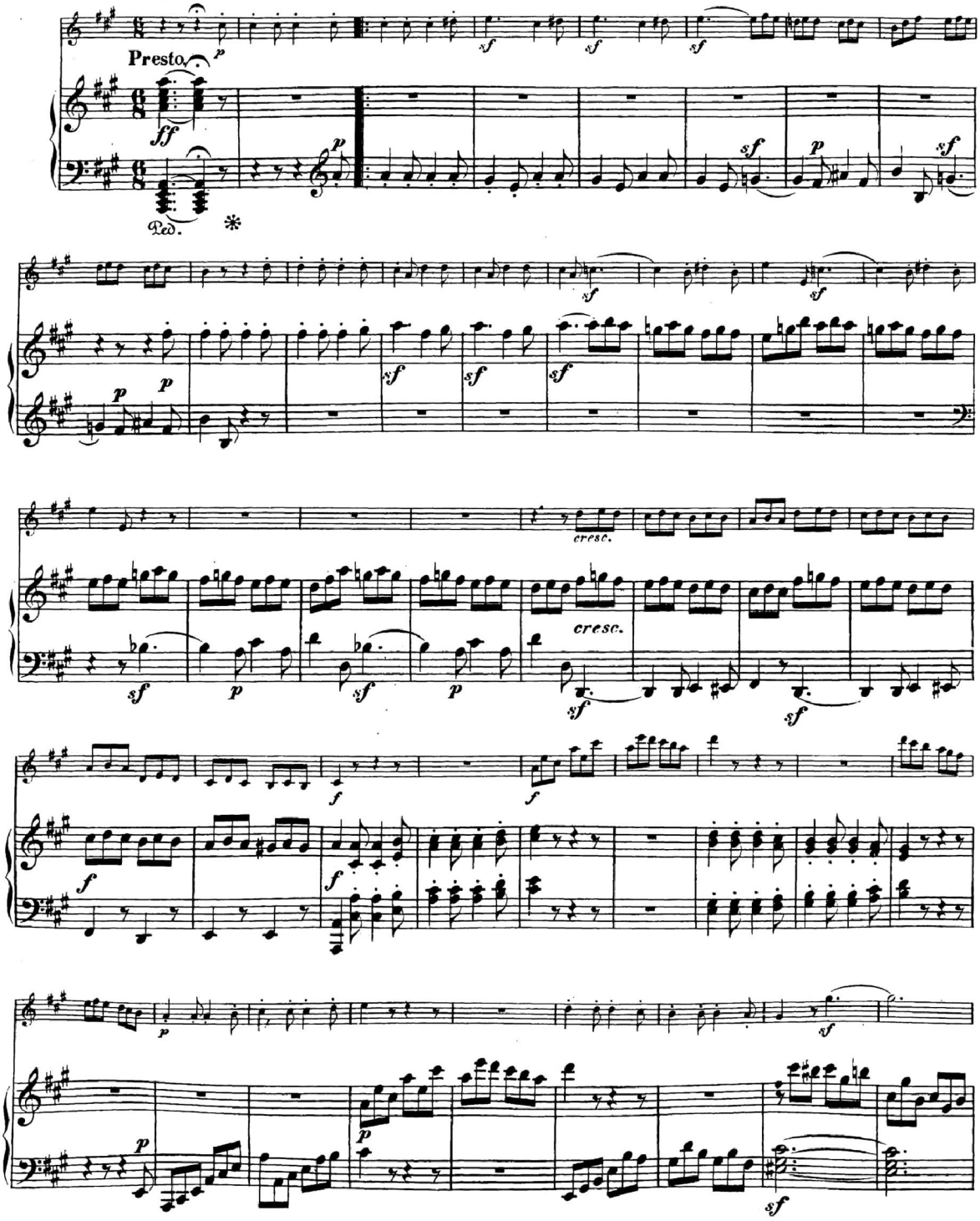


B.100.
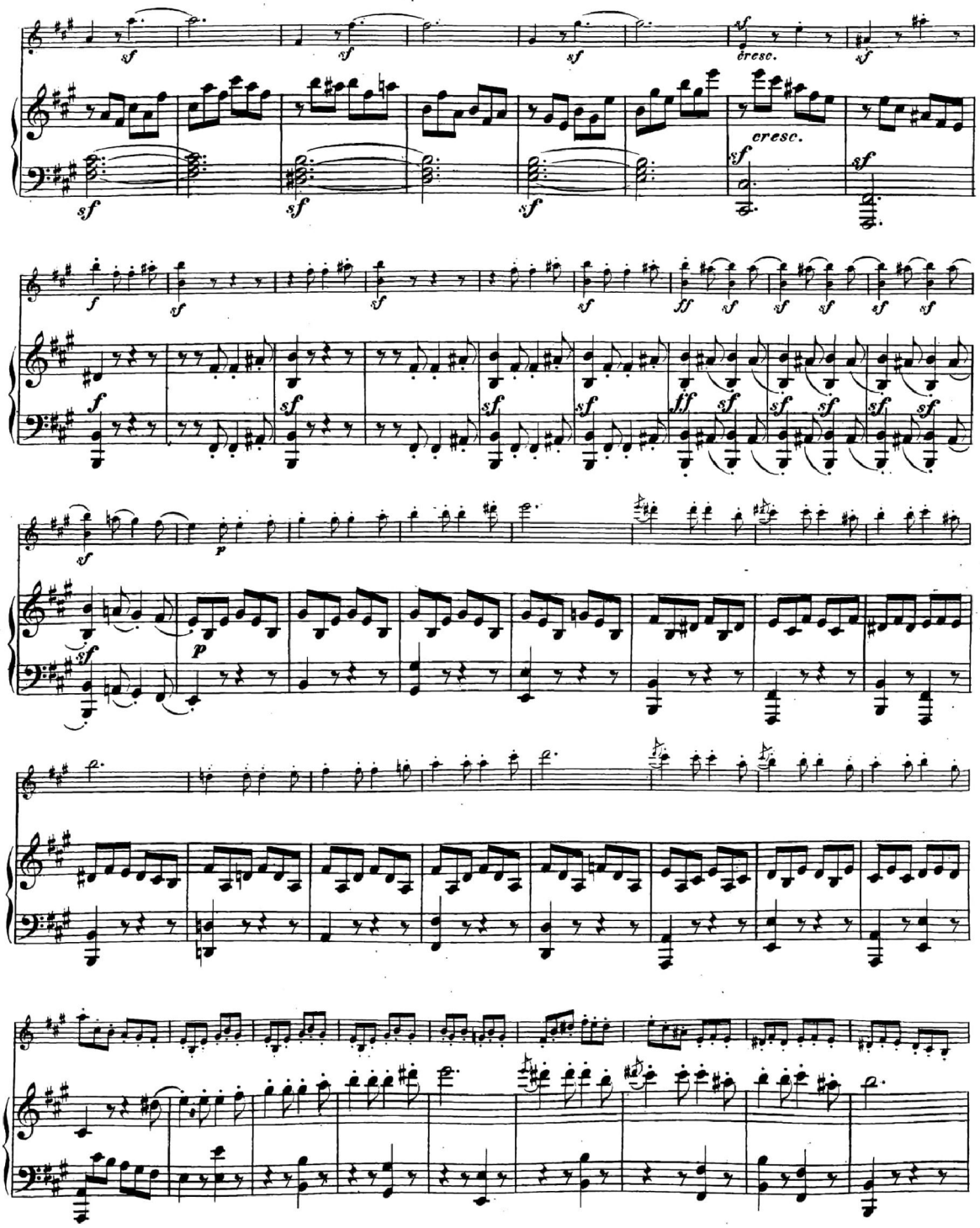


B.100.
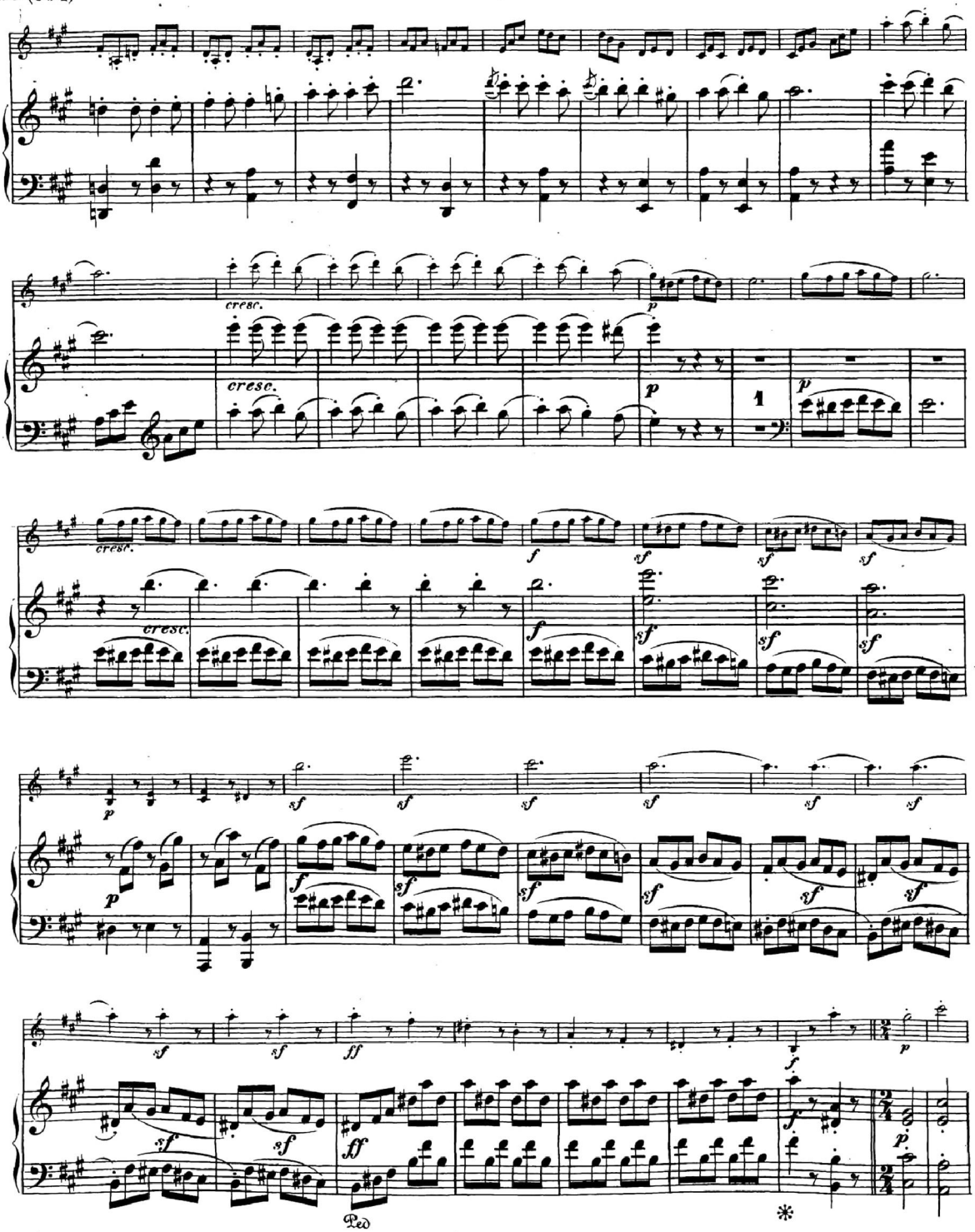
FINALE.

Presto.
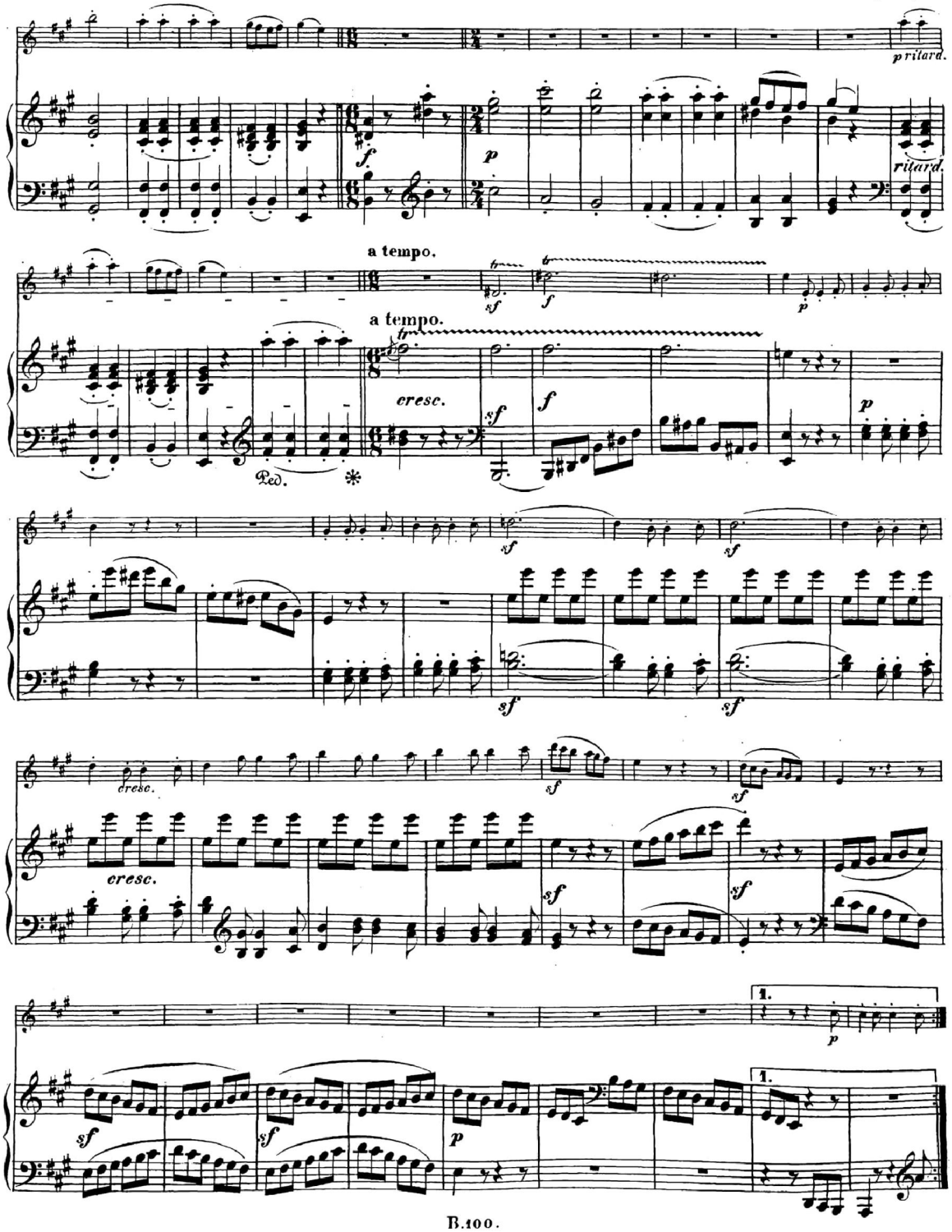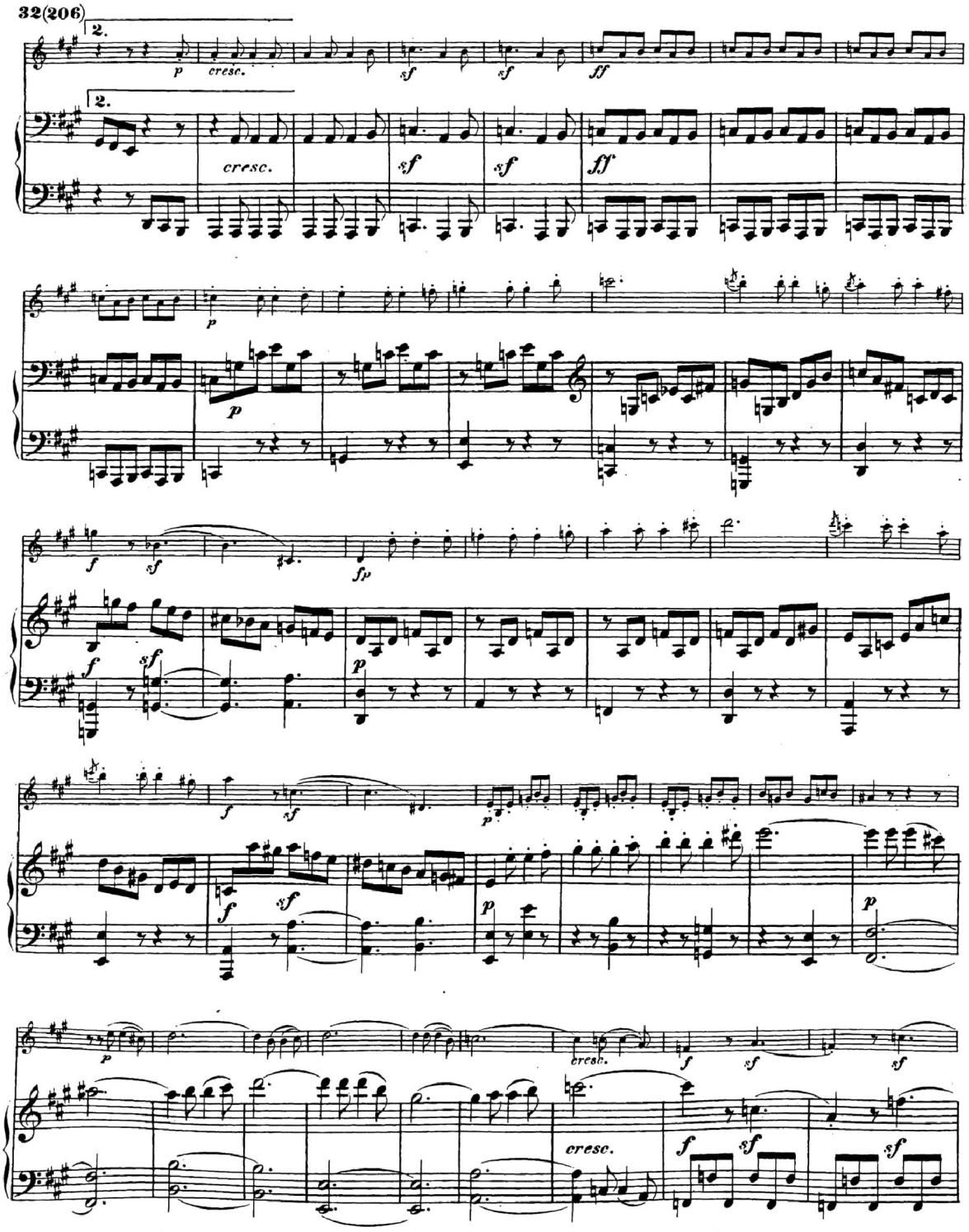




B.100.
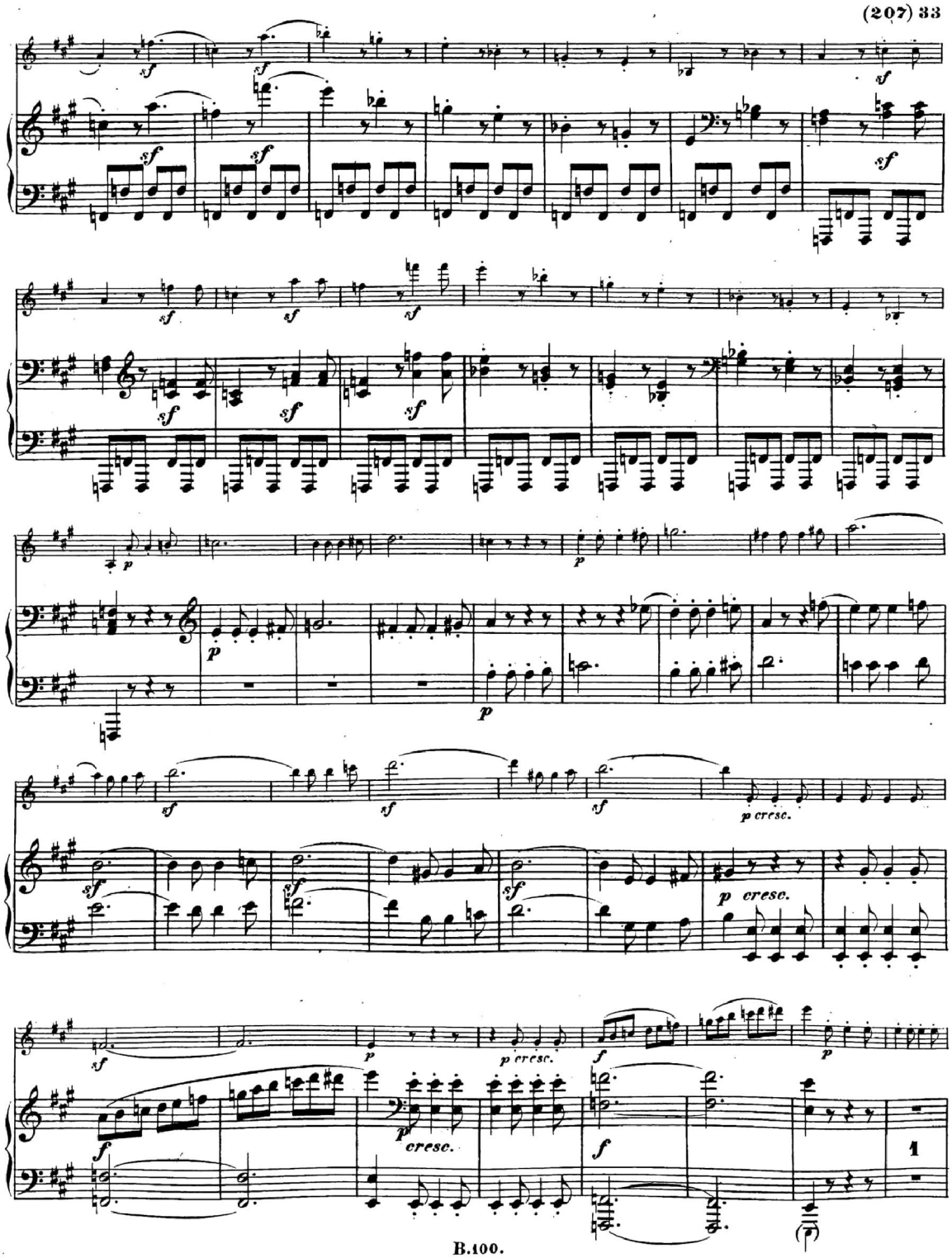


B.100.
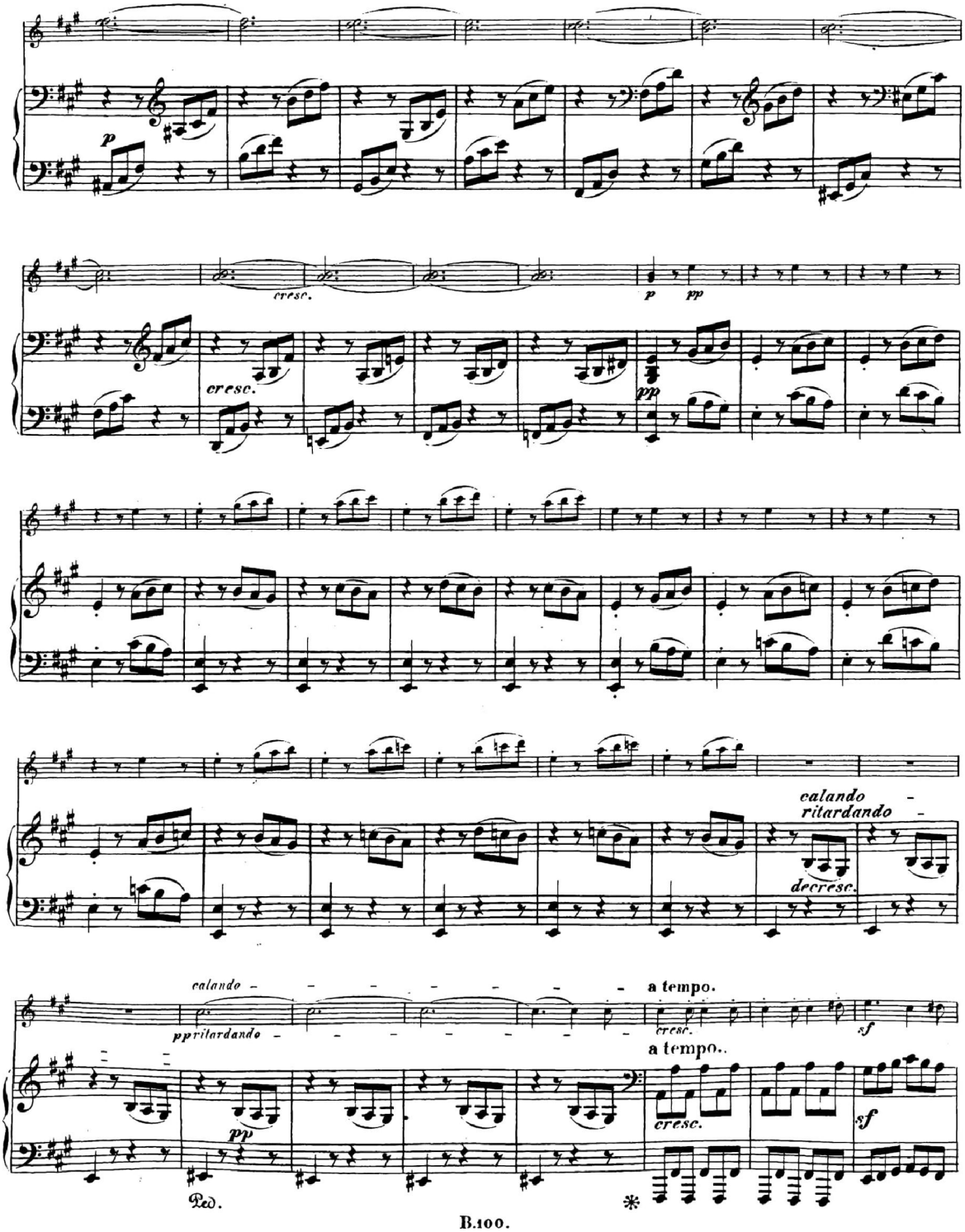


B.100.


32(206)
2.
p
cresc.
sf
sf
ff
2.
cresc.
sf
sf
ff
p
p
f
sf
fp
f
sf
p
f
sf
p
p
p
cresc.
f
sf
sf
cresc.
f
sf
sf
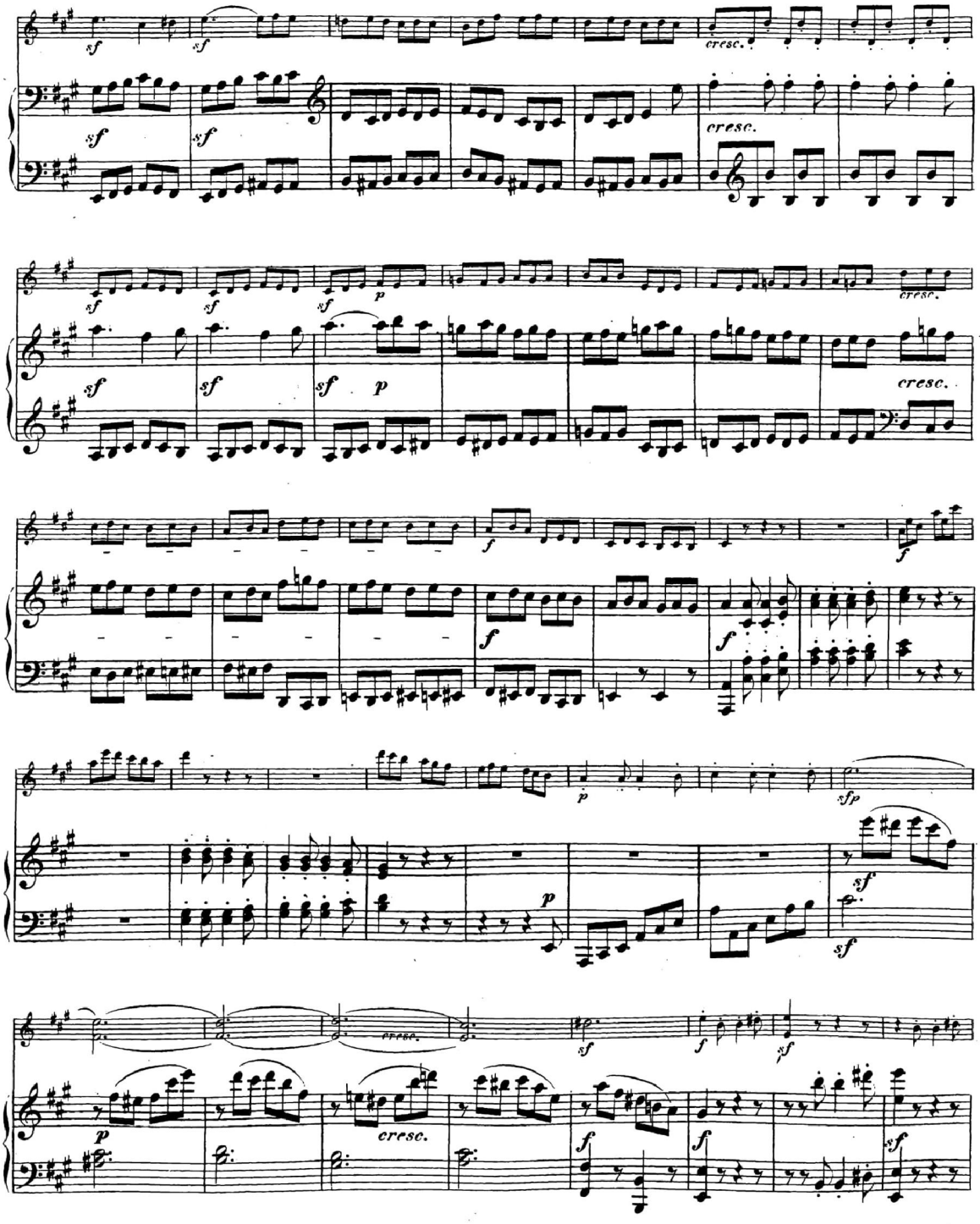
B.100.
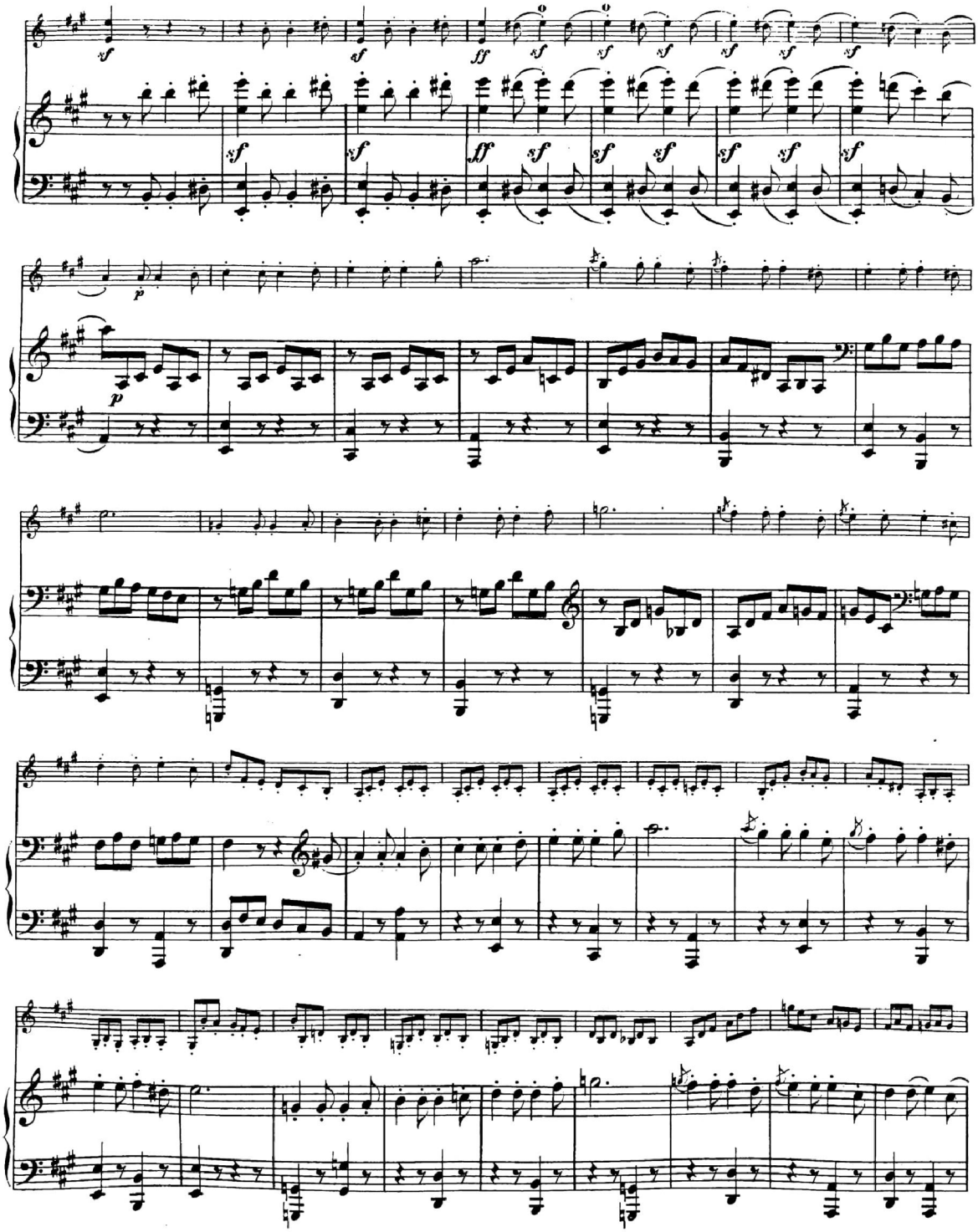


B.100.
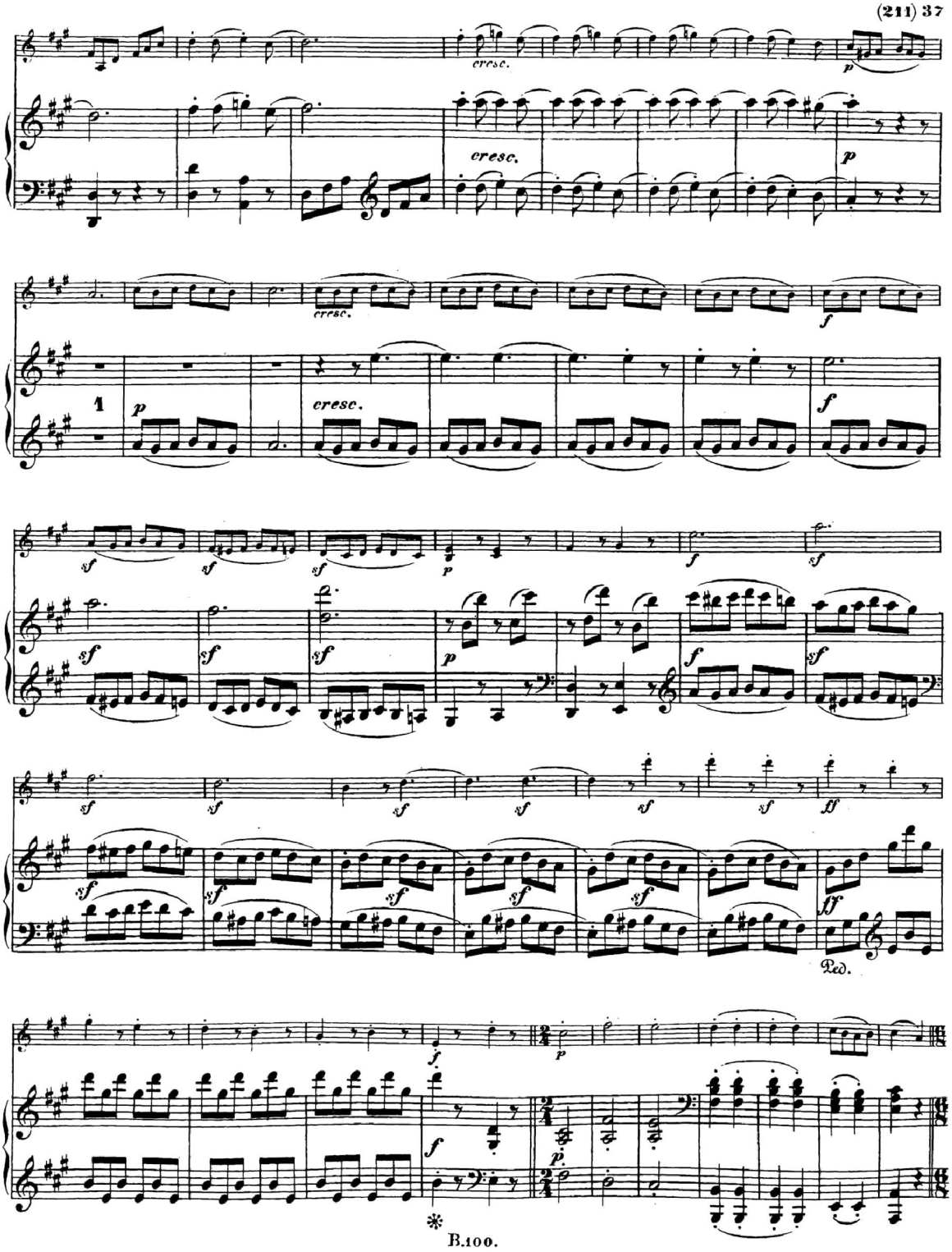

p
cresc.
cresc.
p
pp
pp
calando
ritardando
decresc.
calando
pp ritardando
a tempo.
cresc.
a tempo.
sf
pp
cresc.
sf
Ped.
*

B.100.
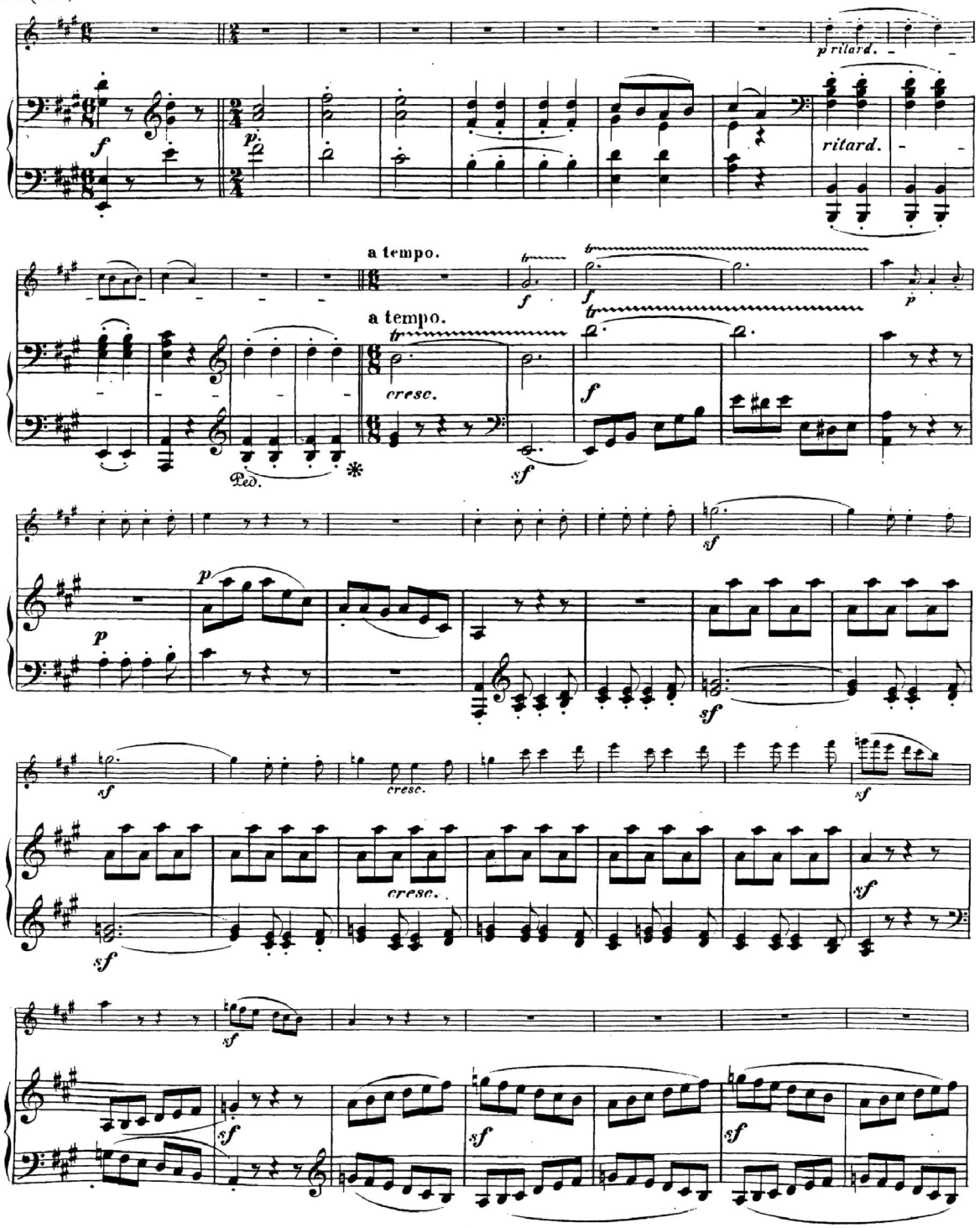


B.100.
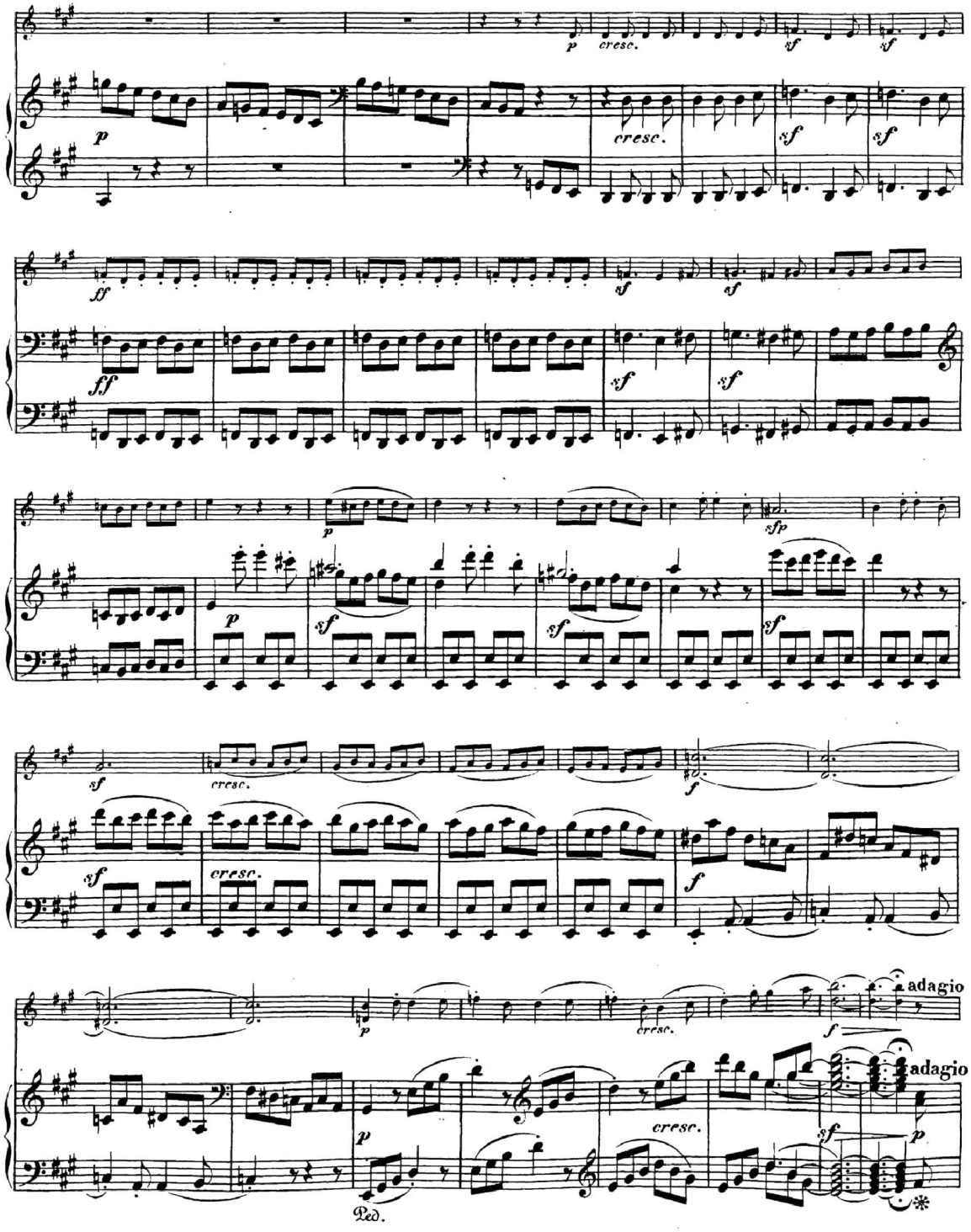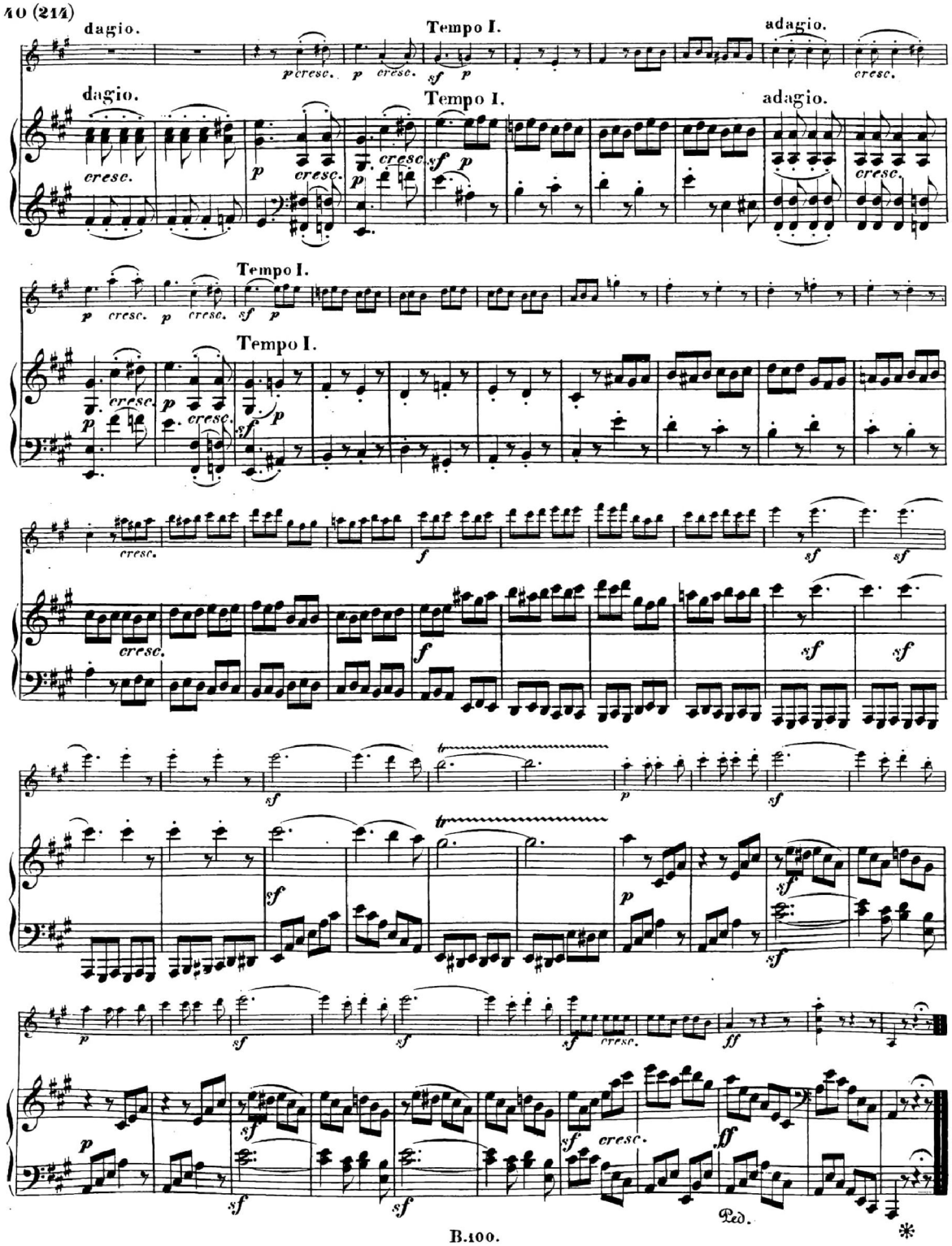




B.100.



B.100.



B.100.


dagio.
Tempo I.
adagio.
cresc.
Tempo I.
Tempo I.
Tempo I.
Ped.

ПРИЛОЖЕНИЕ Г

Дискография

1. Г. Телеман – Концерт (G-dur) для альта с оркестром (клавир);
2. В. Баркаускас – Партита для скрипки соло ор. 12 № 7;
3. Э. Эльгар – «Шансон де Матин», «Шансон де Нюи» для скрипки и фортепиано;
4. Л.В. Бетховен – Соната № 9 («Крейцерова») ор. 47 для скрипки и фортепиано.