

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕ –
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН.
МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ
УЗБЕКИСТАН.
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА.**

КАФЕДРА ОРКЕСТРОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ.

Специальность 5150700 инструментальное исполнительство
(струнные инструменты)

Норбаева Махсуда Собировна

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ
РАБОТА**

«Виолончельные сюиты Иоганна Себастьяна Баха»

Научный руководитель: Профессор Имамов У.З.

ТАШКЕНТ 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

№ ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА I. ОСОБЕННОСТИ СТАРИННОЙ СЮИТЫ.....	7
1.1 Характеристика танцев, входящих в старинную сюиту.....	7
1.2 Двухчастные построения частей сюиты.....	13
1.3 Другие формы построения частей сюиты.....	18
ГЛАВА II. СПЕЦИФИКА СТАРИННОЙ СОЛЬНОЙ СМЫЧКОВОЙ СЮИТЫ.....	22
2.1 Принцип контраста.....	22
2.2 Роль полифонии и гармонии.....	27
ГЛАВА III. ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЕ СЮИТЫ И.С. БАХА.....	28
3.1 Образный мир сюит.....	31
3.2 Исполнительный анализ Второй сюиты.....	41
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	53
СПИСОК	
ЛИТЕРАТУРЫ.....	56

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность проблемы настоящей работы заключается в необходимости изучения истинных ценностей классического музыкального искусства, произведений, являющихся достоянием всего человечества и пропаганды его широким социальным кругом слушателей, особенно подрастающему поколению, молодежи. «Мы мобилизуем все силы и возможности нашего государства и общества для того, подчеркнул Президент нашей страны Шавкат Мирзиёев – чтобы наша молодёжь обладала самостоятельным мышлением, высоким интеллектуальным и духовным потенциалом, ни в одной сфере не уступала своим сверстникам из других стран, была счастлива и уверена в своем будущем». Классическое музыкальное искусство обладает в этом плане огромными возможностями эмоционального эстетического воздействия на слушателей. Музыкант-исполнитель, осуществляющий звуковое воплощение произведения должен обладать высочайшим мастерством, техническими навыками и умениями игры на инструменте, а также, глубочайшим пониманием смысла исполняемой музыки. В связи с этим он должен не только исполнять музыкальные произведения, но и осмысливать его в теоретическом аспекте, играть его музыкальный язык, композицию, стилевые особенности, а также иметь представление о композиторе, об эпохе, в котором жил автор музыкального произведения

Предлагаемая работа посвящена уникальному инструментальному циклу – шесть сюит для виолончели соло И.С. Баха, великого представителя эпохи классицизма. Виолончельные сюиты Баха составляют основу сольного виолончельного репертуара используются в концертно-исполнительской и учебно-педагогической практике. Они входят в требования и программы международных концертов виолончелистов. Огромное внимание уделяется изучению виолончельных сюит в классе по специальности. Вместе с тем учебных пособий и научных исследований, посвященных виолончельным сюитам Баха до настоящего времени не

существует. Этот существующий пробел призвана частично восполнить настоящая работа. **Цель исследования:** рассмотрение виолончельных сюит Баха в исторической перспективе зарождения и развития данного жанра, и решение их исполнительских проблем.

Задачи исследования:

- Выявить особенности старинной сюиты, ее содержания и строения;
- Рассмотреть выразительные средства старинной сольной смычковой сюиты;
- Проанализировать виолончельные сюиты И.С. Баха;

Определить исполнительские трудности и предложить пути их преодоления. **Объект исследования:** является старинная сюита, получившая широкое распространение в 17-18 веках.

Предмет исследования: является изучения виолончельные сольные сюиты И.С. Баха в аспектах раскрытия их образного мира, жанровых проявлений, стиля и фоны.

Научная разработанность: проблемы до настоящего времени не исследована в полной мере. Краткие сведения о виолончельных сюитах Баха содержится в монографических трудах о композиторе А.Швейцара, М.Друсина, В.Протопопова, А.Петраш. Ценные материалы виолончельных сюитах имеются в фундаментальном труде Л.Гинзбурга <<История виолончельного искусства>> и других его работах.

Источниковая база: это сведения о развитии жанра старинной сюиты в исторических трудах Э.Бюккена, Б. Асафьева, Т.Ливановой, о старинных музыкальных формах в трудах С.Скребкова, Л.Мазеля,

И.Ямпольского,Л.Петраш, и других ученых- исследователей. В то же время автор опирался на творческий опыт профессора У.Имамова и его педагога Г.Бострема, а также П.Фурнье, осуществивших исполнительские редакции сюит для виолончели соло И.С.Баха.

Вывод:Практическая значимость работы, её вывод заключали в исполнительском анализе виолончельных сюит И.С.Бахана основе существующих редакций. Выдающихся виолончелистов и педагогов Г.Бострема,П.Фурнье, и методических советов рекомендации у Имамова, а также собственного исполнительского опыта.



ГЛАВА I. ОСОБЕННОСТИ СТАРИННОЙ СЮИТЫ.


Старинная сюита широко и разнообразно представлена в творчестве композиторов первой половины 18 века и прежде всего Баха и Генделя. Особенности старинной сюиты заключаются в том, что она состоит из последовательности танцев, каждый из которых излагается в старинной двухчастной форме или в старинной сонатной форме. Все части сюиты пишутся в одной тональности. Контрастирование частей сюиты достигается различием танцев, их темпа, метра и других свойств.

Сюита является уникальной структурой, так как она состоит из нескольких частей, самостоятельных по форме, контрастирующих по характеру, по темпу, но связанных единством идейно-образного содержания. Циклическая форма понимается как охватывающая тот или иной круг различных музыкальных образов в разнообразии – темпов, жанров, форм. Слово сюита означает последовательность нескольких танцев.

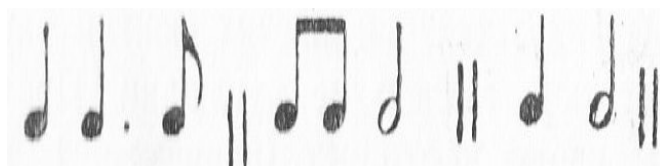
1.1. Характеристика танцев, входящих в старинную сюиту

В старинную сюиту обычно входили четыре обязательных танца в следующем порядке: аллеманда, куранта, сарабанда, жига. Примечательно, что эти танцы, являющиеся основными в сюите, имеют различные национальные происхождения.

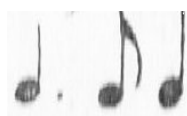
Аллеманда – степенный серьезный, умеренно-медленный, двухдольный хороводный танец-шествие немецкого происхождения. К концу XVII века аллеманда получила затакт – одну  или . Движение прерывное, в шестнадцатых, часто со значительной полифонической разработкой, благодаря чему танцевальность ритмов нашим слухом ощущается иногда ослабленно.

Куранта – подвижный трехдольный танец, исполнявшийся обычно парой танцоров. Он имеет французское происхождение. Темп куранты умеренный или быстрый. Типичный ритм . Вместе с аллемандой в начале XVIII века вышел из обихода и служил объектом стилизации в творчестве Баха.

Сарабанда – танец испанского происхождения, известный с 16 века и ставший в 17 веке торжественным придворным танцем в разных странах Европы. *Сарабанда* – трёхдольный ($\frac{3}{4}$ [$\text{и}^{\frac{3}{2}}$]) медленный танец. Лишен начального затакта, типичные ритмы:



и в каденциях



Смена гармоний с соотношением их

подчеркивает



основной тип ритма. В позднейшее время

иногда встречается в стилизациях (Бетховена, начало увертюры «Эгмонт», Лядова, Чайковского). Существовали разные типы сарабанды, в частности медленный и быстрый. Для ритма сарабанды характерна остановка на второй доле такта. Встречаются сарабанды лирические проникновенные, сдержанно-скорбные. Им всегда свойственна значимость, величественность, строгая размеренность. Жанровые черты сарабанды использовались композиторами как средство создания образа сумрачного, патетического.

Жига – быстрый танец английского происхождения. Для этого танца характерна триольность движения. Жиге обычно свойственно фугированное изложение музыкального материала. В некоторых старинных сюитах жига в определенной мере предвосхищает финал классического сонатного цикла.

Последовательность частей старинной сюиты основана на периодическом чередовании спокойно, медленно и оживленно, быстрого движения, при усилении темпового контраста. В большинстве старинных сюит между сарабандой и жигой обычно вставлялась необязательные для старинной сюиты танцы: менуэт, гавот, бурре, паспье, полонез, лур. Помимо этого в сюиту вводились пьесы нетанцевального характера, такие, как ария, рондо, скерцо, а также вступительная пьеса перед аллемандой, прелюдия, преамбула, увертюра. В некоторых старинных танцах встречается последовательность двух одноимённых танца с возможным повторением первичного, например, два менуэта или два гавота. Иногда за танцем, чаще всего, за сарабандой, следовала орнаментальная вариация на этот танец, которая называлась дубль.

Старинная сюита особенно интересна тем, что в ней обозначались композиционные черты многих структур, развивавшихся в самостоятельные музыкальные формы. Так, например, строение вставных танцев предвосхищало будущую трехчастную форму, как например, последовательность трех гавотов в английской сюите Баха:

Гавот I	Гавот II	Гавот III
A	B	A
g-moll	G-dur	g-moll

Дубли в сюитах являлись предшественником формы. Расположение танцев в старинной сюите предвосхищало расположение частей в сонатном цикле.

Старинная сюита образуется из последования нескольких танцев. Объединяющим началом в ней служит общая тональность. В то же время части сюиты контрастируют в других отношениях, в частности, в темпах.

В полную сюиту входит четыре обязательных танца в следующем порядке:

Аллеманда	Куранта	Сарабанда	Жига	
4	3 (3)	3 (3)	6 (12)	Скоро
Умеренно	Довольно скоро	Медленно	3 (9)	
4	4 (2)	4 (2)	8 (8)	
			8 (8)	

Кроме основных танцев в сюиту часто вводятся пьесы также танцевальные или иного характера. За некоторыми танцами может следовать одна, а (иногда более) орнаментальная вариация, которая называется дубль. Она типична для сарабанды. Иное название её «Lesagrement delameme Sarabande»). Иногда она следует за курантой или аллемандой.

Перед аллемандой обычно помещается вступительная прелюдия или же прамбула, увертюра, токкато, фантазия). Такая пьеса может представлять собой малый двухчастный или трехчастный полифонический цикл, например, из прелюдии и фуги.

Внутри сюиты, обычно между сарабандой и жигой, помещаются другие танцы — менуэт, гавот, буррэ, паепье, реже — англез, лур, полонез. Кроме

того, встречаются ария, рондо, бурлеска, скерцо, каприччио. Иногда, помимо вступительной пьесы, можно найти фугу, тему вариациям: пассакалья, чакона. В то время как Бах педантично придерживался обязательного состава сюиты, делая к нему различные добавления, Гендель в своих сюитах часто отступал от них.

Партитами Бах называл шесть клавирных сюит. Такое же название имеют некоторые старинные вариации как например, Вариации на хоралы для органа И.С.Баха

Все важнейшие старинные танцы, почти всегда сочинялись в двухчастной форме того времени, изредка с некоторыми признаками старинной сонатной формы, и нередко в полной простой трехчастной форме. Не очень часто встречается и сложная трехчастная форма с повторением *первого* танца после однородного второго, при полной обособленности и законченности каждого из них.

Среди необязательных танцев, включаемых в старинную сюиту наиболее распространёнными были следующие, которым мы даём краткие характеристики необходимые музыкант – исполнителю.

Менуэт - изящный и грациозный танец французского происхождения, трехдольный ($\frac{3}{4}, \frac{3}{8}$), плавный, очень умеренного темпа. Позже, у венских классиков, получает различный (в том числе и юмористический) характер и в связи с этим различные структуры (в том числе неквадратные) и темпы. Для самых типичных случаев характерна отчетливость каждой доли при умеренном темпе. Как стилизация встречается часто в сочинениях (Грига, Дебюсси, Равелья, Прокофьева).

Гавот – двухдольный ($\frac{4}{4}, \frac{2}{2}$) танец умеренного темпа, происхождение французское. Ритмы очень отчетливы, шестнадцатых нет. Типичен (но иногда отсутствует) затакт, начинающийся с третьей четверти. Как стилизация встречается довольно часто в сочинениях Чайковского, Прокофьева.

Мюзет– трехдольный танец пасторального характера, происхождение французское. Название это в приложении к другим танцам указывает обычно на органый пункт волыночного характера (слово мюзет означает волынка).

Буррэ– двухдольный ($\frac{4}{4}$) быстрый танец французского происхождения. Типичен затакт в одну четверть; встречается синкопирование 2-й и 3-й долей.

Пастье– подвижный трехдольный ($\frac{4}{4}, \frac{8}{6}$) танец французского происхождения.

Павана– медленный плавный хороводный четырехдольный танец итальянского происхождения. Часто сочеталась со следующей за ней оживленной трехдольной гальярдой (сальтарелло). Те случаи, (очень распространенные), когда павана и гальярда основывались на одной мелодической теме с переменной ритмического рисунка, дают пример вариаций, один из старейших. В стилизациях павана встречается в творчестве М.Равеля.

Тамбурин – французский двухдольный танец умеренного темпа, с отчетливой акцентировкой.

Ригодон – быстрый танец в размере *allabreve*, с затактом в одну четверть происхождения французское.

Показательно, что все эти танцы французские. В целом старинная сюита, содержащая пьесы различного характера, могла отражать довольно широкий круг жизненных явлений. Совершенными образцами старинной сюиты являются сюиты И.С.Баха: французские и английские сюиты, партиты, сольные виолончельные сюиты.

1.2. Двухчастные построения частей сюиты.

Виолончелисту, изучающему сюиты для виолончели И.С. Баха, необходимо знание композиционных особенностей построения частей цикла для создания убедительной художественной исполнительской концепции. В связи с этим в данном разделе наше внимание сосредоточено на старинной двухчастной форме и ее особенностях в сюитном цикле. Век классицизма с его требованиями строгой дисциплины мышления, лаконичной и отчетливой выразительности, ясной и замкнутой конструкции вызвал к жизни новые формообразующие принципы, мотивно-вариационный метод развития, сочетающийся с методом тематической разработки. Этот процесс в 18 веке привел к двухчастной форме, которая в теоретическом музыкознании получил название старинная двухчастная форма¹. Это форма была в 17-18 веках обычной формой танцев, входивших в старинную сюиту. Она получила наиболее ясное выражение в творчестве И.С. Баха.

Двухчастная форма конца XVII и первой половины XVIII века большей частью значительно отличается от позднейшей двухчастной формы и потому нуждается в отдельном описании. В дальнейшем изложении эта предшественница классической формы будет называться старинной двухчастной формой. Ее главное отличие от позднейшей формы заключается, прежде всего, в пропорциях. Вторая часть, сплошь и рядом, примерно вдвое или втрое длиннее первой и относительно сложна во внутреннем строении.

Каждая часть обычно отдельно повторяется 

Первая часть однородна по рисунку. В одних случаях, это период из двух тематически сходных предложений, что чаще всего наблюдается в тех танцах, в которых, сильнее влияние собственно-танцевальных ритмов например, гавоты в сюитах Баха. В таких танцах встречаются и периоды из трех предложений. В тех же произведениях, в которых сказывается

¹Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979, стр. 428.

влияние полифонической мелодики и фактуры, простая тематическая периодичность – менее типична таковы, многие аллеманды, куранты и жиги Баха. В них часто встречается в качестве первой части период типа развертывания, который или вовсе не делится на предложения, или делится на построения, не имеющие ясно выраженных каденций. В начале периодов этого типа дается относительно короткое ядро темы, за которым секвентное или секвенцеобразное развитие, создающее более или менее непрерывное постепенное преобразование тематических элементов. Этот тип периода по своей тематической конструкции близок к обычному типу полифонической темы в фугированной музыке.

Такое конструктивное сходство – закономерно, так как расцвет старинной двухчастной формы хронологически совпадает с расцветом фуги. Полифоничность фактуры, имеющая в то время в танцевальной музыке, в жигах часто доводится до фугированного строения.

Со стороны гармонии наиболее существенно тональное строение. Первая часть всегда начинается в главной тональности и, как правило, оканчивается полной каденцией в тональности подчиненной. В мажорных плесах это – тональность мажорной доминанты, в минорных – параллельный мажор или тональность минорной доминанты. Таким образом, уже в старинной двухчастной форме вполне сложилось традиционное направление модулирования в первой части, воспринятое позднейшими поколениями композиторов. Кроме того, встречается и окончание первой части половинной каденцией в главной тональности. Такие случаи можно найти в более поздних образцах двухчастной формы. Из внутренних гармонических деталей можно отметить, например, склонность Баха к образованию начального ядра периода из каденце-образного оборота T–S–D–T (нередко с отклонением в субдоминанту), всесторонне определяющего главную тональность. Секвенции часто диатоничны, с появлением в одном из последующих звеньев «случайного знака», как признака модулирования.

К концу первого периода иногда присоединяется дополнение, редко имеющее такой элементарно-каденционный вид, как позже у венских классиков.

Структура первой части, в старинной двухчастной форме–период. В танцах с ясным влиянием собственно-танцевальных ритмов его типичное протяжение 8, 16, реже 12 тактов, при равномерном делении на предложения одинаковой длины. Периоды типа развертывания также, однако, при более сложном внутреннем строении, часто бывают такой же длины, но встречается и другое протяжение. Иногда первая часть очень развита как например, первый период из Аллеманды Английской сюиты А-ldur Баха в 32 такта. Чем просторнее развит первый период, тем он, обыкновенно, ближе по протяжению ко второй части.

В тематическом отношении вторая часть не вносит ничего нового, так как основывается целиком на тематизме первой части, подвергаемом обработке, путем перенесения, в иную высотную плоскость, иногда размещения по голосам. Порядок проведения тематизма первой части обычно так или иначе ее напоминает, но настоящей репризы, столь типичной для позднейшей двухчастной формы, в старинной форме почти никогда не бывает. Встречаются лишь намеки на репризу с новым продолжением краткого повторенного элемента. Общее обязательное единство рисунков всей формы связывает тематически обе части в одно целое. Но если не повторяются начальные элементы первого периода, то очень часто его конец, особенно каденционный участок, будучи транспонирован в главную тональность, берется, как конец, и для второй части. На указанное обстоятельство следует обратить внимание не только потому, что это зародыш будущей репризы, но главным образом как на основную связь старинной двухчастной формы с сонатой того же времени. Со стороны гармонии вторая часть имеет ряд характерных черт. Во-первых, она сплошь и рядом отталкивается от той тональности или аккорда, которым окончилась первая часть, заканчивается же, конечно, в главной

тональности. Благодаря этому общие очертания формы приобретают в крайних точках характер симметрии.

	I часть	II часть
В мажоре	I — V	V — I
В миноре	I — III	III — I
Или	I — V	V — I

Во-вторых, после такого начала в гармоническом движении очень часто образуется перелом в субдоминантовую сторону. Он выражается в модулировании в тональность IV, II или VI ступени, которое подкрепляется

полной каденцией в этой тональности. Модуляционный перелом часто появляется уже близко от начала второй части, но иногда вводится позже и даже перед самым заключением второй части, а в некоторых случаях вовсе отсутствует. Но общая его характерность свидетельствует о том, что формула распорядка тональностей T–D–S–T к началу XVIII века уже вполне определилась.

В целом, вторая часть гораздо подвижнее первой в модуляционном отношении, и тональная реприза иногда наступает довольно поздно.

Строение второй части, прежде всего, обращает на себя внимание своим протяжением. Как сказано выше, только в редких случаях вторая часть по длине равна первой части. Типично же превышение в ней длины первой вдвое или втрое. Такие пропорции служат одной из предпосылок к образованию репризной трёхчастности. Такие пропорции в особенности связаны с модулирующим строением второй части, так как каждый из ее внутренних основных разделов часто имеет свою собственную каденцию, не повторяющуюся в других разделах. Каждый раздел, хотя бы и равный по длине первому периоду и завершаемый полной каденцией, следует считать лишь предложением второй части, которая в целом является периодом сложного строения.

1.3. Другие формы построение частей сюиты

Наряду с двухчастными построениями частей в старинной сюите встречаются построения, предвосхищающие сонатную форму. Такого рода композиционные структуры Л.Мазель определит как старинную сонатную форму: «Существенной чертой типичной старинной сонатной формы является ее двухчастность: разработка и реприза сюиты в одну часть»¹. Данную форму можно представить в виде следующей схемы:

Экспозиция				Разработочно-репризная часть			
Г.П.	С.П.	П.П.	З.П.	Г.П.	(С.П.)	П.П.	З.П.
А		В		а ₁		b ₁	
Глав.	Мо-	Подчин.	Допол-	Подчин.	Подход	Глав.	Допол-
Тон	дул	тональ.	нен. в	тональ.	к гл.	тон	нен. в
			ней		тон.		ней

В построении старинной сонатной формы часто встречаются разнообразные отклонения от точной схемы, как например, небольшая разработка и неполная реприза, начинающаяся с побочной партии. В других случаях разработка точно повторяет главную тему в побочной тональности, что ее приходится считать репризой главной партии, хотя и изложено в побочной тональности. Так, вариант один из типичных видов старинная сонатная форма – тонально-симметричная соната без разработки:

Экспозиция

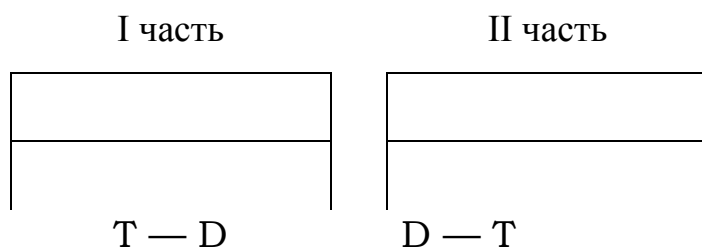


Реприза

Главная партия Т	Побочная партия Д	Главная партия Д	Побочная партия Т
------------------------	-------------------------	------------------------	-------------------------

Как видно из данной схемы именно в тональной симметрии заключается отличие этого вида старинной сонатной формы от более поздней сонаты. В то же время ясно, что между старинной двухчастной и старинной сонатной формой много общего.

Во-первых, они обе – двухчастны. Во-вторых, первая часть в них движется от тоники к неустойчивости, а вторая, наоборот, – от неустойчивости к тонике, благодаря чему получается общая вопросо-ответная симметричная структура с отдельным повторением каждой части:



Как в той, так и в другой форме есть тематически сходные концы частей, хотя это для двухчастной формы и не обязательно.

Вопрос о большей близости конкретного произведения к старинной двухчастной или сонатной форме решается, прежде всего, значительностью материала в концах частей, а также количественной стороной. Если повторяется лишь транспонированный конец периода или небольшое дополнение, можно говорить о двухчастной форме с некоторыми признаками сонатности. Если повторяется таким же образом более крупный отдел, не меньший периода и, особенно, ясно отграниченный от предыдущего, можно определить форму как старинную-сонатную. Тематический контраст, как будет показано ниже, – необязателен.

Экспозиция старинно сонатной формы в основных чертах содержит в себе элементы будущей зрелой формы, но не всегда в столь же отчетливом противопоставлении и разделении друг от друга.

Главная партия, часто очень подвижная, – относительно небольшое построение, тактов в 8-16. Однотональные главные партии заключаются полной каденцией, часто вторгающейся в следующий отдел, или половинной каденцией, «а доминанте. Иногда главная партия кончается модуляцией в доминанту. Довольно обычно простое, варьированное и имитационное повторение коротких смысловых групп. Связующая партия тематически мало отличается от главной. Изредка в нее вносится относительно новый рисунок. Как правило, связующая партия содержит в себе модуляцию в подчиненную тональность, в которой будет протекать предстоящая побочная партия. Связующая партия изредка очень разрастается. Связующая партия иногда ясно отделена цезурами от окружающих ее частей – главной и побочной партии, но бывает и слита с главной, или спобочной, или даже с ними обеими.

Побочная партия, как правило, мало контрастирует с главной или даже основана на ее материале. Часто она состоит из повторений коротких отрезков. Побочная партия почти всегда однотональна и до конца протекает в той подчиненной тональности, в которой началась. Подобно связующей партии, в ее начале или внутри может быть внесен ладовый контраст, посредством введения одноименной тональности.

Внутреннее строение побочной партии часто очень однородно. Совсем не редкость такое же повторение коротких оборотов, как наблюдается в главной партии. Притом, эти обороты часто имеют ясную каденционную гармоническую структуру, как бы выдает происхождение побочной партии из дополнений к первому периоду двухчастной формы.

Заключительная партия, как правило, мала и содержит в себе ряд коротких дополнений в тональности побочной партии. Прикаденционной

структуре побочной партии последняя вместе с заключительной образует, в сущности, один раздел формы. В отличие от классической сонатной формы, имеющей трехчастное строение (экспозиция – разработка – реприза), и от неполной разновидности той же формы (экспозиция – реприза), *главная партия в старинной-сонатной форме не повторяется.*

Вторая часть старинной сонатной формы начинается *измененным проведением материала главной партии*, начиная с той подчиненной тоники, которой окончилась экспозиция. Это проведение обычно несет в себе черты изменений в такой мере, что правильнее говорить *о разработке* материала главной партии, а не об его повторении, тем более, что он проводится обычно частями, из него вычлененными, а не целиком подряд. Иногда вводится и материал связующей части или ее конец, приводящий па этот раз в главную тональность.

Тональный план бывает различным. Вторая часть, начавшись с той же тоники, с которой окончилась экспозиция, как это делается «и в двухчастной форме, некоторое время продолжается в данной тональности. В других случаях эта тоника, немедленно расшатывается модулированием. Количество затронутых тональностей также бывает неодинаковым. Иногда дело обходится одной подчиненной тональностью доминанты или даже главной тональностью, начатой с доминанты.

Настоящая реприза дается только побочной и заключительной партиями экспозиции, которые во второй части, чаще всего подвергаясь иным изменениям, проводятся целиком в главной тональности.

В целом, во второй части объединяются черты разработочности (раздел, посвященный главной и, отчасти, связующей партии) и репризы (побочная и заключительная партии). Поэтому, для очень многих случаев, можно назвать *вторую часть старинной-сонатной формы разработочно-репризной частью.*

ГЛАВА II. Специфика старинной сольной смычковой сюиты

Старинная сольная смычковая сюита в процессе исторического формирования и развития сложилась в определённую композиционную структуру, в которой основополагающими факторами служили принцип контраста между танцевальными частями сюиты и характерные особенности музыкального языка включающего себя как полифонически, так и гамафонно–гармонические принципы развития музыкального материала, на которых будет сосредоточен наши внимания в данной главе работы.

2.1. Принцип контраста

Сольная смычковая сюита обладала богатыми возможностями для проявления творческой инициативы музыкантов-исполнителей. Этот жанр отличался глубиной и масштабом музыкальной мысли, поразительной виртуозно-инструментальной фантазией, совершенством композиции. Сольная смычковая сюита концентрировала в себе важнейшие особенности инструментального исполнительства, выработанные струнно-смычковой творческой практикой. Она прошла в своем развитии определенную эволюцию, достигнув вершин в творчестве И.С. Баха. В 17 и 18 веках сольная смычковая сюита без баса стала одним из важнейших жанров, способствовавших расцвету искусства игры на смычковых инструментах. Она стала благодатной творческой лабораторией для формирования нового гомофонно-гармонического стиля. Именно в сольной смычковой сюите формировались выразительные средства инструментальной музыки и выявлялись специфические особенности технических смычковых инструментов, чему способствовало развитие гомофонно-гармонического стиля. Вместе с тем в сольной смычковой сюите важную роль играла полифония позднего барокко. Поэтому только позднее барокковое мышление с его величественной патетикой и декоративно-пышными и импровизационно-свободными формами являлось предпосылкой расцвета сольной смычковой сюиты.

Несмотря на ограниченность ресурсов сольного смычкового инструмента, произведения для него обладают разнообразием типов фактуры, изобретательностью, многообразием выразительных средств, более впечатляющих, нежели в трио-сонатных или сонатных соло с басом. В силу исторических условий сольная смычковая сюита обладает неоспоримыми достоинствами. Она синтезирует в себе черты различных типов: от трио-сонаты полифонистов, от сольной сонаты с басом – концертность и виртуозность. Сольной смычковой сюите свойственна импровизационность, истоки которой восходят к органным, клавирным и лютневым прелюдиям.

Сольный смычковой сюите присуща также концертность, истоки которых в жанре сольного концерта и *concertogrosso*. Концертность особенно явно ощущается в быстрых частях бироторного характера, а также в фугированных разделах. Принципы концертирования проявляются в сопоставлениях рельефа и фона, тематического индивидуализированного материала и общих форм движения.

Широкое распространение в сольной смычковой сюите получил вариационный метод развития. Композиторы использовали в своих сольных смычковых сюитах следующие разновидности вариаций:

- дубли или *variatic* танцевальным частям;
- вариации на *basso ostinato*.

Эти разновидности, несмотря на множество общих признаков, родственность фактурных типов, в общем соответствуют сложившейся в 17 и 18 веках традиции трансформации индивидуализированного исходного интонационно-мелодического материала в общие формы движения.

Весьма интересны в этом отношении вариации на *bassoostinato* – чакона и пассакалья, в которых неизменно проводится остинатная тема в басу. Чакона и пассакалья выступают в сюитах в двойной функции: либо как одна из частей цикла, либо как раздел внутренней какой-либо части.

Значимость полифонических оstinатных форм проявляется в многообразии фактурных комбинаций, «сольность» которых глубоко обоснованные принципами развития.

В развитии сольной смычковой сюиты весьма интересна сюита для скрипки соло немецкого композитора, виртуоза-скрипача шведского происхождения Иоганна Пауля фон Вестхофа (1656-1705), с которым юный Иоганн Себастьян Бах встречался в Веймаре, служивший скрипачом в герцогской капелле. Имя И.П.Вестхофа мастера многоголосной игры на скрипке имеет важное значение в истории сольной смычковой сюиты. Его сюита для скрипки соло без сопровождения, создано в 1683 году, насыщенная полифоническими элементами, является самым ранним произведением крупной формы в многоголосном стиле. Это произведение послужило образцом для Баха при сочинении им сонат и партий для скрипки соло без сопровождения. И.П. Вестхоф был потомственным музыкантом, получившим навыки игры на скрипке у своего отца Фридриха фон Вестхора, скрипача придворной капеллы в Дрездене. Разносторонний образованный человек И.П.Вестхоф был профессором словесности в университете в Виттенберге, занимал должность камер-секретаря герцога Веймарского.

Сюита имеет нормативный цикл из четырех танцев – аллеманды, куранты, сарабанды и двух жиг, открывает произведение прелюдия. Фактура сюиты характеризуется преобладанием аккордовой и многоголосной игры, непревзойденным мастером которой был И.П. Вестхоф. Наиболее сложна и интересна аллеманда. К тому времени аллеманда зарекомендовала себя в сюите как средоточие сложных сочетаний голосов и дробной импровизационного типа ритмикой, концентрирования в данном танце изысканной музыкальной ткани. И.П. Вестхоф изобретательно применил в сюите технику вариационного переизложения². Все части сюиты объединены общей гармонической структурой, данной первоначально в

аккордовой прелюдии, в синтезе мелодического и гармонического рисунка в аккордовой последовательности в аллеманде. Более сложный тип переизложения с изменением размера и исходной ритмоформулой содержится во второй жиге по отношению к первой.

Весомый вклад в развитие сольной смычковой сюиты внес выдающийся современник Баха Георг Филипп Телеман (1681-1767). «При жизни слава Телеман не уступала славе Генделя, его ставили гораздо выше Иоганна Себастьяна Баха, который тогда был известен главным образом как органист. Успех сопутствовал Телеману начиная с первых юношеских опытов в сочинении музыки»³. Сюиты для гамбы соло полны обаяния и изящества галантного стиля, простотой и легкостью музыкального языка.

В гамбовой сюите Телемана четыре части: Прелюдия, Куранта, Речитатив и ария, Менуэт. Введение в цикл сюиты прелюдий, менуэтов, арий и прочих интермедийных частей обусловлено стремлением композитора расширить круг образов произведения. Включение в цикл Речитатива и арии свидетельствует о желании Телеман привнести в сюиту вокально-драматического начала, идущего от оперы и кантатно-ораториальных жанров, в гамбовых сюитах Телемана примечательно соответствие фактурного склада, формообразования и циклических принципов, создающее органичную взаимосвязь всех компонентов целого.

Сольная гамбовая сюита Телемана представляет собой яркий образец сюиты концертного типа. Особенно впечатляюще это выражено в Куранте. По характеру и интонационно-тематическому материалу эта часть выдержана в духе обычных курант, но в ней особую роль играет начальная тема, которая выполняет функцию, сходную с главной темой концерта. Необходима для сюитной части и ее структура. Внешне она разделена на два раздела, но смысл этого деления отнюдь не в танцевальной двухчастности, разделяющей часть посередине, после остановки на доминанте или параллели. В данном случае деление

получается неравное и не в конце экспозиционного раздела, а после круга развития в репризе. Тем самым в сюите обнаруживаются черты новой формы, в частности концертной, не свойственной танцевальной части. Следующая экспозиция барокко. Телеман разрабатывал новые сонатные и концертные принципы, обогащая сюиту своими открытиями.

2.2. Роль полифонии

Особенностью сольной смычковой сюиты является ее фактурное богатство: иллюзия полнозвучия, многорегистровость в одновременном

звучании. Для достижения внутренней завершенности, самостоятельности фактуры, практика сольной игры выработала цельный ряд специфических средств, которые с большей или меньшей реальностью воспроизводят многоголосное звучание. Они в большинстве своем представляют своеобразное преломление полифонии. Аккордовая фактура в сольной смычковой сюите выполняют роль своеобразного tutti соединяя различные тематические элементы, образуя удвоение мелодических линий. В этом отношении важнейшую роль в сольной смычковой сюите играет взаимодействие различных регистров.

Полифоничность в сольных смычковых сюитах проявляется здесь в охвате всего диапазона посредством мелодических и гармонических фигураций, в противопоставлении различных слоев фактуры, во внутренней дифференциации мелодической степени, одновременно представляющий собой и цельное построение и переплетение контрастирующих тематических элементов. Такие приемы музыкального письма определяют фактурную специфику сольных смычковых сюит.

В сущности в сольных смычковых сюитах обнаруживаются практически все виды полифонического письма и многоголосия в своем непосредственном преломлении от скрытия полифонии одноголосия до реального четырехголосия. Полифоничность развития проявляется в расслоениях фактуры, сопоставлениях различных планов, разграничении регистров.

ГЛАВА III.

3.1 Виолончельные сюиты И.С. Баха

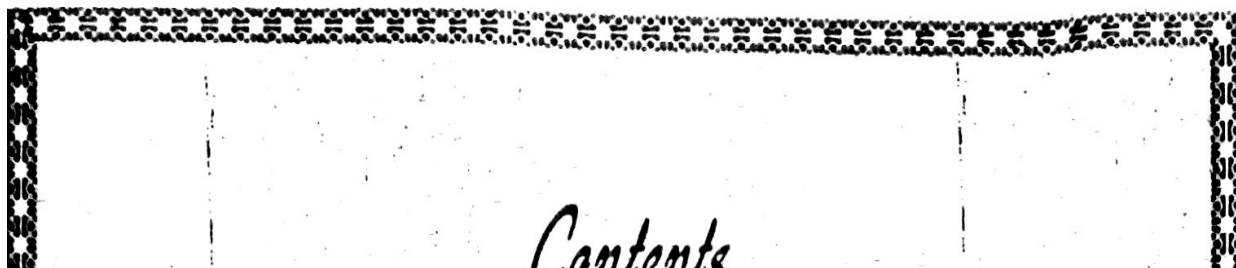
Шесть сюит для виолончели соло были созданы И.С. Бахом в кеттенский период жизни, т.е. между 1717 и 1723 годами. Более ста лет они существовали лишь в виде рукописных копий и только в 1825 году впервые вышли из печати в редакции виолончелиста Г.А. Пробста. В автографе почти полностью отсутствуют ремарки для исполнителя: указания темпов, динамические и агогические обозначения, штрихи и пр. многие аккорды записаны И.С. Бахом без учета того расположения, которое наиболее целесообразно для исполнения на виолончели. Встречаются и случайные ошибки, например, ноты, которые явно противоречат гармоническому контексту или логике голосоведения. Со временем в результате многократного переиздания сюит в разных редакциях появилось немало разночтений, которые определенным образом исказили авторский замысел.

После тщательного изучения автографа, опубликованного Музгизом в 1957 году, и сопоставления его с наиболее популярным в нашей стране текстом сюит под редакцией С.М. Козолупова ничем не оправданные разночтения при подготовке настоящего издания были исправлены. Вместе с тем небольшие, ставшие традиционными, дополнения к тексту в виде мелизмов, аккордов и т.п., не противоречащие стилю и логике развития музыкального содержания сюит, в данной редакции сохраняются.

Лиги, отмеченные И.С. Бахом, нет основания рассматривать как конкретное указание штрихов; они скорее являются ориентиром для определения характера звучания и в отдельных случаях для расшифровки скрытой полифонии.

Баховский стиль требует от исполнителей не только владения техническими приемами игры, штрихами, динамической, но и понимания смысла музыки Баха, художественного содержания и образного мира. Чтобы выявить содержание сюит Баха, необходимо осмыслить образный мир, эмоционально-психологический и духовный смысл эмоционального состояния чувства. Среди виолончелистов, в разное время исполнявших и

записывавших сюиты Баха, -
П.Казальс,М.Л.Ростропович,Д.Б.Шафран,А.Е.Васильева, Йо-Йо Ма.
Сюиты для виолончели, - говорит Пабло Казальс-позволяют заключить,что
Бах видел технические возможности этого инструмента, - возможности,
которые в то время не получили должного применения. Здесь, как и во
многих отношениях,он шел впереди своего времени.



3.2. Образный мир сюит.

Истоки старинной танцевальной сюиты – в народном музыкальном искусстве. Мелодии крестьянских хороводных песен со временем перешли

и в инструментальную музыку. Они подверглись самостоятельной инструментальной разработке, сохраняя, однако, свой песенный характер и прикладное бытовое назначение (сопровождение к танцу). Занесенные странствующими музыкантами в города популярные народные танцы вначале исполнялись специально приглашенными танцорами. В дальнейшем эти танцы получили громадное распространение в придворных кругах, в бюргерской среде. Их стали исполнять горожане, соответственно приспособивая к своим вкусам и бытовым потребностям. К концу XVI века наибольшим успехом пользовались, судя по танцевальным сборникам того времени, итальянские танцы павана и гальярда. Из сопоставления медленной, плавной двухдольной паваны и живой, подвижной трехдольной гальярды возникла сюита (в рудиментарном виде ее можно найти в творческой практике итальянских лютнистов XVI века). Со временем эти контрастирующие сдвоенные танцы сменяет умеренно медленная немецкая аллеманда и быстрая или умеренно подвижная французская куранта, к ним затем присоединяется медленная испанская сарабанда и, наконец, в качестве завершающей части всего цикла – стремительная английская жига.

Свое заключенное выражение танцевальная сюита получила в XVII веке во Франции, в то время законодательнице в области танцевального искусства. Во второй половине столетия центральное место среди танцев начинают занимать менуэт и гавот, получившие европейское распространение. Именно во Франции в эту эпоху народный танец развивается в соседстве с танцем профессиональным, с балетом, получает сложное, можно сказать «акробатическое», оформление. Это верно и в отношении гавота – двухдольного танца, в котором танцевальная пара проделывала ряд разнообразных и сложных движений (па), и в особенности в отношении менуэта. Трехдольный танец, постепенно вытеснивший куранту, менуэт требовал от танцоров высокой, почти балетной техники.

Уместно напомнить, что XVII век – это век не только пышной абсолютистской монархии Людовика XIV, но и английской революции. Как и вся тогдашняя аристократическая культура, менуэт, этот придворный танец, испытывал незаметное, но верное и систематическое воздействие демократических веяний. И мы не должны удивляться, если музыка многих менуэтов XVII-XVIII веков, в том числе и баховских, звучит не чопорно, а часто обворожительно просто (не случайно менуэт подготовил впоследствии появление нового демократического жанра – вальса).

В отличие от Франции, где сюита получила развитие главным образом в творчестве клавесинистов, в Германии XVII века разнообразное применение получила ансамблевая (оркестровая) танцевальная сюита. Она звучала в домашнем бюргерском быту, на придворных балах, входила в церемониал официальных празднеств и увеселений.

В обстановке гродской профессиональной музыкальной культуры музыка для танцев постепенно утрачивает свои чисто танцевальные функции. Она начинает звучать в качестве «застольной» музыки, серенад. Впитывая и перерабатывая ритмические и мелодические формы, свойственные танцам различных народов, сюита расширялась, превращалась в самостоятельный жанр концертной музыки. Танцевальные мелодии приобретали обобщающие выразительные черты, отражая определенные эмоциональные состояния и чувства. Теперь, конечно, невольно вызывают улыбку утверждения музыкальных эстетиков XVIII века, будто куранта непременно должна выражать «сладкую надежду», а менуэтнообразный лур – «надменный и гордый характер». Но эти требования, предъявлявшиеся к танцевальной музыке, не были плодом фантазии, а отражали, хотя и в довольно наивной форме, новые эстетические закономерности.

Как концертный жанр старинная танцевальная сюита достигла в творчестве Баха кульминации своего художественного развития. Бах

расширил круг образов, присущих сюите, придал ей богатое и разнообразное музыкальное звучание. В своих оркестровых, клавирных, скрипичных и виолончельных произведениях, написанных в этом жанре, Бах дал многостороннее истолкование отдельных танцев. Сюиты Баха – это серия танцев-образов, каждый из которых наполнен живым, эмоциональным содержанием.

В виолончельных сюитах Баха представлен широкий круг музыкальных образов, сопоставляемых в пределах цикла. Сопоставления тем-образов, медленного и быстрого движения, ясность фактуры, мелодическая красота, и выразительность заключает в себе быструю семантику, позволяющую исполнителю находить различные образные ассоциации.

Шесть виолончельных сюит представляют собой шестичастные циклы с тимпанической структурой следующего вида: первая часть – прелюдия, вторая – аллеманда, третья – куранта, четвертая – сарабанда, пятая часть представляет собой субцикл из двух танцев с повторением первого (менуэт, менуэт, бурре, бурре, гавот, гавот), шестая часть – жига.

Вступительные части представляют собой лирико-патетические монологи, написанные в импровизационной манере, в широко развитых мелодических формах. По музыкальному содержанию они различны, но сфера лирики является в них преобладающей. Причина этого корректна в богатых традициях, лирических форм выражения, восходящих к духовным сонатам А. Корелли. У Баха в прелюдиях певучая, полная жизни и глубоко содержательная музыка, выражающая богатую и активную духовную жизнь субъекта. В соответствии с этим определяется очень широкий диапазон типов лирической образности. Его границы отмечены различающимися художественными гранями образа пьесы. Музыкальная ткань прелюдий образуется из сочетания мелодических линий. Выразительная мелодия прелюдий разворачивается естественно и пластично. Эмоциональной наполненности лирического высказывания

способствуют довольно широкий диапазон, волнообразный тип фигураций, повышающих экспрессивный тонус музыки. Гибкое взаимодействие регистровых контрастов звучания придает музыкальной форме внутреннее движение. Результатом этого является ощущение цельности пьесы. Чрезвычайно интересно преломляется в прелюдиях тенденции к рельефной подаче общих форм движения – арпеджированные и гаммаобразные фигурации, имеющие мелодекламационное значение. В данном образно-стилевом контексте имеются все основания услышать монодическую глубину лирического откровения, высказанного в возвышенно патетическом тоне. Из этого комплекса разнородных, прямо и опосредованно воздействующих устремлений возникает музыка, говорящая о понятном каждому человеку возвышенно-лирическом чувстве. Сфера лирической образности частей сюит особенно богата в эмоционально-психологическом плане, что необходимо учитывать виолончелисту, и наряду с решением технологических задач, обратить особое внимание на исполнительные проблемы.

Особенно интересны в этом плане вступление части – прелюдии, в которых преобладает певучая, полная жизни и глубокого содержания свободная орнаментика. Несмотря на богатство орнаментальных украшений, она далека от «украшательства» галантного стиля с его внешней пышностью звуковых узоров. Причудливо выются от аккорда к аккорду гаммаобразные и арпеджиообразные пассажи, опевающие опорные мелодические звуки. Они усиливают выразительность мелодии, раздвигают ее звуковую перспективу.

Примечательна в этом отношении прелюдия из Первой сюиты. В ней мелодия подчеркивается отдельными экспрессивными звуками. Часто мелодия внезапно ступенчается, чтобы подчеркнуть фактурный пласт, порою звучит завуалированно, сквозь «дымку» фигурационной орнаментики.

В совершенно иной, органичной манере, написана вступительная прелюдия с Третьей сюиты. Суровая и сосредоточенная, она построена на последовательном развитии предельно сжатого мотива с характерным пунктирным ритмом. Настойчиво повторяющаяся ритмическая фигура, постепенно окружаемая разнообразными гармониями, приобретает значение «лейтмотива», лишь изредка прерываемого декламационными мелодическими фразами. Удивительная сила эмоционального воздействия этой части во многом кроется в своеобразии ее динамики – нагнетании звучания с помощью постепенного наслаения голосов, дающего эффект органности.

Последующие части сюит имеет название старинных танцев, но танцевальность это иногда условно, поскольку образный мир пьес оказывается гораздо шире чисто танцевальной музыки.

Примерно тогда, когда в бытовых условиях формировался тип прелюдии, в тех же условиях складывалась форма танцевальной сюиты. Основу заложили парные народные танцы: первый – четкого размера, в умеренном темпе, второй – трехдольный, оживленный; медлительное движение сменялось скорым, плавная мелодика – упругой, плотная фактура – разреженной. Бытовые прообразы поэтизировались, преображались Бахом, но связь со структурными особенностями бытового танца, метроритмом и подразумеваемым зрительным рядом пластических движений не порывалась. Это путь художественного переосмысления танцев в инструментальной музыке – начиная с сарабанды, менуэта, бурре и кончая гавотом.

Когда танец уходит из быта, тень его прообраза становится менее заметной, смутной. Так произошло с аллемандой, которая начала выполнять функцию интонационно-тематической «завязи» цикла, своего рода ввода в него. К четырехдольной аллеманде примкнула, согласно старинному принципу парности, трехдольная куранта – либо французская, торжественная $\frac{3}{2}$ или $\frac{6}{4}$, либо итальянская, в быстром темпе, на $\frac{3}{4}$ или $\frac{3}{8}$.

За курантой последовала также трехдольная (с упором на вторую долю), величавая, поначалу более плавная, сарабанда. Ее функция в цикле не сразу определилась.

Внутренний распорядок не распространялся на другие новые танцы, такие, как менуэт, ригодон, гавот, бурре и т.д. их последовательность могла быть неограниченно продлена. Для замыкания цикла требовался итоговый танец. Его роль выполняла жига – в баховской трактовке трехдольная ($\frac{3}{8}$) либо в сочетании двухдольности с трехдольностью ($\frac{6}{8}$), $\frac{12}{8}$) – то с пунктиром, со «скачком», то с триолями или пассажная.

Образный мир танцев виолончельных сюит Баха отражает основные танцевальные фигуры бытовых и придворных танцев того времени. Изучение их особенности позволяет виолончелисту более глубоко осмыслить образный мир танцевальных пьес.

Повторность «па», или фигур танцевальных движений, вызывала синтаксическую расчлененность в музыкальном построении пьесы. Соответственно возрастала роль кадансирующих мелодических оборотов. Повторность, содержащаяся в начальном ритмоинтонационном импульсе, распространялась на двухфазность построения всей пьесы, разделенной в нотной записи знаком репризы, что, очевидно, также предопределялось соответствующим этикетом – движением танцоров от пространственно исходной точки с последующим возвращением к ней. Музыка в дальнейшем могла абстрагироваться от бытового прообраза, но сам принцип композиции не нарушался. Так закрепилась – причем надолго – двухфазная форма *bipartita* (двухчастная) со схемой тонального движения T–D: // D – T, причем после знака репризы начальный мотив давался в обращении, словно символизируя линейно-пространственный поворот от движения «вперед» к движению «назад» – туда, откуда начинался танец. С данной точки зрения любая форма *bipartita*, разделенная знаком репризы, в том числе старосонатная без разработки, может рассматриваться как реликт прежних танцевальных обычаев.

Рассмотрим теперь конструктивные принципы, легшие в основу баховских виолончельных сюит. Композиция аллеманды, куранты, а также замыкающей цикл жиги состоит из двух равных по длительности колен, или фаз, что отмечено знаком повторения. После знака повторения начальный мотив в доминантовой тональности обязательно повторяется в обращении (инверсии). В сарабанде иное соотношение колен – 1:2, реже 1:1 $\frac{1}{2}$; после знака репризы – также в D – появляется начальный мотив, но эта вторая фаза более свободно изложена; под конец – в третьем колене – в виде коды дается переизложение первого, чаще неполное. Тем же строением отмечены новые танцы, которые следуют за сарабандой, – менуэт, бурре, гавот. Помимо того, в сарабанде и еще сильнее в примыкающих к ней танцах отчетливо выявляется – особенно в сравнении с аллемандой – разделение фраз, что сближает сарабанду с менуэтом; у французских клавесинистов она и была вытеснена последним. У Баха подобное сближение особенно ощутимо в сюитах для виолончели соло.

Аллеманда, отмечена тонкой мотивной работой, имитационностью. Танцевальное начало в ней яснее выражено; развертывание ткани усложнено плетением скрещивающихся голосов, метрическая сетка завуалирована. Состояние преимущественно элегическое, созерцательное.

Темо-образованиями аллеманды предопределяются мотивы или субмотивы, которыми открываются последующие танцы сюиты.

Аллеманда и куранта – реликт парной вариационности. Направленность их движения я назвал бы «линейной»; на середине пьесы, как верстовой столб, водружен знак повторения. Однако, несмотря на сходство со старосонатной формой (из-за тональной схемы T–D – D – T), мотивное развертывание исключает элемент разработанности. «Линейности» противостоит «круговое» строение сарабанды; оно закреплено в новых танцах. Если добавить, что это гомофонные пьесы, а аллеманда и особенно жига по своему сложению контрапунктически-имитационные, то еще явственнее обнаружится отмеченный

конструктивный контраст. Для того и понадобились данные танцы Баху, чтобы крепче завязать драматургический узел цикла.

В виолончельных сюитах Баха мы обнаруживали разнообразную трактовку танцев, в процессе которой Бах творчески подходил к интерпретации танца. Сохраняя в нем жанровую основу, он, одухотворяя его тонким психологическим смыслом, обогащал объективную природу танца глубоко личностным, психологическим началом.

Лишь сохраняя отголоски бытовых прототипов, Бах делал их музыкальную трактовку свободной в аллеманде и сарабанде, тогда как менуэт, с его разновидностями лур и паспье, гавот или бурре – в полном смысле слова современные Баху бытовые танцы сохраняли свою непосредственную жанровую сущность. Чуткий ко всему новому, он не мог пройти мимо них. Французские, или, как их называли, «галантные», танцы несли с собой обновление ритмоинтонационного строя цикла, они являются, поэтому отнюдь не интермедиями, а неотъемлемой частью архитектоники сюиты.

Трудно дать общее представление о куранте: разновидности ее очень несхожи. Французская – торжественная, ритм отчетлив, иногда с пунктиром, склад подчас тяготеет к гаммофонности; итальянская – оживленная, плавная в своей текучести со склонностью к имитационности. Бах явно отдавал ей предпочтение.

Характеристики, которые даются сарабанде, обычно неточны, так как претендуют на всеобщность определения ее образного содержания. Но и тут Бах использует две разновидности; кантиленная и патетическая. Первая благодаря мелодической напевности сближается с менуэтом, однако ей более свойствен медитативный характер; во второй в изобилии наличествуют внезапные модуляции, неожиданные гармонические сдвиги, орнаментированные или декламационно-речитативные обороты. Есть в этом нечто от сценически-скульптурной пластики. Таким сарабандам нередко присущ аффектированный драматизм, что придает им черты

театральности и в чем они существенно отличаются от сосредоточенно-медитативных, длительно разворачивающихся, внутренне драматичных медленных частей баховских концертов.

Трудно согласиться с укоренившимся суждением, будто сарабанда образует лирический центр сюиты. В системе образности баховской музыки к сарабанде, особенно ко второй, преобладающей ее разновидности, не может быть применен эпитет лирический. Наиболее лиричными в нашем восприятии являются куранты.

Особого внимания требуют танцы, которые следуют за сарабандой и которые возглавляет менуэт. Они гомофонны, мелодика – расчлененная, периодичная фактура прозрачная. В завершающий цикл жиге ткань тем сильнее уплотняется и насыщается полифоничностью.

Центральные звенья цикла – куранта и сарабанда – иногда сопровождаются дублями: та же музыка переизлагается либо с мелизматически изукрашенной мелодией, либо в пассажно-виртуозном виде. Новые же танцы снабжаются трио, подобно тем, какие имеют место в третьей части классической симфонии, либо еще одним аналогичным по характеру движением танцем, после чего первый обязательно повторяется, как в вокальной арии d. с. Бах стал на путь синтеза танцевально-вариационного и балетного типа сюитных циклов.

Зная неистощимую изобретательность Баха, не так просто вывести типологию образной сути воплощенных им танцев. Можно отметить только некоторые самые общие черты исходя из главной посылки: французские авторы сюит, в первую очередь самый крупный из них, Франсуа Куперен, на основе танцев давали портреты характеров – «галерею портретов»; Бах же, опираясь на отмеченные выше конструктивные закономерности, сопоставлял типы движений, контрастно их противопоставлял и одновременно объединял мотивно-вариационной техникой. Одновременно жига наделялась результативной, итоговой функцией: она по своему характеру и резко противопоставлена прелюдии,

открывающей сюиту, и близка ей по текучести и полифоническому складу изложения. Обобщая наши аналитические наблюдения над образным миром сюит, необходимо отметить его многообразие, отражающее движения духовной жизни человека.

Создание инструментального сюитного цикла их в частности виолончельной сюит соло, явилась одним из крупнейших достижением И.С. Баха, подтверждением чему служит Вторая сюита для виолончели соло, исполнительный анализ которой предлагается в следующем разделе нашей работы.

3.3. Исполнительный анализ Второй сюиты.

Вторая сюита d-moll является одним из самых вдохновенных сочинениях И.С. Баха.

В ней сконцентрированы характерные особенности баховских сольных виолончельных сюит, очень глубоко охарактеризованных ученым музыковедом М.Друскиным: «В виолончельных сюитах, этих удивительно цельных миниатюрах, разработан тот метод построения и мотивных связей, который несколько позже ляжет в основу клавирных сюит. Каждый цикл предваряется прелюдией и содержит шесть танцев: четыре традиционных и два новых, альтернативных, требующих повторения первой пьесы после исполнения второй, написанной в той же тональности, но в другом ладовом наклонении; таковы менуэт в начальных двух сюитах, буре в следующих двух и гавот в двух последних»⁴. Она отличается богатством образного мира совершенством выразительных средств тщательно разработаны виолончельной фактурой.

Сюита построена по такому же принципу как и все остальные. В ней имеется 7 частей:

- Прелюдия
- Аллеманда
- Куранта
- Сарабанда
- Менуэт 1
- Менуэт 2
- Жига

Исполнение сюиты представляет большие трудности, связанные как с техническими, так и с выразительными проблемами, которые необходимо решить в процессе тщательного и углубленного изучения данного произведения. Открывает сюиту Прелюдия, которая представляет собой образную проекцию на весь цикл. Как отмечает известный немецкий виолончелист XX века Хуго Беккер: «К одной из самых сложных задач, стоящих перед виолончелистами, относится осмысление, истолкование сюит Баха. Главным образом это касается прелюдий, которые в силу

⁴Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982 г., стр. 320.

своего ритмического однообразия, могут легко превратиться в этюды, если исполнение несовершенно, а играющий не способен читать между строк и извлекать из гармонической структуры мелодическую линию»⁵.

Прелюдия имеет двухчастную композицию. Она построена на интенсивном и непрерывном нагнетании движения шестнадцатыми. Несмотря на внешне гаммофонное однопольное изложение благодаря мастерскому использованию Бахом приемов мнимой полифонии, отличается полнозвучием и насыщенностью фактуры. Прелюдия отличается чудесной выразительной мелодикой, имеющей широкое дыхание. Исполнение этой части требует от виолончелиста хорошей техники легато, свободное владение смычком и широкое мелодическое дыхание.

Прелюдия является смысловым центром, определяющий эмоциональный строй всей сюиты. Исходя из природы виолончели, Бах как бы сжимает многоголосие в однопольное. Начальный такт Прелюдии требует особое внимание исполнителя. Его следует сыграть очень значительно, вслушиваясь в каждый звук в исходящего тонического трезвучия.

Виолончелисту необходимо ощутить и передать внутреннему движению к ноте Ля малой октаве играя, которое следует применить умеренную вибрацию, хорошо дослушать эту ноту и возвратиться к исходному звук Ре малой октавы. Во 2-м такте аналогичная структура звучит более напряженно получая развитие, а в 3-ем такте достигает кульминация локальное:

⁵ Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели. Москва 1978 г., стр. 218.

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Violoncello

PRÉLUDE

Начинать прелюдию желательно в *tr*, постепенно усиливая в силу звучности. Необходимо использовать гибкое легато, рационально распределяя смычок и четко артикулируя указанное в нотах фразировки.

В работе над прелюдией следует уделять большое внимание, интонационной стороне звучания, тщательно прослушивая появления каждого хроматического звука, и выверяя чистоту интонации. Ув. 2. как например в 3-ем такте и в последующих аналогичных случаях следует тщательно контролировать слухом. В данной прелюдии Бах использует приемы многоголосного изложения в одноголосие, среди с чем образуются гармонические фигурации, образующие контуры различных гармоний. Нередко первая нота группы шестнадцатых образует с другими первыми

нотами шестнадцатых скрытую полифонию, которое следует услышать и передать свое исполнение виолончелисту. Обычно такого рода мнимая полифония появляется в кульминационных фазах музыкального развития. В таких случаях исполнителю желательно подчеркивать первые ноты группы шестнадцатых небольшими акцентами:

The image displays a musical score for a cello, consisting of six staves of music. Each staff begins with a measure number: 19, 22, 25, 28, 31, and 34. The music is written in a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation features complex rhythmic patterns, primarily consisting of groups of sixteenth notes. Many of these groups are beamed together and marked with a small accent (a wedge-shaped symbol) above the first note of the group. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a climactic section in a piece.

Данный отрезок рекомендуется играть на 3-ей струне, применяя легато. Музыкальное развитие в прелюдии построена по принципу музыкальной волны в точки золотого сечения (в третьей четверти) музыкальной формы яркой кульминации. Здесь звучание должно быть очень насыщенно, мощно с применением вибрации с ощущением широкого масштабного пространства.

The image displays a musical score for a bass clef instrument, likely a double bass, covering measures 40 through 57. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score is divided into six systems, each starting with a measure number: 40, 44, 47, 51, 54, and 57. The notation is characterized by a dense, flowing melodic line with frequent slurs and ties, indicating a legato playing style. The intervals are primarily thirds and sixths, creating a rich, harmonic texture. The dynamics and articulation are suggested by various markings, including accents and slurs, to achieve the desired 'rich and powerful' sound mentioned in the text. The final measure (57) concludes with a sustained chord.

Здесь необходимо очень широкое введение смычка, умелый переход со струны на струну применения штриха *portato*, нюанса *f* для достижения яркого и впечатляющей кульминации. Штрих *Portato* обозначается в нотном тексте черточкой над или под нотой. Он показывает, что данный звук следует подчеркнуть, выделить, сыграть выразительнее. Степень и характер подчеркивания определяется музыкальным содержанием. Применения штриха *portato* позволит виолончелисту ярче и убедительнее подготовить кульминацию. Необходимо добиться большой полноты и сочности звучания, после чего наступает спад напряжения, но к концу прелюдии. Напряжение вновь возрастает и приводит к величественным, мощным, заключительным аккордом. Аллеманда является логическим продолжением прелюдии, в ней также преобладают общее фигурационное движение, равномерные шестнадцатые в виде исходящих и нисходящих мелодических линий.

Бах применяет в аллеманде аккордовые структуры на сильных и относительных долях такта, усиливая всем самым равномерно метрического движения.

ALLEMANDE

The image shows the musical score for the Allemande in G major, BWV 991, by Johann Sebastian Bach. The score is written in bass clef, 4/4 time signature, and G major. It consists of five staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature change to G major. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The piece concludes with a double bar line and a final cadence.

Этот кусок следует поучить отдельно и добиться не только ритмической точности, но и интонационной чистоты, трели исполняются с применением легкой вибрации.

Куранта логически продолжает развитие двух предыдущих частей сюиты, она также имеет двухчастную форму и фактура ее мало отличается от предыдущих частей. Она представляет собой поток шестнадцатыми нотами организованных в движения в нисходящих, восходящих движений и мелодических волн развития. Это арпеджированные ходы, мелодические фигуры, которое Бах организует очень красивые выразительные структуры, которые необходимо услышать и красиво проintonировать исполнителю. Куранта, как и аллеманда, начинается с затакта и также в нюансе *f*, но для ее развития характерна другая метрическая структура, потому что аллеманда была написана в размере $\frac{4}{4}$, а в сарабанде также как в первой части прелюдии Бах использует трехдольные метры размер $\frac{3}{4}$. Во втором такте очень интересно трехзвучное сочетание секунд и уменьшенная квинта, это придает движению, большую выразительность и большую энергетическую красочность.

Сначала куранта исполняется в нюансе *f*, с полнозвучным звуком, с широким ведением смычка, причем начиная играть *f*, уже во втором такте желательно ослабить силу звучности до *mp*, а затем постепенно ее усилить до *f* в 11-ом такте и завершить первую часть, ощущая в каденции гармонию доминанты.

А вторая часть куранты построена по зеркальному принципу присущим для старо-сонатной формы для старинной двухчастной формы типа ||АВ||ВА||. Так например, она начинается также как первая часть только в тональности доминанты и возвращаются в итоге в основную тональность. Такой тип формы старинной двухчастной формы ||АВ||ВА|| была очень характерна для старинных танцев, и здесь Бах очень гибко изобретательно использует эту форму.

В работе над курантой виолончелисту следует добиться красивой кантилены, потому что преобладающий прием игры здесь легато, добиться прекрасной штриховой техники легато и найти очень удобную аппликатуру, которое бы позволила пластично переходить со струны на струну и добиваться большой выразительности. Следующая часть это Сарабанда. Она является новым этапом развития цикла. Во-первых она отличается новым видом фактуры по сравнению с предыдущими тремя пьесами. Она написана в размере $3/4$, но ритмическая структура ее очень гибка. Форма сарабанды старинная двухчастная. Ее музыка насыщена глубоким драматизмом и в ней больше ощущается гармоническое начало, потому что Бах использует в сарабанде двухголосие, трехзвучные аккорды, и это придает сарабанде особенно строгий возвышенный склад, в соответствии характера назначением данного танца. В сарабанде важное выразительное значение имеют трели, на которое следует обратить внимание исполнителю, и играть немножко растягивая звук, придавая каждому звуку трепетное звучание.

Особенности полифонической структуры сарабанды делают исполнение ее на виолончели довольно трудно, потому что виолончелист должен здесь владеть техникой двойных нот, и, сочетая двойные ноты очень четко слышать голоса. Кроме собственного многоголосия в куранте имеется также и признаки, и мнимого или скрытого двухголосия. Они образуются за счет чередования широких ладов в одноголосном изложении в партии виолончели, но в то же время исполнитель должен ощущать и слышать их двухголосную природу.

SARABANDE

Особые трудности в Сарабанде представляют переходы со струны на струну. Задача исполнителя в сарабанде передать величественный и скорбно торжественный характер музыки. Следующие части Менуэт 1, Менуэт 2 образуют в сюите субцикл, трехчастный, потому что после второго Менуэта следует повторить Менуэт 1, и тем самым образуется как бы самостоятельная трехчастная форма. Менуэт 1 написан в минорной тональности, а Менуэт 2 написан в одноименном мажоре. В отличие от предыдущих частей в менуэте преобладают гамфонно гармонические складки четко и ярко выражены, это, прежде всего, предвосхищение классической гармонии и подчеркивание гармонических структур, но если в Менуэте 1-ом это естественно ладовое и гармонической

последовательности функции, то в мажоре это конечно предвосхищение классической гармонии.

Менуэт 1.

Менуэт 1 очень тесно связан с Прелюдией. Во 2-ом Менуэте очень большое внимание требует артикуляция, потому что сама мелодия состоит из разнородных элементов.

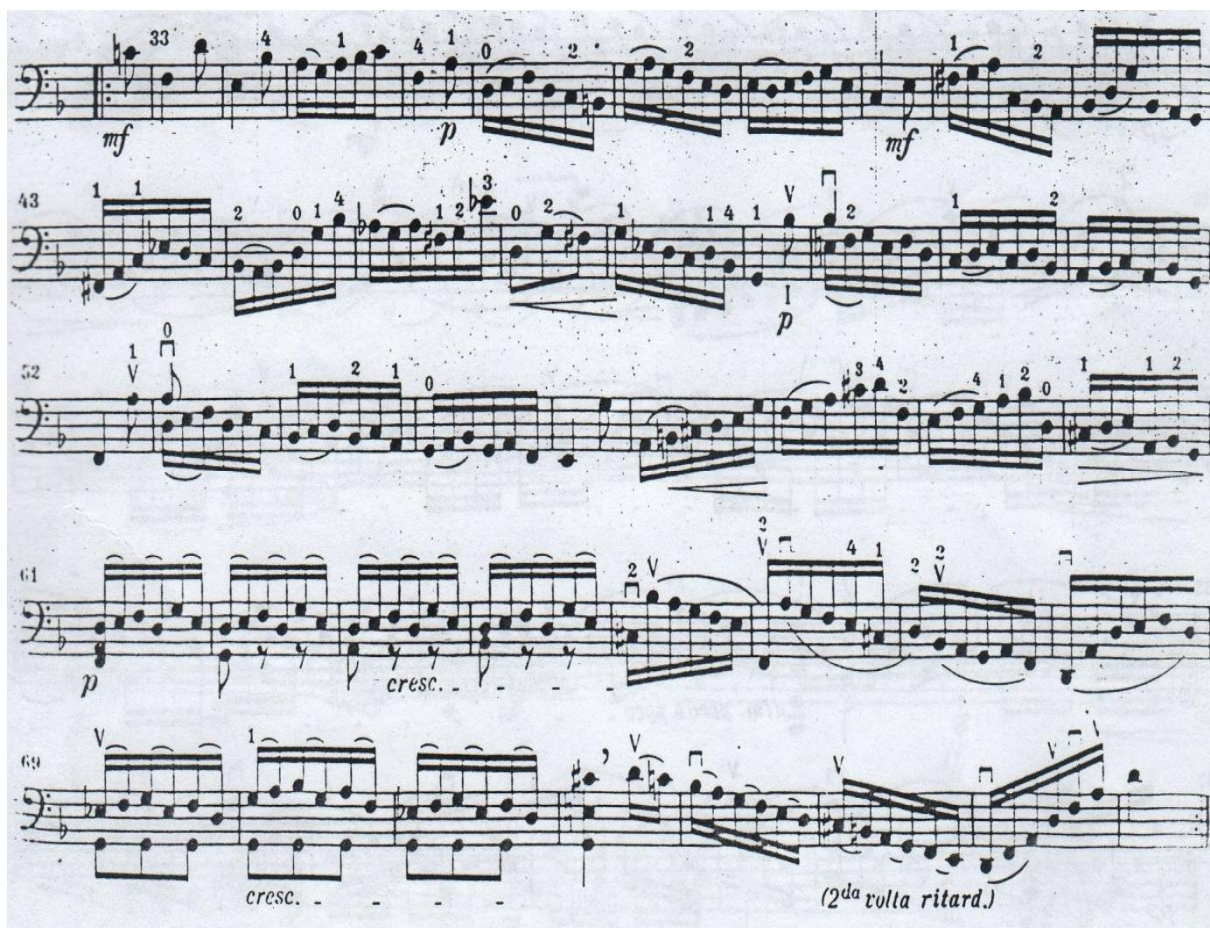
Менуэт 2.

При повторении 1-го Менуэта надо точно сохранить первоначальный темп и характер музыки.

Заключительная часть сюиты это Жига, она отличается необыкновенной активностью движения скерциозным шутливым характером и построена на сопряжении широких ладов. Жига написана в двухчастной форме напоминающую старинную сонатную двухчастную форму, но с очень свободным подходом к ее трактовке. Самое начало Жиги следует играть очень темпераментно, очень ярко.

При повторении первого раздела нюанс *f* следует в соответствии с указанием в нотном тексте сыграть в нюанс *ser*.

Первая часть жиги характеризуется полифоничностью, причем это полифония проявляется в различных видах. Вторая часть повторяет первую, но в зеркальном отражении, и с более развитой фактурой развёрнутостью музыкального движения, придающего музыке виртуозность еще больше активность.



Исполняя жигу следует создать очень яркий динамичный и жанровый бытовой образ танцевального характера, подчеркивая скерцозность музыки прыгающими штрихами.

Обобщая наши наблюдения над Второй сюитой следует сказать, что она передает образный мир времени Баха, его эпохи и композитор изобретательно использует все виды виолончельной фактуры, разнообразные виды динамических и орнаментальных средств выразительности для раскрытия широкой картины мира и жизни, которая представляет из себя каждая виолончельная сюита Баха.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обобщая аналитические наблюдения над виолончельными сюитами Баха необходимо подчеркнуть, что исполнение их ставит перед музыкантами сложные задачи. Одна из них, на наш взгляд первоочередная, связана с изучением и пониманием классического стиля в музыке. Для этого виолончелисту надо погрузиться в атмосферу эпохи Просвещения, обратиться к литературе и искусству XVIII века. Необходимо изучить творчество Баха и литературу о нем в частности в монографии и М.Брускина, А.Швейцара, раздел о виолончельном творчестве Баха в фундаментальном труде по истории виолончельного искусства А.Гинзбурга. помимо этого следует ознакомиться с материалами о творчестве Баха в интернете.

В виолончельных сюитах Баха ярко, разнообразно проявляется присущие его стилю черты музыкального почерка: интонации, ритмы, приемы фактурного изложения и развития, являющиеся сходным и для его инструментальных сочинений.

Выявление и анализ характерных способностей музыкально-выразительных средств, структуры сюит, логики различных связей, влияющих на образное содержание, их постижение – все это может быть объективной основой для создания исполнительской концепции.

Изучая виолончельные сюиты Баха, мы особое внимание уделили старинным танцам, их характеристики, выразительным средством, мелодии, ритмики формообразованию, так как основу баховских виолончельных сюит составляют старинные танцы аллеманда, куранта, сарабанда, жига. А также новый для того времени модные танцы такие как менуэт, бурре, гавот. Ознакомление с этими танцами помогло детальнее разобраться в музыкальном языке частей сюиты и найти выразительные исполнительские средства, способствующее наиболее полно раскрыть образный мир пьес цикла.

В процессе анализа сюит особое внимание было уделено исполнительским приемам и штрихам, артикуляции своеобразием приемов музыкального письма и фактуры. Своеобразие приемов полифонического изложения во многом обусловило и оригинальность, использования Бахом приемов виолончельной техники. Хотя Бах и не выходит в сонатах и партитах за пределы среднего регистра инструмента, фактура этих произведений в техническом отношении чрезвычайно насыщена. Естественно, что наиболее богато разработана Бахом техника игры аккордами и двойными нотами. Благодаря искусному применению многоголосной техники игры, Бах добивается большой полноты и сочности звучания.

В изучение виолончельных сюит Баха, в качественном освоении их музыкального языка и форма важнейшим является следующая задача, на которое должен обратить внимание виолончелист обращающийся к какой либо сюите или к циклу шести сюит в целом:

- технологическая, связанная с овладением видами исполнительской техники, которые использовал Бах своих произведениях, а также современными исполнительскими технологиями;
- музыкально-выразительная, предполагающая достижение максимального эффекта направленности технических приемов игры и штрихов на раскрытие смыслового и эмоционального содержания музыки на основе теоретического анализа музыкального языка, системы выразительных средств;
- концепционная, формирующая целостное представление исполнителя в сочинении как масштабном цикле, создание исполнительской формы, глубоко осмысливаемой музыкантом.

Поиск логики применения художественно убедительных средств исполнительской выразительности – одна из главных задач, стоящих перед интерпретатором.конкретно это может выражаться в предпочтении тех или

иных приемов игры и штрихов, выбор которых должен быть глубоко основанным и соответствующим техническим возможностям исполнителя, его приспособленности к инструменту, а также уровню интеллекта.

Виолончельные сюиты И.С. Баха имеют непреходящую эстетическую ценность. Высокие нравственно-эстетические идеалы художественного содержания, воплощенные в совершенной музыкальной форме, классически стройной и ясной, с великолепным постижением природы виолончели и расширением ее выразительных возможностей, обуславливают значимость виолончельных концертов венского классика как одной из вершин в развитии виолончельного исполнительского искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мирзиеев Ш. Мы все вместе построим свободное, демократическое и процветающее государство Узбекистан. Т., 2016.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как построение. Л., 1971.
3. Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели. М., 1978.
4. Браун А. Очерк по методике игры на виолончели. М., 1960.
5. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934.
6. Вопросы теории и истории смычкового исполнительства. Л., 1985.
7. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Книга первая: виолончельная классика. М.-Л., 1950.
8. Гинзбург Л. Об интерпретации музыки 18 века // Музыкальное исполнительство. Выпуск 8. М., 1973.
9. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. М., 1983.
10. Имамов У. Изучение жанра классического концерта в классе по специальности виолончель (на материале произведения Луиджи Боккерини). Т., 2016.
11. Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. М., 1987.
12. Корредор Х.М. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960.
13. Ливанова Т. Музыкальная классика 18 века. М., 1939.
14. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979.
15. Петраш А. Сольная смычковая соната и сюита до Баха и в творчестве его современников // Вопросы теории и эстетики музыки. Выпуск 13. Л., 1974.
16. Протопопов В. Принципы музыкальной формы И.С.Баха. М., 1981.

17. Проблемы теории западноевропейской музыки (12-17 вв.). М., 1983.
18. Рабей В. Георг Филипп Телеман. М., 1974.
19. Ренессанс, барокко, классицизм. М, 1966.
20. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
21. Форкель И.Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1974.
22. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964.
23. Яворский А. Сюита Баха для клавира. М.-Л., 1947.
24. Konzertbuch. Erste Teil. 17bis 19 Jahrhundert. Berlin, 1960.
25. Брауф И. Артикуляция (О произношении мелодии) Л. 1971
26. Лазько А. Виолончель М 1965.

Рецензия на выпускную квалификационную работу студентки

очной формы обучения

Специальности «Струнные инструменты» - 5150700 специализации
«струнные инструменты»

на тему: "Виолончельные сюиты И.С.Баха"

1. Объём выпускной квалификационной работы : 60 страницы основного текста.

2. Заключение о степени соответствия выпускной квалификационной работы заданию: дипломный проект по структуре и содержанию соответствует заданию, тема дипломного проекта раскрыта.

3. Характеристика разделов выпускной квалификационной работы: теоретическая часть дипломного проекта посвящена исполнительским основам анализа произведения. В данной главе раскрыта художественная сущность процесса исполнения, дано определение технических и художественных задач произведения и раскрыт механизм работы над воплощением художественного образа произведения.

Аналитическая часть дипломной работы посвящена систематизации. Анализ интерпритаторской деятельности производится на основе исполнительского опыта студентки. Норбаева М.С.. самостоятельно проанализировала инструментальное творчество композитора, систему самостоятельной работы над произведением, методику оценки исполнительского потенциала в раскрытии художественного образа.

В проектной части приведены методические разработки, направленные на совершенствование системы исполнительского анализа произведения, позволяющие точно оценить их целесообразность использования в процессе изучения произведения. Разработаны проектные решения по работе над штриховой техникой произведения. Разработанные проектные

решения позволяют обеспечить стабильность исполнительского процесса значительно снизить риск неудачного исполнения.

4. Оценка подготовленности и самостоятельности студента: при выполнении дипломного проекта Норбаева М.С.. показала хорошую подготовленность при решении теоретических задач проведения исполнительского анализа и разработки системы по совершенствованию системы работы над крупной формой. Студентка проявила себя как сложившийся музыкант-исполнитель, способный решать задачи анализирования художественных произведений.

5. Достоинства работы:

Актуальность и практическая значимость темы дипломного проекта.

Разработка общих положений по анализу концерта.

Разработка путей совершенствования системы исполнительского анализа произведения крупной формы, со сложной драматургией и техническими задачами.

6. Практическая значимость выпускной квалификационной работы: дипломный проект имеет практическую направленность. Разработанные методы исполнительского анализа произведения дают шанс в развитии творческого потенциала исполнителя, а также для обеспечения стабильного выступления на сцене.

7. Замечания и рекомендации по выпускной квалификационной работе: разработанные методики интерпретации крупной формы охватывают проблему субъективно относительно конкретной трактовки произведения, в то время как есть необходимость осветить и альтернативные варианты исполнения произведения.

8. Уровень обоснованности принимаемых решений: все разработанные и предложенные методические положения, способствующие совершенствованию системы исполнительского анализа произведения, приведены на основе личного исполнительского опыта студентки.

9. Оценка выпускной квалификационной работы в соответствии с требованиями ГОС специальности: соответствует требованию ГОС по специальности 00000 «Струнные инструменты» со специализацией «скрипка».

10. Общая оценка выпускной квалификационной работы: считаю, что дипломный проект Норбаева М.С. соответствует требованиям, предъявляемым к дипломным проектам и при соответствующей защите заслуживает высокой оценки. Студентка Норбаева М.С. заслуживает присвоения квалификации АРТИСТ ОРКЕСТРА, ПРЕПОДАВАТЕЛЬ по специальности «Струнные инструменты» со специализацией «скрипка».

Рецензент _____
кафедры « _____ »

ст. преподаватель