

# СТАНОВЛЕНИЕ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КАЗАХСТАНЕ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ (К 150-ЛЕТИЮ А. Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРА)

**М. Я. Сепп, Д. Ж. Амирова, И. В. Олексенко,**

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы,  
Алматы, Республика Казахстан, 050000

**Аннотация.** В статье анализируется процесс становления фортепианного исполнительства и педагогики в Казахстане в контексте традиций русской пианистической школы. Рассмотрены исторические этапы развития пианистического искусства Казахстана на основе анализа фактологического материала, определены истоки и преемственность исполнительских и педагогических традиций ветви московской фортепианной школы А. Гольденвейзер – Г. Гинзбург – Г. Аксельрод – Г. Кадырбекова, выявлены отличающие школу концептуальные методологические подходы к исполнительскому искусству и процессу профессиональной подготовки будущих пианистов. Представлена творческая биография Г. И. Кадырбековой и её вклад в развитие казахстанского фортепианного исполнительства и национальной музыкальной культуры в целом. Показано, что унаследованные традиции гольденвейзеровской школы, преломившись сквозь призму индивидуальных особенностей пианистки (профессиональных способностей, психологических качеств, духовной сферы), обрели в её исполнительской деятельности и учебно-воспитательной практике продолжение в новом качестве. Делается вывод о том, что устойчивость национальной школы обеспечивается сочетанием культурной преемственности и освоением высоких стандартов русской педагогики.

121

**Ключевые слова:** фортепианное исполнительство, фортепианная педагогика, русская фортепианная школа, казахстанская фортепианная школа, интерпретация, традиции, А. Б. Гольденвейзер, Г. Р. Гинзбург, Г. Б. Аксельрод, Г. И. Кадырбекова

**Благодарность.** Авторы выражают благодарность редакционному совету журнала «Музыкальное искусство и образование» и лично Елене Павловне

© Сепп М. Я., Амирова Д. Ж., Олексенко И. В., 2025



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License  
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Красовской за ценные замечания и советы, данные в процессе подготовки материалов статьи к публикации.

**Для цитирования:** *Сепп М. Я., Амирова Д. Ж., Олексенко И. В.* Становление фортепианного исполнительства в Казахстане в контексте традиций русской фортепианной педагогики (к 150-летию А. Б. Гольденвейзера) // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2025. Т. 13. № 4. С. 121–149. DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-4-121-149.

DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-4-121-149

## THE FORMATION OF PIANO PERFORMANCE IN KAZAKHSTAN IN THE CONTEXT OF THE TRADITIONS OF RUSSIAN PIANO PEDAGOGY (ON THE OCCASION OF THE 150TH ANNIVERSARY OF A. B. GOLDENWEISER)

**Maia Ya. Sepp, Dina Zh. Amirova, I. V. Oleksenko,**

Kurmangazy Kazakh National Conservatory,  
Almaty, Republic of Kazakhstan, 050000

**Abstract.** The article examines the formation of piano performance and pedagogy in Kazakhstan within the context of the traditions of the Russian pianistic school. The historical stages in the development of Kazakhstan's pianistic art are considered on the basis of an analysis of factual material; the origins and continuity of performing and teaching traditions within the Moscow piano-school lineage A. Goldenweiser – G. Ginzburg – G. Axelrod – G. Kadyrbekova are identified; and the conceptual methodological approaches that distinguish this school in relation to performance art and the professional training of future pianists are revealed. The creative biography of G. I. Kadyrbekova and her contribution to the development of Kazakhstani piano performance and to the national musical culture as a whole are presented. It is shown that the inherited traditions of the Goldenweiser school, refracted through the prism of the pianist's individual characteristics (professional abilities, psychological qualities, and spiritual sphere), found continuation in her performing activity and in her educational practice in a new form. The article concludes that the stability of the national school is ensured by a combination of cultural continuity and the adoption of the high standards of Russian pedagogy.

**Keywords:** piano performance, piano pedagogy, the Russian piano school, the Kazakhstani piano school, interpretation, traditions, A. B. Goldenweiser, G. R. Ginzburg, G. B. Axelrod, G. I. Kadyrbekova

**Acknowledgement.** The authors would like to thank the editorial board of the journal “Musical Art and Education” and personally Elena Pavlovna Krasovskaya for their

valuable comments and advice given during the preparation of the article materials for publication.

**For citation:** Sepp M. Ya., Amirova D. Zh., Oleksenko I. V. The Formation of Piano Performance in Kazakhstan in the Context of the Traditions of Russian Piano Pedagogy (on the Occasion of the 150th Anniversary of A. B. Goldenweiser). *Muzikal'noe iskusstvo i obrazovanie* = Musical Art and Education. 2025, vol. 13, no. 4, pp. 121–149 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-4-121-149.

## Введение

Актуальность данного исследования обусловлена недостаточной разработанностью в опубликованных работах вопросов влияния лучших традиций русской пианистической школы на процесс становления казахстанского фортепианного исполнительства. Научный интерес авторов статьи к деятельности Александра Борисовича Гольденвейзера (1875–1961) – русского и советского пианиста, композитора, педагога, публициста, музыкального критика, редактора, общественного деятеля, основателя одной из ветвей московской фортепианной школы, воспитавшего блестящую плеяду учеников и последователей, – обусловлен тем, что его исполнительские и педагогические принципы получили своё развитие в творчестве выдающейся казахской пианистки Гульжамили Ихсановны Кадырбековой. Без изучения вклада Г. Кадырбековой в развитие национальной фортепианной школы, приобретающей в настоящее время мировое значение, невозможно рассмотрение процесса становления в Казахстане инструментального исполнительства и педагогики музыкального образования.

С исполнительскими и педагогическими принципами Мастера Г. Кадырбекова познакомилась в годы учёбы в Московской консерватории (1967–1974) в классе Глеба Борисовича Аксельрода, прошедшего обучение у Григория Романовича Гинзбурга – непосредственного наследника традиций Александра Борисовича Гольденвейзера.

Ценным методическим материалом для установления преемственных связей А. Гольденвейзер – Г. Гинзбург – Г. Аксельрод – Г. Кадырбекова послужили труды Д. Благого [1–3] – ученика Александра Борисовича, советского пианиста, педагога, композитора, музыковеда, автора диссертационного исследования «А. Б. Гольденвейзер-редактор и проблемы музыкальной текстологии» [4]. Наряду с этим значимая роль отводится работе А. Буасье «Уроки Листа» под редакцией Н. Корыхаловой [5]. И это не случайно. Данная книга, по свидетельству Б. Л. Яворского, является значимым дидактическим источником, поскольку содержит полученные «из первых уст» документальные свидетельства о методах и приёмах педагогической работы знаменитого венгерского пианиста, которые впоследствии, благодаря унаследованному «генеалогическому коду», успешно внедрялись его профессиональными «потомками»: А. Б. Гольденвейзером, Г. Р. Гинзбургом, Г. Б. Аксельродом, а в настоящее время Г. И. Кадырбековой.

Методология настоящего исследования базируется на диалектическом взаимодействии в деятельности музыканта-пианиста двух граней – исполнительской и педагогической, подробно рассмотренных в работах Л. Баренбойма [6], Г. Цыпина [7], И. Гофмана

[8], А. Гольденвейзера [9], Г. Нейгауза [10], Я. Мильштейна [11], а также на неповторимом, присущем педагогике музыкального образования подходе к трактовке взаимодействия между педагогом и обучающимся в инструментальном классе. Речь идёт о специфических особенностях системы межличностных взаимоотношений и взаимодействий между участниками учебного процесса, обеспечиваемых диадической формой индивидуальных занятий «учитель – ученик» (Ю. Хорошилова [12], С. Фейнберг [13], Г. Либерман [14], А. Николаев [15]), А. Вицинский [16–18], П. Хазанов [19].

Исследование опирается также на монографию Т. Г. Мариупольской, посвящённую проблемам традиций и новаторства в современной методике преподавания музыки [20], и работу Е. В. Климай, в которой анализируется понятие «генеалогического древа русской фортепианной школы» [21], проясняющие генезис и авторство исполнительских установок авторитетных представителей пианистического искусства, преемственность традиций выдающихся педагогов-пианистов, передаваемых следующим поколениям, и их влияние на становление национальных фортепианных школ.

Изучение литературы по рассматриваемой в настоящей статье проблематике показывает, что процесс становления казахстанской пианистической школы и творческая деятельность её видных представителей отражены в научных исследованиях фрагментарно. Отдельные аспекты проблемы представлены в работах последних десяти лет – диссертациях Д. Дуйсенбаевой [22] и А. К. Мухитовой [23]. Важный методический материал, посвящённый анализу специфических черт и особенностей школы А. Гольденвейзера, необходимый для установления и раскрытия профессиональных связей А. Гольденвейзер – Г. Гинзбург – Г. Аксельрод – Г. Кадырбекова, содержится в мемуарном наследии самого Александра Борисовича, воспоминаниях его супруги – Елены Ивановны Гольденвейзер и современников [24], стенограммах открытых уроков, исполнительских комментариях мастера, изданных под редакцией Д. Благого [1; 3] и др.

В настоящей работе были использованы также архивные документы из фонда библиотеки Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, среди которых – материалы об истории кафедры специального фортепиано, методические работы её ведущих преподавателей – Е. Зингера [25; 26], А. Сапожниковой-Барак [27; 28], Э. Росмана [29] по проблемам исполнительского искусства.

Обращение к указанным источникам делает возможным осуществление более глубокого изучения проблемы становления казахстанской фортепианной школы, развивающейся в русле русского пианистического искусства, позволяет проследить динамику и тенденции её развития, а также в целом определить её место в мировом художественном пространстве. Действенным шагом в этом направлении может стать предпринятое в статье исследование имеющегося опыта творческой и педагогической деятельности Г. Кадырбековой как носителя лучших традиций школы А. Гольденвейзера.

Цель настоящей работы состоит в выявлении значимости традиций русской фортепианной школы и, в частности, школы А. Б. Гольдевейзера, в развитии фортепианного искусства Казахстана.

Задачи исследования предполагают:

- рассмотрение исторических этапов развития пианистического искусства Казахстана на основе анализа фактологического материала;

- определение истоков и преемственности исполнительских и педагогических традиций ветви московской фортепианной школы А. Гольденвейзер – Г. Гинзбург – Г. Аксельрод – Г. Кадырбекова;
- выявление отличающих школу концептуальных методологических подходов к исполнительскому искусству и процессу профессиональной подготовки будущих пианистов.

### **Исторические этапы формирования и развития пианистического искусства Казахстана**

Начальный этап становления национальной пианистической школы приходится на конец XIX века. Данный период характеризуется постепенным проникновением в казахскую культуру европейского академического музыкального искусства. К указанному времени в Казахстане уже существовала самобытная и развитая традиционная музыкальная культура. Её отличительная особенность определялась устностью бытования фольклорного и профессионального видов музыкального творчества, что было во многом обусловлено спецификой кочевого уклада жизни, предопределившего своеобразие народного инструментария и музыкальных традиций. Указанное обстоятельство, по мнению А. Мухамбетовой, «типологически отличает музыкальную культуру казахов от оседло-земледельческих, в которых профессиональная музыка с давних времён была неотъемлемым атрибутом городской жизни» [30, с. 359–360]. В рамках кочевой культуры сформировалась система контактного обучения «посредством исполнительского общения учителя с учеником... входящего составной частью в комплексное профессиональное и межличностное общение мастера и преемника» [31, с. 32]. Передача музыкальных и поэтических традиций в таком непосредственном взаимодействии, как «учитель – ученик», «обусловила особую роль исполнительства как фактора фиксации и сохранения целостной творческой традиции» [Там же].

Вплоть до 1920–1930 годов в Казахстане существовали лишь единичные очаги городской культуры. Вместе с тем следует отметить, что уже после его присоединения к России, произошедшего, как известно, в конце XIX столетия, и появления таких городов, как Семипалатинск, Павлодар, Петропавловск, начался интенсивный культурный обмен между коренными жителями и представителями других областей империи. Его органичной частью стало появление в крупных административных центрах русских и европейских музыкальных инструментов, включая фортепиано, вызвавших неподдельный интерес населения. Возрастающая творческая активность и стремление жителей городов приобщиться к культуре других стран нуждались в упорядочивании и требовали принятия органами власти соответствующих конструктивных мер.

Кардинальным событием, активизировавшим процесс формирования национальной культуры и искусства, стал государственный регламент образования, изданный Советским правительством в 1930-е годы [32], что стимулировало открытие в Казахстане высших учебных заведений – институтов. Важным документом стал также Декрет Совета Народных Комиссаров образованной в 1936 году Казахской ССР о создании учреждений художественной направленности: музыкально-драматического техникума, детской специальной музыкальной школы, музыкально-хореографического комбината, музыкального училища [Там же].

С появлением новой государственности, несмотря на сложные обстоятельства и условия переходного этапа в экономической и социальной областях, были утверждены *регламентированные* стандарты обучения, что повлекло за собой реорганизацию детской музыкальной школы и открытие среднего специального учебного заведения – музыкального техникума. Именно в это время в столицу Казахстана Алма-Ату стали приезжать первые приглашённые правительством республики музыканты-педагоги.

Прослеживая относительно краткий путь исторического становления академического музыкального, в том числе фортепианного, искусства в Казахстане, необходимо отметить, что этому способствовали и некоторые имманентные факторы. В их числе следует назвать адаптивность казахской музыкальной культуры, обусловленную органичным существованием в ней устно-профессионального творчества, а также проявленную её представителями гибкость мышления, открытость и заинтересованность в освоении новых видов певческого и инструментального музицирования при сохранении особенностей национальной специфики.

Адаптация к новым историческим и культурным условиям в таких сферах художественной деятельности, как народное, профессиональное композиторское и самодетельное творчество, проявившаяся в синтезе традиционных национальных и академических жанров на основе бережного сохранения особенностей национальной культуры, активизировала стремление многих казахских музыкантов овладеть академическими видами художественного творчества. Среди них известные певцы: Куляш Байсеитова, Манарбек Ержанов, Канабек Байсеитов, Гарифулла Курмангалиев и др., – ставшие первыми солистами национального оперного театра [33, с. 34]. Это свидетельствует о том, что традиционная музыкальная культура явилась той благодатной почвой, на которой позже взошли ростки различных видов академического искусства, включая фортепианное.

30-е годы XX века отмечены небывалым подъёмом академической культуры Казахстана. За беспрецедентно короткий промежуток времени, т. е. в течение всего 40 лет, прошедших с начала её проникновения на национальную почву, в данной сфере произошли такие знаменательные события, как: утверждение упорядоченной системы профессионального музыкального образования, открытие в 1935 году Казахской государственной филармонии, организация целого ряда государственных художественных коллективов. Культурные завоевания республики были отмечены и на всесоюзном уровне: в 1936 году (и затем в 1958 году) в Москве с успехом прошли декады казахского искусства.

Значимым периодом в истории формирования национальной академической культуры стали годы Великой Отечественной войны [34], характеризующиеся интенсивным притоком российских специалистов и открытием в Алма-Ате консерватории. В это время Казахстан стал родным домом для многих представителей художественной интеллигенции Советского Союза. По указанию правительства страны в столицу республики были эвакуированы С. Прокофьев, С. Эйзенштейн, Г. Уланова, Н. Сац, Ю. Завадский, Г. Козинцев, И. Пырьев, Д. Вертов, Г. Рошаль, Б. Бабочкин, Н. Черкасов, В. Марецкая, М. Жаров, Н. Мордвинов, Э. Тиссэ, Б. Чирков, Л. Орлова, С. Михалков, Н. Кончаловская, С. Маршак, М. Зощенко, В. Паустовский. О значимости их деятельности для культурного развития республики свидетельствуют

многочисленные памятные знаки – мемориальные доски, установленные на улицах города во второй половине минувшего века (фото 1).

В связи с эвакуацией в Алма-Ате работала и целая плеяда замечательных музыкантов-педагогов. Широкое распространение получило так называемое «шефство», суть которого заключалось в «насыщении» преподавательского состава алматинских образовательных учреждений квалифицированными специалистами из ведущих консерваторий страны – Московской, Ленинградской, Свердловской, Киевской, Одесской, унаследовавшими лучшие отечественные и европейские традиции исполнительского искусства. В указанный период времени в музыкальных учебных заведениях республики преподавали: Р. Кацман, Е. Зингер, Э. Росман, А. Сапожникова (Барак), Л. Кельберг, Я. Фудиман, С. Крепс, И. Коган, Е. Коган, С. Коган, В. Хесс и др. Каждый из них щедро делился с казахскими обучающимися и их наставниками своими знаниями. Именно на военный период пришлось активизация новой области музыкальной культуры Казахстана – фортепианного исполнительства, а также последующее формирование педагогического и научно-исследовательского направлений в этой сфере.



Фото 1. Мемориальные доски С. Эйзенштейну, И. Пырьеву, Б. Бабочкину, Г. Козинцеву, В. Марецкой и др. в г. Алматы

Photo 1. Memorial plaques to S. Eisenstein, I. Pyryev, B. Babochkin, G. Kozintsev, V. Maretskaya, and others Russian cultural figures in Almaty

Сложившаяся в анализируемые годы особая творческая и профессиональная атмосфера послужила стимулом для открытия в Алма-Ате государственного высшего музыкального учебного заведения – консерватории. Успешности осуществления этой идеи способствовала глубокая предварительная организационная и методическая работа по созданию в Казахстане системы начального профессионального музыкального образования, разработке требований к специализированной подготовке одарённых детей, стремящихся впоследствии продолжить обучение в условиях среднего специального образования (музыкально-драматический техникум). Весьма действенным фактором, стимулирующим появление в республике музыкального вуза, стало также письмо, инициированное Ю. Завадским, Г. Улановой, В. Марецкой

и Н. Сац, руководству СССР, в котором содержалась убедительная аргументация необходимости осуществления данного шага [32, с. 8].

В результате в 1944 году в Алма-Ате состоялось торжественное открытие первой национальной консерватории. Это подлинно историческое событие для профессиональной культуры Казахстана дало импульс интенсивному развитию в республике различных видов инструментального исполнительства, включая фортепианное.

Консерватория стала подлинной кузницей творческих кадров в различных областях академического музыкального искусства. Формированию профессиональной фортепианной школы Казахстана способствовало талантливое созвездие работающих в её стенах педагогов-пианистов, получивших блестящее образование в высших учебных заведениях Москвы, Санкт-Петербурга/Ленинграда, Киева, Свердловска, Одессы, Минска и других городов СССР. В их числе – доценты и профессора Е. Гировский (заведующий кафедрой), Г. Петров, К. Господарь, А. Гринфельд, Р. Кацман, М. Гозенпуд, Е. Зингер, И. Станишевская, Л. Саксонский, С. Маргулис, С. Гинзбург, А. Канторович, С. Кан, Л. Кельберг, М. Моклецова, В. Миндлин, М. Окунь, А. Бирмак и др. Высокий уровень профессионального мастерства и методической культуры позволял многим из них плодотворно совмещать исполнительскую деятельность с педагогической. Выступления профессоров кафедры с сольными клавирабендами, участие в вечерах камерной музыки, исполнение концертов с симфоническим оркестром вдохновляли студентов-пианистов, активизировали желание беззаветно служить избранному делу.

Усилиями коллектива преподавателей создавался надёжный фундамент профессиональной фортепианной подготовки обучающихся: разрабатывались учебные планы, конкретизировалось содержание программ учебных дисциплин по специальности, концертмейстерскому классу, камерному ансамблю, исполнительской практике и т. д., а также требований к государственной итоговой аттестации выпускников. Сохраняя традиции русского и советского пианизма, педагоги осуществляли воспитание молодых музыкантов-исполнителей в новой – основанной на национальной почве – культурной среде, стремились заложить прочный фундамент для становления казахской фортепианной школы [35]. За период 1949–1954 годов Алма-Атинскую консерваторию окончили 15 пианистов. Среди первых представителей национальных кадров – пианист и композитор Нагим Мендыгалиев – ученик Е. Ф. Гировского (специальное фортепиано, выпуск 1951 г.) и Е. Г. Брусиловского (композиция, выпуск 1959 г.). В различные годы преподавал в Алма-Атинском музыкальном училище, Казахском женском педагогическом институте, консерватории (с 1973 года – доцент) [36].

По окончании Великой Отечественной войны в 1948 году состоялось открытие первой Республиканской средней специализированной школы-интерната (РССМШИ) имени Куляш Байсеитовой для одарённых детей. Её значение обуславливалось особой миссией – готовить в Алма-Атинскую консерваторию кадры из местных музыкантов, наиболее способных для получения дальнейшего образования [37]. Осуществлению этого знаменательного события предшествовала широкомасштабная работа по поиску талантливой молодёжи (в том числе проживающей в сельской местности), проделанная членами специально организованной комиссии, в состав которой вошли авторитетные деятели казахской культуры (А. Жубанов и др.). Многие из детей, отобранных ими, стали по окончании школы видными музыкантами [Там же].

Важное значение для развития национальной фортепианной школы в послевоенные годы имела поддержка правительством республики стремления многих эвакуированных в Казахстан российских музыкантов продолжить педагогическую деятельность в стенах консерватории, а также решение привлечь к работе в вузе молодые кадры, окончившие Алма-Атинскую, Московскую, Ленинградскую и другие консерватории страны. Так, в состав кафедры специального фортепиано вошли А. Г. Гринфельд (ученик Е. Ф. Гировского), Е. Б. Коган, А. П. Исакова и А. Г. Квернадзе (выпускники МГК им. Чайковского), Э. А. Росман и А. Л. Сапожникова (Барак), завершившие обучение в Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского.

В 1962 году кафедру специального фортепиано возглавила замечательный профессионал – Заслуженная артистка КазССР, профессор Е. Б. Коган (1928–1985) – наследник и продолжатель традиций Г. Р. Гинзбурга. Работа педагогического коллектива под её руководством стала важным этапом в развитии не только консерватории, но и музыкального искусства республики в целом. В числе многих талантливых выпускников её класса, вернувшихся по окончании *alma mater* на кафедру, – доценты Н. И. Потешкина, Л. Р. Зельцер, М. А. Вартанян, профессор, кандидат искусствоведения А. Ж. Досаева, профессора Г. Жолымбетова, С. Массовер, доцент, кандидат искусствоведения А. Мухитова, старший преподаватель Ш. Кыдырбек [36].

Показательно, что молодые преподаватели кафедры специального фортепиано совмещали работу в консерватории, музыкальном училище, детской музыкальной школе и музыкальной школе для одарённых детей имени К. Байсеитовой. Среди них и первые наставники юной Гульжамилы Кадырбековой: Маргарита Константиновна Романова и Людмила Ивановна Ошкукова (выпускница класса Е. М. Зингера).

В целом два послевоенных десятилетия можно охарактеризовать как один из наиболее динамичных и важных этапов становления фортепианного образования республики. В течение этого времени в Казахстане начали функционировать 12 новых музыкальных училищ и детская музыкальная школа в городе Дзезказган (1958). А в 1964 году состоялось открытие новой Республиканской казахской специализированной музыкальной школы-интерната для одарённых детей (РКСМШИ), которой позже было присвоено имя академика Ахмета Жубанова [37].

С середины 70-х годов минувшего столетия наступает особо значимый период для анализируемой нами области инструментального исполнительства в республике. Он связан с деятельностью легендарной личности – Гульжамилы Кадырбековой, вернувшейся в 1974 году в родную Алма-Ату по окончании образовательных программ специалитета и ассистентуры-стажировки МГК им. П. И. Чайковского, обучения в классе заслуженного артиста РСФСР, профессора, лауреата международных конкурсов Глеба Борисовича Аксельрода. Наряду с осуществлением педагогической деятельности в национальной консерватории она в качестве солистки была приглашена в Казахскую государственную филармонию имени Жамбыла. С этого момента начинаются активные гастроли молодого музыканта по городам Средней Азии, Сибири и Поволжья, выступления в Москве, Ленинграде, в европейской части СССР – Литве, Эстонии, Латвии, Украине, за рубежом (Чехословакия, Австрия, Италия, Кипр) [22, с. 38].

Подлинно знаменательным событием в профессиональной карьере замечательной пианистки стала победа в 1980 году на XXXI Международном конкурсе музыки и танца имени Дж. Б. Виотти в итальянском Верчелли. Уверенное покорение одной

из представительных вершин мирового фортепианного Олимпа способствовало расширению географии её концертных турне и увеличению интенсивности их графика.

Выход на мировую концертную сцену требовал от Г. Кадырбековой огромной работы по совершенствованию профессионального мастерства и пополнению репертуарного багажа сочинениями различной жанровой и стилевой направленности. В течение короткого времени в репертуар пианистки были включены оба тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, сонаты Скарлатти, Моцарта, Бетховена, Рахманинова, Скрябина, Шостаковича, пьесы Шуберта, Шумана, Листа, Равеля, Дебюсси, концерты Шопена, Чайковского, Пуленка, Гершвина. Наряду с этим Гульжамия Иксановна выступила ярким интерпретатором произведений национальных композиторов, пропагандирование которых считала действенной мерой расширения культурной географии казахской опус-музыки. Огромной заслугой музыканта стала запись серии дисков под названием «Антология казахской фортепианной музыки» (2020), в которую были включены в том числе и сочинения видного композитора, дирижёра и музыковеда Тимура Мынбаева, руководившего Симфоническим оркестром Казахстана в 1974–1986 годах. Сотрудничество с маэстро было особенно плодотворным в ходе гастролей пианистки в Ленинграде, состоявшихся в июле 1979 года.



*Фото 2.* Народная артистка Казахской ССР, лауреат международного конкурса, профессор Гульжамия Иксановна Кадырбекова

*Photo 2.* People's Artist of the Kazakh SSR, winner of international competition, Professor Gulzhamilya Ikhsanovna Kadyrbekova

Успешные выступления Г. И. Кадырбековой – первой казахской пианистки-лауреата – неоднократно освещались в республиканской<sup>1</sup>, всесоюзной<sup>2</sup> и международной<sup>3</sup> прессе. Критики единодушно характеризовали её как вдумчивого и серьёзного музыканта, владеющего разнообразной звуковой палитрой и хорошо чувствующего стилистику исполняемых произведений, в частности самобытный стиль Баха.

Плодотворная деятельность замечательного музыканта-педагога неоднократно отмечалась правительством. В 1981 году Гульжамиле Ихсановне было присуждено звание Заслуженной артистки Казахской ССР, спустя 10 лет – Народной артистки республики. Среди наград Кадырбековой – памятная медаль Республики Казахстан – «Астана» (1998), государственные ордена «Курмет» (2000) и «Парасат» (2010).

Сегодня, в XXI столетии, Гульжамиле Ихсановна Кадырбекова – авторитетный профессор, признанный Мастер – полна деятельностной энергии и любви к жизни, продолжает творческий поиск в собственном интерпретаторском искусстве и педагогической работе с учениками, многие из которых являются лауреатами престижных международных фестивалей.

Ключевую основу её мировоззрения составляют идеи *преданного служения Музыке и Профессии*, понимаемого пианисткой в традициях школы А. Б. Гольденвейзера как неустанное продвижение к вершинам пианистического мастерства, вдохновенное (эмоционально яркое) и глубокое (базирующееся на аналитико-синтетической деятельности сознания) постижение художественного содержания на основе прояснения стилевых и жанровых особенностей изучаемых произведений, их интонационного своеобразия, дифференцированного анализа формы и средств музыкальной выразительности, расширения профессионального и культурного тезауруса путём углубления знаний о музыке, соприкосновения с мировыми художественными ценностями, подключения к работе над образом ассоциативных связей из смежных видов искусства и др.

Перечисленные позиции составляют фундаментальную основу школы А. Б. Гольденвейзера, с которой юная Кадырбекова познакомилась в годы обучения в Московской консерватории в классе Г. Аксельрода и творчески воплощала впоследствии в различных областях своей деятельности. Опираясь на свой более чем полувековой опыт служения искусству, Гульжамиле Ихсановна убеждена в том, что знание великих традиций, сложившихся в недрах школы одного из ярчайших представителей российской культуры, необходимо современной молодёжи, выбравшей профессию музыканта-педагога. Оно может стать важным вектором на пути постижения Музыки как особого – духовного – феномена, позволит осознать законы исполнительской деятельности и, что особенно важно (!), ощутить значимость миссии пианиста-интерпретатора как творческого посредника между композитором и слушательской аудиторией. Учитывая сказанное, остановимся более подробно на рассмотрении роли А. Б. Гольденвейзера в становлении одной из блистательных ветвей московской пианистической школы.

<sup>1</sup> «Казправда», «Простор», «Вечерняя Алма-Ата», «Мадениет жане турмыс», «Казахстан айелдери».

<sup>2</sup> «Правда», «Известия», «Музыкальная жизнь», «Советская культура», «Вечерний Ленинград».

<sup>3</sup> «Stampa Sera», «L'Eusebiano», «La Sesia», «Gazzeta del Poppolo».

### Личность А. Б. Гольденвейзера в контексте традиций русской фортепианной школы

Художественные традиции русской фортепианной школы, наследником и продолжателем которых является А. Б. Гольденвейзер, сформировались в русле динамичных социальных и культурных процессов России середины XIX века, а также в результате творческой деятельности выдающихся представителей Московской и Санкт-Петербургской консерваторий – исполнителей, композиторов, педагогов. Многие из этих традиций, зародившись в недрах европейского пианистического искусства, успешно ассимилировались и получили широкое распространение в русской академической культуре благодаря деятельности иностранных музыкантов на территории России. Достаточно назвать наиболее авторитетных европейских композиторов и исполнителей, а также имена их талантливых учеников, чтобы оценить глубину влияния на российскую культуру XIX столетия западноевропейских музыкальных традиций: Джон Фильд (ученики – Александр Дюбюк, Михаил Глинка, Александр Гурилёв), Теодор Готлиб Граверт (ученик – Василий Прокунин), Карл Вебер (ученица – Анна Граверт-Лавдовская), Адольф фон Гензелт (ученики – Николай Зверев, Фёдор Канилле, Вл. Стасов), Антон Доор (ученик – Пауль Пабст).

Среди знаковых фигур, повлиявших на становление профессионального облика А. Б. Гольденвейзера и формирование его школы, укажем на личность авторитетного немецкого музыканта Теодора Готлиба Граверта (1821–1881). В юные годы он брал уроки фортепиано у Ференца Листа, занимался композицией<sup>4</sup> и увлекался изобразительным искусством<sup>5</sup>.

В возрасте 30-ти лет по приглашению княгини Теофилы Петровны Голицыной Т. Г. Граверт переезжает в Россию и получает должность преподавателя музыки в Александринском институте благородных девиц в Тамбове, одновременно занимаясь частной педагогической практикой. В числе его учеников – Павел Демидович Прокунин, муж дочери княгини – Юлии (в замужестве Прокуниной), внучки князя и военачальника Сергея Фёдоровича Голицына. Их сын *Василий Павлович Прокунин* (1848–1910) начал обучаться игре на фортепиано именно у Т. Г. Граверта. Высокий уровень профессиональной подготовки, полученной под руководством наставника, позволил талантливому юноше поступить в Московскую консерваторию в класс Николая Григорьевича Рубинштейна и Петра Ильича Чайковского (композиция). Яркий пианист, композитор и фольклорист, впоследствии внёсший весомый вклад в этнографию, Василий Прокунин по окончании консерватории увлёкся педагогической деятельностью. Став первым учителем восьмилетнего Александра Гольденвейзера, он сумел пробудить у своего подопечного искренний и глубокий интерес к музыкальному искусству, сформировал не только техническую независимость игрового

<sup>4</sup> Перу Т. Граверта принадлежит опера «Князь Серебряный», созданная на сюжет вышедшего в 1862 году исторического романа Алексея Толстого «Князь Серебряный. Повесть времён Иоанна Грозного», Марш «Переход через Дунай», ряд аранжировок сочинений Р. Штрауса, Г. Мерклинга и др.

<sup>5</sup> Музыкант примыкал к представителям художественного течения *Biedermeier*, ценя в работах живописцев изображение бытовых сцен, камерность и сентиментально-идиллические сюжеты, подобные картине «Пейзаж с коровами». В настоящее время полотно хранится в собрании Восточно-Казахстанского областного музея изобразительных искусств имени семьи Невзоровых в городе Семей – административном центре Абайской области, расположенном в восточной части Казахстана.

аппарата, но и представление о мягкости и правдивости художественного высказывания, колоритности и яркости создаваемых музыкально-выразительных образов.

В контексте влияния личности Т. Граверта на становление школы Гольденвейзера отметим ещё одну примечательную деталь биографии немецкого музыканта. В 40 лет он женился на родной сестре своего ученика Павла Демидовича Прокунина – Анне. Их дочь, известная пианистка Анна Граверт-Лавдовская (1867–1946), получив основательную профессиональную подготовку под руководством отца, к тому времени сменившего своё немецкое имя-отчество Теодор Готлиб на Фёдор Богданович (Граверт), и Карла Вебера<sup>6</sup>, прожила насыщенную творческую жизнь, преподавала в учебных заведениях Тамбова – музыкальном училище, Александринском институте и женской гимназии. В последствии одним из её учеников станет Виктор Карпович Мержанов (1919–2012), обучавшийся у Самуила Евгеньевича Фейнберга – одного из самых ярких представителей школы А. Б. Гольденвейзера.

Анализ профессионального генеалогического древа (круга педагогов и наставников) А. Б. Гольденвейзера даёт основания предположить, что одним из знаковых его корней выступает исполнительское искусство Ференца Листа [21, с. 329]. И вот почему. У прославленного венгерского музыканта в своё время брал уроки профессор и наставник Гольденвейзера в Московской консерватории Александр Ильич Зилоти. Блестящий виртуоз, тонкий музыкант, он был воспитанником знаменитого Николая Сергеевича Зверева и Николая Григорьевича Рубинштейна – основателя и директора Московской консерватории, также совершенствовавшего своё исполнительское мастерство под руководством Листа. За три года преподавания в *alma mater* Зилоти-педагог добился впечатляющих результатов. Выгравированные на мраморной доске имена трёх его учеников – Сергея Рахманинова, Константина Игумнова и Александра Гольденвейзера, удостоенных золотых медалей, – вошли в историю мирового исполнительского искусства. После отъезда Зилоти из России Гольденвейзер продолжил обучение в классе профессора Павла Августовича Пабста, первоклассного музыканта, яркого виртуоза, наследника венской пианистической школы и романтических традиций Ф. Листа, давшего Пабсту несколько уроков исполнительского мастерства.

Огромное влияние на формирование творческих ориентиров молодого Гольденвейзера оказало профессиональное общение с выдающимся музыкантом, педагогом-новатором, талантливым организатором В. И. Сафоновым, в классе которого юноша постигал секреты камерного ансамбля, а также С. И. Танеевым, А. С. Аренским и М. М. Ипполитовым-Ивановым, преподававшим в консерватории дисциплины музыкально-теоретического цикла. Их изучение стимулировало развитие аналитических способностей молодого музыканта, укрепило желание сочинять музыку, пробудило интерес к исследованию проблемы синтеза интеллектуального

<sup>6</sup> Карл Вебер (1834–1913) – композитор, пианист и педагог, творческая индивидуальность которого формировалась под влиянием немецкой и итальянской культур. Первоначально он обучался музыке в первой немецкой консерватории, основанной в Лейпциге в 1843 году, в классах Игнаца Мошелеса (ученика Бедржиха Вебера, основателя Пражской консерватории) и Антонио Сальери. В зрелом возрасте принял решение остаться в России, прожил в ней большую часть своей жизни, получив имя Кирилла Эдуардовича. Полностью посвятив себя музыкальной педагогике, Карл Вебер издал немало трудов в этой области («Руководство к систематическому первоначальному обучению игре на фортепиано» и др.), внося тем самым значительный вклад в методику работы с начинающими пианистами.

и эмоционального факторов в художественно-творческом процессе [38]. Глубокие знания и эстетические ориентиры, полученные юношей в годы обучения не только в классах выдающихся музыкальных наставников, но и в процессе его общения с авторитетными деятелями российского искусства (Л. Н. Толстым, М. Н. Ермоловой, Г. Н. Федотовой, Ф. И. Шаляпиным, К. С. Станиславским, М. П. Беляевым и др.), повлияли на становление духовного облика молодого пианиста, способствовали формированию его мировоззрения, определившего основные жизненные позиции, убеждения, идеалы, принципы познания и деятельности, ценностные ориентации, которые впоследствии составили фундамент музыкально-педагогической деятельности и привели к рождению особой – гольденвейзеровской – ветви российской фортепианной школы как явления музыкальной культуры и образования.

Согласно дефиниции А. Б. Бородина, под фортепианной школой следует понимать «неформальное объединение музыкантов, которое обладает центром или отличается полицентричностью, имеет индивидуальную парадигму, включающую эстетические, педагогические, исполнительские, профессиональные принципы, характеризуется прямым или опосредованным типом коммуникации и осуществляет сохранение, передачу, генерирование художественных идей и выработку технических средств для их воплощения в местном, национальном или интернациональном масштабе в рамках конкретного исторического периода» [39, с. 54]. Важнейшая роль в её становлении и развитии принадлежит, по мнению исследователя, лидеру школы – крупному музыканту. «Он должен быть незаурядной личностью, обладающей индивидуальными профессиональными, эстетическими и художественными принципами, которые составляют его парадигму, а, следовательно, и идеологию его школы» [Там же, с. 43]. В соответствии с творческими установками, этическими и эстетическими принципами лидера, на основе его исполнительской и педагогической деятельности актуализируется творческий процесс передачи исполнительских задач от учителя к ученику. Единство взглядов на исполнительские критерии и педагогические принципы школы достигается взаимным профессиональным и духовным тяготением Учителя и воспитанника, сплочённостью и вовлечённостью в творческий процесс.

К таким личностям можно отнести А. Б. Гольденвейзера, унаследовавшего и щедро передавшего российские традиции фортепианного искусства нескольким поколениям учеников.

В его исполнительской манере доминировало классическое – моцартианское – начало с характерными для него точностью, графичностью, рельефностью и филигранностью звукоизвлечения, декламационностью высказывания, что было обусловлено такими личностными качествами Гольденвейзера, как рациональность мышления, «дисциплинированность душевного мира, строгий контроль за проявлением художественных чувств» [20, с. 162]. При этом за внешней сухостью и некоторой холодностью манеры исполнения «скрывалось глубокое эмоциональное проникновение в суть искусства», которое находило выражение в бережном подходе к извлечению звука, теплоте и тонкости звуковых градаций, выразительности интонирования, пении на инструменте, внимательном отношении к синтаксическим связям музыкальной речи, осмысленности музыкальной фразировки, живому дыханию музыкальной речи [Там же].

В полном соответствии с исполнительскими принципами Мастера строилась его педагогическая деятельность, продолжавшаяся в течение 55-ти (!) лет. В ходе работы с учениками он опирался на усвоенные в консерваторские годы дидактические установки и педагогические заветы своих великих наставников, стремился к максимальной интеллектуализации процесса обучения, активизации познавательной деятельности молодых пианистов, их художественного вкуса и широкого общекультурного кругозора, чтобы как можно скорее сделать их самостоятельными. Свою задачу профессор видел в первую очередь в том, чтобы учащийся всегда исходил из приоритета художественного содержания произведения над техническими средствами его воплощения и умел направить свои усилия на достижения максимальной достоверности исполнительской трактовки, её адекватности композиторскому замыслу.

Прояснение авторской идеи произведения осуществлялось в классе Александра Борисовича путём стимулирования аналитико-синтетического сознания обучающихся, формирования глубокого, вдумчивого отношения к стилевым и жанровым особенностям изучаемого произведения. Неотъемлемым условием работы над звуковым образом выступал анализ формоструктуры и важнейших средств музыкальной выразительности (мелодии, гармонии, темпо-ритма, динамики, тембра, фактуры), проясняющий логику развёртывания художественной идеи как на уровне отдельных деталей, так и в целостном звуковом полотне. Осознание законов организации произведения осуществлялось в неразрывной связи с поиском необходимого звучания, достижения его певучести, содержательности, тембрового и колористического разнообразия – ключевых слагаемых культуры фортепианного интонирования, овладение которой выступало непреложным законом обучения [38].

Важнейшей «составляющей» педагогической системы Гольденвейзера выступала работа над формированием технического мастерства обучающихся, достижением свободы их пианистического аппарата. С этой целью студенты класса в обязательном порядке осваивали гаммы, различные виды арпеджио, этюды, упражнения (многие из которых, по предложению педагога, придумывались обучающимися самостоятельно с целью преодоления конкретной трудности, встречающейся в изучаемом произведении). Одним из наиболее сложных заданий являлось исполнение этюдов К. Черни в различных тональностях с соблюдением одинаковой аппликатуры, что было возможно на основе предельной концентрации мыслительной деятельности, внимания и волевых качеств учеников. Регулярная работа в этом направлении вела к формированию особой гибкости и пластичности пианистических движений, способствовала приспособляемости аппарата к разнообразным пианистическим позициям.

При внешней суровости Александра Борисовича, некоторой авторитарности управления педагогическим процессом (ортодоксальности требований к обучающимся) в классе мастера царилась любовь к ученикам и вера в безграничные возможности человеческого таланта. Важнейшей особенностью педагогики Гольденвейзера являлось сохранение индивидуальности обучающегося, о чём свидетельствует целая плеяда обладавших неповторимым творческим почерком выпускников его класса, имена которых по праву включены в «золотой фонд» советского фортепианного исполнительства и педагогики музыкального образования: С. Фейнберг, Г. Гинзбург, Р. Тамаркина, Т. Николаева, Д. Башкиров, Л. Берман, Д. Благой. Получив одну и ту

же фортепианную школу, впитав одни и те же пианистические традиции, все они, пройдя школу Гольденвейзера, по-разному подходили к решению ключевых художественно-образовательных задач, строили учебный процесс на основе индивидуальных художественных устремлений, уникальных педагогических приёмов работы с учениками, неповторимого личностного восприятия музыкального феномена, способствуя обогащению содержания российского музыкального образования и его поступательному движению к вершинам профессионального Олимпа.

### Продолжение традиций школы А. Б. Гольденвейзера в деятельности его учеников

Одним из выдающихся представителей гольденвейзеровской школы по праву является Заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор *Григорий Романович Гинзбург* (1904–1961) – любимый ученик Александра Борисовича, воспитанный им с семилетнего возраста. Их тесное профессиональное и человеческое общение длилось на протяжении жизни.

Характеризуя фортепианное искусство Гинзбурга как ярчайшего продолжателя школы, Г. М. Цыпин указывает на классический генезис его пианизма, проявившийся в ясной, гармоничной, уравновешенной в целом и в частности манере игры, несколько строгом, лаконичном и внешне деликатно-сдержанном эмоциональном колорите его исполнения. Многое в искусстве музыканта «определялось художественной мыслью, одухотворённым артистическим *ratio*», «тончайшим расчётом, приматом детально продуманной, огранённой в сознании интерпретаторской идеи» [40, с. 6]. Отдельной восторженной характеристики удостоивалась «поразительная пианистическая искусство» Гинзбурга, его «уникальная исполнительская умелость», нашедшие выражение «в ажурной чеканке пассажей орнаментики, лёгкости и элегантности исполнения аккордов или октав, изяществе фразировки, ювелирной отточенности всех элементов фортепианной фактуры» [Там же, с. 7].

136

Главенство художественно-интеллектуального начала находило выражение в различных аспектах творческого процесса музыканта: например, в освоении им музыкального содержания в уме (без опоры на звучание инструмента), осуществляемом путём сосредоточенной работы сознания и мобилизации воли. Отстранение от реальных игровых проблем позволяло пианисту конкретизировать внутреннеслуховые представления о каждой детали музыкальной ткани и сосредоточиться на выстраивании логики развёртывания художественного образа во времени и пространстве.

В работе с учениками Григорий Романович так же, как и его учитель А. Б. Гольденвейзер, основное внимание уделял выявлению и раскрытию заложенной композитором в сочинении целостности художественной идеи на основе ясного осознания его структуры и архитектоники. Уверенная ориентация студента-пианиста в художественных (под которыми понимались логика развёртывания звукового потока, эмоциональный колорит образа, его интонационное, темпо-ритмическое, гармоническое, динамическое, тембровое своеобразие) и технических задач (особенностей аппликатуры, штрихов, артикуляции, педализации и др.) выступала для Гинзбурга залогом подлинного профессионализма, условием овладения вершинами исполнительского мастерства, которое будет совершенствоваться в течение дальнейшей жизни.

Вспоминая о методических подходах Гинзбурга к освоению музыкального содержания, Р. А. Галустян пишет об условном делении работы на три этапа<sup>7</sup>. При ознакомлении с новым сочинением профессор требовал охватить «весь каркас, поглядеть на него с высоты, а затем переходить к деталям» [41, с. 108]. После осознания звукового образа в целом начиналась детализированная работа над достижением ясности очертания фраз и мотивов, лежащих в основе логики музыкальной речи. Важнейшей основой художественного исполнения и естественного дыхания в музыке выступало на уроках верное интонирование, овладение которым являлось одним из главных аспектов раскрытия авторского замысла. В процессе работы над деталями профессор предлагал обучающимся сосредоточиться «на проработке самых сложных мест», настаивая на доскональном знании партии каждой руки. Особое значение придавалось партии левой руки, выполняющей роль «своеобразного дирижёра» [Там же, с. 109]. Достижение свободы и выразительности её исполнения достигалось путём специального выучивания наизусть.

Отдельного внимания заслуживают дидактические подходы Гинзбурга к организации музыкального времени изучаемых сочинений. Он формировал представление учащихся о «двух настоящих темпах произведения – абсолютном и относительном». Под первым подразумевался темп, в котором ученик может исполнить произведение «в данный момент», под вторым – «темп эстрадного исполнения». Выбор темпа должен «соразмеряться индивидуальными возможностями исполнителя», т. е. определяться его стремлением сделать музыкальную речь понятной и доступной слушателям, передать мысль композитора «с предельной ясностью и выразительностью» [Там же, с. 108].

Формирование в сознании обучающихся чёткого представления о художественной задаче, конкретизирующего отбор приёмов её исполнительского (т. е. непосредственно связанного с налаживанием игровых движений) воплощения осуществлялось в классе Гинзбурга кропотливо и настойчиво не только за инструментом, но и путём овладения обучающимися приёмами внутреннеслуховых занятий, о ценности и продуктивности которых говорилось выше.

В работе над достижением технической независимости игрового аппарата своих учеников Гинзбург стремился находить принципиально новые, нетрадиционные пути. Постепенно отойдя от рекомендованного Гольденвейзером метода ритмических вариантов проучивания технологически сложных мест как наиболее продуктивных и действенных в *преодолении* технических трудностей, Гинзбург предложил ученикам метод *снятия трудностей* посредством глубокого обдумывания и анализа. [Там же, с. 105]. Исследование структуры того или иного пассажа, поиск и выявление в нём позиционной формулы, подбор вариантов аппликатуры и т. д. способствовали формированию у учащихся класса высокой профессионально-пианистической оснащённости, позволяющей добиться технической свободы, легко преодолевать технические неудобства и полностью сосредотачиваться на решении художественных задач.

В числе великолепных пианистов-исполнителей, воспитанников Г. Гинзбурга, продолживших традиции А. Гольденвейзера, назовём Заслуженного артиста

<sup>7</sup> Подробнее об этом см. работу А. А. Вицинского [17].

РСФСР, профессора Московской консерватории, лауреата международных конкурсов *Глеба Борисовича Аксельрода* (1923–2003). Материалом для изучения его исполнительских установок и методических подходов к формированию пианистического мастерства стали личные беседы авторов статьи с Г. Кадырбековой и архивные документы пианистки.

Глеб Аксельрод на протяжении жизни был предан профессиональным принципам своего наставника, являясь, по мнению коллег, одним из немногих представителей гинзбургской пианистической школы, кто сумел наиболее полно постичь тайны исполнительского искусства Григория Романовича, творчески ассимилировать полученные знания в собственной исполнительской практике и работе со студентами консерватории.

Его пианизм характеризовался отменным мастерством, искренностью высказывания и ясностью исполнительских намерений. Интерпретационным решениям музыканта были присущи высокий художественный вкус и изысканная манера, благородный напор темперамента, виртуозное начало, скульптурная чёткость фразировки, активность интонирования, умение сочетать монументальность общей композиции с бережной отделкой деталей. В живом, инициативном творчестве пианиста особенно подкупали артистизм и дух молодости, замечательное владение истинно романтической, богатой колористически фортепианной звучностью, особенно при исполнении сочинений Листа [42, с. 9–10]. Определяемые беззаветным служением Музыке исполнительские принципы Аксельрода основывались на органичном синтезе художественно-творческого и аналитического подходов к интерпретационному искусству.

В соответствии с этими принципами строилась педагогическая деятельность профессора. По воспоминаниям Г. Кадырбековой, дидактические указания наставника были чужды ортодоксальности и никогда не являлись застывшим «сводом непреложных правил». В учебном процессе они постоянно совершенствовались и обновлялись в зависимости от стиля и жанра изучаемых произведений, их принадлежности к определённой эпохе. В ходе занятий мастер щедро делился уникальными по своей ёмкости и направленности на цель художественными и технологическими приёмами, способствующими глубокому осознанию и совершенному исполнительскому воплощению музыкального содержания.

В работе над музыкальным образом Глеб Борисович не давал готовых рецептов. Урок в его классе был связан с неустанным поиском художественного результата, адекватного авторскому замыслу. В процессе прояснения музыкального содержания он, следуя принципам школы Гольденвейзера – Гинзбурга, руководствовался принципом от общего к частному, шёл от ключевой идеи произведения к детальной проработке составляющих её элементов. Как опытный проводник, он вёл ученика к творческому воссозданию целостности композиторского замысла, как высшего закона интерпретаторской деятельности, культивировал внимание на прояснении важнейших смысловых опор в звуковом целом.

Первый шаг Аксельрода в работе со студентом над новым сочинением был связан с формированием в сознании обучающегося общего контура, так называемого эскиза произведения. Для этого было необходимо ощутить форму в целом, почувствовать характер музыки, её дух, уточнить темп, в общих чертах получить представление о логике и способах развития тематического материала.

Сформировав в сознании студента представление об общих контурах художественной идеи, Глеб Борисович переходил к детальной работе над фрагментами. Главным в ней выступали не многочасовые технические упражнения, а неустанное слуховое и мысленное (на основе методов работы без инструмента) совершенствование исполнительских средств выразительности.

Развивая когнитивные способности своих воспитанников, он с первых же уроков стремился добиться от них чёткого представления о формоструктуре сочинения, ясного понимания интонационного облика, гармонической логики, ритмического своеобразия. Под руководством профессора учащиеся анализировали и уточняли внутреннеслуховые представления о средствах музыкальной выразительности, искали пути их конкретизации в исполнительской практике. Применение на занятиях методов дифференцированного теоретического и исполнительского анализа являлось, по мнению Аксельрода, необходимым шагом к прояснению логики организации музыкального содержания, залогом выстраивания во времени целостности звуковой идеи.

Стремясь активизировать в процессе работы над образом различные виды восприятия, Глеб Борисович часто вносил в нотный текст специальные указания карандашом. В архиве Г. И. Кадырбековой сохранились ноты освоенных в классе Аксельрода произведений (Первого концерта П. И. Чайковского, Четвёртой сонаты С. Прокофьева и др.) с соответствующими пометками наставника, проясняющими интонационные, гармонические, динамические, тембровые, темпо-ритмические характеристики изучаемого сочинения, а также вариантами аппликатуры технически сложных фрагментов, основанных на анализе встречающихся трудностей.

Осознанию студентами временных закономерностей изучаемых произведений уделялось особое внимание. К поиску требуемого темпа, под которым подразумевалась не скорость исполнения произведения, а характер развёртывания во времени музыкальной мысли, он подводил постепенно, шаг за шагом, добиваясь в первую очередь от учащегося ясной слуховой оценки собственного результата. Предостерегал от темповых крайностей и перегибов, аргументированно доказывал, что слишком медленный темп препятствует достижению целостности единой линии развития, музыкальная ткань рассыпается на отдельные фрагменты; неоправданно быстрый ведёт к утрате интонационной ясности, к невнятности и невыразительности музыкального высказывания, техническому браку. Рекомендовал начинать учить произведение в удобном темпе, постепенно приближая его к итоговому варианту, близкому концертному исполнению.

В пометках наставника представлены также варианты аппликатуры технически сложных фрагментов, основанные на анализе встречающихся трудностей. В ходе занятий Аксельрод обращал внимание студентов на то, что истоки аналитического подхода к подбору аппликатуры, позволяющей добиться безупречного пианистического воплощения музыкального содержания, следует искать в искусстве великих пианистических предков: Ф. Листа, К. Черни, А. Зилоти, П. Пабста, – оказавших решающее влияние на формирование фундаментальных основ школы Гольденвейзера – Гинзбурга. Неоднократно напоминая об этом ученикам, Глеб Борисович любовно называл своих воспитанников «пра-пра-правнуками» блестящих представителей упомянутой плеяды.

По воспоминаниям Г. Кадырбековой, работа над формированием технического мастерства в классе Глеба Борисовича чаще всего велась на материале осваиваемых произведений. Иногда для овладения определёнными техническими «формулами» привлекались этюды и гаммы. Убеждая студентов в необходимости включения их в работу, он заострял внимание на художественной стороне инструктивного материала, считая любой технический экзерсис глубоко содержательной пьесой, требующей творческого подхода и подчинения двигательных задач музыкальным. В этом он продолжал традиции Григория Романовича Гинзбурга, работавшего над этюдами как над художественными произведениями<sup>8</sup>.

Уникальная природная пальцевая приспособляемость и двигательная одарённость Г. Б. Аксельрода, помноженная на годы работы над различными видами гамм, арпеджио и другими техническими упражнениями под неустанным контролем аналитического сознания, способствовали формированию первоклассного пианистического аппарата, который помогал ему в решении художественных задач. Особенное впечатление производили удивительно ясные, компактные и в то же время рассыпающиеся пассажи в его исполнении. Такого совершенства техники Глеб Борисович добивался интонированием и выразительностью фигураций, пластичностью движений рук. Безотказный аппарат позволял профессору Аксельроду в процессе занятий демонстрировать на клавиатуре множество аппликатурных вариантов решения той или иной трудности. При подборе наиболее подходящей аппликатуры он, как уже было отмечено выше, руководствовался принципами Листа, основанными на внутреннем её соответствии музыкальному содержанию. Наиболее значимыми из них выступали:

- использование всех пяти пальцев с учётом их индивидуальных особенностей;
- наряду с подкладыванием первого пальца, широкое применение подкладывания 2-, 3-, 4- и 5-го пальцев;
- охват возможно большего числа клавиш при одном и том же положении (позиции) руки;
- неограниченное употребление большого и пятого пальцев на чёрных клавишах;
- разрешение играть одним и тем же пальцем ноты, следующие подряд, с целью получения определённых звуковых эффектов [43, с. 143].

Наряду с перечисленными принципами студенты в ходе занятий получали представление о распределении трудностей между обеими руками (чередование рук), применении единой повторяющейся формулы (так называемая зеркальная или симметричная аппликатура), скольжении пальцев с одной клавиши на другую, учились применять их при освоении конкретных произведений.

Уроки Аксельрода всегда строились на ярчайшем эмоциональном и интеллектуальном подъёме, были бесконечно увлекательны и логично обоснованы. Профессиональное и духовное общение с профессором окрыляло обучающихся, укрепляло их веру в собственные силы, рождало убеждённость в успешном решении любой художественной и технологической проблемы. Профессор чрезвычайно бережно и внимательно относился к индивидуальности своих подопечных,

<sup>8</sup> Доказательством тому является, к примеру, сборник отредактированных Гинзбургом этюдов К. Черни соч. 822. В некоторых из них достаточно щедро расставлены указания педали.

анализировал их характер, художественные предпочтения, манеру исполнения. Индивидуальный подход к обучающемуся проявлялся и в выборе музыкального репертуара. Важным атрибутом занятий являлось присутствие учеников класса на уроках друг друга, что было, по мнению наставника, чрезвычайно полезно не только для ознакомления с методикой освоения сочинений различной стилистической и жанровой направленности, но и для формирования стрессоустойчивости обучающихся, исполняющих программы в присутствии своих товарищей.

Бесценные уроки и советы Глеба Борисовича Аксельрода заложили прочную основу для дальнейшего самостоятельного «действия» Г. Кадырбековой в профессии. Они не только стимулировали поиск пианисткой собственных интерпретаторских решений, но и стали надёжным фундаментом её дидактических подходов в работе с учениками. Важнейшими среди них являются: неразрывная взаимосвязь в работе художественного и технологического факторов, интеллектуальное погружение в содержание звуковой идеи на начальном этапе работы над произведением, подключение умозрительной работы к решению технически сложных задач, обеспечение психологического комфорта на занятиях, бережное отношение к личности обучающегося, стимулирование его потребности в профессиональном росте и др. В опоре на перечисленные позиции Гульжамилы Ихсановны создала свою методику, с тщательной скрупулёзностью формируя в сознании учеников представление об исполнительском процессе как высшем творческом проявлении духовного потенциала человека. Таким образом, унаследованные традиции гольденвейзеровской школы, преломившись сквозь призму индивидуальных особенностей пианистки (её профессиональных способностей, психологических качеств, духовной сферы и т. д.), обрели в её исполнительской деятельности и учебно-воспитательной практике *продолжение в новом качестве*.

Отдельно следует остановиться на творческом подходе Г. Кадырбековой к реализации одного из ключевых заветов А. Б. Гольденвейзера – воспитанию потребности постоянного самосовершенствования, нашедшему выражение в знаменитом афоризме: «Тот, кто посвятил себя искусству, должен всё время стремиться вперёд. Не идти вперёд – значит идти назад» [44, с. 7]. Стремление не останавливаться на достигнутом нашло отражение в яркой детали её биографии – окончании с отличием Казахского государственного университета международных отношений и мировых языков в 1999 году. Знающая, кроме казахского и русского, немецкий, английский и итальянский языки, она овладела ещё одной специализацией – «Французский язык».

По мнению пианистки, изучение языков сопряжено со многими трудностями, требует от музыканта недюжинных интеллектуальных и физических усилий, соблюдения дисциплины и систематичности в занятиях. Вместе с тем регулярная работа в этом направлении необходима для стимулирования когнитивных способностей (и в первую очередь логического мышления), повышения концентрации внимания, активизации мнемических механизмов, так как позволяет пианисту свободнее переключаться между различными задачами в ходе работы над звуковым образом, сохраняя при этом высокий коэффициент полезного действия.

Наряду с приведёнными аргументами, знакомство с художественными произведениями и научно-методическими публикациями на иностранных языках способствует погружению в традиции различных культур и исполнительских школ, выводя интерпретатора на иной, более высокий уровень профессионального и духовного развития.

Для самой Кадырбековой владение языками открыло уникальную возможность межкультурного диалога, глобального профессионального и личного сотрудничества. Пианистка свободно общается с коллегами жюри международных конкурсов, которые она возглавляет в Казахстане и за рубежом, проводит мастер-классы, ведёт занятия со студентами различных национальностей, обучающихся в консерватории.

### Заключение

Проведённое исследование позволило рассмотреть становление казахстанской фортепианной школы в историко-культурном контексте с позиций системного подхода, выявить этапность её развития и внутренние механизмы адаптации исполнительских традиций русской пианистической школы в национальной среде. Установлено, что результативность данного процесса была обусловлена сочетанием институциональных факторов (например, формирование инфраструктуры профессионального музыкального образования) и культурной готовности общества к освоению новых художественных практик при сохранении национальной специфики.

Анализ процесса развития национальной фортепианной школы показал, что важнейшим историческим фактором развития академического исполнительства в годы Великой Отечественной войны стал приток высококвалифицированных российских музыкантов-педагогов, способствовавший концентрации художественных сил в Алма-Ате и созданию уникальной профессиональной среды. Это сделало возможным открытие в 1944 году первой национальной консерватории, что стало ключевым этапом институционализации исполнительской школы и обеспечило дальнейшее интенсивное развитие различных видов академического музыкального искусства республики, включая фортепианное.

Анализ преемственности исполнительских и педагогических традиций ветви московской фортепианной школы А. Гольденвейзер – Г. Гинзбург – Г. Аксельрод – Г. Кадырбекова подтвердил, что персонализированная передача художественно-эстетических и методических принципов (приоритет художественного содержания, аналитико-синтетическая работа с текстом, культура интонирования, расширение культурного тезауруса интерпретатора и т. д.) является ядром устойчивости и узнаваемости национальной школы. Практическая значимость исследования заключается в актуализации педагогического опыта ведущих представителей рассмотренной в статье фортепианной школы, что позволяет использовать полученные результаты в курсах истории фортепианного исполнительства и методики преподавания инструментально-исполнительских дисциплин, а также в процессе индивидуальных занятий со студентами.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. В классе А. Б. Гольденвейзера: сб. статей / сост. Д. Благой, Е. Гольденвейзер. М.: Музыка, 1986. 214 с.
2. *Гольденвейзер А. Б.* Статьи, материалы, воспоминания / сост. и общ. ред. Д. Д. Благого; Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. М.: Советский композитор, 1969. 488 с.
3. *Гольденвейзер А. Б.* Тридцать две сонаты Бетховена: Исполнительские коммент. / сост., ред., авт. статьи Д. Благой. М.: Музыка, 1966. 288 с.
4. *Благой Д. Д.* А. Б. Гольденвейзер-редактор и проблемы музыкальной текстологии: в 2-х т.: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1970. 590 с.
5. *Буасье А.* Уроки Листа / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Н. П. Корыхаловой. СПб.: Композитор, 2006. 73 с.
6. *Баренбойм Л.* Музыкальная педагогика и исполнительство. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974. 335 с.
7. *Цыпин Г.* Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика. СПб.: Алетейя, 2001. 320 с.
8. *Гофман И.* Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / пер. с англ. Г. Павлов. М.: Классика-XXI, 2007. 188 с.
9. *Гольденвейзер А. Б.* Советы педагога-пианиста: Из указаний в классе и архивных материалов; подгот. к печати, введ. и примеч. Д. Благого // Пианисты рассказывают: сб. ст. / сост., общ. ред. и вступ. ст. М. Г. Соколова. М.: Музыка, 1979. С. 159–177.
10. *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / послесл. Я. И. Мильштейна. 4-е изд. М.: Музыка, 1982. 300 с.
11. *Мильштейн Я.* Вопросы истории и теории исполнительства: сборник. М.: Советский композитор, 1983. 266 с.
12. *Хорошилова Ю. А.* Школа А. Б. Гольденвейзера в общем эволюционном русле отечественной музыкальной педагогики: дис. ... канд. пед. наук. М., 2009. 164 с.
13. *Фейнберг С.* Пианизм как искусство / вступ. статья В. Натансона. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1969. 598 с.
14. *Либерман Е. Я.* Творческая работа пианиста с авторским текстом: учебное пособие. 5-е изд., стер. СПб.: Планета музыки, 2024. 240 с.
15. *Николаев А.* Основы советской пианистической школы // Мастера советской пианистической школы: очерки / под ред. А. А. Николаева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. С. 5–40.
16. *Вицинский А.* Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ. М.: Классика-XXI, 2021. 100 с.
17. *Вицинский А.* Психологический анализ работы исполнителя над музыкальным произведением // Известия АПН РСФСР. Вып. 25. М., 1950. С. 171–215.
18. *Вицинский А.* Беседы с пианистами. М.: Классика-XXI (ПИК ВИНТИ), 2004. 227 с.
19. *Хазанов П. А.* Психолого-педагогические аспекты диадической формы обучения (на материале преподавания музыки) // Известия ВГПУ. 2006. № 4. С. 87–93.
20. *Марцупольская Т. Г.* Проблемы традиций и новаторства в современной методике преподавания музыки. М.: Прометей МПГУ, 2002. 204 с.
21. *Климай Е. В.* Методологические принципы русской фортепианной школы // Мир науки, культуры, образования. 2023. № 2 (99). С. 328–330.

22. *Дүйсенбаева Д. Г.* Творчество Гульжамили Кадырбековой в контексте фортепианного искусства Казахстана: дис. ... магистра искусствоведения. Астана, 2013. 84 с.
23. *Мухитова А. К.* Фортепианное искусство Казахстана второй половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения. Алматы, 2009. 121 с.
24. *Гольденвейзер А. Б.* Воспоминания. М.: Дека-ВС. 2009, 560 с.
25. *Зингер Е. М.* Шопен и советское фортепианное исполнительство. Алма-Ата: Алма-Атинская государственная консерватория им. Курмангазы, кафедра специального фортепиано, 1949. 31 с.
26. *Зингер Е. М.* Бетховен-пианист. Алма-Ата: Алма-Атинская государственная консерватория им. Курмангазы, кафедра специального фортепиано, 1953. 16 с.
27. *Сапожникова А.* Некоторые вопросы воспитательной работы педагога-пианиста и формирование мировоззрения на уроках по специальности. Алма-Ата: Алма-Атинская государственная консерватория им. Курмангазы, кафедра специального фортепиано, 1984. 49 с.
28. *Сапожникова А.* Из опыта педагога-пианиста. Алма-Ата: Алма-Атинская государственная консерватория им. Курмангазы, кафедра специального фортепиано, 1987. 149 с.
29. *Росман Э. А.* Методические работы по различным аспектам фортепианного исполнительства / ред. Л. Ю. Платонова. Алматы: Сырым, 2006. 194 с.
30. *Мухамбетова А.* Традиционная музыкальная культура казахов в социальном контексте XX века // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С. 359–389.
31. *Амирова Д. Ж.* Казахская профессиональная лирика устной традиции (песенное искусство Сарыарки). Алматы: КНК им. Курмангазы, 2021. 156 с.
32. *Байкадамова Б. Б.* Алматинская консерватория. Год первый // Saryn Art and Science Journal. 2019. № 3 (24). С. 5–25.
33. *Дочь степи* (к 90-летию со дня рождения Ахмедовой Нурхан Батишевы, доктора экономических наук, профессора) / М-во образования и науки Респ. Казахстан, Центр. науч. б-ка; сост. Л. Д. Абенова. Алматы: [б. и.], 2006. 145 с.
34. *Джумакова У. Р.* Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2003. 218 с.
35. *Сатбаева К. Б.* Этапы становления фортепианной исполнительской школы Казахстана // European Journal of Arts. 2017. № 1. С. 34–38. DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-34-38>.
36. *Сепп М. Я., Амирова Д. Ж., Олексенко И. В.* Фортепианное искусство в контексте музыкальной культуры Казахстана // Кегуен. 2024. № 2 (83). С. 345–359.
37. *Жумабекова Д. Ж.* Скрипичная культура Казахстана: педагогика, исполнительство и композиторское творчество (от истоков до современности): дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2015. 470 с.
38. *Сепп М.* Педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера в контексте музыкальной культуры эпохи (к 145-летию со дня рождения) // Искусство глазами молодых: материалы XIII Международной научной конференции, Красноярск, 29–30 апреля 2021 года. Красноярск: СГИИ имени Дм. Хворостовского, 2021. С. 247–250.
39. *Бородин А. Б.* Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования: дис. ... канд. пед. наук. Екатеринбург, 2007. 162 с.
40. *Цыпин Г. М.* Григорий Гинзбург // Г. Р. Гинзбург. Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. М. Яковлев. М.: Советский композитор, 1984. С. 5–8.

41. *Галустян Р. А. Г. Р. Гинзбург-педагог // Г. Р. Гинзбург. Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. М. Яковлев. М.: Советский композитор, 1984. С. 102–113.*
42. *Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Советский композитор, 1990. 416 с.*
43. *Мильштейн Я. Ф. Лист. Т. 2. Изд. 2-е, расшир. и доп. М.: Музыка. 1970. 600 с.*
44. *Алексеев А. Жизнь музыканта // А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания / сост. Д. Д. Благой. М.: Советский композитор, 1969. С. 7–33.*

*Поступила 01.09.2025, принята к публикации 07.12.2025.*

*Сведения об авторах:*

**Сепп Майа Яковвна**, старший преподаватель кафедры специального фортепиано факультета инструментального исполнительства, докторант Образовательной программы «8D02102 – Инструментальное исполнительство» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (пр-кт Абылай-хана, 86, Алматы, Республика Казахстан, 050000), maia1985@mail.ru

**Амирова Дина Жусупбековна**, доцент кафедры музыковедения и композиции факультета музыкознания, арт-менеджмента и социально-гуманитарных дисциплин Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (пр-кт Абылай-хана, 86, Алматы, Республика Казахстан, 050000), кандидат искусствоведения, dinakz@yandex.ru

**Олексенко Игорь Владимирович**, доцент фортепиано кафедры вокального искусства факультета вокала и дирижирования Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (пр-кт Абылай-хана, 86, Алматы, Республика Казахстан, 050000), olexenkoi@mail.ru

## REFERENCES

1. *V klasse A. B. Gol'denveizera [In the Class of A. B. Goldenweiser]: Collection of Articles. Compiled by D. Blagoy and E. Goldenweiser. Moscow: Publishing House "Music", 1986. 214 p. (in Russian).*
2. *Goldenweiser A. B. Stat'i, materialy, vospominaniya [Articles, Materials, and Memoirs]. Comp. and ed. by D. D. Blagoy; State Central Museum of Music. M. I. Glinka Institute of Culture. Moscow: Publishing House "Soviet Composer", 1969. 488 p. (in Russian).*
3. *Goldenweiser A. B. Tridsat' dve sonaty Betkhovena: Ispolnitel'skie komment. [Beethoven's Thirty-Two Sonatas: Performance Commentaries]. Comp., ed. and introd. article by D. Blagoy. Moscow: Publishing House "Music", 1966. 288 p. (in Russian).*
4. *Blagoy D. D. A. B. Goldenweiser-redaktor i problemy muzykal'noi tekstologii: v 2-kh t. [Goldenweiser as Editor and the Problems of Musical Textology: in 2 Volumes]: PhD Dissertation in Art History. Moscow, 1970. 590 p. (in Russian).*
5. *Boissier A. Uroki Lista [Liszt's Lessons]. Transl. from French language, Intro and Commentary by N. P. Korykhalova. St. Petersburg: Publishing House "Composer", 2006. 73 p. (in Russian).*

6. Barenboim L. *Muzykal'naya pedagogika i ispolnitel'stvo* [Musical Pedagogy and Performance]. Leningrad: Publishing House "Music" (Leningrad Branch), 1974. 335 p. (in Russian).
7. Tsylin G. *Muzykal'no-ispolnitel'skoe iskusstvo: Teoriya i praktika* [Musical Performance Art: Theory and Practice]. St. Petersburg: Publishing House "Aleteia", 2001. 320 p. (in Russian).
8. Hofmann J. *Fortepiannaya igra. Otvetny na voprosy o fortepiannoi igre* [Piano Playing. Answers to Questions on Piano Playing]. Translated from English Language by G. Pavlov. Moscow: Publishing House "Klassika-XXI", 2007. 188 p. (in Russian).
9. Goldenweiser A. B. *Sovety pedagoga-pianista: Iz ukazaniy v klasse i arkhivnykh materialov; podgot. k pečati, vved. i primech. D. Blagogo* [Advice of a Piano Teacher: From Classroom Guidance and Archival Materials; prepared for publication, intro and notes by D. Blagoy]. *Pianisty rasskazyvayut: sb. st.* [Pianists Speak: Collection of Articles]. Comp., Gen. Ed. and Intro by M. G. Sokolov. Moscow: Publishing House "Music", 1979. Pp. 159–177 (in Russian).
10. Neuhaus H. G. *Ob iskusstve fortepiannoi igry: Zapiski pedagoga* [The Art of Piano Playing: Notes of a Teacher]. Afterword by Ya. I. Milshtein. 4th ed. Moscow: Publishing House "Music", 1982. 300 p. (in Russian).
11. Milshtein Ya. *Voprosy istorii i teorii ispolnitel'stva* [Questions of the History and Theory of Performance]: Collection. Moscow: Publishing House "Soviet Composer", 1983. 266 p. (in Russian).
12. Khoroshilova Yu. A. *Shkola A. B. Goldenweisera v obshchem evolyutsionnom rusle otechestvennoi muzykal'noi pedagogiki* [The A. B. Goldenweiser School in the Overall Evolutionary Course of Russian Music Pedagogy]: PhD Dissertation in Pedagogy. Moscow, 2009. 164 p. (in Russian).
13. Feinberg S. *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as an Art]. Introd. Article by V. Natanson. 2nd ed., exp. Moscow: Publishing House "Music", 1969. 598 p. (in Russian).
14. Lieberman E. Ya. *Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom* [Pianist's Creative Work with the Author's Text]: Study Guide. 5th ed., stereotyp. St. Petersburg: Publishing House "Planet of Music", 2024. 240 p. (in Russian).
15. Nikolaev A. *Osnovy sovetskoj pianisticheskoi shkoly* [Foundations of the Soviet Piano School]. *Mastera sovetskoj pianisticheskoi shkoly* [Masters of the Soviet Piano School]: Essays. Ed. by A. A. Nikolaev. Moscow: State Music Publishing House, 1961. Pp. 5–40 (in Russian).
16. Vitsinsky A. *Protsess raboty pianista-ispolnitelya nad muzykal'nym proizvedeniem. Psikhologicheskii analiz* [The Process of a Performing Pianist's Work on a Musical Composition. A Psychological Analysis]. Moscow: Publishing House "Klassika-XXI", 2021. 100 p. (in Russian).
17. Vitsinsky A. *Psikhologicheskii analiz raboty ispolnitelya nad muzykal'nym proizvedeniem* [Psychological Analysis of the Performer's Work on a Musical Composition]. *Izvestiya APN RSFSR. Vyp. 25* [Proceedings of the Academy of Pedagogical Sciences of the RSFSR. Issue 25]. Moscow, 1950. Pp. 171–215 (in Russian).
18. Vitsinsky A. *Besedy s pianistami* [Conversations with Pianists]. Moscow: Publishing House "Klassika-XXI" (PIK VINITI), 2004. 227 p. (in Russian).
19. Khazanov P. A. *Psikhologo-pedagogicheskie aspekty diadicheskoi formy obucheniya (na materiale prepodavaniya muzyki)* [Psychological and Pedagogical Aspects of the Dyadic Form of Instruction (Based on Music Teaching)]. *Izvestiya VGPU* [Izvestia of Voronezh State Pedagogical University]. 2006, no. 4, pp. 87–93 (in Russian).
20. Mariupolskaya T. G. *Problemy traditsii i novatorstva v sovremennoi metodike prepodavaniya muzyki* [Problems of Tradition and Innovation in Contemporary Methods of Music Teaching].

- Moscow: Publishing House “Prometey” (Moscow State Pedagogical University), 2002. 204 p. (in Russian).
21. Klimay E. V. *Metodologicheskie printsipy russkoi fortepiannoi shkoly* [Methodological Principles of the Russian Piano School]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of Science, Culture, Education]. 2023, no. 2 (99), pp. 328–330 (in Russian).
  22. Duisenbaeva D. G. *Tvorchestvo Gulzhamili Kadyrbekovoi v kontekste fortepiannogo iskusstva Kazakhstana* [The Creative Art of Gulzhamilya Kadyrbekova in the Context of Kazakhstan’s Piano Art]: Master’s Thesis in Art History. Astana, 2013. 84 p. (in Russian).
  23. Mukhitova A. K. *Fortepiannoe iskusstvo Kazakhstana vtoroi poloviny XX veka* [Piano Art of Kazakhstan in the Second Half of the 20th Century]: PhD Dissertation in Art History. Almaty, 2009. 121 p. (in Russian).
  24. Goldenweiser A. B. *Vospominaniya* [Memoirs]. Moscow: Publishing House “Deka-VS”, 2009. 560 p. (in Russian).
  25. Zinger E. M. *Shopen i sovetskoe fortepiannoe ispolnitel'stvo* [Chopin and Soviet Piano Performance]. Alma-Ata: Alma-Ata State Conservatory Named After Kurmangazy, Department of Special Piano, 1949. 31 p. (in Russian).
  26. Zinger E. M. *Betkhoven-pianist* [Beethoven the Pianist]. Alma-Ata: Alma-Ata State Conservatory Named After Kurmangazy, Department of Special Piano, 1953. 16 p. (in Russian).
  27. Sapozhnikova A. *Nekotorye voprosy vospitatel'noi raboty pedagoga-pianista i formirovanie mirovozzreniya na urokakh po spetsial'nosti* [Some Issues of a Piano Teacher’s Educational Work and the Formation of a Worldview in Specialty Lessons]. Alma-Ata: Alma-Ata State Conservatory Named After Kurmangazy, Department of Special Piano, 1984. 49 p. (in Russian).
  28. Sapozhnikova A. *Iz opyta pedagoga-pianista* [From the Experience of a Piano Teacher]. Alma-Ata: Alma-Ata State Conservatory Named After Kurmangazy, Department of Special Piano, 1987. 149 p. (in Russian).
  29. Rosman E. A. *Metodicheskie raboty po razlichnym aspektam fortepiannogo ispolnitel'stva* [Methodological Works on Various Aspects of Piano Performance]. Ed. by L. Yu. Platonova. Almaty: Publishing House “Syrym”, 2006. 194 p. (in Russian).
  30. Mukhambetova A. *Traditsionnaya muzykal'naya kul'tura kazakhov v sotsial'nom kontekste XX veka* [Traditional Musical Culture of the Kazakhs in the Social Context of the 20th Century]. In: Amanov B., Mukhambetova A. *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek* [Amanov B., Mukhambetova A. Kazakh Traditional Music and the 20th Century]. Almaty: Publishing House “Daik-Press”, 2002. Pp. 359–389 (in Russian).
  31. Amirova D. Zh. *Kazakhskaya professional'naya lirika ustnoi traditsii (pesennoe iskusstvo Saryarki)* [Kazakh Professional Lyricism of the Oral Tradition (Song Art of Saryarka)]. Almaty: Kurmangazy Kazakh National Conservatory, 2021. 156 p.
  32. Baikadamova B. B. *Almatinskaya konservatoriya. God pervyi* [Almaty Conservatory. The First Year]. *Saryn Art and Science Journal* [Saryn Art and Science Journal]. 2019, no. 3 (24), pp. 5–25 (in Russian).
  33. *Doch' stepi (k 90-letiyu so dnya rozhdeniya Akhmedovoi Nurkhan Batishevny, doktora ekonomicheskikh nauk, professora)* [Daughter of the Steppe (On the 90th Anniversary of the Birth of Akhmedova Nurkhan Batishevna, Doctor of Economic Sciences, Professor)]. Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan, Central Scientific Library; Comp. by L. D. Abenova. Almaty: [s. n.], 2006. 145 p. (in Russian).

34. Dzhumakova U. R. *Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana 1920–1980-kh godov. Problemy istorii, smysla i tsennosti* [Works of Kazakhstan’s Composers of the 1920s–1980s. Problems of History, Meaning, and Value]: ShD Dissertation in Art History. Moscow, 2003. 218 p. (in Russian).
35. Satbaeva K. B. Etapy stanovleniya fortepiannoi ispolnitel’skoi shkoly Kazakhstana [Stages in the Formation of Kazakhstan’s Piano Performing School]. *European Journal of Arts* [European Journal of Arts]. 2017, no. 1, pp. 34–38 (in Russian). DOI: <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-17-1-34-38>.
36. Sepp M. Ya., Amirova D. Zh., Oleksenko I. V. Fortepiannoe iskusstvo v kontekste muzykal’noi kul’tury Kazakhstana [Piano Art in the Context of Kazakhstan’s Musical Culture]. *Keruen* [Keruen]. 2024, no. 2 (83), pp. 345–359 (in Russian).
37. Zhumabekova D. Zh. *Skrpichnaya kul’tura Kazakhstana: pedagogika, ispolnitel’stvo i kompozitorskoe tvorchestvo (ot istokov do sovremennosti)* [Violin Culture of Kazakhstan: Pedagogy, Performance, and Compositional Creativity (From the Origins to the Present)]: ShD Dissertation in Art History. Moscow, 2015. 470 p. (in Russian).
38. Sepp M. Pedagogicheskie printsipy A. B. Gol’denveizera v kontekste muzykal’noi kul’tury epokhi (k 145-letiyu so dnya rozhdeniya) [Pedagogical Principles of A. B. Goldenweiser in the Context of the Musical Culture of the Era (On the 145th Anniversary of His Birth)]. *Iskusstvo glazami molodykh: materialy XIII Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, Krasnoyarsk, 29–30 aprelya 2021 goda* [Art Through the Eyes of the Young: Proceedings of the XIII International Scientific Conference, Krasnoyarsk, April 29–30, 2021]. Krasnoyarsk: Dmitry Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, 2021. Pp. 247–250 (in Russian).
39. Borodin A. B. *Formirovanie ponyatiya ”fortepiannaya shkola” u muzykantov-ispolnitelei v protsesse professional’nogo vuzovskogo obrazovaniya* [Formation of the Concept of “Piano School” Among Performing Musicians in the Process of Professional Higher Education]: PhD Dissertation in Pedagogy. Yekaterinburg, 2007. 162 p. (in Russian)
40. Tsy-pin G. M. Grigory Ginzburg [Grigory Ginzburg]. In: G. R. Ginzburg. *Stat’i. Vospominaniya. Materialy* [G. R. Ginzburg. Articles. Memoirs. Materials]. Comp. by M. Yakovlev. Moscow: Publishing House “Soviet Composer”, 1984. Pp. 5–8 (in Russian).
41. Galustyan R. A. G. R. Ginzburg-pedagog [Ginzburg as a Teacher]. In: G. R. Ginzburg. *Stat’i. Vospominaniya. Materialy* [G. R. Ginzburg. Articles. Memoirs. Materials]. Comp. by M. Yakovlev. Moscow: Publishing House “Soviet Composer”, 1984. Pp. 102–113 (in Russian).
42. Grigoriev L., Platek Ya. *Sovremennye pianisty* [Contemporary Pianists]. 2nd ed., revis. and exp. Moscow: Publishing House “Soviet Composer”, 1990. 416 p. (in Russian).
43. Milshtein Ya. F. *List. T. 2* [Liszt. Vol. 2]. 2nd ed., exp. and suppl. Moscow: Publishing House “Music”, 1970. 600 p. (in Russian).
44. Alekseev A. Zhizn’ muzykanta [Musician’s Life]. In: A. B. Goldenweiser. *Stat’i, materialy, vospominaniya* [A. B. Goldenweiser. Articles, Materials, Memoirs]. Comp. by D. D. Blagoy. Moscow: Publishing House “Soviet Composer”, 1969. Pp. 7–33 (in Russian).

*Submitted 01.09.2025; revised 07.12.2025.*

*About the authors:*

**Maia Ya. Sepp**, Senior Teacher of the Department of Special Piano of the Faculty of Instrumental Performance, PhD Candidate of the Educational Program

“8D02102 – Instrumental Performance” Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Abylai-khan Avenue, 86, Almaty, Republic of Kazakhstan, 050000), maia1985@mail.ru

**Dina Zh. Amirova**, Associate Professor of the Musicology and Composition Department of the Faculty of Musicology, Art Management and Social and Humanitarian Disciplines Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Abylai-khan Avenue, 86, Almaty, Republic of Kazakhstan, 050000), PhD History of Arts, dinakz@yandex.ru

**Igor V. Oleksenko**, Associate Professor of Piano, Department of Vocal Art of the Faculty of Vocal Studies and Conducting Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Abylai-khan Avenue, 86, Almaty, Republic of Kazakhstan, 050000), olexenkoi@mail.ru

*The authors have read and approved the final manuscript.*