



International Creative Organization
Art Forum of Kazakhstan

**«XXI ҒАСЫРДЫҢ МУЗЫКА МӘДЕНИЕТІНДЕГІ
ТҰЛҒА-ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ-БІЛІМ»
ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯ
МАТЕРИАЛДАРЫНЫҢ ЖИНАҒЫ**



**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
I МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«ЛИЧНОСТЬ-ОБРАЗОВАНИЕ-ТВОРЧЕСТВО
В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XXI ВЕКА»**



**COLLECTION OF MATERIALS
OF THE I INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND
PRACTICAL CONFERENCE
«PERSONALITY-EDUCATION-CREATIVITY
IN MUSICAL CULTURE OF THE XXI CENTURY»**



20 наурыз 2024 жыл/20 марта 2024 года/March 20, 2024

Алматы/Almaty

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ

АХМЕТ ЖҰБАНОВ АТЫНДАҒЫ ДАРЫНДЫ БАЛАЛАРҒА АРНАЛҒАН
РЕСПУБЛИКАЛЫҚ ҚАЗАҚ МАМАНДАНДЫРЫЛҒАН МУЗЫКА МЕКТЕП-ИНТЕРНАТЫ

«ART FORUM OF KAZAKHSTAN» ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ҰЙЫМЫ



International Creative Organization
Art Forum of Kazakhstan

«XXI ҒАСЫРДЫҢ МУЗЫКА МӘДЕНИЕТІНДЕГІ ТҰЛҒА-ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ-БІЛІМ»
ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯ
МАТЕРИАЛДАРЫНЫҢ ЖИНАҒЫ

20 наурыз 2024 жыл

Алматы, 2024

ӘОЖ 78
КБК85.31
Ж66

Рецензенттер:

Баяхунов Бакир Яхиянұлы

*ҚазКСР Халық әртісі, Қазақстанның еңбек ардагері, профессор, «Art Forum of Kazakhstan»
Халықаралық шығармашылық ұйымының бас эксперті*

Гарипова Нинэль Федоровна

*Ресейдің жоғары мектебінің еңбек сіңірген қызметкері, Башқұртстанның еңбек сіңірген
қайраткері, өнертану докторы, З. Исмагилов атындағы Уфа мемлекеттік өнер
институтының профессоры*

Жұмабекова Дана Жүнісбековна

*Өнертану докторы, Қазақ ұлттық өнер университетінің профессоры,
«Art Forum of Kazakhstan» Халықаралық шығармашылық ұйымы
ғылым бөлімінің басшысы*

Жинаққа «XXI ғасырдың музыка мәдениетіндегі тұлға-шығармашылық-білім» халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция материалдарының жинағы. Материалдар студенттерге, магистранттарға, доктаранттар мен оқытушыларға, музыка мұғалімдері мен музыкалық өнер мәселелеріне қызығушылығы бар көпшілікке пайдалы бола алады.

Құрастырушылар мен редакторлар: Бекжигитова А., Козыбаева А., Дружинина И., Бейсенова Л., Кдырниязова Ж., Умиркулова Г.

Редакциялық коллегия: Эмреева А., Гимарат Е.

Техникалық редактор: Гимарат Е.

Алматы, 2024 ж. – 710 бет.

ISBN 978-601-09-3072-8

© Ахмет Қуанұлы Жұбанов
© ҚР Мәдениет және ақпарат министрлігі
© Ахмет Жұбанов атындағы дарынды
балаларға арналған РҚМММИ
© «Art Forum of Kazakhstan» ХШҰ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
РЕСПУБЛИКАНСКАЯ КАЗАХСКАЯ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ
ШКОЛА-ИНТЕРНАТ ДЛЯ ОДАРЕННЫХ ДЕТЕЙ ИМЕНИ АХМЕТА ЖУБАНОВА
МЕЖДУНАРОДНАЯ ТВОРЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ «ART FORUM OF KAZAKHSTAN»



СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ I МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ «ЛИЧНОСТЬ-ОБРАЗОВАНИЕ-ТВОРЧЕСТВО
В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XXI ВЕКА»

20 марта 2024 года

Алматы, 2024

УДК 78
ББК 85.31
Ж66

Рецензенты:

Баяхунов Бакир Яхиянович

*Народный артист КазССР, Ветеран Труда Казахстана, профессор, главный эксперт
Международной творческой организации «Art Forum of Kazakhstan»*

Гарипова Нинель Федоровна

*Заслуженный работник высшей школы России, заслуженный деятель Республики
Башкортостан, доктор искусствоведения, профессор Уфимского государственного
института искусств им. З. Исмагилова*

Жумабекова Дана Жунусбековна

*Доктор искусствоведения, профессор Казахского национального университета искусств,
руководитель отдела науки
Международной творческой организации «Art Forum of Kazakhstan»*

В сборник включены материалы I Международной научно-практической конференции «Личность-образование-творчество в музыкальной культуре XXI века». Материалы могут быть полезны студентам, аспирантам, докторам и преподавателям, учителям музыки и широкой публике, интересующейся вопросами музыкального искусства и образования.

Составители и редакторы: Бекжигитова А., Козыбаева А., Дружинина И., Бейсенова Л., Кдырниязова Ж., Умиркулова Г.

Редакционная коллегия: Эмреева А., Гимарат Е.

Технический редактор: Гимарат Е.

Алматы, 2024 г. – 710 страниц.

ISBN 978-601-09-3072-8

© Ахмет Куанович Жубанов
© Министерство культуры и информации РК
© РКСМШИ для одаренных детей имени
Ахмет Жубанов
© МТО «Art Forum of Kazakhstan»

MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN

AKHMET ZHUBANOV REPUBLICAN KAZAKH SPECIALIZED MUSIC BOARDING
SCHOOL FOR GIFTED CHILDREN

INTERNATIONAL CREATIVE ORGANIZATION «ART FORUM OF KAZAKHSTAN»



COLLECTION OF MATERIALS OF THE I INTERNATIONAL SCIENTIFIC
AND PRACTICAL CONFERENCE «PERSONALITY-EDUCATION-CREATIVITY
IN MUSICAL CULTURE OF THE XXI CENTURY»

20th march 2024

Almaty, 2024

UDC 78
BBC 85.31
ZH66

Reviewers:

Bakir Bayakhunov

People's artist of the Kazakh SSR, Veteran of Labor of Kazakhstan, professor, chief expert of the International creative organization «Art Forum of Kazakhstan»

Ninel Garipova

Honored Worker of the Republic of Bashkortostan, Honored worker of the higher school of Russia, Doctor of art history, professor of the Z. Ismagilov Ufa state institute of arts

Dana Zhumabekova

Doctor of Art History, Professor of the Kazakh national university of arts, Head of the department of science the International creative organization «Art Forum of Kazakhstan»

The collection includes materials from the I International scientific and practical conference «Personality-education-creativity in the musical culture of the XXI century». The materials can be useful to students, graduate students, doctors and teachers, music teachers and the general public interested in the issues of musical art and education.

Compiled and edited by: Bekzhigitova A., Kozybaeva A., Druzhinina I., Beisenova L., Kdyrniazova Zh., Umirkulova G.

Editorial board: Emreyeva A., Gimarat Y.

Technical editor: Gimarat Y.

Almaty, 2024 – 710 p.

ISBN 978-601-09-3072-8

© Akhmet Zhubanov

© Ministry of Culture and Information of the Republic of Kazakhstan

© Akhmet Zhubanov RKSMBS for gifted children

© «Art Forum of Kazakhstan» ICO

Құрастырушылардан

Жинаққа 2024 жылдың 20 наурызында өткен «Zhubanoffest-2024» халықаралық заманауи музыка фестивалі аясында Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған республикалық қазақ мамандандырылған музыка мектеп-интернатының 60 жылдық мерейтойы аясында «XXI ғасырдың музыка мәдениетіндегі тұлға-білім-шығармашылық» атты I Халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдары енгізілген.

Басылымда өнердің әртүрлі аспектілері, әлемдік және отандық мәдениет тарихы, музыкалық тәрбие мен психология, заманауи шығармашылық білім беру, инновациялық әдістер, мәдениет саласындағы орындаушылық, педагогикалық, ғылыми және композиторлық қызметпен байланысты көптеген мәселелерді ашатын 143 мақала бар. Мақала авторлары - Қазақстан, Әзірбайжан, Түркия, Испания, Өзбекстан, Қырғызстан, Жапония сияқты түрлі елдердің зерттеушілері мен практиктері, оқытушылар, докторанттар, магистранттар, студенттер және мектеп оқушылары.

Жинақ музыкант-орындаушылардың, музыка және өнертанушылар мен педагогтердің кең аудиториясына арналған, XXI ғасырдың музыка саласындағы заманауи сын-қатерлер мен даму мәселелеріне кең талдау жасап қана қоймай, қазіргі заманғы мәдениет контекстінде жеке тұлғаны қалыптастырудағы шығармашылық пен білімнің маңыздылығы туралы ойлауды ынталандырады. Бұл басылым заманауи музыкалық және мәдени эволюцияның тереңдігіне енуге ұмтылатындар үшін құнды ресурс болып табылады.

P. S. мақалалардың мазмұнына авторлар жауапты.

От составителей

В сборник включены материалы I Международной научно-практической конференции «Личность-образование-творчество в музыкальной культуре XXI века», посвященные 60-летию Республиканской казахской специализированной музыкальной школы-интернат для одаренных детей имени Ахмета Жубанова, прошедшего 20 марта 2024 года в рамках Международного фестиваля современной музыки «Zhubanoffest - 2024».

Издание включает в себя 143 статьи, охватывающие разнообразные аспекты искусств, историю мировой и отечественной культуры, вопросы музыкального воспитания и психологии, современного творческого образования, инновационных методов, раскрытие широкого спектра проблем, связанных с исполнительским, педагогическим, научным и композиторским деятельностью в сфере культуры. Авторы статей - исследователи и практики, преподаватели, докторанты, магистранты, учащиеся специализированных, средне-специальных и высших учебных заведений из различных стран, таких как Казахстан, Азербайджан, Турция, Испания, Узбекистан, Кыргызстан, Япония.

Сборник рассчитан на широкую аудиторию музыкантов-исполнителей, музыковедов, искусствоведов и педагогов, предоставляет не только обширный анализ современных вызовов и перспектив в музыкальной сфере XXI века, но и стимулирует размышления о важности творчества и образования в формировании личности в контексте современной культуры. Это издание станет ценным ресурсом для тех, кто стремится погрузиться в глубины современной музыкальной и культурной эволюции.

P.S. Ответственность за содержание статей несут авторы.

From the organizers

The collection includes materials from the I International scientific and practical conference «Personality-education-creativity in the musical culture of the XXI century», which is dedicated to the 60th anniversary of the Akhmet Zhubanov Republican Kazakh Specialized Music Boarding School for gifted children, held on March 20, 2024 as part of the International festival of contemporary music «Zhubanoffest – 2024».

The publication includes 143 articles covering various aspects of the arts, the history of world and national culture, issues of musical education and psychology, modern creative education, innovative methods, disclosure of a wide range of problems related to performing, pedagogical, scientific and compositional activities in the field of culture. The authors of the articles are researchers and practitioners, teachers, doctoral students, undergraduates, students of specialized, secondary specialized and higher educational institutions from various countries such as Kazakhstan, Azerbaijan, Turkey, Spain, Uzbekistan, Kyrgyzstan, Japan.

The collection is intended for a wide audience of performing musicians, musicologists, art historians and teachers, provides not only an extensive analysis of modern challenges and prospects in the musical field of the XXI century, but also stimulates reflections on the importance of creativity and education in the formation of personality in the context of modern culture. This publication will be a valuable resource for those who seek to delve into the depths of modern musical and cultural evolution.

P.S. The authors are responsible for the content of the articles.

МАЗМҰНЫ / СОДЕРЖАНИЕ / CONTENT

А. ЖҰБАНОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒА ЖЕТКЕН МҰРАЛАРЫ: ТВОРЧЕСТВО А.ЖУБАНОВА И ЕГО НАСЛЕДИЕ В НАШИ ДНИ: THE WORK OF A. ZHUBANOV AND HIS LEGACY IN OUR DAYS:

А.ЖҰБАНОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ БҮГІНГІ МУЗЫКАЛЫҚ МҰРАСЫ Бисенгалиев М.К.	22
АХМЕТ ҚҰАНҰЛЫ ЖҰБАНОВ МҰРАСЫ Сембаева М.Б.	27
АЛҒАШҚЫЛАРДЫҢ БІРІ Жунисов Б.А.	33
СВЯЗЬ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА, ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ НАСЛЕДИЯ А.ЖУБАНОВА: ОТКРЫВАЯ ГЛУБИНЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ГЕНИЯ Абдрахманова Д.Д., Абдыкаримова А.З.	39
КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО А. ЖУБАНОВА Джулмухамедова А.А.	46
ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРА А. ЖУБАНОВА В МУЗЫКАЛЬНОМ НАСЛЕДИИ ЗАСЛУЖЕННОЙ АРТИСТКИ КАЗССР, ПРОФЕССОРА Е.Б. КОГАН Гимарат Е.Г.	51
ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ВЫДАЮЩЕГОСЯ МАСТЕРА, АКАДЕМИКА, ПЕРВОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРА КАЗАХСТАНА – А. К. ЖУБАНОВА. Ансамблевые переложения фортепианного цикла «Десяти таджикских танцев» Емельянова В.М.	55
ЗНАЧЕНИЕ ФОРТЕПИАННОГО НАСЛЕДИЯ АХМЕТА ЖУБАНОВА В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОСПИТАНИИ УЧАЩИХСЯ ДМШ Митина Н.А.	60
ҚҰДАЙБЕРГЕН ЖҰБАНҰЛЫНЫҢ ДОМБЫРАСЫ ІЗІМЕН Оспан Б.Ә.	65
ХРАНИТЕЛЬ ТРАДИЦИЙ – РОЗА АХМЕТОВНА ЖУБАНОВА Коньсбаева А.К.	68
АХМЕТ ЖҰБАНОВ – ТҰҢҒЫШ МУЗЫКА ЗЕРТТЕУШІСІ Салимова К.Б.	75
А.В. ЗАТАЕВИЧ – ОСНОВОПОЛОЖНИК КАЗАХСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ Нурмағамбет Т.А.	78

МЕТОД ЦИТИРОВАНИЯ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Е.Г. БРУСИЛОВСКОГО Бескровная А.В.	84
ҚАЗАҚСТАНДА ХОР ӨНЕРІНІҢ ҚАЛЫПТАСУЫНДАҒЫ БАҚЫТЖАН БАЙҚАДАМОВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ РӨЛІ Сарымсакова А.С., Ибадулла Ш.	88
ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ Г. ЖУБАНОВОЙ «МИРАЖИ» В АСПЕКТЕ СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ Базарова Д.Т.	92
СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА Г.ЖУБАНОВОЙ «ДВЕНАДЦАТЬ ПЬЕС ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА» Дудукалова Н.В.	97
ТВОРЧЕСТВО ГУЛЬЖАН УЗЕНБАЕВОЙ НА ПРИМЕРЕ: КОНЦЕРТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ Эмреева А.Е.	102
Е.ҮСЕНОВ «МАЙРА» ФАНТАЗИЯСЫНЫҢ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ Мулдашева Ж.Қ.	110
О ТВОРЧЕСТВЕ ОМАРХАНА НЕСИПХАНОВА Бигабылова Б.Т.	113
ДРАМАТУРГИЯ СИМФОНИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ Х.СЕТЕКОВА «ХРУСТАЛЬНЫЙ МИР» (памяти жертв алматинской трагедии) Турабаева Р.С.	119
КОМПОЗИТОР СЫДЫҚ МҰХАМЕДЖАНОВТЫҢ МҰРАСЫ Шегирова М.М.	122
ӘДІЛ БЕСТІБАЕВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ Бегендикова А.Ж., Асаналиева А.Т.,	126
ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ «ҚАЛҚАМАН МАМЫР» ЭПОСЫ Бақтығұлова Д.М.	130
ҚАЗАҚ ХАНДЫҒЫ ТҰСЫНДАҒЫ ЖЫРАУЛЫҚ ДӘСТҮРДІҢ ТӘРБИЕЛІК МӘНІ Сабырова Ә.С.	136
МАХАМБЕТ ӨТЕМІСОВТЫҢ БАТЫРЛЫҚ БЕЙНЕСІНІҢ МУЗЫКАЛЫҚ КӨРІНІСІ Кдырниязова Ж.К.	139
ҚОБЫЗБЕН ӘН-ЖЫР АЙТУДЫҢ ҚАЛЫПТАСУ ТАРИХЫ Сатыбалды Ұ.Л.	143

**ҰЛТТЫҚ МУЗЫКА ӨНЕРІ МЕН БІЛІМ БЕРУДІҢ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ
TOPICAL ISSUES OF NATIONAL MUSICAL ART AND EDUCATION**

МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІН ДАМЫТУ ЖӘНЕ ҰЙЫМДАСТЫРУ МӘСЕЛЕЛЕРІ Уразалиева М.А.	152
МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ ЖҮЙЕСІНДЕ ҰЛТТЫҚ БІРЕГЕЙЛІКТІ САҚТАУ ЖӘНЕ МУЗЫКАНТ-ТҰЛҒАЛАРДЫ ТӘРБИЕЛЕУ Байбек А.Қ.	155
ҚАЗАҚТЫҢ ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАСЫНЫҢ ОҚУШЫЛАРДЫҢ ЭСТЕТИКАЛЫҚ ТӘРБИЕСІНЕ ӘСЕРІ Рысдаулетова Г.А.	162
МІНДЕТТІ ФОРТЕПИАНО САБАҒЫ: МАМАНДАНДЫРЫЛҒАН МУЗЫКА МЕКТЕБІНДЕ ТАЛАНТТЫ ДАМЫТУ Акрамханова А.Н.	167
ҚАЗАҚ КҮЙЛЕРІНІҢ БАЯН АСПАБЫНДА ОРЫНДАЛУЫ (А.М.ГАЙСИН ӨҢДЕУІ МЫСАЛЫНДА) Какімбай Ғ. Ж.	171
ПИАНИСТ ТЕХНИКАСЫ. ФОРТЕПИАНО БӨЛІМІ ОҚУШЫЛАРЫНЫҢ АППАРАТЫНДАҒЫ ПРОБЛЕМАЛАР ЖӘНЕ ОЛАРДЫ ЖОЮ АӘДІСТЕРІ Кадырханова Р.К., Сенбиева Г.С.	176
БАСТАУЫШ СЫНЫПТА МУЗЫКАЛЫҚ ТӘРБИЕ БЕРУ Балтабаева Ф.А.	181
ДИНА АМИРОВАНЫҢ АВТОРЛЫҚ ШЕРТПЕ КҮЙЛЕР ЖИНАҒЫНА ШОЛУ Амирова Д.А.	185
МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ: ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К РАЗВИТИЮ УНИКАЛЬНОСТИ В ОБУЧЕНИИ Айдабулова А.М., Джаппарова М.С.	190
МУЗЫКАНЫҢ АДАМНЫҢ ЭМОЦИОНАЛДЫ ЖӘНЕ ЭСТЕТИКАЛЫҚ ТӘРБИЕСІНЕ ӘСЕРІ Қазыбекова Г.Қ., Амантурлина Ф.З.	195
СОЛЬФЕДЖИО САБАҒЫНДАҒЫ ПСИХОЛОГИЯЛЫҚ ТОСҚАУЫЛДАР ЖӘНЕ ҚОЛДАНЫЛАТЫН КЕЙБІР ЗАМАНАУИ ОҚЫТУ ТӘСІЛДЕР Шукенова В.О.	200
ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ Кокыбасова Ш.И., Абдыкадырова Ж.К.	205

ДЫХАНИЕ – ВАЖНЕЙШЕЕ ЗВЕНО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ ТРУБАЧА Чемов В.В, Чемов И.В.	209
ТВОРЧЕСКИЙ ПОДХОД В РАБОТЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА Мынбаева У.А.	214
ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА Болжирова Б. Е., Рахимгалиева В.К.	217
РОЛЬ ПСИХОЛОГИИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ФОРТЕПИАНО В СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ Сексенов А.Е., Байрамова К.Т.	221
АСПЕКТЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ Орынбекова Д.А., Касимова Г.А.	225
ИЗУЧЕНИЕ ВЗАИМОСВЯЗИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ И ПСИХИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ Горбатенко О.Д.	232
РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ПЕДАГОГИКИ В КАЗАХСТАНЕ: ГАРМОНИЯ ЗНАНИЙ И ТВОРЧЕСТВА Абдрахманова Д.Д., Укашанова Д.К.	238
ЛИЧНОСТНОЕ РАЗВИТИЕ КАК ФАКТОР ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ АДАПТАЦИИ И СТАНОВЛЕНИЯ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА Ли Н.В.	244
СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КАЗАХСТАНЕ Бестембекова А.К.	248
СПЕЦИФИКА ПРИМЕНЕНИЯ ЗНАНИЙ О ПСИХИЧЕСКИХ ПОЗНАВАТЕЛЬНЫХ ПРОЦЕССАХ ОБУЧАЮЩИХСЯ В РАБОТЕ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО Арутюнян Е.Г., Бактиярова М.В.	251
РОЛЬ ПУБЛИЧНЫХ ВЫСТУПЛЕНИЙ В ФОРМИРОВАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА МУЗЫКАНТА Ребенок М.Н.	255
ПРОВЕДЕНИЕ УРОКОВ СОЛЬФЕДЖИО ВО ВЗАИМОСВЯЗИ С ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМИ ДИСЦИПЛИНАМИ В СТАРШИХ КЛАССАХ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ Таюпова Г.М.	264
ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ–МУЗЫКАНТОВ Куленова И.М., Естемесова С.С., Турдалиев А.М.	268

ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ Мухамеджанова Г.Б.	273
СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ФОРТЕПИАНО Сарыбаева Ж.Т.	276
РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ОБЩЕЕ ФОРТЕПИАНО» Тарыбаева А.Д.	280
СИСТЕМНЫЙ АСПЕКТ ЗНАНИЙ И УМЕНИЙ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА Қазымбек Ә.А., Камалдинов А.Е.	285
ИНТОНАЦИОННАЯ РАБОТА НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО В ДМШ Козлова Е. В.	290
ИЗУЧЕНИЕ ОПЫТА СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КОМПЕТЕНТНОСТНОГО ПОДХОДА Ботабаева Ж.К.	297
ЭФФЕКТИВНОСТЬ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО Юсупова Р.М.	304
МЕТР В МУЗЫКЕ, КАК ФОРМООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ МУЗЫКАЛЬНОГО СОЧИНЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ СОНАТНОГО АЛЛЕГРО Бейсембаева Г.С.	309
МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ УРОКА РИТМИКИ Тлеулина К.Б.	313
МІНДЕТТІ ФОРТЕПИАНО СЫНЫБЫНДА РЕПЕРТУАРДЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІН ҚАРАСТЫРУ. ЖОСПАРЛАУДЫҢ НЕГІЗГІ ФОРМАЛАРЫ Егимбаева К.Б.	318
ИСКУССТВО РАННЕГО АНСАМБЛИРОВАНИЯ В ОБУЧЕНИИ ДЕТЕЙ НА СКРИПКЕ Аскарова Д.Ш., Оспанкулова С.А.	322
МУЗЫКАЛЫҚ-ТЕОРИЯЛЫҚ ПӘНДЕР ҚҰРЫЛЫМЫНДАҒЫ ЭСТЕТИКАЛЫҚ МӘДЕНИЕТТІҢ АЛАТЫН ОРНЫ Бекмуратова А.Ж.	328
ВОПЛОЩЕНИЕ КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ В ТРАНСКРИПЦИЯХ ДЛЯ БАЯНА Балтабаев Ж.М.	332
КОМПОЗИТОРСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ Самалдыкова Д.М.	339

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В КАЗАХСТАНЕ Мыңбаева У.А., Жаймуханова Т.Т.	345
ҚАЗАҚСТАННЫҢ ФОРТЕПИАНОЛЫҚ МУЗЫКАСЫ Тлеубердіқызы А., Ташимова А.М.	350
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР, ОНЫҢ БАСҚА ӨНЕР ТҮРЛЕРІМЕН ЖӘНЕ ЖАЛПЫ БІЛІМ БЕРУ ПӘНДЕРІМЕН ӨЗАРА БАЙЛАНЫСЫ Акбарова Ж.Т., Исенова А.Т.	354
ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕР: ЗАМАНАУИ ЗЕРТТЕУЛЕР Умурзакова Г.Т., Байзакова Г.Р.	361
ҰЛТТЫҚ ХОРЕОГРАФИЯ – ҚАЗАҚ ӨНЕРІНІҢ БІР БИІГІ Жаспанова Р.К.	364
РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ТВОРЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПРИ АНАЛИЗЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ, МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, «ОЖИВЛЕНИЕ» ОБРАЗОВ КАРТИН В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПОСТАНОВКАХ Гааль Н.В., Козыбаева А.А.	368
ГАРМОНИЯ ИСКУССТВ: МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ СВЯЗИ С ЛИТЕРАТУРОЙ, МАТЕМАТИКОЙ И ЖИВОПИСЬЮ Кусаинова С.К., Филянд А.В.	375
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО, ЕГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ И ВЗАИМОСВЯЗЬ С ДРУГИМИ ВИДАМИ ИСКУССТВ И ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМИ ДИСЦИПЛИНАМИ Мурзагулова А.А.	380
АРТ – ТЕРАПИЯНЫҢ ТҮРЛЕРІ ЖӘНЕ ЖҮРГІЗІЛУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ Ташкенова А.К.	387
THE SUGGESTIONS OF IMPROVING THE AZERBAIJAN MUSIC EDUCATION SYSTEM Huseynova Konul	392
БАСТАУЫШ СЫНЫПТА ӘДЕБИЕТТІК ОҚУ ПӘНІН ОҚЫТУДА МУЗЫКАНЫҢ АЛАТЫН ОРНЫ Джанузакова Р.А.	398
ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ АУЫЗ ӘДЕБИЕТІН ЗЕРТТЕУДЕГІ ШОҚАН УӘЛИХАНОВТЫҢ РӨЛІ Аксейтова Г.Х.	402
ҚАЗАҚ МУЗЫКАСЫН ЗЕРТТЕУШІ ҒАЛЫМ, КОМПОЗИТОР, ҚАЗАҚТЫҢ ТҮҢҒЫШ ДИРИЖЕРІ, ҚАЗАҚСТАННЫҢ ХАЛЫҚ ӘРТІСІ АХМЕТ ЖҰБАНОВ. Киякбаева С. С.	405

МУЗЫКАНЫҢ АДАМ ДЕНСАУЛЫҒЫНА ӘСЕРІ Казакбаева А.Д.	408
МУЗЫКА ӘЛЕМІНДЕГІ ФИЗИКА Серікханова Г.С.	412
ЖАС МУЗЫКАНТТЫ ТӘРБИЕЛЕУДЕГІ ҰЛТТЫҚ ҚҰНДЫЛЫҚТЫҢ РӨЛІ Жакишева Г.А.	416
МУЗЫКА – БҰЛ ӘДЕМІ ДЫБЫСТАРДА БЕЙНЕЛЕНГЕН АҚЫЛ Ақсақалова М.С.	420
МУЗЫКА ӨНЕРІНІҢ ДҮНИЕТАНУ ПӘНІМЕН ӨЗАРА БАЙЛАНЫСЫ Полатова Г. Б.	423
ҰРПАҚ ТӘРБИЕСІ – ҰЛТ БОЛАШАҒЫ Бекимова Д.Т.	427
ҚАЗАҚ ӘДЕБИЕТІ МЕН ҚАЗАҚ МУЗЫКАСЫ АРАСЫНДАҒЫ ҮНДЕСТІК Умиркулова Г.Р.	430
ҚАЗАҚ ТІЛІ МЕН ӘДЕБИЕТІНДЕ СПОРТ ПЕН МУЗЫКАНЫҢ САБАҚТАСТЫҒЫ Аязбаева О.Б.	437
МУЗЫКА МЕКТЕБІНДЕГІ ТӘРБИЕНІҢ РӨЛІ Курсакбаева А.Б.	441
ӘЛЕУМЕТТІК ЖЕЛІЛЕРДЕГІ ӨНЕР ИЕЛЕРІНІҢ ИМИДЖІ Куанышбаева М.С.	445
ХИМИЯ В МУЗЫКЕ И НАОБОРОТ Абдулина Д.О.	448
USING ENGLISH SONGS TO IMPROVE PRONUNCIATION AND VOCABULARY RANGE OF STUDENTS Aidarbekova A.E., Mukhsimova D.S.	455
ПУШКИН И МУЗЫКА (о влиянии творчества А.С. Пушкина на музыкальный мир во все времена) Джумадилова С.С.	459
АҒЫЛШЫН ТІЛІН ОҚЫТУДЫ МУЗЫКА ӘДЕБИЕТІМЕН ИНТЕГРАЦИЯЛАУ Раимова Г.Ж.	468
ӘДЕБИЕТ ПЕН МУЗЫКА – ЕГІЗ ӨНЕР Жырғаланова Н.Қ.	471

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНТЕРАКТИВНЫХ МЕТОДОВ И КВЕСТ - ТЕХНОЛОГИЙ В МУЗЫКАЛЬНО - ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ Ткаченко Е.Г., Елеусизова И.Ю.	475
МУЗЫКАЛЫҚ-КОМПЬЮТЕРЛІК ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ҚОЛДАНУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ Рузденова А.Б.	478
БАЛАЛАР ХОРЫМЕН ЖҰМЫС ЖАСАУДАҒЫ ЗАМАНАУИ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫҢ МАҢЫЗДЫЛЫҒЫ Адилова А.	480
ИНФОРМАТИКА САБАҒЫНДА МУЗЫКАЛЫҚ НОТАЛАРДЫ АҚПАРАТТЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫҢ КӨМЕГІМЕН ТИІМДІ ҚОЛДАНУ ӘДІСТЕРІ Кенжебаева К.П.	485
БАСТАУЫШ ОҚУ ЖЫЛЫНЫҢ МЫСАЛЫНДА МАМАНДАНДЫРЫЛҒАН МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУДЕ ЦИФРЛЫҚ РЕСУРСАРДЫ ПАЙДАЛАНУ Бекжигитова А.М., Козыбаева А.А.	487
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО Ерназарова А.В.	492
СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО Варламова Т.В., Мустафина С.Б.	495
ВНЕДРЕНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ НА ЗАНЯТИЯХ СО СТУДЕНТАМИ ПО КЛАССУ «ФОРТЕПИАНО» Койбагарова Ж.М.	497
МУЗЫКА ӨНЕРІНІҢ ТАРИХЫН ЖАСАНДЫ ИНТЕЛЛЕКТПЕН ЖАҢҒЫРТУ Темирбаева Ж.А.	502
МЕКТЕПТЕ ҚАЗАҚСТАН ТАРИХЫН ОҚЫТУДА АҚПАРАТТЫҚ- КОММУНИКАЦИЯЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ПАЙДАЛАНУ Байкадиева Г.Б.	510
МУЗЫКАЛЫҚ КОНТЕКСТЕ ChatGPT РӨЛІ Жартаева Г.Ж.	514

**ӘЛЕМДІК МӘДЕНИЕТ ПЕН ҚАЗАҚСТАННЫҢ КОМПОЗИТОРЛАРЫ МЕН
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР ҚАЙРАТКЕРЛЕРІНІҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ МҰРАСЫ
ЗЕРТТЕУ ЖҰМЫСТАРЫ**

**ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ КОМПОЗИТОРОВ И ДЕЯТЕЛЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ И КАЗАХСТАНА
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ РАБОТЫ**

**THE CREATIVE HERITAGE OF COMPOSERS AND FIGURES OF MUSICAL ART OF
WORLD CULTURE AND KAZAKHSTAN
RESEARCH WORK**

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО И ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА Ф.М. БЛУМЕНФЕЛЬДА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ Курманбаева А.Б	518
ЭМИЛЬ АБРАМОВИЧ РОСМАН. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И МЕТОДИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ (к 80-летию Казахской национальной консерватории имени Курмангазы) Жакеева Г.С.	522
О ПЕДАГОГЕ ГУЛЬЖАН КАЗЫБЕКОВОЙ И ЕЕ УЧЕНИКАХ (ВПЕЧАТЛЕНИЯ ЯПОНСКОГО МУЗЫКАНТА) Саито Момо	530
ТРАНСФОРМАЦИЯ КЫРГЫЗСКОГО ФОЛЬКЛОРА В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. БУРШТИНА Байсалова А.Т.	534
К 70-ЛЕТИЮ АНВАРА ЭРГАШЕВА – ЯРКОГО ПРЕДСТАВИТЕЛЯ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ УЗБЕКИСТАНА Султанова Е.Р.	539
ЛИЧНОСТЬ ГАБДОЛЛЫ ИЗБАСАРОВИЧА МУКАНОВА В СТАНОВЛЕНИИ ДУХОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА КАЗАХСТАНА Завацкая Г.А., Завацкий Д.И.	543
ФИЛОСОФСКО - ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ДУХОВНО – НРАВСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЗБЕКСКОГО КОМПОЗИТОРА РУСТАМА АБДУЛЛАЕВА Мирзакамалова Э.Р.	551
НҮР ЖАМЫЛҒАН НҮРАҒАҢ Уашев Д.З.	555
ТВОРЧЕСТВО ИСПАНСКОГО КОМПОЗИТОРА КАРЛЕСА КАЗЕСА Товстуха С.В.	558
ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ КОМПОЗИТОРОВ И ДЕЯТЕЛЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ И КАЗАХСТАНА Береснева И.В.	561
ЦИКЛ ФОРТЕПИАННЫХ ПРЕЛЮДИЙ О.МЕССИАНА В ФОРТЕПИАННОЙ ПРАКТИКЕ Абдрахманова С.К.	565
АРИГГО БОЙТО. АНАЛИЗ АРИИ МАРГАРИТЫ L'ALTRA NOTTE IN FONDO AL MARE ИЗ ОПЕРЫ "МЕФИСТОФЕЛЬ" Дружинина И.Ю., Яновский С.А.	570

П.И.ЧАЙКОВСКИЙ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ БҮГІНГІ ЗАМАННЫҢ ШЕҢБЕРІНДЕГІ МАҢЫЗЫ Таныбекова А.С., Ойнарбаева Г.А.	578
ЭДВАРД ГРИГ. ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ Шайкемелова Э.Ш.	583
ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В АНАЛИЗЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Чемова О.Н.	588
ЙОЗЕФ ГАЙДН. СОНАТА С-MOLL I ЧАСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ Шаповалова Е.В.	593
I ХАЛЫҚАРАЛЫҚ СТУДЕНТТІК ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯ I MEЖДУНАРОДНАЯ СТУДЕНЧЕСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ I INTERNATIONAL STUDENT SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE	
ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ ТРУДЫ А. ЖУБАНОВА СКВОЗЬ ПРИЗМУ СЕГОДНЯШНЕГО ВРЕМЕНИ (К ВОПРОСУ ЗНАЧЕНИЯ КНИГ «СТРУНЫ СТОЛЕТИЙ» И «СОЛОВЬИ СТОЛЕТИЙ») Каздаева Аяжан Научный руководитель: Кундакбаева Г.Б.	602
КОМПОЗИТОР А.ЖУБАНОВТЫҢ ХХІ ҒАСЫР ОРЫНДАУШЫЛАРЫНЫҢ ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫНДАҒЫ ВИОЛОНЧЕЛЬГЕ ӨНДЕЛГЕН ШЫҒАРМАЛАРЫ Жүсіп Нұржан Ғылыми жетекшісі: Махмуд Д.Е.	607
БІРЕГЕЙ ТҰЛҒА. А.В.ЗАТАЕВИЧ ЖАЗУЫНДАҒЫ «САУЫТБЕКТИҢ ҰЛУЫ» ӘНІН ЗЕРДЕЛЕУ ЖӘНЕ ЖАҢҒЫРТУ Көштаев Бекарыс Ғылыми жетекшісі: Байбек А.Қ.	611
КӨРҰҒЛЫ МУЗЫКАЛЫҚ ЭПОСЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ КҮЙМЕН БАЙЛАНЫСЫ Бибіт Темірхан Ғылыми жетекшісі: Жәмеңкеев Е.Е.	617
ТҮРКІ ТІЛДЕС ХАЛЫҚТАРЫНЫҢ ӘН ӨНЕРІНДЕГІ ӨЗАРА САБАҚТАСУ ТЕНДЕНЦИЯЛАРЫ Ерғалина Балауса Ғылыми жетекшісі: Мусагулова Г.Ж.	622
ҚАЗАҚСТАННЫҢ ЭТНОМУЗЫКАТАНУ АЯСЫНДАҒЫ А.З.ТЕМІРБЕКОВАНЫҢ ЗЕРТТЕУ ҚЫЗМЕТІ Жексембаева Дина Ғылыми жетекшісі: Оспанова Т.Ө.	626

ҚАЗАҚ ФОЛЬКЛОРЫН ОҚЫТУ БАРЫСЫНДА ОҚУШЫЛАРҒА ЭСТЕТИКАЛЫҚ ТӘРБИЕ БЕРУ Туктибаева Айнур Ғылыми жетекшісі: Келгембаева Б.Б.	630
ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ВОКАЛДЫ ЭСТРАДАЛЫҚ ПЕДАГОГИКАНЫҢ ДАМУ ПРОЦЕССТЕРІ (Л.Қ. ТӨЛЕШЕВАНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ НЕГІЗІНДЕ) Шахаева Сымбат Ғылыми жетекшісі: Мусагулова Г.Ж.	634
СУЫРЫПСАЛМА ТАПСЫРМАЛАРЫН МУЗЫКА САБАҒЫНДА ҚОЛДАНУДЫҢ БҮГІНГІ ЖАҒДАЙЫ Сағызбай Әдемі Ғылыми жетекшісі: Уразалиева М.А.	640
ХАЛЫҚ КҮЙЛЕРІ МЕН ӘНДЕРІ АРҚЫЛЫ БАСТАУЫШ СЫНЫП ОҚУШЫЛАРЫН АДАМГЕРШЛІККЕ ТӘРБИЕЛЕУДІҢ ҒЫЛЫМИ НЕГІЗІН ҚАЛЫПТАСТЫРУ Қыдырақын Аружан Ғылыми жетекшісі: Саманова Д.Б.	643
ҚҰРМАНҒАЗЫ – ҚАЗАҚ МУЗЫКАСЫНЫҢ КЛАССИГІ Ташимова Әлия Ғылыми жетекшісі: Жаймуханова Т.Т.	648
ДАРЫНДЫ САЗГЕР, КЕҢ ЖҮРЕКТІ АЗАМАТ ЖОЛДЫБАЙ ДАСТЕНОВ Мұқашева Дәнел Ғылыми жетекшісі: Волкова И.Н.	652
ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ВАЛЬСА «КАЗАХСКИЙ ВАЛЬС» ЛАТИФА ХАМИДИ Бөкеш Алия Научный руководитель: Козыбаева А.А.	658
ВЕЛИКИЕ ИМЕНА ПАВЛОДАРСКОГО ПРИИРТЫШЬЯ Тлеубаева Амина Научный руководитель: Селезнёва Н.Ф.	666
МУЗЫКА ДЛЯ ПРИМЫ-КОБЫЗА В 1940-50-Х ГОДАХ Орынбасар Аян Научный руководитель: Кожанова М.К.	673
РОЛЬ КАЗАХСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В МУЗЫКЕ Бактиярова Анель Научный руководитель: Ляхевич В.В.	678
«SARMAD» ЭТНО-ФОЛЬКЛОРЛЫҚ АНСАМБЛІНІҢ РЕПЕРТУАРЫНДАҒЫ Б.АҚТАЕВТЫҢ «КЕНЕСАРЫ» ШЫҒАРМАСЫНА МУЗЫКАЛЫҚ-ТЕОРИЯЛЫҚ ЖӘНЕ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ТАЛДАУ	686

Гарафина Аружан Ғылыми жетекшісі: Шукенова В.О.	
БАСТАУЫШ СЫНЫП ОҚУШЫЛАРЫНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ ІС-ӘРЕКЕТКЕ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ АСПАПТАРЫ АРҚЫЛЫ ҚЫЗЫҚТЫРУ Демеу Ақтолқын Ғылыми жетекшісі: Саманова Д.Б.	689
АЮХАНОВ БУЛАТ ГАЗИЗОВИЧ: «БАЛЕТ — ЭТО ОЗАРЕНИЕ СЕРДЦА!» Кобзарь Милана Научный руководитель: Шоинбаева Ш.У.	694
МАТЕМАТИКА ЖӘНЕ БАЛЕТ Бегеш Айгерім Ғылыми жетекшісі: Кожекенова К. М	698
МУЗЫКАНЫҢ БАЛЕТ ӨНЕРІ МЕН БИОЛОГИЯМЕН ӨЗАРА БАЙЛАНЫСЫ Серік Әсем Ғылыми жетекшісі: Конакбаева А.У.	700
THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSICAL AND FINE ARTS IN THE CULTURAL HERITAGE OF THE TURKIC PEOPLES IN THE PAST AND IN THE PRESENT Dameli Nurbergen Scientific supervisor: Dt. Dz. Samir Mirzayev	704
CREATIVE HERITAGE OF COMPOSERS AND MUSICAL ARTISTS WORLD CULTURE AND KAZAKHSTAN Abdulakhat Moldir Scientific supervisor: Nazarbaeva Zh.E.	708

**А. ЖҰБАНОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒА ЖЕТКЕН
МҰРАЛАРЫ:**

А. ЖҰБАНОВ МҰРАСЫНЫҢ ПРИЗМАСЫ АРҚЫЛЫ ДӘСТҮР МЕН
ЖАҒАШЫЛДЫҚТЫҢ БАЙЛАНЫСЫ

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ЗАМАНАУИ КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫН
ЖАРИЯЛАУ

ТҮРКІ ХАЛЫҚТАРЫНЫҢ ҰЛТТЫҚ (АВТОРЛЫҚ) ШЫҒАРМАЛАРЫНЫҢ ҰҚСАСТЫҒЫ
МЕН АЙЫРМАШЫЛЫҒЫ

ТВОРЧЕСТВО А.ЖУБАНОВА И ЕГО НАСЛЕДИЕ В НАШИ ДНИ:

СВЯЗЬ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА, ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ НАСЛЕДИЯ А.ЖУБАНОВА

ОСВЕЩЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА

СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ (АВТОРСКИХ) ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ТЮРКСКИХ НАРОДОВ

THE WORK OF A. ZHUBANOV AND HIS LEGACY IN OUR DAYS:

THE CONNECTION OF TRADITIONS AND INNOVATION, THROUGH THE PRISM OF A.
ZHUBANOV'S LEGACY

COVERAGE OF THE WORK OF CONTEMPORARY COMPOSERS OF KAZAKHSTAN

SIMILARITY AND DIFFERENCE OF NATIONAL (AUTHOR'S) WORKS OF THE TURKIC
PEOPLES

А.ЖҰБАНОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ БҮГІНГІ МУЗЫКАЛЫҚ МҰРАСЫ

Бисенғалиев М.К.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Ахмет Қуанұлы Жұбанов – қазақ музыка өнерінің майталманы. Көркем шығармаларды сүзгіден өткізіп, шарықтау шыңға шығарған жан. Оның өнерде қалдырған ізі - күллі ұлы ұрпақтың қазынасына айналған. Ахмет Жұбанов Ақтөбе облысы Темір ауданында туылған. Даңқты музыкант, дирижер, скрипкашы жалпы ұстаздық тұрғыдан сараласам, қазақ музыка өнерінің, ән қазынасының байлығын сақтаған беделді тұлға. Оның жалпы шығармашылығының өзі қазақ музыкасының королі екендігіне дәлел. Неге, себебі жастайынан ұлы өнерге құмартып, скрипка мен домбыраның дархан үнімен өсіп, алғашқы музыкаға қадам басады. Әкесі Қуаннан, ағасы Құдайбергеннен құндылықты бойға сіңіріп, сазгерлікпен сыр шертеді. Одан бөлек қазақ музыкасын, күрделі аспаптық симфониялық шығармаларды жазып қалдырған. Олар: Тәжік биі, Төлеген Тоқтаров, Ария, Абай сюитасы. Бәрін айт та, бірін айт ұлт деңгейін көтерген жан.

Консерваторияда оқып жүрген уақытта өзінің бастамасымен таза практикалық маңызы бар тұңғыш «Музыка әліппесі» атты шығармасын қазақ тілінде жазып шықты. Оның ерен еңбегі қазақ әуесқой музыканттарының кең ауқымына арналды. Студенттік жылдары қазақтың халық музыкасын шыңдап зерттей бастайды. Жазғы демалыстарда Ақтөбе облысының алыс ауылдарына барып, Оразалы Отарбаева, Бүркітал Бәсенов, Сәбила Айманова, Төребай Байтеуов сынды т.б. ақындар мен күйшілердің орындауындағы ән мен күйлерді жазып алады. Олардың көпшілігін кейіннен профессор Е.В.Гиппиус «Сібір энциклопедиясының» екінші томына енгізген. Яғни ұлт мұрасын сақтап қалған жан. 1931 жылдың жазында демалысқа келе жатқанда А.Жұбанов Мәскеудегі А.В.Затаевичтің пәтеріне барып, этнографқа «Музыка әліппесі» қолжазба нұсқасын көрсетті. А.В.Затаевич қолжазба туралы өте жылы сөйлеп, авторға халық музыкасының жазбаларымен шыңдап айналысуға кеңес берді. Бұл кездесу жас музыканттың шығармашылық дамуында маңызды, бәлкім, шешуші рөл атқарды. Сол жазда Ахмет Жұбанов туған жерінде 50 ән мен күй жазып алғаны өте қызық болып, кейін «Сібір энциклопедиясында» жарияланған арнайы зерттеуге мардымды материал болды.

Ленинград консерваториясын және оның тарихи-теориялық факультетін мерзімінен бұрын бітіріп, 1932 жылы Ахмет Жұбанов Өнертану институтының аспирантурасына түседі. Мұнда музыкалық пәндермен қатар философия, әлеуметтану, экономика пәндері бойынша сабақтар жүргізілді. Шет тілдеріне ерекше көңіл бөлінді. Алайда Ахмет Жұбановтың аспирантураны аяқтауға мүмкіндігі болмады. 1933 жылы ақпанда ол Алматыға 1932 жылы күзде ашылған музыкалық-театрлық техникумға жұмысқа шақырылды. Оның кейінгі бүкіл шығармашылық өмірі Қазақстандағы музыкалық мәдениеттің жаңа түрлерінің пайда болуымен, қалыптасуымен және дамуымен тығыз байланысты болды. Ахмет Жұбанов өз өмірбаянында былай деп жазған: «Бүкілодақтық коммунистік партия большевиктер партиясының өлкелік комитетінің бастығы Ж.Сәдуақасов пен оқу-ағарту халық комиссары С.Меңдешев қол қойған жеделхатқа сәйкес, 1994 жылы 1999 ж. Академия маған бір жылдық академиялық демалыс берді, ол қазірдің өзінде отыз үш жылға созылды». [1, 370-383] А.Қ.Жұбановтың өзі 27 жасында музыкалық-театр техникумында оқу бөлімінің меңгерушісі болып еңбек ете бастады. Музыкалық тәжірибелік шеберхана мен ғылыми-зерттеу зертханасының директоры, музыкалық теориялық пәндердің оқытушысы аз уақыттың ішінде орасан зор ұйымдастырушылық қабілетін көрсете білді. Бұған оның мінезіне тән көрегендік пен тапқырлық ықпал етті. Мектеп басшылығы мен үкіметті ағымдағы іс-шаралардың маңыздылығына сендіру мүмкіндігі. Екінші жағынан, дәл осы жерде, алғашқы музыкалық оқу орнында, оның өзі кәсіби шеберліктің тамаша мектебінен өтті.

А.Жұбанов Алматыға келгеннен кейін музыкалық-театр техникумында педагогикалық кадрлардың жетіспейтіні, оқу-әдістемелік әдебиеттердің жоқтығы, бірақ оқу процесіндегі басты кедергі домбырамен айналысатын жекелеген мамандардың пікірі екені белгілі болды. Ал қобыз секілді ескірген аспаптар – «феодализмді дәріптейді» дегенді алға тартып, «сондықтан студенттер тек жалпы еуропалық аспаптарда оқуы керек» деп талап қояды. Ахмет Қуанұлы мен оның серігі техникум директоры Сағыр Камаловқа оқу орнының материалдық-техникалық базасын жақсартуда аянбай тер төгуге тура келді. 1933 жылы наурызда олар Қазақ АКСР Халық Комиссарлар Кеңесінің Төрағасына жан-жақты ескертпе дайындап, онда оқытушылар құрамын жаңа кадрлармен толықтыруды, техникумның материалдық-техникалық базасын айтарлықтай нығайтуды, «Техникумның 2013 жылғы 1999 жылы қазақ халық музыкасын жинау және зерттеу кабинеті және қазақ халық аспаптарын жетілдіру бойынша музыкалық тәжірибелік шеберхана. Бұл ұсыныстар үкімет тарапынан қолдау тауып, сол жылдың сәуір айында музыка-театр техникумын кейіннен екі дербес техникумға бөліп, «Қазақ ұлттық театр-музыкалық колледжі» етіп қайта құру туралы Қаулы шықты. Студенттердің санын 130 адамға айына 100-ден 150 сомға дейін шәкіртақымен белгілеу, шеберлерді тарта отырып, жергілікті халық аспаптарын жетілдіретін музыкалық тәжірибелік шеберхана құру, халық музыкасын жазып, өңдеу кабинетін ашу...» [2,1-10] 1933 жылы шілдеде, Ахмет Жұбановты Ленинградқа ғылыми-зерттеу кеңсесінде жұмыс істей алатын этнограф немесе композиторды шақыруға жібереді. Онда ол Ленинград Композиторлар одағының басшысы В.Е.Йохельсон Ленинградтың музыкалық кадрларды дайындауға қамқорлық жасайтынын біліп, көмектесуге уәде берді. Йохельсон музыканттар арасында үлкен беделге ие болды. Ол бұл шығармаға бір жыл бұрын Ленинград консерваториясын профессор М.О.Штейнбергтің сыныбында бітірген жас композитор Евгений Брусиловскийді лайықты деп есептеді. Онымен әңгімесінде Йохельсон ұмтылған композиторды әртүрлі іс-шаралардың кең мүмкіндіктерін пайдалануға сендірді. Брусиловский Жұбановпен кездесіп, екі жыл мерзімге келісімге қол қойды. Сонымен, 1933 жылы 5 қыркүйекте жиырма сегіз жасар Евгений Григорьевич Алматыда болды. Кейінірек өзінің «естеліктерінде» Е.Брусиловский былай деп жазады: «Бұл жаста сіз әлі екі жасыңызды жоғалта аласыз. Бес-он емес. Жылдардың қайда кеткенін қайдан білеміз? Тың жер қиын, бірақ шығармашылық жағынан қызықты. Рим заңы бойынша мен әлі жаспын, мен саяхаттауым, басқа елдерді көруім, басқа адамдармен және олардың әдет-ғұрыптарымен танысуым керек». Сонымен, екі жыл бойы келген Е.Г. Брусиловский Қазақстанда 36 жылдан астам уақыт тұрып, бүкіл саналы, өнімді өмірін осында өткізіп, 9 операның, 9 симфонияның және көптеген басқа да шығармалардың авторы болды.

Жұбанов техникумда студенттік домбырашылар ансамблін құрып, 1934 жылы өткен Бүкілқазақстандық халық таланттарының бірінші слетінде өнерін паш етті. Көп ұзамай Қазақ Орталық Атқару Комитетінің Президиумы домбырашылар ансамблі негізінде қазақ ұлт аспаптар оркестрін құру туралы қаулы қабылдады. Осылайша әлемге әйгілі Құрманғазы атындағы Қазақ мемлекеттік халық аспаптар оркестрі дүниеге келіп, оның дирижері әрі көркемдік жетекшісі болып А.Жұбанов тағайындалды. Репертуарында негізінен халық әндері мен күйлері болды.

Басында бәрі ойдағыдай болмады. Музыканы еркін орындауға дағдыланған музыканттар ұжымдық шығармашылыққа бейімделуде үлкен қиындықтарға тап болды. Ал бұл оркестрдің қалыптасуында басты рөлді Жұбанов атқарды. Ол дыбыстың үйлесімді композициясына қол жеткізе білді, олардан жаңа, өздікін жасау үшін әртүрлі орындаушылық мектептерді біріктірді. 1936 жылы мамырда оркестр қазақ өнері мен әдебиетінің бірінші онкүндігіне Мәскеуге барып, үлкен жетістіктерге жетті. Көп ұзамай оның жетекшісіне Қазақ КСР-нің еңбек сіңірген әртісі атағы берілді.

Бұл ұжымның музыкалық мәдениеті жыл сайын артып келеді, бұрын «құлақпен» ойнаған оркестр солистері орыс және Батыс Еуропа композиторларының шығармаларын қамтитын репертуарларын жетілдіре отырып, музыкалық сауаттылыққа үйренеді. 1944 жылы оркестрге Құрманғазының есімі берілді.

1936 жылдың күзінде А.Жұбановтың байыпты зерттеулерінің нәтижесі бойынша еңбектер жарық көрді. Бұл автор алғаш рет домбыра мәдениетінің әртүрлі дәстүрлерін анықтаған «Қазақстанның батысындағы домбыра өнерінің үш мектебі». Олар – Құрманғазы, Дәулеткерей және Қазанғап дербес мектептері. Екінші туындысы «Халық композиторы Құрманғазы» жеке кітапша болып басылды. Автор бұл зерттеуінде Құрманғазы дәстүрінің орындаушыларынан, тікелей шәкірттері мен жалғастырушыларынан жинаған деректік материалдарға сүйене отырып, көрнекті күйшінің шығармашылық портретін алғаш рет көркем түрде берген. Бұл еңбек домбыра дәстүрінің негізін салушы Құрманғазының өмірі мен шығармашылығына арналған кейінгі көптеген зерттеулердің бастауы болып, А.Жұбановтың бүкіл өмірінің мақсатына айналып, нәтижесінде монография болады.

1938 жылы А.Қ.Жұбанов филармония мен халық аспаптар оркестрінің көркемдік жетекшісі қызметінен кетуге мәжбүр болды. Өзінің перзентінің тағдырына алаңдаған А.Жұбанов Л.Хамидиді оркестрге жетекшілікке шақырады. Бірақ кейінгі жылдары А.Жұбанов бұл топпен үздіксіз шығармашылық байланыста болды. Сол жылдары опера және балет театрында дирижерлік қызмет атқарды. 1937-1938 жылдар маусымында А.Жұбанов (кейін ол өз өмірбаянында осылай жазады) екі рет «Ер Тарғын», сегіз рет «Қыз Жібек» спектаклін қойды. Бірақ мен де театрдан кетуге мәжбүр болдым. Шығуының бір себебі – ол «халық жауы» Құдайберген Жұбановтың ағасы еді. Бұл қиын кезеңдер. Оның қызы ғылым докторы, профессор Жұбанова Ажар Ахметқызы академиктің өміріндегі қуғын-сүргін мен ауыр жылдар туралы толығырақ жазған. Бірақ ерік-жігері күшті адам ретінде Ахмет Жұбанов күрделі іс – композиторлықпен айналысуға күш тапты.

Ахмет Жұбанов 1938-1940 жылдар аралығында композиторлық қызметпен айналысты. Бұл мәселеде қазақ халық музыкасының тарихын терең білу, оның табиғаты мен ерекшеліктерін түсіну үлкен көмек болды. Ол опера мен симфония сияқты күрделі музыкалық жанрларды бірден қолға алған жоқ. Алдымен шағын пішіндерді сынап көреді.[3,4-28]

Дауыс пен оркестрге арналған халық әнін өңдеуде оркестрдің сүйемелдеуіне ерекше мән берген. Сондықтан оркестрге аранжировка жасағанда халық әндері мен күйлері барған сайын кеңірек естіліп, интонация мен модальдық байлықтың сан алуан қырларын ашатын.

Жас композитор қазақтың халық әндерін қайта өңдеумен шектелген жоқ. Қазақ халық аспаптар оркестріне орыс және шетел классиктерінің композиторларының шығармаларын өңдеген. 1943 жылы Қазақстан халық аспаптар оркестрі Жұбановтың орындауындағы Глинканың «Руслан мен Людмила», Шуберттің «Музыкалық сәт» операсынан Черномор маршын орындады. Одан кейін Чайковскийдің «Күректер патшайымы» операсынан, Римский-Корсаковтың «Патша қалыңдығы», «Прелюда» және Спендияровтың «Қырым очерктері» операсынан фрагменттердің оркестрлері жасалды. Ол сондай-ақ оркестрге Коваль, Покрас, Чишко, Ревуцкий және басқа да орыс және украин совет композиторларының аспаптық шығармаларын, әндері мен хорларын өңдеді.[4,5-22]

Осының барлығы оркестр музыканттарының орындаушылық шеберліктерін шыңдап, жетілдіруге ықпал етті. Бұл топтың одан әрі өсуі, классикалық композиторлар мен совет композиторларының шығармашылығын кеңінен насихаттау Жұбановтың қызметі мен тәжірибесінен бөлінбейді. Оның дәстүрлері композиторлар мен дирижерлардың кейінгі ұрпақтарына үлгі болды.

А.Жұбановтың 1938-1940 жылдардағы композиторлық қызметі екі бағытта дамыды: жоғарыда атап өткеніміздей, ол халық әндері мен күйлерді оркестрге өңдеумен айналысып, өзіндік шығармалар жазды.

1939 жылы А.Жұбанов Ғ.Мүсіреповтің «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» пьесасына музыка жасайды. Сол жылы ол композитор М.Ф.Гнесинмен бірге «Амангелді» фильмінің музыкасын жазды. Одан кейін М.Ақынжановтың «Исатай Махамбет», М.Әуезовтің «Абай», «Айман-Шолпан» драмалық спектакльдеріне музыка шығарады, сонымен қатар дауыс пен фортепианоға арналған әндер жазып, хор шығармаларын жасайды.[5,33]

Осы жылдардағы елеулі туындылардың ішінде Х.Есенжановтың халық композиторының өмірі мен шығармашылығына арналған либреттосы бойынша жазылған «Сары» бір актілі музыкалық-драмалық пьесалары мен М.Әуезовтің либреттосы бойынша жазылған «Азат қыз» спектакльдерін атауға болады. Олардың ерекшелігі – бұл пьесалардағы барлық музыкалық нөмірлер қазақ халық аспаптар оркестрінің сүйемелдеуінде болды. Премьерасы филармония сахнасында өткен «Сара» пьесасы үлкен табысқа ие болды. А.Жұбанов онда Ақтөбе өңірінің тумасы, халық әншісі, композитор Сара Баттақовтың өмірінің қасіретті беттерінің бірін көрсетуге тырысты. Ол халық арасында кеңінен танымал болды. Ал ол әділет үшін күресте, айдауда (Сібірге) жолда қаза тапты. Бұл спектакльде басқалармен салыстырғанда ауызша диалог аз, барлық музыка опера жанрына жақын болды.

Ақырында, осы жылдары А.Жұбанов М.Гнесинмен бірге қазақтың тұңғыш көркем фильмі «Амангелді» музыкасының авторы болды. Бұл фильм республиканың алтын қорына енді. Қазір қазақ теледидарынан жиі көрсетіліп жүр. Белсенді композиторлық және орындаушылық (қазақ халық аспаптар оркестрінің жетекшісі ретінде) қызметінің арқасында А.Жұбанов алғашқылардың бірі болып 1939 жылы КСРО Композиторлар одағының, Қазақстан Республикасы Композиторлар Одағының ұйымдастыру комитетінің мүшелігіне қабылданды.[6,40]

Жазушының алғашқы төл туындылары – жаппай хор шығармалары мен әндері. Олар оның қызметінің әртүрлі аспектілерін - халық музыкасын жинау мен зерттеуді, сонымен қатар композициялық техниканы үнемі жетілдіруді, еуропалық классикалық музыка мұрасын меңгеруді көрсетті.

Композитордың қазақ вокалдық музыкасы саласындағы шығармашылығының айрықша ерекшелігі – ондағы терме, желдірме дәстүрлерін замана рухына сай, жетілдіріп, байыта отырып, кеңінен және алғаш пайдаланған.

А.Жұбанов аспаптық музыканың дамуына да зор үлес қосты. Композитордың фортепианоға, домбыраға, қобызға арнап жазған пьесаларын ерекше атап өтуге болады. Екі оркестрлік сюита, скрипкаға арналған «Ария», вальсі «Көктем», «Романтика», халық композиторы Ықыластың «Жез-киік» тақырыбындағы күйлері – үздік орындаушылардың репертуарынан берік орын алған шығармалар.

А.Жұбанов ғылыми-зерттеу, музыкалық, қоғамдық, ұстаздық қызметін белсенді шығармашылықпен сәтті үйлестірді. Қазақтың кәсіби музыкасына үлкен үлес қосқан ол халық мойындаған түрлі жанрдағы көптеген шығармалардың авторы. Олардың ішінде симфониялық шығармалар мен опералар, камералық аспаптық және хор шығармалары, әндер мен романстар, драмалық спектакльдер мен фильмдерге арналған музыкалары бар.

А.Қ.Жұбанов бақытты адам болған. Оның қызметінің барлық бастаулары өзінің тамаша жалғасын алды:

1. Профессордың редакторлығымен жарияланбаған көптеген еңбектер жиналып жарық көрді. КСРО халық әртісі. Композитор Ғазиза Ахметқызы Жұбанова «Ән-күй сапары» және «Өркен өнер» атты кітап түрінде. Ол сондай-ақ «Абай» операсының жаңа оркестрін құрды.

2. Одан кейін қазақ халық аспаптар оркестрін оның шәкірттері мен ізбасарлары басқарды, олардың ішіндегі ең көрнектілері Фуат Мансұров, Шамғон Қажғалиев және қазіргі көркемдік жетекшісі әрі дирижер Айтқали Жайымов болды. Айта кету керек, бұл оркестр биыл 85 жылдық мерейтойын үлкен жетістіктермен атап өтеді, оның репертуарында қазір мыңға жуық туынды бар.

3. Фольклортану саласы орасан зор нәтижелерге қол жеткізді, ән шығармашылығы ғана емес, әсіресе, күй дәстүрі жан-жақты зерттелді. Соңғы жылдары ондаған кандидаттық диссертациялар қорғалды. Көптеген жинақтар мен монографиялар жарық көрді.

4. Әсіресе, республикамыздың тәуелсіздік алған жылдарында орындаушылық, атап айтқанда домбыра өнері айтарлықтай табыстарға жетті. Осы орайда, жарқын музыканттың есімін айтпай кетуге болмайды. Қазақстанның халық әртісі, профессор Қаршығи Ахмедьяров. Ол Батыс Қазақстан күйшесінің орындаушылық мәнерінің белгілі

жалғастырушысы ғана емес, А.Қ.Жұбановтың күй жинақтарының қайта жарыққа шығуына да зор үлес қосты. Олар Құрманғазы мен Дәулеткерей күйлерінің жаңа нұсқаларымен толықтырылды. Қазіргі уақытта Қаршыға Ахмедьяров өзінің көптеген күйлері мен дәстүрлі түрде жазылған басқа да шығармалардың авторы.

5. Композитор шығармашылығының орасан зор әсері байқалады.

А. Жұбановтың «Ғасырлар сазы», «Ғасырлар бұлбұлдары», «Құрманғазы», «Қазақ халық композиторларының өмірі мен шығармашылығы», «Қазақ халқының музыкалық мәдениеті», «Күй сапары» сияқты шығармаларын табасыз. Халық музыкасының мәселелеріне қызығушылық танытатын әрбір зерттеушінің үй кітапханасының сөрелерінде. Жұбановтың шығармалары ежелден әдеби шығармаға қажетті дереккөз болды.

Өзім тромбон аспабының маманы болғаннан кейін, көбінесе Ахмет Жұбановтың Көктем шығармасын балаларға насихаттап жүрмін. Яғни баритон аспабы арқылы мектеп шәкірттері аталмыш шығарманы орындап жүр. Тыныс алуы мен қоса техникалық шеберлікті талап ететін шығарма, балалардың бір өсуіне, тәжірибе жинап шыңдалуына себеп болуда. Ахмет аталары ашып, кірпішін қалаған мектепте оқыған соң, әр оқушы автордың музыкалық өнеріне сусындап өсуі міндет деп білемін. Негізі прима қобызға лайықталған бұл шығарманы үрмелі аспаптар легі де орындауда. Атап айтқанда баритон, труба жалпы Қазақстан композиторларының шығармасы дегенде бірінші болып орындайтын керемет музыкалық дүние. Жалпы айтқанда, Ахмет Жұбановтың әрбір шығармасы ұлт мәдениетіне, өркениетіне орасан үлес қосқан. “Ақ көгершін”, “Көктем”, “Қарлығаш” жалпы барлық аспаптармен үндесе орындалатын ән-шығармалар. Тромбон демекші, көпшілік осы бір аспаптың құрылымы сонау XV ғасырда пайда болған, “үлкен труба” деген мағына береді деген көзқараспен келеді. Орындаушылық стилі бөлек, басқа аспаптарға ұқсай бермейтін ерекшелігі бар аспап. XX ғасырда Қазақстанға келіп, кеңінен тарала бастаған аспап. Бірі білсе, бірі білмес жезден жасалатын аспап. 6 түрімен танылған, бас пен тенор аспабын әдетте жиі пайдаланады. Кулиса арқылы орындалып, арнайы тетіктерден тыс қалған аса айрықша аспап. Түптің түбінде европалық аспап дейміз. Иә, оған қарама-қайшылығым жоқ! Әйтсе де, бір нәрсені есімізден шығармасақ. Қазақ халқының жалпы түркі тілдес елдердің ұлттық аспабы бар. Ол - керней. Керней - құрылым жағынан да, тембр, құрам барлығы тромбонмен айна қатесіз. Яғни түптің түбінде бұл аспап кернеймен байланысы бар деген аңыз-әңгімелер бар. Жалпы бұл тұрғыда қазақ халқының, әсіресе, Ахмет Жұбановтың шығармасы тромбонмен айналып жатса, шетке ысырып сескенудің қажеті жоқ деп ойлаймыз. Неге? Ұлттық аспап кернеймен байланысатын музыкалық стильдер, шығармалар - тромбонмен үйлесетініне бек сенімдімін. Өзімнің де өмірдегі хәм өнердегі мақсатым қазақ қанына жат болған аспапты ел мәдениетіне, қалың тыңдарман көңіліне көбірек шоғырландыру. Музыкадан алыстағы адамдар «Тромбон» десең түсінбей, түрлі ой айтып кететіні бесенеден белгілі. Сол пікір қате пікір, теріс талғамды өзгерту ұлы мақсатым. Оның жолы сол бір салтымызға сіңіп, жүрегімде қалған әндер, қазақи шығармалар арқылы халық көңіліне жол табу. Иә, оған себеп, құрал болатын Ахмет Қуанұлы Жұбановтың терең шығармаларын қарастыруға болады.

Жалпы Ахмет атамыздың өмірбаянына үңілсек, ұлттық құндылық, тарихи мән көре аламыз. Ал шығармашылығының шырқау шегі мүлде бөлек. Өзім Ахмет 1964 жылы ашқан мектептің төл түлегі болдым. Қарыштадым, білім өнерге сапар шектім. Ордалы ұяда өзім де әлі күнге дейін сабақ беру үстіндемін. Меніңше, әрбір шәкіртті Ахмет Жұбанов өнерге деп махаббат жолында өсірді, тәлім берді, тәрбиеге бағыттады. Қазақ балаларына мүлдем жат аспаптарды меңгертіп, әлемдік даму жолына шығарды. Мен-мен деген мықты мамандарды мектепке қабылдап, өнердің майын ішкен майталман етті. Жалпы айтқанда, қазақ өркениеті мен мәдениетіне мәйек болды, ұлттық музыкалық құндылықты, қасиетті арттырды десем қате болмас.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Қойшыбаев Б. О. Рухты асқақтатқан тұлға //Кіт.:Тарих және тұлға – Тараз: «Сенім» ЖБО, 2019.
2. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі: Қазақтың халық сазгерлерінің өмірі мен шығармашылығы туралы очерктер – Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
3. Кетегенова Н. С. Ахмет Жұбанов // //Қазақстан композиторлары 1 том – Алматы: «Алматы-Болашақ», 2012.
4. Рсалдин Ж. Ахмет Жұбанов //Қазақстан композиторлары – Алматы: «Жалын», 1978.
5. Аравин П. В. Ахмет Жұбанов. Шығармашылық өмір очеркі – Алматы: «Жазушы», 1966.
6. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі – Алматы, 1958.

АХМЕТ ҚУАНҰЛЫ ЖҰБАНОВ МҰРАСЫ

Сембаева М.Б.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

XX ғасырдың 20 жылдарынан бастап қазақтың музыка мәдениетінде жаңа тарихи кезең басталды. Бұл кезең Кеңес дәуірінің орнығуымен байланысты. Тарихтың әлеуметтік-саяси үдерістері, бөтен елдің идеологиялық ықпалы халықтың музыка өнерінің дамуын да біртұтас өзгертіп, бағыт-бағдарын жаңа жолға салды. Еуропалық музыка мәдениетінің жазба дәстүрін, аспаптарын, жанрларын игеру және енгізу процесі қолға алынды. Бұл процесс көптеген қиыншылықтар туғызып, жаңаша ойлауды, жоғары оқу орындарында кәсіби музыкалық білім алуды талап етті.

Күрделі кезеңнің қайнар бастауында тұрған алғашқы алып тұлғалардың бірі академик Ахмет Қуанұлы Жұбанов (1906-1968 жж.) бүкіл саналы ғұмырын туған өлкесінің, халқының музыка мәдениетін зерттеу, көркейту жолына арнады. А.Қ.Жұбанов – дархан дарын иесі, музыка зерттеуші ғалым әрі әйгілі композитор, дирижер, этнограф, ұлағатты ұстаз, профессор, дәулескер домбырашы, қоғам қайраткері. Ой өрісі кең, жаңашыл музыкант, оның әр қадамы қайсарлықтың, қарапайымдылықтың, кемеңгерліктің үлгісін көрсетті.

А.Қ. Жұбанов 1906 жылы 29 сәуірде, Ақтөбе облысы, Темір ауданы, Қосуақтам шатқалында (қазіргі Ақтөбе облысы, Жәнібек ауданы Жаңатұрмыс аулында) дүниеге келген. Әкесі Қуан көзі ашық, ауыл мектебін ашуды ұйымдастырған. Оның алғашқы мұғалімі Ақтөбеге жер аударған скрипкашы Чернюк болды. Сонымен қатар Ахметтің ұстаздары Құсайын Әжғалиев жан-жақты, тартымды адам болып, домбыра, балалайка, мандолин, скрипка аспаптарында ойнауды үйретті. Белгілі жазушы Жиенғали Тілепбергенов Ахметке араб, парсы тілдерін үйретті. Ахмет 13 жасына келгенде әкесі дүние салды. Осыдан кейін Ахметтің тұлға болып қалыптасуына ерекше ықпал еткен – оның туған ағасы, аса ірі филолог, тюрколог, ғалым Құдайберген Жұбанов болды. Құдайберген Жұбановтың ынтасымен Ахмет 1929 жылы Ленинград қаласына оқуға барады. Ол М.И.Глинка атындағы техникумда А.А.Этигонның скрипка класы бойынша, Римский-Корсаков атындағы консерваторияда гобой аспабында профессор Ф.А.Ниманда, кейін музыка тарихы мен теориясы факультетінде оқиды.

А.Қ.Жұбанов қазақ музыкасының тарихы мен теориясын зерттеуге деген қызығушылығын осы Ленинград қаласында оқып жүрген кезінде-ақ танытып, 1930 жылы Ленинградтағы «Жұмысшы және театр» журналында алғашқы ғылыми мақаласы жарияланған болған. Оқу барысында орыстың ірі зерттеушілерімен танысып, олардан дәріс алады. Белгілі орыс ғұламалардың арасында Ленинград консерваториясының профессорлары Б.В.Асафьев, А.В.Оссовский, Р.И.Грубер, гармония пәнінен Ю.Н.Тюлин, гобойдан Ф.А.Ниман, полифониядан Х.С.Кушнарев, музыка әдебиетінен З. Эвальд, акустикадан А.Римский-Корсаков, Совет халықтарының музыка тарихынан Е.Гиппиус сабақ береді. Таныстығын оқу кезеңінде А.Д.Алексеев, В.М.Беляев, Е.В.Гиппиус және Б.Г.Ерзаковичпен

орнатып, бұл көрнекті ғалым-музыкатанушылармен өмір бойы шығармашылық достықта болды.

30 жылдардан бастап Ахмет Қуанұлы көптеген ғылыми, публицистикалық және сыни мақалаларды жазып шағара бастайды. Кеңес өкіметінің заманауи, қазақтың халық музыкасы, театр, орындаушылық өнер тақырыптары төңірегіндегі жазбалары пайда болады. «Жас ғалым қазақ музыкасындағы жаңа ән жанры жайлы «Жастардың әндері», «Қазақ музыкасының даму жолдары», «Қазақ музыкасының симфониялық негіздері», «Орындаушылық музыканың даму тарихы» атты мақалаларында батылдық танытып, қазақ музыкасының даму мәселелерін көтерді» [1, 117].

Сол жылдары Қазақстанның мәдени өрлеу кезеңі басталғаны байқалады. 1932 жылдың күзінде Алматыда Музыка-драма техникумы ашылды. Музыка саласының кәсіби мамандары жетіспегендіктен, А.Қ. Жұбанов Қазақстан үкіметі тарапынан Ленинградтан Алматыға шақырылады. А.Қ. Жұбанов аспирантурадағы оқуын үзіп кетуге мәжбүр болып, жаңа мекеменің оқу ісінің меңгерушісі және теориялық пәндердің оқытушысы қызметтеріне бірден тағайындалды. Жас ғалым Ленинградтан өзінің алғашқы ғылыми еңбегінің қолжазбасын алып келеді. Ол – тұңғыш қазақ тілінде шыққан сазгерлердің ноталық сауатын ашатын «Музыка әліппесі» атты кітапшасы болды.

Жаңа қызметте жүріп А.Қ. Жұбанов ұлттық аспаптарды жетілдіретін музыкалық эксперименттік шеберханасын ұйымдастырды. Қазақ халық аспаптарының ансамблін құру ойы осы тұста келіп, алғаш ол 11 адамнан құралған домбырашылар ансамблі біртіндеп үлкен оркестрге айналды. 1944 жылы бұл оркестрге Құрманғазының есімі берілді. А.Жұбанов осы ұжымның тұңғыш дирижері ретінде көптеген халық композиторларының музыка туындыларын оркестрге лайықтап нотаға түсіре бастады. Соның ішінде Құрманғазының «Сарыарқа», «Балбырауын», «Серпер», Дәулеткерейдің «Қосалқа», «Топан» және тағы басқа күйлері болды. Жас композитор оркестрдің репертуарын кеңейту мақсатында халық музыкасын өңдеумен шектелген жоқ, сонымен бірге орыс және шетелдің классикалық шығармаларын оркестрге лайықтады. «1943 жылы А.Жұбановтың аспаптауында Қазақтың ұлттық аспаптар оркестрі Глинканың «Руслан және Людмила» операсынан Черномордың маршын, Шуберттің «Музыкалық сәттер» шығармасын орындады. Кейінірек Чайковскийдің «Пиковая дама», Римский-Корсаковтың «Царская невеста» операларынан үзінді, Спендияровтың «Прелюдиялар» және «Қырым эскизі» атты шығармаларын оркестрге лайықтап аспаптады. Сонымен қатар ол аспаптық шығармаларды да қолға алып: Коваль, Покрасс, Чишко, Ревуцко сынды орыс және украин Совет композиторларының әндері мен хорларын оркестрге өңдеді» [2, 12].

Ахмет Жұбанов композиторлық шығармашылықпен 1938 жылдан бастап белсене айналыса бастады. Оның қазақ халқының тарихын, әдет-ғұрпы мен дәстүрлерін, ән-күйлерінің табиғаты мен ерекшелігін жетік білуі, музыканы ерекше есту қабілеттері композиторлық шығармашылығына өз серпін беріп, өзіндік жеке стилінің қалыптасуына ықпалын тигізбей қоймады. А.Жұбанов бірден қомақты опералық және симфониялық туындыларын бірден шығарған жоқ, алдымен шағын шығармаларды жазып, өз күшін сынап көре бастады.

А.Қ.Жұбановтың композиторлық туындыларын жалпы есептегенде, ол үш жүзден астам шығармалардың авторы. 1939 жылы Ғ.Мүсіреповтың «Қозы-Көрпеш – Баян-сұлу» пьесасына, М.Ф. Гнесинмен бірлесіп қазақтың тұңғыш көркем фильмі «Амангелдіге», М.Ақынжановтың «Исатай-Махамбет», М.Әуезовтың «Абай» спектакльдеріне музыка жазды.

30 жылдары Әбділда Тәжібаевтың «Сары», Хамза Есенжановтың либреттосына «Бақыт таңы» атты музыкалық пьесаларын сахнаға шығарған болатын.

40 жылдары симфониялық оркестрге және ұлттық аспаптар оркестріне арналған «Тәжік билерін», «Увертюра-фантазия» жазды. Соғыс жылдары «Серт», «Қалғанынша қасық қан», «Майданнан хат», «Қарлығаш», «Ұмытпа», «Қайдасың», «Жан жарым», «Ақшолпан», «Ақ көгершін», «Құрбым» атты әндері мен романстары шықты.

А.Қ.Жұбановтың Қазақстанның музыка мәдениетінен ерекше орын алатын шығармасы – Латыф Хамидимен бірігіп жазған «Абай» операсы. Опера 1944 жылы Абайдың туғанына 100 жыл толу қарсаңында М.О. Әуезовтың либреттосы бойынша жазылды. М.Әуезовтың либреттосына жазылған екінші операсы – «Төлеген Тоқтаров» болды. Бұл шығарма Ұлы Отан соғысында асқан ерлік пен төзімділік көрсеткен батырлар туралы.

Көп жылдар бойы аялаған арманы – «Құрманғазы» операсын жазып бастағанымен, үлгермеді. Ұзақ созылған науқас оны аяқтатпады. 1970 жылы қызы Ғазиза Жұбанова операны аяқтап, қазақ радиосы арқылы жұртшылыққа тартты.

Басқа шығармаларын атап айтқанда: қазақтың ұлт аспаптар оркестріне арналған «Абай» сюита, фортепиано арналған екі цикл – сегіз қазақ биі және он тәжік биі, қобызға арналған «Ария», «Жезкиік», «Көктем», «Би», «Романс» және т.б., сан алуан камералық, хорға арналған, вокалдық шығармалар жазды.

Академик А.Қ.Жұбанов Қазақстанның көркемөнер мекемелерінің барлығының тұрақты ұйымдастырушыларының бірі болды. Қазақ ССР Ғылым академиясының құрушылардың бірі, М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының музыка бөлімін ашуды ұйымдастырды, Жамбыл атындағы қазақтың мемлекеттік филармониясының директоры, Құрманғазы атындағы консерваториясының ректоры (1945-1951), ондағы өзі ашқан халық аспаптары кафедрасының меңгерушісі (1954-1961) қызметтерін атқарды. 1934 жылы қазақтың халық аспаптар оркестрін ұйымдастырды. Бұл әкімшілік, ұйымдастырушылық жұмыстарды шығармашылық-композиторлық, дирижерлік бағытпен қоса алып жүрді.

А.Қ.Жұбановтың қоғамдық, әкімшілік, шығармашылық жұмыстары белсенді жүріп жатқан болса да ол қаламын еш тастамаған. Осыған байланысты Ғазиза Ахметқызы Жұбанова әкесінің ғалым-жазушылық қабілеттерін сипаттағаны бар: «Оның бір басында білімдар музыка зерттеуші мен қаламы төселген жазушының қасиеті қатар қонған ауыл-үй тәрізді еді. Осыдан келіп оның әрбір мақаласы, зерттеуі мазмұн жағынан ғана мәнді болып қоймай, қызықты, тартымды, оқырман қауымға ыстық көрінетін» [3, 8].

Көп жылдар бойы А.Қ.Жұбановтың көлемді мақалалары «Әдебиет және искусство», «Жұлдыз» журналдарында, «Қазақ әдебиеті», «Социалистік Қазақстан», «Лениншіл жас» сынды республикалық, аудандық газеттерге жарияланып тұрды. Белгілі орыс композиторларының шығармашылықтары жайлы (М.И.Глинка, П.И.Чайковский, Н.А.Римский-Корсаков, М.П.Мусоргский және т.б.) Ж.Бизенің «Кармен», П.Чайковскийдің «Мазепа», Сен-Санстың «Самсон мен Далила», М.Төлебаевтың «Біржан-Сара» операларының қойылымдары туралы рецензиялар, басқа да мемуарлық очерктер, көрнекті тұлғалармен кездесулері мен жеке басынан өткен қызықты оқиғалар туралы естеліктер жазып тұрды. «Әнші Мұхит», «Композитор Дәулеткерей», «Біржан сал», «Ақан сері», «Қобызшы Ықылас» атты музыкалық әңгіме, баяндамалары баспасөз беттеріне басылып шықты.

Осылайша, А.Қ. Жұбанов алғашқы публицистикалық тәжірибе жинап, халықтың күйшілік өнерін тереңірек зерттеуді ұйғарады. 1936 жылы «Қазақстанның батыс өңіріндегі домбыраның үш мектебі» және «Халық композитор Құрманғазы» атты ауқымды зерттеу очерктерін жазып бітіреді. Сол жылы ғалымның «Қазақтың халық композиторы Құрманғазы» атты кітабы жарық көрді. Бұл кітап А.Қ.Жұбановтың күйші Құрманғазының шығармашылығын зерттеп жазған алғашқы еңбегі. Құрманғазы А.Қ.Жұбановтың өмірлік тақырыбына айналып, ол оның күйшілік мұрасына ерекше көңіл аударды. Көп жылдар бойы А.Қ.Жұбановтың аялаған арманы – «Құрманғазы» операсын жазу болды. Бұл туралы жазушы-академик Ғабит Мүсірепов А.Жұбановтың «Ғасырлар пернесі» еңбегінің алғысөзінде тоқталып өтті: «Ақаң соңғы кезде Құрманғазы туралы опера жазып жүр еді. Ұлы күйшінің сүйікті бейнесін жасау үшін ол өмір бойы жұмыс істеді десе де болады. 1936 жылы шыққан кішкентай кітапшадан осы операға дейінгі аралықта Ақаң Құрманғазыны бір де күн жадынан шығарған емес» [4, 7]. Расында А.Қ.Жұбанов Құрманғазының өмірбаяны мен күйлері туралы құнды деректерді тірнектеп жинады. Құрманғазының күйлерінен оптимизм,

күрес рухы естілетінін және олар Махамбет Өтемісұлының жалынды өлеңдеріне ұқсайтынын айтып, Құрманғазының бейнесі мен шығармашылығына сипаттама береді: «Қолындағы қаруы – домбырасымен халқының бақыты үшін өмір бойы күрескен, музыкасында халық өмірінің ең көкейкесті мәселелерін тақырып етіп көтерген реалист суреткер Құрманғазының шәкірттері осы кезде Қазақстанның қай бұрышынан болса да табылады» – деп жазды. [4, 114].

1945 жылы «Қазақ халық композиторларының өмірі мен творчествосы» монографиясы үшін Жоғары аттестациялық комиссия шешімімен А.Қ.Жұбановқа қорғаусыз өнертану докторы ғылыми атағы берілді, ал 1946 жылы Ғылым Академиясының Құрылтайшылар жиналысында Академияның мүшесі болып тағайындалып, академик дәрежесі берілді.

1960 жылы А.Қ.Жұбановтың «Құрманғазы» атты ұлы халық композитор әрі күйші Құрманғазының өмірбаяны мен шығармашылығы туралы көлемді кітабы шықты. Құрманғазының «Балбырауын», «Кішкентай», «Қайран шешем», «Сарыарқа», «Алатау», «Ақсақ киік» және тағы басқа күйлерінің шығу тарихын зерделеп, оларды форма, композиция жығанан талдап, күйлерінің кең ауқымды бейнелерімен, тақырыптардың түрлерімен таныстырады. А.Қ.Жұбанов Құрманғазының шығармашылығы келер ұрпақ композиторлар үшін шабыт беретін қайнар бұлақ деп жоғары бағалады.

А.Жұбановтың бастауымен 1940-1980 жылдар аралығында ғылыми экспедициялардың нәтижесінде Қазақстанның түкпір-түкпірінен 10 мыңдай ән-күй фольклорлық нұсқалары жиналды. Қазақтың кәсіпқой халық композиторларының өмір деректері жинастырылды, шығармалары нотаға түсіріліп, күйлері мен әндері жанр бойынша жүйелендірілді. Осы экспедицияларда жүріп А.Жұбанов қарапайым қазақ отбасыларында өнерге құштар, бірақ үйренуге мүмкіндігі жоқ жас таланттарды жиі кездестірді. Талабы таудай ауыл балаларға кәсіби білім беруді іштей көксіп, музыкалық мектеп ашу туралы алғашқы ой келіп, Республикалық қазақ музыка мектеп-интернатының іргетасы қаланды. 1968 жылы алғашқы мектеп директоры Түркістан Өзбековтың ұсынысымен білім ошағына Ахмет Жұбановтың есімі берілді. Биыл мектептің ашылуына 60 жыл өтіп отыр, осы жылдар аралығында мектепті 1300-ден астам түлектер бітірді, олардың ішінде 700-ге жуығы халықаралық және республикалық байқаулардың лауреаттары. Қазіргі таңда А.Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған РҚМММИ түлектері Қазақстан Республикасының барлық шығармашылық ұжымдарында жұмыс атқаруда, Қазақстанның барлық қалаларында музыка мектептерінде, колледждерінде, жоғары оқу орындарында дәріс беруде. Мектеп түлектерінің арасында көрнекті композиторлар, қоғам қайраткерлері, талантты дирижерлер, мәдени ұжым басқарушылары, халық артистер, профессорлар, ғылыми дәрежеге жеткен жас ғалымдар бар.

Сонымен қатар бұл экспедициялардың нәтижесінде 1961 жылы А.Қ.Жұбановтың «Құрманғазы күйлері» және «Дәулеткерейдің күйлері» атты нотаға түсірілген күйлер жинақтары жарыққа шықты. Күйлер жинақтары алғысөз және күйлерге берілген түсіндірмелермен толықтырылған.

1963 жылы академик А.Қ.Жұбановтың көрнекті композитор, Совет Одағының халық артисі Мұқан Төлебаевтың өмірі мен шығармашылық жолы баяндалған «Мұқан Төлебаев» атты кітапшасы жарық көрді.

Қазақ музыкатану тарихында XIX ғасырдың халық композиторларының өмірі мен тұрмыс жағдайлары суреттелген, шығармашылықтары алғашқы рет жүйелендіріп берілген тұңғыш зерттеу еңбек, ол А.Қ.Жұбановтың «Қазақ халық композиторларының өмірі мен творчествосы» кітабы. А.Қ.Жұбановтың қызы Ғазиза Жұбанованың естеліктері бойынша бұл кітап 1942 жылы баспадан шыға салысымен лезде таралып сатылып кетті, демек қоғамның сұранысына ие болды.

1953 Сталин дүние салып, елдегі саяси жағдай қалыпқа келе бастады. А.Қ.Жұбанов «Қазақ халық композиторларының өмірі мен творчествосы» еңбегінің жетіспеушіліктерін қайта қарастырып, жаңадан өңдеу және толықтыру жұмыстарына кірісті. Нәтижесінде 1958 жылы «Ғасырлар пернесі» және 1963 жылы «Замана бұлбұлдары» еңбектері жарық көрді.

1968 жылы «Замана бұлбұлдары» кітабы үшін А.Қ.Жұбанов Қазақ КСР Ғылым академиясының Шоқан Уәлиханов атындағы сыйлығының иегері болды. Бұл кітаптар бүгінгі күнге дейін көкейкестілігін жоғалтпай, музыкатанушы, зерттеуші, музыканттардың қолдан түсірмей ден қойып оқитын еңбектердің біріне айналды.

«Ғасырлар пернесі» монографиясында академик А.Қ.Жұбанов халықтың тарихына үңіліп, фольклор, музыка, поэзиясына сүйеніп, қазақ елінің рухани құндылықтарын көркем суреттей ала білді. Өткен ғасырдың оқиғаларын шынайы әрі аса шеберлікпен сипаттап, халық композиторларының шығармашылықтарын өмір сүрген сол заманмен ұштастыра отырып, олардың әділетсіздікпен күресін, алға деген ұмтылыстарын, жеңістері мен қуаныштарын асқан психолог ретінде бейнелей ала білді.

А.Қ.Жұбанов өзі домбырашы бола тұра, аспаптық орындаушылық шеберліктің мәдениетін, оның түрлі аймақтық мектептерінің ерекшеліктерін, орындаушылық мәнері мен техникалық әдіс-тәсілдерін кәсіби тұрғыдан сипаттайды. Құрманғазы, Дәулеткерей, Тәттімбет, Байсерке, Абыл күйші-композиторлар басқа ұлттардың аспаптық музыка мәдениетін де қабылдағанын айтады. Қазақ музыкасы ұлттық шеңберде ғана дамымағанына дәйексөздер келтіреді.

«Ғасырлар пернесі» кітабының үлкен жетістігі – А.Қ.Жұбановтың халық композиторларының өмірбаяны мен шығармашылықтарын зерделеп баяндағанында ғана емес, ал олардың әрқайсысының бірегейлігі мен жеке ерекшеліктерін суреттей ала білгендігінде.

А.Қ.Жұбановтың «Замана бұлбұлдары» іргелі монографиясы қазақ даласының әнші-ақын композиторларының шығармашылығына, халықтың ән өнеріне арналған. Кітапты жазу барысында А.Қ.Жұбанов жүзден астам адамдардың көмегіне жүгініп, әр композитор туралы ақпаратты аз-аздан біртіндеп жиғанын түсіндіріп кетеді.

А.Қ.Жұбановтың шәкірті, белгілі өнертанушы Б.Ғизатов: ««Ғасырлар пернесі» мен «Замана бұлбұлдары» қазақ музыкасына қойылған үлкен ескерткіш іспеттес» [5, 80] – деп, еңбектердің құндылығын жоғары бағалады.

«Өскен өнер» кітабы академик А.Қ.Жұбановтың соңғы еңбегі болып саналады. Кітап Ғазиза Ахметқызының баспаға дайындауымен 1985 жылы шықты. Бұл еңбекке композитордың әр жылдары жазған ғылыми, сыни мақалалары, очерктері және естеліктері кірді. «Өскен өнер» еңбегі – академик А.Қ.Жұбановтың музыкатанушы қызметінің қорытынды еңбегі. А.Қ.Жұбанов көрнекті ғылым және өнер қайраткерлерімен соңғы кездесулерімен, кемел ойларымен, орындалмаған идеяларымен бөлісті.

А.Қ.Жұбановтың «Ән-күй сапары» (1976), «Өскен өнер» (1985) және басқа да жарияланбаған еңбектері КСРО халық артисі, композитор, профессор Ғазиза Ахметқызының редакциясымен, әкесінің еңбектерін жинақтап өңдеуімен басып шығарылған.

Қорытындылай келе, А.Қ.Жұбановтың шығармашылығы қазақ халқының тарихымен, музыка мәдениетімен тікелей байланысты. Өнертану докторы, профессор А.Д.Алексеев: «Ахмет Қуанұлы қазақ музыкасын өте жақсы көреді және жетік біледі, өйткені ол оны бесігінен, қазақтың гүл даласының жұпар иісімен бірге сіңірген» – деп композитордың болмысын нақты суреттеп жазды. А.Қ.Жұбанов халқының тарихын, музыкасын, фольклорын, әдебиетін, философиясын, дәстүрін, тілін, дінін терең біле тұра, оның рухани мәдениетін қағаз беттеріне түсірді. А.Жұбановтың бұл қасиеттері, әрине, оны басқа зерттеушілерден ерекшелендіреді. Оның сіңірген еңбегіне байланысты пікірін өнертанушы М.Амангелді: «Артында өшпестей мұра қалдырған композитор А.Жұбановтың туындылары келер ұрпағымен бірге жасап, үшінші мыңжылдыққа аяқ басты. Мұндай құрмет, мұндай шығармашылық табыс сирек болатын құбылыс. Өзінің барлық білімі мен ақыл-ойын, күш-жігерін қазақ кәсіби музыка өнерінің дамуына сарп еткен шынайы талант иесіне берілетін халқының нақтылы бағасы осындай болса керек» [6] – деп білдірді.

Профессор А.Қ.Жұбанов Қазақстанның музыкатану, өнертану ғылымдарының көшбасшысы, қазақ музыкалық білім мен өнер саласының іргетасын қалаушы. Ұлағатты ұстаз ретінде ұлттық кадрлар дайындауда қосқан үлесі орасан, оның шәкірттері КСРО халық

артистері Ш.Қажғалиев, Н.Тілендиев, ҚазКСР халық артистері Г.Баязитова, Ф.Балғаева, Ф.Мансуров, Р.Омаров, ҚазКСР өнер қайраткері Х.Тастанов, өнертану кандидаттары Б.Ғизатов, А.Кетегенова, З.Қопақов, Ж.Рысалдин және басқалар.

А.Қ. Жұбановтың бойындағы қасиеттерінің барлығы шынайы ғалымда болуы тиіс қасиеттер. Оның музыкатанушы және публицистикалық бағытқа ұмтылуының себебі де қазақтың ұлттық музыка мәдениетін сақтап қалуын терең түсінгенінде. Сонымен қатар ғалым ретінде Ахмет Қуанұлы Жұбанов қазақтың ұлттық музыкасын зерттеп қана шектелген жоқ, оның ғылыми ізденістерінің тақырыптары әлемнің классикалық музыкасын қамтиды, туысқан халықтардың музыкалық өнерін: азербайжан, башқұрт, ұйғыр музыкасы жайлы мақалалары бар, орыс музыка қайраткерлері жайында көп жазған.

А.Қ. Жұбановтың қоғамдық-ағартушылық қызметі әлі күнге дейін өз жалғасын тауып, дамып келеді. А.Қ.Жұбановтың бастамаларының барлығы бүгінгі күні Қазақстан Республикасының мәдениетіндегі үлкен орын алып отырған мекемелер мен беделді шығармашылық ұжымдар халыққа қызметтерін жалғастырып жатыр. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық халық аспаптар оркестрі қай мемлекетке іс-сапарға шықпаса да қазақтың төл өнерін жоғары деңгейде көрсетіп, ұлттық музыка дәстүрін әлемге танытып жүр.

А.Қ.Жұбанов Қазақстандағы алғашқы қазақ дирижеры ғана емес, ол дирижерлық мектептің қалыптастырушысы. Оның шәкірттері Ресейдің Халық артисі Фуат Мансұров, Қазақстанның Халық артисі Шамғон Қажғалиев өз естеліктерінде ұстазы туралы жылы лебіздерін қалдырған.

А.Қ. Жұбанов-композитордың мұрасы да бүгінгі күні ең биік сахналарда орындалып келеді. Композитордың Л.Хамидимен бірігіп жазған «Абай» операсымен жыл сайын Абай атындағы опера және балет театрының әр маусымы ашылады. Опера шетелдік сахналарда да қойылып, жоғары сұранысқа ие. А.Жұбановтың шығармалары Республикалық байқауларда, фестивальдерде, хорлары, әндері мемлекеттік концерттерде орындалып тұрады.

Композитор, ғалым А.Қ. Жұбановтың шығармашылық жолы еліміздің тарихы мен мәдениетін зерттеуге арналған дереккөз ретінде де қызығушылық тудырады. Уақыт өткен сайын А.Қ. Жұбановтың тұлғасы бізге жақындай түсетін сияқты, өйткені А.Қ. Жұбановтың қалдырған мұрасы тарихи құндылығында ғана емес, бүгінгі таңы А.Қ. Жұбанов мұрасы өзектілігін жоғалтпай, қазақ халқының мәдени мұрасына айналды.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Гизатов Б. Академик Ахмет Жубанов. Жизнь и творчество (1906-1968). Алма-Ата: Жазушы, 1972.
2. Ерзакович Б. Г. У истоков казахского музыкознания: (по материалам русских ученых XIX в.). – Алма-Ата: Наука, 1987. – 176 б.
3. Жұбанов А.Қ. Өн-күй сапары. Алматы, Қазақ ССР-нің «Ғылым» баспасы, 1976, – 478 б.
4. Жұбанов А.Қ. Ғасырлар пернесі. – Алматы: Жазушы баспасы, 1975, – 400 б.
5. Ғизатов Б. Абай әндері. Алматы: Өнер, 1995. – 304 б.
6. <http://malimetter.kz/>
7. <http://sozvuchie.by/proza/dina-mosienko-mir-kazakhskoj-muzyki-glazami-zarubezhnykh-issledovatelej.html>
8. Под ред. Мутанова Г.М. Өнегелі өмір. Жубанов А. – Алматы: Қазақ университеті, 2017. – 387 б.
9. Жұбанов А.Қ. Замана бұлбұлдары. – Алматы: Қазақтың Мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1963, – 442 б.
10. Затаевич А.В. 1000 песен казахского народа. М., 1963, издание II.

АЛҒАШҚЫЛАРДЫҢ БІРІ

Жунисов Б.А.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Әр халықтың өз ұлттық қаһармандары бар, оларға деген сүйіспеншілік пен ризашылық уақыт өте келе көбеймесе, өшпейді. Қалдырған мұралары ұрпақтан-ұрпаққа жалғасып, болашаққа жол сілтейтін, бағыт беретін шамшырақ қызметін атқарады. Бұл қаһармандар әдеби кейіпкерлер емес, адамзат тарихында дара орны бар нағыз тарихи тұлғалар, олар халықты ерекше күшпен өзін, дүниедегі өз ерекшелігін және адамзат мәдениеті шеңберіндегі өзара байланысын түсінуге көмектескен жандар. Қазақстан халқы үшін аты аңызға айналған, шымыр қаһарман адамдардың бірі – Ахмет Қуанұлы Жұбанов. Музыканттың бүкіл өмірбаяны туған халқына шынайы қызмет көрсетудің үлгісі болып табылады. Ахмет Жұбанов – ұлттық құбылыс қана емес, сонымен бірге әмбебап құбылыс. 1930-31 жылдардан бастап халық әуендерін жалықпай жинап, зерттеп, солардың негізінде өз шығармаларын жазып, мақалалар шығарып, концерттер мен лекциялар беріп, қазақ музыкасын бүкіл әлемге паш етті.

Көркем өнер ғылымдарының докторы (1943), Қазақ ССР-ның қос орденді халық артисі (1944), Қазақ ССР Ғылым академиясының академигі (1946), профессор (1948), композитор, дирижер, этнограф Ахмет Қуанұлы Жұбанов әрі пианист, скрипкашы, домбырашы, музыка тарихын зерттеуші ғалым, музыка қайраткерлерінің өмірін баяндап, бейнесін жасаушы жазушы, музыка кадрларын оқытып, үйретуші және тәрбиелеуші педагог, жастарға ақыл-кеңес беруші ұстаз болды [1, б. 4]. Ахмет Жұбанов 1906 жылы 29 сәуір айында Ақтөбе облысы, Жұрын ауданы Мұғаджардың Қосуақтам деген жерінде дүниеге келіп, 1968 жылы Алматыда қайтыс болды. Ауыл баласы Ахаң жасынан халық мұғалімі Қ.Ашғалиевтан оқып, хат тануы, белгілі күйші Талымды тыңдап, сүйікті музыка өнерінен сауат ашуы, саққұлақ Қуан әкесінен, жазушы Жиенғали мен тілші ағасы Құдайбергеннен тәлім алып, 1925 жылы мұғалімдер даярлайтын курсты бітіріп, оқытушы болып жүріп музыкаға деген сүйіспеншілігін қалдырмай өз бетімен музыкалық сауатын ашуға талаптануы, орыстың халық аспаптар әуесқойлары оркестріне қатысып, балалайка, мандолина, гитарада кезек ойнауы, скрипкашы П.Чернюктен (1928) скрипка үйренуі арқасында Ленинград қаласындағы М.И.Глинка атындағы техникумға оқуға түсуге септігін тигізді [2, б. 8-17]. Онда А.А.Этигонның скрипка класы бойынша оқиды. 1928 жылы Ленинград консерваториясында Ф.А.Ниманның гобой класы бойынша сыныбында оқып, музыка теориясы мен тарих факультетінде оқуын жалғастырады. Бұл факультетте полифониядан – Х.С.Кушнарев, гармониядан – Ю.Тюлин, инструментовкадан – М.Чернов, музыка тарихынан – А.Оссовский, Б.Асафьев, Р.Груббер, музыка тыңдаудан – Р.Зарицкая, музыка әдебиетінен – З.Эвальд, СССР халықтары музыкасынан – Е.Гиппиус, акустикадан – А.Римский-Корсаков және басқалары дәріс берді. 1932 жылы А.Жұбанов консерваторияны мерзімінен бұрын бітіріп, Ленинградтағы мемлекеттік көркем өнер зерттеу академиясының музыка бөлімі аспирантурасына түседі [3, б. 14-15]. 1932 жылы Алматыда музыкалық драма техникумының, сурет өнерінің, сондай-ақ хореографиялық техникумдардың ашылуы қазақтың профессионалдық ұлт кадрларын даярлауда айтулы роль атқарды. А.Жұбанов қазақтың профессионалдық музыка мәдениетін дамытуда үлкен ұйымдастырушылық қызмет жасады. 1933 жылы А.Жұбанов музыкалық драма техникумының оқу ісін басқарушы, оқытушысы қызметін атқарды. А.Жұбановтың ұсынысымен техникум жанынан қазақ музыкасын зерттейтін Ғылыми кабинет және қазақтың халық аспаптарын жетілдіретін экспериментальдық шеберхана (Қазақстан Халық Комиссарлары советі 1933 жылдың 29 апрелінде), СССР Ғылыми академиясының Қазақ филиалы Президимумы жанынан өнертану секторы (кейін Қазақ ССР Ғылым академиясының М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының музыкалық бөлімі) ашылды. 1933 жылы А.Жұбанов Алматының музыкалық драма техникумы студенттерінің күшімен он бір кісілік домбырашылар ансамблін

ұйымдастырады. Бұл іс-шара қазақ музыкасының тарихында бұрын-соңды болып көрмеген тұңғыш домбыра ансамблі еді. 1934 жылы А.Жұбанов құрған домбырашылар ансамблі негізінде қазіргі қазақтың халық аспаптар оркестрі ұйымдастырылды. Қазақ АССР-ның Халық ағарту комиссариаты халық аспаптар оркестрін ұйымдастыру туралы 1934 жылдың 25 июніндегі арнаулы бұйрықта: «25 июньнен бастап техникумның домбыра оркестрінің және халық өнерпаздарының слетіне қатысқан таңдаулы домбырашылардың, қобызшылардың, сыбызғышылардың негізінде музыкалық драма техникумының жанынан КазЦИК атындағы Қазақтың тұңғыш ұлт аспаптар оркестрі ұйымдастырылды деп есептелсін», - деп көрсетілді. Оркестрдің дирижері және көркемдік жағын басқарушы болып Ахмет Қуанұлы Жұбанов арнаулы бұйрық арқылы бекітілді [2, б. 31-33]. 1944 жылы халық аспаптар оркестрінің онжылдық мерекесін атап өту салтанатты кешінде Қазақ ССР Жоғары Советі Президиумының Указы бойынша оркестрге қазақтың ұлы композиторы Құрманғазының есімі беріліп, ол – «Қазақтың Құрманғазы атындағы халық аспаптар оркестрі» деп аталатын болды. Оркестрге сіңірген творчестволық зор еңбегі үшін оның негізін салушы, әрі ұйымдастырушысы Ахмет Қуанұлы Жұбановқа Қазақ ССР-інің халық артисі деген құрметті атақ берілді [2, б. 39]. Сонымен бірге А.Жұбанов 1935 жылы Қазақтың Жамбыл атындағы мемлекеттік филармониясы ұйымдасқанда, оның директоры, көркемдік жағын басқарушысы да, бас дирижері де болды. Мұның үстіне Қазақ ССР Ғылым академиясының М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының музыкалық бөлімін, қазіргі қазақ консерваториясының өзі ұйымдастырған халық аспаптар кафедрасын басқарып, қазақ халық музыкасының тарихынан, дирижерлік пен аспаптанудан сабақ берді.

Қазақ музыкасының тарихын ғылыми тұрғыда жан-жақты сөз етіп, белгілі бір жүйеге түсірген тарихшы-ғалым Ахмет Жұбанов болды. Ахмет Жұбановтың қазақ музыка мәдениетіне байланысты зерттеулері, жүздеген мақалалары, очерктері, музыкалық новеллалары, көлемді ғылыми еңбектері советтік музыка зерттеу ғылымына қосылған үлкен үлес. «Жұбановтың қазақ халық ән-күй творчествосының табиғаты мен тіл ерекшелігі жайлы, ұлы композитор-күйшілер Құрманғазы, Дәулеткерей, Сейтек, Тәттімбет, Қазанқап, Абыл хақындағы монографиялық ғылыми-зерттеу еңбектері – қазақ музыка тарихына қосылған ұлағатты дүниелер». «Музыка әліппесі» атты тұңғыш ғылыми еңбегі (1931), «Қазақ халық композиторы Құрманғазы» атты кітап (1936), «Қазақтың халық композиторларының өмірі мен творчествосы» деген көлемді зерттеу еңбегі (1942), «Евгений Онегин» (1946), «Ғасырлар пернесі» (1958), «Құрманғазы» (1960), «Замана бұлбұлдары» (1963), «Мұқан Төлебаев» (1962), «Қазақтың халық композиторлары» атты очерк (1963), «Музыка сауаты» (1950), «Музыкадағы алғашқы адым» деген алты баспа табақтық еңбегі (1962) Ахмет Жұбановтың қазақ музыкасының тарихын жасаудағы ерен еңбектері. «Ән-күй сапары» (1976) – атты үлкен кітапта қазақтың тұңғыш академик-композиторы, қазақ музыка мәдениетінің ірі қайраткері Ахмет Қуанұлы Жұбановтың таңдамалы ғылыми-зерттеу, музыкалық еңбектері жинақталған.

А.Жұбанов композиторлық творчествомен 1938 жылдардан бастап айналыса бастады. М.Ф.Гнесинмен бірлесіп «Аманкелді» фильміне музыка (1938), Ғ.Мүсіреповтың «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» (1938), М.Ақынжановтың «Исатай-Махамбет», М.Әуезовтың «Абай», «Айман-Шолпан», «Азат-қыз», Х.Есенжановтың «Бақыт таңы» және Ә.Тәжібаевтың «Сары» драмаларына, Н.Баймұхамбетовтың «Аттаным» либреттосына музыкалар жазды [3, б. 94]. Фортепиано мен жеке дауысқа арналған әндер: «Қарлығаш», «Бейбітшілік жыры», «Қайдасың», «Ұмытпа», «Көгершін», «Турксиб маршы», «Ақ Шолпан», «Құрбым», «Майра», «Тағы да жыр бастаймын», «Жастар әні», «Алатау», «Жылқышы», «Лирикалық ән», «Көңіл-күй», «Ақша қар», «Жан жарым», «Бесік жыры», «Жайна, жайна, өмірім» мен төрт дауысты хорлары: «Отан туралы ән», «Колхозшылар сал әнді», «Біздің ән», «Москва», «Партия туралы ән», «Әуигай», «Ауыл кеші», «Сары» бір актылы, екі картиналы музыкалық пьеса (1938), аспаптық және ірі формадағы симфониялық шығармалары: «Тәжік билері», симфония оркестрі мен халық аспаптар оркестрі үшін «Абай» атты поэма, №1 және №2 «Вокальдық сюиталар», симфония оркестрі мен қазақтың халық аспаптары оркестрі үшін екі вариантта

«Увертюра фантазиясы» (1941), Ұлы Отан соғысы жылдары «Серт», «Қалғанынша қасық қан», «Москва», «Майданнан хат», «Ақшолпан» атты вокальдық туындылары, «Төлеген Тоқтаров» атты увертюра-фантазия, Екі оркестрлік сюитасы, қобыз бен скрипка үшін жазған «Ариясы», қобызға жазған «Көктем» атты вальсі, «Романсы», Ықыластың «Жезкиігінің» тақырыбына жазған «Күйі», «Абай» атты симфониялық поэма, «Құрманғазы маршы», «Қазақ маршы», «Абай әндерінің тақырыбына жазған фантазиясы», Бірінші және Екінші тәжік сюиталары, «Қазақтың вокальдық сюитасы», «Би күйі», Латиф Хамидимен творчестволық бірлікте жазған «Абай» (1944) және «Төлеген Тоқтаров» (1947) опералары, Ғазиза Жұбанова аяқтаған «Құрманғазы» (1987) атты радиоопера музыкалық әдебиетіміздегі елеулі көрініс болды.

Музыка – жан азығы. Әдебиет – адамтану ғылымы болса, музыка сол адамның жан жүйесін баурап алатын өнер. «Физкультура – дене үшін де, музыка – жан үшін» деп Платон бос айтпаған. Қиындығын айтқанға үркіп кетпей, жастар музыкаға оқындар! [1, б. 174]. 1944 жылы жазда Алматыда ашылған консерваторияның музыкалық ағарту мәні орасан зор болды. Алматының Құрманғазы атындағы консерваториясында Ахмет Жұбанов көп жылдар бойы қазақтың халық музыкасының тарихынан лекция оқыды, дирижерлықтан, инструментовкадан сабақ берді.. Композиторлар шығармалары тыңдаушыларға тек орындаушылар арқылы жететіні белгілі. 1939 жылы ұйымдастырылған Қазақстан Композиторлары одағының мүшелері қазіргі уақытта республиканың музыка өнерін дамытуда аянбай атсалысуда. Ең қуанышты жағдай сол, болашаққа талпынған, композиторлар үшін жігерлендіріп толқытатын жастар лебінің өсуі. Аға буын композиторлар Б. Ә. Дәлденбай, В. А. Стригоцкий, С. К. Абдинуров және басқалары композиторлар кадрларын даярлауда ерінбей еңбек етуде. Қазақстанда қазіргі таңда 159 балалар музыка мектебі және 127 өнер мектептері жұмыс істейді. Әр жылдары Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған республикалық қазақ мамандандырылған музыка мектеп интернатында Бейбіт Әбілұлы Дәлденбай, Ерболат Оспайбекұлы Андосов, Әділ Бестібаев, Ермұрат Үсенов, Хабибулла Зайнуллаевич Сетеков композиция сыныбы бойынша дәріс берді. Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған республикалық қазақ мамандандырылған музыка мектеп интернаты (РҚМММИ) 1964 жылдың қараша айында Қазақ ССР министрлер кабинетінің қаулысымен қазақ музыкасын зерттеуші көрнекті ғалым, әйгілі композитор, дирижер, Қазақстанның халық артисі, өнертану ғылымының докторы, профессор, академик Ахмет Қуанұлы Жұбановтың тынбай еңбек етуінің нәтижесінде ашылды.

Ахмет Қуанұлы Жұбановтың атында Алматыда көше, республикалық музыка мектебі, облыс орталықтарындағы музыка училищелер мен жоғары оқу орындары бар. Ахаң салған жолды ілгері жалғастырып, мәдениетіміздің дамып көркею саласында қыруар еңбек жасап жатқан төмендегі танымал ізбасарлары мен жалғастырушылары туралы атап өтетін болсақ, олардың барлығы А.Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған РҚМММИ қатысты.

Дәлденбай Бейбіт Әбілұлы – Қазақстан Республикасының (ҚР) Еңбек сіңірген қайраткері, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясының (ҚҰК) музыкатану және композиция кафедрасының профессоры. Республикалық және халықаралық байқаулардың лауреаты. КСРО және Қазақстан Композиторлар одағының мүшесі. 1973 жылы Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған РҚМММИ бітірді. Мектепте кларнет мамандығы бойынша Г.Ф.Лебедев сыныбында, композициядан ұстаз А.Н.Руднянский сыныбында, фортепианодан ұстаз Г.А.Алланазарова сыныбында дәріс алды. 1979 жылы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясында (АМК) профессор Ғ.А.Жұбанованың композиция сыныбын бітіріп, 1985 жылы ассисентура-стажировкада болды. Мәскеу консерваториясында профессор А.С.Леманның композиция сыныбын бітірген [4, б. 34]. Б.Ә.Дәлденбай шығармалары: «Ер төстік» ертегі-балет, күй «Серпін», «Алмақұн» халық аспаптар оркестрі үшін, «Кварта-квинта» ішекті оркестріне, «Шәкәрім» атты драма спектакльге музыка, симфония «Желтоқсан толқыны», балет «Махаббат періштесі», «Бәйге», «Көкойнақ» симфониялық оркестр үшін, жасөспірімдер мен балаларға арналған

фортепианолық шығармалары, қазақ халық күйлері мен әндері өңделген пьесалар, «Көбелектердің мезгілі» және «Қонақтар» атты мультипликациялық фильмдерге музыка, «Алыстағы қыстау» атты қысқаметражды фильмге, «Жоқшы» телевизиялық документтік фильмге музыка, «Жаңғақ және скрипка», «Жаңадан келген» атты мультипликациялық фильмдерге музыка, «Жамбылдың жастығы», «Сардар» атты көркем фильмдерге музыка, фортепианоға арналған Екі пьеса, кларнет пен фортепианоға арналған Екі пьеса, скрипка мен фортепианоға арналған Тақырып вариацияларымен, кларнет пен фортепианоға арналған «Концерттік пьеса», фортепианоға арналған пьеса «Көкпар», скрипка мен фортепианоға арналған Пьеса, труба мен фортепианоға арналған Пьеса, «Контрасты», Тақырып вариацияларымен скрипка, виолончель, кларнет пен фортепианоға арналған, «Амангельді сарбаздары» атты шығарма домбра, фортепиано және ұрмалы аспаптарға арналған, скрипка мен фортепианоға арналған Рапсодия, балаларға арналған фортепианолық пьесалар циклі, «Күй-толғау» қобыз бен фортепианоға арналған, сыбызғыға арналған пьеса, қыл-қобызға арналған күй, эстрадалық әндер және т. б.

Хабибулла Зайнуллаевич Сетеков – композитор, республикалық және халықаралық байқаулардың лауреаты, Қазақстан Композиторлар одағының мүшесі. 1976 жылы Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған РҚМММИ фортепиано мамандығы бойынша ұстаз Л.Л.Минкина сыныбында, ал теориялық пәндер бойынша ұстаз М.П.Сабитова сыныбында бітірді. 1981 жылы Құрманғазы атындағы АМК-да фортепиано мамандығы бойынша профессор В.М.Ибраева сыныбын, 1982 жылы композиция мамандығы бойынша профессор Құдыс Қожамиров сыныбын бітірген. 1985 жылы Құрманғазы атындағы АМК-да композиция сыныбы бойынша профессор Құдыс Қожамировта ассисентура-стажировканы өтті. Хабибулла Сетеков шығармалары: үш бөлімді симфония, фортепиано мен оркестрге арналған концерт, Фантазия, флейта мен камералық оркестрге арналған концерт, гобой мен ішекті аспаптар оркестріне арналған концерт, «Туған жер» балладасы, «28 панфиловшылар» балладасы, труба мен камералық оркестрге арналған концерт, кларнет пен камералық оркестрге арналған концерт, «Көтеріліс» атты симфониялық поэма, «Жолаушы» атты симфониялық поэма, екі рояльға жазылған Вариациялар, үрмелі аспаптар оркестріне арналған Марш, фортепианоға арналған Прелюдия мен Токката, Юмореска, Концерт, Кантата «Ер бабаларым», Кантата «Гимн ВС РК», драмалық спектакльдерге музыка: «Назугум», «Наказание», «Апчил», «Святой грех», «Ловкач», фортепиано, скрипка, кларнет, труба және чанғаға арналған пьесалар, ішекті квартетке арналған Квартет, әндер, романстар және т.б. шығармалары.

Әділ Бестыбаев - композитор, Құрманғазы атындағы ҚҰК-ның композиция кафедрасының доценті (1982-1997), Қазақстан Композиторлар одағының мүшесі, Canadian Music Centre Халықаралық композиторлар одағының мүшесі. 1977 жылы Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған РҚМММИ «музыка теориясы» мамандығы бойынша ұстаз Л.А.Жуйкованың сыныбында, композициядан А.Н.Руднянский сыныбында, фортепианодан ұстаз Т.И.Манжосова сыныбында, ал теориялық пәндер бойынша ұстаз М.П.Сабитова сыныбында бітірді. 1982 жылы Құрманғазы атындағы АМК-да композиция класын КСРО халық әртісі, композитор, профессор Ғ.А.Жұбанова сыныбында бітірді. 1989 жылы П.И.Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясында Ресей халық әртісі, профессор Н.Н.Сидельниковтың сыныбында стажировка өтті. 2006 жылдан бастап Канаданың Ванкувер қаласында тұрады [4, б. 35]. Әділ Бестыбаевтің негізі шығармалары: «Байтерек» балеті, «Жертва Божья» симфониясы, «Азия дауысы» үрмелі аспаптар оркестріне марш, «Концерт Б.Эс.Т монограммасына» ішекті квартетке арналған, «Великий Могол» симфониялық поэма үрмелі аспаптар оркестріне жазылған, симфония №3 «Идея фикс» үрмелі аспаптар оркестріне, кинофильмдерге музыка, қазақ халық әні «Қамажай» тақырыбына жазылған фортепианоға арналған вариациялар, Жаяу Мұсаның «Ақ сиса» әніне фантазия үрмелі аспаптар оркестріне арналған, «Ниагара» ұрмалы аспаптар мен ішекті аспаптар оркестріне арналған пьеса, фортепианоға арналған «Скерцо», «Фатимия», Абай Құнанбаевтің «Көзімнің қарасы» және «Токката», «Той думан» үрмелі аспаптар оркестріне

арналған пьеса, «Арғымақ» үрмелі аспаптар оркестріне арналған симфониялық сурет, «Ашу басар» симфониялық күй, Брасс-квинтет екі труба, валторналар, тромбон мен тубаға арналған, «Шаухар күй» камералық оркестрге арналған, күй «Толғау» және т. б.

Ерболат Андосов (1961-2007) – композитор, Қазақстан Композиторлар одағының мүшесі. 1979 жылы Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған РҚМММИ баян мамандығы бойынша ұстаз Ф.В.Легкунец сыныбында, теориялық пәндер бойынша ұстаздар Е.М.Лебель мен Л.Г.Павлова сыныбында бітірді. 1979 жылы Құрманғазы атындағы АМК-да композиция сыныбын профессор Құдыс Қожамировта, ал 1989 жылы П.И.Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясында ассисентура-стажировканы бітірді. Ерболат Оспайбекұлы 1992-1996 жылдары Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған РҚМММИ-да композиция сыныбы бойынша дәріс берді. Ерболат Андосов шығармалары: «Праздничный кюй» үрмелі ағаш аспаптар квинтетіне арналған, жастар мен балаларға арналған фортепианолық шығармалары «Балалар альбомы», пьесалар және т.б.

Талғат Андосов - композитор, Қазақстан Композиторлар одағының мүшесі. 1991 жылы Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған РҚМММИ хормен дирижерлау мамандығы бойынша ұстаз Н.Ю.Харченко сыныбында бітірді. 1996 жылы Құрманғазы атындағы АМК-да композиция мамандығы бойынша профессор Құдыс Қожамиров сыныбын аяқтады. Кейін профессор Е.Р.Рахмадиевтің сыныбында ассисентура-стажировка өтті [4, б. 36]. Талғат Андосов шығармалары: фортепиано мен оркестрге арналған Концерт, фортепиано мен оркестрге арналған Диптих, фортепианоға арналған пьесалар, вариация.

Алиби Абдинуров – композитор, дирижер, музыковед, өнер қайраткері, ҚР «Дарын» мемлекеттік жастар сыйлығының лауреаты, «Серпер» Қазақстан Жастар одағы марапаттының иегері, Қазақ Ұлттық Өнер Университетінің (ҚҰӨУ) музыковедение және композиция кафедрасының аға ұстазы, Республикалық және халықаралық байқаулардың лауреаты. 1996 жылы Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған РҚМММИ «музыка теориясы» мамандығы бойынша ұстаздар А.А.Зобкова мен О.К.Шашкованың сыныбында бітірді. 2001 жылы Құрманғазы атындағы АМК-да композиция мамандығы бойынша профессор М.С.Сағатов сыныбында бітіріп, осы профессорда ассисентура-стажировка өтті. 2004 жылы «Симфониялық оркестрмен дирижерлау» мамандығы бойынша ҚР Халық әртісі, профессор Т.А.Абдрашев сыныбында және Гнесиндер атындағы Ресей музыка академиясында «музыковед» мамандығы бойынша білімін жалғастырды. Алиби Абдинуровтің негізгі шығармалары: «Мәңгілік әуен», «Пассакалья», «Пьеса» және «Яссави» үлкен симфониялық оркестрге арналған, «Сәкен» операсы, «Мұқағали» операсы, «Көкбөрі аңызы» балеті, «Самрук» музыкалық ертегі, «Отырар әні» ораториясы, «Мяу, Гав и Чик-Чирик» атты музыкалық спектакльге музыка, «Концерттік пьеса» виолончель мен фортепианоға арналған, «Памяти Великого Артиста» соло скрипкаға арналған, «Сылдырмақ» скрипка, контрабас және ішекті аспаптар оркестріне арналған, «Шабыт» соло альтқа арналған, Вокализ скрипкашылар ансамблі мен фортепианоға арналған, 3 этюд соло тромбонға арналған, «Теберік» гобой мен фортепианоға арналған, Трио флейта, виолончель мен баянға арналған, «Шашу» үрмелі ағаш квинтетіне арналған, Тромбоншылар квартетіне Пьеса, флейта мен гобойға арналған Пьеса, Вариациялар мен Фуга ішекті аспаптар квартетіне арналған, фортепианоға арналған шығармалар, хорға арналған «Жүректе қайрат болмаса», «Сағым», балалар хорына «Көктем лебі», «Түркістан», «Қазағым», көптеген әндер, халық әндерін өңдеген және лайықтаған шығармалары және балалар хорына әндер.

Арман Жайым – композитор, пианист, дирижер, Қазақстан Композиторлар одағының мүшесі, өнертану ғылымдарының магистрі. 2001 жылы Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған РҚМММИ бітірген. Мектепте фортепиано мамандығы бойынша ұстаз Г.А.Мелькованың сыныбында, теориялық пәндер бойынша ұстаз Л.О.Корбань сыныбында оқыды. 2001 жылы Құрманғазы атындағы ҚҰК-сын фортепиано мамандығы бойынша профессор Г.И.Кадырбекова сыныбында, 2007 жылы композиция мамандығы бойынша доцент С.Еркимбеков сыныбында бітірді. Жайым Арман Айтқалиұлының шығармалары: опера «Бейбарыс», опера «Ақбөбек», балет «Алпамыс», «Төле би» атты театрландырылған

қойылымға музыка, «Шыңырау» кинофильміне музыка, скрипка мен оркестрге арналған №1 концерт, «Кюй-дастан», қобыз бен оркестрге арналған концерт, «Қобызға арналған хрестоматия», «Көроғлы» фортепианолық трио, «Мерекелік күй» және «Жетісу аңыздары» қазақ аспаптар оркестріне арналған, «Астана» атты симфониялық оркестр мен хорға арналған, 200 астам оркестрге арналған өңдеулер мен толықтырулар және т.б. туындылар.

Әділжан Толықпаев – композитор, аранжировщик, продюсер. 2005 жылы Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған РҚМММИ скрипка мамандығы бойынша ұстаз Д.М.Чуренова мен профессор Б.С.Қожамқұлова сыныбында, теориялық пәндер бойынша ұстаз Л.О.Корбань сыныбында, фортепиано класын ұстаз С.Ж.Мащановада, импровизация сыныбын ұстаз Б.М.Бекмухамедовта бітірді. Құрманғазы атындағы ҚҰК-сын композиция мамандығы бойынша профессор Б.Дәлденбай және ұстаз Н.Акжигитова сыныбында бітірді. Әділжан Толықпаев белгілі «Saz and Soul» группаны құрушы және көркемдік жетекшісі. Ә.Толықпаев шығармалары: фортепианоға арналған пьесалары - Япурай», «Вальс», «Көроғлы», «Бөгелек», көркем фильмдерге музыка және көптеген әндерге өңдеулер.

Нурасыл Нуридин – композитор, Республикалық және халықаралық байқаулардың лауреаты. 2010 жылы Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған РҚМММИ «музыка теориясы» мамандығы бойынша доцент Е.К.Кабдуллин сыныбында, фортепиано класын ұстаз Ф.И.Нурлыбаева сыныбында бітірді. 2015 жылы Құрманғазы атындағы ҚҰК-сын композиция мамандығы бойынша профессор Б.Дәлденбай сыныбында бітірді [4, б. 39]. Нурасыл Нуридин шығармалары: фортепианоға арналған пьесалары – «Қиял самғауы», «Жауын», «Бұлттар», «Тыныштық», «Жел», «Камень», Вальстар, Ноктюрндер, Полонездер, Фантазиялар, Этюдтер, Мазуркалар, кинофильмдерге саундтректер мен әуендер және т. б.

Ертай Ниязбек – Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының студенті, Республикалық және халықаралық байқаулардың лауреаты. Консерваторияда композиция мамандығы бойынша профессор Б.Дәлденбай сыныбында дәріс алады. 2020 жылы Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған РҚМММИ «композиция» мамандығы бойынша Қазақстан Республикасының Еңбек сіңірген қайраткері Е.Үсенов сыныбында, теориялық пәндер бойынша ұстаздар М.Б.Сембаева, Д.А.Ахметбекова мен О.К.Шашкова сыныбында, фортепиано класын ұстаз Б.А.Жунисов сыныбында бітірді. Ертай 20 шақты әр түрлі аспаптарға, симфониялық және халық аспаптар оркестрлеріне арналған шығармалардың авторы, фортепианоға арналған пьесалары – «Элегия», «Ноктюрн», «Рондо», «Көңілді әуен» және көп танымал өңдеулері [5, б. 43].

Әліби Жанат – Н.А.Римский-Корсаков атындағы Санкт-Петербург мемлекеттік консерваториясының композиция факультетінің студенті, Республикалық және халықаралық байқаулардың лауреаты. 2023 жылы Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған РҚМММИ «композиция» мамандығы бойынша Қазақстан Республикасының Еңбек сіңірген қайраткері, белгілі композитор Ермұрат Үсеновтың сыныбында, домбыра маманы бойынша Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясының домбыра кафедрасының меңгерушісі, аға оқытушы, ҚР-ның мәдениет саласының үздігі Динара Нұрбаева сыныбында, теориялық пәндер бойынша Омашева Дана Есенгельдиевна сыныбында, фортепиано класын ұстаз Б.А.Жунисов сыныбында бітірді. Жанат Әліби халық аспаптар оркестріне арналған, домбыра, фортепиано, виолончель, труба аспаптарына арналған шығармалардың, көптеген вокалдық шығармалар мен әндердің және «Тақия» атты толықметражды фильміне, қысқаметражды фильмдерге жазылған саундтректер авторы.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Ахмет Қуанұлы Жұбанов ӨСКЕН ӨНЕР (мақалалар мен зерттеулер) – Қазақ ССР-інің «ҒЫЛЫМ» баспасы, Алматы-1985
2. Рсалдин Ж. АХМЕТ ЖҰБАНОВ - Қазақ ССР-інің «ҒЫЛЫМ» баспасы, Алматы-1966

3. Жұбанов А. (Құрастырғандар Н.С.Кетегенова, А.Қ.Омарова). – Алматы: «Өнер» баспасы, 2006.
4. Современное исполнительское искусство: история, теория, практика: Материалы международной научно-практической он-лайн конференции, в рамках международного конкурса фортепианной подготовки учащихся различных специальностей Eurasia Piano Forum VII – Нур-Султан: ИП «Булатов А.Ж.», 2022.
5. «Фортепианолық миниатюрлар Альбомы». Әдістемелік құрал - (Құрастырған Б.А.Жунисов). – Алматы, 2021.

СВЯЗЬ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА, ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ НАСЛЕДИЯ А.ЖУБАНОВА: ОТКРЫВАЯ ГЛУБИНЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ГЕНИЯ

Абдрахманова Д.Д.

Абдыкаримова А.З.

Республика Казахстан, г. Караганда

Ахмет Куанович Жубанов, известный как яркий представитель музыкальной элиты Казахстана, оставил неизгладимый след в истории мировой музыки. В данной статье мы предлагаем обширное исследование творчества А. Жубанова, выделяя связь традиций и новаторства в его произведениях, а также освещая воздействие композитора на современных музыкантов Казахстана и далеко за его пределами.

Ахмет Жубанов, как выдающийся композитор, в своем творчестве глубоко погружается в культурные корни Казахстана, выражая уважение к богатству традиций и истории своей родины. Родившись в период, когда Казахстан только начинал формировать свою национальную идентичность, Жубанов стал своеобразным культурным амбассадором, перенося национальные ценности через язык музыки.

Его творчество олицетворяет объединение национальных казахских мелодий, танцев и ритмов, создавая музыкальные композиции, которые становятся неотъемлемой частью культурного наследия. Он воспринимает свою роль хранителя традиций с особой ответственностью, стремясь не только сохранить, но и обогатить традиционное наследие через яркое и глубокое воплощение в своих произведениях.

Важным аспектом его работы является трансформация национальных мотивов. Жубанов не просто копирует традиционные мелодии, но придает им новый звук, раскрывая их потенциал в контексте современности. Он поднимает темы, актуальные для современного общества, через призму традиционных выражений, создавая мост между прошлым и настоящим.

Его музыка становится своеобразным музыкальным хроником, в котором каждая нота – это отдельная глава истории Казахстана. Он чувствительно отражает красоту степей, гор и традиционный образ жизни народа в своих произведениях. Например, в композиции "Сарьжайляу" оживают образы бескрайних просторов, в то время как ритмы традиционных инструментов создают звуковой пейзаж, напоминающий о том, что эта музыка пропитана историей и национальной гордостью.

Композитор обращается к казахской поэзии и фольклору, находя в них вдохновение для создания своих произведений. Это не просто музыкальные композиции; это своеобразные музыкальные эссе, рассказывающие истории о любви, природе, героизме. В его музыке присутствует чувство коллективной памяти, которое соединяет людей разных поколений и укрепляет их связь с корнями культуры.

Жубанов не только передает традиции через свою музыку, но и активно участвует в их сохранении. Он поддерживает исследования национальных музыкальных форм, сотрудничает с мастерами народных искусств, внедряя их опыт в свои композиции. В его

работах можно обнаружить симбиоз традиций и современных тенденций, где каждая нота становится звеном в цепи передачи культурного наследия.

Таким образом, Жубанов не только сохраняет традиции в своем творчестве, но и активно участвует в их эволюции. Он раскрывает новые грани национальной музыкальной традиции, предлагая свежие идеи и темы, которые становятся точкой встречи традиций и современности в мире музыкального искусства. Его работа выступает не только как творческое воплощение, но и как активный вклад в сохранение и развитие культурного богатства Казахстана.

В сюитах и увертюрах композиторское дарование Жубанова отличается удивительным сочетанием классических форм и современных экспериментов. Например, его сюита "Абай" не только является великолепным музыкальным произведением, но и свидетельствует о его инновационном взгляде на классическую традиционную форму. Это создает мост между прошлым и настоящим, соединяя традиции и современность.

Музыка Жубанова проникнута глубокой эмоциональной глубиной, которая исходит из богатства казахской поэзии и фольклора. В его произведениях можно услышать язык чувств, диалог с природой, историей и, конечно же, с любовью. Такие произведения, как "Аягөз", становятся не только проявлением мастерства композитора, но и являются символами культурных корней.

Творчество Жубанова внушает слушателям уважение к искусству звука. Его музыкальные пассажи и мелодии создают атмосферу, словно погружая слушателя в мир сказочной красоты и гармонии. Эта гипнотизирующая энергия присуща его произведениям и продолжает оказывать влияние на современных музыкантов.

Музыка Жубанова известна своей сложной структурой и оригинальными композиционными решениями. Анализ структурных элементов его произведений позволяет более глубоко понять, как он сочетает традиции с инновациями, создавая уникальный музыкальный опыт.

Использование инструментов в творчестве Жубанова требует особого внимания. Эстетика его инструментовки выделяется яркостью и экспрессивностью, что добавляет глубину и богатство его композиций. Анализ этого аспекта дает нам понимание того, как композитор играет на красках звука.

Творчество Ахмета Жубанова не только оказывает влияние на мировую музыкальную сцену, но также оставляет неизгладимый след в творчестве современных композиторов Казахстана. Рассмотрим, каким образом его наследие проявляется в работах нового поколения музыкальных гениев.

Творчество Жубанова оказывает глубокое воздействие на современных композиторов Казахстана, ставших наследниками его музыкального творчества. Многие из них воспринимают его произведения как образец казахской музыкальной гармонии, которую они стремятся продолжить в своих собственных творениях. Анализ структуры и характера его произведений является неотъемлемой частью процесса изучения для современных композиторов, а вдохновение, полученное от его творчества, способствует разнообразию и богатству современной казахской музыки.

Современные композиторы Казахстана активно экспериментируют в своих работах, внедряя элементы, характерные творчеству Жубанова. Эти эксперименты включают в себя не только новаторские звуковые решения, но и реинтерпретацию традиционных мелодий и ритмов. Использование современных технологий в процессе создания музыки также отражает влияние Жубанова, который сам был пионером в использовании новаторских техник в свое время.

Одним из ключевых аспектов, формирующих будущее музыкальной культуры Казахстана, является образование. Роль Жубанова в современном образовании проявляется через создание и поддержку музыкальных образовательных учреждений в стране. Школы музыки и консерватории, учрежденные при его активном участии, стали площадкой для развития талантов молодых музыкантов. Композитор вложил силы в создание учебных

программ, обеспечивающих современным студентам доступ к богатству национальной и мировой музыкальной культуры.

Исследование влияния Жубанова за пределами Казахстана приобретает особое значение в контексте глобализации. Его музыкальное наследие оказывает воздействие на композиторов и музыкантов в различных странах, подчеркивая универсальность и ценность казахской музыкальной традиции. Анализ интернациональных рецензий, участие в международных фестивалях и обмен опытом с зарубежными артистами представляют собой важные аспекты изучения влияния Жубанова на современную мировую музыкальную сцену.

Оценка влияния Жубанова на современных композиторов может быть раскрыта через анализ рецензий и критики их творчества. Композиторы могут сознательно или бессознательно включать в свои произведения элементы, отсылающие к музыке Жубанова. Исследование рецензий на новые произведения позволит нам выявить те аспекты, которые отражают влияние Жубанова на современную музыку.

Современные композиторы могут взять на вооружение не только технические аспекты Жубанова, но и его подход к темам и идеям в музыке. Анализ тематики и концепций современных произведений может раскрывать воздействие Жубанова в области музыкальных идей и философии.

Коллективные творческие проекты, объединяющие современных композиторов Казахстана, могут стать особенно ценным инструментом для поддержания и продвижения традиций Жубанова. Совместные композиции, альбомы и проекты могут обеспечить плодотворное взаимодействие, способствуя обмену идеями и стимулируя к новым творческим открытиям.

Мастер-классы, проводимые современными композиторами, являются эффективным инструментом передачи опыта и знаний молодым поколениям. Участие в образовательных программах, в том числе и как в роли лекторов и наставников, позволяет им поделиться своими знаниями и вдохновением, полученными из творчества Жубанова.

Современные композиторы могут также исследовать взаимодействие своей музыки с другими видами искусства, такими как изобразительное искусство, литература и театр. Эти междисциплинарные проекты могут углубить восприятие музыки и создать уникальные творческие произведения, подчеркивая богатство культурного контекста Казахстана.

Таким образом, творчество Ахмета Жубанова продолжает быть неиссякаемым источником вдохновения для современных композиторов Казахстана. В их произведениях мы видим не только техническое совершенство, но и глубокое понимание традиций, которые были заложены в творчестве великого композитора. Важно продолжать исследовать и анализировать эти взаимосвязи, чтобы лучше понять эволюцию казахской музыки и ее место в мировой культуре.

Ахмет Жубанов оставил нам великолепное наследие, но как мы можем убедиться, что это наследие будет сохранено и преумножено для будущих поколений? Для этого необходимо рассмотреть несколько ключевых аспектов, включая цифровые технологии, образовательные программы, международное сотрудничество и дальнейшие исследования.

Современные цифровые технологии несут на себе громадную ответственность за сохранение и распространение произведений композиторов, и в контексте творчества Ахмета Жубанова они приобретают особую значимость. Обеспечение эффективного управления цифровыми архивами становится ключевым элементом в этом процессе. Разработка и создание цифровых коллекций, посвященных творчеству Жубанова, предоставляют уникальные возможности для сохранения оригинальных записей и использования передовых методов с целью улучшения качества звучания его произведений.

Процесс цифровой реставрации старых записей является неотъемлемой частью этого усилия. Он предоставляет современной аудитории уникальную возможность погрузиться в звучание произведений Ахмета Жубанова и полноценно оценить их красоту и глубину. Этот процесс не просто восстанавливает звук, но также создает пространство, где современные

технологии сочетаются с искусством, делая музыку Жубанова доступной и вдохновляющей для нового поколения слушателей.

Создание цифровых коллекций включает в себя не только архивацию звукозаписей, но и разнообразные формы мультимедийных материалов. Возможность визуально погрузиться в контекст творчества Жубанова, обогащенного интервью, фотографиями, рукописями, и другими артефактами, позволяет создать полноценный портрет композитора. Такие мультимедийные архивы становятся неиссякаемым источником информации для исследователей, студентов, музыкантов и просто ценителей музыки.

Важным элементом эффективного управления цифровыми архивами является также разработка специализированных источников программного обеспечения и инструментов для обработки, хранения и распределения данных. Эти программы должны обеспечивать не только высокую степень безопасности данных, но и удобство доступа к ним для конечных пользователей. Создание интегрированных и интуитивно понятных платформ позволит максимально эффективно использовать цифровые архивы, делая их доступными для широкой аудитории.

В контексте творчества Жубанова, где каждая нота и каждый аккорд являются уникальными выражениями его гениальности, цифровые технологии предоставляют уникальные возможности для дополнительного исследования и анализа его композиций. Алгоритмы и программы могут быть разработаны для анализа структуры музыки, выделения тем и мотивов, и даже для предсказания возможных вариаций в исполнении. Такие инструменты не только обогатят понимание музыки Жубанова, но и создадут новые возможности для музыкантов и исследователей.

Цифровые технологии также играют важную роль в создании интерактивных онлайн-ресурсов, предоставляющих не только доступ к музыке Жубанова, но и обеспечивающих более глубокое взаимодействие со слушателями. Возможность создания персонализированных плейлистов, общения с другими поклонниками музыки, а также участия в онлайн-мероприятиях, посвященных Жубанову, создает виртуальное сообщество, объединенное любовью к его творчеству.

Цифровые технологии также вносят вклад в расширение возможностей цифровой реставрации старых аудиозаписей. Продвинутое программное обеспечение и алгоритмы могут автоматически устранять шумы, восстанавливать утраченные части музыкальных композиций и даже создавать виртуальные реконструкции, основанные на анализе оригинальных записей. Это открывает новые горизонты для восприятия музыки Жубанова и позволяет слушателям услышать его произведения в ранее недоступном качестве.

Однако, помимо технических аспектов, эффективное управление цифровыми архивами также включает в себя вопросы сохранности данных и их долгосрочного хранения. Технологии электронного хранения должны быть разработаны с учетом возможных изменений форматов файлов, обеспечивать обратную совместимость и гарантировать сохранность данных на протяжении многих лет. В этом контексте активное участие специалистов в области архивного дела, консервации данных и технических аспектов хранения информации становится необходимым условием для долгосрочной сохранности цифровых архивов творчества Жубанова.

Помимо этого, создание мультимедийных ресурсов также предоставляет возможности для создания образовательных исследовательских площадок. Виртуальные выставки, видеолекции, интерактивные курсы – все это можно интегрировать в онлайн-ресурсы, посвященные творчеству Жубанова. Такие образовательные площадки становятся мощным инструментом для распространения знаний о композиторе и его творчестве, привлекая аудиторию разного возраста и уровня интереса к музыке.

Подход к цифровому управлению архивами также предполагает важный аспект – обеспечение доступности контента. Это означает создание пользовательских интерфейсов, которые могут быть легко поняты и использованы людьми с разным уровнем технической

грамотности. Это также включает в себя перевод материалов на различные языки, чтобы сделать творчество Жубанова доступным для глобальной аудитории.

Эффективное управление цифровыми архивами также предполагает создание системы метаданных, обеспечивающей правильное индексирование и каталогизацию содержимого. Это позволяет легко находить и оценивать цифровые ресурсы, облегчая процесс изучения творчества Жубанова. Важно также предусмотреть возможность внесения новых данных и обновлений, чтобы архивы всегда были актуальными и информативными.

Кроме того, важным аспектом управления цифровыми архивами является создание системы резервного копирования данных. Это гарантирует, что в случае технических сбоев или угроз безопасности информации, цифровые архивы творчества Жубанова будут полностью восстановлены. Регулярные процедуры резервного копирования и тестирования восстановления данных становятся важной частью обеспечения долгосрочной целостности и доступности цифровых архивов.

Создание интерактивных онлайн-ресурсов, о которых шла речь выше, также открывает перед нами возможности для вовлечения аудитории в активное изучение творчества Жубанова. Создание виртуальных экскурсий, где пользователи могут путешествовать по виртуальным залам музея, слушать музыку, читать заметки композитора и общаться с другими посетителями, создает уникальное виртуальное пространство для обмена знаниями и опытом.

Также стоит отметить, что развитие и использование цифровых технологий в контексте сохранения и распространения творчества Жубанова может стать стимулом для инноваций в других областях. К примеру, технологии виртуальной реальности могут быть интегрированы для создания интерактивных виртуальных концертных залов, где пользователи могут испытать атмосферу живого выступления Жубанова, не покидая своих домов.

Также, несомненно, важным аспектом эффективного управления цифровыми архивами является поддержка и развитие технических навыков и знаний у специалистов, работающих в области архивов, библиотек и музеев. Постоянное обновление квалификации, участие в международных конференциях и обмен опытом – всё это становится необходимостью для обеспечения высокого уровня профессионализма и внедрения передовых практик в управление цифровыми архивами.

Также стоит уделить внимание вопросам авторского права и лицензирования в контексте цифровых архивов. Обеспечение соблюдения прав интеллектуальной собственности и создание прозрачных механизмов для получения лицензий на использование музыки Жубанова становится неотъемлемой частью управления цифровыми коллекциями.

Невероятным шагом в сохранении и распространении творчества Жубанова также может стать создание виртуального музея, полностью посвященного его жизни и творчеству. Виртуальные экспозиции могут включать в себя трехмерные модели инструментов, виртуальные реконструкции студии композитора, аудиогиды и даже виртуальные концертные пространства. Такой музей станет не только местом для хранения цифровых архивов, но и виртуальной площадкой для образования и развлечения.

Тем не менее, несмотря на все технологические инновации, физические пространства продолжают играть важную роль в сохранении и распространении наследия Жубанова. Создание музея, посвященного жизни и творчеству композитора, станет неотъемлемым шагом в этом направлении. Экспозиции музея могут включать в себя инструменты, рукописи, личные вещи Жубанова, а также интерактивные станции, позволяющие посетителям ближе познакомиться с его музыкой и вдохновляющими историями из его жизни.

Создание музейного комплекса также предоставляет возможность создания образовательных программ в рамках музея. Мастер-классы, лекции, и исследовательские проекты для студентов позволят создать центр образования и культурного развития. Такие программы не только помогут углубить понимание музыкального наследия Жубанова, но и станут источником вдохновения для новых поколений музыкантов.

Продолжая тему физических пространств, стоит отметить важность проведения ежегодных фестивалей и концертов, посвященных творчеству Жубанова. Эти мероприятия не только привлекут внимание к его наследию, но и станут площадкой для музыкальных выступлений, обмена опытом и обсуждения влияния его творчества на современную музыкальную сцену.

Создание образовательных программ в рамках этих фестивалей дополнит общее восприятие и понимание музыки Жубанова. Мастер-классы от талантливых музыкантов, лекции от исследователей его творчества, а также возможность для студентов принимать участие в концертах и мастер-классах создадут образовательное пространство, обогащающее опыт слушателей.

Следует также активно развивать международное сотрудничество в контексте сохранения и распространения наследия Жубанова. Участие в международных музыкальных проектах, фестивалях и сотрудничество с мировыми артистами помогут расширить аудиторию и укрепить статус казахской музыки на мировой сцене. Международные проекты также способствуют культурному обмену, обогащая мировую музыкальную палитру и дополняя ее новыми звуками и влияниями.

Важным направлением в расширении влияния наследия Жубанова также станет проведение специализированных исследований о его творчестве и влиянии на современную музыку. Публикации в научных журналах, участие в конференциях и выпуск монографий помогут расширить знание о музыке Жубанова и продлить значение его наследия в научном контексте.

Одним из ключевых инструментов в этом контексте станет создание энциклопедии творчества Жубанова. Такой проект, объединяющий исследования, критику и анализ его произведений, будет являться важным ресурсом для исследователей, студентов и любителей музыки. Энциклопедия, доступная в различных форматах, обеспечит легкий доступ к информации и поддержит углубленное изучение творчества композитора.

Создание такой энциклопедии не только станет своеобразным архивом знаний о Жубанове, но и позволит систематизировать информацию о его творчестве, создавая централизованный источник для исследователей и поклонников. Важным аспектом в этом процессе является активное вовлечение специалистов по музыковедению, истории искусств, и других дисциплин для создания комплексного и всестороннего обзора творчества Жубанова.

Дополнительным шагом в расширении воздействия наследия Жубанова может стать организация ежегодных фестивалей и концертов, посвященных его творчеству. Эти мероприятия не только будут привлекать внимание к наследию композитора, но и станут площадкой для музыкальных выступлений, обмена опытом и обсуждения влияния его творчества на современную музыкальную сцену. Организация таких событий будет способствовать не только популяризации музыки Жубанова, но и созданию долгосрочной традиции, продолжающей расширять круг его поклонников.

Важным аспектом сохранения наследия Жубанова является также создание междисциплинарных проектов, объединяющих музыку, изобразительное искусство, литературу и театр. Такие проекты предоставят возможность расширить восприятие творчества Жубанова и создать новые, инновационные формы выражения. Совместные проекты с художниками, писателями и актерами помогут раскрыть многогранный характер его музыки и вдохновить на создание новых произведений искусства.

Такие междисциплинарные проекты также способствуют обогащению культурного пространства и созданию новых культурных связей. Они позволяют объединить различные аспекты творчества Жубанова в единое художественное полотно, создавая уникальные и привлекательные произведения искусства.

Будущее наследия Ахмета Жубанова обещает быть волнующим и разнообразным. Вместе с сохранением его музыкальных произведений и созданием образовательных программ, необходимо поддерживать творческие исследования, расширять границы влияния

за счет международного сотрудничества и внедрять инновационные подходы в просвещении и популяризации его наследия. Сегодня мы стоим на перекрестке, где прошлое встречается с будущим, и бережное управление наследием Жубанова является нашей обязанностью перед культурным наследием Казахстана и всего мира.

Эффективное управление цифровыми архивами также включает создание интерактивных онлайн-ресурсов. Эти ресурсы не только предоставляют доступ к музыкальным произведениям Жубанова, но и предоставляют контекст в виде интервью, заметок композитора, и дополнительных материалов. Это создает образовательные исследовательские площадки, где студенты, музыканты и исследователи могут углубить свои знания о творчестве Жубанова.

Однако сохранение наследия Ахмета Жубанова требует не только цифровых инструментов, но и создания физического пространства для его представления. Создание музея, посвященного жизни и творчеству композитора, станет важным шагом в этом направлении. Экспозиции музея могут включать в себя инструменты, рукописи, личные вещи Жубанова, а также интерактивные станции, позволяющие посетителям ближе познакомиться с его музыкой и вдохновляющими историями из его жизни.

Создание образовательных программ в рамках музея также играет важную роль в сохранении и передаче наследия. Мастер-классы, лекции, и исследовательские проекты для студентов позволят создать центр образования и культурного развития. Такие программы не только помогут углубить понимание музыкального наследия Жубанова, но и станут источником вдохновения для новых поколений музыкантов.

Международное признание творчества Жубанова становится неотъемлемым компонентом сохранения его наследия. Участие в международных музыкальных проектах, фестивалях и сотрудничество с мировыми артистами помогут расширить аудиторию и укрепить статус казахской музыки на мировой сцене. Международные проекты также способствуют культурному обмену, обогащая мировую музыкальную палитру.

Проведение специализированных исследований о творчестве Жубанова и его влиянии на современную музыку необходимо для глубокого понимания его вклада. Публикации в научных журналах, участие в конференциях и выпуск монографий помогут расширить знание о музыке Жубанова и продлить значение его наследия.

Создание энциклопедии творчества Жубанова, объединяющей исследования, критику и анализ его произведений, будет являться важным ресурсом для исследователей, студентов и любителей музыки. Энциклопедия, доступная в различных форматах, обеспечит легкий доступ к информации и поддержит углубленное изучение творчества композитора.

Организация ежегодных фестивалей и концертов, посвященных творчеству Жубанова, станет важным событием в музыкальном календаре. Эти мероприятия не только привлекут внимание к его наследию, но и станут площадкой для музыкальных выступлений, обмена опытом и обсуждения влияния его творчества на современную музыкальную сцену.

Создание междисциплинарных проектов, объединяющих музыку, изобразительное искусство, литературу и театр, предоставит возможность расширить восприятие творчества Жубанова. Такие проекты станут платформой для творческого взаимодействия различных искусств, создавая новые формы выражения и представления.

Будущее наследия Ахмета Жубанова обещает быть волнующим и разнообразным. Вместе с сохранением его музыкальных произведений и созданием образовательных программ, необходимо поддерживать творческие исследования, расширять границы влияния за счет международного сотрудничества и внедрять инновационные подходы в просвещении и популяризации его наследия. Сегодня мы стоим на перекрестке, где прошлое встречается с будущим, и бережное управление наследием Жубанова является нашей обязанностью перед культурным наследием Казахстана и всего мира.

Творчество Ахмета Жубанова является важным культурным наследием Казахстана, которое преодолевает временные рамки и оказывает влияние на современную музыкальную сцену. Его умение совмещать традиции и новаторство делает его наследие ценным и

вдохновляющим. Современные композиторы продолжают брать его творчество за образец, поднимая музыку Казахстана на новые высоты. Вместе с тем, внимание к сохранению и продвижению его наследия важно для поддержания живучести казахской музыкальной традиции в глобальном контексте.

Литература и источники:

1. Байтурсынов А.А., "Традиции и новации в музыке Казахстана", Академия искусств Казахстана, 2012.
2. Гизатов Б. «Академик Ахмет Жубанов», издательство «Жазушы» Алма-Ата 1972г.
3. Официальный сайт А. Жубанова:
4. www.armanzhubanov.com
5. Садвакасова Т.С., "А. Жубанов и его роль в развитии казахской музыки", Музыкальное искусство, №3, 2010.
6. Тулебеков И.Н., "Казахская симфоническая музыка: история и современность", Казахская музыкальная академия, 2005.

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО А. ЖУБАНОВА

Джұлмухамедова А.А.
Республика Казахстан, г. Алматы

Исследование творчества А. Жубанова представляет уникальную возможность взглянуть в глубину казахстанской инструментальной музыки и понять ее эволюцию в контексте национальной культуры. Композитор, как создатель камерно-инструментальных произведений, стал важным звеном в формировании репертуара для всех уровней музыкального образования в стране.

Начиная с первых шагов развития казахстанской инструментальной музыки в 20-х годах прошлого века с появлением сборника фортепианных пьес А. Затаевича, роль музыкального образования в стране оказалась ключевой. Обработки народных песен и кюев, первоначально для фортепиано, позднее превратились в миниатюры для струнных инструментов в 30-х годах. Жанр инструментальной миниатюры стал важным элементом в казахстанской музыкальной культуре, и одной из основных задач стало создание национального педагогического репертуара.

В этом контексте творчество А. Жубанова приобретает особую значимость. Его пьесы для кобызы, скрипки и фортепиано не только являются средством обучения, но и представляют собой выдающееся искусство, отражающее богатство национальных музыкальных традиций. При этом, интерес представляет анализ особенностей музыкального языка Жубанова, выражающего музыкальные образы с определенным эмоциональным строем.

Важно выяснить, какие элементы национальной культуры Казахстана Жубанов внедрял в свои произведения. Какие темы, мотивы и ритмические особенности становятся характерными чертами его композиций? Как композитор стремится передать определенные эмоции через свою музыку?

Помимо технического мастерства, интерес к творчеству Жубанова также вызывает вопросы о влиянии исторических событий и социокультурного контекста на его творческий процесс. Какие вызовы и возможности предоставляла ему среда, в которой он творил? Каким образом сочетание национальных элементов с современными тенденциями влияло на формирование его музыкального стиля?

Расширенный анализ музыкального наследия А. Жубанова может предоставить более полное представление о его вкладе в развитие казахстанской музыкальной культуры и

дополнить наше понимание эволюции инструментальной музыки в этом регионе. В послевоенные годы значительно активизируется деятельность молодой казахстанской композиторской школы, которая выражается как в создании новых инструментальных произведений, так и в расширении жанровых границ казахстанской профессиональной музыки. В те годы появляются известные «Таджикские танцы» А. Жубанова (1944-1949 гг.), «Ария» для скрипки и фортепиано (1945), «Коктем», «Кюй» для кобызы и фортепиано (1951), «Пьеса на народную тему» (1952).

Ахмет Жубанов, выдающийся советский и казахстанский музыковед, доктор искусствоведения, академик, представляет собой уникальное явление в мире искусства, обладая удивительной способностью успешно сочетать научно-исследовательскую, музыкально-общественную деятельность с активным композиторским творчеством. Его многогранный вклад охватывает различные аспекты музыкальной культуры и оставляет неизгладимый след в истории казахстанской и советской музыки.

В качестве музыканта и композитора, А. К. Жубанов создал не только оперные произведения, но и симфонические композиции, вокальные и инструментальные сочинения. Его творчество нашло отклик среди широкой слушательской аудитории, чему свидетельствует не только популярность его произведений, но и признание со стороны профессиональных исполнителей. Оперы, симфонии, вокальные и инструментальные композиции Жубанова являются не только музыкальными шедеврами, но и важными исследованиями культурного контекста. В каждой ноте звучит глубокое понимание искусства, проникнутого национальными традициями и современностью.

Следует подчеркнуть, что А. К. Жубанов также внес существенный вклад в область музыковедения. Его научные труды и исследования отражают глубокие познания в истории и теории музыки, а его академический статус подчеркивает высокий уровень его профессионализма и влияние в музыкальной общественности.

Таким образом, А. К. Жубанов становится не только символом музыкального искусства Казахстана, но и важным фигурантом советской и мировой музыкальной сцены. Его талант, обширные знания и стремление к синтезу искусств делают его личностью, оставившей непередаваемый вклад в разнообразие и богатство музыкального наследия. В первой половине прошлого столетия, в период становления камерно-инструментального искусства, ярко выделяются две тенденции – создание обработок народного материала и его творческое переосмысление. В инструментальных миниатюрах А. Жубанова можно отметить органичное переосмысление музыкального фольклора и создание произведений в соответствии художественно-образными задачами. Он не использует метод прямого цитирования, но музыкальный язык и строй произведения пронизан характерными в казахских мелодиях интонационными оборотами и ритмами.

«Ария» А. Жубанова представляет собой музыкальный момент, где композитор великолепно использовал свой мелодический дар, чтобы создать выразительное и эмоционально насыщенное произведение. Начало пьесы в h-moll с вступлением, за которым следует интонационно связанная основная тема, дает нам предвкушение того, что будет развиваться в музыкальном нарративе. Важно отметить, что даже в этапе вступления автор уже внедрил основные музыкальные идеи, создавая прочную основу для дальнейшего развития. Описание характера мелодии, как напевного с оттенками некоторого надрывно-меланхолического состояния, подчеркивает эмоциональную глубину произведения. Важно, что данное впечатление становится обманчивым, так как автор, используя постепенное развертывание мелодики, доводит слушателя до кульминационного момента. Этот «взрыв» эмоций, который происходит ближе к концу произведения, добавляет драматизма и выразительности, подчеркивая глубокий эмоциональный потенциал произведения.

Тембральные особенности, такие как фортепианное сопровождение и использование различных аккордов, дополняют общую атмосферу и вносят разнообразие в звучание. Ваши наблюдения по поводу неторопливого характера основной темы, несмотря на трехдольность, и использование фортепианного сопровождения, поддерживающего мелодику, детализируют

музыкальные элементы, которые делают «Арию» особенной. Характер этой музыкальной композиции, предоставляя слушателям возможность почувствовать и прочувствовать эмоциональный ландшафт, созданный композитором.

Интересен ладовый окрас произведения – присутствие признака гармонического минора (h-ais-fis) в чередовании с натуральным. В казахских народных песнях характерен натуральный минор. Тем не менее, на близость к мелодике казахских народных песен указывают кроме опевания нот, поступенное движение от II – V, от VII – IV ступеням. Иногда мелодическое движение основывается на поступенном развертывании.

Анализ ритмических особенностей в композиции «Ария» А. Жубанова подчеркивает его умение мастерски использовать ритм как эффективное средство передачи эмоций и драматического напряжения в музыке. Композитор оказывается в своем творчестве влиятельным в использовании метроритма, что подтверждает идеи теории музыкального содержания, где ритм рассматривается как первостепенный элемент в передаче эмоций.

Согласно теории В. Н. Холопова, важность ритма в передаче эмоций в музыке объясняется его фундаментальным воздействием на слушателя. В середине пьесы, когда происходит дробление длительностей на шестнадцатые и восьмые ноты, Жубанов создает динамичное и напряженное звучание, что добавляет произведению эмоциональную насыщенность и выразительность.

Особенно интересно, что в начале произведения использованы более умеренные длительности, такие как четвертные и восьмые ноты, что может создавать более спокойное и интровертированное звучание. Однако, по мере развития композиции, изменение в ритмической структуре, особенно с использованием более коротких длительностей, служит средством усиления эмоционально-активного и драматически-взволнованного состояния.

Отмеченный момент наивысшей кульминации после плавного поступенного движения к тонике-вершине подчеркивает влияние ритмических изменений на эмоциональное воздействие произведения. Этот тщательно продуманный переход в ритмической структуре может создавать напряжение и высокую точку в выражении музыкальной идеи, дополнительно подчеркивая мастерство композитора в области использования ритма как средства передачи эмоций и драматизма. Условно мелодию можно разделить на три мотива, не считая вступления: а - (первые 4 такта), b - (следующие 6 тактов, начинается со скачка на октаву), с – (следующие 5 тактов, ведущие к мелодической кульминации). Отсюда строение пьесы также условно может делиться на три раздела: 1-й раздел: *a-b-c-a* с отклонением в тональность S; 2-й раздел – разработка мотивов *b-c* с подведением к заключительной кульминации и остановкой на *фермато*; 3-й раздел – не точное повторение мотивов *a-b* с с завершением в главной тональности.

На скрытую экспрессию в самой мелодике указывают два широких восходящих скачка устойчивых ступеней на октаву и сексту. Но есть нисходящие ходы, интонационно указывающие на тип европейской мелодики – уменьшенная квинта (g-cis) с разрешением в III ступень, на малую сексту (fis-ais) с разрешением в тонику, на чистую квинту. органичный синтез между солирующим инструментом и партией фортепиано в произведении «Ария» А. Жубанова подчеркивает выдающееся мастерство композитора в создании богатого и гармоничного звучания.

Важность аккомпанемента в эмоциональном контексте произведения не может быть недооценена. Он не только служит сопровождением для солирующего инструмента, но и активно взаимодействует с основной мелодией, создавая сложные и эмоционально насыщенные аранжировки. Особенно важным является эмоциональное нарастание в среднем разделе, где фортепианная фактура уплотняется и усложняется. Этот прием создает ощущение напряжения и подчеркивает драматическое развитие произведения.

Партия аккомпанемента в данном случае выступает не просто в роли сопровождения, но как важный элемент музыкальной текстуры, «досказывая» и «обогащая» содержание нотного текста. Это означает, что фортепиано не просто повторяет или поддерживает мелодию, а вносит свой собственный вклад в формирование общего звучания. Такой

органичный синтез создает более полное и гармоничное звучание, позволяя слушателю в полной мере погрузиться в эмоциональный мир произведения.

Таким образом, А. Жубанов, используя силу взаимодействия солирующего инструмента и фортепиано, демонстрирует свое умение не только создавать красивые мелодии, но и мастерски обрабатывать текстуру и структуру произведения для достижения высокой эмоциональной интенсивности и выразительности в настоящее время можно найти достаточное количество аудио и видеозаписей, в ю-тубе, где исполняется основная мелодия «Арии» в звучании виолончели, кобыза. Здесь можно отметить удачное сочетание «сочного», бархатного тембра виолончели с специальными приемами игры в передаче общего настроения пьесы: в нижнем регистре густой, насыщенный звук, отличающийся певучестью и особой проникновенностью, а в верхнем регистре – напряженный, выражающий накал эмоций и выразительность интонаций.

Название «Ария» само по себе становится ключом к пониманию эстетического подхода композитора, а также предвестием того, что ожидает слушателя в произведении. Использование термина «Ария» в контексте инструментальной музыки весьма удачно подчеркивает особенности этой композиции, в которой, несмотря на отсутствие текста и вокальной линии, удачно передается дух и эмоциональная глубина, характерные для арий в вокальном исполнении.

Аналогия с жанром вокальной музыки, как вы правильно отметили, связывается с кантиленностью, распевностью и широким мелодическим дыханием. Эти черты звучания явно присутствуют в музыкальной структуре «Арии» Жубанова. Это позволяет слушателям почувствовать, будто они слушают вокальную арию, даже не имея текста, что добавляет инструментальной музыке элементы выразительности и лингвистического богатства.

Факт того, что «Ария» закрепились в репертуаре музыкальных учебных заведений и регулярно исполняется на концертах, свидетельствует о ее значимости и общепризнанном художественном качестве. Также интересно, как данное произведение остается запоминающимся и любимым среди слушателей, что свидетельствует о его привлекательности и эмоциональной мощи, оставляя непередаваемый след в слуховой памяти. Это также подчеркивает умение А. Жубанова создавать музыку, которая обращается к чувствам и оставляет глубокое впечатление на слушателей.

Следующее инструментальное произведение А. Жубанова, тоже снискавшее большую популярность – пьеса «Көктем». Тема природы всегда вдохновляла композиторов разных эпох. А. Жубанов стремится в этой пьесе передать настроение весны через яркое, красочное, вальсообразное звучание на основе мажорной тональности в крайних частях и лирическое, внутренне-сумрачное настроение в контрастной середине (соответственно в минорной тональности). Легкое, летящее движение самой мелодии отражает общий праздничный колорит. Стремительное, напористое, танцевально-весеннее звучание подчеркивается и в сопровождении фортепианной партии. Интонации произведения похожи на мелодию «Казахского вальса» Л. Хамиди – основоположника этого жанра в Казахстане.

«Ария» и «Коктем» являются одними из наиболее известных сочинений А. Жубанова. Они вошли в известный сборник «Пять пьес для кобыза или скрипки с фортепиано» [2]. Кроме этих произведений, вошли также «Вальс», «Романс», «Кюй». На их примере можно проследить большой пройденный путь, начиная от простых гармонизаций казахских народных тем до начала становления национального инструментального стиля. Эти произведения показывают эволюцию приемов использования народных интонаций, творческого переосмысления первоисточников.

Отличное продолжение обсуждения творчества А. Жубанова и его влияния на музыкальную культуру Казахстана. Описанное вами воздействие произведений А. Жубанова, как в оригинальных версиях, так и в различных аранжировках для различных струнных инструментов, подчеркивает их универсальность и адаптируемость, что является важным аспектом в образовательном и концертном контекстах.

Уточнение, что произведения А. Жубанова входят в «Золотой фонд репертуара для музыкальных учебных заведений», свидетельствует о их значимости для обучения молодых музыкантов. Эти композиции, будучи доступными для разных струнных инструментов, способствуют развитию музыкальных навыков и воспитанию вкуса в будущих поколениях музыкантов.

Упоминание о том, что произведения А. Жубанова находятся в репертуаре молодых пианистов, демонстрирует их актуальность и привлекательность для нового поколения исполнителей. Их «искренность», «самобытный мелодизм» и узнаваемость свидетельствуют о глубоком воздействии и стойком влиянии этих произведений на слушателей.

Завершающая часть, посвященная активной деятельности следующего поколения казахстанских композиторов и их продолжению традиции А. Жубанова в области камерно-инструментальной музыки, подчеркивает не только наследие, но и эволюцию музыкального направления в стране.

Общее восхищение и уважение к творчеству А. Жубанова, выраженное в тексте, добавляет глубины и важности его вклада в музыкальное искусство Казахстана.

Завершающая часть текста касается важных моментов в творчестве А. Жубанова и его воздействии на музыкальный мир Казахстана. Ниже представлен некоторый анализ:

Гуманитарный некоммерческий проект «Асыл мура» (2006):

Упоминание о выпуске диска посвященного 100-летию со дня рождения А. Жубанова является выдающимся актом уважения и признания его вклада в музыку. Такие инициативы подчеркивают культурное и образовательное значение творчества композитора.

Сближение традиций:

Отмеченное сближение и органичный синтез казахской традиционной музыки с формами европейской и русской культур – это важный аспект творчества А. Жубанова. Его работа в этом направлении не только обогатила музыкальное наследие страны, но также способствовала формированию уникального звучания и облика современного казахстанского музыкального искусства.

Весомый вклад в музыкальное искусство:

Подчеркнутый вами весомый, важный и значительный вклад А. Жубанова говорит о его влиянии и значении в истории казахстанской музыки. Его работа стала неотъемлемой частью культурного наследия и имеет долгосрочное воздействие.

Заключительные слова о формировании современного музыкального искусства подчеркивают, что творчество А. Жубанова не только актуально для его времени, но и оставляет след в развитии музыки в стране.

В заключении: творчество А. Жубанова, выдающегося композитора Казахстана, представляет собой несомненный художественный вклад в музыкальное искусство страны. Его произведения, такие как "Ария", не только остаются в репертуаре исполнителей и занимают почетное место в учебных заведениях, но и продолжают восхищать слушателей своей искренностью, эмоциональностью и уникальным мелодизмом.

Гармоничное слияние казахской традиционной музыки с элементами европейской и русской культур, представленное в творчестве Жубанова, не только сделало его творчество узнаваемым, но и определило облик современного музыкального искусства в Казахстане. Проект «Асыл мура» и другие инициативы, посвященные композитору, демонстрируют важность сохранения и продвижения его наследия.

Следующее поколение казахстанских композиторов, вдохновленное творчеством А. Жубанова, активно продолжает развивать камерно-инструментальную музыку, увековечивая его влияние в современной музыкальной практике. Этот эстафетный переход подчеркивает актуальность и значимость его вклада в развитие музыкального искусства в Казахстане.

Таким образом, творчество А. Жубанова не только является источником гордости для национальной музыкальной традиции, но и остается ключевым элементом культурного наследия, продолжая вдохновлять и восхищать поколения музыкантов и слушателей.

Литература и источники:

1. Байгуринов Ж. И звучали напевы домбры. Актобе – 2006
2. Белозёр Л.П. КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА КАЗАХСТАНА. Костанай – 2010
3. Джумакова, У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности / У.Р. Джумакова – Астана: Фолиант, 2003.
4. Жубанов А. Пять пьес для кобызы или скрипки с фортепиано. Алма-Ата: Мектеп, 1967
5. Нестьев, И.В. Аспекты музыкального новаторства / И.В. Нестьев // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М.: Советский композитор, 1982. – 232 с.
6. Очерки по истории казахской советской музыки. – Алма-Ата, 1962
7. Черненко А. Эта музыка будет вечной / Алматинская областная общественно-политическая газета «Огни Алатау». 27 апреля 2009

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРА А. ЖУБАНОВА В МУЗЫКАЛЬНОМ НАСЛЕДИИ ЗАСЛУЖЕННОЙ АРТИСТКИ КАЗССР, ПРОФЕССОРА Е.Б. КОГАН

Гимарат Е.Г.

Республика Казахстан, г. Алматы

Ахмет Куанович Жубанов оставил неизгладимый след в культурной и музыкальной истории Казахстана. Как выдающийся композитор и музыковед, он внес значительный вклад в развитие казахской профессиональной музыки. Наряду с тем, что он был первым музыкальным академиком Национальной Академии наук Казахской ССР, его имя остается в списке личностей, внесших значительный вклад в развитие человеческой цивилизации.

Основоположник современной казахской профессиональной музыки, А.К. Жубанов также выделяется своими уникальными трудами в области теории и исследований. Первое учебное пособие на казахском языке по музыкальной грамоте, написанное им, стало значимым вкладом в образование и развитие музыкальной культуры Казахстана.

Но не только композиторство и ученость делают А.К. Жубанова выдающейся личностью. Он также организовал и первым руководил оркестром казахских народных инструментов, внесенным им в историю музыкальной культуры страны. Его деятельность в качестве дирижера, директора Казахской государственной филармонии свидетельствует о его роли как организатора и руководителя культурных событий.

В своих трудах А.К. Жубанов обращал внимание на важность искусства как объединяющего начала. Он убежденно верил в то, что искусство способно связывать людей и способствовать взаимопониманию между народами. Его убеждение в том, что музыка облагораживает человека, делает его чище и добрее, отражается в его трудах и организаторской деятельности.

Таким образом, Ахмет Куанович Жубанов — не только композитор и музыковед, но и личность, оставившая неизгладимый след в культурной и музыкальной истории Казахстана. Его вклад в развитие национальной музыкальной культуры и его роль в создании уникальных произведений делают его заслуженным представителем истории искусств Казахстана."

Е.Б.Коган первой в национальном музыкальном искусстве осуществила анализ фортепианных сочинений А. Жубанова, которые занимают в творческом наследии композитора значительную часть и сыгравшие важную роль в становлении казахской фортепианной музыки. Особо надо сказать о двух фортепианных циклах: «Десять таджикских танцев» и «Восемь казахских танцев», популярных среди пианистов-исполнителей и прочно вошедших в их репертуар. Пьесы этих циклов основаны на ярком народном материале, творчески преломленном композитором. В сборнике «Восемь казахских танцев» А. Жубанова уже названия частей — «Аксак кулан» (Хромой Кулан),

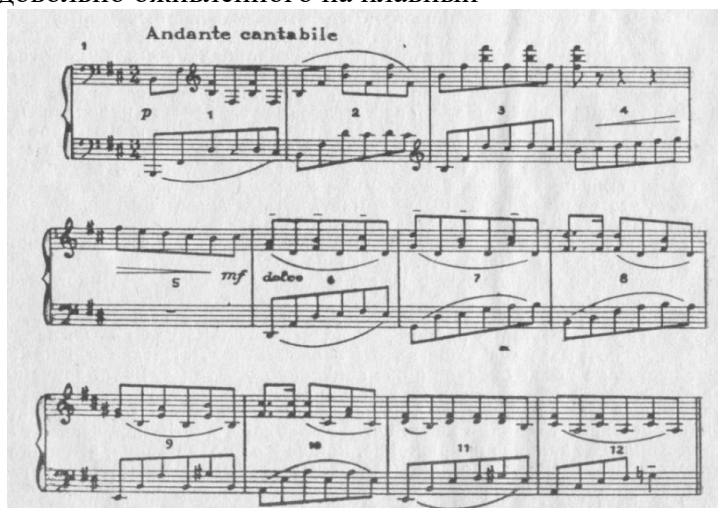
«Кыз Акжелен» (Девичий Акжелен), «Кызыл кайын» (Красная береза) – отсылают нас непосредственно к первоисточникам – кюям.

Е. Коган в статье «Традиции и развитие народной инструментальной музыки в фортепианном творчестве А. Жубанова на примере пьесы «Кызыл кайын» из сборника «Восемь казахских танцев» впервые в музыкальной науке рассмотрела специфику претворения в фортепианной фактуре особенностей домбрового звучания, кюевых элементов.

Е. Коган впервые в музыкальной науке республики осуществила общий и потактовый исполнительский, гармонический, образно-эмоциональный анализ пьесы, выявила особенности фортепианного звучания, имитацию домбрового исполнительства. Данный ракурс изучения, осуществленный Е. Коган на примере пьесы А. Жубанова, в дальнейшем станет важным направлением искусствоведческого изучения музыки казахстанских композиторов.

Е. Коган пишет: «Музыкант в пьесе «Кызыл кайын» [2] из сборника «Восемь казахских танцев» кроме названия использовал и мелодический материал кюя выдающегося традиционного композитора XIX века, лидера западно-казахстанской домбровой школы «токпе» Курмангазы. В сравнении кюя и танца Е.Коган первой обнаружила общие черты в музыкальной формы танца (А—В—А1—С—ВА) и схеме-формуле кюя Курмангазы — сочетание трехчастности с рондообразностью. Она отметила танцевальность — вот общее, что в первую очередь роднит эти два произведения. В кюе Курмангазы танцевальность проявляется в таких признаках, как волнообразная мелодия, трехдольный метр, повторы рефрена и эти же признаки есть в танце А. Жубанова» [3, 49]. (Пример 1).

Е.Коган тонко отметила общность сочинений уже вначале произведений. Она пишет: «В кюе Курмангазы 6 вступительно-настраивающих тактов утверждают сферу тональности «d-moll». В танце Жубанова (тональность танца сдвинута на малую терцию – h) вступительно-настраивающих тактов 5, причем построение это концентрируется как 3 и 2 тактах, где 1-3 такты — мелодизированное опевание трезвучия си минор, а 4-й и 5-й такты своим плавным гаммообразным движением приводят к появлению главной темы — разделу А. И вот тут (6-й такт) происходит тональное переосмысление первоисточника. Появляется неожиданно светлый «D-dur» и мелодия, не меняя своего строения (по сравнению с кюем), становится более прозрачной, хрупкой, нежной. Теперь стало ясно, почему композитор сменил темп кюя, с довольно оживленного на плавный



Пример 1

Е. Коган акцентирует в анализе характерную кварто-квинтовую интервалику кюя, которая фактурно подчеркивается в танце, где только звуковысотный охват гармонических нот очень широки, что, естественно, диктовалось фортепианной спецификой. Общий гармонический настрой этого экспозиционного построения характерен смещением

тональных функций в одновременности, что обогащает окраску аккорда и мелодическую интонацию» [4, 50].

(D — h

6-й такт

G — e

7-й такт

A — fis

10-й такт

Е. Коган выделяет в пьесе «Кызыл кайын» интересные моменты. Она пишет: «В 4-м такте кюя очень тепло звучит дорийское «h» бекар. А. Жубанов сохраняет это дорийское наклонение. В 9-м такте после появившегося в 8-м такте трезвучия «h-moll» ярко зазвучало «gis» диз, превращая гармонию 11-го такта в хрустальный нонаккорд. Этот прием гармонического расцвечивания помогает созданию образа...прозрачного, лирически нежного танца. Выделим также еще на один момент. В 12-м такте с появлением «g» бекар оформляется откровенный доминант септаккорд от ноты «а».

Вообще, в казахской народной музыке, в ее ладово-гармонической структуре, D7 аккорд не типичное явление. Но в данном случае это средство оправдывается предыдущим гармоническим развитием и последующим появлением «D-dur». Развитие музыкальной мысли в кюю носит волнообразный характер, с подъемами, спадами и постоянным возвращением рефрена. Этот принцип сохранен и автором танца. В тактах 11 и 12 построение звучит так же, как рефрен в кюю, только гармонически изменяясь. Отметим еще очень важный момент ритмо-метрического (трехдольного) единства кюю Курмангазы и танца А. Жубанова, только в танце это проявляется в новом фактурно-расширенном качестве [5, 50].

В статье музыканта Е.Коган емко представлены все грани творческой деятельности выдающегося музыканта, определена роль и значение его деятельности в разных направлениях музыкального искусства: как композитора, дирижера, организатора и основателя оркестра казахских народных инструментов; организатора и директора казахской государственной филармонии, автора фундаментальных музыковедческих трудов.

Исследуя творчество А. Жубанова, Е. Коган акцентирует роль и значение традиционного композитора XIX века Курмангазы, кюю которого легли в основу его танцев, в развитии традиционной домбровой музыки, как лидера школы «токпе», новатора в сфере обширной народной культуры кюю.

Как пишет Е. Коган «В образе своих страданий, надежд и раздумий Курмангазы воссоздает конкретную жизнь своего народа и своего времени, не отделяя себя от него. Поэтому его кюю надолго пережили своего творца и те события, которым были посвящены. Его кюю социально – общезначимы» [6, 50]. Именно эта социальная общезначимость, по мнению исследователя, привлекла к нему внимание А. Жубанова как композитора. «А. К. Жубанов первым осуществил анализ кюю Курмангазы, написал творческую биографию традиционного музыканта. А также первым собрал, систематизировал и опубликовал в двух сборниках кюю классиков школы «токпе» – Курмангазы и Даулеткерей» [7, 51], – пишет Е. Коган.

Оценивая результаты деятельности основоположника казахской композиторской школы, Е. Коган отмечает: «Ахметом Куановичем Жубановым было записано более тысячи народных песен и кюю, опубликовано более трехсот научных статей, посвященных разным актуальным вопросам современной музыкальной культуры. А. К. Жубанов был первым руководителем организованного при Президиуме Академии наук Казахской ССР сектора искусствоведения и руководил им до конца своей жизни» [8, 53].

В работе Е. Коган впервые выявлены художественные принципы академика Жубанова, который был глубоко убежден, что искусство объединяет людей, помогает взаимопониманию между народами, помогает преодолеть отчуждение между нациями. Он искренне верил, что музыка облагораживает человека, делает его чище и добрее. Он часто приводил в качестве примера пословицу: «У злых людей нет песен».

Исторический ракурс статьи Е. Коган основывается на отслеживании динамики композиторской деятельности А. Жубанова, которая началась в 1933 году с обработок и переложений народных песен для оркестра казахских народных инструментов. Как известно,

впервые в истории казахской профессиональной музыки зазвучали популярные казахские песни в переложении для народного оркестра, выполненном молодым Ахметом Жубановым. А его кюй «Сары-Арка» для оркестра казахских народных инструментов до сих пор является классическим образцом музыки для музыкальных коллективов подобного рода. Определяя амплитуду его творчества – от обработок народных песен, популярных романсов, камерных сочинений, сюиты, фантазий, маршей, увертюры для симфонического оркестра, музыки к драматическим спектаклям, одноактным музыкальным пьесам, кинофильмам до оперы, Е. Коган оценивала оперу «Абай» как вершину композиторского творчества А. Жубанова.

Известно, что А.К. Жубанов был автором интересных фортепианных произведений, сыгравших важную роль в становлении казахской фортепианной музыки. Особо в этом плане выделяются два его фортепианных цикла «Десять таджикских танцев» и «Восемь казахских танцев», сразу же ставших популярными среди пианистов-исполнителей и прочно вошедших в их репертуар.

Первым исполнителем сочинений была Ева Бенедиктовна Коган. Пьесы этих циклов основаны на ярком народном материале, творчески преломленном композитором. В сборнике «Восемь казахских танцев» названия частей: «Аксак кулан» (Хромой кулан), «Кыз Акжелен» (Девичий Акжелен), «Кызыл кайын» (Красная береза) – отсылают к названиям народных первоисточников, к конкретным кюям. Отмечая особое внимание А. Жубанова к кюю, Ева Бенедиктовна цитирует самого А. Жубанова: «Какие бы ни происходили события в народной жизни, казахи неизменно отражали их в кюях. Легендарные, исторические, бытовые, обрядовые, военные сюжеты, сюжеты, воспевающие красоту природы, запечатлены в кюях для кобыза, сыбызги и домбры. Поэтому кюй в традиции казахского народного искусства занимает большое место» [9, 51]. И далее Е. Коган приводит еще одну цитату из книги А. К. Жубанова: «Кюй – большая и важная область духовной культуры казахов; а культура не может вечно находиться на одном уровне, она изменяется со всем обществом, деградирует или совершенствуется. Это становится тем более заметным с приближением к нашему веку. В девятнадцатом веке инструментальная музыка казахов развивалась особенно интенсивно. В это время появляются кюи уже не только легендарные, а сочиненные на злобу дня, кюи, у которых имеются определенные индивидуальные авторы. Благодаря присоединению Казахстана к России, в результате прогрессивного влияния русской культуры на казахскую, народные композиторы сделали очень многое как в сочинительстве, так и в исполнительстве. Каждый из них имел своеобразную биографию и к музыке пришел своим путем» [10, 51].

Литература и источники:

1. Коган Е. Б. «Традиции и развитие казахской инструментальной музыки в фортепианном творчестве А.К. Жубанова» / Известия АН КазССР, 1980, № 4. – С.48-60.
2. Жубанов А. 8 казахских танцев. Алма-Ата: Издательство «Жазушы», 1964.
3. Жубанов А. Струны столетий. Казахское государственное издательство, Алма-Ата, 1958. – 358 с.

**ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ВЫДАЮЩЕГОСЯ МАСТЕРА, АКАДЕМИКА,
ПЕРВОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРА КАЗАХСТАНА – А. К. ЖУБАНОВА.
Ансамблевые переложения фортепианного цикла «Десяти таджикских танцев»**

Емельянова В.М.
Республика Казахстан, г.Актобе

А. Жубанову выпала большая честь быть зачинателем казахской профессиональной музыки и музыковедения, рождавшаяся в 30-е годы в Советском Казахстане. По его инициативе и методическим обоснованиям начиналось у нас изучение истории казахской народной музыки и творчества народных композиторов прошлого. Его имя тесно связано с зарождением и расцветом казахской профессиональной музыки письменной традиции. В историю музыкальной культуры он вошел как первый национальный композитор.

Его творчество многогранно. В основном это – песни, романсы, хоры, оперы. Большое количество обработок казахских народных песен и инструментовки для оркестра им. Курмангазы (А.Жубанов был организатором, художественным руководителем и первым дирижером Казахского государственного оркестра народных инструментов им. Курмангазы, ему выпала благородная миссия открытия Казахской государственной филармонии им.Джамбула). Он занимался инструментовкой произведений русских и зарубежных классиков и сочинения современных композиторов для оркестра. Большое количество печатных трудов, статей. В камерно-инструментальном жанре писал пьесы для кобызы или скрипки. Фортепианное творчество представлено в минимальном количестве: «Десять Таджикских танцев» (1944 г.), «Восемь Казахских танцев» (1945 г.),- циклы фортепианных миниатюр. В основу восьми «Казахских танцев» положены популярнейшие Кюи Курмангазы. Каждый танец носит свое название: 1 танец - «Хромой Саврасый», 2-«Летовка», 3-«Девичий Акжелен», 4-«Красная береза», 5-«Саранжап», 6-«Караван», 7-«Акжелен», 8-«Танцевальный кюй». «Таджикские танцы не имеют названий, они построены в хронологическом порядке.

В целом, ознакомления с фортепианным наследием А.Жубанова, расширением и углублением материала, возникла идея переложения «Таджикских танцев» в 4 руки, сделать их более доступным материалом для пианистов музыкальных школ, учащимся общего фортепиано и пианистам спец. фортепиано 1-курса по классу ансамбля музыкальных колледжей.

«Таджикские танцы» - цикл фортепианных миниатюр. Это первые образцы фортепианной миниатюры на народном материале, в данном случае – восточном материале (таджикских, узбекских, уйгурских танцев). Созданные 80 лет назад «Таджикские танцы» и сейчас очаровывают слушателей богатством ритмических и художественных ресурсов, которыми обладает восточная традиционная музыка:

1. Синтез национальных европейских, обще музыкальных традиций фортепианного исполнительства;
2. Взаимодействие народно-национальной стилистики и композиторского письма;
3. Ансамблевая согласованность партий и моменты импровизиционности, виртуозной сольности;
4. Оркестральность мышления.

А. Жубанов в первую очередь оркестровый композитор, он мыслит различными тембровыми красками и стремится приблизить звучание фортепиано по мощи к симфоническому оркестру. Фортепианный стиль Жубанова -это симфонический размах; «Слышание оркестра», отсюда большие интервальные скачки, неудобные, пианистически сложные места, требующие больших рук, «хватки» свободного владение инструмента. Динамический план симфонически контрастен: от пианиссимо до фортиссимо. Поиск тембровых красок рояля отражается в регистровых сопоставлениях в «подражании» звучанию оркестровых инструментов: домбровых партий, кобыза, партий бубна и ритма-

услуя. Поэтому «оркестральность мышления» композитора ярче и определенное проявляется именно в исполнении фортепианным ансамблем, нежели солистом.

Рекомендации к исполнениям «Таджикских танцев» в ансамблевых переложениях в 4-ручном исполнении

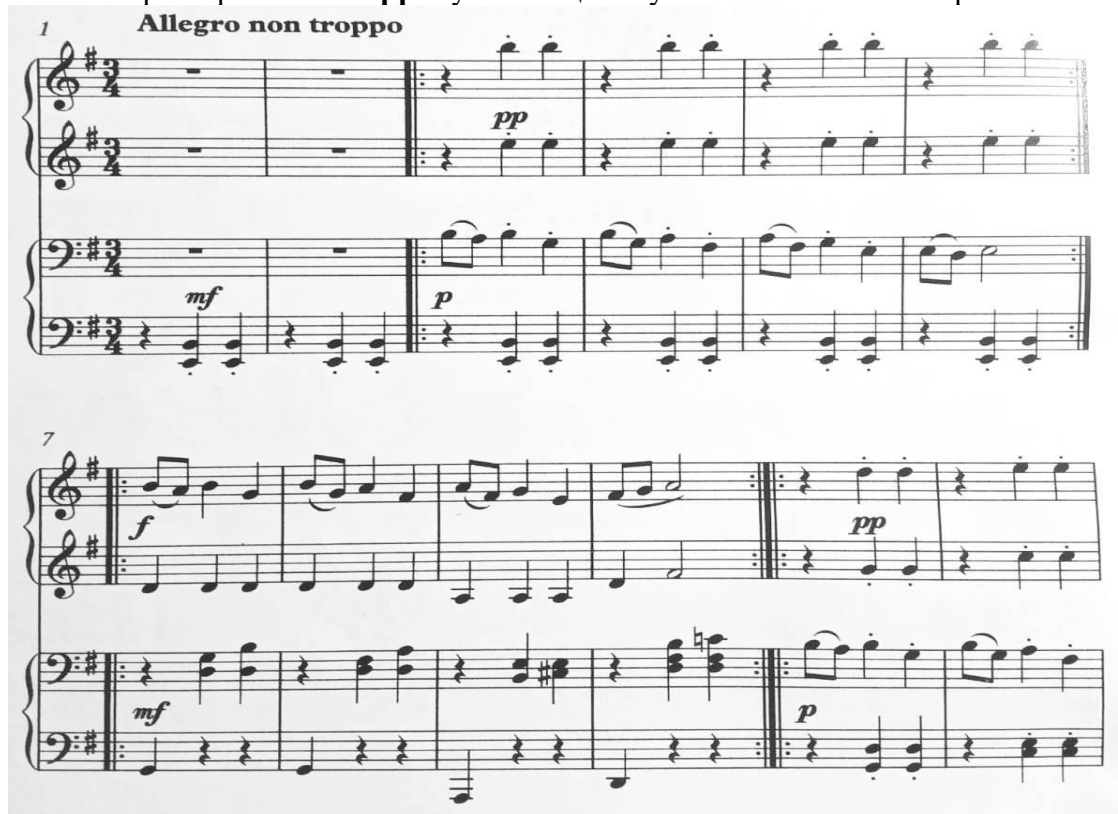
Таджикский танец №1. cis moll. Рекомендую для использования пианистам 3-4 классов ДМШ, 3-4 курс учащимся общего фортепиано, а также 1-курсу фортепианного отделения. Ансамблевое переложение звучит в тех же регистрах. Параллельное направление рук в обеих партиях. 3-х частность формы II ч. Удобное, близкое расположение рук, пальцевое **staccato (pizzicato** в оркестре). Авторский текст без изменений.

Tranguillo



Таджикский танец №2. e-moll. Рекомендую для 3-4 классов. ДМШ, 2-3 курс общего фортепиано. «Присочинение» (только в этом танце) с использованием параллельных квинт в I партии (в оригинале отсутствуют). Для украшения использую имитации бубна, треугольника в оркестре. Нюанс –pp. Кульминация звучит в облегченном варианте на **ff**

1 Allegro non troppo



Таджикский танец №3. A-dur для 3 классов. ДМШ, 1-2 курсы общего фортепиано. Мелодичный, восточный танец с тонко-выраженным пунктирным ритмом, II партию может заменить учитель. Авторский текст не изменен.

1 (8) Allegro vivace

p

mf

p

6

mf

poco rit..

poco rit..

Detailed description: This is a piano score for a piece in F minor, 8/8 time, marked 'Allegro vivace'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 1 and ends at measure 5. The second system starts at measure 6 and ends at measure 10. The score features a piano (p) melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and piano (p). The piece concludes with a 'poco rit.' (poco ritardando) marking.

Таджикский танец №4. fis-moll предназначен для 5 классов. ДМШ, 3-4 курсы общего фортепиано, ансамблистам 1 курса спец. Фортепиано. Исполнение упрощено. 1 долю в ансамбле выделяю. Авторский текст не изменен. Яркая, контрастная кульминация, ввожу **meno mosso. Staccato** во II партии по принципу **pizzicato** в оркестре. Динамический план контрастен от **p** до **fff**.

Таджикский танец №5. A-dur. Для 5-6 классов. ДМШ, 3-4 курсы общего фортепиано, 1 курс спец. фортепиано. Мощное напористое оркестровое вступление -тематическое зерно, изложено, в унисон обеих партий. Сильная доля намерено подчеркивается. В кульминации присутствуют параллельные квинты. Использую штрихи **marcato, legato, non legato**. Выделяются по динамике контрастность смены тем. Светлая радостная первая тема создает образ народного празднества, гуляния (все темы по 4 такта). Вторая тема продолжает сохранять общее ликующие настроение. Она изложена в более высоком регистре на **ff**. Расположение рук близкое, удобное. Грациозная, изящная 3 тема подобна нежному женскому образу, констатирует с предыдущей (**mp**, плавное легкое **legato**).

Allegro non troppo

1

f

f

5

mf

mf

Detailed description: This is a piano score for a piece in A major, 3/4 time, marked 'Allegro non troppo'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 1 and ends at measure 4. The second system starts at measure 5 and ends at measure 8. The score features a strong, rhythmic accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. Dynamics include forte (f) and mezzo-forte (mf). The piece concludes with a mezzo-forte (mf) dynamic.

Таджикский танец №6. h-moll. Для 6 классов. ДМШ, продвинутого 3-4 курсов общего фортепиано, ансамблистам 1 курса спец. фортепиано. Присутствует сложность ансамблевого **p**, контрастность репризных повторов, темы. Ввожу октавы в 1 партии для разнообразия тембров симфонического слышания. Танец требует технической слаженности, яркого исполнительства фактурных рисунков.

Таджикский танец №7. f-moll. Для 5-6 классов. ДМШ, 3-4 к. общего фортепиано, 1 курс фортепианного отделения. Обширный по форме с частыми контрастными репризами (**mf-p**). Важна роль педали-фона, роль октав, переключек. Общий динамический план от **ff** до **pp**.

Таджикский танец №8. A-dur. Рекомендую для 5-6 классов. ДМШ, 3-4 курсы общего фортепиано, 1 курс спец. фортепиано. Ввожу октавное чередование во II партии с оттенками. Прием акцентированного **marcato** на **f** и **p** в II партии. Следуя авторскому тексту акцентирую в обеих партиях вторую долю, расширяю динамический план, ввожу **rit.** Заполняю паузы в II партии имитациями колокольчиков в оркестре (**pp, staccato** в высоком регистре).

Таджикский танец №9. a-moll. Облегченный вариант для 4 классов. ДМШ, 2 курсы общего фортепиано. Изящный танец с типично восточными красками, оригинальными ладовыми отклонениями. Главную тему развиваю в октавном удвоении, использую динамическое разнообразие. Педаль должна быть осмыслена, аккуратна.

Таджикский танец №10. D-dur. Технический самый сложный танец, для более продвинутых учащихся. Это яркий оркестровый танец (темп **Allegro**) полный контрастов, акцентов, синкоп, пунктирного ритма и агогических изменений. Особое внимание- **sub.P** в ансамбле обеих партий. Придерживаюсь бестерцовости первоисточника. Для оркестральности использую возможности регистровых красок фортепиано и динамического соотношения.

The image shows a page of musical notation for five Tajik dances. The notation is arranged in two systems. The first system (measures 1-6) is marked 'Allegro' and starts with a first measure rest. It features a treble and bass staff with various rhythmic patterns and dynamics like 'f'. The second system (measures 7-12) includes tempo changes: 'rit.' (ritardando) and 'A tempo' (allegro). It also features dynamics like 'rit.' and '8va' (octave). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4.

Роль ансамблевого музицирования весьма велика в становлении музыканта – исполнителя. Мы, педагоги, ставим определенные задачи в научении совместной игре,

добиваемся слаженности, согласованности в исполнительском искусстве. Занятия в классе ансамблевой игрой в большей мере носит просветительский характер и выводит ученика за рамки чисто фортепианной музыки («симфоническое мышление»), расширяет кругозор и способствует приобретению пианистических навыков. Фортепианный ансамбль существенно расширяет сферу учебно-воспитательного воздействия народных мелодий,

Пробуждает устойчивый интерес учащихся и педагогов к народному музыкальному фольклору и содействует тем самым успешному решению проблемы «воспитывающего обучения» пианиста. Немало важно отметить, что ансамблевая игра всегда предполагает усиленное внимание к партнеру, стремление к сопереживанию и обоюдной радости исполнения. Важнейшими условиями ансамблевой игры являются единство исполнительского замысла, последовательность проведения общего плана и полная согласованность в деталях. Для разрешения основных задач ансамблевой игры необходимо систематически воспитывать у учащихся чувство устойчивого ритма, единства темпа, художественно-выразительную фразировку и разнообразную динамику, вырабатывать единый характер звук извлечения и педализации.

В процессе занятий необходимо добиваться, чтобы учащийся понимал функции каждой партии, умел слушать партнера и исполнять свою партию в контакте с ним, ясно представлял и мог разобраться в тематическом материале. «Таджикские танцы» в ансамблевом переложении были посвящены 100- летию юбилею А.К. Жубанова, 1 марта 2006 года среди многочисленных выступлений гостей,

известных артистов, состоялась и моя презентация фортепианных ансамблевых переложений. «Десяти Таджикских танцев» апробированы, исполнены учащимися и преподавателями колледжа. Презентация прошла удачно, чему свидетельствует положительная оценка композитора, профессора национальной консерватории им.Курмангазы заслуженного деятеля культуры КазССР, ученика А.Жубанова - Кожанбаева К.У. Представлен широкий обзор в прессе, телевидении, первое издание сборника.

К 110-летию А.Жубанова 2016 году я издала ансамблевые переложения второго фортепианного цикла «Восьми Казахских танцев» с названием каждого танца. Традиционный народный инструментальный жанр, как домбровые исполнение, искусно притворен мастером на фортепиано.

Моя работа представлена также в облегченном ансамблевом 4-х ручном переложении для пианистов музыкальных школ, колледжей, ВУЗов и любителей музыкального искусства. Положительные отзывы педагогов: профессора кафедры Обязательного фортепиано КазНУИ, заслуженного деятеля культуры РК, почетного работника Министерства образования- Мамбетовой Д.А. г.Астана; Зав. отделения «Обязательного фортепиано» РКСМШИ для одаренных детей им.А.Жубанова.- Жунисова Б.А. г.Алматы; Доцентов кафедры «Обязательное фортепиано», КазНУИ-Мукушевой Б.К., Мухатжановой С.А., г.Астана; Старшего преподавателя КазНАИ им. Т.Жургенова, РКСМШИ им.А.Жубанова -Мухаметжановой Р.А., г.Алматы; Зав. отделением спец. фортепиано в специализированной школе-интернат- Ермагамбетовой Т.К., г.Караганда.



Идея восполнить пробел в ансамблевых переложениях казахских композиторов для фортепиано увлекла меня обратиться к фортепианному творчеству А.Жубанова. При работе над переложениями я следовала конкретным поставленным мною задачами:

- Авторский замысел оставить без изменений;
- Существенно облегчить пианистический замысел выдающегося мастера;
- Создать удобства и близость тесситуры;
- Упростить технически сложные моменты;
- Сделать доступным материал для любого уровня пианистической подготовленности;
- Выявить полный контрастов динамический пласт;
- Стремление добиться большей оркестральности и масштабности звучания фортепианного ансамбля.

Ансамблевые переложения закреплены авторством, трижды переизданы, существенно расширили рамки учебно-педагогического материала, углубили познавательный процесс, способствующий популяризации музыки выдающего сына казахского народа. Творческое наследие мастера являются лучшим доказательством жизнеспособности и нужности его произведений, заслуживают уважение и благодарности. Творчество Ахмета Жубанова-бессмертно!

Литература и источники:

1. Жубанов А. «Тәжік Билері», издательство «Жазушы», Алма-Ата, 1973г.
2. Жубанов А. «Қазақ Билері», издательство «Жазушы», Алма-Ата ,1976г.

ЗНАЧЕНИЕ ФОРТЕПИАННОГО НАСЛЕДИЯ АХМЕТА ЖУБАНОВА В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОСПИТАНИИ УЧАЩИХСЯ ДМШ

Митина Н.А.

Республика Казахстан, г. Талдыкорган

Ахмет Куанович Жубанов – выдающийся композитор, музыковед, дирижер, народный артист Каз ССР. Он является одним из основоположников казахского профессионального национального искусства и музыковедения Казахстана.

Жубанов прошел путь от студента музыкального техникума до признанного мастера, сформировав богатое музыкальное наследие, которое и сейчас имеет огромное значение в воспитании юных музыкантов. Вся творческая жизнь Жубанова была тесно связана с зарождением, становлением и развитием новых форм музыкальной культуры в Казахстане. Его музыкальный стиль отличается глубоким знанием истории казахской народной музыки, пониманием ее природы и особенностей, а также смелым экспериментированием с современными тенденциями.

Произведения Ахмета Жубанова не только являются музыкальными шедеврами, но и неоценимым ресурсом для музыкального образования. Исполнение фортепианных произведений Жубанова в детских музыкальных школах способствует формированию у учащихся гармоничного музыкального восприятия, расширению культурного кругозора и развитию образного мышления.

Жизненный и творческий путь А.Жубанова обозначен яркими этапами, которые отражают его стремление к саморазвитию, артистическому совершенствованию. В раннем детстве Жубанов проявил яркий музыкальный талант. Позже композитор стал обучаться игре на скрипке у П.Черняка, а также брал у него уроки сольфеджио и теории музыки, что стало отправной точкой для его будущей карьеры.

А.Жубанов окончил Ленинградский музыкальный техникум им. М.И. Глинки и консерваторию имени Н.А.Римского-Корсакова, где получил обширные знания в области исполнительства, композиции и теории музыки. После завершения обучения, Жубанов погрузился в активную музыкальную жизнь, организовав научный кабинет и экспериментальную мастерскую по усовершенствованию казахских народных музыкальных инструментов. Он являлся художественным руководителем и дирижером оркестра Казахской филармонии, ректором Алматинской консерватории. Позднее, совмещая должность заведующего кафедрой консерватории и преподавателя истории казахской музыки, дирижирования и инструментовки, Жубанов начал педагогическую деятельность, передавая свой опыт и знания следующему поколению музыкантов. «Достаточно попытаться лишь представить себе всю творческую жизнь Ахмета Жубанова. И вас невольно охватит удивление перед его огромной работоспособностью и трудолюбием» [1, с.24].

Он внес значительный вклад в область музыкального образования, став влиятельным преподавателем и наставником. Несколько лет А. Жубанов возглавлял музыкальный отдел Института литературы и искусства при Академии наук Казахской ССР, являлся исследователем казахской народной и современной музыки, а также театрального и исполнительского искусства. Объединив эти периоды, можно получить глубокое понимание творческого пути Ахмета Жубанова, его вклада в мировую музыкальную культуру и влияния на развитие музыкального искусства в Казахстане и за его пределами. Большое значение на творчество Жубанова оказала книга А.Затаевича «1000 песен казахского народа». Он загорелся желанием стать таким же специалистом в области музыки, как А.Затаевич.

Свою исследовательскую, музыкально-общественную и педагогическую деятельность Жубанов умело сочетал с творчеством, внося большой вклад в развитие профессиональной музыки Казахстана. Он создал обширный каталог произведений различных жанров, включающий симфонические произведения и оперы, камерно-инструментальные, вокальные и хоровые произведения, получивших признание не только в Казахстане, но и во всем мире. В его творчестве можно выделить яркую индивидуальность, увлеченность традиционной казахской музыкой и стремление к инновациям в звучании.

Начав композиторскую деятельность в 1938 году, Жубанов продолжал развивать свой музыкальный стиль, объединяя традиции казахской музыки с современными звуковыми идеями, открывал для себя новые направления и влияния, которые стали отражаться в его последующих произведениях, получивших международное признание. К написанию крупных музыкальных сочинений Жубанов пришел уже с большим творческим багажом.

Композитор проявляет гибкость в выборе жанров, создавая произведения, как в симфонической, так и в камерной инструментальной музыке, а также в вокальных и хоровых жанрах. Композитор не ограничивается рамками определенного жанра, а взаимодействует с различными музыкальными стилями, что позволяет Жубанову создавать уникальные и многогранные произведения.

Жанр фортепианной миниатюры занимает важное место в творчестве А.Жубанова. Более того, фортепианная миниатюра является одним из самых ярких жанров музыкального творчества Жубанова. Почти двухсотлетний период плодотворного развития фортепианной миниатюры в рамках различных национальных и индивидуальных стилей выявил ее важнейшие жанровые черты: богатство выразительных возможностей, подвижность и гибкость форм, способность откликаться на многие художественные запросы. В фортепианных произведениях Жубанова можно услышать элементы народной музыки, тесно переплетенные с современными звуковыми решениями. Широко известны фортепианные циклы композитора: «Десять таджикских танцев» и «Восемь казахских танцев». Тематический материал этих пьес составляют восточные народные мелодии и казахские кюи.

Каждая новая эпоха в культуре сопровождалась появлением новых танцев. Вытесняя жанры, популярные прежде, они концентрировали в себе особенности быта людей, характерные черты того или иного художественного стиля и зачастую становились символом

своей эпохи. Таким образом, в танце и в отношении общества к танцу всегда выражается характер времени, дух эпохи.

В жубановских фортепианных миниатюрах танцы являются своеобразными музыкальными картинами, яркими ритмичными зарисовками. В них Жубанов воплощает уникальный подход к сочетанию традиций казахской народной музыки с современными звуковыми тенденциями. Это придает его музыке оригинальность и уникальный национальный колорит. Поражает эмоциональная глубина и выразительность музыкальных интонаций, способность к отражению ведущих стилевых тенденций времени. Получив несколько музыкальных образований, Жубанов стал не только потрясающим музыкантом, композитором и деятелем искусств, но и педагогом-новатором своего времени, исследователем казахской народной и современной музыки, а также театрального и исполнительского искусств.

Впервые «Казахские танцы» были опубликованы в 1964 году, а в 2016 году были выпущены уже с аудио приложением. В этом сборнике нашли отражение танцевальные традиции казахского народа с его свадьбами, разнообразными народными играми, ритуальными обрядами. В них Жубанов отражает актуальные сюжеты, связанные с современным обществом и казахской национальной культурой. Каждый танец представляет собой яркую музыкальную картину. Это придает его музыке не только художественную ценность, но и делает ее актуальной и понятной для современной аудитории.

Каждый танец отличается высокой эмоциональной насыщенностью и ярким музыкальным выражением. Ученики детских музыкальных школ с огромным желанием исполняют произведения из данного цикла. Его разнообразие позволяет охватывать широкий диапазон музыкальных предпочтений учащихся. Фортепианные произведения А.Жубанова демонстрируют высокую эффективность в развитии музыкального восприятия и мышления у учащихся детских музыкальных школ, а также развивают и исполнительские умения и навыки.

Эти гениальные произведения постоянно звучат на малых и больших сценических площадках, а также получили свое практическое исполнительское воплощение в учебных условиях музыкальных школ, школ искусств и музыкальных колледжей. Как семьдесят лет назад, так и сейчас, круг танцевальных миниатюр Жубанова, входящих в репертуар исполнителей, в том числе учащихся ДМШ, в рамках учебного процесса, достаточно широк.

Оригинальные мелодии и гармонии фортепианных произведений А.Жубанова способствуют формированию у учеников чувства гармонии и музыкального вкуса. Важной особенностью танцевальной музыки является ее ясная ритмическая определенность, повторность какой-либо характерной ритмической формулы, что также способствует развитию у учащихся метро-ритмического чувства.

Большинство танцев из данных фортепианных циклов имеют трехчастную форму с элементами вариационного развития, либо написаны в форме рондо. Они, конечно, не являются танцами в прямом смысле этого слова. Это скорее жанровые музыкальные картинки. Ахмет Жубанов, в первую очередь, оркестровый композитор, поэтому стремился приблизить звучание фортепиано по мощи к симфоническому оркестру. Во многих произведениях присутствуют очень сложные в исполнении места, требующие умелых рук и свободного владения инструментом. Не зря его второй цикл «Таджикские танцы» чаще исполняется ансамблем пианистов, ведь тогда все сложности исполнения делятся на двоих.

В цикле «Казахских танцев» все пьесы программны, каждая имеет свое название, что настраивает ученика на определенное музыкально-образное восприятие. Например, «Ақсақ кулан», «Жайлау», «Қыз Ақжелен», «Қызыл қайын», «Керуен», «Саранжап», «Ақжелең», «Би күй».

Название первого танца в сборнике переводится, как «Хромой саврасый». Мы представляем картину идущего по степи табуна лошадей и, медленно бредущего в конце колонны, хромого скакуна, который с трудом преодолевает все стоящие на его пути

препятствия. Произведение переносит слушателей в мир эмоциональных переживаний и пронизано единым настроением.

Во втором танце «Жайлау» мы видим бескрайние степи, чистый воздух, чувствуем дуновение летнего ветерка.

Третий танец «Кыз Ақжелен» - очень яркий, веселый, создан под впечатлением от казахских народных кюев с одноименным названием, в которых, как правило, звучала атмосфера народных праздников.

Жубанов использует свои особые формы фортепианного изложения, каждый раз, по-новому преломляя отдельные элементы вокальной и инструментальной мелодики. Так, в четвертом «Казахском танце», который называется «Красная береза», мы слышим шелест ее ветвей. Произведение создано в балладно – повествовательном стиле. Здесь Жубанов использует драматические интонации одноименного кюя Курмангазы. Композитор пишет: «Это кюй о березе, приютившей меня среди своих ветвей и укрывшей от погони» [2, с.55].

Пятый танец «Саранжап» является оригинальным авторским переложением кюя Курмангазы, в котором очень точно передается звучание домбры. Пьеса довольно энергичная с небольшими лирическими эпизодами.

В шестом танце «Караван» изображается картина идущего каравана, который не спеша перемещается по жаркой пустыне.

Музыка седьмого танца «Ақжелен» таинственная, своеобразная по гармонии и мелодике, автор использует разнообразные художественные приемы.

Восьмой танец «Би кюй» пронизан четким танцевальным ритмом, яркая динамика и задорный характер произведения рисует картину народного праздника.

В другом фортепианном цикле А. Жубанова «Таджикские танцы», танцевальное начало проявляется более ярко, так как композитор имитирует звучание восточного ударного инструмента, на фоне которого звучат изящные танцевальные мелодии, напоминающие народные песни. Таджикские танцы композитора пронизаны характерной ритмической формулой, определяющей динамику движения музыки. Интонационную основу «Таджикских танцев» композитора составили некоторые мелодии из сборника «Таджикские народные мелодии». В связи с этим, приемы мелодического развития повлияли на форму и музыкально-образное наполнение произведения. Так, в каждом произведении мы слышим танцевальные ритмы, однако музыка гораздо шире. Она сочетает глубину, содержательность, идейную значительность с совершенством формы.

Оба фортепианных цикла А.Жубанова по яркости мелодии, динамики движения, контрастности сопоставления танцев, особой музыкальной выразительности имеют огромное значение в музыкальном образовании учащихся ДМШ. Кроме того, эти произведения относятся к числу наиболее востребованных как в исполнительской, так и в педагогической практике. Незаменимы произведения Жубанова в фортепианном классе, где они составляют неотъемлемую часть репертуара учащихся ДМШ на всем протяжении обучения, способствуя решению целого спектра художественных и методических задач.

Исследование эффективности использования фортепианных произведений Ахмета Жубанова в образовательном процессе ДМШ выявило, что:

- использование произведений Жубанова в учебном процессе активизирует творческую активность учащихся;
- влияет на развитие музыкального восприятия учащихся;
- оказывает стимулирующее воздействие на развитие творческого мышления и воображения;
- дети учатся ценить и понимать традиции своей страны через яркую и эмоциональную музыку композитора.

Открытость к современным звучаниям и инновационные решения в его музыке вдохновляют детей на собственные творческие эксперименты. Творчество Жубанова обогащает учебный процесс в ДМШ, предоставляя юным музыкантам материал для развития их технического мастерства, творческого воображения. Сложность и оригинальность его

фортепианных произведений требуют от начинающих исполнителей довольно высокого уровня технической подготовки. Произведения Жубанова становятся популярным выбором для участия в концертах и музыкальных проектах детских музыкальных школ. Это способствует формированию артистической самоидентификации учащихся и позволяет им проявить свои музыкальные способности перед публикой.

Исследование эффективности фортепианных произведений Ахмета Жубанова в образовательном процессе подтверждает их значительный вклад в развитие музыкальных способностей учащихся детских музыкальных школ. Оригинальный стиль, современные звучания и интеграция культурных ценностей делают его творчество ценным ресурсом для музыкального образования. Использование произведений Жубанова способствует формированию у детей не только профессиональных навыков, но и глубокого понимания и любви к музыке своей страны.

В связи с вышеизложенным, считаем возможным рекомендовать в ДМШ следующее:

- проводить конкурсы на лучшее исполнение произведения Ахмета Жубанова. Это создаст возможность более глубокого погружения в национальное музыкальное наследие и развития профессиональных навыков учащихся;

- создавать специализированные образовательные программы, основанные на творчестве Жубанова, что может обеспечить более глубокое интегрирование его произведений в учебный процесс;

- принимать участие в международных музыкальных конкурсах и фестивалях с произведениями А.Жубанова может содействовать дальнейшему распространению и популяризации его творчества за пределами Казахстана. Проведение музыкальных фестивалей и конкурсов, посвященных творчеству Жубанова, будет стимулировать участие юных исполнителей и композиторов;

- для педагогов желательно организовывать мастер-классы и лекции, посвященные творчеству Ахмета Жубанова. Это будет способствовать еще большей популяризации музыки Жубанова и создаст площадку для творческого обмена между музыкантами;

- создавать творческие лаборатории, где учащиеся могли бы исследовать музыкальное наследие Жубанова. Такие площадки станут местом для творческого развития, коллективного творчества и обмена идеями между учениками и преподавателями;

- создавать цифровые образовательные ресурсы, включая виртуальные концертные залы и интерактивные открытые уроки, что сделает творчество Жубанова еще более доступным для широкой аудитории. Это позволит представить творчество Жубанова на мировой арене и привлечь внимание иностранных школьников к культурным традициям Казахстана.

Такие мероприятия дадут возможность познакомиться с творческим процессом и философией Ахмета Жубанова, а также позволят более глубоко внедрить его произведения в образовательный процесс и создать музыкальное пространство для развития уникальных творческих способностей учащихся.

Действительно, в исполнительской и педагогической сферах роль фортепианных произведений Ахмета Жубанова невозможно переоценить. Для учащихся ДМШ она важна, прежде всего, тем, что присущая произведениям эмоционально-образная содержательность, выявляющая самую суть музыкального искусства, способствует формированию важнейших исполнительских качеств учащихся - артистизма, непосредственности и особой выразительности игрового начала. Пьесы из фортепианных циклов А. Жубанова, исполняемые учащимися ДМШ на академических концертах и конкурсах, представляют собой своеобразное откровение, в котором раскрываются самые тонкие, глубокие и одновременно яркие черты артистической природы автора. «Идут годы, сменяются поколения, а созданное им остается людям. Живет его музыка. Живут его книги. Музыка и книги продолжают его жизнь» [3, с. 19]

Развитие дополнительного музыкального образования с использованием творчества Ахмета Жубанова предоставляет широкие перспективы для вдохновляющего и творческого

воспитания будущих поколений музыкантов. С учетом современных технологических возможностей и активного вовлечения образовательных ресурсов, творчество А. Жубанова может стать ключевым элементом современного музыкального образования.

Музыкальное воспитание учащихся ДМШ и ДШИ на основе творчества Ахмета Жубанова предоставляет богатые возможности для творческого роста и воспитания новых поколений музыкантов, вдохновленных национальной культурой и современными тенденциями мировой музыки.

Таким образом, музыкальное творчество Ахмета Жубанова является уникальным синтезом национальных традиций и современных тенденций. Оно является жемчужиной культурного наследия Казахстана и вносит огромный вклад в развитие современного музыкального образования.

Литература и источники:

1. Гизатов Б. Академик Ахмет Жубанов. Очерк творческой жизни.- Алма-Ата: Жазушы, 1992. – 268с.
2. Жубанов А.К. Струны столетий. – Алматы: Дайк-Пресс, 2008.- С. 55.
3. Кетегенова Н. С. Ахмет Жубанов //В кн.: Композиторы Казахстана Т. 1 – Алматы: Алматы-Болашак, 2012. –С. 4-28.

ҚҰДАЙБЕРГЕН ЖҰБАНҰЛЫНЫҢ ДОМБЫРАСЫ ІЗІМЕН

Оспан Б.Ә.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Бұл халқымыздың басынан өткізген бірнеше тарихи кезеңдеріне байланысты әңгіме. Өткен ғасырдың басында Кеңес өкіметінің әдейі ұйымдастыруымен жасалынған жаппай ашаршылық пен саяси қуғын-сүргін қазақ халқын баудай қырып, небір сұмдыққа толы геноцидті іске асырды. Ұлтымыздың бетке ұстар жақсылары мен жайсаңдарына мемлекет басшылығы тарапынан «халық жауы» деген жала жабылып атылды. Сол тұлғалардың қатарында қазақ рухының биіктеуіне үлкен үлес қосқан ұлы ғалым Құдайберген Жұбанұлы да бар. Осы бір аяулы тұлғаның қаншалықты ұлтжанды екенін кезінде өзінің тегін Жұбанұлы деп жазғанынан білдім [1, 331].

Қ. Жұбанұлы нағыз энциклопедист ғалым болған. Өз қолымен толтырған құжаттарда ол 18 тілді еркін меңгергенін және ол тілдердің көбісін: байырғы түркі, араб, грузин, коми, моңғол, неміс, парсы, орыс, шуаш, жапон және басқа да көптеген түркі тілдерін білетінін жазды.

Ол елінің жарқын болашағын армандап өмір сүрген жан еді. Педагогикалық институттың жалпы тілтану және қазақ тілі мен әдебиеті кафедрасының меңгерушісі болып қызмет етті. Сонымен қатар негізгі жұмыс орынан басқа бірнеше жерде де жұмыс істеуіне тура келді. Халық Ағарту комиссариятының коллегиясының мүшесі, оқыту-әдістемелік кеңесінің төрағасы, бөлімдердің бірінің меңгерушісі, республикалық терминология комиссиясының төрағасы, ұлттық мәдениет институтының ғылыми кеңесінің мүшесі бола жүріп және басқа да қызметтер атқарды.

Құдайберген Жұбанұлы орта мектепке арналған қазақ тілі грамматикасының жаңа оқулықтарын жазды. Оның қаламынан қазақ тілі туралы негізгі ғылыми еңбектер: қазақ және орыс тілінде түсіндірмелері бар «Қазақ тілінің академиялық сөздігі», үш томнан тұратын «Фонетика», «Морфология» «Синтаксис», «Қазақ тілінің ғылыми тілі бойынша лекциялар», ғылыми тілтаным жинағы және басқалар шықты. Жалпы алғанда баға жетпес 17 ғылыми еңбек, онымен қоса мал шаруашылығында қолданылатын одағай сөздер туралы екі

баяндамасы із-түссіз жоғалып кетті. Бұл ғылыми жұмыстар баспаға уақтылы ұсынылғанымен, ғалым тұтқынға алынған соң басылмай қалған.

Кейін Қазақстанда Ғылым Академиясы ашылып қуғын-сүргінге түскен ғалымдардың ғылыми зерттеулері пайдалануға рұқсат етіледі. Бұл тізімде Құдайберген Жұбанұлының еңбектері де бар еді. Сол кездері атақты жазушы Мұхтар Әуезұлы ғалымның інісі композитор Ахмет Жұбанұлына: «тек Құдайбергеннің зерттеу еңбектері баз біреулерге төрт докторлық және жеті кандидаттық диссертация қорғауға жетті», - деп айтыпты [2,15].

Қ.Жұбанұлының бүгінге жеткен еңбектерімен танысқан кім де болса бұл сөздің шындыққа жанасатынын мойындайды. Бұл жөнінде ғалымның қызы Мүслима Құдайбергенқызы өз естелігінде бірнеше мысал келтірген, солардың бірі мынадай: «...академик Ісмет Кеңесбаев өзінің тірі кезінде: «Менің атымнан шыққан әліппені сенің әкең бастап жазған болатын, қолы тимей аяқтай алмағандықтан маған берді», – деп өз аузынан айтып еді. Әліппені өз атынан шығарса да, әкеміз ұсталғаннан кейін қаламақысын шешеме беріпті» [2,15].

Иә, ол кез сондай аласапыран уақыт еді...

Мен өз басым осы бір ұлы ғалымның домбырасын іздеймін деп ешқашан ойлаған жоқ едім. Әкем, әдебиетші ғалым, Әсілхан Оспанұлы қызметі кітаптармен тығыз байланысты болғандықтан, біздің үйдің балалары – екі қызы мен алты ұлы, бәріміз жастайымыздан кітаптардың арасында өстік. Бірде әкеммен жақын таныс болған, қазақтың белгілі ақыны Әбділда Тәжібайұлының «Жылдар, ойлар» атты кітабын қызыға оқыдым. Ақын ата осы жазбасында композитор Ахмет Жұбанұлы туралы айта келіп оның ағасы Құдайберген Жұбанұлының домбырасы туралы да сыр шертеді.

Профессор Қ.Жұбанұлына өкімет басшылығы тарапынан «халық жауы» деген жала жабылып тұтқынға алынған соң, ғалымның жанұясы қиыншылық көріп үйдегі заттарын сата бастайды. Бір күні ғалымны жұбайы отағасының домбырасын сату туралы да ұйғарымға келеді. Ғалымның інісі сол кезде досы Әбділдаға телефон шалады. Естелікте бұл оқиға былайша баяндалады: «...Ахмет біздің үйге телефон соқты.

–Әбеке, жеңгіміз ағаның домбырасын базарға шығарады екен, соны есіңе салып тұрмын, – деді, бір түрлі ыңғайсызданған дауыспен.

–Түсіндім, Аха! – дедім, оны ыңғайсыздықтан тезірек құтқару үшін, – базарда мені күтсін. Неде болса да көрініп, тілдесіп кетемін, – дедім. Содан телефонмен асығыс хабарласып, Мұхтар Әуезұлының үйіне соқтым.

–Маған шамалы күнге бес жүз сом бере тұрыңыз, өте қажет боп қалды, Мұха, – дедім. Сырлас достан жасырын сөз бола ма, Құдайберген Жұбанұлының домбырасын алатынымды да айттым... Аса қадірлі қазақ, қымбат ағаның домбырасы сол күні менің меншігіме ауысты.

–Ах! – деді анам, домбыраға жас толған көзімен жылай қарап.

– Көрінген біреудің қолында кетпей саған келгені жақсы болды ғой, балам, күтіп ұста, азамат аман қайтса өзіне тапсырарсың.

Ахметке телефон соқтым.

–Шақыр, келсін, – деді апам сыбырлап.

Ахметпен уәде бойынша келер кеште біздің үйде кездестік. Біздің үйде Құдайбергеннің домбыраы емес, өзі күтіп отырған сияқты еді. Мен Ахметті түпкі бөлмеге кіргізіп шығып кеттім. Шынымды айтсам, бұл менің Ахаңның домбырамен кездескенін көрмей-ақ қояйын дегенім еді... Бірақ құлағым да, көңілім де түпкі бөлмеде, мен домбыра даусының қалай шығарын күтудемін... Мен күткелі күн өткен, ай өткен сияқты. Сабырым сарқылып, шыдамым шарт сынардай күтудемін. Бірақ домбырадан дыбыс жоқ.

Жай ғана есікті ашып ішке кірдім. Ахаң терезенің қарсы алдында домбыраны құшақтап қатып қалыпты» [3,199].

Әбділда Тәжібайұлы ұлы тұлғаның домбырасын былай суреттейді: «Аяулы адамның аяулы дүниесі екені көрініп-ақ тұр. Сыртқы қабының өзі екі жерден кілттеледі екен. Ал ішін, кара қошқыл кейде қызыл күрең де боп көрінетін бархытпен астарлапты. Кебуі әбден жеткен, шертіп қалсаң ішексіз-ақ дыңылдап тұрған ағаштан жасалған домбыраның сырлауы

да келсімді-ақ, сырты қызыл қына секілді де пілдің сүйегімен ұқсас болыпты. Құлағы мен тиегі де бір ағаштан жасалыпты» [3,200].

Ақынға Ахмет Жұбанұлы бұл домбыра туралы қызық мәліметті де жеткізген: «Ахаң бунақ-бунақ саусақтарыменбабына жеткен екі ішекті шалып қалды. Домбыра көмейінен күміс төгілгендей сыңғыр-сыңғыр етті:

–Мен мұны үш рет қайта істеткенмін – деді домбыраның шанағын алақанымен жұмсақ қағып-қағып қалып, – домбырашысы кездесе бұдан табылатын дыбыста есеп жоқ, бұрауын жетістірсек, бойында титтей де жалған сыбыс қалмайтын домбыра...» [3,202].

Осы жолдарды оқыған соң мен ұзақ уақыт сол домбыра қайда екен деп ойланып жүрдім. Бұл кез ақын Әбділда Тәжібайұлы дүниеден өтіп кеткен уақыт еді. Алматыға барғанда Әбділда Тәжібайұлының ұрпақтарын тауып Құдайберген Жұбанұлының домбырасының тағдыры туралы білгім келді. Бірақ Алматыға жиі баруға ол кезде жағдай көтермеді. Сонымен бұл ойым кейінге қала берді.

2014 жылы Алматыда қазақтың белгілі ақыны Нұрпейіс Байғаниннің немересімен таныстым. Ерболат менің мәдениеттанушы екенімді білген соң, маған атасының үш томдық шығармалар жинағын сыйлады. Осы жинақтың соңғы кітабында ақынның ұлы Момының әкесі туралы жазған естелігінен мына жолдарды оқыдым: «Әкем жасының ұлғайғанына қарамастан өзін өте қуатты сезінетін. 1943 жылы Алматыға республикалық ақындар айтысына шақырылды. Осы жылы маған сырты қапталған өте әдемі домбыра әкелді.

Бұл домбыраның өз алдына тарихы бар. Алматыда әкем Әбділда Тәжібайұлы ақынның құрметті қонағы болған екен. Кетерінде ол «Құрметті ақын ата, біздің үйден не қалайсыз», – дегенде, әкем, «ренжімесең мына домбыра» – депті. Сол домбыраны қимас атаға деп тарту еткен. Әкем өз өсиетінде анама: «Мына домбыраны балам 10 жасқа толған кезде қолына берерсің» деген. Бұл тілегіне қарағанда, о менің болашағымды болжаған екен деуге болады. Әкем айтқандай мен 10 жасымнан мектеп сахнасында өнер көрсетіп, көпшілік көңілінен шығып жүрдім. Сондай жиындардың бірінен кейін байқамай домбырамды қиратып алғаным өкінішті-ақ. Кейін білсем қимас домбыра марқұм ағамыз Құдайберген Жұбанұлыныкі екен. Осындай құрметті ағадан қалған мұраны өз қолыммен ұстағанымды үлкен мақтаныш етемін [4,313]».

Бұл жолдарды оқығанда жоғалғаным табылып қатты қуандым. Осы кітапта ақын Әбділда Тәжібайұлының «Аталармен кездесу» атты естелігі де бар екен. Ол 1943 жылы Жазушылар одағы мен Әдебиет және тіл институты бірігіп Алматыға қазақтың атақты ақындарын шақырғандарын жаза отырып, Ақтөбеден атақты ақынды өз үйінде қонақ еткенін, Құдайберген Жұбанұлының домбырасын Нұрпейіс Байғанинге қалай бергені туралы баяндайды:

«Шай аяқтала бергенде Нүрекең сәл ғана жастыққа жантайған еді, домбыра қабығына қарап күбірлеп қалды:

– Мынау не қарағым?

– Домбыра, Нүреке, – дедім қарияға қақпағын ашып ұсынып. Нүрекең домбыраны жай ғана алып, жай ғана шалып қалды» [4,296].

Н.Байғанин осы үйде бірнеше күн қонақ болады. Әбділда Тәжібайұлының анасы Айманкүл мен қонақтарына «Құбығұл», «Төрехан», «Ақкенже», «Нарқыз» дастандарын жырлайды. Сонымен қоштасар күнде таяйды. Бұл сәтті Әбділда Тәжібайұлы былай сурттеген:

«Нүрекең біздің үйден аттанар күні жақын достар түгел жиналды. Нүрекең өз қолынан сарқыт асатты бізге. Бірақ қоштасуы сондай ауыр болды, біз жылауға жақын едік.

Апам киініп отырған Нүрекеңе тақау отыра беріп:

–Нүреке! –деді дауысы дірілдеп. – Аз ғана күн сұхбаттас болдық, өз қолымнан дәм таттырғанымға қуаныштымын. Сіз жүремің дегенге мен де, мына Әбділда да қиналып отырмыз. Шын сөзім, қимаймыз сізді Нүреке, – деді жылай жаздап. Содан соң өзін мықтап іштей ширатып алып, қайта сөйлеп, қысқа қайырды: – не қалайсыз Нүреке, қалағаныңызды алыңыз!»

–Сендер қимасандар, мен де қимаймын. Айеке, қимасам да қайтемін, сый құрметтерінді, ықыластарыңды айта жүремін. Енді жүрер алдымда бата берейін, – деп қарт дұғаға қолын көтерді. Бәріміз де ақын лебізін ұйып тыңдап қалдық. Нұрекеннің батасы оның біздің үйде айтқан соңғы жыры болды. Барлық жақсылықтарды бізге, біздің жанұямызға тілей келіп:

–Іші томпайған келінім аман босансын, ұл тусын! Сол ұл Айманкүл, Әбділда, сендерге баянды болсын! Мына домбыра маған баянды болсын! – деп бетін сипады. Мен: «Әумин» деп қимас домбырамды қимас атаның қолына ұстаттым» [4,307].

Міне, мен біраз жыл іздестірген Құдайберген Жұбанұлының домбырасының оқиғасы осындай.

Нұрпейіс Байғаниннің 1937 жылы дүниеге келген ұлы Момынның бала кезде қолына ұстаған домбырасы Құдайберген Жұбанұлының аспабы екенін ұмытпағанына қуандым. Атасы мен әкесінің мұрасын елге жеткізуге талпынып жүрген ақынның немересі Ерболат ініме де алғысым шексіз.

Сонымен домбыра табылды деуге болады. Ендігі кезекте сол кездегі суреттерді қарастырып, мысалы, Нұрпейіс Байғанин Әбділда Тәжібайұлының үйінде болған бірнеше күн аралығында жыр айтып отырғанда фотосуретке түсірілуі мүмкін ғой... Момын ағамыз да бала кезінде жұрт алдында өнер көрсетіп жүргенде сол домбырамен суретке түсіп қалуы да әбден мүмкін.

Ендігі кезекте ұлтымыздың мәдениетінің бағалай білетін домбыра шеберлерімен бірлесіп осындай іздестіру-зерттеу жұмыстарын жүргізіп, қазақтың тұңғыш профессоры, әдебиетші ғалым Құдайберген Жұбанұлының домбырасын қалыпқа келтіру мәселесі тұр.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Құдайберген Жұбанов. Қазақ тілі жөніндегі зерттеулер. Алматы, 2010.
2. Мүслима Жұбанова. Әулет және заман белестері. «Арыс» баспасы, Алматы, 2009.
3. Әбділда Тәжібаев. Жылдар, ойлар. «Жазушы» баспасы, Алматы. 1976.
4. Нұрпейіс Байғанин. Шығармалар. «Қазығұрт» баспасы, Алматы, 2014. 3-том.

ХРАНИТЕЛЬ ТРАДИЦИЙ – РОЗА АХМЕТОВНА ЖУБАНОВА

Коньсбаева А.К.

Республика Казахстан, г. Алматы

В послевоенные годы в Казахстане начал формироваться уникальный облик фортепианного искусства под влиянием видных деятелей русской культуры, временно проживавших в Алма-Ате во время эвакуации. Этот период оказал существенное влияние на становление и развитие музыкальной сцены в регионе. Многие выдающиеся казахстанские музыканты, являющиеся выпускниками того времени, внесли значительный вклад в мировую музыкальную культуру.

Одним из ключевых элементов этого процесса стало становление фортепианного искусства в Казахстане. Композиторы, исполнители и педагоги, сформировавшиеся в послевоенные годы, создали не только современную национальную фортепианную культуру, но и выработали самобытный репертуар, который стал важным элементом разнообразия мирового музыкального наследия.

Казахстанская школа пианизма начала свое интенсивное развитие еще в тридцатые годы XX столетия. Однако, к концу века, она вступила в эпоху творческой зрелости, оставив заметный след в истории мировой музыки. Постепенно формировались музыкальные театры, оркестры и учебные заведения, предоставляя возможность заниматься музыкой, изучать различные инструменты, вокал и танец в условиях культурных и искусственных институтов. Все это содействовало не только развитию талантливых музыкантов, но и созданию

уникальной музыкальной традиции в Казахстане, которая стала неотъемлемой частью мирового художественного наследия. К началу 30-х годов относится открытие первых детских музыкальных школ в Уральске, Алма-Ате.

В Алма-Ате же открывается хореографическое училище и музыкально-драматический техникум. В годы Великой Отечественной войны эвакуированные педагоги-музыканты реализовали стремление основать качественное музыкальное образование в Казахстане. Учитывая эстетически важную роль музыки и потребность профессиональном в воспитании детей и юношества в городах – Шымкенте, Усть-Каменногорске, Актюбинске, Павлодаре, Петропавловске открылись музыкальные школы, где наибольшей популярностью у учащихся пользовались фортепианные отделения.

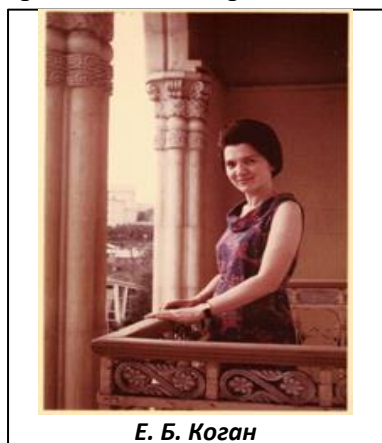
В 1932 году в Алма-Ате открывается первое среднее музыкальное заведение в республике – музыкальный техникум (ныне колледж имени П. И. Чайковского), где заведованием учебной части в дальнейшем «занимался отозванный из Ленинградской Академии Искусств аспирант Ахмет Жубанов». Музыкальное училище имени Чайковского выпустило огромное количество талантливых музыкантов среднего звена. Многие из выпускников получили высшее образование, стали ведущими деятелями музыкальной культуры Казахстана. Среди них выделяются – Е. Рахмадиев, К. Кужамьяров, А. Бычков, Ф. Мансуров, К. Мусин, С. Мухамеджанов, Е. Серкебаев и другие.

К началу 1944 года в Казахстане действовали две детские музыкальные школы-семилетки (имени А. Кашаубаева и школы-интернаты для одаренных детей) и открывшееся в 1944 году музыкальное училище в городе Уральске, которое славится не только творческими достижениями и плодотворной деятельностью многочисленных выпускников, но и значительным вкладом в развитие национальных традиций музыкальной педагогики. Среди выпускников училища: народная артистка СССР, профессор Р. Джаманова, кандидат искусствоведения Г. Бисенова, профессора – Т. Ткишев, Т. Нуралиев и другие. «Базой для Уральского училища послужили детская музыкальная школа и интернат для музыкально одаренных детей».

В 1948 году открывается первая Республиканская средняя специальная школа-интернат для одаренных детей имени Куляш Байсеитовой. Одним из ведущих отделений в школе является фортепианное отделение. В системе среднего музыкального образования республики Казахстан этому отделению принадлежат лидирующие позиции.

В основе успешной деятельности фортепианного отделения открывшейся в 1944 году консерватории лежат лучшие традиции российской пианистической школы. История образования и функционирования отделения отражает весь процесс становления и развития фортепианной школы Казахстана.

В многосоставной сфере развития классических инструментов роль и значение фортепиано в становлении профессионального музыканта крайне важна. На это указывает административные акты приказа №17 от 9 ноября 1944 года по Алматинской государственной консерватории по комплектованию преподавательского состава, где из тридцати пяти преподавателей, зачисленных в штат девять, являлись пианистами.



Е. Б. Коган

В качестве образовательной модели для Алматинской государственной консерватории республики были взяты Московская и Ленинградская консерватории. Благодаря сплоченному коллективу и преданными своей работе педагогам, удалось, сохраняя традиции русского пианизма, на иной национальной почве заложить основы для становления казахской фортепианной школы.

У истоков формирования отделения стояли высококвалифицированные педагоги, выпускники Московской, Санкт-Петербургской консерваторий вместе с москвичами и ленинградцами в консерватории Казахстана работали «специалисты из Киева, Свердловска, Минска – А.Н.

Канторович, С.И. Кан, С.Е. Гинзбург, преподаватель М.В. Моклецова, по общему фортепиано: М.И. Окунь, З.В. Иванова, доцент Г.И. Гринфельд. Они воспитали целое поколение музыкантов, которые, в свою очередь, продолжают проводить принцип преемственности, достигая значительных результатов».

К этому составу позднее присоединились И.С. Станишевская, К.А. Господарь и Р.С. Кацман, Л.Г. Шаврина, Э.А. Росман, А.Л. Барак. «Являясь основоположниками кафедры специального фортепиано, они на долгие годы связали артистическую и исполнительскую жизнь с первым высшим музыкальным учебным заведением – консерваторией Казахстана».

В начале пути становления и развития фортепианного исполнительства, педагогики республики Казахстан, одним из ее основоположников, видным деятелем отечественного фортепианного искусства была Ева Бенедиктовна Коган.

Имя Евы Бенедиктовны Коган прочно вписано в историю казахстанской музыкальной культуры. Одаренная пианистка, лучшие годы своей жизни, мощь своего таланта отдала становлению и развитию пианистической школы республики, исполнению, пропаганде музыки казахстанских композиторов. Она была первой исполнительницей премьер многих произведений отечественных авторов, ярким интерпретатором шедевров мирового пианистического репертуара.

Е. Коган же была воспитанницей музыкального училища республики и получила высшее образование в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Она была фактически – одной из первых казахстанских пианистов, сформировавшихся под воздействием формирующейся национальной и российской музыкальных школ.

За 33 года педагогической работы класс специализации Е. Б. Коган окончило 60 человек. Среди них – А. Ж. Досаева, доцент, декан историко-теоретического и фортепианного факультетов лауреат всесоюзного межзонального конкурса пианистов; заведующая фортепианным отделением музыкального училища г. Рудного А. Тамендарова; заведующая фортепианным отделением музыкального училища г. Усть-Каменогорска Г. Богданович (Бенедиктова); профессор кафедры «Специального фортепиано», отличник культуры РК, обладатель серебряной премии имени Ахмета Байтурсунова С. Массовер; профессор, заслуженный деятель РК Г. Узенбаева, Д. Жубанова-Али и другие.

Коллегами по кафедре специального фортепиано Казахской национальной консерватории имени Курмангазы были бывшие ученики: Л. Р. Зельцер, М. А. Вартамян, Н. И. Потешкина, А. Ж. Досаева, Г. Б. Жолымбетова, А. К. Кусаинов, Ш. Б. Жубанова, М. Н. Нурпеисова, кандидат искусствоведения А. К. Мухитова, Е. И. Шин, Н. Я. Баяхунова, Т. Я. Пылаева, С. В. Костевич, Т. П. Багаргина, Т. О. Жангутина, Д. Б. Бегимбетова, А. Н. Нурпеисова, Р. М. Чуренова, А. А. Бычков, Г. Узенбаева.

Среди учеников профессора Е. Коган выделяется одна из старших выпускниц - Роза Ахметовна Жубанова (1937-1992).

Роза Жубанова является дочерью легендарной личности Казахстана Ахмета Куановича Жубанова (1906-1968). Ахмет Жубанов, как



Семья Жубановых

известно, являлся ученым, первым в Казахстане получившим высшее музыкальное образование. Доктор искусствоведения, академик Академии Наук Казахстана. композитор, дирижер, музыковед-этнограф, педагог, публицист, музыкально-общественный деятель, народный артист Казахской ССР. Он внес огромный вклад в развитие профессионального музыкального искусства страны. Помимо его композиторской деятельности, где он многогранно осветил казахскую музыку в различных

классических жанрах, Ахмет Жубанов организовывал музыкальные государственные учреждения, открывал музыкальные школы, школу для одаренных детей, филармонию, институт культуры, который впоследствии стали консерваторией и музыкальным училищем.

Он знаменателен тем, что организовал первый государственный оркестр казахских народных инструментов. Талантливый дирижер, который отличался большим организаторским видением внес нечто новое в развитие профессиональной музыки - он привел создание народных инструментов к единому стандарту, таким образом дав возможность музыкантам исполнять не только специфическую казахскую музыку, но и шедевры мировых инструментальных сочинений. Это дало возможность раскрыть симфонизм в звучании казахских народных инструментов. Помимо того, Ахмет Куанович был прекрасным семьянином и прекрасным отцом. У него было пятеро детей, воспитанию и образованию которых он уделял большое внимание. В результате несмотря на то, что каждый выбрал профессию по своему призванию, они явились достойными продолжателями жизненных принципов Ахмета Жубанова. Каждый достиг вершин в своем профессиональном выборе, и все дети остались верны музыке по своей природе. По музыкальной стезе раскрыли себя наша великая Газиза Ахметовна и великолепная пианистка и педагог Роза Ахметовна Жубановы.

Интересно отметить, что Роза Ахметовна Жубанова, будучи третьим ребенком в семье великого композитора, неизбежно оказалась погруженной в атмосферу высокой музыкальной культуры. Ее дарование и страсть к музыке проявились уже в раннем возрасте. Родившись 17 марта 1937 года в Алма-Ате, она стала своего рода наследницей музыкального наследия отца, что в значительной степени сформировало ее художественный путь. С детства Роза Ахметовна погружалась в изучение фортепиано, демонстрируя свой талант и артистическую натуру. В 1954 году она успешно завершила обучение в музыкальной школе по фортепиано, где ей довелось учиться в классе Лидии Львовны Кельберг. Это была часть Музыкально-Хореографического комбината, который объединял в себе музыкальные и хореографические училища, а также консерваторию в Алма-Ате. На тот момент консерватория располагалась в здании, принадлежавшем консерватории им. Курмангазы, что придавало обучению особый характер и значимость.



Роза, Газиза и Ахмет Жубановы

Следовательно, детство и ранняя юность Розы Ахметовны Жубановой были насыщены музыкальными впечатлениями и обучением, что сыграло ключевую роль в формировании ее музыкальной и профессиональной личности. Но музыкальное образование Розы Жубановой было прервано в связи травлей Ахмета Жубанова и его отъездом в Москву, где учились его старшие дети. После войны Сталин активизировал свой «выброс репрессий» для чистки внутри партии. Эта волна коснулась и интеллигенции Казахстана, в том числе Ахмета Куановича. Против него выступали не только партийные деятели, но и свои же именитые коллеги. Официальной версией причины явился выпуск А. Жубановым книги «Жизнь и творчество казахских композиторов». (1942) Обвиняли, что книга написана на казахском языке, воспеты «враги народа» Кенесары хан и Наурызбай батыр. На страницах газеты «Казхстанская правда» опубликовались статьи народного артиста Казахской ССР Е. Брусиловского и музыкального редактора Государственного театра оперы и балета В. Мессмана, где отмечался националистический подход А. Жубанова. Так же против него вышли известные личности такие как М. Тулебаев, П. Аравин, зав кафедрой марксизма и ленинизма К. Жаманбаев, а также первый секретарь ЦК компартии Казахстана Ж. Шаяхметов. После этого его исключили из партии, сняли с должности руководителя консерватории, исключили из числа членов Союза композиторов Казахстана. (Как травили А. Жубанова. Аян Аден). Так Ахмет Куанович остался без работы, и вынужден был уехать в Москву.



В это время Роза Ахметовна оставалась в Алма-Ате вместе с матерью. Это событие позволило Розе Ахметовне продолжить свое музыкальное образование, которое было возможно благодаря рекомендации Рувима Соломоновича Кацмана, друга Ахмета Куановича и временного заведующего кафедрой специального фортепиано в Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы.

По рекомендации Кацмана, Роза Жубанова поступает в учебное заведение по классу арфы. Несмотря на ее предыдущее образование в классе фортепиано, она смогла успешно адаптироваться и показать



Е. Я. Либерман

выдающиеся результаты в учебе. Впоследствии, Розу Жубанову перевели на отделение специального фортепиано, где она обучалась сначала у А. Г. Гринфельда, а затем у Е. Зингера. Ее преданность фортепиано была неоспорима, и благодаря усердным тренировкам, она достигла выдающихся результатов. В 1958 году она успешно поступает в Московский музыкально-педагогический институт им. Гнесиных в класс ученика Г. Нейгауза, выдающегося советского и российского пианиста, профессора Евгения Яковлевича Либермана. Либерман был известен своими увлекательными выступлениями, привлекавшими внимание аудитории своей содержательной программой и индивидуальным стилем интерпретации. Его подход к звуку, внимание к красоте звучания инструмента и понимание стилей оказали значительное воздействие на Розу Жубанову в ее музыкальном развитии. Либерман также был автором нескольких ценных книг, включая «Творческая работа пианиста с авторским текстом», «Работа над фортепианной техникой» и «Фортепианные сонаты Бетховена». В своих трудах он передавал ценные методические советы, которые оказались важными в педагогической практике Розы Ахметовны. В 1962 году после рождения дочери Зауре Жубановой, по семейным обстоятельствам, Роза Ахметовна возвращается в Алма-Ату и продолжает свое образование у Заслуженной артистки КазССР, профессора, заведующей кафедрой специального фортепиано Евы Бенедиктовны Коган. Ева Бенедиктовна была талантливым педагогом и исполнителем, которая стала первым исполнителем произведений казахстанских композиторов, в частности Ахмета и Газизы Жубановых. Занятия с многочисленными учениками были для нее творческой необходимостью. Для нее было естественным желание делиться своим талантом, пониманием музыки с учениками. Роза Ахметовна заканчивает консерваторию с отличным результатом и устраивается на работу концертмейстером в консерваторию. Работает с вокалистами и инструменталистами. В 1970 году Роза Ахметовна Жубанова вступает в ряды преподавателей отделения фортепиано в Алматинском музыкальном училище им. П. Чайковского, что стало ключевым этапом в ее педагогической карьере. Здесь, среди музыкальных нот и талантливых студентов, она вложила свой профессионализм и любовь к музыке в учебный процесс.

В период с 1980 по 1988 год Роза Ахметовна успешно исполняла обязанности заведующей отделением. Она внесла значительный вклад в развитие учебного заведения благодаря ее лидерским качествам и особому вниманию к формированию молодых музыкантов. Ее энергия, страсть к музыке и глубокое понимание искусства фортепиано сделали ее важной и влиятельной фигурой в области музыкального образования. Во время заведования, Роза Ахметовна подняла отделение на новый уровень, организовывая творческие встречи и мастер-классы ведущих педагогов Казахстана, в числе которых выдающиеся профессора Аида Исакова и Жания Аубакирова. Ее стремление сделать обучение более насыщенным и качественным привело к систематизации и сбору документов, а также архивных материалов отделения специального фортепиано, что дополнительно обогатило образовательный опыт студентов.

К сожалению, в 18 июля 1992 года, на пике своей творческой и педагогической активности, в возрасте 55 лет, Роза Ахметовна Жубанова скончалась от инсульта. Ее уход стал невосполнимой утратой для музыкального сообщества, оставив память о выдающемся педагоге и музыканте, чья страсть и преданность искусству оставят след в сердцах ее учеников и коллег на многие годы.

Роза Ахметовна Жубанова оставила неизгладимый след в развитии фортепианного искусства нашей страны. За относительно короткий период своей педагогической деятельности она смогла вырастить талантливых солистов и ансамблистов, многие из которых на сегодняшний момент занимают видные позиции в музыкальной среде Казахстана и за ее пределами. Среди ее выдающихся учеников можно выделить: заслуженные артистки России Светлана и Вероника Аптекарь – Айнагуловы, органистка, пианистка педагог в Италии Наталья Коцюбинская, координатор концертных программ Управления культуры акимата Мара Нурмухамедова, кандидат педагогических наук Гульзара Канапьянова, лауреат Республиканского конкурса молодых исполнителей Елена Коновалова, лауреаты международных конкурсов Валиев Талгат, Алмагуль Коньсбаева, Геннадий Абишев, Татьяна Калганова, Ирина Усачева, Эльса Тулегенова и многие другие. Эти музыканты не только служат ярким примером высокого уровня музыкального мастерства, но и продолжают распространять свою любовь к искусству, укрепляя репутацию Розы Ахметовны Жубановой.

Педагогические принципы Жубаной Розы Ахметовны продолжают традиции ее великих предшественников – Г. Нейгауза, Е. Либермана и Е. Коган.

Роза Ахметовна всегда приветствовала содержательность в исполнении произведений. Она считала, что без понимания сути, идеи музыкального произведения интерпретация не состоится. «Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать», — говорит Генрих Густавович Нейгауз. «Не терять идеал из виду; всегда стремиться к содержательному исполнению — вот основная установка для работы над техникой! И тогда встречающиеся на пути пианиста многочисленные и кажущиеся такими непреодолимыми тернии окажутся побежденными, и работа над техническим воплощением музыкального замысла будет успешной», - писал Е. Я. Либерман.

Начиная работу над каким-либо произведением, изучались информация о композиторе, жизни и творчестве, стиле написании данного произведения, история создания, расшифровка украшений в соответствии с эпохой (если таковые имелись), жанр и композиционная структура, тональный план, общий характер произведения и личные мысли, что, в связи с этим композитор хотел передать слушателю через исполнителя. Все это помогало учащемуся, прежде всего, проявлению творческого подхода, поиску и размышлению, личного участия эмоционального и содержательного. В эпоху библиотек, и «бумажных книг» «поиски истины» требовали более тщательного подхода и прочтению большего количества литературы. Что помогало в развитии мышления исполнителя.

Так же Роза Жубанова уделяла большое внимание качеству звучания инструмента, звукоизвлечению, которое к тому же зависело от эпохи и стиля исполняемого произведения. Прежде всего, Роза Ахметовна считала, что качество звука зависит от художественного содержания произведения. Работая со студентами, она требовала, чтобы исполнитель как цель ставил смысл, который в свою очередь приведет к художественной законченности исполняемого произведения. Здесь и участие эмоциональной отдачи, воли, и слуховой концентрации, и технической подготовленности, и видение целостности композиции. Звук «живой» полностью связан со слухом. «Извлекать звук, а не вбивать» было кредом в пианизме Розы Ахметовны. «В моих занятиях с учениками, - пишет Нейгауз, — скажу без преувеличения, три четверти работы – это работа над звуком. Можно сказать, что последовательность, причинная («иерархическая») связь звеньев работы, естественно, располагается таким образом: первое – «художественный образ» (то есть смысл, содержание, выражение, то, «о чем речь идет»); второе – звук во времени – овеществление, материализация «образа» и, наконец, третье – техника в целом как совокупность средств, нужных для разрешения художественной задачи, игра на рояле «как таковая», то есть

владение своими мышечно-двигательным аппаратом и механизмом инструмента. Такова общая схема моих занятий».

«От частного к общему» - принцип тщательной работы над сочинением. Работая над каждой фразой, не только проставлялись «смысловые точки» грамотного построения предложений, но и велась работа над интонационной выразительностью. Так обучающийся учится вслушиваться в собственное исполнение, контролировать слухом выразительность произносимого. Каждый интервал, каждый ладогармонический окрас не только предполагалось быть услышанным, но и осмысленным, «произнесенным от всего сердца».

Работа над техникой так же получила большую часть при подготовке того или иного произведения. Свобода аппарата была основой основ при работе над технически сложными моментами. Конечно, любой прием при исполнении не был возможен без гибкости рук, «свободе в руках», что благоприятно влияло на звукоизвлечение. «Сначала нужно научиться в неполном темпе свободными руками попадать, не запутываться в трудном пассаже. А затем, уже повторяя эти свободные движения неоднократно, можно рассчитывать, что рука так прочно «запомнит» нужное движение, что не сможет уже не попасть куда надо. Контролировать свои мышечные ощущения, не допускать зажатости -- неременное условие технической работы», - пишет Е. Либерман в своей работе.

Роза Ахметовна была приверженцем постепенного увеличения темпа при работе над техникой. Со сдержанного привыкания к тем или иным приемам постепенно была возможность дойти до окончательного темпа. При этом не было «погони» за темпами при исполнении сочинений. Каждый прием выходил от технической необходимости исполнения произведений. Окончательные темпы зависели от требований эпохи и стиля. Поэтому осмысленность исполнения никогда не должна была покидать исполнителя.

Это некоторые принципы работы Жубановой Р.А.

Педагогическое наследие Розы Ахметовны дали положительный результат в исполнительской деятельности ее выпускников. Многие ее ученики, переняв у своего педагога «эстафету» учат своих же учеников тем же важным принципам в фортепианном исполнительстве.

Семья Жубановых, как долговременная династия, олицетворяет не только выдающиеся музыкальные таланты, но и глубокие семейные ценности. Пронизанная чувством прекрасного, эта династия всегда возвышала искусство музыки в своих семейных традициях. Простота, интеллигентность, доброта и уважение стали непреложными кредо для каждого члена семьи Жубановых.

Воспитанные в обстановке, где музыка стала частью их жизни с самого детства, представители всех поколений Жубановых остаются преданными искусству звучания. Замечательно, как на семейных праздниках каждый член семьи принимал активное участие в семейных концертах. Братья, сестра, снохи, зятя - все объединены общим влечением к музыке. Воспоминания Ажар Ахметовны Жубановой, выдающейся биолога и академика Казахстанской национальной академии наук, дополняют образ этих удивительных семейных мероприятий.

Роза Ахметовна Жубанова, с естественным талантом и приверженностью музыке, следовала своему природному влечению. Ее обучение в Московском институте имени Гнесиных было не просто процессом, а переживанием музыкальной страсти. Совместные выступления в зале Казахконцерта во время каникул стали неотъемлемой частью ее творчества. Роза Ахметовна не только сияла как солистка, но и прекрасно сопровождала других участников концертов, что придавало ее музыкальной экспрессии особый оттенок. В результате, Роза Ахметовна Жубанова, будучи преемницей великих музыкальных традиций, сама стала важным звеном в передаче музыкального наследия и воспитании нового поколения талантливых фортепианных исполнителей. Ее преданность искусству оставила непередаваемый вклад в мир музыкального образования. Таким образом, Семья Жубановых стала не только свидетельством музыкального великолепия, но и ярким примером того, как

искусство и семейные ценности могут гармонично сочетаться, создавая вдохновляющую атмосферу для всех поколений.

Литература и источники:

1. https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D1%83%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2_%D0%90%D1%85%D0%BC%D0%B5%D1%82_%D0%9A%D1%83%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87
2. Аян Аден. Как травили Ахмета Жубанова / Qazaqstan tarihy. 18.11.2018 <https://e-history.kz/ru/news/show/4604>
3. Евдокименко К. А музыка Звучит //12 мая 2016, 00:47 11243 <https://time.kz/articles/grim/2016/05/12/49289-a-muzika-zvuchit>
4. Либерман Е. Работа над техникой / «Классика-XXI», 2003.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 4-е изд. М., 1982.

АХМЕТ ЖҰБАНОВ – ТҰҢҒЫШ МУЗЫКА ЗЕРТТЕУШІСІ

Салимова К.Б.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

*«Әр халықтың ана тілі – білімнің кілті.
Біздің жастарымыз ана тіліне жетік,
білімді, мәдениетті болсын.»
Ахмет Жұбанов*

Биыл танымал ғалым, дарынды композитор, өнегелі ұстаз, белсенді ұйымдастырушы, Мемлекет сыйлығының иегері, Қазақ ССР-нің халық әртісі Ахмет Жұбановтың туғанына – 118 жыл толып отыр.

Танымал ғалым, дарынды композитор, өнегелі ұстаз, белсенді ұйымдастырушы, туған халқының қадірменді ұлы А.Жұбанов есімі сонау 30 жылдардан бастап жаңа мәдениет, әдебиет пен ғылым негіздерін салуда ұлы Мұхтар Әуезов, Қаныш Сәтбаев, Сәкен Сейфуллин, Әлкей Марғұлан, Сәбит Мұқанов, Ғабит Мүсірепов және өнер өкілдері Евгений Брусиловский, Күләш және Қанабек Байсейітовтер, Құрманбек Жандарбеков есімдерімен бірге ерекше құрметпен аталады. Көрнекті өнер қайраткері ғылым докторы, профессор деген атақтарға ие болумен қатар, ол ұлттық операның негізін қалады.

Ақаңның көпқырлы талантының жан-жақты дамуына ықпал еткен, біріншіден, өзінің туып-өскен отбасы әкесі Қуан кезінде сол өңірдің сауатты, ел сыйлайтын азаматы болған екен, ал ағасы Құдайберген, ұлтымыздың тарихына тұңғыш тіл зерттеуші профессор ретінде кірді.

Екіншіден, Ақаңның кәсіби маман ретінде қалыптасуына, сол өңірдің байырғы кеңінен дамыған халық өнері еді. Ақаң жас кезінен туған халқын ұшан-теңіз поэтикалық, прозалық, музыкалық фольклорын бойына сіңіріп, ел арасында тұрақты орын алған ақындық, жыраулық, әншілік, күйшілік дәстүрлерді тереңінен қабылдады. Бұл сантүрлі фольклорлық орта оның көпқырлы қабілеттерінің қалыптасуына ерекше әсер етті. Сондықтан да Ақаңның табиғи музыкалық дарыны өте ерте оянды.

Деректер бойынша, ол бала кезінен қолына домбыра ұстап, аса сезімталдықпен бір естіген әнкүйлерін бұлжытпай қайталайды екен. Өмірге деген құштарлығы, білімге деген зеректігінің арқасында ол алдына қойған биік мақсаттарына жете алды.

Ақаңның музыкалық қабілеттерінің қалыптасуына тағы да бір үлкен ықпал еткен жағдай ол орыс мәдениетінің алтын бесігі Ленинград консерваториясында дәріс алуы. Мұнда

Ахмет Қуанұлы көрнекті совет педагоғалымдары Б.В.Асафьев, Ю.Н.Тюлин, Р.И.Грубер және Х.С.Кушнаревтерден лекцияларын тыңдады. Бұл оқу орны болашақ ғалым композитордың профессионалдық білімін, өмірге деген көзқарасын, жан-жақты мәдениетін көтеріп, ой-өрісін дамыта түсті. Ленинград консерваториясын бітірген соң академик Ғабит Мүсірепов айтқандай: «Қажырлы да қайратты, ойлы да білімді жас Ахмет қазақ халқының рухани мәдениетінің көтерілмеген тыңын игеруге, қазақ халқының үні қосылмай келген музыкалық аспаптарының басын қосып, жаңадан жан бітіруге, музыкалық мәдениетін мәңгі өркендету жолдарын іздестіруге бірден кірісіп кетті», деген екен. Сол кезден бастап А.Жұбанов өзіне уақыт жүктеген азаматтық борышын бүкіл шығармашылық саналы өмірімен ақтады, өнеріміздің әр даму кезеңдерінде айрықша белсенділікпен қызмет етті.

Ахмет Қуанұлы Жұбанов (1906-1968) — қазақ музыкасын зерттеуші көрнекті ғалым, әйгілі композитор, дирижер. Ол халық күйлерін оркестрге лайықтап, нотаға түсірді және қазақ музыкасын күрделі аспаптық симфониялық шығармалармен байытты. А.Жұбановтың қазақ музыка тарихына сіңірген еңбегі ұшан-теңіз. Олар «Тәжік биі», «Қазақ билері», «Төлеген Тоқтаров», «Ария», «Абай сюитасы» және тағы басқа туындылары.

Композитор ретінде қазақтың музыкалық мәдениетіне өзіндік мелодиялық өрнек қосқан ондаған ән мен күйдің, романстар мен хорлардың, аспаптық симфониялық және вокалдық шығармалардың авторы. Ең басты жетістігі 1933 жылы Алматыдағы Музыкалық драма техникумы (қазіргі Алматы музыкалық колледжі) жанынан еліміздің түпкір-түпкірінен дарынды музыканттарды жинап, алғашқы Қазақ халық аспаптар оркестрін құрды. Оның құрамында 11 адам болды, ал музыкалық аспаптарынан тек альт-домбыралар пайдаланылып, халық күйлері мен әндері орындалды. Оркестрдің бас дирижері әрі көркемдік жетекші болып Жұбанов тағайындалды.

Ахмет Жұбановтың композиторлық шығармаларының көрнектілері Л.Хамидимен бірлесіп жазған «Абай» (1944) және «Төлеген Тоқтаров» (1947) опералары және әке жолын жалғаған қызы Ғ.Жұбанова аяқтаған «Құрманғазы» (1970) операсы. Дәл осы шығармаларды өскелең ұрпаққа жеткізу мақсатында, болашақта А.Жұбанов сияқты жан-жақты тұлға тәрбиелеу мақсатында, Осакаров ауданының өнер мектебінің сабақ жоспарына «Ахмет Жұбановтың күйлері» еңгізіліп, оркестормен орындау дайындық жұмыстары жүргізілуде.

Сонымен қатар «Қазақ музыка өнерінің гимналиясы - Ахмет Жұбанов» атты тәрбие сағаттары өткізілді. Оқушыларымызға композитор жайлы деректі фильм көрсетіліп, шығармашылығы мен өмір жолына ерекше тоқталып өттік. Біздің мекеме өнер мектебі болғандықтан әр композитор, әр өнер жанашырын қастерлеп, шығармашылығымен етене танысып, тереңінен зерделейміз. Бүгінгі таңда еліміздің стратегиялық дамуындағы негізгі мәселелердің бірі – білім беру. Сондықтан да өнер мектебі – халқымыздың толығып өсуінің, рухани әрі мәдени дамуының тірегі және түп қазығы болып табылады. Мектептегі оқушылардың жалпы білімдері мен музыкалық қабілеттерінің қалыптасып дамуына, музыкалық тәрбие, білім беру жұмыстарының алдына қойған мақсаттары өз септіктерін тигізеді. Осы қойылған мақсаттарға жетуде Ахмет Жұбановтың шығармаларының ролі ерекше орын алады. Себебі ол жан-жақты біртуар тұлға.

Бұл тұрғыдан А.Жұбановтың ұлттық музыкада кәсіби жанрлардың қалыптасуына, оның өркендеуіне сіңірген еңбегін ерекше айту керек. Ол өзінің өмірлік, творчестволық досы Латиф Хамидимен бірігіп жазған қазақ халқының ұлы перзенті, жаңа жазба әдебиетіміздің негізін салушы, прогресшіл, ойшыл Абай Құнанбаевтың туғанына 100 жыл толуына арналған күрделі музыкалық шығармасын жазды. Лениндік және Мемлекеттік сыйлықтардың лауреаты Мұхтар Әуезовтің либреттосына негізделген бұл туынды өзінің терең мазмұнымен, кәсіби шеберлігімен және өзіндік ұлттық өрнегімен сәтті шығып, қазақ музыкасының даму тарихында ең маңызды кезеңді анықтады. Сонымен «Абай» операсы қазақ операларының ішіндегі көркемдік және мазмұндық сапасы жағынан шоқтығы биік туынды болды.

Ахмет Қуанұлы нағыз шеберге лайық өз шығармашылығына жауапкершілікпен қарайтын, әрбір туындысын дүниеге әкелер алдында мың ойланып, жүз толғаннан кейін ғана жазуға отыратын. Сондықтан да оның шығармалары өзіндік сипатымен, мазмұны

жағынан бай, тақырыбы жағынан өзекті болып келеді. Батыс еуропа елдерінде қалыптасып, кеңінен дамыған опера жанрының қазақ сахнасында лайықты орын алып, оған ұлттық колорит, халықтық рух беріп, өркендеген мәдениеттің көрсеткіші болу үшін, Ақаң көптеген творчестволық ізденістер жасады. Бұл қиын және абыройлы бастамаларында композитор орыс классиктерінің мол тәжірибесіне де сүйенді.

Осы тұрғыдан соғыс жылдары Л. Хамидимен бірігіп жазған Кеңес Одағының батыры Төлеген Тоқтаровқа арнаған операсын келтіруге болады. Бұл музыкалықсахналық туындының либреттосын жазған Мұхтар Әуезов еді. Сюжеттің өзегінде Талғар полкінің барлаушысы автоматчик Төлеген Тоқтаровтың сұрапыл соғыс жылдарындағы жасаған батырлық ерлігі. Жазушы сол кездегі деректі мәліметтерге сүйене отырып, шынайы және шиеленіс уақиғаларға толы қазақ жауынгерінің өмірі мен қаһарманды бейнесін сомдады. Оған сәйкес болған отаншыл, патриоттық үнге бай Жұбанов пен Хамидидің музыкасы еді. Шығармада негізгі кейіпкерден басқа соғыс кезінде кең тараған «Жас қазақ» өлеңінің авторы санитар Рамазан Елебаевтың да образы тартымды суреттелген. Онда фронт көріністері қазақ аулының бейбіт өмірімен қарама-қарсы салыстырылып келтірілген. Ал музыкалық драматургиясының желісінде негізгі сарын (лейтмотив) ретінде композиторлар «Жас қазақ» әнімен соғыс жылдары халықтың арасында кең тараған «Москва» деген әнді шебер пайдаланған. А.Жұбанов пен Л.Хамидидің «Төлеген Тоқтаров» операсының сұрапыл жылдары халықты патриоттық рухта тәрбиелеуде маңызы зор болды. Ақаңның шығармашылық мұрасында ұлт музыкасының классигі Құрманғазы Сағырбайұлының тұлғасы ерекше орын алады.

Жазушы Ғабит Мүсіреповтың Ахмет бабамыз туралы жазған «Халықтың қадірменді ұлы» атты мақаласынан үзінді: «Осыдан отыз жылдан астам уақыт бұрын Қазақстанның енді ғана өркендей бастаған жаңа тұрпатты мәдениетінің көкжиегінде жұртшылыққа аты беймағлұм бір жас жігіт бой көрсетті. Шын дарын екен – жас қайрат даңғазасыз-шусыз, едіреймей, елірмей, сыпайы да салмақты келді. Оның үстіне жас жігіт өзінің туған ағасы, ғылымның бірінші дәрежелі жарық жұлдызы, аса ірі филолог-ғалым Құдайберген Жұбановтың көлеңкесінде болды. Бірақ ағасының көлеңкесінде тұрып та ол көзге айқын шалынды. Көлеңкемен қосылып кетер сұрғылт емес екен. Сол жас жігіттің аты – Ахмет Жұбанов еді», - деп жазады. Осы мақаласында жазушы Ғабит Мүсірепов Ахмет бабамызды қажырлы да қайратты, ойлы да білімді жас жалғыз өзі қазақ халқының рухани мәдениетінің көтерілмеген тыңын игеруге, қазақ халқының үні қосылмай келген музыкалық аспаптарының басын қосып, тыңнан жан бітіруге, музыкалық мәдениетін мәңгі өркендету жолдарын іздестіруге бірден кірісіп кеткенін тілге тиек етеді.

Ахмет Жұбанов сияқты үлкен композиторды ғана емес, музыканы, музыка тарихын зерттеуші білікті ғылымды тәрбиелеуге себепші болған алғашқы ұстазы Әшіғалиевке алғыс білдіре отырып, қазақ мәдени өміріне жаңа жол салып берген қайраткерді білім нәрімен сусындатқан Ленинград консерваториясына айрықша ықылас білдіреді. Жазушы қазақтың ұлт аспаптар оркестрінің құрылуын болмашы жерде күлден көтерілген Феникске теңейді. Композитордың ұлттық оркестрді құрудағы еңбегін елеулі әрі тарихи еңбек деп санайтынын жазады. Домбыра мен қобыз сынды көне музыкалық аспаптарды өзара үндестіре білген шеберлігін тілге тиек ете отырып, ұлт оркестрінің кіндік атасы – Ахмет Жұбанов екенін айтады.

Жазушы бұған қоса халық композиторлары мен әншілері ғасырлар бойы жасаған, кең сахараның шартарабында бытырап, шашырап, шашылып жатқан мұраны бір жерге жинақтап, үлкен қазынаға айналдыру керек болғанын жазады. Осы істі техникумның қабырғасында бастап, ғылым академиясының Әдебиет және өнер институтының қабырғасында, қазақ музыка өнерінің қадірменді ақсақалы дәрежесінде аяқтағанын айтады. Ғабит Мүсірепов сазгердің шығармашылық жолындағы сапары қиындықсыз болмағанын тілге тиек етеді.

Талай қиыншылықтар, талай оқаптар кездескеніне қарамастан, Ахмет Жұбанов қажымас қайраты мен тынымсыз еңбегінің арқасында алған бетінен талмай, өнер жолынан ауытқымай мақсатына жеткенін жазады. Әбіш Кекілбаев өмірге қазақтың тұңғыш оркестрі

келгенін, онымен бірге қазақтың тұңғыш кәсіби дирижері келгенін осы мақалада жазады. Ахмет бабамыз сазгерлердің шығармаларына интерпретация жасап, оркестрге түсіру арқылы қазақ халқының рухани дүниесіне мұра боларлық музыкалық шежіресін жасап кеткені туралы тебірене қалам тербейді. Осы орайда автор Ахмет бабамыз қазақтың тұңғыш оркестрін құрған талантты дирижер ғана емес, көреген зерттеуші екенін жазады. Ахмет Жұбановтың қаламынан туған қазақтың тұңғыш музыкалық әліппесі әлденеше кітаптың салмағын көтерерлік салиқалы зерттеу еңбектеріне айналғанын тілге тиек етеді.

Ахмет Жұбанов туған халқының өнер қазынасын төкпей-шашпай жинақтап, зерттеу барысында өзінің сазгерлік талантын шыңдап әрі таныта білді. Замандасы Латиф Хамидимен бірге жазған «Абай» операсы қазақ мәдениетінің тарихына алтын әріптермен жазылатын туынды болып қалатынын жазады. Музыкада Абайдай кемеңгердің сом тұлғасын көркем етіп жасай білу ұлы ойшылдың өзі көтерілгені азаматтық, суреткерлік биік деңгейін талап етеді.

Қазақ операсының інжу-маржанына айналған «Абай» операсының сәтті шығуы – қос композитордың талантының құдіреті әрі Ахмет Жұбановтың өткір де көреген ойының әсері деген пікір білдіреді. Сазгердің қаламынан туған қаншама әндер мен романстар, сюиталар қазақтың музыкалық қазынасының асқар биігі деп жазады. Қорыта келе, Ахмет Қуанұлы жаңа мәдениеттің негіздерін қалаушының бірі. Ол рухани өміріміздің әр саласында бірінші, тұңғыш, жаңашыл азамат консерваторияның тұңғыш ректоры, ұлттық оркестрдің бірінші көркемдік жетекшісі, тұңғыш дирижері.

Кезінде ұлт аспаптар оркестрі туралы академик Ғабит Мүсірепов нақтылы түрде Ахмет Жұбановтың «кіндік перзенті» деп айтқан екен. Ақаң құрған бұл ұжым қазір біздің ұлттық мақтанышымыз, рухани байлығымыз, шет елдерде ұлт бастамасы бұл оркестр арқылы өз дәстүрін жаңа ғасырда көркейе түсуде. Бүкіл сапалы және саналы өмірін туған халқының болашағына арнаған академик Ахмет Қуанұлы Жұбановтың бастамалары Тәуелсіз еліміздің игілігіне қызмет етуде. Оқушы жастарды өткеннің мұрасына сын көзбен қарап, оны елеп-екшелей отырып, жан-жақты пайдалана білуге тәрбиелеудің маңызы зор. Халқымыздың халықтық-музыкалық шығармашылығын өскелең ұрпаққа насихаттаумен қатар, жеке тұлғаның ой-өрісі, мәдениеті мен өркениетінің дамуына қажеттілігін ескере отырып, жан-жақты тұлға болашақ А.Жұбановтарды дайындай алсақ үміт ақталып, басты міндеттің орындалғаны.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

- 1.Рсалдин, Жиенбек. Ахмет Жұбанов: монография. Ж. Рсалдин. - Алматы: Ғылым, 1966. - 112 б.
2. Жұбанов, Ахмет: монография. [құраст. Н. С Кетегенова, А. Қ. Омарова]. - Алматы: Өнер, 2006. - 97, [1] б.

А.В. ЗАТАЕВИЧ – ОСНОВОПОЛОЖНИК КАЗАХСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Нурмағамбет Т.А.
Республика Казахстан, г. Тобыл

Особое значение для истории казахской музыки 20-х начала 30-х годов имела деятельность Александра Викторовича Затаевича (1869-1936гг.). В этом году юбилейная дата – 155 лет исполняется проведению I-го международного фестиваля им А. Затаевича, который состоялся в Республиканской казахской специализированной музыкальной школе-интернате для одарённых детей имени А. Жубанова в 2006 году.

Огромное влияние на становление на становление на профессиональный путь Ахмета Куановича Жубанова сыграл именно А. Затаевич.

Изучив сборник «100 песен казахского народа» А. Затаевича, вошедшего в золотой фонд музыкальной культуры народа, в дальнейшем А. Жубанов серьёзно задумывается о систематическом профессионально-музыкальном образовании. «Короче говоря, - вспоминает он,- знакомство с Затаевичем, ещё заочное, через его сборник казахских песен, на 90 процентов решило мою дальнейшую судьбу, и спустя каких-нибудь пять-шесть месяцев я был уже в поезде, направляющемся в Ленинград. [1, 13].

В своей монографии «Соловьи столетий» академик А. Жубанов исследуя и обобщая идейно-художественный опыт народных певцов – композиторов в создании песенной культуры казахского народа и рассматривая её с точки зрения исторического развития, утверждает, что вся многогранная жизнь народа запечатлена в музыке. Он с большой любовью говорит о титанических трудах А.В. Затаевича, при том отмечает, что «этнограф оставил бесценные записки о казахской песне, о казахских народных певцах, музыкантах, композиторах. Можно только восхищаться исключительной работоспособностью, терпением и преданностью делу, проявленными тогда уже немолодым этнографом для достижения поставленной цели. Героически преодолевая большие расстояния, чаще всего на простой одноконной телеге, а изредка – поездом, А.В. Затаевич объездил в течение трёх лет почти весь Казахстан, без минимальных удобств для отдыха и ночлега. Имена многих певцов сохранились в истории благодаря трудам большого друга казахского народа А.В. Затаевича.

Первые заметки на страницах печати о народных композиторах Абае, Биржане, Мухите, Ахане, Жаяу, Мусе, Балуане-шолаке, Мади, Майре и об творческих особенностях принадлежат А. Затаевичу [2, 23].

Большое познавательное и практическое значение имеют данные Затаевичем профессиональные характеристики народного мастерства таких выдающихся певцов, как Амре Кашеубаев, Габбас Айтпаев, Кали Байжепов, Ергали Алдунгаров, Магира Шамсутдинова; домбристов – таких как Науша, Махамбет и Габдулла Букейхановы, Шахи Мухитов, Ганбар Медетов и многие другие [9, 83,109,182,330].

Впоследствии это начинание А.В. Затаевича, но ещё более развёрнуто и полно, продолжил академик АН КазССР А.К. Жубанов [3, 23].

Большой исторический интерес представляют собой «примечания» А.В. Затаевича о большой группе представителей нарождавшейся тогда казахской советской интеллигенции, с которыми он близко сдружился. Эти примечания, написанные с сердечной теплотой, содержат в себе живые черты многих учёных, писателей деятелей просвещения. Так, о Каныше Имантаевиче Сатпаеве А.В. Затаевич писал, что он «прекрасный знаток и хороший исполнитель баянаульских песен, давший для настоящего сборника ряд очень ценных обобщений не только в области напевов и мелодий, но и текстов, и снабдивший последние русскими переводами». [9, 262].

А.В. Затаевич записал в Москве с напева К.И. Сатпаева 25 песен [9, 324 - 348], в числе которых такие прекрасные образцы песенного творчества таких выдающихся композиторов, как полная внутренней силы и благородства песня Ахана-серэ «Макпал», шуточная песня Жияу Мусы «Бакшульбай», драматическая песня – ариозо Естая Баркимбаева «Хорлан».

Среди сообщенных К.И. Сатпаевым песен большой научный интерес имеют: песня эпического склада – «Кыса әні» («Былинный напев»), историческая – «Арғыжағы-ай Ертістің» («На том берегу Иртыша»), бытовая – «Әлди бөпем» («Спи дитя»).

Много произведений записал А.В. Затаевич от писателей – С. Сейфуллина [5, 189-194], И. Джансугурова [9, 185-187], Б. Майлина [5, 456-472], С. Муканова [5, 140-149] и отозвался о них как о прекрасных знатоках и исполнителях народной музыки.

Все исследовательские работы по теоретическим вопросам, посвящённые музыкальной культуре Советского Казахстана, творчеству казахстанских композиторов, в той или иной мере опираются на музыкально-этнографические труды А.В. Затаевича.

В первые годы после выхода в свет «1000 песен казахского народа» и «500 казахских песен и кюев», когда профессиональные жанры музыкального искусства в Казахстане ещё только зарождались, записи А.В. Затаевича заинтересовали видных русских советских композиторов.

К Казахскому фольклору обратились М.М. Ипполитов-Иванов (сюита «Тюркские фрагменты», 1929г.), Н.Я. Мясковский (XIV и XVI симфонии, 1933 г.), С.Н. Василенко (сюита «Советский Восток», 1932), М.О. Штейнберг (4-я симфония «Турксиб», 1933), а также А.Ф. Гедике, Н.Н. Иванов – Радкевич, К.А. Корчмарев, В.А. Власов, В.Г. Фере и многие другие.

В 1942 г. С.С. Прокофьев начал писать казахскую оперу, но не завершил её. Отзвуки казахских песен имеются и в «Симфонических танцах» С.В. Рахманинова.¹

А.В. Затаевич был разносторонне одарённым человеком. Ещё в дореволюционное время он стал широко известен как музыкальный критик. С 1904 по 1915 годы, являясь постоянным рецензентом газеты «Варшавский дневник» он опубликовал более 1000 статей, фельетонов и заметок на актуальные темы музыкального искусства того времени [3, 23].

В воспоминаниях его дочери Ольги Александровны: «Сам он, скромный и требовательный к себе, никогда не заносился перед людьми, тем более стоящими ниже его на ступенях общественной лестницы, считая это для себя, унижительным, так же, как и преклоняться перед «божками». «Уважай человеческое достоинство в других – и никогда не потерять своего!» - было его девизом».

Музыкально – публицистическое наследие А. Затаевича, выявленное его дочерью, хранится в рукописном фонде Центральной научной библиотеки АН Казахской ССР.

Активная музыкально-критическая деятельность сблизила А. Затаевича с великими мастерами русского искусства – Ф. Шаляпиным, С. Рахманиновым, Л. Собиновым, В. Андреевым. С ними он состоял в дружеской переписке.

Затаевич был прекрасным пианистом и композитором. Его композиторское дарование очень интересовало С. Рахманинова, в одном из писем к нему (от 2 ноября 1896 г.) он писал: «Хочу сказать, что полчаса тому назад мне попались на глаза Ваши две мазурки, что я их проиграл и что они мне очень понравились. У Вас прямо есть талант» [4, 13].

В знак своей симпатии к Затаевичу Рахманинов отредактировал его сочинения, содействовал их публикации в издательстве П.И. Юргенсона и посвятил ему свои «Шесть музыкальных моментов» [4, 16]. Но большой круг обязанностей чиновника в Управлении Варшавского генерал – губернатора не оставляло времени А.В. Затаевичу регулярно заниматься композицией¹.

Импульсом для творчества явилось знакомство Затаевича с казахской музыкой. Это произошло в 1920 году в Оренбурге, куда Александр Викторович приехал по семейным обстоятельствам к жене и дочери.

Новая, неведомая прежде мелодическая стихия захватила Затаевича, оказалась ему близка, и он посвятил казахской музыке многие годы. Начинать делать свои первые записи в Оренбурге, а в последующие годы, совершая поездки по городам других областей, по районам и аулам, А.В. Затаевич записал на ноты более 2300 песен и кюев, из которых составил два сборника – «1000 песен казахского народа» и «500 казахских песен и кюев».

«1000 песен казахского народа» издавался в Москве в 1925 и 1963 гг., «500 казахских песен и кюев» издан в Москве в 1931 году.

Затаевич так вспоминал о начале своей работы по собиранию этих народных сокровищ: «Записывал я всех, кто только мог мне предложить свои исполнения и кого только, из лиц музыкальных и сведущих, я умышлено или случайно находил.

Записывал народных комиссаров Казахской ССР – А. Джангильдина, М. Саматова, С. Сейфуллина и других, более молодых представителей казахских интеллигентных слоев,

¹ В 1922 г., до издания «1000 песен казахского народа», А.В. Затаевич посылал рукописи С.В. Рахманинову в США 25 своих записей Казахских песен ЦГА КазССР, ф.81, оп.1, д. 426.

работающих на ниве политической и общественной деятельности (Ир. Алдугарова, Г. Букенханова, Б. Майлина, Г. Медетова, А. Уразбаеву), певцов – профессионалов (А. Костанова, Б. Джумабаева, А. Мукашеву) и съезжавшихся в степи студентов, курсантов и учеников Оренбургских: рабфаков, совпартшколы, кавалерийской школы командного состава... погонщиков верблюдов, привозивших зимой «гужом» солёную рыбу, соль и керосин с далёких берегов Каспийского моря, и, наконец, нищих и босняков, ходивших по базару за подаванием» [5, 15].

Эти издания с глубокими по содержанию предисловиями и примечаниями, касающимися вопросов истории и теории казахской народной музыки, с характеристиками многих народно – профессиональных композиторов и музыкантов, очень яркими и глубокими замечаниями о записанных им песнях и кюях и о многом другом, представляют собой, по существу, антологию казахской народной музыки с древних времён по 30-е годы XX века. За этот титанический труд А.В. Затаевич, в числе первых выдающихся деятелей национального искусства, в 1923 году был удостоен почётного звания Народного артиста Казахской ССР.

Знакомство с казахской народной музыкой по трудам А.В. Затаевича вызвало восторженные отклики у многих деятелей науки и культуры.

Так, классик советского музыковедения академик Б.В. Асафьев приравнивал «1000 песен казахского народа» к «Ценнейшим памятникам вековой, а может быть и тысячелетней культуры». Он писал Затаевичу: «Труд Ваш колоссален, а по затрате энергии, неутомимости и нечеловеческого упорства – он поистине эпический... Поздравляю Вас с наличием такого труда! В Вашей жизни сама собой выросла великая цель».²

В Оренбурге, а затем и в Москве, А.В. Затаевич написал около 100 фортепианных пьес, из которых 75 в 1925 – 1930 гг. были изданы Музгизом в пяти сериях (по 15 каждый) под общим названием «Казахские песни в форме миниатюр на народные темы для фортепиано в 2 руки», а в 1935 году ещё 20 пьес под названием «Песни Казахстана»

Следует обратить внимание на такой важный факт. Многие казахские мелодии, опубликованные в фундаментальных трудах Затаевича, были использованы в 20-х годах русскими композиторами в произведениях симфонического и камерно – инструментальных жанров. А.В. Затаевич стал первым прокладывать неизведанные тогда пути формирования казахской фортепианной музыки.

Прекрасно изучив стилевые особенности казахской народной музыки, в своих фортепианных произведениях использовал полифонические и гармонические сочетания, ладовые структуры и фактуру игры на народных инструментах. Во многих фортепианных миниатюрах Затаевич сумел не только сохранить, но и значительно обогатить национальную специфику казахского музыкального языка в новых для него звучаниях.

Интересно и мнение Романа Роллана о фортепианных пьесах Затаевича, включённых в первую серию. Он писал ему: «Мне очень понравились Ваши «миниатюры» для фортепиано №12 («Қарғам-ау») долго будет мне сопутствовать в моих безмолвных беседах с самим собою №2 («Уғай»), №4 («Арман»), № 5 («Гигай»), № 10 («Сұршақыз») – меня восхищают. А №№ 14-15 («Қалқатай» и «Қыпшақ» Мухита) являются превосходным заключением»³

Опубликованные в 1925 – 1930 гг. «Казахские песни в форме миниатюр на народные темы для фортепиано в 2 руки», как и «Песни Казахстана» (изд. 1932 г.) вторично полностью не печатались. В 1957 году вышел в свет сборник А.В. Затаевича «Пьесы для фортепиано» (мой музыкальная редакция и предисловие), содержащий 42 пьесы. Эти издания давно стали библиографической редкостью. Поэтому новое издание сборника фортепианных пьес А.В. Затаевича (Алма-Ата «Өнер», 1983г.), было необходимостью. Составитель и редактор сборника, преподаватель Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы Арита Бегеновна Байсакалова. В сборнике 35 пьес, только 15 публиковались в сборнике 1957 года.

При изучении фортепианных пьес А. Затаевича большое значение имеет работа А. Затаевича над мелодией, выразительностью и пластичностью фразировки. Точная

художественно – образная характеристика той или иной мелодии требует штриховой выдержки, характера исполнения.

С чем пришлось² столкнуться при работе над пьесами А. Затаевича Это многослойная фактура, оркестровка, полиграфичность. А также с «внутренним динамизмом» («Адаскан»).

Не почувствовав внутреннюю драматургию невозможно сыграть эту пьесу, где скрыта глубокая философия.

Мыслить «оркестрово» (фактура аккордовая), исполнительская свобода, развитие фраз приводит к повтору Адаскан! Адаскан! Авторские ремарки.

Также трудность представляет оркестровка – умение мыслить вертикаль в горизонтали.

В конце XIX на рубеже 20 века фортепианная методика Ф. Blumenfelda придерживалась этого принципа. Очевидны истоки русской фортепианной школы.

А.В. Затаевич был прекрасным пианистом и не менее талантливым композитором. В композиторской и исполнительской школе чувствуется влияние Ф. Blumenfelda композитора и пианиста. Связки – взлёты приводят к кульминации, фактура становится ещё более насыщенной, последние возгласы: Адаскан! и в темпе *Largamente*, подводят к стремительному *Allegro* и к *martellat*-ной технике. Так заканчивается эта глубокая по философии пьеса.



Пример 1 – Затаевич А. «Адаскан»

Каргам-ау - Моя милая.

Эта миниатюра – любование женской красотой. Синкопированный оstinатный бас, оркестровка. И нежная мелодия в разных регистрах. Всё это требует пластичности, мастерства.

Изменчивый ритм: триольный, синкопированный, пунктирный.

Сложность в этой миниатюре – это полифогазация фактура. Красивые гармонии, изложенные в 5 – 6 голосном звучании.

Также трудность представляет оркестровка фортепианной миниатюры. А.В. Затаевич искал пути гармонизации к народному мелосу.

Недаром, по достоинству эту пьесу оценили и С.В. Рахманинов и Р. Роллан.

Эта пьеса – жемчужина, образец композиторского письма. Начинается с пиано, развернутая кульминация в темпе *Poco più animato allargando* и заканчивается тишайшим *ppp*.

1. Архив Государственного Центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки, ф.6, инв.№ 214. В дальнейшем – ЦГММК.
2. 2ЦГММК ф.6, инв. № 395, ед. хр. 15



Пример 2 – Затаевич А. «Қарғам-ау»

Балкадиша – Прекрасная Хадиша.

Изложена оркестрово. Стаккато ближе к пиццикато. Унисон и стоит в нюанс pp. Мыслить и слышать оркестрово! Пьеса концертного плана. Сравнение с прекрасным бутонем цветка, который закрыт и раскрывается полностью.

Трудность: полифонизация фактуры пьесы.

В этой пьесе я слышу квартет.

Мастерски выписаны партии каждого инструмента. Исполнение только пальцевое стаккато. Старинная фортепианная школа, где использовалась техника «perle».

Немного надо добавить веса руки в *Con brío*, где идёт насыщение фактуры: 3 голоса и концертное изложение.

Казахская Балкадиша в красивом европейском уборе!

Кульминация и развитие дальше «прерывается» внезапным *subito pp*. Вспоминается начало пьесы в квартетном изложении, здесь вплетаются подголоски и заканчивается пьеса *senza rall.* ощущается внутренний динамизм.



Пример 3 – Затаевич А. «Балкадиша»

Ақдарига-ай! О, счастье!

Трудность в этой пьесе – Это сочетание мелодии широкого дыхания и аккомпанемента на стаккато.

Последнее проведение темы с подголосками – устремлённость в верхний регистр – это апофеоз пьесы (*ff*, тремоло, *marcato con fioco*) – требует мастерства.

Два последних аккорда *deso* в верхнем регистре – о быстротечности времени (счастье миг!)

Видимо, эта запись песни с северных районов, потому что мама моя любила напевать эту песню!

Когда-то А.В. Затаевичу не разрешили записывать тексты, объясняя тем, что в разных регионах поют по – разному. А также, не дали в помощники человека для записи текста.

В этой пьесе надо идти от текста.

Необходимо найти хотя бы подстрочник.

Эта миниатюра отражает упоение души, восторг!!

Трудность: пицкатто в левой руке (пальцевое стаккато). Рука как бы мягко перемещается по кругу.



Пример 4 – Затаевич А. «Ақдариға-ай!»

Литература и источники:

1. Гизатов Б. Академик Ахмет Жубанов изд. «Жазуши». – Алма-Ата, 1972.
2. Ерзакович Б. Вступительная статья Члена – корреспондента АН Казахской ССР к сборнику пьес А. Затаевич. – изд. «Өнер», 1983.
3. Жубанов А. «Соловей столетий». – изд. «Жазуши» Алма-Ата, 1966 – 23 с.
4. Рахманинов С.В. Письма М., 1955, С. 132.
5. Затаевич А.В. «1000 песен казахского народа». – М., 1925 – 15 с.
6. Затаевич О.А. Музыкально-публицистическое наследие А. Затаевича. – М., 1965.
7. Роллан Р. – ЦГММК, ф.6 инв.№ 395, ед. хр. 15.
8. Композиторы Казахстана. Сборник очерков вып.2. – Алма-Ата «Өнер», 1981.
9. Затаевич А.В. «500 казахских песен и кюев». – М., 1931.

МЕТОД ЦИТИРОВАНИЯ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Е.Г. БРУСИЛОВСКОГО

Бескровная А.В.

Республика Казахстан, Караганда

"Мелодическое начало должно быть во-первых,
ведущим, во-вторых, связанным с национальным мелосом"

Д. Шостакович.

"Посвящать свою жизнь собиранию народных песен - прекрасный подвиг"

Н. Чернышевский.

Е.Г. Брусиловский является одним из композиторов, который вырос и воспитался на фольклоре. В течение многих лет он изучал замечательные образцы национального искусства и постепенно научился мыслить и сочинять на музыкальном языке казахского народа. На

основе глубокого и долгого изучения казахской музыкальной речи у Брусиловского формируется свой музыкальный стиль, в котором явно слышны отголоски казахской национальной культуры. Талант Брусиловского вобрал в себя богатое наследие песен и кюев композиторов старшего поколения, таких как Мухит, Курмангазы, Даулеткерей и многих других. Именно это органичное соединение национальных традиций и европейского мышления поставило Брусиловского в ряд видных музыкальных деятелей Казахстана.

В самом начале творческого пути, приехав в Казахстан, Евгений Григорьевич занимался организаторской, музыковедческой и композиторской работой. Это помогло ему лучше узнать характер и особенности яркого и самобытного искусства казахского народа.

В течение двух лет Брусиловский записал и обработал около 250-ти казахских народных песен и кюев.

Заслуга Брусиловского в том, что он является одним из первых, кто обратился к жанрам оперы, симфонии и балета, взяв за основу национальный казахский фольклор, народные обряды и традиции. В его произведениях оживают герои казахского эпоса. События родовой вражды, относящиеся к XIV веку, отражены в опере "Кыз Жибек", борьба с угнетателями за свободу и права человека нашла воплощение в опере "Жалбыр", "Ер Торгын", герои Великой Отечественной войны показаны в опере "Алтын-Астык".

Отбирая народные песни и кюи для первых казахских опер, Брусиловский искал не только эмоционального соответствия мелодии ситуациям и образам своих произведений - он стремился раскрыть через песню и кюй внутренний мир героев, передать драматическое действие. Хотя первые спектакли нельзя было назвать ещё операми (скорее это были музыкальные драмы), но метод цитирования был оправдан, потому что это был единственный путь приобщения широких масс казахских слушателей к музыкально-театральному искусству. Также приходилось считаться с возможностями казахского коллектива, не имевшего большого хора, оркестра и профессиональных певцов-солистов, которые в большинстве своём не знали нотной грамоты, а казахская публика никогда не слышала оперной музыки.

Как писал А. Блок: "Ложь, что мысли повторяются. Каждая мысль нова, потому что её окружает и оформляет новое".

В данной работе не ставится задача детального анализа произведений Брусиловского. Хотелось бы в общих чертах понять закономерность отражения проблемы музыкального фольклора в рамках европейских форм и методов развития. Именно взаимодействие двух культур "Восток-Запад", затронутое в трудах В.Д. Конен, Н. Шахназаровой, А. Мухамбетовой, Е.С. Ирзабековой Т., Григорьевой, Н. Коноваловой, выступает на первый план.

Метод цитирования в произведениях Брусиловского закономерен. Для того, чтобы это доказать, проведём параллель с развитием музыкальной культуры в других странах. Так, "русские сказители и сказочники-наследники угасшей вот уже триста лет назад линии скоморошества, представляющей собой самобытное русское профессиональное светское искусство". Истоки народной песни коренятся в творчестве композиторов доглинковского периода, в произведениях классиков Глинки и Даргомыжского, композиторов-кучкистов, композиторов советского периода, например, балет "Петрушка" И.Ф. Стравинского, пронизанный фольклорными фрагментами народно-деревенской культуры в рамках неоклассического направления. Также "доказательством может служить закономерность развития европейского искусства (имеются в виду развитые в экономическом отношении страны - Италия, Франция, Германия, Австрия), где непрофессиональное народное творчество в определённый период сменяется профессиональным. Фольклор здесь не воспринимается как нечто иное, лежащее вне основного русла развития культуры, как нечто такое, что надо было специально изучать, записывать, претворять в профессиональной музыке. Ибо здесь сама профессиональная музыка выросла на основе обобщения и дальнейшего творческого развития закономерностей и стилевых черт народного искусства"

Вокальное наследие казахского народа явилось исчерпывающей характеристикой

героев опер Брусиловского: Жибек, Тулиген, Жалбыр, Хадиша, Елемес, Таргын и многих других, в основе их арий и диалогов любимые народом: "Гак-ку", "Толкыма", "Раушан", "Кос барабан", "Аксак кулан", "Бал хадиша", "Елемай" и многие другие.

1. Қай - те - сің, ө - кі - нер - сің көң(i) - лің қа - лар сө - зі - ік сый күр - мет - пен кү - ліп ой - нап бас - қа - не жан та - был - мас қыл - ған са - пар, Бе - ке - жан. 2. Би - жан жү - ның бә - рі бос - қа жол - да қа - лар, Бе - ке - жан. рей - ік те күр - мет - пен кү - ліп ой - нап - ай бә - рі бос - қа бас - қа - Бе - ке - жан.

№ 7 Moderato
Ба-ғын - да пі-сіп түр - ған бір ал - ма - а - ай, і - лін - бей та - лай
ко - лын ү - сын - ған - га - ай, бол - ма - саң қы - я - д(а)с - кен - ай
шын ақ сұң - қар. То - ты - ға кө - зің са - лып ай а - лаң бол - ма - ай - ай.
Гөк - ку, гөк - ку, га - га - га - га - га - га - га - га - га - га - га - га, а - а - а - а - а - а,
гөк - ку, гөк - ку, га - га - га - га - га - га - га - га - га - га - га - га - а - а - а.

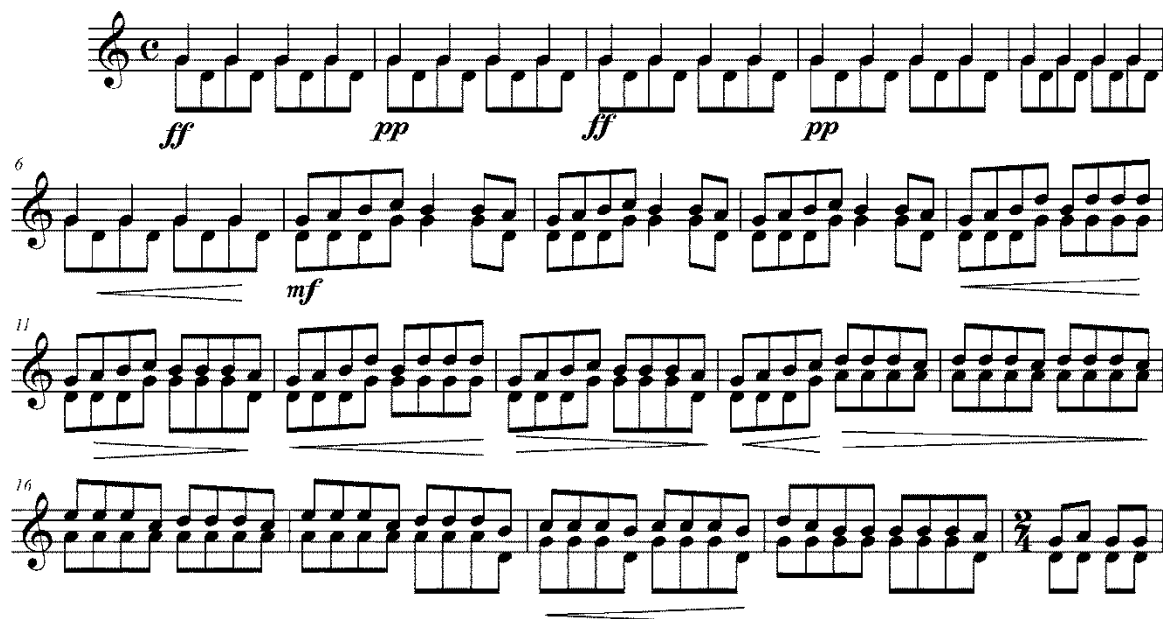
№ 8 Andantino Толкыма
Ақ - ма - рал а - тым Жі - бек хан қы - зы - мын і - шін -
д - е - е ал - т(ы)а - ға - ның жал - ғы - зы - мын.

Но композитор обращался и к инструментальному творчеству своих предшественников. Так, в опере "Ер Таргын" интенсивному развитию подвергаются кюи "Аксакал" и "Балбраун";

В шестой симфонии "Курмангазы" ярко и своеобразно композитор развивает кюи "Турмеден кашкан"- I часть в форме сонатного allegro;



"Акбай" - II часть в жанре пассакалии и знаменитый кюй "Сары-арка"- IV часть (финал).



Теперь обратимся к жанру балета, основоположниками которого можно по праву назвать выдающегося писателя - драматурга Мухтара Ауэзова, видного казахского поэта и драматурга А. Тажибаева, Е. Брусиловского, К.Джандарбекова, В. Великанова, танцовщицу, народную артистку Республики Ш. Жиенкулову.

Национальная хореография на пути своего становления прошла ряд знаменательных этапов. "Зародившись в виде самостоятельных танцевальных номеров (музыкальная комедия "Айман-Шолпан" Коцика), дополняя сюжетно-драматургические линии в операх "Кыз Жибек", "Жалбыр" и "Ер Таргын", танец стал постепенно выкристаллизовываться как отдельный вид театрального искусства, приобретать самостоятельную сценическую жизнь".

В 1971г. был поставлен балет "Козы-Корпеш и Баян-Сулу" Брусиловского. Примечательной чертой балета явилось органичное сочетание творческих приёмов русского классического балета с глубоко национальной тематикой (XIII в. - легенда). Образная, мелодико-интонационная и ритмическая сферы музыки взяты из основ казахского песенно-инструментального фольклора и современных ритмоинтонаций.

На основе сказанного можно сделать вывод: Е.Г. Брусиловский является основоположником классических образцов в жанре оперы, балета и симфонии на основе использования казахского народного мелоса и инструментальных традиций.

Литература и источники:

1. Вопросы истории и теории музыки Казахстана. Народное творчество С. Елеманова. Методологические предпосылки изучения профессионализма устной традиции. Алма-Ата,

- "Онер", 1984г.
2. Кельберг. Брусиловский. М. 1959г.
 3. Кузембаева С. " Вечная молодость балета". Воспеть прекрасное. Алма-Ата, 1982г.
 4. Тифтикиди Н. "Проблемы музыкального фольклора и композиторского творчества". М. 1992г.
 5. Шахназарова Н. О национальном в музыке. Москва, 1968г.

ҚАЗАҚСТАНДА ХОР ӨНЕРІНІҢ ҚАЛЫПТАСУЫНДАҒЫ БАҚЫТЖАН БАЙҚАДАМОВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ РӨЛІ

Сарымсакова А.С.

Ибадулла Ш.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

2024 жылы Қазақстан Республикасында «Мәдени мұра» мемлекеттік бағдарламасының «Мәдени мұра» іске асырылғанына 20 жыл толады [1]. Бұл бағдарлама Қазақстан Республикасының Президенті Н.Ә.Назарбаевтың бастамасымен әзірленген.

«Мәдени мұра» бағдарламасының мақсаты – «еліміздің тарихи-мәдени мұрасын зерттеу, қалпына келтіру және сақтау, тарихи-мәдени дәстүрлерді жаңғырту, Қазақстанның мәдени мұрасын шетелде насихаттау» [1].

Мақала авторлары музыкалық мұраны сақтау және насихаттау бағдарламасының міндеттерін басшылыққа ала отырып, оқырманды республикамыздың хор әнінің негізін салушылардың бірі – Бақытжан Байқадамовтың (1917–1977) тұлғасы және шығармашылығымен таныстыруды көздейді.

Бүгінгі күнге дейін Қазақстандағы көптеген хор ұжымдарының репертуарында маңызды орын алған қазақ күйлерін, әндерін арнайы, кәсіби өңдеуге жетекшілік еткен – Б. Байқадамов. Оның үстіне хор сюитасы мен хор поэмасының жанларын қазақ хор өнеріне алғаш енгізген де, алғашқы хор күйлерінің авторы да аталған тұлға болып саналады.

Бақытжан Байқадамов есімі Қазақстанның музыка мәдениетінің шежіресіне енді. Оның қазақ өнері мен әдебиетін дамытудағы ерен қызметтерін Кеңес Одағы үкіметі атап өтті. Б.Байқадамов өз шығармашылығында жанашылдық таныта отырып, Қазақстандағы көп дауысты хор музыкасының дамуына зор үлес қосты.

Бақытжан Байқадамовтың өмірі мен шығармашылық қызметі Б. Ерзакович [2], А. Балғожин [3], У. Джумакова, Н. Кетегенова [4], С. Кузембаева, Т. Егінбаева [5], А. Әбішев [6] Аманкелді Мұқан [7], А. Бердібай, Ш. Мұхамеджанов [8] және т.б. зерттеушілер мен музыкатанушылар еңбектерінде баяндалған. Композитордың өміріне қатысты көптеген деректер оның қыздары – Балдырған мен Алуа Бақытжановалардың, әпкесі – Күнімжан Байқадамованың, ҚР Мемлекеттік хорының дирижері – Бейімбет Демеуовтің, қазақ музыкатанушысы, музыка пәнінің мұғалімі, профессор – Юрий Аравиннің [9] естеліктерінен алынған.

Республиканың хор өнерінің гүлденуі өткен ғасырдың алпысыншы жылдары басталды. 30-40 жылдары музыкалық білім беру ұйымдарын (мектептер, техникумдар, консерваториялар) ашқан орыс және кеңес музыканттары музыка өнерінің осы бағыты үшін оқытушылар мен контингенттерді даярлау қажеттігін түсініп, хор музыкасы кафедраларын ашуға асықпады.

«Қазақ совет музыкасының Л. Хамиди, Е. Брусиловский, Қ. Қожамиров, Б. Байқадамов, С.Мұхамеджанов, Ф. Жұбанова, Е. Рахмадиев, Қ.Мусин, А. Бычков, Н. Гризбил, Н. Меңдіғалиев сияқты аға және орта буын өкілдерімен қатар хор жанрында жазатын М.Маңғытаев, Б. Жұманиязов, М. Сағатов сияқты талантты жас композиторлар шығып, республика хор мәдениетін өркендетуге ат салысты» [10, 17-18 б].

Қазақ өнерінің дамуына өзіндік үлесін қосқан Бақытжан Байқадамов композитор ретінде ғана емес, сонымен қатар талантты ұйымдастырушы және музыкалық ұжымдардың жетекшісі, реформатор және педагог ретінде ел есінде сақталды. Шығармашылық жолында вокалдық және хор жанрына ерекше көңіл бөліп, өз тыңдармандарының ыстық ықыласына бөленді. Композитор халыққа түсінікті, жағымды және әуезді, есте тез сақталатын хорлар, әндер мен ансамбльдер жазды.

Б. Байқадамовтың ерекше ойлау қабілеті өмірі өте қиын болған бала кезінен қалыптасты.

Д. Қаралдина «Алма ағаштар гүлдегенде» кітабында «Бақытжан Байқадамов 1917 жылы 24 наурызда Торғай қаласында дүниеге келді. Оның анасы Үрзипа өзі ән шығарып, орындап жүрсе, әкесі Қаралдин Байқадам домбыра тарта алған өнерлі жандар еді. Демек бала Бақытжан жастайынан музыкамен сусындап, жақын болып өсті» [11, 19 б], - деген естелік жазады.

Бақытжан бала кезінен музыканы жақсы білген, домбыра, сыбызғы тартып, өлең шығарған. Оның тәлімгерлері белгілі музыканттар Уахаб Қабиғожин мен Науша Бөкейханов болды.

Бақытжан Байқадамовтың әкесі Қаралдин Байқадам азаматтық ұстанымы айқын, қоғам қайраткері болған. 1916 жылы Әліби Жангелдин, Амангелді Имановтармен бірге Ресей империясының озбырлығына қарсы көтеріліске қатысты консервативті шараларға қатысқан. «1930 жылы әкесі Б. Қаралдин «халық жауы» деп жарияланып және көптеген жазықсыз адамдар секілді сотсыз және тергеусіз атылды. Қазір ол толықтай ақталып, оған және оның отбасына адал есім берілді, тіпті ол туған елді мекен қазір оның есімімен аталады» [12, 107 б].

Анасы Үрзипа халық жауының баласы деген аттан құтқару үшін балаларының фамилиясының Үрзипин деп өзгертеді. Бала Бақытжанды оқыту үшін Әліби Жангельдин ашқан мектеп-интернатқа береді. Мұнда ол мектептің музыка өміріне араласып, көркем өнерпаздардың үрмелі аспаптар оркестрінде ойнайды.

Дегенмен музыка бірден оның өмірінің негізгі кәсібі бола қойған жоқ. Мектеп қабырғасында баланың математикаға деген қызығушылығы артып, оны 7-сыныптан кейін Алматы педагогикалық институтына ұсынады. Сонымен 1933 жылы Б. Байқадамов дайындық курстарынан өтіп, физика-математика факультетінің студенті атанады. Институтта білім алып жүрген кезінде оқудан 2 рет халық жауының баласы деп шеттетіледі, алайда Әліби Жангельдин араша түсіп оқуын жалғастыруға көмектескен. 1937 жылы Б. Байқадамов Абай атындағы Қазақ педагогикалық институтының механика-математикалық факультетін тәмәмдады [9].

1943 жылдан бастап Байқадамов Қазақстан Композиторлар одағының мүшесі болды. Бақытжан Байқадамов соғыс кезінде Алматыға жер аударылған 2 талантты композиторға рухани зор көмек берген. Олар профессор, кәсіби өнердің негізін қалаушы Михаил Адамович Скорульский мен Қытайдың белгілі композиторы Си Ян Синхай (Хуан Шун) еді. М. А. Скорульский Алматыға келген кезінде Б. Байқадамов үйіне тұрғызып, өзі одан сольфеджио мен полифониядан сабақ алған. Алған білімі кейін консерваторияға түсуіне үлкен көмек болады. 1943 жылы Б. Байқадамов Алматы консерваториясына Е. Брусиловскийдің Композиция сыныбына оқуға түсіп, 1954 жылы оқуды тәмәмдағаны сияқты естеліктер Алуа Байқадамованың жазбасынан белгілі [9].

Сонау 1935 жылы Қазақ КСР халық әртісі Б. В. Лебедев Мемлекеттік филармония жанынан Қазақ хор капелласын (кейінірек, 1939 жылы – Қазақстан Республикасының Мемлекеттік хор капелласы) ұйымдастырды. 1958 жылдан бастап бұл ұжымды сол кезде Қазақ КСР-нің еңбек сіңірген әртісі болып үлгерген Б. Байқадамов басқара бастады.

«Б. Байқадамовтың шығармашылығы жалпы қазақ хор капелласымен тығыз байланысты, оның барлық дерлік хор шығармалары хорға арналып жазылған. Капелла оның шығармашылық зертханасына айналды, онда халық әндері мен түпнұсқа шығармалары тексеріліп, түзетіліп, түпкілікті редакцияланды. Б. Байқадамовтың хор ойлауы-интонациялық

және колористикалық тұрғыдан домбыраның дыбысына еліктеудің жиі қолданылатын әдісінің арқасында ерекше» [16, 279 б].

1967 жылдан бастап Мемлекеттік хор капелласына Б.Байқадамов есімі берілді.

«Бейбітшілік үшін» (1953) а cappella «Б.Байқадамовтың ең маңызды шығармаларына хорға арналған кіреді, онда қазақ мелосының ерекшеліктері мен ұлттық полифония хорының өзіндік әдістері табылған» [13, 72 б]. Композитордың «Мен өзімнің творчествомда қазақтың халық музыкасының мелодикалық байлығын пайдалануға тырысамын» деген сөзіне сүйене отырып, қазақ халық әндерін өңдеу арқылы жаңаша керемет дүние жасауға болатынын аңғарған деген тұжырымға келуге болады. Оған тағы да бір дәлел ретінде хор күй жанрын алуға болады. Домбыраның екі ішекті үнінде жасырынып тұрған көп дауыстылықты естігендей, оны хорға өңдеп адам даусының көмегімен аспаптық үндестікке қол жеткезген.

«Композитордың хор капелласына арнап өңдеп жазған: «Қара торғай», «Балқурай», «Жаяу Мұса», «Ғайни», «Бір бала-ай», «Ақ маңдайлым», «Ахау Семей», «Харарау», «Қыздар-ай», «Майра», «Он алты қыз», «Жариям-айдай», «Жеңеше», «Елигай», «Молдабай», «Құдаша», «Той базары», «Сәулем-ай», «Кәмила», «Балқадіша» т.б. халық әндері мен халық композиторларының әндері іргелі ұжымның күні бүгінге дейін репертуарынан кеңінен орын алған толымды шығармалар» [7].

«Хор күйлерінде дыбыстың мүлдем жаңа бейнелері, дауыстың әртүрлі тембрлік түстері арқылы домбыраға еліктеу пайда болады. Алғаш рет капелламен хорға өңделген «Ақбай», «Ақсақ киік», «Шалқыма», «Айжан қыз» күйлері орындалды. Күйлер хор капелласының орындауында бейнелі және жарқын түске ие болды. Әсіресе, автордың барлық шығармаларының ішінде «Ақбай» күйінің өңдеулері арасында тембрлердің мәнерлілігімен ерекшеленеді.

Шығармада көңілділік пен қайғы-қасірет сезімдері, баяу және жылдам қарқындар өзара ауысып, адам болмысының бейнесін ашады. Музыкалық хор мәдениетіне «Домалатпай», «Саранжап, «Косалқа», «Дайрабай» хор сюиталары елеулі үлес қосты» [12, 23б]. Құрманғазының күйлерін және басқа да композиторлардың шығармаларын көп дауысты хорға өңдеу арқылы қазақ хор өнеріне жаңа бағыт әкелді.

Орыс және батыс еуропалық музыка өнерінде бұрыннан бар хор өнерінің Қазақстандағы дамуы осы бағыттағы әртүрлі жанрларды енгізуді көздейді. Мұндай танымал жанрлардың бірі халық шығармашылығы үлгілерімен синтезделген хор өлеңдері мен сюиталары болды.

«Атап өтетін болсақ Ғ.Жұбанованың «Толғау», «Күй-поэма», «Менің Республикам» хор поэмасы; М.Сағатовтың «Той бастар», «Домбыраға қол соқпа», «Жайлауда»; Б. Байқадамовтың «Жар-жар біздің жаңаша», «Біз бейбітшілік үшін» сюитасы; Қ. Қожамяровтың «Алатау» хор поэмасы, «Төрт ұйғыр әнінің сюитасы»; С. Мұхамеджановтың «Табиғат» хор өлеңі, Е.Рахмадиевтің «Балқаштағы кеш», «Хорал» хор поэмасы, С.Бәйтерековтың «Терме», «Ақ сиса», «Күйі», Д. Ботбаевтың «Салем саған» М.Төлебаевтың «Юность», «Қыран жыры», «Отан» хор сюитасы. Бұл шығармаларда композиторлар қазақ халқының ән және аспаптық дәстүрлерін органикалық түрде еуропалық музыкалық жетістіктермен синтездейді» [14, 36 б].

Б. Байқадамов түрлі хор ұжымдарымен жұмыс істеуінің нәтижесінде хордың құрылымын терең зерттеп, орындау тәсілдерін жетік меңгергендігін айқындауға болады. «Бұрын жоспарланған әдістерді одан әрі дамыта және жетілдіре отырып, полифониялық құралдарды кеңінен қолдануға негізделген жан-жақты өңдеу кезеңі 40-шы жылдардан басталып, бүгінгі күнге дейін жалғасуда. Б.Байқадамовтың «Жеңеше», «Майраның әні» әндерін өңдеудегі еліктеу полифониясының әдістері өте қызықты» [15, 29 б].

Композитордың сегіз қырлы бір сырлы екенін аңғаруға болады. «Жігітке жеті өнерде аз» демекші бойынан ұйымдастырушылық қасиеті де табылған: «Б.Байқадамов Қазақ радиосының хорын, филармонияда Қазақтың мемлекеттік әйелдер ансамблін, Мемлекеттік хор капелласын, Мемлекеттік ән-би ансамблін, қыздардың «Айгүл» вокалды-аспаптық ансамблдерінің алғашқы ұйымдастырушысы, көркемдік жетекшісі бола жүріп өзінің өзегін

жарып шыққан осы ұжымдарының репертуарлық саясатын қалыптастыруға білек сыбана кірісіп талай тамаша туындыларды дүниеге әкелді» [7].

Аралас хор, би және симфониялық оркестрге арналған үш бөлімді «Саяхатта» вокалды-хореографиялық композициясы Б.Байқадамовты аса танымал етті.

«Еңбек сіңірген өнер қайраткері Лидия Чернышеваның жетекшілігімен бұл композиция 1957 жылы Мәскеудегі Бүкіләлемдік жастар мен студенттер фестивалінде ұсынылды. Бұл фестивалде ансамбльдің хор ұжымы Алтын медаль, хореографиялық топ күміс медаль жеңіп алды, ал композитор Б.Байқадамовтың өзі бірінші дәрежелі Алтын медальмен марапатталды. Сол кезде республиканың музыкалық мәдениетін дамытудағы ерекше жетістіктері үшін оған Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткері атағы берілді. Тынымсыз көктем» фильміне жазған әйгілі «Су тасушы қыз» әні» [12, 110-111б] Б. Байқадамовтың танымал болуының басты себептерінің бірі болды. Қазақстанның түкпір-түкпіріне танымал бола бастады. Ел аузында кеңінен тараған тағы бір әні «Сүйген сәулем» өзінің жары Валентина Ивановнаға арналған лирикалық ән. Бұл әнді арнайы Бибігүл Төлегенованың даусына арнап жазған, – дейді берген бір сұхбатында қызы Балдырған Байқадамова.

Жоғарыда айтып өткеніміздей, Бақытжан Байқадамовтың есімі Қазақ мемлекеттік капелласына ғана емес, Арқалық қаласындағы көркемсурет училищесіне, Алматы қаласындағы бір көшеге беріліп, ол тұрған үйге ескерткіш тақта ашылды.

Бақытжан Байқадамов – ұлттық музыка және аспаптық күй стильдерін хормен ұштастырып, адам дауысының мүмкіншіліктерін осы бағытта пайдалана алған талантты композитор. Советтік кезеңдердегі болған оқиғалармен музыкасын байланыстырып, елдің жағдайын көтеруде, республика болып қалыптасуда үлкен еңбек етті. Қазақ музыкасының қаймағын бұзбай, ұлттық құндылықты сақтап, артынан өшпес із қалдыраған дара тұлға.

Б. Байқадамовтың сіңірген еңбегін айта отырып, оның бастамасының арқасында Қазақстанда педагогикалық институттарда музыка кафедралары пайда болғанын, олардың міндеті жалпы білім беретін мектептерге музыка мұғалімдерін даярлау болғанын атап өткен жөн.

Республикадағы жалғыз ғылыми-тәжірибелік музыка шеберханасының ұйымдастырушысы да Б.Байқадамов болды.

Бақытжан Байқадамов - «Музыкалық акустикалық заңдылықтарға негізделген масштабты мәселелердің шешімдері», «Музыка теориясының негіздері» (қолжазбалар) сияқты ғылыми еңбектердің авторы.

«Профессор А.В. Молодов отандық хор музыкасының жауһарларын насихаттауға Б. Байқадамов, А. Жұбанов, Э. Брусиловский, Л. Хамиди, Ғ. Жұбанова, Е. Рахмадиевтің ең сәтті хор шығармаларын енгізді» [8, 15п].

Халық Б. Байқадамовтың музыка өнеріндегі қызметін жоғары бағалады. Мұны Қазақстанның музыка өнеріне сіңірген еңбегі мен үлесі үшін алған марапаттары мен атақтары растайды. Өмір жолында танымал болған композитор «ҚазССР-нің еңбек сіңірген өнер қайраткері» (1957), Еңбек Қызыл Ту ордені (1959), «Ерен еңбегі үшін», «Тың жерлерді игергені үшін» медальдарының иегері атанды.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Государственная программа «Мәдени мұра» — «Культурное наследие», [Электронный ресурс]: [текст]: <http://tarih-begalinka.kz/ru/history/independent/history/page3395/>.
2. Ерзакович Б. Подлинно талантливо // Казахстанская правда. 1962. -14 февраль.
3. Балгожин А., Бахитжан Байқадамов, в сб.: Композиторы Советского Казахстана, А.-А., 1958, с. 23-40.
4. Джумакова У., Кетегенова Н. Казахская музыкальная литература (1920-1980). - Алматы: Ғылым, 1995. - 256 стр.

5. Кузембаева С.А., Егинбаева Т.Ж. Лекции по истории казахской музыки. - Алматы: Таймас, 2005. - 272 стр.
6. Абишев А.А. Национальные черты хоровых обработок Б.Байқадамова, Диссертация на соиск. степени магистра искусствования, КНК имени Курмангазы, Рукопись Алматы, - 105 стр.
7. Аманкелді Мұқан, Өн-ғұмыр: Бақытжан Байқадамовқа 100 жыл [Электронный ресурс]: [текст]: Музыкальная газета, 2017 год <https://musicnews.kz/>.
8. Дәстүрлі музыкалық мәдениет: Өткені мен бүгіні; Құрманғазы атындағы Қаза ұлттық консерваториясы Халық музыкасы Факультеті құрылуының 70 жылдық мерейтойына арналған II Халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдары; Бердібай.А.Р. Мұхаммеджанов Ш.М., Композитор Б. Байқадамовтың лирикалық әндердегі ұлттық-музыкалық поэзиялық ерекшеліктер, Алматы, 2015, Б -182-185.
9. «Жарқын бейне»: ҚР еңбек сіңірген өнер қайраткері, композитор Бақытжан Байқадамовты еске алу (100 жыл), 16.02.2017, [Электронный ресурс]: [видео]: YouTube Қазақстан ұлттық арнасы <https://youtu.be/By71RbLIgRw?si=8-jsEB7w-nHd1g1>.
10. Хорға арналған шығармалардың кейбір ерекшеліктері Күләнда Әсембекова “Жалын” баспасы Алматы-1979 87 бет.
11. Қаралдина Д. Алма ағаштар гүлдегенде. - Алматы Өнер 1991. - 160 бет.
12. Композиторы Қазақстанны. Творческие портреты. - Алматы: «Алматы-Болашак», 2012. - Т.1. - 360 стр.
13. Айдарбекова Л.А, Очерки по истории хорового исполнительства Қазақстанны. Алматы-2015, 155 стр.
14. Колесникова И.В. Қазақстанны хорвалық література: Учебное пособие для музыкальных колледжей / под общей ред. Шегебаева П.Ш, кандидата искусствования, профессора, - Караганда, 2020. - 77 стр.
15. Арикайнен Г.Л., Хоровое пение в Қазақстанны. Алматы, 1965 год, 63 стр.
16. Очерки по истории казахской советской музыки Редакцияная коллегия: А.К. Жубанов, Е.Г. Брусиловский, И.И. Дубовский, В.П. Дернова, Л.И. Гончарова, П.В. Аравин, М.Р. Копытман. Қазақстанны государственное издательство художественной літературы Алма-Ата - 1962.

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ Г. ЖУБАНОВОЙ «МИРАЖИ» В АСПЕКТЕ СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Базарова Д.Т.

Республика Қазақстан, г. Алматы

В творческом наследии Г. Жубановой особое место занимает камерно-инструментальное творчество, в частности, созданное для фортепиано. Будучи замечательной пианисткой, Газиза Ахметовна создавала большое количество произведений для этого инструмента. Синтезируя данное профессиональное качество с сочетанием в композиторском письме современных техник композиции, она создала очень яркие и необычные фортепианные произведения, которые стоят особняком в казахстанском фортепианном творчестве.

Одним из ярких достижений ее камерно-инструментального творчества является фортепианный цикл «Миражи». Он был создан в последний творческий период композитора. Этот период приходится на 1987-1993-е годы, который был одним из самых сложных в психологическом плане на ее жизненном этапе. После декабрьских событий 1986-го года в жизни каждого казахстанца возник новый период. Г. Жубанова, будучи остро чувствующим время художником, очень лично восприняла все произошедшие события. В это время ее освободили с должности ректора Алма-Атинской государственной консерватории и она

вновь обрела статус «чистого композитора», которым так или иначе всегда стремилась быть. Это время, когда она приобретает полную независимость от руководящих должностей, и обретает свободу для создания музыки. Так, исследователи ее творчества Г. Абдрахман и У. Джумакова отмечают следующее: «Эта установка не переставать писать музыку особенно сильно проявилась и принесла неоценимые плоды в последний период, когда Г. Жубанова полностью посвятила себя творчеству и погрузилась в размышления о том, что ее волнует. Ей было дано особое вдохновение, и она пришла к удивительным творческим вершинам (слово для нее метафоричное) и новым достижениям [1, 178].

В этот небольшой творческий период Газиза Ахметовна создала большое количество новых музыкальных полотен. Помимо оперы, симфонии и оратории, в этот творческий этап она особое место уделила созданию камерно-инструментальных сочинений. Они отличились новыми жанровыми, интонационными, образными, культурологическими ценностями. К этим сочинениям можно отнести следующие: Две пьесы для флейты соло, Соната для скрипки и фортепиано, Соната-фантазия, Двенадцать пьес для детей и юношества для фортепиано, Три прелюдии «EVA» и так далее. Так, произошедшее в этот период нравственно-философское переосмысление ярко отразилось в ее творческом наследии. От гуманизма к глубине и ценности жизни человека, от пафоса утверждения жизни к этосу ее принятия, от идеи объединения к ценностям индивидуализма, от преобладающего громкого звучания и стремительных ритмов к завораживающей тишине и протяжности мысли, от чистых жанров к смешанным, от традиционного к новому. Стремление к воссозданию традиционных национальных особенностей видоизменяются, появляются новые способы ее претворения. Пропуская через призму собственных воззрений национальное в ее творчестве становится очень переосмысленным. Сама Газиза Ахметовна писала: «Говорят, что жизнь коротка... но в памяти человека она достаточно длинная. Думаю, что даже одной реальной земной жизни недостаточно, чтобы вспомнить пережитые дни этой одной жизни... А хотелось бы успеть» [2, с. 206-207].

Фортепианный цикл «Миражи» ярко отражает концептуальные идеи последнего периода творчества композитора и органично вписывается в ее творческое наследие. Цикл (таблица 1) состоит из 4-х камерных произведений, каждое из которых концептуально продолжает развертывание предыдущей пьесы.

1 пьеса	2 пьеса	3 пьеса	4 пьеса
D-dur	B-dur	d-moll	C-dur
9 тактов	20 тактов	11 тактов	23 такта
Larghetto	Allegretto giocoso	Andante	Allegro

Таблица 1 – структура фортепианного цикла «Миражи» Г. Жубановой

Данный цикл отличается особой камерностью, каждая пьеса здесь занимает не более 23-х тактов. При всей композиционной выдержанности цикла, эти миниатюры довольно сложно обозначить в конкретно-осмысленную форму-структуру. Свободно разливающийся музыкальный текст представлен в каждой пьесе «Миражей». Можно предположить, что было бы уместно рассматривать их в едином виде, так как каждая миниатюра словно бы выражает свой собственный аффект, предвосхищая следующий в последующей пьесе. В целом, цикл представляется характерным для камерно-инструментальной музыки на рубеже веков, где по мнению М. Сапиевой «техника композиции приобретает особый статус и становится не просто художественным приемом, а критерием для классификации композиторского творчества» [3, 78].

Пьеса №1

Первая пьеса из цикла представляет собой самый лаконичный номер. При этом данный факт ощущается не особо явно за счет того, что композитор здесь прибегает к использованию крупного размера и таких же длительностей. В этом соотношении на фоне остальных пьес цикла эта миниатюра не выбивается из общей временной канвы «Миражей».

Начинается первая пьеса с аккордовых созвучий (пример 1), разбросанных по разным регистрам. Начиная во второй октаве, следующий аккорд возникает в первой октаве, затем достигает малой октавы, останавливая поток движения в большой октаве. Здесь сразу же можно обратить внимание на то, что композитор прибегает к специфическому методу, который позволяет распределить эту регистровую разрозненность, рассредоточивая аккорды на четырех нотных станах. Подобная фактурная разрозненность характеризует весь цикл, где нотный текст сосредоточен от двух до пяти нотных станов. Это привлекает к себе особое внимание, так как является довольно специфическим методом фактурного претворения. Оперирова исполнительской трактовкой, это может вызывать определенные исполнительские трудности. Пианист, который сталкивается с подобным клавиром, должен на высоком уровне владеть пониманием подобного фактурного воплощения, несколько схожего с оркестровыми партитурами. При этом, говоря о том, что здесь композитор начинает пьесу сразу с подобного воплощения, нужно подчеркнуть, что это сделано довольно удобно для восприятия и последующего исполнения. Это связано с тем, что аккордовая канва рассредоточена в разных регистрах. Далее же возникает мелодическая линия, также рассредоточенная на нескольких (но уже двух) нотных станах.

В целом, в первой пьесе прослеживается вопрос-ответная структура, где аккордовые соотношения выступают в качестве вопроса, а мелодические фигурация – в виде ответа. Таким же образом звучит и третья мелодическая фраза. В данном случае от мелодической линии остается лишь ее небольшой мотив, а аккордовые соотношения показаны довольно разрозненно, расположение которых достигает пяти нотных станов. От центральной основы в малой октаве движение направляется в противоположные стороны, обрисовывая тем самым довольно целостную звуковую картину.

Интересно обратить внимание на то, каким образом в данной пьесе существуют динамические оттенки. Они выражены здесь на трех уровнях. Композитор добивается этого за счет того, что представляет в данной пьесе три мелодические фразы, которые довольно целостны и самостоятельны, но при этом их связи между собой выражены очень ярко. Первая фраза построена на динамике *piano*, словно бы только вводя избранный аффект. Далее следующая фраза, начинающаяся с череды аккордовых соотношений, сразу же достигает *sforzando*, однако далее разворачивает весь раздел на *mezzo-forte*. Третья фраза возвращается к изначальной динамике на *piano*, а центральный элемент и вовсе звучит на *piano-pianissimo*. Таким образом, можно проследить, что динамические оттенки здесь выражены волнообразно, словно бы сама динамика берет на себя функцию воспроизведения аффекта, достигающего при виде первого миража. Несмотря на тональную неустойчивость (диатоника в прямом понимании в данном цикле отсутствует), возникает очень трепетная и нежная образность, которая достигается за счет мелодической фигур. Октавный скачок, за которым следует ход вниз по тоническому трезвучию, секундовая интонация и возвращение к первому звуку через нисходящую квинту вносит очень нежное звучание, которое не рушится хроматическими аккордами.

Пьеса №2

Вторая пьеса отличается большими масштабами – 20 тактов. Эта пьеса отличается большим моторным характером звучания, ритмическими переменностями (здесь встречаются размеры 2/4, 3/4, 4/4, 6/4), а также образным единством. С точки зрения особенностей фактурного расположения, это единственное произведение из цикла, которое сосредоточено на двух нотных станах.

Данная пьеса состоит из трех разделов, в каждом из которых разворачивается аффект, данный в трех первых тактах пьесы. Эта мелодия выполняет функцию темы, за которой после следует мелодическое движение. Форму данной пьесы можно назвать рондальной, по принципу рефрен + эпизод + рефрен + эпизод + рефрен + эпизод. Рефрен устроен из поступенных ходов в нисходящем и восходящем движении. Начинается он на динамике *mezzo-piano*, имеет достаточно легкий и даже несколько игривый характер звучания.

Рефрен приводит к первому эпизоду, состоящему из шести тактов. Это единственный эпизод, который имеет такое большое количество тактов, так как последующие звучат в два раза меньше. Этот раздел обилует ритмической нестабильностью, так как в каждом такте происходит смена ритма – 6/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4. Первый эпизод не отличается особо сильно от характера звучания, заданного в рефрене. Напротив, он его далее более активно развивает, но не в полном виде, а сокращенном. Беря за основу отдельные интонации из рефрена в данном эпизоде разворачивается их движение. Однако происходит это на более яркой динамике – от *mezzo-piano* в рефрене композитор приходит к *mezzo-forte* в эпизоде.

Далее вновь возвращается рефрен, но уже не в своем первоначальном виде, в котором он был представлен в самом начале пьесы. Здесь он звучит на фоне органного пункта на звуке «ми-бемоль». В этом разделе у рефрена усиливается динамика, которая была сохранена из предыдущего эпизода – *mezzo-forte*. Эпизод в этом разделе звучит на протяжении трех тактов. Примечательным становится то, что он усложняется. Помимо отдельных интонаций, взятых из рефрена, здесь появляются несколько трудозатратные для исполнителя репетиции на одном звуке. Изначально возникая лишь в виде четырех звуков, далее они достигают объемов целого такта. На их фоне в другой руке проводится мелодическая линия, интонационно близкая рефрену, которая исполняется в виде двойных нот терциями.

В данной пьесе особый интерес может представить тембро-динамическое развитие. Оно здесь представлено иначе в сравнении с предыдущей пьесой, где это развитие было в виде волнообразного движения. В данном случае оно линейно на *crescendo*. В каждом разделе этого небольшого рондо представлен один образ, который с каждым последующим развитием представлен более усложненно. Это усложнение прослеживается как на уровне технических и образных средств исполнения, так и динамически. Движение приводит от *mezzo-piano* к *forte-fortissimo*. Фактурные особенности данной пьесы более рафинированные, нежели в предыдущей миниатюре. Особенностью второй пьесы является то, что она написана для верхних регистров. Звучание ее располагается от первой октавы до третьей. И лишь в последних тактах возникает регистровая раздробленность за счет того, что нижний голос уводит движение в малую, а затем и вовсе в большую октаву.

Пьеса №3

Третья пьеса отличается меньшими масштабами – всего 11 тактов. Уже здесь можно проследить закономерность, по которому выстроен цикл «Миражи» Газизы Жубановой. Быстрые и медленные части чередуются друг за другом, как и размер самих миниатюр. Данная пьеса выдержана в форме периода повторного строения, построенное по принципу 4 + 5. Второе предложение оказывается больше в связи с тем, что в нем происходят различные видоизменения.

Начинается третья пьеса с мотива (рисунок 8), который впоследствии прозвучит еще дважды, но в других регистрах. Этот мотив выстроен из секундовых соотношений, секвенционных образований, а также триолеобразных фигур. Эти характерные черты мотива впоследствии станут ядром, на основе которого будет разворачиваться музыкальная ткань данной пьесы. Этот мотив разворачивается на фоне гармонической основы, представленной в виде интервала кварты. Несмотря на медленный темп, избранный композитором для данной пьесы – *Andante* – движение здесь довольно оказывается довольно активным. Это связано, в первую очередь, с преобладанием фигур моторного характера, а также мелкими длительностями – шестнадцатые.

Развернутые фигурационные пассажи продолжает развитие музыкальной мысли. Далее посредством пассажной фигуры, от *piano* до *mezzo-forte* движение музыкальной мысли устремляется ко второму предложению, где вновь появляется первая тема. Примечательно, что во второе предложение, рассчитанное на воссоздание повторной структуры, звучит здесь на октаву выше, а также на более ярком динамическом уровне. Сопровождающая партия тоже приобретает некоторые видоизменения. Композитор оставляет здесь квартовые интервальные соотношения, но при этом подвергает изменениям их звуковысотность. С

учетом того, что тональная основа остается прежней, возникает ощущение новой тональной сферы: так, первичный устойчивый интервал «ля-ре» сменяется «ми-ля».

Заканчивается третья пьеса из фортепианного цикла «Миражи» Газизы Жубановой возвращением первой темы. Она звучит в том же виде, в котором была представлена во втором предложении – на октаву выше и с видоизмененным басом. Однако здесь утихает динамика, останавливая движение на *piano*. По внутренним ощущениям складывается впечатление, будто бы это и есть конец, но затем возникает фигурация из трех звуков, которая разрушает этот заданный образ.

Обращаясь к узконаправленным вопросам, обратим внимание, каким образом устроена фактура и тембро-динамические оттенки в данной миниатюре. В целом, композитор довольно последовательна в своих методах. В связи с тем, что здесь прослеживается довольно активное движение, фактурный пласт не остается разрозненным. Лишь в тех разделах, где представлена тема пьесы складывается фактурный тип «мелодия + бас». Однако далее этот принцип разрушается, за счет чего и происходит ощущение мелодического потока, в котором музыкальная ткань порождается, восходя из предыдущих звуков. Говоря о динамическом развертывании в данной пьесе, можно проследить, что динамическая линия здесь выстроена волнообразным методом. При этом, впервые особое внимание уделяется кульминационному разделу, которых прежде не было в предыдущих номерах цикла. Заканчивается этот музыкальный поток на динамике *sforzando*.

Пьеса №4

Данная пьеса из фортепианного цикла «Миражи» представляется самой масштабной – 23 такта. Несмотря на сравнительный объем этой миниатюры, ее довольно сложно обозначить в зримые каноны формообразования. Данная пьеса разворачивается как единый музыкальный поток, где каждый последующий элемент музыкального текста рождается из предыдущего. Эта особенность характеризует пьесу с самого начала, так как она вступает практически сразу после окончания предыдущей третьей пьесы.

Активная ритмическая пульсация определяет все развертывание пьесы, на фоне которой возникают различные мелодические соотношения. Так, пьеса начинается с репетиций на одном звуке – «ми» второй октавы. Эти репетиции длятся на протяжении трех тактов, выполняя функцию своеобразного вступления. В некоторой степени, обращаясь к национальной принадлежности композитора, можно сказать, что подобные репетиции в некоторой степени отсылают нас к степным образам, где мы видим перед глазами топот коня (к подобным средствам музыкальной выразительности обращался, например, Нагим Мендыгалиев в поэме «Легенда о домбре»). Эта звукоизобразительная картина может показывать одну из граней зримого миража.

За этим небольшим вступлением следует продолжение развертывания репетиций на звуке «ми» второй октавы, однако теперь она насыщается мелодической линией. Методом скрытого двухголосия композитор вводит мелодию, акцентируя каждый из заданных звуков. Вообще, примечательно, что эти репетиции сопровождают пьесу практически на протяжении всего ее звучания, и вся мелодическая ткань звучит на фоне заданной ритмической пульсации. Также даже при наличии альтерированных звуков эта особенность позволяет прочувствовать тональную основу данной пьесы.

Вся пьеса выстроена по принципу нарастания. Это проявляется на уровне динамики, исполнительских сложностей, уплотнения фактуры. Разворачивая единый музыкальный поток, усложняются средства художественной выразительности, посредством которых он здесь представлен. В целом, для данной пьесы характерна очень активная ритмическая пульсация, которая и задает особенность всего развертывания музыкальной ткани. С точки зрения исполнительской проблематики она достигается исполнением репетиций на одной звуке, в связи с чем исполнителю необходимо на должном уровне владеть данной техникой. Фортепианная фактура здесь достаточно выдержана, а все тембро-динамическое развертывание устремлено к нарастанию динамики от *forte* до *forte-fortissimo*.

Таким образом, подводя итоги по данной главе мы бы хотели отметить несколько пунктов, которые характеризуют фортепианный цикл «Миражи» Газизы Жубановой. Цикл выстроен по принципу чередования – темпов (*larghetto-allegretto-andante-allegro*) и динамики (первая и третья пьеса рассчитаны на более тихую динамику, а вторая и четвертая – на более яркую). Средства выразительности, к которым прибегает композитор в данных произведениях, довольно выдержаны, что вносит ощущение не отдельных разрозненных миниатюр, а целостного комплекса произведений, цель которых заключена в отражении единого образного начала. В каждой пьесе автор стремится отразить собственный модус, свое настроение, образную сферу миража. При этом целостная картина всего фортепианного цикла представляет единый концептуальный замысел.

Литература и источники:

1. Абрахман Г.Б., Джумакова У.Р. Приношение Газизе Жубановой. Научно-документальный портрет. – Астана: Фолиант, 2017. – 256 с.
2. Жубанова Г.А. Мир мой – музыка. Т. 1 и Т. 2. – Алма-Ата, 1997. – 336 с.
3. Сапиева М.С. Фортепианная музыка композиторов Казахстана на рубеже XX-XXI вв. (1980-2014 гг.): учебное пособие / М.С. Сапиева. –Костанай: типография КГПИ, 2017. – 125 с.

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА Г.ЖУБАНОВОЙ «ДВЕНАДЦАТЬ ПЬЕС ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА»

Дудукалова Н.В.

Республика Казахстан, г. Уральск

Солидный композиторский багаж Газизы Жубановой включает множество произведений – четыре оперы, три балета, три оратории, пять кантат, камерные сочинения и др. Особое место в наследии Г. Жубановой принадлежит музыке для детей. Еще в годы учебы в Московской консерватории композитором были написаны пять песен для детей (1955-1957). В последний период творчества был создан фортепианный цикл «Двенадцать пьес для детей и юношества» (1987-1990). Г.Жубанова придавала детской музыке особое значение. Неслучайно самый масштабный фортепианный цикл был создан в этой жанровой сфере. Выполняя обязанности ректора Алматинской консерватории, Г. Жубанова подчеркивала необходимость слаженной, согласованной работы «всех звеньев музыкального образования». «Выявление и воспитание талантов, – писала она, – дело государственной важности, залог будущего подъема музыкальной культуры республики» [1, 75].

Первые образцы детского фортепианного альбома появились в XIX веке в творчестве Р. Шумана, Ж. Бизе и П.И. Чайковского. Они предвосхитили частое обращение к этому жанру многих композиторов XX века и последующее появление других жанров детской музыки: оперы (Ц. Кюи, М. Равеля), балета (П.И. Чайковский, К. Дебюсси, С.С. Прокофьев, К.С. Хачатурян), симфонической музыки (С.С. Прокофьев, Б. Бриттен), оратории (Е.А. Глебов) и др.

Фортепианные циклы для детей отличаются по уровню исполнительского мастерства. Большая часть этих произведений предназначена для детского репертуара и не содержит сложных исполнительских приемов. Обладая художественной ценностью, такие циклы также отличаются методической направленностью. Часто пьесы в них расположены в порядке постепенного усложнения техники исполнения³, что делает возможным их использование на

³Барток Б. «Микрокосмос», Свиридов Г. «Детский альбом», Кужамьяров К. «Детские пьесы» и др.

всех этапах обучения начинающего музыканта – от младших до старших классов. Детские циклы второго типа не предназначены для педагогического репертуара и имеют, в основном, художественную ценность. Они рассчитаны на детское восприятие, направлены на эстетическое воспитание ребенка, но не предполагают детского исполнения. Для исполнительского стиля пьес таких циклов характерна виртуозность, сложная техника звукоизвлечения и др.⁴

«Двенадцать пьес для детей и юношества» Г. Жубановой принадлежит к числу циклов первого типа⁵. В нем объединятся произведения разных жанров, отличающиеся по исполнительскому уровню. Если первые пьесы сборника предназначены для пианистов начального уровня обучения («Напев», «Марш», «Легенда» и др.), то во второй половине цикла ряд пьес в быстром темпе («Токката», «Юмореска», «Порыв» и др.) предполагает исполнение учащимися средних, старших классов и музыкальных колледжей.

В пьесах детского цикла Г. Жубановой отчетливо проявились характерные черты стиля композитора: национальная основа музыкального языка, классическая уравновешенность формы произведений, интонационная яркость, рельефность гармонических и мелодических оборотов, жизнелюбие образного содержания. Исполнение всего цикла не обязательно, его пьесы часто звучат отдельно. Но внутренняя организация этого произведения имеет признаки единства и завершенности. Само количество пьес (12) служит характерным символом целостности и часто встречается в детских циклах⁶. Но, в первую очередь, признаки достаточно стройной упорядоченности проявляются в стилевых и образно-жанровых свойствах.

Пьесы данного цикла связаны единой тематикой, отражают мир детских впечатлений, мыслей, переживаний, танцев и игр. Как отмечает Д.А. Мамбетова, здесь представлены «сценки из жизни, картинки неумной фантазии детства, философские размышления» [3, 2]. По образно-жанровым признакам части цикла «Двенадцать пьес для детей и юношества» можно разделить на три группы: песенно-лирическая («Напев», «Легенда», «Размышление», «Настроение», «Эпический сказ»), фантастическая («Контрасты», «Порыв», «Призрачный образ») и моторно-скерцозная («Марш», «Кюй», «Юмореска», «Токката»). Пьесы каждой группы отличаются определенными качествами образного содержания, жанровой основы, что во многом определяет свойства их музыкального языка.

Жанровые особенности отдельных групп пьес характеризуют разноплановость содержания, особенности его тематики и образного наполнения. Но особое значение в музыкальной организации детского цикла Г. Жубановой имеет стилевое решение отдельных пьес, выступающее ведущим фактором создания целостности композиции. В двенадцати пьесах образуется последовательность трех микроциклов, каждый из которых включает в себя четыре пьесы, отличающиеся единством стиля. Первая стилевая группа представлена пьесами (№№ 1-4) с ярко выраженными фольклорными признаками: «Напев», «Марш», «Легенда», «Кюй»⁷. Второй микроцикл представляют пьесы (№№ 5-8) с ярко выраженной современной стилистикой музыкального языка (хроматика, атональность, сонорные звучности, немелодические формы тематизма): «Размышление», «Контрасты», «Настроение», «Порыв». Таким образом, между четвертой и пятой миниатюрой возникает стилевой контраст. В заключительном, третьем микроцикле (№№ 9-12) происходит итоговое обобщение, синтез основных стилевых средств: «Призрачный образ», «Юмореска», «Эпический сказ», «Токката».

⁴ Дебюсси К. «Детский уголок», Бизе Ж. «Детские игры», Слонимский С. «Альбом для детей и юношества» и др.

⁵ Типология детской музыки приведена в работе А.М.Лесовиченко и Е.Д.Фаль [2, 13-16].

⁶ Бизе Ж. «Детские игры», Прокофьев С. «Детская музыка», Майкапар С. «Бирюльки», Лютославский В. «Народные мелодии. Двенадцать легких пьес для фортепиано», Кожа-Ахмет Х. «Двенадцать пьес для фортепиано» и др.

⁷ Обособленности фольклорного микроцикла также способствует его тональная замкнутость и симметричность (d-moll – G-dur – g-moll – d-moll).

Стилевое объединение пьес фортепианного цикла встречалось и раньше. Например, в центре «Детского альбома» П.И. Чайковского, как отмечает Н.В. Туманина, образуется «"маленькая сюита"» из национальных песен («Итальянская песенка», «Старинная французская песенка», «Немецкая песенка», «Неаполитанская песенка», «Русская песня»)» [4, 133]. Также выделяются в стилевом отношении последние шесть пьес из «Микрокосмоса» Б. Бартока (№№ 148-153. Шесть танцев в болгарских ритмах), образуя «цикл внутри цикла» [5, 515], получивший самостоятельную жизнь на концертной эстраде. В отличие от «Детского альбома» П.И. Чайковского и «Микрокосмоса» Б. Бартока в цикле «Двенадцать пьес для детей и юношества» Г. Жубановой стилиевые закономерности отдельных частей проявляются на уровне всего произведения, способствуя целостности композиции.

Соединение фольклорных традиций и современной стилистики не случайно. Стремление к обновлению музыкальной литературы для детей, ее приближение к нормам музыкального языка XX века проявляется у многих композиторов, начиная с творчества К. Дебюсси («Детский уголок»), М. Равеля («Сказки матушки-гусыни», «Дитя и волшебство»), ярко представлено в музыке Б. Бартока («Микрокосмос»), Хиндемита (опера «Мы строим город»), Орфа («Schulwerk»), Шимановского («Детские песни»), Бриттена («Вариации на темы Перселла») и др. Г. Жубанова также придавала большое значение обновлению стилиевых средств и в своих публицистических работах отмечала важность задачи «приучить слушателя к современному звучанию» [1, 25]. Сфера народной музыки также осознавалась Г. Жубановой в качестве одной из незыблемых основ творчества, – как музыкальный язык, в котором выражаются «глубинные свойства национального характера, психологического склада, мироощущения» [6, 13].

Пьесы фольклорного микроцикла объединяет ярко выраженная народная основа музыкального языка (с преобладанием характерной ладовой диатоники), консонантная гармоническая вертикаль (с опорой на кварто-квинтовые созвучия) и простые типы фактуры (вплоть до прозрачного двухголосия). Народная стилистика проявляется также и в формообразовании. В этом микроцикле образуется единственное отклонение от общего композиционного типа всех пьес (простая трехчастная форма) – одна из миниатюр изложена в куплетной форме, служащей естественному оформлению материала в народном стиле. Это исключение проявляется в первой миниатюре «Напев», композиция которой состоит из запева и повторенного припева со вступлением и дополнением.

Во второй пьесе «Марш» Г. Жубанова обращается к одному из типичных для детских альбомов жанров⁸, который обрисован очень точными и экономными средствами. Народное звучание европейского жанра усиливается за счет кварто-квинтового сопровождения, которое образуется на неперiodической основе – самые низкие звуки, отмечающие опорные гармонии, появляются на разные доли такта. Средняя часть вносит тематический, тональный, ладовый, жанровый и фактурный контраст. Появляется новая мелодия лирического песенного характера. Обращает на себя внимание ослабление динамики (*p*), сужение диапазона звучания до среднего регистра, что типично для трио сложной трехчастной формы, обычно используемой для стандартной композиции марша. Так образуется «малая художественная модель большого», как «генеральный принцип» миниатюры [7].

Основой третьей пьесы «Легенда» также служит народный стиль, что получает отражение в композиции. Средний раздел простой трехчастной формы не содержит тематического и образного контраста, и построен на вариантном развитии основного материала. Решение всех средств музыкальной выразительности (ладовая диатоника, гетерофонное сопровождение, нормы построения мелодии, неквадратный масштаб) свидетельствуют о стремлении композитора представить народный стиль в его наиболее чистом, первозданном виде. В этом плане пьеса «Легенда» принципиально отличается от аналогичного по фактурному и композиционному решению произведения В. Лютославского

⁸ Можно вспомнить марши из «Детского альбома» Чайковского, «Тридцати детских пьес для фортепиано» Кабалевского и др.

«Мелодия» («Три пьесы для юношества», 1953), стиль которой основан на принципиальном синтезе народного и современного начала, причем последнее явно преобладает.

Четвертая пьеса «Кюй» отличается наибольшей популярностью в детском репертуаре. Завершая фольклорный микроцикл, эта пьеса служит своеобразной кульминацией в проявлении народного начала. Стандартная для всех произведений цикла простая трехчастная форма получает здесь наибольшее преобразование в соответствии с фольклорными традициями. Это наиболее заметно в первой части композиции, построенной на традиционном для кюя *токте* чередовании разделов *бас-буын* и *орта-буын*. Характерно также совпадение регистровых зон этих разделов [8, 30].

В средней части достигается кульминация на новом материале, отличающемся по тональности, фактуре изложения, регистру звучания, динамике и артикуляции. Материал средней части обрамляется возвращением начальных разделов «Кюя» в репризе, напоминая проведение *орта-буын* и *бас-буын* после кульминационного раздела *сага*, роль которого постфактум начинает выполнять средняя часть композиции. Таким образом, европейская трехчастная репризная форма получает переосмысление в русле традиций народной музыки, образуя типичный для произведений Г. Жубановой стилизованный синтез⁹.

Пятая пьеса – «Размышление» – открывает второй микроцикл «Двенадцати пьес для детей и юношества» Г. Жубановой, представленный также пьесами «Контрасты», «Настроение», «Порыв» (№№ 5-8). Для этой последовательности пьес типична ярко выраженная современная стилистика музыкального языка, значительно контрастирующая с фольклорным микроциклом. Если в предыдущих фольклорных пьесах хроматика имела значение особого, характерного приема, отмечающего наиболее яркие, кульминационные моменты развития музыкального материала, то во втором микроцикле хроматическая ладовая организация в виде типичной для музыки XX века двенадцатиступенной тональности становится основой построения гармонической вертикали и мелодической горизонтали. Показательно, что из четырех пьес только одна (первая, «Размышление») обладает устойчивым и определенным тональным центром. Во второй пьесе («Контрасты») ощущение тональности значительно ослаблено, а в остальных пьесах этого микроцикла («Настроение», «Порыв») образуется тонально разомкнутая композиция или преобладает атональность. Столь же показательны изменения в тематической организации. Традиционным мелодическим тематизмом, типичным для фольклорной группы, обладает только первая пьеса («Размышление»), а в остальных используются новые виды гармонического (сонорного) и ритмического тематизма XX века [11, 180]. Столь же заметны отличия в музыкальной форме, тяготеющей к компактной миниатюрности и афористичности высказывания при сохранении общих признаков композиции простой трехчастной формы как основы строения подавляющего большинства пьес цикла. В восьмой пьесе «Порыв» развитие современной музыкальной стилистики достигает кульминации.

Третий микроцикл «Двенадцати пьес для детей и юношества» Г. Жубановой представлен пьесами «Призрачный образ», «Юмореска», «Эпический сказ», «Токката» (№№ 9-12). Обобщающая стилистика этих последних четырех пьес проявляется в стремлении сохранить традиционные основы музыкального языка и, вместе с тем, придать ему современное звучание. Подобно первому микроциклу, основополагающее значение здесь вновь приобретают мелодические виды тематизма, устойчивая и замкнутая тональная организация, классическое формообразование простой трехчастной формы. Но, вместе с тем, подобно пьесам второго микроцикла, сохраняется хроматическая двенадцатиступенная тональность, политональные приемы и свобода применения диссонансов.

Последняя пьеса детского цикла Г. Жубановой «Токката» вызывает аналогию с финалами сонатно-симфонических циклов своим энергичным токкатно-кюевым характером. Соотношение ля мажора «Токкаты» в конце произведения с ре минором первой пьесы

⁹ Один из наиболее показательных и сложных примеров такого синтеза представлен в симфонии «Жигер», цикл которой можно трактовать как «большой» кюй [9, 162; 10, 77].

(«Напев») образует звуковысотный базис всей композиции «Двенадцати пьес», в которой, подобно другим фортепианным циклам Г. Жубановой, очевидна ориентация на кварто-квинтовую настройку народных инструментов (*d-a*). В масштабах всего цикла в финальной пьесе происходит обобщение и синтез основных стиливых линий развития: фольклорной и современной. Основная тема, изложенная в крайних разделах трехчастной формы, строится на непрерывном хроматическом токатном движении в условиях ослабленного тонального центра (*A-dur*). Такими же качествами музыкального материала обладает восьмая пьеса «Порыв», выполняющая роль кульминации в развитии современной стилистики цикла. В среднем разделе «Токкаты», ярко контрастирующим своим домбровым, гетерофонным типом фактуры, создается стиливая арка с пьесой «Кюй», служащей кульминацией в развитии фольклорной стилистики цикла (показательно также совпадение тональности средних разделов «Кюя» и «Токкаты» – *fis-moll*).

Кульминационный итог финала воспринимается как закономерный синтез двух основных стиливых линий детского фортепианного цикла Г. Жубановой: фольклорной и современной. В результате все пьесы определяются единой логикой стиливого развития. Но стиливая организация «Двенадцати пьес для детей и юношества» выступает не единственным средством создания целостности цикла, и проявляется параллельно с комплексом факторов, среди которых в первую очередь необходимо отметить:

- художественный замысел создания произведений детской музыки, направленной на решение задач музыкального воспитания молодежи;
- структурное единство большинства пьес цикла, основой композиции которых служит простая трехчастная форма. Она отличается высокой степенью завершенности, содержательного разнообразия и, вместе с тем, достаточной легкостью, доступностью для восприятия, что имеет особое значение для детской музыки;
- определенное чередование темпов пьес с последовательным контрастом умеренных и быстрых темпов;
- тональный план всего цикла с его ориентацией на кварто-квинтовую настройку народных инструментов (*d-a*).

Многие из вышеприведенных факторов композиционной целостности «Двенадцати пьес для детей и юношества» Г. Жубановой проявляются также в других фортепианных циклах композитора. Но здесь закономерности стиливой организации действуют в масштабах всего произведения, что существенно отличает этот фортепианный цикл в творчестве композитора, а также среди других произведений для детей. Выделение композитором фольклора и современности в качестве стиливых основ не случайно, и было отмечено в публицистических работах, в частности в статье «Фольклор и композитор»: «высшие достижения композиторских школ, время их расцвета определяются органическим единством двух философско-художественных категорий – верности национальным традициям и стремлением воплотить дух современности» [1, 26].

Литература и источники:

1. Детская музыка: учебное пособие. / А.М.Лесовиченко, Е.Д.Фаль. – Новосибирск: Изд-во НИПКиПРО, 2013.
2. Джумакова У.Р. Симфония Г.Жубановой «Жігер» (к проблеме претворения кюя в симфоническом творчестве) // Вопросы теории и истории музыки Казахстана. Сборник статей. – Алма-Ата: Онер, 1984.
3. Жубанова Г.А. Двенадцать пьес для детей и юношества: для фортепиано / Под редакцией Д.А.Мамбетовой. – Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 1994.
4. Жубанова Г.А. Интервью журн. «Советская музыка» 1974, № 9.
5. Жубанова Г.А. Мир мой – музыка. Статьи, очерки, воспоминания. Том I. Составление и редакция Д.Мамбетовой. – Алматы: Компьютерно-издательский центр АКСИМ, 1997.

6. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII-XX веков. – М.: Композитор, 2003.
7. Туманина Н.В. П.И.Чайковский. Великий мастер. 1878-1893. М.: Наука, 1968.
8. Назайкинский Е.В. Поэтика музыкальной миниатюры. – URL: <http://www.21israel-music.com/Poetika.htm>.
9. Нестьев И. В. Бела Барток. Жизнь и творчество (серия «Классики мировой музыкальной культуры»). – М.: Музыка, 1969.
10. Тен О.В. Феномен интерпретации в казахском профессиональном искусстве (на материале симфонии Г.Жубановой «Жигер») // Материалы научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения В.П.Дерновой. – Алматы, 2006.
11. Утегалиева С.И. «Кристаллическая» форма домбровых кюев Западного Казахстана // Проблемы музыкального искусства, науки и образования. Материалы Круглого стола, посвященного 70-летию со дня рождения К.Ф.Кириной. – Алматы, 2007.

ТВОРЧЕСТВО ГУЛЬЖАН УЗЕНБАЕВОЙ НА ПРИМЕРЕ: КОНЦЕРТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ

Эмреева А.Е.

Республика Казахстан, г. Алматы

Гульжан Узенбаева – одна из ярких фигур музыкального искусства Казахстана конца XX – начала XXI века. Ее творчество сложилось в сложный, бурный период становления нового государственного строя, демократизации общественно-политической жизни. В эти насыщенные событиями десятилетия в казахстанском искусстве появилась целая плеяда молодых, талантливых композиторов, обладающих новым независимым художественным взглядом, проникнутых особым чувством патриотизма. Среди них А. Раимкулова, С. Апасова, А. Сагат, С. и А. Абдинуровы и многие другие.

Гульжан Узенбаева – своеобразный, активно мыслящий композитор, создавший произведения в разнообразных жанрах. Сочинения, которые композитор представляет на суд слушателей, всегда художественно выверены, интересны по замыслу и отличаются подлинным профессионализмом.

Наиболее значительное место в ее творчестве занимают камерно-инструментальные произведения. В этой области написаны пьесы для струнного квартета, ансамбля скрипачей, фантазии для органа, фортепиано, трио, обработки казахских народных песен и кюев для фортепиано, для ансамблей. Среди крупных произведений композитора выделяются эпическая поэма для фортепиано и камерного оркестра «Гасыр елесі», а также – концерт для фортепиано с оркестром и концерт для виолончели с оркестром.

История создания виолончельного концерта показательна для творческой деятельности композитора. Г. Узенбаева часто пишет для конкретных исполнителей или «на заказ». Как музыкант-ансамблист она прекрасно знает возможности исполнителей-солистов. Став обладателем Государственного гранта на создание общественно значимых сочинений, она выбрала жанр виолончельного концерта, предполагая в будущем его исполнение победителем международного конкурса им. П.И. Чайковского, российским виолончелистом и дирижером Д.В. Шаповаловым. «Мой педагог Газиза Ахметовна говорила, что когда знаешь исполнителя и его возможности, то намного легче пишется и получается лучше, главное, чтобы произведение исполнялось, а не лежало на полке. Для композитора это самое важное»¹⁰.

Концерт для виолончели с оркестром Г.Э. Узенбаевой был создан в 2007 году, он обладает образной яркостью, рельефностью и написан на оригинальном авторском

¹⁰ Из личной беседы с композитором Г. Узенбаевой 05 декабря 2014 год, КНК им. Курмангазы.

материале. Подобно другим произведениям «чистой» инструментальной музыки концерт имеет непрограммное содержание. Но в личной беседе автор конкретизировала общую тему концерта, посвященную историческому пути казахского народа и характер основных музыкальных тем, связанных с образами бесконечной степи, глубокого раздумья, независимости, любви, битвы, достижения победы добра над злом и торжества в финале. Изначально концерт планировался в трех частях, но впоследствии композитор решила использовать одночастную форму. Подобно рассмотренным выше произведениям Е.Г. Брусиловского и А.Н. Рудянского, виолончельный концерт Г.Э. Узенбаевой построен в свободной смешанной форме, каждый раздел которой выполняет функцию сонатной формы с эпизодом вместо разработки и четырехчастного сонатно-симфонического цикла.

Жанровый тип концерта отличается разноплановость, в которой соединяются признаки эпического и лирического содержания. Его разные типы характеризуют основные темы произведения: эпическое начало проявляется во вступлении, главной партии и центральном эпизоде, лирическая образность в полной мере выражена в теме побочной партии.

Основой тематической организации выступает материал главной партии, занимающий наибольшую часть художественного пространства. Основная тема главной партии представлена уже во вступлении (Largo). Его начало вызывает яркие изобразительные ассоциации с широкими пейзажными просторами, картиной бесконечной степи, создаваемой за счет длительно выдерживаемых октавных дублировок, чередующихся у групп медных и деревянных духовых инструментов. В этом живописном пространстве вступает солирующая виолончель, излагающая основную тему будущей главной партии (Пример 1).



Пример № 1

Первое появление основной темы имеет черты неторопливого и размеренного эпического сказания, глубокого раздумья, которое предваряет основной материал концерта.

Развернутая главная партия (Andante con moto, d-moll) также начинается со вступления, обозначающего контрастный тип образности: характерный для кюя ритм, тип мелодического движения буынных разделов наполнен драматической напряженностью, усиливаемой диссонантными последовательностями интервалов в партии виолончели (Пример 2).



Пример № 2

Вступление главной партии подготавливает ее песенную, лирическую тему, которая проводится у первых и вторых скрипок на фоне продолжающегося тревожного триольного движения в партии виолончели и оркестра. Содержание этого раздела насыщено внутренне конфликтной медитацией и служит характеристике сложного психологического состояния героя, предчувствующего грядущие потрясения, затрагивающие судьбу народа:



Пример № 3

Развивающий раздел главной партии построен на виртуозном солировании виолончели, в котором активно используются секундовые интонации основной темы. Ее начальные фразы, звучащие у оркестра в виде контрапунктов, сопровождают эти фигурации виолончели. В содержании темы главной партии ощущаются оттенки независимости и самодостаточности, характеризующие основной образ концерта, связанный с историей казахского народа¹¹. Традиционные для таких тем признаки драматического импульса для развития служат лишь предвестником последующих коллизий.

В процессе развития темы главной партии ее драматическая образность постепенно теряет напряженность, колорит просветляется, и таким образом создается переход к следующему разделу сонатной формы – побочной партии (*Andante cantabile*, F-dur). Ее тема предельно контрастирует материалу главной партии своей лирической образностью, певучими фразами большого дыхания, отмеченными изящной орнаментикой и прихотливой ритмикой в восточном стиле. Образный контраст дополняется сменой фактуры (гомофония после полифонии), ладовой окраски (мажор сменяет минор) и ощущения тональности (более устойчивой и определенной) (Пример 4).

Andante cantabile ♩ = 66



Пример №4

После изложения у виолончели, тема побочной партии, в соответствии с принципом концертности проводится у оркестра с последующим развитием, достигающим гимнической, жизнеутверждающей кульминации. Композитор определяет материал побочной партии как «тему любви». Ее изложение и развитие образует контрастный раздел, соответствующий

¹¹ Из личной беседы с автором 05 декабря 2014 года.

медленной средней части сонатно-симфонического цикла. Соответственно, подвижная и драматическая главная партия, на уровне циклического формообразования, выполняет функцию первой, действенной части.

Эпизод заменяющий разработку предваряется материалом первых тактов вступления. Но характер образности существенно трансформируется – октавные дублировки вступают на повышенной динамике (*ff*) сразу после гимнической кульминации побочной партии, что производит эффект резкого вторжения, служащего предвестником батального эпизода в средней части композиции. Длительно выдерживаемый звук «ля» выполняет роль органного пункта к доминанте тональности эпизода (*cis-moll*) и создает эффект напряженного ожидания приближающейся битвы, далекий грохот которой слышится в тихих ударах литавр.

Средний эпизод (*Allegro con fuoco*) отличается наиболее острым, драматическим характером звучания и выстраивается в соответствии с закономерностями *concerto grosso* на основе сопоставления партий виолончели и солирующих инструментов оркестра. Особое значение среди них приобретает туба, в грозном и неповоротливом звучании которой воплощается враждебный образ (Пример 5).

The image shows a musical score for a tuba part. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tuba part is marked with a dynamic of *p* (piano). The music features a series of chords and rhythmic patterns, with some notes marked with accents and slurs. The word "Tuba" is written below the first few notes of the bass staff.

Пример № 5

Натиску сил зла противостоит энергичное соло виолончели, мелодия которого отличается извилистым орнаментальным рисунком, в быстром темпе требующим от исполнителя виртуозности (Пример 6).

The image shows a musical score for a cello solo. It consists of two staves: a bass clef staff and a treble clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The cello part is marked with a dynamic of *f* (forte). The music features a complex, winding melodic line with many slurs and accents. The piano accompaniment is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) and consists of rhythmic patterns in both staves.

Пример № 6

Неоднократное сопоставление партий солирующих инструментов приводит к заключительному разделу, отмеченному светлым, жизнерадостным характером. Сложная полифоническая фактура уступает место гетерофонии, имеющей ярко выраженные черты домбрового двухголосия. В этом жанровом народном разделе впервые намечается оптимистическое звучание коды всего концерта (Пример 7).



Пример № 7

Динамичный быстрый эпизод, заменяющий разработку, выполняет функцию быстрой средней части сонатно-симфонического цикла. После его завершения мощными, торжественными аккордами начинается каденция виолончели (*Adagio espressivo*), построенная на теме главной партии. Происходит возвращение эпической образности вступления. Философская медитация рассказчика проходит ряд этапов:

- первоначального утверждения, знакомого по вступлению к концерту;
- моменты неуверенности, сомнения, в ходе которого тема главной партии утрачивает мелодическую целостность и проводится фрагментарно,
- светлого мажорного звучания (7/8, Es-dur), предвосхищающего начало следующей части композиции (Пример 8).



Пример № 8

После каденции наступает ложная реприза, своим мажорным колоритом (Es-dur) продолжающая оптимистическую линию окончания каденции. В этом разделе тема главной партии проводится у тромбона, героическое звучание которого служит предвестником победного ликования коды. Но вступление собственно репризы приводит к возвращению драматической образности концерта.

Реприза сонатной формы значительно сокращена. В главной партии отсутствует развивающий раздел, но значительно расширяется масштаб вступления и последующего проведения основной темы. Она в целом воспринимается как воспоминание, своеобразный отголосок былых переживаний, тревожных предчувствий, наполнявших ее в экспозиции. Побочная партия тонально объединяется с главной (D-dur) и также сокращена: ее кульминация переносится в коду (*Presto*). Этот завершающий концерт раздел, изображающий картину народного празднества, строится на темах главной и побочной

партии. В начале коды, как последнее напоминание о пережитом, вводится тревожный триольный ритм (es-moll) из вступления к главной партии, который быстро сменяется светлым, жизнерадостным движением, намеченным в завершении среднего эпизода. В качестве итога сюжетного развития в коде происходит гимническое провозглашение начальных фраз главной и побочной партий, символизирующее достижение победы. Основные темы концерта предстают в образно трансформированном виде, приобретая героический характер звучания. Материал главной партии проводится в народных по стилю кварто-квинтовых дублировках у солирующей виолончели и тромбонов (Grandioso), начальная фраза побочной партии утверждается в имитационных переключках солирующей виолончели и труб. Ослепительная радость победы достигается народом в ходе ожесточенной борьбы с враждебными силами, стоящими на его пути.

Образная трансформация основных тем концерта свидетельствует о значительном влиянии принципов симфонизма, которые также проявляются в большом значении разработочного развития, придающего музыкальному материалу признаки непрерывности, процессуальности развертывания. В наибольшей степени эти качества проявляются во второй половине концерта, когда, начиная с каденции, образуется единая волна динамического нагнетания, завершающаяся в коде всего произведения.

На уровне циклического формообразования концерта кода выполняет функцию энергичного народно-жанрового финала, в котором окончательно выражается идейно-художественная концепция всего произведения: оптимистическое завершение выражает уверенность автора в светлой исторической перспективе казахского народа, строящего свое будущее в независимом суверенном государстве. Эти особенности содержания, отражающие реалии окружающей жизни, придают концерту Г. Узенбаевой актуальное и современное звучание.

Концерт для виолончели с оркестром Г.Э. Узенбаевой (d-moll) в исполнительском отношении представляет достаточную сложность, которая проявляется как в многоплановом образном строе этого произведения, так и в более современном музыкальном языке, отличающимся диссонантностью звуковысотной организации, отсутствием традиционных протяженных мелодий, большим значением фигуративного тематизма.

Строение виолончельного концерта Г. Узенбаевой также имеет признаки сонатной формы с эпизодом вместо разработки, части которой отличаются большой обособленностью. В первую очередь выделяется центральный эпизод, благодаря быстрому темпу (Allegro con fuoco), далекой тональности (cis-moll), крупному героико-эпическому масштабу изображаемой в нем батальной сцены. Полную противоположность эпизоду составляет раздел побочной партии, представляющий собой островок поэтической и возвышенной лирики, после которой средний эпизод приобретает характер вторжения. Содержание главной партии, наполненной тревожными предчувствиями грядущих потрясений, также значительно контрастирует стабильной лирике побочной партии. Итог всего развития дается в коде, изображающей картину народного празднества. В результате усиления образных контрастов между разделами и частями сонатная форма приобретает черты четырехчастного сонатно-симфонического цикла, в котором главная партия выступает в роли первой, действенной части, побочная партия служит средней медленной частью, эпизод, это – средняя быстрая часть, а кода имеет значение энергичного финала (Таблица 1).

Концерт для виолончели с оркестром Г.Э. Узенбаевой								
Сонатная форма	экспозиция			эпизод	каденция	Реприза		
	вст.	г.п.	п.п.			г.п.	п.п.	Coda
Форма кюя		буы н	сага	сага	буын		сага	буын

Таблица № 1

Эти особенности проявляются уже во вступлении (см. пример №1), материал которого в партии солиста представлен короткими попевками, повторяющимися на разной высоте и обладающими чертами интонационной общности. Типичное для эпических сказаний вариантное мелодическое развитие материала вступления предполагает наличие у исполнителя развитого полифонического мышления, поскольку материал оркестровой партии отличается от партии солиста своими тональными свойствами.

В главной партии (*Andante con moto*) внимание следует обратить на двойные ноты диссонирующими интервалами: уменьшенная терция, секунда, септима, нона (см. пример №2). В дальнейшем, при изложении темы главной партии в оркестре, у солиста возникают триольные фигурации на повторении нот шестнадцатыми длительностями (см. пример №3). Здесь можно предусмотреть два варианта исполнения: триолями восьмыми на *legato* и триолями шестнадцатыми *non legato*.

В побочной партии основные исполнительские задачи связаны характером образа. В прихотливой ритмике и орнаментальной звуковысотной линии темы необходимо отразить грациозную пластику движения мелодии.

В материале эпизода, заменяющего разработку, особую сложность представляют трехзвучные аккорды виолончели (тт. 94-95), поскольку диапазон трех струн расположен далеко друг от друга. Более удобное исполнение этих аккордов достигается двойными нотами (ломанные аккорды).

Каденция (*Adagio espressivo*) отличается свободным, импровизационным характером изложения материала, позволяющим раскрыть индивидуальные особенности исполнительского стиля солиста. Тематическое единство каденции, построенной на материале главной партии, предполагает особое значение его образных перевоплощений: от первоначального героического утверждения к просветленного ликующего звучания, предвосхищающего начало репризы.

В сокращенной репризе повторяется материал экспозиции со всеми характерными для него особенностями исполнения. В коде музыкальный материал солиста направлен на наиболее полное выявление свойственного для окончания концерта грандиозного, ликующего характера звучания с помощью октавных удвоений (фигурационных и интервальных), длительной, переливающейся светлыми красками трели, стремительных восходящих фигураций.

В концерте для виолончели с оркестром Г. Узенбаевой используется двойной состав оркестра (Таблица 2).

Состав оркестра концерта для виолончели Г.Э. Узенбаевой							
Деревянные духовые инструменты	2 Flauti	2 Oboi	2 Clarinetti in B	Fagotti 2			
Медные духовые инструменты	4 Corni in F	2 Trombe in D	3 Tromboni	Tuba			
Ударные инструменты	Timpani	Piatti	Cassa				
Струнные инструменты	Cello solo	Arpa	Violini 1	Violini 2	Viole	Celli	Contrabassi

Таблица №2

Следует обратить внимание на роль оркестровой и виолончельной партии. Звучание обеих партий образует единый гармоничный ансамбль, направленный на совместное воплощение художественного образа. В концерте Г. Узенбаевой оркестровая партия выводится на первый план. Это проявляется в распределении тематического материала, который в главной партии проводится в основном в оркестре. Ведущая роль оркестра также

заметна в начале и окончании эпизода. В этом соотношении основных участников концерта заметно проявление принципов симфонизма, характерных для концерта Г. Узенбаевой.

Таким образом, в своем одночастном виолончельном концерте композитор перед исполнителями ставит разнообразные и часто довольно сложные задачи. Они проявляются в особенностях звукового воплощения новых образных сфер, формировании оригинальной и, в то же время, соответствующей авторскому замыслу исполнительской концепции, в необычных с точки зрения «классической техники» исполнительских приемах, построении образно-интонационного содержания в соответствии с национальными истоками музыкального языка.

В концерте для виолончели с оркестром Г.Э.Узенбаевой (d-moll) влияние народных исполнительских приемов в условиях современной стилистики музыкального языка проявляется более опосредованно. Следует обратить внимание на метрическую свободу развертывания материала. Основные попевки материала вступления и главной партии вступают на разные доли такта, постоянно меняя свое метрическое положение (см. примеры №№ 4, 5). Воплощение типичной для народного музицирования ощущение свободы метра требует особой манеры исполнения.

Исполнения этого произведения требует свободного владения инструментом, легкости и ловкости смен позиций, скачков, вибрационного состояния левой руки, владения виртуозными штрихами – спиккато, стаккато, комбинированными штрихами на двух, трех, четырех струнах, придав им определенное, конкретное домбровое звучание¹².

Таким образом, национальная характерность звучания одночастного виолончельного концерта Г.Э.Узенбаевой проявляется многопланово, как на уровне внешних исполнительских средств (артикуляционные, тембровые, агогические приемы,) так и на уровне глубинных основ исполнительского искусства, проявляющихся в свободе развертывания метроритма, импровизационности, спонтанности.

«Чем глубже интеллект, чем шире эмоциональные связи и ассоциации, тем ярче индивидуальность художника, тем большую радость приносит он людям и тем легче свершается его техника, потому что он твердо знает, чего хочет» – говорил Г.Г. Нейгауз.

Литература и источники:

1. Жубанов А.К. Струны столетий. Очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов. Алма-Ата, 1958.
2. Казахская национальная консерватория им. Курмангазы <http://www.conservatoire.edu.kz/>
3. Канчели М.А. Крупная одночастная форма в музыке XIX и на рубеже XX века. Тбилиси: Ганатлеба, 1969.
4. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.
5. Сапиева М.С. С 19 Фортепианная музыка композиторов Казахстана на рубеже XX-XXI вв. (1980-2014 гг.): учебное пособие / М.С. Сапиева. – Костанай: типография КГПИ, 2017.
6. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов; Алматы, 2014.

¹² Для овладения всем комплексом приемов, необходимых для исполнения одночастных виолончельных концертов композиторов Казахстана, рекомендуется играть этюды высшей трудности Д. Поппера, А. Пиатти, Ф.Грюцмахера, И. Доцауэра, а также знать историю и теорию кюя.

Е.ҮСЕНОВ «МАЙРА» ФАНТАЗИЯСЫНЫҢ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Мулдашева Ж.Қ.

Қазақстан Республикасы, Жылыой ауданы, Құлсары қ.

Әлем музыка әдебиетінде нәзік жандылардың композиторлық шығармашылығының кездесуі жоқтың қасы десек, қазақтың киелі байтақ даласында өшпес жәдегіріміздің санын бірқатар арулар толықтырды. Олардың бірі де бірегейі күй анасы Дина Нұрпейіс келінін білеміз, тарихи мұрағаттардан ақын Сараның жарқын шығармашылығын көреміз, XX ғасыр кәсіби сазгерлік мектептің «ханшайымы» Ғазиза Ахметқызы Жұбанованың адуынды туындыларына тамсанамыз, ал бүгін де аға буын замандасымыз Ақтоты Рахматуллақызы Раимқұлованың шығармашылығына куә бола аламыз.

Ұлтымыздың саңлақтарына айналған Жаяу Мұса, Иса Байзақов, Қали Байжанов, Естай Беркімбауұлы секілді даралардың кіндік қаны тамған Кереку жерінде де (қазіргі Павлодар қаласы) өнердегі нәзік жандылар қатарын толықтырған Майра Уәлиқызы Шамсутдинова дүние есігін ашқан. Отанымыздың солтүстік-шығысында қазақтың ән мәдениетінің ерекше сүйемелдеу саласы терең тамыр жайғандығын білеміз. Орыс-татарлардан келген гармон тальянка, баян, сырнай деп аталатын қазақ әуенінің гармониялық үйлесімділігін батыс музыкасына бір қадам жақындатқан аспапты, баяндамамыздың басты тұлғасы, Майра Уәлиқызы да өз бетімен үйреніп жетік меңгерген.

37 жас, жарқын, бірақ аз ғана ғұмырында Майра Шамсутдинова орындаушы ретінде ерекше танылды. Оның жеткізген мұрасын Александр Викторович Затаевичтың өзі, жез таңдай әншіден жазып алған. Дауысы сирек кездесетін контральто иегері Майра Уәлиқызы өз жадынан әндер де шығарған. Олар: «Қызыл гүл», «Бақша», «Өкшесі етегімнің айнала жаз» әндерімен қатар кеңінен танылған автобиографиялық туындысы «Майра» әні болып отыр.

Мұрат Әбуғазының құрастыруымен жарық көрген «Сарыарқа әндері» антологиясында «Майра» әнінің екі түрі көрсетілген: біріншісі Қайрат Байбосыновтың орындауында жеткені таза октавамен басталады ол нұсқа кеңінен танылған [1, 266 б].

215. МАЙРА I-ТҮРІ

Орындаған Қайрат Байбосынов

Жүрдек, ойнақы

Кы-з(ы)с - дім мен Уә-ли - дің Май - ра а - тым, Тар - та - ды

боз-ба-ла - ны ма - гі - ни - тім. Құр - бы - лар жас-тық шақ - та

Екінші түрінде Рабиға Есімжанованың жеткізуіндегі нұсқасы квартамен басталады және фразалар дамуы мен иірімдері бірінші түрінен өзгереді болып келеді, мәселен, жоғарыға бағытталған терциялармен аяқталатын шумақтарда одағай сөздер қосылып ерекшелеген [1, 267 б].

216. МАЙРА II-ТҮРІ

Орындаған Рабиға Есімжанова

Орташа, құбылта

Кы-з(ы)с - дім мен Уә - ли - дің - ау, Май - ра а - тым - ау,
Тар - та - ды боз - ба - ла - ны - ау ма - гі - ни - тім - ау,
Құр - бы - лар жастық шақ - та ой - на да күл, Қар - та - яр,
күл - кі қа - шар а - хау, шір - кін - ау, уа - қыт жа - қын.
Май - ра, Май - ра, Қы - зыл ті - лім сай - ра, Ха - ла - ла - ку,
лай - ла, лай - ла, шыр - ка о - сын - дай - да.

Әннің екі түрі де соль ионийлік ладында ұсынылған. Қазақ ән-күйлеріне тән өлшем құбылмалылығы жиі кездеседі: $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$. Музыкалық фразалар «ау» одағай сөзімен ладтың V және I сатыларына тұрақталып аяқталады. Ән құрылымында үш негізгі тақырыпты атап өтуге болады: алғашқы сегіз тактта көңілді, оптимисттік танысу – кіріспе деп белгілесек, «Құрбылар жастық шақта ойна да күл, Қартаяр, күлкі қашар ахау, шіркін ау» сөздеріне, шеткі бөлімдерге контрастты ортаңғы жеті такт, мағыналық мазмұн бергендей күрсінуге мен контиленалық бейнені суреттейді. Ең танымал үшінші музыкалық фраза жоғарыға бағытталған тетрахордтан басталып III және V сатыларды әндету (опевание) арқылы қарапайым дамыса да өте өткір естіледі.

Аталмыш туындыны көптеген қалам иелері өз шығармашылығында цитаталады. Мәселен: Александр Зильбер «Қайта туған Қазақстан» симфониясының толық бір бөлімінде осы «Майра» әнінің әуенін басты тақырып ретінде алып түрлі өзгерістермен көркемдейді. Евгений Брусиловский болса «Қыз жібек» операсында, Бақытжан Байқадамов болса хор капелласында «Майра» әнін негізге ала отырып дара туындылар шығарған. Аға буын замандас композитор, күйші Ермұрат Үсенов домбыра мен фортепианоға арналған шығармалар репертуарын «Майра» фантазиясымен - **синтезді** туындымен толықтыра түсті.

Арнау жанрында ерекше қарқын алған Ермұрат Үсеновтың домбыра мен фортепианоға арналған «Шәмші дастан», «Майра» сынды шығармаларын «Түркі әлемі», «Маусымжан», «Жігер», «Жас екпін», «Кербез сұлу», «Өмір дастан» секілді сүйемелдеумен орындалатын туындылары домбырашыларға білім беру жүйесінің әр деңгейінде: Балалар музыка мектебінде, колледж және жоғары оқу орындарының бағдарламаларында міндетті шығармалар болып табылады.

Өзінің «Майра» шығармасында замандас композитор Майра Уәлиқызының рухына бағыштағанын атап жазған. Аталмыш туындының басты ерекшеліктері: композициялық құрылымымен қатар, екі орындаушылық күйшілік мектептердің етене тоғысуында. Жанрлық сипаты арнау, десек те, автор шығарманы фантазия деп нақтылаған. Жалпы, энциклопедиялық дерек көзінде «фантазия» деп қалыптасқан құрылым мен даму

зандылықтарынан ауытқуды, шығармашылық бостандықты меңзиді. Осыған орай Үсенов мырзаның «Майра» фантазиясын өзге шығармалардан ерекшелігі – тақырыпты шертпе мәнерінде бастайды [2, 50-61 б].

МАЙРА
(Майра Үсенқызының рухына)

Andante, gracioso Ермұрат Үсенов

Антологиядағы «Майра» әнінің екінші нұсқасына сай Е.Үсенов шертпе мәнерінде жеке домбыраның кварталық кіріспесін регистрлік құбылтумен таза кварта және таза ундецимаға – орта буын және саға аймағында түрлі қағыстармен «бұлбұлша» сайратады.

Әннің үшінші тақырыбын Е.Үсенов шығармаларына тән екпінді атакамен жалғасады. Кіріспеде әннің басты тақырыбы Майра әншінің нәзік келбетін бейнелегендей. Күреске толы ғұмырын екпінді форте көрсете алды. Майра Уәлиқызы Әмре Қашаубаев, Иса Байзақовтармен қатарласа Баянауыл жәрмеңкелерінде өнер көрсеткені мәлім. Жалпы өнер жолындағы қыз тағдырының ауыр екенін ескерген болу керек, Ермұрат Үсенов күрделі үш бөлімді формада кейіпкердің сан қырын талқылай алған деп білеміз және де жоғарыда айтылған антологиядағы «Майра» әнінің қос нұсқасын да шығармаға қосқан. Мәселен, разработкада, әншінің қыз тағдырын «с» мажор-минорлық жүйеде салыстырмалы күрес ретінде байыпты жеткізген.

Ортаңғы бөлімнің шарықтау шеңіне қарай автор домбыраға кода жазған. Қазақи өлшем алмасу әдеби шығармада қалыпты құбыс екенін аңғарғамыз.



Өте екпінді, жігерлі коданы үшінші бөлім репризамен әрі қарай толықтыра түседі. Шығарманың асқан бір ерекшелігі - «Майра» фантазиясы теріс бұрауда жазылған!

Домбыра аспабына арналған шығармалар легінде көбіне орыс халық әндерінің өңдеулері басым еді, алайда, Ермұрат Үсенов шығармашылығының домбырашылар репертуарында алар орны орасан зор. Оған дәлел ұсынылған домбырамен фортепианоға арналған «Майра» фантазиясы екеніне көзіміз жетті деп есептейміз.

Майра Уәлиқызы Шамсутдинованың шығармашылық жолы мен қалдырған мұрасын ерекше талдау музыкатанушылардың назарына ілінсе екен деген тілекпен әншіге деген құрметтің әлі де белең алып жатырғанын атап айтқым келеді. Әнішінің туған өлкесінде 2001 жылы Майра Шамсутдинова атындағы ән-өнер шығармашылық мұражай үйі ашылған.

Сегіз қырлы серілердің қатарынан табылған сал Майра – көптеген қазақ дарындарының шабыт көзіне айналған тұлғаның қалдырған мұрасы асқақ деп есептейміз.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. «Сарыарқа әндері» антологиясы. / М.Әбуғазы. – Алматы, 2009, 332 бет. ISBN 978-06-0127-7
2. Домбыра мен фортепианоға арналған шығармалар / Ермұрат Үсенов – Алматы 2018, - 180 бет.
3. Білім және мәдениет арнасы «Өмір жолы» (02) Майра Шамсутдинова 13.01.16 https://www.youtube.com/watch?v=IFO83C_YAkW

О ТВОРЧЕСТВЕ ОМАРХАНА НЕСИПХАНОВА

Бигабылова Б.Т.

Республика Казахстан, г. Костанай

Омархан Несипханов – казахстанский композитор второй половины XX века. Наряду с Т. Кажғалиевым, Ж. Тезекбаевым, О. Джанияровым, С. Ромащенко, М. Тайменкеевым, В. Стригоцким, С. Еркимбековым и другими, О. Несипханов является воспитанником Е.Р. Рахмадиева. В статье «Мелодия жизни» З.Ж. Рсалдин отмечает: «разные по своим творческим потенциалам, все они имеют одно общее качество, унаследованное от педагога – острое чувство современности и стремление по-своему раскрывать те или иные замыслы».

Именно особое чувство современности и индивидуальность композиторского мышления отличают творчество Омархана Несипханова.

Родился О.Несипханов 24.05.1953г. в селе Уржар Семипалатинской области в семье студента Казахского горно-металлургического института Несипханова Умирзака. Первоначальное образование будущий композитор получил в Дзезказганской школе №2 и в музыкальной школе по классу фортепиано у Ивана Валентиновича Цер. В годы учебы он постоянно участвовал в конкурсах юных пианистов в Караганде. Первые сочинения – пьесы «Вальс» и «Прелюдия» – он создает в 15 лет. Окончив Алматинское музыкальное училище в 1970 г., О. Несипханов поступает сначала на подготовительные курсы, а затем и в консерваторию в класс профессора Е.Р. Рахмадиева. После завершения учебы в

консерватории композитор вернулся к родителям в Дзезказган, где в течение двух лет преподавал общее фортепиано и музыкально-теоретические дисциплины. В эти годы он создает одно из своих значительных сочинений – увертюру-дифирамб для оркестра казахских народных инструментов и ударных. Выдержанное в оптимистических тонах и имеющее стройную композицию, произведение близко по духу «Праздничной увертюре» Д.Шостаковича. Ее национальная почвенность, яркий мелодизм, насыщенная оркестровка выдвигают сочинение в число лучших творений молодого композитора. В 1981г. О. Несипханов переезжает в Алматы, где работает в Республиканской специализированной музыкальной школе им. К. Байсеитовой по классу композиции.

За свою недолгую жизнь (скончался 13.12.1983г.) О. Несипханов оставил довольно солидное для начала творческого пути наследие. Им созданы: одноактная опера «Я верю» (1979г.); симфоническая поэма памяти Героя Советского Союза Нуркена Абдирова, для большого симфонического оркестра (1977г.); струнный квартет (1980г.); увертюра-дифирамб, для оркестра казахских народных инструментов и ударных (1981г.); триптих для кларнета, фагота и фортепиано (1976г.); фортепианные эскизы; шесть пьес для юношества (1980г.); вокальные произведения и др.

Данные сочинения созданы, главным образом, в период учебы, и имеют характер юношеских работ. В них отражены поиски молодого композитора, формирование музыкального языка. В тоже время, произведения отличают совершенство композиционных структур и оригинальность претворения творческого замысла.

Творческий облик и наследие композитора представлено в сборнике статей «Родному вузу – наш талант». В статье Н.С. Кетегеновой «С верой в жизнь. Композитор Омархан Несипханов» воссоздан портрет композитора, в полном объеме представлены биографические данные, а также рассмотрены основные жанровые сферы, в которых он работал. Статья В.А. Шапилова «О жанровой специфике монооперы «Я верю» О. Несипханова» посвящена одноактной опере композитора. На основе драматургического анализа автор рассматривает произведение как яркий пример нового для казахстанской музыки жанра – монооперы.

О. Несипханов – композитор авангардного направления, выражающий современные идеи средствами современных композиторских техник письма. Его творческий метод можно охарактеризовать следующим высказыванием Г.А. Жубановой: «Сколь бы ни были разнообразны художественные течения и направления, мы должны следовать по главной магистрали развития современного искусства, которое определяют такие отличительные черты, как глубина содержания, яркость национальной основы, владение всеми выразительными средствами, выработанными мировой музыкальной практикой – классической и современной» [1, 59]. Многожанровое наследие композитора включает произведения с использованием новых приемов сочинения. Так, в области камерной музыки О. Несипхановым созданы атональные опусы с использованием алеаторики, принципов комбинаторной техники.

В квартете для двух скрипок, альты и виолончели (1978) принципы алеаторики композитор использует как фрагментарно (прием развития музыкального материала), так и на протяжении всей части.

Например, в первой части цикла, при соблюдении только звуковысотной заданности, алеаторные ряды (девятизвучные мелодические последовательности) повторяются в различных своих комбинациях. Их внутренние преобразования (свободные перестановки звуков, ритмическое, артикуляционное своеобразие) определяют самостоятельность и индивидуализированность речи каждого отдельного голоса. Фактура данного фрагмента представляет интенсивное линейное развитие голосов. Общее движение алеаторных рядов и солирующей темы, объединенных декламационным, экспрессивным характером, приводит к кульминационному «всплеску» – сложному многозвучному аккорду-вершине.

тг.37-42

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Cello (V-c). The score is written in a common time signature. The dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (ppp). There are markings for glissando and decrescendo (dim.) in the upper staves. The lower staves show a more rhythmic and melodic line.

Во второй части диалог двух солирующих инструментов, «героев» происходит на фоне алеаторных рядов. Разделяя ансамбль на два самостоятельных пласта, средним голосам композитор поручает свободное движение алеаторных рядов – двенадцатитоновые интонационно-ритмические последовательности. Их экспозиция в начале части на ppp образует небольшое вступление, а дальнейшее развертывание (неизменная повторяемость на протяжении части) – основу, канву, на фоне которой развиваются тематические образования солирующих инструментов.

тт.1-5

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Cello (V-c). The tempo is marked 'Allegretto rubato'. The score includes markings for pizzicato (pizz.) and dynamic markings such as p, sf, and mf. There are also numerical markings like 12 and 3, possibly indicating fingerings or measures.

Современное письмо как способ выражения индивидуальных творческих замыслов играет значительную роль и в крупном произведении композитора – одноактной опере «Я верю». Созданная в 1979г. в качестве дипломной работы, опера подытоживает собой период творческих исканий молодого композитора. Она написана композитором, уже свободно владеющим техникой современного письма и обладающим сложившимся индивидуальным стилем.

«Я верю» – значительное достижение не только в творческом наследии самого О. Несипханова, но и в казахстанском оперном искусстве в целом. Значимость данного сочинения для отечественного оперного искусства заключается в том, что «Я верю» – первое произведение, написанное казахстанским композитором в жанре монооперы.

Она была создана в тот период, когда в музыкально-сценической сфере как результат поисков новых форм, средств выразительности возникает жанровая многоликость оперы. Выход за пределы эпической сферы, расширение образно-содержательного диапазона обусловили возникновение таких новых жанровых разновидностей, как радио-опера («Курмангазы» А. Жубанова, Г. Жубановой), опера-сатира («Голый король» А.Бычкова), опера-сказка («Қанбақ шал» Ж. Дастенова), опера-поэма («Двадцать восемь» Г. Жубановой), рок-опера-балет («Брат мой, Маугли» А. Серкебаева), опера-балет («Неспетая песня» Б. Кыдырбек), мюзикл («Мэди», «Акку Жибек» К. Дуйсекеева, «Мақташылар» М. Мангитаева, «Козы Корпеш – Баян Сулу» Б. Дальденбаева), оперетта («Алдар-Көсе» К. Дуйсекеева) и др. Желание же раскрыть ценность отдельной личности, ее неповторимость и своеобразие привели к возникновению первой в Казахстане монооперы – «Я верю»

О. Несипханова. Именно данный жанр отвечал потребности художника обратиться к духовному миру человека, к индивидуальности, желанию «всмотреться» в героя, отразить тончайшие нюансы человеческой психики, малейшие движения души.

Словно в противовес сильному, убежденному, бескомпромиссному герою, в опере 70-х гг. появляется образ мятущегося, неординарного человека, находящегося в поисках высших этических идеалов. Так, в опере «Я верю» главная героиня – 15-летняя девочка, совершающая отважный поступок во имя Родины. «Я верю» связана с темой Великой Отечественной войны, которую О. Несипханов раскрывает в психологическом ключе: на примере одной трагической судьбы, ставшей жертвой фашизма. За основу произведения композитор избрал исторический документ, содержащий информацию о реально происходящих событиях. В основе сюжета – монолог 15-летней белорусской девочки, которая, находясь в плену, пишет свое последнее, предсмертное письмо отцу, в надежде, что оно все-таки дойдет до адресата. Письмо было найдено в 1944-м году, при разборке кирпичной кладки разрушенной печи в одном из домов города Лиозно, и опубликовано в советских периодических, книжных изданиях. Откровение девочки, поразившее воображение композитора, и было избрано им в качестве либретто [2, 289-291].

Исповедальность, которая становится одной из основополагающих черт камерной оперы, пронизывает буквально все произведение О. Несипханова. Композитор стремится показать героиню «крупным планом», углубиться в психологическую сферу, обратиться к ее внутреннему миру.

Композиция «Я верю» представляет собой одноактное строение со сквозной линией развития. Монооперу отличают присущие камерному жанру целостность, монолитность формы, в которой драматургическое развитие происходит на «одном дыхании». Однако, для аналитического обзора возможно условное разделение монооперы на девять сцен. Данное разграничение основано на своеобразных «сюжетных поворотах» повествования героини: смена образного содержания, характеристика внесценических персонажей, а также самостоятельность оркестровых эпизодов.

Первая сцена оперы включает в себя оркестровое вступление и *basso solo*. Во вступлении последовательно экспонируются главные тематические элементы произведения – интонация восходящего тритона и триольный ритм. Являясь в опере лейткомплексом рока, смерти, они пронизывают своим звучанием музыкальное целое (как в неизменном виде, так и в трансформированном). Большое значение играют отдельные принципы современных техник письма, играющие в дальнейшем сквозном развитии активную роль (комбинаторика, алеаторика). Монолог героини предваряется рассказом чтеца – *basso solo*, указывающим на место, время и характер происходящего действия. Его повествование посвящено событию, произошедшему в 1944 году в одном из домов освобожденного белорусского города Лиозно. При разборке разрушенной печи было обнаружено предсмертное письмо отцу, написанное пятнадцатилетней девочкой Катей Сусаниной. Находясь в годы Великой Отечественной Войны в плену у немецкого барона, «доведенная до отчаяния» девочка решает покончить жизнь самоубийством. Ее последнее прощальное письмо стало основой содержания монооперы. Речь *basso solo* экспрессионистски эмоциональна, проникнута сопереживающим тоном, словно его устами произносятся вступительные слова самого автора.

Со второй сцены начинается собственно «воспроизведение» данного письма. Если рассказчик (*basso solo*) вел повествование от сегодняшнего дня, то вступление *soprano solo* означает переход из одного временного измерения в другое – в прошлое, в тот день, когда девочка пишет письмо. Оперное действие композитор раслаивает на два плана: настоящее – прошлое (рассказчик – героиня), сочетает событийность с осмыслением событийности, элементы действенные и повествовательные. Монолог Кати Сусаниной – героини оперы – рисует суровую картину военных лет. Данный раздел оперы представляет экспозицию героини, ее яркую образную характеристику. Описывая свою внешность, физическое состояние, то, как она выглядит «сегодня» – в день своего рождения, Катя создает свой трагический «автопортрет».

Олицетворением образов зла, фашистского насилия выступает третья – оркестровая – сцена. После сообщения девочки о том, что мать расстреляли немцы, главенствующее положение в моноопере занимает оркестровое начало. Его экспрессионистское звучание связано с сюжетным развитием: трагический момент из жизни героини – расстрел матери.

Четвертая сцена по образному содержанию контрастирует всему предыдущему и последующему развитию. После оркестровой изобразительности сцены гибели матери, возникает картина мирных прошлых лет, беспечного детства Кати. Воспоминания о праздновании именин два года тому назад воссоздают в памяти девочки то радостное событие. Погружаясь в светлые переживания, Катя вновь слышит игру патефона, поздравления подруг и пение любимой пионерской песни. Контраст образного строения разделов предопределяет и различие средств выразительности: атональной системе организации противопоставляется светлое звучание тональности G-dur, «агрессивным» диссонирующим звукокомплексам tutti – гармонические созвучия скрипок, сопровождающих *soprano solo*, прозрачная оркестровка.

Лирическая атмосфера прерывается резким вторжением экспрессионистского звучания пятого раздела, возвращающего героиню в суровую реальность. Безмятежности, спокойствию довоенных лет (предыдущий эпизод) противопоставляется трагическое настоящее. Констатация девочкой произошедших в ее облике изменений, продолжает линию портретной характеристики Кати. Дополнительные нюансы, передающие весь драматизм ее ситуации, внешнего вида, придают образу черты цельности, законченности. Из описания окружающей действительности следует, что Катя – одна из пленных, которых каждый день уводят и убивают. Находясь в рабстве у немца Шарлэна, девочка, по его приказу, очень много работает и питается вместе с хозяйскими свиньями – «Розой» и «Кларой».

В шестой сцене повествование *soprano solo* сменяется господствующим оркестровым звучанием. Подобно третьему эпизоду, здесь также концентрируются образы зла, фашизма. Однако данный раздел, продолжая линию их развития, представляет собой новый, более значительный этап утверждения трагической сферы. Оркестровое начало, характеризующее в моноопере образы смерти, рока, занимает в продолжительном, развернутом построении главную роль. Экспрессивно-драматическое звучание tutti передает напряженность ситуации, изображает наступательный характер зловещного, бездушного фашизма.

Седьмая сцена связана с косвенной характеристикой «внесценических персонажей» оперы. В ходе рассказа девочки происходит упоминание об окружающих ее людях. И здесь оказывается достаточным несколько фраз, чтобы сложилось представление о них, их образный портрет. Положительным «героем» в эпизоде выступает горничная полька Юзефа, жестоко наказанная Хозяйкой за жалость к девочке. Дав Кате кусочек хлеба, Юзефа за совершенный поступок была сильно избита. Наряду с Хозяйкой, сферу отрицательных персонажей составляют дворник и Барон, сурово расправлявшиеся с Катей за попытки бегства.

В восьмой сцене окончательно отчаявшаяся девочка принимает роковое решение. Узнав от Юзефы о своем отъезде в Германию вместе с большой партией невольников, Катя желает лучше умереть на родной земле. Не в силах «больше мучиться рабыней», героиня видит свое спасение только в смерти. Ее «письмо» завершается прощальными словами, проникнутыми теплой надежной и верой в светлое будущее.

Последняя, девятая сцена композиции – оркестровое заключение, обрамляющее своим звучанием монолог героини. Проведение главных тематических элементов вступления и оперы в целом подчеркивает подытоживающую, завершающую функцию построения.

Таким образом, несмотря на психологическую сложность содержания оперы, нетрадиционный характер ее образного строения, композитору удается создать единую композиционную структуру. Первая и девятая сцены – вступление и заключение – аналогичны прологу и эпилогу, остальные (со второй по восьмую) представляют непосредственно монолог героини. Единство отдельных структур и целого достигается композитором не только использованием принципа сквозного развития, но и контрастного

сопоставления. Так, например, погружение девочки в детские воспоминания, а затем возвращение ее в уничтожающую реальность порождает контрастное сопряжение разделов 3 – 4 – 5; яркий оркестровый эпизод (характеризующий образ фашизма) противопоставляется господствующему вокальному началу, что создает полярность разделов 5 – 6 – 7.

Современный музыкальный язык монооперы отличается применением атональной системы организации звукового материала. Избранная автором в качестве главного принципа, свободная атональность, с ее отсутствием тонально-гармонических опор, наиболее соответствует остро-экспрессионистскому характеру повествования.

Атональное пространство оперы представляет собой хроматическую двенадцатиступенную систему, в которой отсутствуют какие-либо тональные соотношения, устои (в классическом понимании), звуковысотные тяготения. Функциональные межтоновые связи здесь основаны на самостоятельности каждого отдельного звука, что заметно влияет на интонационный параметр. Поэтому мелодика произведения отличается специфическим для атональной музыки декламационно-экспрессивным характером звучания. Изобилуя остродиссонантной интерваликой, мелодическая линия чутко следует за малейшими изменениями состояния героини, фиксирует ее эмоциональные перемены. В целом же, вокальный стиль оперы декламационно-ариозный, так как синтезирует в себе характерные особенности атональной и тональной музыки.

Сознательность выбора атональности как основной системы сочинения подтверждает дальнейшее противопоставление ее тональным разделам оперы. Например, ярким контрастом господствующей атональности, с ее ведущими образами Зла, Смерти, звучит соль-мажорный эпизод (тт.169-203) – символ беспечного детства, счастливого прошлого – единственное в опере лирическое отступление. Второй тональный эпизод оперы – до-диез-минор (тт.317-327) – связан с драматическим рассказом о побеге, и относительно первого расположен симметрично, что придает стройность композиции. Данные тональные фрагменты не противоречат атональному окружению, наоборот, их функциональное значение в опере обусловлено логикой драматургического движения и направлено на раскрытие основной идеи.

Несмотря на свободу интонационного, метроритмического и гармонического движения, атональный музыкальный материал оперы не является атематическим. Наоборот, основу произведения составляет тематическая организация, с развитой лейтмотивной системой, контрастными противопоставлениями, композиционными «арочными» связями.

Огромную роль в драматургии целого играют музыкальные элементы, последовательно экспонирующиеся в оркестровом вступлении оперы. Краткие ритмоинтонационные формулы выполняют в произведении функции лейткомплексов, из которых в дальнейшем формируются самостоятельные тематические образования. (Термином «лейткомплекс» здесь обозначается сквозной тематический элемент, за которым закрепляется не только высотное, ритмическое, но и тембро-фактурное оформление. Значительно трансформируясь на протяжении оперы, его истинное смысловое значение особенно ярко раскрывается в моменты звучания в исходном, первоначальном «облике»).

Пронизывая собой всю музыкальную ткань композиции, данные музыкальные элементы претерпевают активное сквозное развитие. Наделенные определенным символическим значением, они помимо проведенных в своем основном виде, также синтезируются друг с другом (образуя новые элементы), проникают в отдельные мелодико-гармонические обороты, служат основой для сложения более крупных тематических структур. Подобное произрастание тематизма наблюдается уже в рамках самого вступления, которое становится не только начальным, предваряющим построением, но и источником всего музыкального материала оперы.

В моноопере «Я верю» композитор совмещает разные временные планы, сочетает событийность и осмысление событий, элементы действенные и повествовательные. Оркестровый и вокальный планы находятся между собой в непрерывном диалоге, мгновенно откликаясь на эмоцию-жест героя. Мир, существующий извечно, и мир, преломленный в

сознании отдельной личности, образуют в опере единую поэтическую систему. Тесно связанными при этом оказываются такие емкие и многозначные образы-понятия, как время, история, вечность.

Творческое наследие О. Несипханова отличается современным музыкальным языком, является образцом нового музыкального мышления. Его произведения, в которых осваиваются новые композиционные техники, представляют большое достижение в развитии казахстанской композиторской школы.

Литература и источники:

1. Жубанова Г.А. К поискам национального стиля // Мир мой – Музыка. Т.1. Алматы, 1997.
2. Сборник эпистолярных материалов «Говорят погибшие герои. Предсмертные письма советских борцов против немецко-фашистских захватчиков», М.: Политиздат, 1964.

ДРАМАТУРГИЯ СИМФОНИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ Х.СЕТЕКОВА «ХРУСТАЛЬНЫЙ МИР» (памяти жертв алматинской трагедии)

Турабаева Р.С.
Республика Казахстан, г. Алматы

Симфоническое и камерно-инструментальное творчество Х.Сетекова представлено разнообразными по тематике и жанрам произведениями. В их числе: «Мэн һаят» («Я живой» - памяти отца автора), «Чапбаят» (на материале уйгурского мукама), две симфонические поэмы («Путник», «Восстание»), Фантазия «Сәһәр пәйизи» («Утренняя благодать») для скрипки и симфонического оркестра, Симфония (посвященная К.Кужамьярову), пять инструментальных концертов (для гобоя, кларнета, трубы, фортепиано и флейты), два Скерцо (первое – для струнных, второе – для рояля и струнного оркестра), «Жан тәбіренгер» для баса, сопрано, кыл-кобыза и симфонического оркестра (посвященное 700-летию турецкого поэта Юнуса Эмре) .

Симфоническая картина «Хрустальный мир» была написана в течение нескольких дней, и впервые прозвучала в апреле 2022 года на отчетном концерте РКСМШИ для одаренных детей им. А.Жубанова, в исполнении симфонического оркестра под руководством Заслуженного деятеля РК Буенбаевой Г.Ж. Через месяц произведение было исполнено симфоническим оркестром Казахского государственного академического музыкально-драматического театра им. К.Куанышбаева под руководством главного дирижера Ерлана Бейсембаева – на концерте, посвященном 90-летию Народного артиста СССР Еркегали Рахмадиева.

Это произведение стало непосредственным, живым откликом композитора на события Алматинской трагедии, разыгравшейся в начале января 2022 года. Главным импульсом к написанию произведения стали жуткие кадры видеохроники, запечатлевшей гибель маленькой девочки.

В произведении прослеживается трехчастная структура: 1 часть (*es-moll*) – показ тем в двукратном проведении с развитием; 2 часть (*gis-moll*) – дальнейшее развитие, приводящее к двум кульминациям с драматическим исходом (*b-moll*); и третья (*es-moll; Es-dur*) – осмысление трагических событий, вера в силу Разума и социальной справедливости.

В основе симфонической картины – четыре темы (*далее: «А», «В», «С» и «D»*). «А» - тема объективного плана, «колокол времени», бесстрастный голос истории (интонация восходящей квинты с прилегающей к ней секундой и терцией):



В диалоге с темой «А» участвуют три темы субъективного плана: «В» - тема народа (в духе скорбного шествия), «С» - тема отчаяния, «D» - тема плача.

Тема «В» - главная тема субъективного плана - наиболее протяженная (15 тактов) и широкая по диапазону (в пределах ундецимы). Напряженность мелодии, содержащей интонационные обострения с IV повышенной и II низкой ступенями, передает драматизм ситуации, горечь переживаний:



Тема «С» двухмотивна: восходящим интонациям тревожно-сигнального характера отвечают уступчиво-неуверенные секундовые ходы. Образ темы подчеркивается сопоставлением далеких тональных устоев: ми-бемоль минора (с участием II минорной ступени), ми минора, соль-бемоль минора, ре минора, ре-бемоль минора.



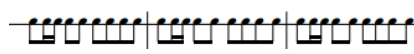
Тема «D», с щемящей интонацией стоны (повторяющиеся нисходящие секунды в остинатном движении) впервые появляется при втором проведении темы «А» - звучит контрапунктом к ней:



Характер тем усилен *остинатным повторением* четвертными длительностями тонического звука «ми бемоль» у низких струнных и фортепиано – так, с самого начала произведение погружает слушателя в мрачную атмосферу повышенной напряженности, смутных предчувствий.

Второе проведение тем в первой части характеризуется нагнетанием трагической образности, уплотнением звучности: остинато виолончелей, контрабасов и фортепиано усилено партией альтов и далее – первых скрипок. Тему «А» интонируют вибратон и фортепиано, тему «В» - первый кларнет и фаготы; тема «С», в исполнении флейт, гобоев и кларнетов – представлена только вторым мотивом: данный на крещендо и усиленный тремоло литавр и треугольника, он вводит в следующую главу повествования.

Во второй части произведения (*gis-moll*) можно выделить три раздела: первый из них включает две волны развития. Первая волна (*Piu mosso*) – картина наступательного движения темы «В»: мощно и уверенно она звучит у труб и тромбонов. Однако, одновременно звучащая с ней тема «D» (у первых флейт, гобоев и кларнетов) вносит разлад в воинственный настрой. Еще большую тревогу вносит дробь малого барабана:

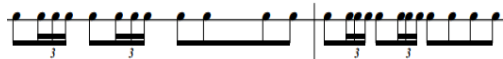
 - выделяясь на фоне набатного остинато ровными

четвертными длительностями у виолончелей, контрабасов, фортепиано и восьмыми у альтов. Тембр малого барабана становится носителем жестокой механической силы, направленной на уничтожение.

В момент разрешения вводного звука «фа дубль-диез» в тонический устой начинается вторая волна (цифра 5): тема «А», и чуть позже вступающая с ней в противостояние тема «В» (контрапунктом к ней служит тема «D» у скрипок, передавая ощущение смутения, безысходности). Тема «А» заявляет о себе ожесточенным звучанием на форте – четвертями в партии гобоев, первого кларнета и скрипок, дублируемых триолями флейт (в том числе, флейтой-пикколо). К остинатному движению струнных, фортепиано и малого барабана присоединяются фаготы, литавры и большой барабан, а во втором такте темы «В» – тромбоны, туба и треугольник. Тема «В», исполняемая трубами и валторнами, звучит с эпической мощью, но, окруженная контрастными темами («А» и «D»), она не дает ощущения подъема и уверенности в победе – это состояние подчеркивается возникающей вслед расширенной темой «С», звучащей голосом отчаяния у всей группы деревянных и струнных (исключая контрабасы).

И, как трагический исход – *первая кульминационная сцена*: столкновение противостоящих сил (цифра 7, *Piu mosso*, b-moll) – одновременное, с динамичным развитием, проведение тем «А» и «В». Тема «В» исполняется на форте группой деревянных и медных (без фаготов и тубы). Заканчивающиеся стремительными форшлагами ее начальные фразы – у флейт, флейты пикколо и кларнетов – наглядно рисуют картину стрельбы. Контуры темы изменены – в третьей фразе исчезает сумрачная интонация нисходящей большой сексты (с участием II низкой ступени), последняя фраза с завершающей интонацией отсутствует – соответственно, тема сокращена; а предпоследняя фраза, которая подводит ко второй кульминации, звучит остро-неустойчиво на гармонии VII минорной ступени.


Тема «А» у контрабасов, виолончелей и литавр, лишённая секундово-терцовой интонации, преобразуется в прямолинейную кварто-квинтовую линию, символизируя образ враждебной, сметающей все на своем пути стихии. Эту же роль холодной, злой силы продолжает выполнять малый барабан – с обновленным (более учащенным) ритмическим




рисунком: *Беспокойно кружащиеся триоли у альтов и фаготов дополняют картину жуткой катастрофы, предвосхищающей вторую, смысловую кульминацию произведения (цифра 8) – гибель чистой детской души. Поразительной впечатляющей силы достигает контрапункт новых тем: стаккато арпеджированных аккордов в переключке внутри фаготов и альтов-виолончелей (кадр с играющей маленькой девочкой), и – скорбная, с чертами колыбельности, «ниспадающая» напевная мелодия у флейт и скрипок на фоне выдержанных созвучий кларнетов, гобоя и вибратона – как предвестник близкой кончины. Этот контрапункт внезапно прерывается взлетающими к звуку «си ь» секстолями деревянных, фортепиано, скрипок и альтов – так обнажается страшная суть случившегося...*

Третья, заключительная часть симфонической картины (включающая два раздела) – это гимн вечной памяти всем ушедшим и пострадавшим в ходе кровавых событий января 2022 года. Первый мотив темы «С» вырастает в широкую напевную мелодию: начинается она у валторн, труб и первых скрипок, затем ее подхватывают флейты, гобои и кларнеты. Трагедийно-патетический характер музыки усиливается в момент энгармонической модуляции (тт.10-12, цифра 9) – из ми б минора в ля минор ($DD_{43}=DDVII_2 - II_7 - D_{43}$). Последующий взволнованный речитатив восходящих восьмых, исполняемый всей группой деревянных, струнных (кроме контрабасов) и трубами, приводит к кульминационной точке на гармонии доминантового терцквартаккорда ля минора.

Дальнейшая стремительная нисходящая тирада триолей, и далее - ми-бемольный унисон у медных и струнных знаменуют переход ко второму, финальному разделу (цифра

10). Вместе с унисоном появляется ритмическая фигура у литавр  , с

последующим вариантом:  - начиная с 17 такта цифры 10. И вот, на фоне тихого тремоло струнных, начинается *светлый эпилог*: гобой, кларнет и фагот интонируют начальные фразы темы «В» в Ми б мажоре. Первый мотив темы «С» у флейт и фагота вырастает в восходящую линию, устремленную к тоническому устою. Выразительный гармонический фон создают аккорды валторн и труб (тт.7-17, цифра 10): $T II_2^r | T | D_2 \rightarrow S_6 | T_{64} | DDVII_7 II_{65}^r | VI_{43} D_{43}^{b5} \rightarrow | (II) II_7^r | VII_9$ (на протяжении трех тактов) $| T ||$. Эхом недавних событий звучит в высоком регистре постепенно затихающий контрапункт тем «А» (у вибратона и фортепиано) и «D» (у гобоя, фагота и тромбона), унося повествование в летопись истории...

«Алматинская трагедия» - так первоначально звучало название произведения. Позже эта идея стала подзаголовком новой темы, с более универсальным значением – «Хрустальный мир», раскрывающей сложность существования человека в нынешнее время, проблему ценности человеческой жизни, вопросы сохранения и развития лучшего в человеке.

Литература и источники:

1. Кокишева М. «Хабибулла Сетеков»//«Қазақстан композиторлары» –«Композиторы Казахстана». Том третий – Алматы, 2017
2. Хомс Н. «Жизнь, наполненная музыкой»//<https://kazpravda.kz/n/zhizn-napolnennaya-muzykoj/>

КОМПОЗИТОР СЫДЫҚ МҰХАМЕДЖАНОВТЫҢ МҰРАСЫ

Шегирова М.М.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Қазақстанның академиялық музыкасы 1920 жылдардан бастау алды. Бұл жолда тарих жадында көптеген керемет кезеңдер сақталды. Қазақстан композиторларының алдына үлкен талаптар қойылды, олар өздерінің таланты мен тәжірибесінің арқасында бұл талаптарды шеше білді.

Қазақ композиторлық мектебі еуропалық классикалық жанрларды игеріп, опералар, балеттер, симфониялар, квартеттер, сонаталар, трио және т.б. жазылды. Сонымен қатар, композиторлар өз шығармашылығына қазақ музыкасының сұлулығы мен энергиясын әкеліп, сөзсіз, әлемдік музыка мәдениетін байыта түсті. Брусиловский, Жұбанов, Хамиди, Төлебаев, Мусин, Қожамьяров, Жұбанов, Рахмадиев, Сағатов және т.б. осы салада өз іздерін қалдырды.

Сыртқы жетістіктеріне қарамастан, отандық композиторлық мектептің жолы оңай болған жоқ. Кеңес кезеңінде композиторлардың шығармашылығына идеологиялық баға

беріліп, әр шығарма жауапты органдардың сотына шығарылатын болған. Әрине, кеңестік өмір салтын, сол жылдардағы идеалдарды, билеуші партияның бағытын жырлаған шығармалар бірінші орынға қойылды. Қазақтардың өткені жайындағы шығармалар «артта қалған, бай-феодалдық қалдықтар» деген сипатқа ие болған. Концерттік сахнада, бұқаралық ақпарат құралдарында жарияланған және оқу бағдарламалары мен оқу әдебиеттерінде насихатталған, жоғарыдан ресми мақұлдау алған музыка орындалатын болған.

Мемлекетіміздің тәуелсіздігінің басталуымен бұл мәселенің басқа қыры орын алды. «Мазмұнның өзекті еместігі» үшін кеңестік кезеңде жазылған көптеген жақсы талантты музыка ұмытылды. Бұл интеллектуалды және мәдени мұраға деген кешірілмейтін жағдай болды. Басқа шығармашылық мамандықтар арасында композиторлық музыка саласы сол кездегі нарық жағдайында ең осал болып табылатындықтан, осыған байланысты Қазақстанның композиторлық мектебінің «алтын ғасыры» өзінің өмір сүруін анық тоқтатқандығымен жағдай ушыға түсті.

Қазақстан композиторларының мұрасын, адамзаттың мәдени мұрасы ретінде, жалпыәлемдік көркемдік және мәдени құндылықтарды қазіргі заманғы бағалаумен белгіленетін жаңа зерттеу тәсілін жүзеге асыру дұрыс болар еді. Барды бағалап, сақтау – қазіргі заманның өзекті міндеті. Осыған байланысты, шығармашылығы ерекше назарға лайық композиторлардың бірі Сыдық Мұхамеджанов (1924-1991).

Ірі қазақ кәсіби композиторы, республикамыздың композиторлық мектебінің негізін қалаушылардың бірі, Қазақ КСР және КСРО Халық әртісі, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты, XX ғасырдағы қазақ музыкасының классигі Сыдық Мұхамеджановтың 100 жылдығы атап өтілмек. Композитордың шығармашылық жолы нәтижелі, музыка өнерінің көптеген жанрларын – опералар, симфониялар, ораториялар, концерттер, әндер, романстар, хорлар, драмалық спектакльдер мен кинофильмдерге арналған музыканы қамтиды.

Зерттеушілер композитордың шығармашылығына бірнеше рет жүгінсе де, Мұхамеджановтың музыкасы жеткілікті зерттелмеген. Кеңес үкіметі кезеңінде қалыптасқан С.Мұхамеджановтың шығармашылығы өзіндік музыкалық-тарихи құндылық болып табылады. Мұхамеджанов ұрпақтар сабақтастығын бейнелей отырып, қазақ музыкасында жаңа жанрларды да енгізді. Ол – тұңғыш ұлттық күлдіргі операсының, алғашқы қазақ ораториясының, сондай-ақ қазақ музыкасындағы оркестрмен дауысқа арналған концерт жанрының авторы.

Мұхамеджановтың мұрасын «Айсұлу», «Жұмбақ қыз», «Ақан сері-Ақтоқты» опералары, төрт симфония (1962-1984), «Ежелгі Түркістанда» төрт бөлімнен тұратын симфониялық сюита (1966), «Домбыра тұралы баллада» (1955), «Дала таңы» (1970), «Мереке» (1972), «Скрипка мен оркестрге арналған поэма» (1973), «Махаббат туралы поэма» (1974), «Егін мерекесі» симфониялық күйі (1974), симфониялық оркестрге арналған «Лирикалық поэма» (1982), «Көкпар» камералық оркестріне арналған поэма, «Даладағы той» симфониялық оркестріне арналған увертюра (1975), Қобыз бен оркестрге арналған концерт, «Ғасырлар үні» ораториясы, Абай, Шаңғытбаев, Жароков Бегалин, Байрон өлеңдеріне жазылған әндері мен романстары және т. б. шығармалар құрайды.

Парадокс, бірақ осындай шығармашылық құнарлылығына қарамастан, орындаушылық салада ұмыт болып бара жатқандықтан, Мұхамеджановтың көптеген шығармалары әлі жарияланған жоқ.

Сонымен қатар, Мұхамеджановтың ең танымал шығармаларының бірі – «Шаттық отаны» симфониялық поэмасы 1952 жылы Бухаресттегі Бүкіләлемдік жастар мен студенттер фестивалінде Құрманғазы атындағы оркестрдің орындауында танылып, бір жылдан кейін Жамбыл атындағы республикалық сыйлыққа ие болды.

«Шаттық отаны» поэмасы Жамбылдың «Шаттық отаны» өлеңдеріне жауап ретінде жазылған. Композитор Жамбылдың шумағын домбыра күйінің формасын негізге ала отырып, партитурасына эпиграф ретінде алғаны кездейсоқ емес.

Интернет материалдарында республиканың көптеген фольклорлық-этнографиялық ұжымдары мен жеке солистердің орындауындағы «Шаттық отаны» атты түрлі бейнежазбалар бар, бұл қазіргі таңда бұл шығарманың сұранысқа ие екендігін айғақтайды.

«Жұмбақ қыз» операсы С.Мұхамеджанов пен С.Сматаевтың либреттосында жазылып, 1971 жылы қойылған. Операны жазу идеясы мен сюжеті С. Сейфуллиннің «Көкшетау» поэмасынан шабыт алған. Операның премьерасы туралы композитордың қызы Лейла былай деп еске алады: «Қазақ музыкасында тұңғыш рет Абылай ханның бейнесі пайда болды, ол опера сахнасында қазақ жері мен оның халқының жәбір көруіне жол бермейтінін айтты... Келесі күні таңертең операның авторын партияның Орталық Комитетіне, идеология бөліміне шақырып, Абылай ханды сахнаға шығару өрескел, кешірілмес қателік, оның ұлтшыл, идеялық тұрғыдан пісіп-жетілмеген композитор екенін айтады.... Соның салдарынан екі рет инфаркт алды...»

«Ақан сері-Ақтоқты» лирикалық – драмалық операсының сюжеті халық кәсіби әншісі Ақан мен Ақтоқтының орындалмаған махаббатының поэтикалық тарихына негізделген. Композитор көптеген жылдар бойы Ақан серінің шығармашылық мұрасын зерттеп, оның әндерін жинап, жазып, кейіннен соавтормен бірге жинақ түрінде шығарды.

«Ежелгі Түркістанда» симфониялық сюитасы 1991 жылы, автордың «Алдар көсе» кинофильміне жазылған (Қазақфильм, 1966, реж. Ш.Айманов). Симфониялық сюитаның идеясы қазақтардың бастауларына, тамырларына, ежелгі Түркістанның суретін, Яссауи бесігінің ұлы есімдері мен оқиғаларына байланысты тарихты қайта жаңғыртудан тұрады. Сюита тақырыптық және оркестрлік тұрғыда түрлі-түсті, ежелгі қала көшелерінің атмосферасын жаңғыртады.

Мұхамеджановтың шеберлігі тек екі дыбыс қолданылатын тақырыптардың бірінде айқын көрінді (!) Төмен литрвалар мен остинатодағы валторна мен трубаның фонындағы тробмондардың фруллатодағы квинталық интонациясы карнай түркі аспабына еліктейді.

Мұхамеджановтың дәстүрлері композитор Әділ Бестыбаевтың шығармашылығында жалғасын тапқаны назар аудартады. Мәселен, «Азия дауысы» халықаралық фестивалінің ашылуы үшін арнайы жазылған «Азия дауысы» танымал шеруінде басты тақырыпты нағыз карнайлар орындайды, бұл тембр «Ежелгі Түркістанда» симфониялық сюитасының тембріне еліктейді. Бұл шеру кейіннен оның алғашқы орындаушысы – еңбек сіңірген қайраткер Қ.Ахметовтың басқаруындағы ҚР Мемлекеттік үрмелі оркестрінің визиттік карточкасына айналды десе болады. Бестыбаевтың карнайлар тақырыбымен жазған шығармасы танымал болғаны соншалық, мемлекеттік ауқымдағы көптеген ірі салтанатты іс-шаралар онсыз аяқталмайды. Карнайлар тақырыбы, символ сияқты, танымал болды. Канадада, АҚШ-та, Испанияда, Францияда, Тайваньда және тағы басқа елдерде орындалды.

Композитор Мұхамеджановтың «Дауыл» (1968) симфониясы КСРО тарихындағы айтулы күндерге арналған шығармаларға жатады. В.И.Лениннің туғанына 100 жыл толуына орай симфония 1974 жылы Құрманғазы атындағы мемлекеттік Республикалық сыйлықпен марапатталды. «Дауыл» симфониясы «халық бұқарасының революциялық оянуын, олардың күреске деген шешімін және қазақ жеріндегі жеңісті шеруін жаңғыртады» (Күзембаева). Бүкіл симфония әуен кеңдігімен және халықтық инструментализмнің динамикасымен қаныққан. Мұнда композитор қазақ ән шығармашылығының сипаттамаларын және домбыра күйінің элементтерін аса шығармашылықпен қолданады.

Егер «Ежелгі Түркістанда» сюитасының басты бейнесі дәстүрлі өнермен, тарихпен байланысты болса, бұл симфонияда композитор өз заманының идеяларын білдіреді. Өзбек музыкатанушысы Кузнецованың жазуынша: «Бұл бағыт - дәстүрлерді кеңінен түсінумен сипатталады, олардың саласына хронологиялық және тарихи-мәдени мәртебесі бойынша әртүрлі құбылыстар белсенді және дәйекті түрде енеді. Олардың ішінде, ең алдымен, осы халықтың кеңестік музыкасының дәстүрлерін атауға болады». Шыңғыс Айтматов былай деп жазады: «Ұлттық бастама – бұл ежелгі дәуір ғана емес, кеше пайда болған және бүгін туатын нәрсе». Осындай даңқты дәстүрлердің қатарында революциялық дәуірдің әндері бар, олардың авторлық бейнеге пайдалы әсері барған сайын кеңейе түседі. Бұған дәлел –

Хамзаның әндерінің С.Бабаевтың аттас операсында (1961), И. Акбаровтың «Хамза» (1961) кинофильміне музыкасында, А.Агаджиковтың «Сона» (1964), «Мазасыз түн» (1969) операларындағы түрікмен революциялық әндерінің белсенді орындалуы.

«Дауыл» симфониясына кіріспе күреске шақыру сияқты естіледі, осылайша бүкілхалықтық шақыру идеясын білдіреді. Бұл ретте Мұхамеджанов әлемдік дәстүрлерді, атап айтқанда, Бетховеннің симфонизм идеяларын жалғастыруда. «Халық арманы» атты бірінші бөлімінің негізінде «Ақбақай» халық әні жатыр. Симфонияның бірінші бөлімі әуендерінің табиғаты бойынша айқын ұлттық бояуда беріліп, лирикалық бейнені суереттейді. Екінші бөлім – «Халықтың қайғысы» - бостандық пен бақыт үшін күресте қаза тапқан халық ерлері туралы жоқтау әні. Мұнда автор қазақтың халық салттық жанры – жоқтауды жаңғыртады. Оркестр алыстан келе жатқан шеруді бейнелей отырып, қадамның біркелкі ырғағын имитациялайды. Аспаптық соло-монологтарды қолдана отырып, Мұхамеджанов Шостаковичтің симфонизм дәстүрін жалғастыруда. «Дауыл» деп аталатын финал – шығарманың негізгі идеясы – кеңестік идеал – «халықтар достығы және олардың жарқын болашаққа деген сенімі» тақырыбы - бүкіл симфонияның драмалық орталығы. Мұнда сергек, шешуші революциялық марш естіледі. Бір аспаптан екіншісіне ауысатын серпінді мотив біртіндеп бүкіл оркестрге ауысады. Мұхамеджановтың симфониялық шығармашылығы өз заманының идеяларын көрсетті.

Симфония музыкасының сипатын бір жағынан шеру интонациясы мен ырғағы, екінші жағынан серпінді шабыстағы қазақтың жігерлі күйі анықтайды. Революциялық дәуірдің музыкалық құжаттарына жүгіну бейнелер мен тұжырымдамаларды білдірудің жаңа құралдарын іздеуге күшті ынталандыру болып табылады. «Дауыл» Мұхамеджанов бастаған Қазақстан композиторларының, дәстүрлі күйлермен қатар жаңа заман әндерімен ұсынылған, туған музыкалық мәдениеттің көркемдік қорының әлеуетті мүмкіндіктерін түсіну процесін көрсетеді. Революциялық марш әндерінің интонациясы мен ырғағын кеңінен пайдалану музыкалық әрекеттің белгілі бір атмосферасын туындатады.

«Дауыл» симфониясының қаһармандық сипаты Бетховен симфониясының дәстүрлерін ұстанады, ал әндік сипаты оны Шуберт симфонияларына жақындатады. С.Мұхамеджановтың «Дауыл» симфониясындағы революциялық әндердің интонациясын қазақ интонациясымен бірге қолдануы ұлттық бастама енгізіп, бұл әлемдік музыка әдебиетін байыта түсті.

Қазақ фольклорына жүгіне отырып, белгілі музыканттар мен ғалымдар (А.В.Затаевич, Б.В.Асафьев және т. б.) «симфониялық дамудың сарқылмас мүмкіндіктерін» көрді. Е.Брусиловский осыған байланысты Қазақстандағы симфонизм мәселесін шешу басқа республикаларға қарағанда оңай екенін атап өтті, өйткені қазақ халқы «Ақсақ құлан», «Адай», «Серпер», «Сарыарқа» сияқты күйлерді және халық симфонизмінің басқа да тамаша үлгілерін тудырды.

«Дауыл» симфониясы 1950-1960 жылдардың аяғындағы әлемдік симфонияның даму қатарында тұр. Музыкалық тұрғыдан ол жаңа сапаның бастапқы тақырыптарын табу міндетін қойып, шешті. «Дауыл» симфониясының барлық бөлімдері бір мотивтен өседі. Өсіп, дами келе, олар финалда жаңартылған сапада көрініс табады.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Ахметова М. Источник радости. В кн.: Композиторы Казахстана. Алма-Ата: Жалын, 1978.
2. Джумакова У.Р., Кетегенова Н. Казахская музыкальная литература (1920–1980 гг.). Алматы: Ғылым, 1995.
3. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов в контексте истории казахской музыки и проблемы его периодизации. «Музыка Казахстана: композитор, произведение и исполнитель»: межвузовский сборник научных трудов. Астана: ЕГУ им. Гумилева, 2001.
4. Егинбаева Т. Песни и романсы Сыдыка Мухамеджанова на стихи Абая. Астана, 2001.
5. Егинбаева Т. У истоков музыки для оркестра казахских народных инструментов. Материалы республиканской научной конференции к 100-летию А. Жубанова.

6. Кузембаева С.А. Воспеть прекрасное. Алма-Ата, 1982.
7. Кузембаева С.А. Опера С.Мухамеджанова «Жұмбақ қыз». В кн.: Истории музыки народов СССР: т. VI, кн. 2. М., 1996.
8. Кузембаева С.А., Мусагулова Г., Касимова З. Казахские оперы. Алматы: Өнер, 2010.
9. Кузембаева С.А. Национальные художественные традиции и их конвергентность в жанре казахской оперы. Алматы, 2006.
10. Кузнецова Г. Образный мир творчества композиторов Средней Азии и Казахстана. М., 1992.
11. Мухамеджанов С. Шаттық Отаны. <https://www.youtube.com/watch?v=8lj-LvQgbcQ>
12. Ордалиева Ж.С. Воплощение народного мелоса. Казахстанская правда. – 23. 09. 2004.
13. Ордалиева Ж.С. Сыдық Мухамеджанов. Композиторы Казахстана. Творческие портреты. Алматы: «Алматы-Болашак», 2012, т. 1, с. 360.

ӘДІЛ БЕСТІБАЕВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ

Бегендикова А.Ж., Асаналиева А.Т.,
Қазақстан Республикасы, Алматы қ.



Әділ Бестібаев – заманымыздың алдыңғы қатарлы, жарқын стильді композиторы, симфониялық, үрмелі, камералық-аспаптық жанрларындағы, театрлық музыка және киноға арналған музыка шығармаларының авторы, Қазақстан композиторлары одағының мүшесі. Композитордың музыкасы Испания, Австрия, Франция, АҚШ, Канада, Швейцария, Тайвань және Ресейде орындалады. Оның шығармалары халықаралық және Республикалық үрмелі және симфониялық музыка фестивалдерінде, халықаралық және республикалық байқауларда орындалып, туындылардың көпшілігі шетелде басылып шығады. Қазақстандағы және одан тыс жерлердегі орындаушылық ұжымдардың репертуарында берік орныққан.

Еліміздің тәуелсіздік алған уақытында, Қазақстан мәдениеті үшін 1990-2000 жылдар кезеңі ерекше маңызға ие. Бұл кезеңде жаңа ұжымдар пайда болады: Мемлекеттік үрмелі оркестр, 1990 жылы, 1993 жылы "Солистер академиясы" мемлекеттік оркестрі, 1998 жылы "Қазақстан

Камератасы" камералық оркестрі. Қазақстан халықаралық конкурстар мен фестивальдердің алаңы болып жаңа жол салып бастайды.

Композитор Әділ Бестібаевтың Қазақстан мәдениетінің имиджін қалыптастыруына қосқан үлесін асыра бағалау қиын. Оның жұмысы Тәуелсіз Республикамыздың мәдениетін қалыптастыру және аяққа тұрғызу процесінде маңызды рөл атқарды. Бестібаевтың тұлғасы Қазақстанда да, шетелде де танымал бола отырып, жұртшылықтың шынайы қызығушылығын тудырады. Әділ Бестібаевтің сазгерлік дәрежесін ауқымды түсіну үшін Алматы және Астана қалаларының Үрмелі оркестрлерінің репертуарынан, "Ұлы Моғол" симфониялық поэмасы, "Идея фикс" симфониясы сияқты шығармаларына назар аударса болады. "Азия дауысы" салтанатты шеруі - Республикада да, шетелде де үрмелі және симфониялық музыканы орындайтын ұжымдардың репертуарына кіреді. Алғашқы қойылымнан кейін, 1990 жылы, АҚШ-та "Азия дауысы" шығармасы - Республиканың мемлекеттік үрмелі аспаптар оркестрінің визит карточкасына айналды.

Partitur (Kazakhstan)
Adil Bestybaev

"Voice of Asia"
Triumphal procession "Scythia"

Maestros

KL 1457

Әділ Бестібаев өнерлі отбасында дүниеге келген. Оның әкесі Мәмбет Бестібаев елімізде танымал музыкант және мәдениет қайраткері. Домбырашының ұлы, Әділ, бала кезінен музыка әлемінде өсіп өнеді. 1966 жылдан 1977 жылға дейін фортепиано мамандығы бойынша Ахмет Жұбанов атындағы Республикалық қазақ мамандандырылған музыкалық мектеп интернатында білім алды. Бесінші сыныптан бастап ол композиция пәніне қызығушылық танытып, ізденіп, композитор А.Н.Руднянскийдің факультативіне қатысады.

1972 жылы, 13 жасында Әділдің алғашқы күрделі шығармасы жарық көреді. Композиторлар одағының съезіне арналған альт, скрипкасы және виолончельге арналған "Ескі стильдегі Трио" шығармасын алғаш, өзінің құрбы сыныптастарына орындауға табыстайды.

Дарынды балаларды іздестіру мақсатымен мектепке үнемі жолығып тұратын Ғазиза Жұбанова мен Құддус Қожамяров сияқты танымал композиторлардың назарын мектеп оқу жылдарында жас композитордың қабілеттері өздеріне аударды. Мектеп жылдарында ол Ғазиза Ахметқызынан бөлек сабақ ала бастайды. Мектепті бітіргеннен кейін жас композитордың сазгерлік қорында шағын формадағы шығармалар жиналады: фортепианоға арналған «Скерцо», Мұқан Төлебаевты еске алуына орай, альт пен фортепианоға арналған «Романс», Токаш Бердияров өлеңдеріне арналған вокалдық цикл.

1977 жылы консерваторияның студенті болып, ол профессор Ғазиза Ахметқызы Жұбанованың сыныбына түседі. Бестыбаевтың шығармашылық тұлғасын қалыптастыру

үшін КСРО Халық әртісі, Қазақстан Республикасы Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, профессормен қарым-қатынаста болуының маңызына баға жетпес. Ғазиза Жұбанованың шығармалары Қазақстанның музыкалық мәдениетінің алтын қорына кіреді. Ғазиза Ахметқызының шығармашылығы әртүрлі жанрда ұсынылған. Жұбанова композиторлық шығармашылыққа көп көңіл бөлуімен қатар композицияны ұстаздық тұрғыда дамытуға үлкен үлес қосқан. Ол Мәскеу мемлекеттік университетін бітірген алғашқы қазақстандық композитор болды. П.И.Чайковский атындағы консерваториясында Ю.А.Шапорин, Ю.А.Фортунатов, Е.К.Голубев, С.С.Скробков, А.Ф.Мутли сияқты шеберлерден сабақ алу бақытына ие болды, олар оған шығармашылық және педагогикалық қызметте пайдалы көптеген қасиеттерді сіңірді.

Ұстаз Жұбанова А.Серкебаев, Қ.Шилдебаев, Б.Далденбаев А.Раймқұлова, Г.Өзенбаева, Т.Мұхамеджанов және т.б. сазгерлер ретінде танымал болған оқушыларына кәсіби дағдылар мен біліктіліктерін тәрбиеледі. Ғазиза Жұбанованың басшылығымен композиторлардың шығармашылық тұлғасы қалыптасты. "Менің әлемім – музыка" атты естелігінде ол былай деп жазады: "Ахмет Жұбанов атындағы арнайы мектебін бітіргеннен кейін, менің сыныбыма келген Әділ Бестыбаев әуендерінің өз мәнері бар. Маған оның музыканы біртұтас етіп еститіні ұнады. Оның шығармаларында дамыған құрылым, жарқын әуен, қызықты гармоникалық тіл, оркестрді жақсы тыңдауы бар". Оның алғашқы "Токката" фортепианолық пьесасын тыңдаушылар бірден қабылдап, көп орындады. Ол ұлттық интерпретацияның өзіндік ерекшелігімен, тірі құрылымымен, жаңа үйлесімділігімен бағындырды.

1982 жылы дипломдық жұмыс ретінде жазушы Сүлейменовтің Юрий Гагарин туралы өлеңінен әсер алып, "Дөңгелек жұлдыз симфониясы" атты симфониялық туындысын жазады. Өлең 1961 жылы жазылған. Сол кездегі жас ақын Олжас Сүлейменов сол кезде "Казахстанская правда" газетінде жұмыс істеген. 11 сәуірде "Байқоңыр" ғарыш айлағындағы оқиғалар туралы хабардар болған газет редакторы Федор Боярский ақынға адамның ғарышқа ұшуы туралы өлеңдер тапсырды. Бір түнде Олжас бірнеше жолдың эскизін жасап, 12 сәуірде Гагариннің ғарышқа ұшуы жарияланды, өлеңдер газетте жарияланып, осы мәтіні бар парақшалар Алматы мен Қазақстанның басқа қалаларының үстінен ұшақтардан таратылды. Олжас Сүлейменов дәуірлік оқиғаға тәнті болып, бір апта ішінде бұл өлеңдерді "Жерге тағзым ет" поэмасына айналдырды.

Ғазиза Жұбанова Бестыбаевтың "Дөңгелек жұлдыз симфониясы" туралы былай деп еске алады: "Дипломдық жұмыс - Симфония, мемлекеттік емтихан комиссиясының көңілінен шыққан. Шығармада оркестрлік дыбысталу ерекшелігімен, синтезатор дыбыстарының шығармаға енгізілуімен, сонымен қатар әуендердің кеңдігімен тындарман төрайымдарды тәнті етті.

Консерваторияда оқып жүрген кезінде Бестыбаев сол кезде жаңа үрдіс болған рок мәдениеті мен джаз жанрына қызығушылық танытады. Жастар жаңа музыкаға ұмтылғанымен «темір перде» жағдайында Батыс Еуропа мен Америка деп аталатын шіріген Батыстың бүкіл мәдениетіне бұқаралық ақпарат құралдарында тыйым салынды. Бестыбаевтың шығармашылығы үшін джаз бен рок музыкасына деген құштарлық байқалып бастайды. Кейінен 1995 жылы ол үрмелі аспаптар оркестріне «Return to the darkside of the mind» - «Сананың қараңғы жағына оралу» атты музыкасын жазады.

Үрмелі аспаптар оркестріне арналған «Сананың қараңғы жағына оралу» музыкасын шығару алдында екі жылдық шығармашылық дағдарыс болды. Уақыт өте келе композитор осы шығарманың үзінділерін 15 жылдан кейін, 2011 жылы жазылған "Бәйтерек" балетіне қосады. Балет тұжырымдамасы бірінші симфонияға жақын келеді, оның негізінде шығармашылық тұлғаның ішкі әлемінің қалыптасқан консервативті канондарының схоластикасымен күресі жатыр. Осы күрестің нәтижесінде суретші өзінің естеліктеріне және шығармашылық процесінде өзінің ұлттық тамырларына оралады.

Композитордың шығармашылық тұлғасын жан-жақты қалпына келтіру үшін 20 ғасырдағы музыкалық мәдениеттің жаңа құбылыстары біршама ықпалын тигізді, ол

көркемдік процесс әлемінен тыс қалмады. Болашақта бір сұхбатында композитор: "мен әр түрлі музыканы, академиялық, рок, джаз, этно тыңдаймын және жақсы көремін, егер бұл шығарманың ырғағы бойынша қажет болса, мен өз шығармаларымда осының бәрін қолданамын. Мен бұдан қорықу керек деп санамаймын.

Консерваторияны бітіргеннен кейін Әділ Бестібаев туған оқу орнының қабырғасында ұстазып болып, халық музыкасы және опера-симфониялық дирижерлік факультетінің студенттеріне аспаптандыру пәнінен сабақ береді. 1989 жылы композиторға Мәскеуде, Н.Н.Сидельниковта тағылымдамадан өту мүмкіндігі пайда болады.

1990 жылдың басталуымен жас композитордың өмірінде жаңа кезең басталады. Бестібаев дирижер Қанат Ахметовпен танысады. Үрмелі аспаптар оркестрімен ынтымақтастықта болған композитор шығармашылығының он жылдық кезеңінің одан әрі бағытын айқындады. Бұдан былай оның шығармасының көп бөлігі осы орындаушылық құрам үшін жазылады. Сонымен қатар бұл кезең Бестібаевтің үрмелі аспаптар оркестрімен бірге әлемдік сахнаға шығуымен ерекшеленеді. Композитор шетелдік байқаулар мен фестивальдерге қатысады.

2000 жылдары Бестыбаев еркін шығармашылықпен айналысуда. Осы жылдары ол режиссер Дамир Абаевтың "Өлім періштесі", "Мен сені, көкем, өлтіремін" фильмдеріне, режиссер Т.Жаманқұловтың "Томирис"спектакліне музыка жазады.

Композитор үрмелі аспаптарға музыка жазуды жалғастыруда. Бұл саладағы жаңа шығарма Мұсаның "Аксиса" әні тақырыбындағы "Фантазия" болды.

«Фантазия» Мемлекеттік үрмелі аспаптар квинтеті үшін жазылған. Испаниядағы (Каталония) фестиваліне квинтеттің қатысуы үшін арнайы жазылғанын атап өткен жөн. Сондай-ақ ұйымдастырушының айтуы бойынша "Аксиса" Фантазиясы үлкен жетістікке жеткен.

Жанат Ермановтың айтуынша, музыканттар өнер көрсеткеннен кейін фестиваль қатысушылары сахна артына келіп, оларға үлкен әсер қалдырған шығарманың авторына қызығушылық танытты. "Аксиса" Фантазиясының жарқын және жаңа естілгені соншалықты, шет елдер фестивалінің көптеген қатысушылары оны репертуарына қосқысы келді. Шетелдік музыканттар Бестібаевтың басқа да шығармаларына қызығушылық танытты.

"Аксиса " Фантазиясы квинтеттің репертуарында берік орнығып, бүгінгі күнге дейін ол жиі орындайтын шығармалардың бірі болып табылады.

2001 жылы Астанада үрмелі аспаптар оркестрі құрылды, оның бас дирижері және жетекшісі Әкім Мұхаджанов болды. Оркестрдің алғашқы ашылуы Күләш Байсейітова атындағы опера және балет театрының сахнасында өтті. Осы айтулы оқиғаға орай Бестыбаев мерекенің сәніне айналған "Наурыз" атты үрмелі оркестріне музыка жазады. Композитор шығармашылығының жанрлық ауқымы кеңейіп келеді, пьесаның бейнелі көркемдік саласы оптимизм мен жарқырауға толы. Музыкалық тілге қатысты-пьеса жылдам қазақ домбыра күйінің өзіне тән элементтерін жаңғыртады.

Концертке КСРО Халық әртісі Ермек Серкебаев, халық әртісі Роза Рымбаева, Байғали Момбеков, Қанат Ахметов, Александр Беляков қатысты. Астана үрмелі оркестрінің репертуарында да «Фантазия» нығайды.

2006 жылы Бестібаев отбасымен бірге Канадаға, Ванкуверге жер аударады. Екі жыл бойы "Отандағы концерттер" фестиваліне қатысады. 2007 жылы композитор "Ниагара" атты ішекті аспаптар, флейта мен барабан жиынтығына арналған шығарма жазады. Бұл жұмыста композитор АҚШ пен Канаданың екі Солтүстік Америка елдерінің шекарасында орналасқан Ниагара сарқырамасына барған кездегі әсерін көрсетті.

Ванкуверде сазгер композиторлар қауымдастығына кіреді, ол туралы жазбалар канадалық Canade Music Center сайтының парақшасында орналастырылған. 2008 жылы Бестыбаев "Тәңір құрбандығы" оркестр мен органға арналған симфония жазды, оның жұмысын композитор 1980 жылдары бастаған. Симфонияның премьерасы үлкен табыспен өтті, органның партиясын белгілі музыкант, ҚР еңбек сіңірген қайраткері-Ғабит Несіпбаев орындады. Канадада Бестібаев "Дала қасқыры" рок-композициясын жазады. Оның

премьерасы Ванкуверде өтті. Рок композиция студенттік жылдары жазылған "Дөңгелек жұлдыз симфониясы" дәстүрін жалғастырады.

2010 жылы ҚР Мәдениет министрлігінің ұйымдастыруымен Астанада композиторлар мен драматургтердің алғашқы ұлттық байқауы өтті. "Үздік балет" номинациясы бойынша Әділ Бестібаев "Бәйтерек" балетіне музыка жазып жеңімпаз атанды. "Бәйтерек" балетінің тұсаукесері Астанадағы Бейбітшілік және келісім сарайында өтті. Балет қою үшін Ресейден келген балет шеберлері, хореограф Дэвид Авдыш шақырылды, Н.А.Римский-Корсаков атындағы Санкт-Петербург консерваториясының опера және балет театры балетінің қоюшы режиссері және М.Мусоргский атындағы Санкт-Петербург мемлекеттік академиялық опера және балет театрының бас суретшісі Вячеслав Окунев шақырылды.

Шығармашылық қызметтің әртүрлі кезеңдерінде композитор Бестібаев концерт, симфония, симфониялық поэма жанрларын меңгереді, Олжас Сүлейменовтың өлеңдеріне вокалдық циклды әртүрлі орындаушылық құраммен, халық аспаптар оркестрімен, камералық оркестрмен, ансамбльдермен жазады. Осы кезеңде ол қыл қобыз, домбыра, ішекті аспаптарға арналған сюита жазады. 1980 жылы Отырар сазы қазақ халық аспаптар оркестріне арналған Толғау күйі (1984). "Ашу басар" симфониялық күйі (1986), "Ұлы Моғол" симфониялық поэмасын (1991),

"Жібек жолы" атты керней, тромбон, үрмелі аспаптар оркестріне арналған концерттік пьеса (1997). "Арғымақ" симфониялық картинасын, сондай-ақ қобызшылар ансамбліне арналған Сюита жазады (1997). 20 ғасырдың тоқсаныншы жылдарының соңында Бестібаев театр мен теледидарға арналған алғашқы туындыларын жазады. 1998 жылы композитор "Мұстафа мен Әлихан" деректі фильміне музыка және 1999 жылы Бестыбаев Әуезов атындағы Қазақ драма театрының "Томирис" спектакліне музыка жазады.

2006 жылы композитор Канадаға көшкеннен кейін бірден жазған флейта, ішекті аспаптар мен перкуссияға арналған Ниагара шығармасы Бестібаевтың шығармашылығы үшін жаңа кезеңнің ашылуы ретінде атап өтілді.

Осылайша, Әділ Бестібаевтың шығармашылығы Қазақстанның музыкалық мәдениетінде маңызды орын алады. Заманауи қазақ композиторының шығармалары халықаралық фестивальдарда, концерттерде, халықаралық және республикалық конкурстар мен фестивальдердің бағдарламаларында озық позицияларды алады, осылайша Қазақстан мәдениетін барша әлемге паш етеді. Әділ Бестібаев шығармаларының мағыналы тереңдігі, көркемдік музыкалық бейнелерінің өзіндік ерекшелігі, сондай-ақ оның шығармашылығының музыкалық стильдік қайталанбастығы, Республикамыздың жеке, мәдени имиджін қалыптастырады, қоғамда ұлттық сананың қалыптасуына ықпал етеді.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Бестыбаев А. Мы не беженцы! электронный ресурс www.caravan.kz
2. Жубанова Г. Мой мир-музыка 1997г.
3. Кузбакова Г. Композиторы Казахстана, 2002г.
4. Суюмбакиева Т. Адиль Бестыбаев- мастер духовой музыки. Алматы 2005г.

ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ «ҚАЛҚАМАН МАМЫР» ЭПОСЫ

Бақтығұлова Д.М.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Қазіргі уақытта өнердің басқа түрлері сияқты Қазақстандағы хореография да қоғамның көркемдік өмірінің маңызды бөлігі болып табылады.

Музыкалық өнер тарихындағы балет дамуының бастапқы және қазіргі кезеңіндегі шығармаларға тән композициялық әдістер, драматургия мен музыкалық тілдің ерекшеліктері,

олардың ұлттық балеттің даму бағыттары аясындағы ұқсас сәттері мен айырмашылықтарын анықтау – таңдалған зерттеу тақырыбының *өзектілігін* көрсетеді.

Халық ауыз әдебиеті мыңдаған жылдар бойы көптеген халықтардың мәдениетінде әрқашан маңызды орынға ие. Бүгінгі күнге дейін кез келген халықтың эпикалық өнерінде сақталған терең тәрбиелік мәні, кең философиялық ойы, атақты батырлардың өмірі мен тарихи оқиғалар туралы мәліметтер – осының бәрі белгілі бір этникалық әлемнің бейнесін суреттейді [1, 382б.].

Дәл осы құбылысты біз «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу», «Қыз Жібек», «Қалқаман – Мамыр» эпостарында көріп отырмыз.

Эпостардың көбісінде негізгі тақырыбы – махаббат пен азап, өз сезімдері мен жерін қорғау үшін өмірлерін қиюға дайын бейнелер жайлы. Эпостардың мазмұнында таза махаббаты жырлау ғана емес, сонымен қатар кейіпкерлердің сөзі мен іс-әрекеті арқылы бостандық идеясының мәні ашылады.

Сондықтан да Қазақстан мәдениеті қалыптасуынан бастап өнер қайраткерлері драматургия, балет либреттосы және киносценарийлердің қайнар көзі ретінде эпос сюжетін қолдаған.

Мысалы, Қазақстан композиторларының әр буынында эпос сюжеттеріне көңіл аударғанын айту керек – олар В.Великанов, Е.Брусиловский, Б.Қыдырбек, А.Райымқұлова балеттері. Өткен ғасырдың 30 жылдары туған қазақ музыка театры өзінің негізгі міндетін ұлттық балет спектаклін құруда көрді.

Егер тарихи мәліметтерге жүгінсек, 1937 жылға қарай опера және балет театрының балет труппасында 100-ден астам адам болды. Алматыға орыс балет мәдениетінің дәстүрлерін меңгерген белгілі балетмейстер Л.А.Жуков шақырылады. Сонымен Қазақ ұлттық балетін құру жоспарларын жүзеге асырудың нақты мүмкіндіктері пайда болды.

Бірінші қазақ балетінің авторлары – композитор В.В.Великанов пен «Қалқаман Мамыр» халық поэмасы негізінде сценарийін жазған атақты жазушысы М.Әуезов болды. Поэманың сюжетін сақтай отырып, М.Әуезов оның шешімін ғана өзгертеді: жас ғашықтардың күресі ежелгі бай заңдарын жеңумен аяқталады. Өмір, жарық, махаббат идеясы жеңіске жетеді.

Балет 3 актіден тұрып, *прологпен* басталады. Пантомима қайғыға батқан қызды, оның туыстарын бейнелейді. Пролог жұмсақ әуенмен басталып, екі қарама-қайшы жақтарды, яғни, Мамыр (жарықтық) және Ескен (зұлымдық) кейіпкерлерін сипаттайтын тақырыптар арқылы көрсетіледі.

Осында кең әуезді, сүйемелдеудің тербелмелі ырғақтағы әуені – Мамырдың лирикалық нәзік бейнесін суреттейді. Ескеннің тақырыбы өткір нүктелі ырғағымен лирикалық тақырыптың тыныш дамуына қарсы келеді. Бірінші тақырыптың гармоникалық тұрақтылығы f-moll t-сында өткір-тұрақсыз аккордтармен алмастырылып, кіріспе тондық байланыстарға негізделген. Аккордтық кешендердің диссонанстық дыбысы, Ескеннің бейнесін дөрекі, зұлым тұлға ретінде суреттейді. Сүйемелдеуші дауыста күрделі аккордтар, энгарманизмдер, диссонанстар мен штрихтерге баса назар аударылады.

Осылайша, Пролог балеттің келесі үш актісінде негізгі дамып келе жатқан түйінге айналады.

Келесі номер – қыздар квартеті – асықпай, байсалды және ойнақы – екі тақырыптық-бейненің кезектесуіне негізделген. Бірінші тақырып жұмсақ, лирикалық, оның негізінде «Соқыр-қыз-өлең» атты біршама өзгертілген халық әні жатыр. Қыздар биінің екінші бөлімі – «Ғайни» және «Қоңыржай» екі әнінің интонациясына құрылған скерцо характеріндегі тақырып. Олар Мамырдың жағдайын түсініп, жұбатуға, жарық өмірдің бар екенін көрсетуге келеді.

Келесі фрагмент – Мамырдың құрбыларына жауап биі. Ол ақсақалдардың шешкен тағдырына көнбей, өмірін өліммен аяқтау жақсы деп ойлайды. «Женеша-ай» халық әнінің интонациясына негізделген бидің алғашқы бөлімі d-moll тональностінде беріліп, жалғыз Мамырдың қайғысының төгілуі болып келеді.

Келесі би эпизоды – Қалқаман биі. Қалқаманды сипаттау үшін композитор «Шалқыма» халық күйін пайдаланды. Оның фанфаралық интонациясы, айқындығы, жылтырлығы Қалқаман бейнесінде батырдың – жеңімпаз, халықтың сүйіктісінің көңілділігін, жауынгерлігін көрсетеді.

Балеттің музыкалық драматургиясы драманың екі негізгі бағытын белгілейді – әділеттілік идеялары мен дұшпандықты бейнелеу тақырыптары арқылы. Бұл екі желі әртүрлі интонациялық құралдармен ашылады. Балеттің оң басталуының сипаттамасы ән мен аспаптық фольклорлық тақырыптарға негізделген; зұлымдық пен зорлық-зомбылық бейнелері фольклорлық негізден алыс жалпыланған аспаптық құралдармен көрсетіліп, бейнелі сипаттамалардың мұндай дифференциациясы бүкіл балетте сақталады. Бұл балеттің негізгі қақтығысының көрінісі ретінде Мамыр мен Ескеннің бейнелерін суреттеуде айқын болып, Мамырдың бүкіл партиясы лирикалық сипаттағы халықтық тақырыптар негізінде құрылады («Іңкәр», «Жеңеше-ай», «Сәулем-ай» және т. б.). Композитор Мамырды тұрақты лейтмотивпен сипаттамайды, бірақ оның барлық тақырыптары лирикалық көңіл-күй мен интонациялық туыстықпен біріктірілген.

Балеттің композициясы келесі кестеде көрсетілген:

Пролог	I акт	II акт	III акт
Мамырдың биі (экспозициясы)	Қыздар би квартеті («Соқыр-қыз-өлең», «Ғайни», «Қоңыржай»)	Adagio (Мамыр тақырыбы) («Бақсы») қарттар мен кемпірлердің биі	Ажардың биі
Ескеннің биі (экспозициясы)	Мамырдың биі («Жеңеше-ай»)	Adagio	Мамырдың биі
«Тағдыр» тақырыбы	Аңшылар биі	Жастардың жалпы биі	Ажардың биі («Дудар-ай»)
	Қалқаман биі (экспозициясы) («Шалқыма», «Мұхит күйі»)		Мамыр мен Қалқаман биі
	Пантомима («Тартыс»)		Симфониялық эпизод («Көкшетау») Жастар биі («Айжан қыз»)
			Мамыр мен Қалқаман лирикалық дуэті («Сәулем-ай», «Жеңеше-ай»)
f-moll	e-moll – d-moll – G-dur	e-moll	A-dur – C-dur – E-dur

Кесте-1

Алайда дереккөздер бойынша «тұңғыш» балеттің сахналық өмірі қысқа болғаны, көрерменді жаулап алмағаны белгілі. Өкінішке орай, осы шығарма театр репертуарынан алынып, сирек қойылып, ешқашан жаңартылмады.

Осы эпосқа заманауи буын композиторы Б.Қыдырбек те назар аударған болатын. *Балнұр Қыдырбек* – Қазақстан Республикасының жетекші композиторы, Қазақстан

Республикасы Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, «Құрмет» орденінің кавалері. Қазақстан Композиторлар одағының құрметті төрағасы, «Қазақстандық авторлық қоғам» РҚБ төрағасы болды. Композитор Б. Қыдырбек 500-ден астам музыкалық шығармалардың, оның ішінде камералық-аспаптық, симфониялық шығармалардың, балалар мен жасөспірімдерге арналған музыканың, әндердің, эстрадалық және қолданбалы музыканың авторы болып табылады [4, 1 б.].

Композитор барлық дерлік жанрларда жұмыс істейді. Б.Қыдырбек үрмелі оркестр жанрында музыка жаза бастаған алғашқы отандық композитор болды. «Мерекелік увертюра», «Қаралы күй», «Дуэль» дивертисменті үрмелі оркестрлердің репертуарына еніп, сол кездегі Кеңес Одағының кеңістігінде сәтті орындалады. 1987 жылы үрмелі аспаптар оркестріне арналған шығармалары үшін Б.Қыдырбек – А.Александров атындағы сыйлықтың лауреаты деп атанды. Ол «Бекболат», «Resisting the Fate», «Ерлік» және т.б. симфониялық поэмалар жазып, қазақ халық аспаптар оркестріне арналған екі концерттік бағдарлама дайындады. Автор камералық және эстрадалық оркестрлер саласында көп жұмыс істейді. Б. Қыдырбектің «Қарлығаштың құйрығы неге айыр?» атты шығармасы қазақтың тұңғыш ұлттық балалар балетіне айналды. Қазақтың әйгілі ертегісі тақырыбына жазылған «Наурыз мейрам хикая» балеті «Астана-Бәйтерек» байқауының бас жүлдесіне ие болады.

Шәкәрімнің поэмасына жазылған «Қалқаман-Мамыр» опера-балетінің жарқын шығармасы ұлттық классикалық өнерді тереңнен жаңғыртып, осы жанрдағы жаңашылдыққа айналды. Либретто XVI ғасырдағы Тобықты еліндегі қайғылы оқиғаларға негізделген. Автор Б.Қыдырбектің айтуынша, баяндаудың драматизмін, сюжеттік желілердің қабаттылығын тек балет жанры арқылы жүзеге асыру қиын [2, 102-103 б.]. Балет пен операның синтезінде сахналық жоспарларды «нақты әлем» (опера) және «кейіпкерлердің ішкі әлемі» (балет) деп бөлу арқылы қол жеткізіледі. Опера-балеттің музыкалық-экспрессивті жағы қазіргі заманға сай рухымен ерекшеленіп, жаңа техникалық құралдардың өте қарапайым пайдалануымен көзге түседі.

Спектакль премьерасы 2007 жылдың қаңтарында К.Байсейітова атындағы Ұлттық балет театры сахнасында өтіп, 2014 жылы театр жабылғанға дейін репертуарында сақталды. Және 2022 жылдың желтоқсанынан басталып Астана Опера театрының сахнасында қайта қойылымы жаңартылады. «Қалқаман-Мамыр» балеті авторлық материалды пайдалана отырып, ұлттық сюжеттің негізінде жазылды. Бұл мысалда опера және балет жанрларының синтезі айқын көрінеді.

Б.Қыдырбек бұл шығармаға бірнеше рет жүгінген. Оның алғашқы нұсқасы 1979 жылы жазылып, сахнада өз орнын таппады. Бұған бірнеше мәселелер негіз болды: Біріншіден, Шәкәрім, тыйым салынған есім еді, екіншіден, сюжет бесінші буындағы туыстар арасындағы некеге тыйымды, феодалдық қатынастарды мадақтайды, үшіншіден, аға әріптестер опера және балет синтезі болмауы керек деп қабылдамаған және автор кейіпкерлердің махаббатын орталық идея емес деп санады.

Композитор 25 жылдан кейін бұл шығармаға назарын қайта аударады. Екінші, редакция кезінде жалпы композиция қайта ойластырылып, орталық идея – екі ұрпақтың араздығы және олардың балаларға әсері болып өзгертілді. Бұл қазақтарға сай рухани тәрбиені бүгінгі күнге дейін генофонд деңгейінде сақталуына жақсы әсер еткен.

Композитор үшін балеттің де, операның да ең маңыздысы «драматургия», оның өзінің формасы бар деп санаған. Даму, драматургиялық шын, қорытынды, яғни шешілімі – осы тәсіл опера-балеттің жалпы және шығарма ішіндегі формаларда негіз болады.

«Қалқаман – Мамыр» шығармасы 2 актіден 7 көріністен тұрып, *кіріспемен* басталады. Кең ауқымды, секундалық интонацияларға толы, бұл дыбысталу «лейтинтонация» ретінде бүкіл шығармада маңызды орын алады

Кіріспеде туған махаббат «лейтинтонациясының» негізінде осы шығармадағы орталық номер – Қалқаман және Мамыр дуэті, яғни, басты кейіпкерлердің экспозициясы жазылған.

Номер «Алтыбақан биі» деп аталып, күрделі үш бөлімді формада жазылған. Шеткі бөлімдер – олар жалпы би, сахнадағы қыздар мен жігіттер би тобы көтеріңкі көңіл күйімен, шапшаң, тез қозғалысымен ерекшеленеді. Ал ортаңғы бөлім – басты кейіпкерлердің дуэты лирикалық, үлкен ғашық сезімдерге толы. Алтыбақан – қазақтың ежелгі ұлттық ойыны, оның суреттемесі аккордтық тербеленістер, кең ауқымды пассаждық толқындар арқылы суреттеліп, секундалық үндестіктер басым қолданылып, синкопалық әлсіз уақыт бөлігі акцент арқылы көрсетіледі.

Кішігірім контрасттық фразалардан құралған кіріспеден кейін фактураның жеңілдетілгені сахнада Қалқаманның жалғыз қалғанын анықтайды. Бұл басты кейіпкердің суреттемесі. Фанфараға ұқсас естілетін үндестіктер жігіттің қаһарман, батыл мінезінің суреттемесін береді, бірақ оның Мамырға уайымы музыкада белгісіздіктің, сенімсіздіктің үрейін тудыратын интонацияларымен көрсетілген.

Қыздар биінің сипаты Қазақ ұлттық әйелдер биі үшін дәстүрге айналған бейнелер жүйесімен байланысты – жұмсақ, қарапайым, кейде әзілқой. Демек музыкалық тақырыптар шеңбері – лирикалық, ән немесе скерцозды, жұмсақ әзілді болып келеді.

Адажио – қос ғашық биі. Өте нәзік, жарық бөлімдердің бірі. Тақырыпты ішекті аспаптар өте жоғары регистрде орындайды, бұл музыкаға ертегі сипатын береді. Номердің орта бөлімі болып тональдік, екпіндік, фактуралық, характерлік қарама-қайшылық тудырады. Осындай өзгерістер сахнада басты кейіпкерлердің жалғыз қалуын суреттеп, әуенін бәсендеуін, қозғалыстың баяулауын көрсетеді.

Сүйемелдеу партияда бас дауысы және арпеджио, соның фонында қазақ халық әндерінің интонациясына жақын мелодияда Т және D қатынастағы триолдық қозғалыстың пайда болуы вальс ырғағына жақын музыкада би суреттемесін тудырды.

Үшінші бөлім (реприза) бірінші бөлімді толық қайталамайды, себебі кейбір варианттық өзгерістер байқалады және ауқымы жағынан салыстырғанда шағын. Бірінші бөлімдегі қаһармандық фанфаралар тұрақсыз үрейлі дыбысталуға енеді.

Бірінші акт драматургия тұрғысынан өз шыңына осы номер арқылы жетіп, алдағы негізгі идеяның туып дамуына ықпал етеді.

Опера-балет композициясын кесте негізінде көрсетсек, кіріспе, екі акт және антрактыдан тұратыны белгілі:

Кіріспе Интродукция	I акт	Антракт	II акт
<i>Әнші Қалқаман мен Мамырдың экспозициясы</i>	1-көрініс «Бастаңғы»:	Балет	4-көрініс «Көкенайдың мекені»
	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Қыз-жігіттің әзіл биі</i> • <i>Биші Қалқаман мен Мамырдың экспозициясы</i> 		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Көкенай ариозосы</i> • <i>Хор</i> • <i>Мамыр ариясы</i> • <i>Көкенай ариясы</i> • <i>Олжай, Көкенай, хор</i>
	2-көрініс «Қашқындар»:		5-көрініс «Әнет баба ауылы»:
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Балет</i> • <i>Әнет бабаның экспозициясы</i> • <i>Қалқаман мен Мамырдың анты</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Әнет баба және Олжай</i> 		
			6-көрініс «Қамал

	3-көрініс «Әнет баба ауылында»: <ul style="list-style-type: none"> • Олжай рондосы (экспозициясы) • Әнет баба мен Олжай арасындағы диалог • Қалқаман мен Мамыр қоштасуы 		алдында»: <ul style="list-style-type: none"> • Қалқаман шабысы • Хор • Қалқаман ариясы
			7-көрініс «Қалқыған дуэт»: <ul style="list-style-type: none"> • Хор

Кесте-2

Балнұр Қыдырбек балет пен опера принциптерін біріктіріп, дамуды симфонизациялауға, басты кейіпкерлердің жарқын портретіне, келісім дуэттерінің әсерлі болуына, онда визуалды және экспрессивті принциптер – би мен пантомима, кіріспесінде және көріністердегі вокалды, хор эпизодтарының үйлесімді болуына ықпал етеді.

Қорытындылай келе, В. Великанов пен Б.Қыдырбектің шығармалары 70 жылдан астам уақыт айырмашылықпен жазылған. Бірақ олардың ұқсас сәттері де, айырмашылықтары да бар. Бірінші кезекте бұл «Қалқаман-Мамыр» эпосының бір сюжетін пайдалану. Екіншіден, екі композитордың шығарманы қолдануы әртүрлі болды.

В. Великановтың халық аңызына негізделген драманың балетке енуі – кеңестік балеттің тиімді, сюжеттік қойылымды құру жолдарының бірі болды. Қазақ балеті де осы жолға түсті.

«Қалқаман-Мамыр» халық аңызы бойынша М.Әуезовтің сценарийі сахналық туынды үшін өте сәтті болды. Айқын драматургиялық желі, актіден актіге қарай пәрменді мақсатты үдеу, бейнелі сипаттамалардың айқындылығы, әлеуметтік дыбысталу – осының барлығы балет спектаклін жасау үшін игілікті негіз жасады.

В.Великановтың бірінші ұлттық балеті – бұл таза түрдегі жанр, және сол жылдардағы шығармаларда композитордың фольклорға сілтеме жасау әдісі оған тән. Құрылымы еуропалық стандарттарға сәйкес келді. Ал Б.Қыдырбек эпостың негізгі мазмұнын өзгертпей, негізгі тақырып – үлкендер мен жастар арасындағы сыйластық, әдет-ғұрыпқа сәйкес ұстанымдар алынған.

Б.Қыдырбек шығармасында басты кейіпкерлердің саны В. Великановтың шығармасымен салыстырғанда аз. Бірақ олардың бейнесі толығымен маңызды орынды алып, жан-жақты ашылып көрсетілген.

Осы екі шығарманың мысалы негізінде халық эпосы жатқанын көреміз. Оларды біріктіретін нәрсе – егер композиторлар үшін балет жанрының қалыптасу кезеңінде жырлаудың басты тақырыбы махаббат (Е.Брусиловский, В.Великанов) болса, онда біздің заманымыздың композиторлары (Б.Қыдырбек, А.Райымқұлова) философиялық тұжырымдаманы, проблеманы кеңейтеді – яғни ұрпақтар арасында дәстүрді, рәсімдерді сақтау.

Композиторлардың осы шығармаларға үндеуі қазақ халқының тарихын, дәстүрін көрсету, оны насихаттау және өскелең ұрпақ үшін үлкен тәрбиелік маңызы болды.

«Қалқаман-Мамыр» опера-балетінің авторы Б. Қыдырбектің айтуынша: «Шығарманың режиссеры, суретшісі, балетмейстерінің әртүрлі, басқа көзқарастары болады. Сахналық шығарманың жазылуы, кейін оның өз өмірімен кетуі керек. Яғни, әр қойылым алдыңғысынан өзгеше болып, қазіргі заманда композиторлардың рөлі ығыстырыла бастады» [3, 7 б.].

Эпос – өткен халықты танудың аса маңызды көзі және қазіргі ұлттық болмыстың негізі. ХХІ ғасырда қазақ халқының баға жетпес эпикалық мұрасы барған сайын арта түсіп, өнер қайраткерлерінің шығармашылық іздеуінде құнарлы материалға айналады. Классикалық және заманауи пластикалық өнердің ұлттық эпос жанрымен байланысы қазақстандық композиторлар шығармашылығындағы балеттің көркемдік құндылығы мен тарихи маңыздылығын көрсетеді. Жаңа көзқараспен оқу, заманауи интерпретация, қойылымдарда ең жаңа сахналық технологияларды қолдану халық эпосының шығармаларына жаңа өмір сыйлау – Қазақ ұлттық өнерін әлем кеңістігіне танымал болуына ықпал тигізуде.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Жумасейтова Г.Т. Страницы казахского балета. – Астана: Елорда, 2001. – 144 с.
 2. Недлина В.Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже ХХ-ХХІ столетий. – Москва, 2017 – 344 с.
 3. Бақтығұлова Д. Сан қырлы шығармашылығымен ерекшеленетін жан-жақты тұлға, композитор Балнұр Балғабекқызы Қыдырбекпен сұхбат // Новая музыкальная газета. – Алматы, 2023. – 11 б. 11.02.2023
 4. Кыдырбек Б. Биография [Электрондық ресурс]. URL: <https://www.balnur-qydyrbek.com/> 26.02.2022 ж. – 3 б.
- Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблема истории, смысла, ценности. – Астана, 2003. – 232 с.

ҚАЗАҚ ХАНДЫҒЫ ТҰСЫНДАҒЫ ЖЫРАУЛЫҚ ДӘСТҮРДІҢ ТӘРБИЕЛІК МӘНІ

Сабырова Ә.С.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Қазақ хандығы тұсында шырқау шыңға жеткен жыраулық дәстүр халықтың биік рухани әрі философиялық тұғыры болды. Жыраулар негізінен өмірлік тәжірибесі мол ақсақалдар болғандығы және ол кәсіпке белгілі дәрежеде жас ерекшелігіне байланысты шектеу қойылғандықтан, жыраулардың рухани өмірге жақындығы, биік қоғамдық беделі олардың бүкіл қоғамды ғибрат сөздермен әдепке үйретуге, тіпті әдеп нормаларын қалыптастыруға мүмкіндік берді.

Қазақ жыры - ол көркем сөзбен жеткізілген халықтың тарихи жады, ділі, өткені. Сондықтан ғасырлар қойнауынан жеткен жыр полистадиялы құбылыс. Жырдың түрлерінің ғашықтық дастан, қаһармандық жыр, тұрмыс-салт жыры – қай қайсысын алсақ та – кеңістікте дамитын көлемді шығарма, ол бірнеше тарихи кезеңді қамтиды:

- арийлердің «Авеста» (Күн құдайына арналған ән ұрандар жинағы) (б.з.д. 2000 мың жыл бұрын). Бұл кезде «абыз» ұғымы пайда болды;

– сақтардың «Алып ЕрТонға», «Шу батыр» дастандары;

– ғұндардың «Атилла» дастаны;

– көне Түркі қағанаты кезеңінің (VIII ғ.ғ.) «Күлтегін», «Тоныкөк», «Білге қаған» дастандарын сол кездің атақты жыраулары Йоллығ тегін, Тоныкөк шығарды;

– оғыз-қыпшақ кезеңінің «Китаби дедем Қорқыт» дастаны (VIII-IX ғ.ғ.) болса, ал осы кезеңнің атақты жырауы Қорқыт–ата болды;

– ноғайлы заманы кезеңіндегі «Қырымның қырық батыры» 40 цикл жырдан құралған хикаямен (XIII-XV ғ.ғ.) бірге осы заманның атақты жыраулары Асан қайғы, Қазтуған есімдері қоса аталады;

– Қазақ хандығы тұсында жыраулық дәстүр дамуының биік шыңына жетті. Бұл кезеңдегі Шалкиіз, Доспанбет, Мұрын, Нұрым, Ақтамберді, Бұхар жырау т.б. жыр толғаулары, XV-XVIII ғасырларға жатады.

Ислам дінінің таралуымен байланысты туған жыр-дастандар - қиссалар жазба әдебиеттің «кітаби әдебиет» деп аталған тармағын құрайды. Исламды таратушы қожа әлеуметтік жігі поэзия көмегімен бұқара халыққа ислам негіздерін түсіндіруді көздеп, қиссалық жыр арқылы қазақ даласына Құран-хадис хикаяларымен, араб-парсы жырларының мазмұнын таратты [1]. Хиуа мен Бұхара (Көкелташ) медреселерін тәмамдаған жырауларды бұл өлкеде **ахун-жырау** деп атады. Ахундар шығармашылығында қазақ поэзиясында тұңғыш рет араб-парсы әдебиетінен енген бәйіт, ғазал, рубаи, мінәжат жанрлары қолданыла бастады. Ал қисса дастандардың негізгі кейіпкерлері Құран мен хадистердің кейіпкерлері – Мәриям, Жүсіп, Мұса, Сүлеймен т.б. болғандықтан, қиссалық жырлар да имандылық пен инабаттылық шарттарын таратты [1].

Жыраулық дәстүрдің алғашқы **әскери демократия даму** кезеңінде [2] туған жыр үлгілері жырдың көмегімен аруақтарды жинап тілдесуге септігін тигізді. Жыраулар бойында бірнеше қызметтер сабақтасты. Олар көріпкел (жауырыншы), жауынгер, қолбасшы және хан кеңесшісі (уәзірі) болды. Өз өнерін әдетте жырдың кішігірім туындыларынан бастаған олар әлқисса, ән шақыру, жыр бастау, арнау, өсиет, нақыл сөз т.б. өлең құрылымдарын қолданды. Оның басым бөлігі философиялық насихат айту мағынасында құрылды [2].

2. Жыраулық дәстүрдің мектептері

Қазақ даласының батыс және оңтүстік батыс жағында ежелден-ақ жыраулық дәстүрдің бірнеше мектебі қалыптасты. Ноғайлы заманынан бастау алатын Маңғыстауда Абыл, Қашаған, Сүгір, Нұрым, Ақтан, Сәттіғұл т.б. жыраулардың есімдері белгілі. Мұнда жырды өзіндік мәнермен айту үрдісі бар.

Оңтүстік батыста Ақтөбемен оңтүстіктен шектесіп жатқан Арал мен Қармақшы Қызылордадағы ішінара екі жергілікті жыр мектебін құрайды. Ақтөбедегі Әбубәкір Кердері, Құдайберген Кердері есімдері ерекше аталады. Қазіргі Хобда ауданында ғұмыр кешіп, өзі салған медреседе бала тәрбиесімен өткізген Әбубәкір Кердері мұрасы діни фәлсафаның үздік үлгісі.

Қызылорда жыр мектебінің Арал тармағы «Мырзастын жыр мектебі» деген атаумен халыққа таныс. Нұртуған-жыраудан бастау алып, ізбасарлары Дәріғұл, Кәрібоз, Жаңаберген, Жансүгір (Сары жырау), Жаппарбердімен жалғасты. Олардың көпшілігі алуан кәсіппен айналысты. Мысалы, Нұртуған ақындығымен қатар, балуан да болды, ал Жаңаберген дауысы, сал мен серілердікі сияқты 25 шақырым жерден естілетін. Қармақшы мектебінің де екі тармағы болды: олар Жиенбай жырау және оның жолын жалғастырушы ұрпақтары – Рүстембек, Көшеней, Бидас және Ешнияз салдан бастау алатын ұлы Кете Жүсіп, одан қалды – Мұзарап, Шораяқтың Омары, Балқы Базар, Тұрмағамбет, Тасберген жырау, Шегебай Бектасұлымен жалғасты [3].

Арал мен Қармақшы дәстүрінде «маңырама» деген атаумен белгілі жарты тонна кіші аздаған дірілмен айтылатын көмей әдісі таралған. Осындағы жырлардың мақам саздарының әуендік негізі кең диапазонды қамтиды: бас буыннан (кіші октава) бастап сағаға дейінгі (екінші октава) аралықта болып, толғау, ән шақыру, жыр бастау жанрларына жалғасады. Әуендік дамуы жағынан күйге жақын жырдың саз-мақамдары аспаптық дәстүрде өз сыңары – жыр-күйге айналды. Тарихи дамуы жырдан кейінірек пайда болған құбылыс ретінде еліміздің оңтүстік (Қызылорда) және оңтүстік-батыс (Маңғыстау, Ақтөбе) аудандарында таралған жыр-күйлер жыр мен күйдің сипаттарын біріктірді. «Ре-соль», «ре-ля» ладтық тірекке негізделген бастапқы стереотипті бас буын әуенінің дамуы, тарау немесе жаңа тақырып көрсетілімі сайын бірнеше рет қайталануы бұл күй дәстүрінің өзіндік ерекшелігін анықтайды. Ал жоғарғы регистрде ұзақ дыбысты қалқытып созу интонациясы және одан кейінгі біркелкі речитативті ән иірімінің төмен түсуі жыр-күйдің жыр сипаттарын көрсетеді. Жалпы жыр-күйдің суырып салма табиғаты шағын, ал кейінгі кездері пайда болған оның көлемді нұсқалары төкпе күйдің композициялық құрылымын айқындайды. «Жыр бастау»,

«ән шақыру», «күй шақыру», «құлақ күйі» сияқты жырға кіріспе қызметін атқарған көркем формалар әндерден әлдеқайда күрделі болды. Негізгі әуеннің әр жаңа көрсетілімі саз мақамы мен қағысы жағынан өзгертіліп отырды. Орта буын немесе кіші сағада басталып, негізгі тақырыптың көрсетелімінен соң қорытындылаушы тарау орындалды. Мұнда күйшілер өзінің бар орындаушылық шеберліктерін ашуға мүмкіндік алды, деп жазады жергілікті жыр-мақамдардың көркем болмысын зертеуші Төлепберген Тоқжан [4].

Сырдың жыраулық дәстүрінің ислам дінімен байланысты бөлігін *ахун жыраулар* таратты [1]. Ахун - молда мағынасында парсы тілінен енген ұғым. Ахун жыраулар Бұхара, Хиуа медреселерінде діни білімнен сусындап, жыр, мінажат, араб-парсы әдебиетінен енген *төрт таған, рубаи, газал, бәйит* секілді өлеңдерден сөз иірімдерін өрді. Бұл өңірдегі *қиссалық* поэзияның мәтіні жазбаша жазылған «кітаби әдебиет» болып, мазмұны діни уағызға жақын-тын. Діни ғибрат мағынасындағы қиссалардың негізгі кейіпкерлері Құран Кәрім мен Хадистерге құрылды. «Назира» дәстүріндегі (белгілі уақиға желісін өз көзқарасымен, түсінігімен баяндау) жырларда парсы ақындары (әсіресе Фердаусидің «Шахнама» жыры) мен түркменнің «Көроғлы» жыры қазақ көпшілік қауымның ерекше ілтипатына бөленді [1].

3. Батыс Қазақстан жыраулық дәстүрі. Махамбет

Қазіргі таңда Орал-Атырау жыр мектебінің көркем өзгешеліктері ғылым үшін ақтаңдақ болып қалуда. Шығармашылығы беймәлім болса да XIX-ғасырдың аяғы мен XX-ғасырдың басында ғұмыр кешіп XX ғасырдың 30-шы жылдарында репрессияға ұшыраған Жұмабай жырау мен Насихат Сүгірұлы терме мен толғауларын ғылыми жүйелеп қарастыруды қажет етеді. Әйтсе де тек Насихат Сүгірұлы жырларының жалпы көлемі 3 мың жол және екі көлемді дастан құрайды («Айдады патша жыраққа» және «Еділ-Жайық екі су»).

Тарих кеңістігінде уақыт сынынан өткен тұлғалар заманасы алыстаған сайын ірілене, сомдала түсетіні хақ. Шынайы кесек құбылыстарды ұғыну жолында олардың бір емес сан салалы қырынан танылатыны тағы бар. Осы тұрғыда Махамбет Өтемісұлының көркемдік әлемі, болмысы, мән-мағынасы мен сыр-сипаты да тыңғылықты танылып бітпеді. Бүкіл дәуір толғағын ән-өлеңімен жеткізген ұлы тұлға, азаттықты көксеген күрескер, құдіретті батыр, дәулескер күйшілігімен шектелмеген. Өжет те өршіл, орақ тілді ақын, өлеңдерін әуезді сазға салып жыр-терме, әрі ән шығарғаны аян. Оның «Соғыс», «Әй Махамбет, жолдасым», «Арғымақтан туған қазан ат», «Күн болған», «Аспанда ұшқан бозторғай», «Махамбет термесі», «Еңселігім екі елі», «Су туар шідерлі аттай» т.б. термелері мен әндері сахна төрінде Ғ.Құрманғалиевтің, Мекес Төрешевтің, Қ.Рахимованың, Қ.Орашеваның, Ж.Сәрсенғалиевтің, Қатимолла Бердіғалиевтің, Нариман Үлкенбаевтің, С.Жанпейісованың, Мейрамгүл Орашева, Қ.Кәкімовтің және басқалардың орындалуында белгілі. Махамбет шығармашылығы 1927 жылдан-ақ филолог мамандардың назарынан түспей келеді. Ал музыкатанушылардан бүгінгі таңда Махамбеттің екі ән шығармасын Б.Қаракұлов пен Т.Мерғалиевтің нотаға түсіруімен «Қазақтың музыкалық фольклоры» жинағында баспа жүзін көрді. Махамбет шығармашылығының бұлтарыссыз күші халықтың сарқылмас қуатын бейнелеген терме-жырларында. Қазіргі таңда азамат ақынның шығармалары Исатай бастаған шаруалар қозғалысының деректі күнделігі, ұлы уақиғаның ерлік шежірешісі деп бағаланды. Халық даналығы мен тарихи шындықты ұштастыра, қоғамда әлеуметтік маңызы бар мәселелерді қозғаған оның шығармашылығы жырдың ереуіл жыр түрін дамытты.

Жастайынан зердесі ерте оянған Махамбет ауыл молдасынан оқып, мұсылманша, орысша сауаты бар адам ретінде Исатайдың сенімді хатшысы болып, хат, ұран, үндеулер жазғаны аян. Ағасы Бекмұхамбет бидің шешендігінен келген үрдіс Махамбеттің көтеріліске дейін айтысқа түсіп сайысқанынан да байқалды. Сөз бастаған шешен, ел бастаған ақын ол өз жұртына да, өзге жұртқа да даралығын танытып мойын бұрғызды. Белгілі ғалым, қоғам қайраткері, саяхатшы әрі жазушы Е.Ковалевский: «Ол өз сөзін дәлелдеу үшін нағыз құран сөздерін келтірді және оны түсіндіргенде өзінің ойы мен түйсігінен алып айтты. Соған қарағанда, құранды терең оқып, зерттеген тәрізді», - деп жазған еді. Көзі ашық,

көкірегі ояу ақынның жігерлі де асқақ жыр-термелері түр-мазмұн ерекшелігі жағынан жазба әдебиетке біртабан жақын түр. Сұлулық пен шыншылдық бойына біткен ақынның тағдыры оны Құрманғазы, Шернияз есімді хас өнердің биік бәйтеректерімен жүздестірді. Әйтсе де, терме-толғауларында Махамбет табынған асыл ер Исатай және соңынан ерген рухы биік азамат батырлар Қабыланбай, Рысалы, Кебек, Қалдыбайлар негізгі кейіпкерлер ретінде Махамбет өлеңдерінде тарланға, арыстанға, бұланға, ақ сұңқар құстың баласына, асқар таудағы су бүркітіне, бәйтерекке баланып, олардың жан тазалығы мен арлығы табиғат құбылыстарымен салыстырылады.

Ақынның ой-толқыны күрес толқынымен сабақтас. Оған ыңғайлы 7-8 буынды жыр ағымы Махамбет жырларының буырқанған асау рухын серпілтеді. Бірақ шумақ өлшемі, буын мөлшері, ұйқас тәртібі қатаң сақталмайды, шұбыртпалы ұйқаспен ағытылады.

Вариантты дамитын тирадалы негізі бар әуен тар көлемді дыбыс қатарлы, қашаған пернесіне сүйенеді. Термелердің музыкалық ырғағы өткір синкопалы, пунктирлі өрнектермен өріліп, сөздің айтылу мәнеріне икемделеді. Дыбыс алу ерекшелігі жағынан жол басында глиссандалы орындалатын бейтарап дыбыстардың келуімен, ал аяқталар сәттерде соңғы дыбыстардың үдетіле, күшейтіле шығу заңдылығын байқатады. Кейбір термелер төкпе күй секілді қос демді, екі түрлі регистрді (бас буын, орта буын) қамтиды («Әй, Махамбет жолдасым»). Тирадалы ортаңғы тараулар әдетте бастапқы негізгі әуенді жан-жақты дамытып түрлендіреді. Мұндай жағдайда 2, 3-ші шумақтар (яғни ортаңғы шумақтар) бастапқысынан екі есе көлемдірек болып келеді («Соғыс», «Толғау»). Ал термелердің қарапайым құрылымдары тирадалы шумақты дәл қайталайды («Аспанда ұшқан бозторғай», «Махамбет термесі»). Қиып түсер өткірлігі, қызу қанды жігерлілігі, нәсердей екпінді дауылдай долылығы Махамбет ән-өлеңдерін ерекше пафосқа бөлейді. Еркіндікті аңсап, атқа мінген арыстан жүректі азаматтар ерлігін аспанға көтере жыр төккен адуынды ақынның әрбір сөзі от-жалынмен суарылған, көк жүзінде жалт-жұлт етіп ойнаған найзағайдай айбарлы. Сонысымен де ол жастарға үлгі боларлық ұлттың мәңгі өшпес алтын қазынасы.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Байбосынова Ұ. Сыр бойы ақын-жыраулары шығармашылығындағы ислам тақырыбы [Текст]: филология ғылым. канд. ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертацияның авторефераты / Ұ.М.Байбосынова - Алматы: Әл-Фараби атынд. Қазақ мемлекеттік ун-ті, 2006. - 28 б.
2. Тұрсынов Е. Қазақ ауыз әдебиетін жасаушылардың байырғы өкілдері- Алматы: «Ғылым» - 1976, 200 б.
3. Жүсіпов Б. Мырзастың жыр мектебі - Алматы: «Рауан», 1992. - 134 б.
4. Тоқжан Т. Сырлы сарын [Текст]: музыкалық-этнографиялық жинақ / Т.Т.Тоқжан. - Алматы: «Фонд Сорос-Казахстан», 2002. - 264 б.

МАХАМБЕТ ӨТЕМІСОВТЫҢ БАТЫРЛЫҚ БЕЙНЕСІНІҢ МУЗЫКАЛЫҚ КӨРІНІСІ

Қдырниязова Ж.К.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Батырлық тақырып қазақ мәдениетінде ерекше орын алады, қазақ жері өзінің батырларымен ежелден бері танымал, олардың ерліктері эпостар мен аңыздардың негізін қалаған. Жырау батырлар ерліктерін ертегілерде шырқаса, музыканттар оларға күйлер мен әндер арнайды, суретшілер халық батырларының бейнелерін барынша шынайы жеткізуге тырыса отырып, олардың сырт келбетін ұқыптылықпен қалпына келтіреді. Бірақ батырлардың өздері де өнердегі шеберліктерімен танымал, көптеген күйлер, әндер мен

өлеңдер қалдырып, ұрпақтарға тарихи жағдайды, билеуші шынның қысымы астындағы қарапайым халықтың қиындықтарын жақынырақ білуге мүмкіндік берді.

Махамбет Өтемісов өзінің ерлігімен ғана емес, сондай-ақ елеулі әдеби және музыкалық мұра қалдырған батырлар әлемінің жарқын өкілдерінің бірі. Оның өлеңдері көптеген тілдерге аударылып, көптеген поэтикалық және музыкалық шығармаларда қайта ойластырылған.

Махамбет Өтемісовтің күйлері өткен ғасырдың ортасында фольклоршылар мен этномузыкатанушылардың арқасында орындаушылар мен зерттеушілердің назарын аударды. Ұлы батырдың шығармаларының алғашқы жазбаларын Ш. Уәлиханов пен А. Затаевич жазған. Кейінірек XX ғасырдың 60 жылдары Ахмет Жұбановтың тапсырмасымен экспедиция ұйымдастырылып, оның барысында атақты «Өкініш» күйі жазылды. Бұдан басқа, К. Ахмедияров («Шашақ найза шалқар күй») пен И. Кенжалиев («Махамбеттің күйлері») күйлердің тұтас жинақтарын шығарды [1].

«Алпысыншы жылдардың» ақындары О. Сүлейменов пен А. Вознесенскийдің мінбе ақыны Махамбет Өтемісовтың жалынды өлеңдері де оның музыкасы сияқты өшпес әсер қалдырды.¹³

Олжас Сүлейменовке Махамбет поэзиясының жанашырлығы мен бейнелігі жақын. Дәуір жаршысы ақынның дәстүрін жалғастыра отырып, Сүлейменов өзінің шығармашылығында аңызға айналған батырдың бейнесін бейнелеп қана қоймай, өзінің "Махамбетке" өлеңінде батырға тікелей жүгінеді:

*Қас жауыңды
Ел алдында жазықты
Жерге қағып жіберіңіз қазық қып.
Қайсар бопсың, бірақ сенің жсырыңның
Аржағында жатады бір нәзіктік.¹⁴*

Сүлейменовтың «Батыр Махамбеттің жазаға дейінгі дұғасы» атты қайғылы шығармаларының бірі халық батыры бейнесін музыкада шебер бейнелеген композиторлар В. Парпибаев пен А. Абдинуровты да немқұрайлы қалдырған жоқ. Әрқайсысы Сүлейменовтің өлең жолдарын өзінше бейнелеген: А. Абдинуров дауыс және фортепианоға арналған камералық шығарма жазды, В. Парпибаев жиырма жыл бойы әскери дирижер қызметін атқарып, өзінің жақын үрмелі музыкасына жүгінді. Оның түсіндіруінде «Дұға» - бұл дауыс пен үрмелі оркестрге арналған «Баллада».

В. Парпибаевтың "балладасы" үш бөлімнен тұратын строфалық түрде жазылған. Композитор мәтіннің құрылымына кейбір өзгерістер енгізіп, бірінші өлеңді ең соңында қайталайды:

*Бісіміллә!
Жорықтарда өткен күнді өлшемен,
Жүрек толы ашу-ыза,
Мол шемен.
Ат үстінде туған ерді,
Дүние-ай,
Кіріптар ғып айдап өтті-ау көшемен!*

Сонымен қатар, В. Парпибаев «Бісіміллә» дұғасының сөздерін де шығарманың соңында қайталап, тақырыптық және эмоциялық күмбез жасайды. О. Сүлейменовтың «Дұғасы» батырдың «Ал толық Ай аспанда/ Күлше нандай,/ Қол созамын мен оған!» деген

¹³ О. Сүлейменовтың ұсынысы бойынша А. Вознесенский Махамбет Өтемісовтың өлеңдерін аударуды қолға алып, кейіннен халық батыры поэзиясынан шабыт алған «Махамбетті оқи отырып» атты өз өлеңдерінің топтамасын шығарды.

¹⁴ О. Сүлейменовтың өлеңдері К. Мырзалиевтің аудармасында берілген.

философиялық сөзімен аяқталады, бұл тағдырымен белгілі бір кішіпейілділікті, сөзсіз өлімді тыныш қабылдауды білдіреді. В. Парпибаевтың «Балладасында» керісінше, халық қаһарманы Махамбет Өтемісовтың қызу темпераментті мінезі атап көрсетіледі, мұндай соңына шыдағысы келмейтін оның ашулы сөздері тағы да сол эмоционалды қарқынмен естіледі. Алайда тыныштық бәрібір бас дауысындағы сол



Сурет 1 – Қорытынды бөлім

Композитор баритональды партияның барлық спектрін толық көрсетеді - ең төменгі ноталардан (*F*) бастап - шекті жоғары (*g¹*) нотаға дейін. Вокалдық партияның диапазоны екі октава болғанына қарамастан, оның негізін речитативтік қойманың тар көлемді интонациялары құрайды, бұл бір жағынан баяндау сипатын, екінші жағынан - бас кейіпкердің ішкі эмоциялық шиеленісін көрсетеді.

Туындының лад негізі минорлы ладтарға тірек болып табылады, атап айтқанда, бірінші бөлімде кілттік белгілеріне 5 бемоль (*b-moll*) қойылғанына қарамастан, «*f*» тұғыры бар фригиялық тетракордтың басымдығы сол кіші секунданың интонациялық негізінде сезіледі.

Оркестрдің дыбыстық бейнеленуінің жарқын мысалы - "Мен жалаңаш қылыш сияқтымын" сөзіне жазылған үшінші шумақ болып табылады, осында аспаптардың партияларына жайылған бүтінтонды пентакорд «*e-fis-as-b-c*» естіледі. Тактінің соңғы үлесіндегі аккорд қынаптан алынған қылыштың сықырлауын бейнелейтін жоғарғы регистрдегі *sf*-мен алынды – 38 такт (2 – сурет).



Сурет 2 – Үшінші шумақ

Шарықтау шегі лад ауыстырумен белгіленді, бемольдардың біртіндеп «еруі» жүреді, 6-саннан бастап *c-moll* «менің жүрегім қыспақты кречет...» сөздерімен естіледі, ал 7-саннан композитор кілттік белгілерден толық бас тарту арқылы (*C-dur*) кейіпкердің жердегі күйзелістерден тазартылғанын, оның бүкіл әлемдіктен арылып, дүниелік нәрселерден алшақтануын, ата-баба рухтарына үндеуін көрсетеді.

«Дұға» - А. Абдинуровтың вокалдық музыка жанрына алғашқы үндеулерінің бірі, кейінірек бұл сала композитор шығармашылығында көп қырлылығын ұсынатын болады, алайда бұл үлгі композитордың авторлық беделін қалыптастыру тұрғысынан үлкен қызығушылық тудырады. Жанры бойынша «Дұға» басты кейіпкердің тағдыры, оның өткені туралы ойлары және қазіргі күннің бұлтартпастығы алдындағы қарапайымдылық көрсетілген қайғылы монолог болып табылады. А. Даргомыжскийдің «Қартайған капрал» драмалық әнімен эмоционалды құрамдас бөлігі бойынша параллельдер пайда болады, ескі сарбаз да, Махамбет батыр сияқты, биліктің ашкөздігінің құрбаны болды.

«Батыр Махамбеттің жазаға дейінгі дұғасы» - бұл үшбөлімділік белгілері бар еркін формадағы кең ауқымды вокалдық-аспаптық туынды. Музыка сөзден кейін жүреді, речитативті сипатқа ие. Композитор қазіргі заманғы мәнерлеу құралдарымен және әдіс-тәсілдерімен халық батыры өмірінің соңғы сәттерін баяндайды.

Зерттеуші О. Боброва монологтың бейнелі саласының үшжақтылығы бар екенін атап өтті, оның екеуі - Махамбеттің өзінің қырлары - жауынгер мен тұтқын, үшінші сала қазақтардың тұрмысы. [1, 365-б.]. Бұл үш жоспарлылық тек бейнелерде ғана емес, сонымен қатар үш бөлшек: модальдік - тональдік- сонорика түрінде ұсынылған туындының ладтық драматургиясы деңгейінде де көрініс табатынын атап өткен жөн. Модальдік халық бастауын, мәңгілікті, батырдың өз халқымен бірлігін білдіреді. Тональдік - даңқ пен шайқастың өткен күндерінің естеліктері. Сонорика - қаһарманның жан күйзелісі, экспрессия, оның үмітсіздігі, сонымен қатар өлім алдындағы батылдығы.

Монолог қазаға дайындалып жатқан батырдың қасіретті күйін сипаттайтын кіріспемен ашылады. Фортепиано партиясының бас дауысында «до» орган тармағындағы фигурация естіледі, оған нона мен дециманың құрамдас интервалдары қабатталады. Төменгі регистр контроктавадағы тремоло жанама түрде дабыл бөлшегін - эшафотқа шеруді бейнелейді (3-сурет).

О.Сулейменов А.Абдинуров

Sostenuto ♩ = 60

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a Bass staff and a Piano staff. The Bass staff has a single note (C2) with a tremolo effect, indicated by a dashed line and the letter 'spp'. The Piano staff has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Sostenuto' with a quarter note equal to 60. The key signature has one flat (B-flat). The score is for measures 1 through 5.

Сурет 3 – Батыр Махамбеттің жасаға дейінгі дұғасы. Кіріспе

Бұлыңғыр жағдай диссонанс үндестіктерге толы фортепиано партиясы арқылы да беріледі. Гармониялық тұрғыдан композитор квартакордтар мен диатоникалық кластерлерді кеңінен қолданады. Осылайша, автор кейіпкердің ішкі жағдайының эмоциялық резонаторы қызметін атқаратын аспаптық сүйемелдеудің рөлін атап көрсетеді (4-сурет).

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves: a Vocal staff and a Piano staff. The Vocal staff has a melodic line with lyrics in Russian: "ме-ня во-дят пеш-ком как со-ба-ку по го-ро-ду!". The Piano staff has a complex texture with triplets and dynamic markings 'sp' and 'ff'. The score is for measures 13 through 17. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/8.

Сурет 4 – Кульминациялық бөлім

Барлық ашуланшақтық, "ер – тоқымда туылған" жауынгер Махамбеттің ерең ызасы «қаладағы ит сияқты жаяу» алып жүреді- бұл аты аңызға айналған батыр үшін қорлаудың ең жоғары түрі, ол фактуралық және динамикалық түрде баса айтылады, бір сөз тіркесі subito piano – дан fortissimo-ға дейін естіледі.

Монологтың жалпы шарықтау шегі кезінде біз дәл осындай техниканың қолданысын байқаймыз – динамиканың өсуімен аккордтық үндестіктерден кластерлерге көшу. Шарықтау шегіне жеткенде вокалдық партия фортепиано партиясынан бөлініп қалғандай, олардың арасында лад контрасты - вокалдық партия минорда, кластерлер мажорда пайда болады. Осылайша, батыр болашаққа деген үмітінен бас тартып, ата-бабалардың рухына - *Ауах!*

Аруах! Аруах! - деп жүгінеді. Азаптардан тазалану жүреді, сүйемелдеу ретінде өте қанық дыбыстан кейін таза квинта және фригиялық трихорд бойынша октавалар қозғалысы қалады.

Екі композитор да О. Сүлейменовтің өлеңіне 90-шы жылдары - біздің мемлекетіміздің тәуелсіздігінің қалыптасуы кезеңінде, ұлт рухына моральдік қолдау қажет болған кезде жүгінді. Тарихқа, қазақ халқының қаһармандарына үндеу - осы күрделі кезеңде табиғи серпін болды.

Махамбет Өтемісовтың тұлғасы бостандық пен шындық үшін күрестің символына айналды. Оның өмірі, халық үшін күресі мен өлімі, поэзиясы мен музыкасы ұрпақтарының жүрегіне әрдайым үн қосады. Қазақ әдебиетінің классигі Мұхтар Әуезов Махамбет туралы былай деді: "Шайқаста - батыр, оның өткір сөзі орақ тәрізді. Жалынды ақын, құмар шешен, Исатай - Махамбет көтерілісіндегі ең көрнекті қатысушыларының бірі. Махамбет қазақ ақындарының ішінде ең дарындылардың бірі, оның поэзиясы бір кездері ең жарқын, қызықты, таңғажайып, халықтың үні мен тілі болған, оның арманы мен ұмтылысын білдірген. XIX ғасырдың барлық әдебиетінде, оның батырлық поэзиясында, Махамбеттен басқа ешкім де езгімен күресте жүрген халықты ашық және ынтымақтамаған".

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Боброва О. Три аналитических этюда о творчестве Алибия Абдинурова. // Родному ВУЗу наш талант. – Алматы: «Өнер», 2005. – 496 б.
2. Казбекова Ж. Трактовка тембра в оркестровых произведениях композиторов Казахстана. Дисс. на соиск. уч. ст. кандидат искусствоведения. – Алматы, 2009.
3. Канапьянов Б. Образ Махамбета в творчестве современных поэтов// URL: http://www.nklibrary.freenet.kz/elib/collect/statyii/obraz_mahambeta.htm
4. Токтарова Ж. Каждый бы хотел быть Махамбетом// URL: <https://kazpravda.kz/n/kazhdyy-by-hotel-byt-mahambetom/28.02.2020>

ҚОБЫЗБЕН ӘН-ЖЫР АЙТУДЫҢ ҚАЛЫПТАСУ ТАРИХЫ

Сатыбалды Ұ.Л.

Қазақстан Республикасы, Ақтөбе қ.

Ұлы өнерді Тәңірінің берген үлкен сыйы деп білетін халқымыздың музыкалық мәдени мұрасы тарихтың сантарау соқпақ жолдарынан өтіп, дамып, жетіліп, дәстүр жалғастығымен біздің заманымызға келіп жетті. Қадым замандардан бері үзілмей келе жатқан ұлы өнерде халқымыздың басынан кешірген қуаныш пен қайғысы, мұң мен шері жатыр. Сөз өнері қарқынды дамыған халқымызда ән мен жыр өнері өзара дамып, шарықтау шыңына жетті. Оның айғағы саналатын бүгіндегі стильдік ерекшеліктер мен орындаушылық ерекшеліктеріне байланысты бөлінетін дәстүрлер мен мектептер.

Қазақта ішінара орындаушылыққа байланысты бөлінетін мектептерді санамағанда, Арқа, Жетісу, Сыр бойы, Батыс Қазақстан сынды үлкен төрт түрлі аймақтық дәстүрлерге бөлінуі тегіннен-тегін емес. Әрине мұның бәрі дамып, дараланып бір мезетте бола қалған жоқ. Алыс жол қашанда алғашқы қадамнан бастау алады демекші бұл жолда ұлы өнердің өсіп жетілуінің де өз сатысы, өз тарихы бар.

Академик Ахмет Жұбанов өзінің «Замана бұлбұлдары» деп аталатын еңбегінде Шоқан Уалихановтың: «Қазақтар өздерін музыкантпыз деп есептейді. Ол қабілеттің тууы жөнінде олардың аңызы да бар. «Ән аспаннан қалықтап ұшып келеді. Оның жерге ең жақын кезін байқаған халық, әнді ұстап қалған, ал жоғары қалықтаған жердің адамдары ешнәрсе үйрене алмаған. Құдайдың құдіретімен келген ән қазақ жерінде, тіпті, төмен ұшқанда қазақ халқы оны естіп, әнді жақсы айтатын себебі осы» шынында да қазақтардың дауыстары таза, үні үнді, құлақтарының есітуі тамаша. Құрметті баяндамашының пікірі бойынша «Елу жылдан

кейін қазақтар орталық қалалар театрларына әншілер, музыканттар жіберуі мүмкін, олардың ұлттық дамуларының ол басы да болып қалар» [7] деп ардақты ғалымның пікірін көрсеткен. Иә, ұлы өнерді тәңір сыйы деп білуі ежелден қалыптасқан құбылыс. Жалпы дала мәдениетін зерттегенде осындай аңыз-қиссалардан бастау аламыз. «Мифологияның заманы өтті» дейтіндерге Алексей Лосевтің: «Мифтік болмыс – шынайы болмыс. Миф жанды һәм қарапайым шындық. Жалпы біз өмір сүріп отырған осы әлем аңыздың негізінде жаратылған. Сондықтан да әлем мен тіршіліктің пайда болуын рационалды ғылым түсіндіріп бере алмайды» [8] деген пікір айтады.

Жоғарыда атап кеткен төрт үлкен дәстүрдің бастауында қазақтың жыраулық өнері тұр. Қадым замандарда жыраулардың үні қара қобыздың шерлі үнімен де ерекше үйлесімділік тапты. Ғалым Шоқан Уәлихановтың: «Жырдың мағынасы сазды шығарма. Жырламақ етістігінің мағынасы әуендетіп айту. Барлық дала жырлары қобыздың сүйемелдеуімен әуендетіп айтылады. Әдетте, жырдың арқауы өмір немесе ертедегі белгілі бір батырдың ерліктері болып табылады. Айта кететін жайт, батырдың өмірі, ерлігі, бір сөзбен, баяндау қара сөзбен, проза тілімен айтылады, ал жыр жолдары тек басты кейіпкер немесе кейіпкерлер сөйлеген кезде қолданылады» [9] Бұл пікірі халық музыкасындағы қобыздың рөлін көрсетеді.

Ахмет Жұбановтың: «Үні, әуезі өте бай және бір аспап – қобыз. Қобыз тұтас ағаштан ойылып жасалады. Оған тағылатын да екі шек. Қобыз шанағының үстіңгі беті түйе терісімен қапталып, шек ретінде аттың қылы пайдаланылады. Ысқышы иілген садақ тәрізді келеді. Оң қол ысқыш арқылы қобыздан үн шығарса, сол қолдың саусақтары шекті қатты баспай, жаншымай, тырнақтың түбімен жанасып қана тартады (қобыздың мойны мен тартылған шек бір-бірінен алшақ тұрады). Бұлай ойнау құлаққа жағымды үн шығарады, ол адам үніне өте ұқсас. Домбыраға қарағанда қобызда ойнау аса қиын болғандықтан, оны екінші бірі ұстай бермейді. Қыл қобыздың тылсым үнін бақсылар өз мақсаттарына пайдаланған. Дімкәстердің ауруын жазып, денсаулығына көріпкелдік жасаған қазақ қобызшылары бұл аспап үшін небір ғажайып күйлер шығарған» [6] деген қобыз жайлы мінездемесіне сүйенсек, қобызды бақсылар көп қолданғандығын байқаймыз. Қобыз хақында «Қобыз өте ескі дәуірден келе жатқан музыка аспабы. П.Пельоның айтуынша қобызды қытайлар түріктерден үйренген... Қобыздың ең ескі түрі – Ұлытаудың теріскей баурайында бір ғажайып мүсін таста сақталған. Екінші бір түрі Қарқаралы аймағында, Дегелең тауының бір алабында VI-VIII ғасырларда мүсін тасқа қиып түсірілген.

Қобызды қандай ағаштан жасауды қазақ пен Алтай елінің аңыздары өте жарқын түрде суреттейді, оны үйеңкі ағаш деп атайды. Ол қазақтың тақпақ сөздерінде әдемі айтылған: «Үйеңкінің түбінен, Үйіріп алған қобызым...» Қазақ аңыздары бойынша, үйеңкі су жағасында өсетін көп жыл жасайтын эпикалы ағаш, ол әрқашан су жағасының сәулетті көркі, өзінің тұлғасы да көлемді, сабағы жуан, әдемі жапырағы орасан зор көп. Ол дымқыл сулы жерді де, құрғақ жерді де бірдей жақсы көреді. Бұл туралы халық айтатын аңызды өткен ғасырда Г.Н.Потанин жазып алып аяулы ғалым А.Н.Веселовский өзінің еңбегінде пайдаланған... Қазақтың ескі дәуірдегі қобызының формасы аққудың бейнесіне ұқсайды, мойыны ұзын, құйрығы соқпақ, ұзынша келген, аққудың құйрығы сияқтанып тұрады. Сырт жағынан қарағанда аққудан ешбір өзгешелігі жоқ. Сол сияқты бір-екі қобызды Болат Сарыбаев Алтай қазақтарының ішінен тапқан. Қобызды аққудың түсіне келтіріп жасаудың зор тарихи дәстүрі бар. Бірінші, халықтың сұлулықты ой-санасы бойынша, қудың даусы – жаратылыстағы құлаққа әдемі естілетін ең сұлу үннің бірі. Екінші – аққу қазақтардың ерекше қадірлейтін киелі құсы, оны еш уақытта атып өлтірмейді (табу), су бетінде жүзіп жүрген аққуды көрсе, оған жаны қуанып, сүйсіне қарайды. Мүмкін, тарихи заманда аққу түркі тайпаларының бір тотемі болуға тиіс» [10] деп Әлкей Марғұлан өз ойын айтады.

Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының профессоры Утеғалиева: «Қазақ зерттеушілері Қорқытқа қобызды ойлап табушы деп қараса, басқа түркі елдері оны жырау, түрік эпосының авторы деп санайды. Қобыз аспабының шығу тарихы тікелей Қорқытпен байланысты. Бұл аспап бізде, қарақалпақтарда, тау тәжіктерінде сақталып қалған. Қалған елдерде түр пішіні, дыбысы өзгерістерге ұшыраған. Бізде ол аспап қобыз деп аталса,

басқа елдерде гопуз, комус, копас, кобза деп кете береді. Қырғыздарда – қыл қияқ, түрікмендерде – гиджак. Қазақтар үшін Қорқыт ыспалы қобыз аспабының авторы болса, әзірбайжан халқында ол – гопузды шығарушы. Гопуз – шертпелі аспап. Гоп – биіктік, уз – дыбыс дегенді білдіреді. Яғни «ғажайып дыбыс» дегенді білдіреді. Әзірбайжандарда гопузда озандар ойнаған. Олар Қорқытты бірінші озан деп санайды. Ал озан –шаман дегенді білдіреді. Оны кейбір ғалымдар алғашқы ыспалы аспап болғандығын да жазады» [3] деп өз пікірін ортаға салады. Негізінде шертпелі аспаптарды ертерек шыққан деп жатады. Бұған не дейсіз? – деген сұраққа профессор Утеғалиева: «Тарихи деректерге сүйенсек, ыспалы аспаптың шығу тарихын біздің эрамыздың I ғасырына жатқызады. Ондай болса, Қорқыт бұдан да ертеректе өмір сүруі мүмкін ғой. Ал шертпелі аспаптың шығу тарихын біздің эрамызға дейінгі IV ғасырға жатқызады. Негізі, аспаптардың өзі ерте шығуы мүмкін. Қобыз түркі тайпалары болмай тұрып пайда болуы мүмкін. Мысалы, моңғолдарда бұл аспап “моренхур” деп аталады. Морен – ат, хур – ішек дегенді білдіреді. Олар бұл ыспалы аспапты моңғолдар ойлап тапқан деген пікірде. Солардан кейін түріктерге тараған деп ойлайды. Моренхурдың дыбысы негізінен қобызға ұқсайды» [3] деп жауап берген. Ал, академик Ахмет Жұбанов: «Халық спаптарының ішінде домбырадан кейінгі көбірек кездесетін қобыз. Қобыз көп замандар бойы дүниеуи аспап бола алмай, бақсы-балгердің қаруының бірі болып келді. Бері келе, он тоғызыншы ғасырда ғана қобыз дүниеуи аспап болып, оның ішінде тек бақсының жын шақыруы емес, халықтың санасында келе жатқан жайлар ызыңдай бастады» [11] деген пікір айтады. Жұбановтың ойымен келісе отырып, қобыз бақсылар мен жыраулардың басты аспаптарының бірі болғандығын анықтаймыз. Әлкей Марғұлан қобыз XIII ғасырда қыпшақтар арқылы Мысырға дейін тарап, сондай бір әдемі қобыздың суретін Мысырда суретке түсіргендігін және қобызды қазақ пен қарақалпақ, өзбек арасында эпикалы жыр айтуға құдіретті болғаны осы соңғы заманға дейін сақталып келгендігін айтқан. [12] Сондай-ақ, ескі дәуірден сақталып келген қобызды тартып отырған күйшіні бірінші рет Маңғыстауда суретке түсірген Бронислав Залесский, одан кейін Ертіс өзені бойында көрген В.В.Радлов. Сондай қобыздың бірнешеуін жарыққа шығарған Капд, одан алып жаңадан еңбегіне кіргізген Ф.Шварц. ондай қобыздарды кейін әдемілеп суретке бастырған И.А.Чеканинский, Болат Сарыбаевтар болғандығын да айтады.

Ғалымдардың бұл пікірлеріне сүйене отырып, ежелде қобызды бақсылар мен жыраулар көп қолданған дедік. Ендеше «жыршы», «жыраулар», «бақсылар» кімдер осының астарына үңілейік. Тұрсынов өзінің «Қазақ ауыз әдебиетін жасаушылардың байырғы өкілдері» деп аталатын ғылыми жұмысында бұл турасында бірнеше ғалымдардың пікірлерін келтіріп кетеді: «Профессор Н.Смирнова: «Жырау» сөзінің мағынасы – «жыр айтушы» деген сөз... Бұл жыр айтушылар институты қаншалықты көне болса, атауы да соншалықты көне», - деп жазады (Смирнова, 1952, стр.40). Профессор Е.Ысмайлов Н.Ильминскийдің пікіріне және татар тілінде «жыру», «жыруче» сөздерінің «жыр» сөзімен мағыналас екендігіне сүйене отырып, «жырау» сөзін «жыр», «жыр айтушы», «жырламақ» сөздерімен байланыстырып, бұл сөздің мағынасы «тарихи жыр айтушы, болашақты болжаушы» екендігін айтады. (Ысмайлов, 1956, 39-40-беттер). Бұл пікірді қарақалпақ фольклоршысы Қ.Айымбетов те қолдайды. «Жырау» деген сөздің -шығу негізі – «жыр жырлату». «Жырау» сөзінің пайда болуы туралы, оның шығу негізі «жыр» сөзінен келіп шыққаны туралы өткен ғасыр ғалымдары Н.И.Ильминский, В.В.Радлов, Л.З.Будагов, Ш.Уәлиханов, - міне бұлардың бәрі де «жыр жырлау» сөзімен байланыста екендігін айтады», - деп жазады ол (Айымбетов, 1968, 76-77 – беттер).

Сөз ыңғайы келіп тұрғанда айта кетуіміз керек: В.Радлов “жырау” сөзінің «жыр жырлауменен» байланыстығы жөнінде ештеңе айтпаған болатын. В.Радлов сөздігінің I томы 2-бөлігінде «ыр», III томы 1-бөлігінде «йыр», «йырлыжы», «йырла», «йырцы», IV томы 1-бөлігінде «жырау», «жыраушы» сөздері әрқайсысы жеке-жеке мақалаларда көрсетіледі (Радлов, 1893, стлб. 1365; Радлов, 1905, стлб. 473, 477, 480; Радлов, 1911, стлб. 120). Л.Будаговтың сөздігінде «жырау» сөзі «йыр», «ыр», «жырламақ», «йырламақ», «йырлычы», «жырлачы», «йырлаы», т.с.с сөздермен қатар көрсетіледі (Будагов, 1871, стр. 388). Осыған

қарап Л.Будаговтың «жырау» сөзін «жыр» түбірінен шығарғандағы туралы қорытынды жасауымызға болады.

Ежелгі түркілер «йырағу» деп жыршыны, өлеңшіні айтқан (Қошғарий, 1963, 43-бет). Татарлар «жыр айту» дегенді «жыру» деп айтады... Түркілермен тығыз байланыста болған және ғасырлар бойы түркілердің мәдени ықпалында болған армяндардың тілінде «жырау», «жыршы» мағынасын білдіретін «ата», «деде» сөздері сақталып отыр. Түркілер Қорқытты «ата», «деде» деп атап жүр. Ендеше «Қорқыт ата», «деде Қорқыт» сөздерінің түпкі мағынасы «Қорқыт жырау», «яғни насихат, өсиет айтушы жырау» деп айтуымызға хақымыз бар сияқты» деп топшылайды.

Ал, «бақсы» сөзінің қайдан шыққаны туралы көптеген ғалымдар өз ойларын айтқан. Аталмыш ғылыми еңбекте Е.Тұрсынов: «Бақсының әр халықтардағы атаулары әрбасқа. Мәселен, қырғыздар оны «бақшы» дейді. Сахалар «ойуун» деп атаса, алтайлар, хақастар, тувалар «қам» дейді. Палластың айтуына қарағанда, Астрахан қазақтары отқа май құйып, болашақты болжаған адамдарды «қамша» деп атаған. Осы «қамша» сөзі сірә ілеріден келе жатқан «қам» сөзімен түбірлес сөз болса керек. Ш.Уәлиханов «бақсы» сөзін қазаққа сырттан ауып келген сөз, оның моңғол тіліндегі мағынасы «ұстаз», ұйғыр тіліндегі мағынасы «оқымысты» деп жазған.

«Бақсы» сөзінің «ұстаз», «ақын», «емші», «тылсым білімді білуші» деген мағыналарын келтіре келе, Е.Ысмайылов та, Б.Сарыбаев та қазақтың «бақсы» сөзінің «бахшы» сөзімен түбірлес екендігін мойындады» [13] дейді. Ғалым «бақсы» сөзінің шығу төркінін дұрыс айыру үшін тілдік талдауға ғана емес, сонымен қатар бақсылардың атқаратын міндеттерін қарастыруға сүйенген жөн екендігін айта отырып, ол әрі жыршы, әрі күйші, ол әрі дәрігер, әрі сәуегей деп Б.Кенжебаевтың бақсы туралы пікірін келтіреді. Бақсылар арасындағы қобыздың рөлі туралы Болат Сарыбаев: «Бақсылар қобызды тойда және тағы басқа жиын-кештерде пайдалануға мүлде тиым салған. Олар қобызды халық музыкасының бір аспабы ретінде пайдалануына қарсы болды. Аспапты сілкігенде, оның ұшындағы сақина теңгешелер, қосымша дыбыс береді. Бақсылар сылдырмақ үнін күшейту арқылы жұртты қорқыту үшін де пайдаланған. Ал қобызшылардың аспаптарында әлем-шәлкем ілкесылдырмақтар сирек кездеседі. Имек ысқыш жасап, тері мен жылқы қылын пайдалану сол кездегі басқа аспаптарға да тән құбылыс» [1] дейді. “Әруақтарды” шақыру тек қана бақсылардың қолынан келгендіктен ел арасында бақсы әйелдерде болған. Оларды “елті” деп атаған.

Академик Әлкей Марғұлан: «Жырау-бақсылар кездескенде, ең алдымен, қобызға қосылып, боздап сарын айтады. Сарнаған кезінде олар шабыттанып, екіленеді. Одан соң сөзбен сәуегейлік, болжау айтуға ауысады. Ең соңында қобызбен Қорқыт күйін тартады. Бақсы жыраулар жаугершілік кезде қолбасының қасында болып, қобызға қосылып, азынатып жауынгерлік дәстүрді жырлайтын болған. Әскер жауға аттанарда оларға рух беріп, қобызбен күй тартады. Соғыс үстінде жәй (жада) тасымен күн жайлатып, ашық күнде «қар жаудырып, боран соқтыратын» болған. Бақсының кереметі деп осыларды айтады» [10] дейді. Сондай-ақ аяулы ғалым: «Шоқан Уәлихановтың суреттеуінше, бақсы тылсым дарыған білгіш, оның ой-санасы өзгелерден ерекше тұрады, өзі ақын, өзі музыкант, өзі болашақты болжайды әрі дәрігер болады. Бұл қасиеттердің барлығы Қорқытта болған қасиет. Қазақтар бұл атақты ескі жырауларды бақсы дейді, моңғолша – үйретуші, ұйғырша – бітікші, түрікмендер – бақшы деп өздерінің ақын-жырауларын айтады. Қазақ арасында әрбір кісі бақсы бола бермейді, сол сияқты біздегі әрбір адам ақын (поэт) бола алмайды» [5] деп Шоқан Уәлихановтың бақсылардың функциясы туралы пікірін келтіре отырып өз ойын ортаға салады. Осылайша бақсылардың функциясын анықтай аламыз. Жоғары да атап өткен бақсылық та, жыршылық та кешегі оғыз қыпшақ дәуірінде Қорқыт атаның бойынан көрінді. Бізге жеткен ел арасындағы аңыз әңгімелер бойынша Қорқыт “қобыз атасы” атанған ұлы даланың ойшылы еді. Ұлы ойшыл, философ атанған Қорқыт атаны қастерлеу басқа да түркі халықтарына тарағаны секілді қазақ қоғамында да кеңінен етек алды. Бұл турасында академик Ә.Марғұлан: «Қазақ халқының аңыздар бойынша, тарихи заманның ойшыл данасы

Қорқытты қадірлеу, оның тартқан қобызын, айтқан толғау сөздерін (сарын) қасиеттеу – қазақ халқының ой-санасында аса күшті болған. Қорқытты ардақтау, оны дана тұту, сәуегей (әулие) деп тану соңғы заманға дейін берік сақталған. Оны «Қорқыт күй», «Қорқыт сарыны» дейтін музыкалық аңыздар сипаттайды. Оны қадірлеу әсіресе, халық жырында, халық музыкасында, халықтың аңыз-сарындарында жиі кездесіп отырады. Қазақ халқының Қорқытты ерекше қадірлеу себебін ашуға өткен ғасырда Ш.Уалиханов пен В.В.Бартольд көңіл аударған еді. В.В.Бартольд пен В.М.Жирмунский «бұл қадірлеуді қазақтар, қыпшақтар арқылы оғыздардан мирас етті» дейді. Бұл дұрыс айтқан пікір, бірақ аяулы ғалымдар қазақтың көбінесе қыпшақтан тарағанына ерекше мән беріп, олардың құрамында оғыз тайпаларының да сілемі болғанын еске алмаған » [14] деген пікір айтады. Осылайша халық жүрегіндегі Қорқыт атаның орынын аңғаруға болады.

Қорқыт ата кім? Аңыз Қорқыттың тарихтағы рөлі қандай? Оның “қобыз атасы” атануының сыры неде? деген сұрақтарға жауап беріп көрейік. Қорқыт атаның өмір сүрген уақыты жайында ғалымдар әртүрлі пікір айтады. Р.Рақымқызы Қорқыт атаның шыққан тегі мен өмір сүрген уақыты туралы: « “Қобыздың атасы” атанған Қорқыт баба VII ғасырдың соңы мен VIII ғасырдың басында Қызылорда облысы, Қармақшы ауданына қарасты Сырдария өзенінің төменгі жағында, Жанкент (кейбір деректерде Жаңакент, Янгикент болыпты кездеседі) қаласында өмір сүрген. Тарихи жазба мәліметтер мен халық шежіресіне сүйенсек, Қорқыттың әкесі Қарақожа оғыз тайпасына жататын баят руынан шыққан, ал анасы – қыпшақ қызы... Қорқыттың қашан туғаны, қанша жыл өмір сүргені жөніндегі пікірлер де әр алуан. Кейбір деректер Қорқытты «VII-VIII ғасырларда өмір сүрген» десе, енді бір ғалымдар «VIII-IX ғасырларда жасаған» деген пікірді ұстанады. Сол сияқты, бірқатар деректерде Қорқыттың 95 жыл жасағандығы айтылса, кейбірінде 300, тіпті 400-ге келген деген болжам бар. Ал әзірбайжандардың «Деде Қорқыт кітабында» «Расул ғалей хи уәссалам заманына жақын, Баят бойында Қорқыт Ата дейтін бір ер тұрыпты» деп, Қорқыттың өмір сүрген уақытын Мұхаммед пайғамбардың заманына жақындатады. Тіпті кейбір ғылыми еңбектерде Қорқыт атаның пайғамбарға елші болып жіберілгені жазылған. Бірақ мұның бәрі түркі халықтары ислам дінін қабылдағаннан кейінгі тірлік болуы мүмкін. Шын мәнісінде көптеген дереккөздер Қорқыттың оғыз-қыпшақ елі тәңір дінін ұстанған кезеңде өмір кешкендігіне, жырау, жыршылықпен қатар, бақсылық қасиеті зор асқан емші көріпкел болғандығына меңзейді. Алайда көшпелілердің исламға бет бұруынан кейінгі кезеңде Қорқыт «мұсылман әулиесі», «дін жолындағы адам» ретінде көрсетіле бастаған» [3] дейді. Ал, ғалым Әлкей Марғұлан Қорқыт қай ғасырда өмір сүрді деген сұраққа: «Абұлғазы-баһадүр жазған шежіресінің бір жерінде: «Қорқыт – Аббас халифасының (VII-VIII ғ.) кезінде болған адам. Қорқыттың туып-өскен жері – Сырдарияның жағасы», - дейді. Қорқыттың күйші, тарихи адам екені бір ғана араб жазуларына белгілі болып қоймай, оның жыршы, музыкант, философ екені грек жазушыларына да белгілі болады. X ғасырдағы Рум (Византия) патшасы болған Константин-қырмызы деген жазушы «Мемлекет басқару» деген кітабында Қорқытты «Пешене қыпшақтардың ел ағсы» деп көрсетеді... Константиннің жазуынша, ол барған Пешене қыпшақтардың жұрт басқарған биі Қорқыт болады. Академик Бартольд «Орта Азия» деген кітабында: «Қорқыт – оғыз жұртының атақты ғалымы, философы, жыршысы, музыканты еді. Қорқыттың аты X ғасырларды пешене қыпшақтарына берілген болады» - дейді. Сөйтіп Қорқыттың жасаған дәуірі туралы бұл көрсеткен тарихшылар біріне-бірі қайшы келмейді, олардың пікірінше Қорқыт VIII-IX ғасырлар ішінде жасап, ол Орта Азияға ислам дінін таратқан Аббас халифалығымен тұстас болады» [3] деп жауап береді. Ғалым Рахманқұл Бердібаев: «Оғыз руларының Сырдария бойында, Қаратау атырабында VIII-X ғасырлар мөлшерінде өмір сүргенін еске алсақ, Қорқыт туралы әпсаналардың шыққан кезеңін де болжауға болады. Қалай болған күнде де Қорқыт ата жайындағы сөздер түрік халықтарының ең ескі жәдігерлері қатарына қосылатыны анық. Көрнекті ғалым профессор Х.Г.Короғлының көрсетуінше, “Дәде Қорқыт кітабының” төрт бөдімінде баяндалған оқиғалар оғыздардың Сыр бойында, Қазақстанда жүрген кезеңінің шындығын бейнелейді. Эпоста көрсетілген кейбір адам аттарының күні бүгінгі дейін, Түркістан төңірегінде

сақталып отыруы да өз тарапынан бағалы мағлұмат бере алады. Мәселен, бұл маңда “Дәде Қорқыт кітабындағы” Баяндыр (Байылдыр), Қарашық, Теке есімдері қазіргі кезде жер-су аттары болып қалған. Этимологиялық, зерттеулерді күтіп тұрған басқа да атамалар (Шәуілдір, Жанкент, Қараспан т.б.) баршылық. “Дәде Қорқыт кітабындағы” оғыздар мен қыпшақтардың қатар өмір кешкен осы кезеңінің ғажайып мұрасы деп қарауға болады. Бұған қазақ арасындағы Қорқыт жөнінде желілі аңыз-әңгімелердің айтылып келуі дәлел» [15] деп Қорқыттың өмір сүрген уақыты мен ортасы жайлы өз пікірін ортаға салады.

Ел арасында Қорқыт ата жайлы аңыз-әңгімелер көптеп кездеседі. Сонды аңыздардың бірінде: «Қорқыт бірнеше саз аспабын жасайды. Бірақ өзіне ұнамайды. Бір кезде аспанан екі періште қарлығаш болып келеді де, «Қорқыт өзінің қобыз атасы екенін білмейді-ау» деп, көкте қанаттарымен сызып, қобыздың бейнесін салады. Оның қалай жасалатынын да айтады. Құс тілін түсінетін Қорқыт мән-жайға қаныққаннан кейін қобызды жасап шығып, алғаш «Тәңір» атты күйін дүниеге әкеледі» [3] делінеді. Аңызда баяндалғандай Қорқыт ата осылайша “қобыз атасы” атанады. Қобыз өзі екі шекті ыспалы аспап деп жоғары да келтірілген Ахмет Жұбановтың қобыз жайлы мінездемесіне сүйене отырып, ежелден келе жатқан музыкалық аспаптардың екі шекті болуының қыр-сырын Қорқыт Ата атындағы ҚМУ оқытушысы Тамаша Дүйсенбаева: «Қобыз да, домбыра да – шекті аспап. Осынау бірнеше мыңжылдық тарихы бар музыкалық тарихы бар музыкалық аспаптар біздің заманымызға дейін еш өзгеріссіз жетіп отыр. Тәңірге табынған түріктердің ұғымында бір нәрсе анық болатын: аспан-жер, күн-түн, от-су, өмір-өлім, ақ-қара, шындық-өтірік, жақсылық-жамандық т.с.с. осындай философиялық ұғымнан қобыз да, домбыра да қос шекті болып туған болу керек. Есте жоқ ескі заманнан жыр, терме, әндеріміз қобыз, домбыра т.б. көптеген музыкалық аспаптардың сүйемелдеуімен орындалатыны белгілі. Ал аспаптық музыкамыздың қай ғасырда пайда болғанын дөп басып айту қиын. Профессор Т.Қоңыратбаев «күй сөзінің семантикасын тарихи негізде былайша жүйелейді. 1. Сарын. Ол V-VI ғасырлардағы бақсылық сарынына арқау болған музыкалық-ладтық жүйе» десе, профессор А.Сейдімбеков көне кезең күйлерін біздің заманымызға дейінгі VIII ғасырға тірейді» [16] деп түсіндіреді.

Қорқыт ата жайлы ғалымдар көп жазды. Профессор Шәкір Ыбыраев: «Қорқыт ата туралы аңыздарға қарасақ, ол – біріншіден, бақсы. Екіншіден, көзге көрінбейтін түрлі жындармен, аруақтармен тілдесіп, әрекет жасап отырады. Соның ішінде, мысалы, Қорқыт қобыз тартқанда қасына келіп отыратын қырық қыз. «Олар Қорқыт қобызының даусын естіп, Арқадан іздеп шығыпты. Бірақ бәрі шөлге шыдай алмай өліп, тек қана Ақсақ қыз жетіпті» Бұлар – реалды емес, тек бақсы қобыз тартқан кезде өзінің тілдесетін жындарын, перілерін, басқа да тылсым құбылыстарын шақырып алады. Бұл бізге қазір қиял-ғажайып нәрсе сияқты болып көрінеді, ал іс жүзінде бақсылық наным-сенімде анық бар дүние» [3] дейді. Сонымен қатар дана Қорқытқа тиесілі деп аталатын он екі жырдан құралған «Дәде Қорқыт кітабы» турасында академик Рахманқұл Бердібаев «Дәде Қорқыт кітабы» мен қазақ эпосында ұқсастық көп екендігін айтады. 2008 жылы жарық көрген «Қорқыт ата кітабы» атты еңбекте академик: «Қазақтың төл эпикалық дәстүрінде көп белгілермен Қорқытты еске салатын бір тұлға бар. Ол – қазақ-ноғайлы жырларында есімі құрметпен аталатын Сыпыра жырау. Қорқыт пен Сыпыра ұқсастығының түпкілікті себебін анықтау арнаулы зерттеулерді керек етеді. Қалай болған күнде де оғыз, қыпшақ жырындағы осы екі тұлғаның ел шеше алмаған қиын мәселелер жөнінде кеңес, болжам айтатыны, кесек, көркем толғайтыны бұлардың жыраулық дәстүр бастауында тұрғанын дәлелдейді» [2] дейді. Сейсен Мұқтарұлының “Ұлы бақсы” деп аталатын жыры аңыздарда жеткен Қорқыт атаның әкесі саналатын Қара бақсының өмір жолынан бір үзік жырланады. Туындыда Қара бақсымен тағдырлас болған VI-VII ғасырлардағы көшпенділердің, яки қыпшақ хандығының, оғыз жабығысының тұрмыс-салты, әдет-ғұрпы бақсымен сабақтас қарастырылады. Зерттеуші Болат Сарыбаев: «Осы заманғы музыкалық аспаптар тарихи дамудың ұзақ және күрделі жолынан өткен. Бірақ олар туралы мәлімет толық емес, сондықтан да бұл жөнінде бірқатар мәселелер біз үшін гипотеза күйінде қалып келеді. Сондай гипотезалардың бірі, музыкалық аспаптардың қалай шыққандығы жөнінде. Кейбір деректерге қарағанда, ысқышты аспаптардың бірқатары орта

ғасырлардың басында пайда болды деп жорамалдауға болатын сияқты. Мәселен, бізбен көршілес өзбек, ұйғыр, тәжік, түркімен, азербайжан халықтарының арасында көп тараған аспап-гиджакты зерттеушілер Х ғасырда өмір сүрген өнер тапқыш және атақты ғалым Абу-Али Ибн-Сина (Авиценна) шығарған деген болжам айтады. Ал, біздің халқымыздың қобызын Қорқыт жасаған және қылқобызбен ең бірінші күй тартушы деген аңыз бар. Қорқыт шамалап айтқанда, VIII-IX ғасырларда өмір сүрді. Бұл дәуір ысқышты аспаптардың шығу мерзімімен дәл келеді. Ал, бір қатар елдерде мұндай ысқыш аспаптар едәуір кейінірек тараған. Айталық, орыстың гудогы тек XV ғасырдан бері ғана белгілі» [1] деп Қорқыт пен қылқобыз жайлы өз пікірін білдіреді. Келтірілген ғалымдардың пікірлерінен Қорқыт атаның өмір сүрген уақытына байланысты тартыс көп екенін аңғаруға болады. Қайткен күнде де бұл болжамдардың арқауы аңыз-әңгімелер болғандықтан дәп басып айту қиын.

Бақсылық пен жыраулық өнер аса үйлесімділікпен тұла бойына тоғысқан Қорқыт бабаның өнегелі өмірі оғыз-қыпшақ заманымен тікелей байланысты болғандықтан бізге жеткен аңыз-әңгімелер негізінде шаманизмнің ұшқыны әлі де болса баршылық. Алғашқы адамдар «жын ән-күй, әңгіме, ертегілерді ұнатып, құмартып тыңдайды» деген түсінік болған. Осы ырымдардың негізінде жын, иелер ән-күй ертегілерді құмарта тыңдап, риза болғандықтарын білдіріп, аңшыларға аң жібереді, егіннің өсуіне мүмкіндік береді, ауырудың бетін қайтарады, адамдардың өтініштерін орындайды деген наным-сенімдер болған. Халқымыздың арасында кездесетін аңыздардың бірінде Қорқыт қобыздың үнін таза етіп шығара алмай жатқанда әйелі келіп: «Қобызды ашық жерге қойып, жасырынып жат. Шайтан қобызды көріп, сенің епсіздігіңді келемеж қылып, қай жерін қалай түзеу керегін өзі айтып берер. Сен оның айтқанын жақсылап ұғып ал» - деп кеңес береді қорқыт әйелінің айтқанын істеп, қобызды ашықтау жерге қойып, өзі қалың бұтаның ішіне тығылып жатады. Қобызды көріп қойған шайтан Қорқыттың епсіздігін келеке қылып, қобыз мойнының жоғарғы жағына кішкене тиек орнатса-ақ қобыздың дауысы таза шығатынына Қорқыттың ақылы жетпегендігін айтып, өзінше мәз болып кетіп қалады. Қорқыт қобыздың мойнына тиек орнатқанда, қобыздың дауысы күңірене, таза шыққан екен [3] деген аңызда бар. Шаманизмнің негізі әруаққа сиыну болғандықтан бақсылар үшін әруақтың өзі тәңірі болған. Бұл аңыздарда шаманизмнің қалдықтары басымдау. Зерттеуші Әуелбек Қоңыратбаев: «Шаманизм оғыз-қыпшақ дәуірінде орнығып қалыптасқан еді. Эпос табиғатында шаманизм элементі басым болғандықтан, оны түсіну көп нәрсеге анықтық енгізеді. Оның бір мәнісі – қазақ ауыз әдебиеті антиисламдық рухта туындаған. Бұл нанымды біз фольклор табиғатымен байланыстырамыз» [5] деген тұшымды ой айтады. Ғалымның бұл пікірін құптай келе Қорқыт баба өмір сүрген дәуір Қоңыратбаев айтқан заманмен дәлме-дәл келетінін аңғарамыз.

Халық арасында қара қобызды сарната ән салып, төгілте жыр орындаушылар азда болса әлі де баршылық. Осы дәстүрдің басында қашанда Қорқыт баба есімін көреміз. Бізге жеткен Қорқыт күйлерінің қаншалықты Қорқытқа тиесілі екені белгісіз. Бірақ Қорқыттың күйі деген қайсы бір күйді алып қарасақта кіріспе бөлігінде мұнды бір сарын қайталанып отырады. Осы сарын Қорқытқа тиесілі болуы мүмкін деген пікірді профессор Сәуле Утеғалиева алға тартқан болатын. [3] Қорқыт атаның өмірі мен шығармашылығын әлі де зерттеп, зерделей түсуді қажет етеді. Атап көрсеткеніміздей бізге жеткен бақсылар турасындағы аңыздар көнеден келе жатқан бақсылардың халық арасындағы дәрежесі мен қадір-қасиетін көрсету мақсатында туындаған көркем ойдың жемісі болуы әбден мүмкін. Десекте, зерттеуші Сейіт Қасқабасов: «Мифтік оқиғалардың болатын шағы – мифтік дәуір. Ол қасиетті уақыт деп есептелген, себебі барлық заттың пайда болуы, осы күнгі түр-түсі, ерекшелігі сол заманда орныққан деп түсінілген. Мифтік сана бойынша заттың шығу мәнін ұғу үшін оның шығу тархын білу керек, яғни заттың мәні мен тегі теңестіріле байланыстырылған. Қай заттың болмасын шығу тегін білмейінше, оны пайдалануға болмайды. Міне, мифтің көбінесе этиологиялық болатыны осыдан» [15] деген пікір ұстанады. Бұл дегеніміз аңыздар желісі шаманизм дәуірінен қалыптасып, әлі де болса қазақ даласында шаманизм қалдығы бар деген сөз. Осылайша аңыздар желісімен Қорқыт ата өмір сүрген дәуірді анықтай келе қобыздың шығу тарихына да көз жүгірткендей боламыз. Бірақ

ескеретін жайыт бұл болжамдар мен зерттеулермен ғана шектеліп қалуға болмайды. Қорқыт ата туралы, қыл қобыздың шығу тегі туралы, әншілік-жыршылық өнер жайлы әлі де болса зерттеп зерделей түсуді қажет етеді.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Сарыбаев Б. «Қазақтың музыкалық аспаптары», «Өнер» баспасы, Алматы 1981 жыл.
2. Бердібаев Р. «Қорқыт ата кітабы», «Фолиант» баспасы, Астана 2008жыл.
3. Жұлдыздар отбасы «Аңыз адам Қорқыт», №06 саны, 18 наурыз 2011 жыл.
4. Мағауин М. «Қобыз сарыны» монография, «Жазушы» баспасы 1968жыл.
5. Дәуренбеков Ж., Тұрсынов Е. «Қазақ бақсы-балгерлері», «Ана тілі» баспасы, Алматы 1993 жыл
6. Жұбанов А. «Ғасырлар пернесі», «Дайк-Пресс» баспасы, 2002 жыл.
7. Жұбанов А. «Замана бұлбұлдары». «Дайк-Пресс» баспасы, Алматы 2001жыл, 2 басылым
8. Салт-дәстүр сөйлейді, түйін сөз
9. Шоқан Уәлиханов көп томдық шығармалар жинағы, Алматы «Толағай групп» 2010 жыл.
10. Марғұлан Ә. «Қазақтың халық музыкасындағы Қорқыт дәстүрі», Классикалық зерттеулер, «Әлем әдебиеті» баспасы, Алматы 2014 жыл.
11. Жұбанов А. «Бірнеше сөз», «Жұлдыз» журналы, №9 саны, 1968 жыл.
12. Ежелгі жыр-аңыздар, Алматы 1985 жыл.
13. Тұрсынов Е. «Қазақ ауыз әдебиетін жасаушылардың байырғы өкілдері», Қазақ ССР-нің «Ғылым» баспасы, Алматы 1976 жыл.
14. Лениншіл жас газеті, 1970 жыл, 1 қаңтар.
15. Қазақ фольклористикасы, «Білім» баспасы, Алматы 2007 жыл.
16. Дүйсенбаева Т. «Қобыз бен домбыра ұлттық өнер», «Ақиқат» журналы, №11 саны, 2010 жыл.

ҰЛТТЫҚ МУЗЫКА ӨНЕРІ МЕН БІЛІМ БЕРУДІҢ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ

МУЗЫКЛЫҚ ПЕДАГОГИКАНЫҢ ДАМУЫ;

ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒЫ МУЗЫКА МӘДЕНИЕТІНДЕГІ КОМПОЗИТОРЛЫҚ (САЗГЕРЛІК)
ЖӘНЕ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ДӘСТҮРЛЕР;

МУЗЫКА ӨНЕРІНІҢ БАСҚА ӨНЕР ТҮРЛЕРІМЕН ЖӘНЕ ЖАЛПЫ БІЛІМ БЕРЕТІН
ПӘНДЕРМЕН ӨЗАРА БАЙЛАНЫСЫ;

ӨТКЕН ДӘУІР МЕН ҚАЗІРГІ ЗАМАН МУЗЫКАСЫНЫҢ БАЙЛАНЫСЫН ЖАҢА
ТЕХНОЛОГИЯЛАР МЕН ОЛАРДЫ ҚОЛДАНУ МҮМКІНДІГІ АРҚЫЛЫ ЖАҢҒЫРТУ

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ.

КОМПОЗИТОРСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО, ЕГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ И ВЗАИМОСВЯЗЬ С
ДРУГИМИ ВИДАМИ ИСКУССТВ И ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМИ ДИСЦИПЛИНАМИ.

НОВЕЙШИЕ ТЕХНОЛОГИИ И ВОЗМОЖНОСТЬ ИХ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В
ТРАНСЛИРОВАНИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКИ (ОБРАЗОВАНИЯ) ПРОШЛЫХ
ЭПОХ И СОВРЕМЕННОСТИ

«TOPICAL ISSUES OF NATIONAL MUSICAL ART AND EDUCATION»

THE DEVELOPMENT OF MUSIC PEDAGOGY

COMPOSING AND PERFORMING TRADITIONS IN MODERN MUSICAL CULTURE

MUSICAL ART, ITS INTERACTION AND INTERRELATION WITH OTHER TYPES
ARTS AND GENERAL EDUCATION

THE LATEST TECHNOLOGIES AND THE POSSIBILITY OF THEIR USE IN
BROADCASTING AND INTERPRETING MUSIC (EDUCATION) OF PAST ERAS AND
MODERNITY

МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІН ДАМЫТУ ЖӘНЕ ҰЙЫМДАСТЫРУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Уразалиева М.А.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Ұлттық ой-сана арқылы мемлекеттік бірегейлігінің қалыптасуы жас ұрпақтың рухани адамгершілігінің жаңашыл бағыттарын анықтайды. Осы тұста «Музыка» пәнінің алатын орны ерекше. Музыка пәні мұғалімінің мақсаты бәсекеге қабілетті, заман ағымына ілесе алатын, өмірге икемді жеке тұлғаны қалыптастыру. Өзінің шығармашылық жұмыстарында жаңаша оқытудың әдіс-тәсілдерін іздестіру, музыка пәнінің аймағында игерілетін білім сапаларын арттыру, жалпы музыка мәдениетін қалыптастыру және олардың жеке ерекшеліктері мен болмысы ескере отырып музыкадан жан-жақты білім берудің арнайы ерекшеліктерін негізге алады. Қазақстан Республикасындағы жалпы орта білім беру *тұжырымдамасы* – жалпы орта білім беру жүйесінің мақсаты, міндеттері, ұйымдастыру ұстанымдары мен бағыттары бейнеленетін негізгі құжат болып табылады. Бұл тұжырымдама Қазақстан Республикасының «Білім туралы» Заңына [1]; «Қазақстан Республикасын 2020 жылға дейін дамытудың стратегиялық жоспарына» [2]; Қазақстан Республикасында білім беруді 2020 жылға дейін дамытудың мемлекеттік бағдарламасына, Болоньдегі Еуропа елдері білім министрлерінің кеңесіне, ЮНЕСКО-ның үздіксіз білім беру туралы ұсыныстары басшылыққа алынып отыр.

Жоғары динамикалы, жаһандану дәуірінде өмір сүру үрдісін, ойлау мен қарым-қатынасты түбегейлі өзгертетін байланыс құралының қарқынды дамуы, сондай-ақ адамның интеллектісіне, әл-ауқаттылығына, оның икемділігіне, жасампаздық іс-әрекетіне қол жеткізетін тәсілдер қоғамның негізгі жолы бола бастады. Қазақстан қоғамындағы мұндай жағдайда өзекті мәселелердің бірі — өзгермелі әлеуметтік және экономикалық жағдайда өмір сүруге дайын ғана емес, айналасындағы шынайы өмірге белсенді қатынасын байқатып, оны жақсартуға ықпал ете алатын, бәсекеге қабілетті жеке тұлғаны қалыптастыру болып табылады. Осыған байланысты жеке тұлғаға қойылатын мынадай талаптар алдыңғы орынға шығады: креативтілік, белсенділік, әлеуметтілік жауапкершілік, ой-өрісінің кеңдігі, жоғары кәсіби деңгейлі сауаттылық, танымдық әрекетке қызығушылығының басымдығы.

Жаңартылған білім беруде балаларды оқытудағы музыка пәніне оқыту Қазақстан Республикасы Білім беруді дамытудың 2011-2020 жылдарға арналған мемлекеттік бағдарламаны негізге ала отырып жасалды. Білім беруді жаңарту, жетілдіру жағдайында жалпы білім беру ұйымдарындағы музыка мұғалімдеріне оқушы дамуын жобалау ісінде, жеке тұлғаға және оны дамыта оқытуға, тәрбиеленушілердің негізгі қызметін атқаруына жағдай жасауда негізгі рөлді береді.

Мектеп оқушыларының құзыреттілігін қалыптастыру жағдайында және олардың ұлттық музыкаға деген қызығушылықтарын арттыру, олардың мүмкіндіктеріне, жас ерекшеліктеріне, әр оқушының ішкі қажеттілігін есепке ала отырып тұлғаға бағытталған құзырлы, белсенді оқытуына жол қоюы қажет. Сондықтан, ұлттық музыканы мектеп оқушыларының бойына сіңіру, ғылымға баулу, оқуға үйрету, ойлауға, жаңа шешімдер таба білу мен өзінің болашағын жасауға үйретеді. Қазіргі заманғы мұғалім тек білім негіздерін, дағды, біліктерді игеріп қана қоймай, тәрбиеленушілердің дамуына тиіс барлық түрлерін игеруге міндетті [3, 5- 6].

Музыка пәні сабағының өзектілігі: Оқушыларға білім беру нәтижелілігін арттыру мақсатында жаңаша оқыту түрлері мен әдістерін қалыптастыру жағдайында білім беру процесінде ақпараттық - коммуникациялық технологияларды қолдану өзекті мәселелердің бірі болып табылады.

Музыка пәнінде қолданбалы технологияны пайдалану тәжірибесі Ғылым мен білім аясындағы қолданбалы технология ғарыштап дамып отырған ХХІ ғасырда жалпы музыкалық білім беру дамыған ақпараттық технологияларды, музыкалық компьютерлік бағдармалар мен

ноталық редакторларды қолданудың қажеттілігі, музыкант маманның іскерлік қабілетіне, білімі мен кәсіби біліктілігіне деген талаптардың ұлғаюына байланысты сұранысты қажет етеді. Осы модуль негізінде оқушылар жаңа музыкалық-педагогикалық технологияларды қолдану барысында музыкалық шығармаларды талдау, сараптау, теориялық, гармониялық құрылымдарын айқындау жұмыстарымен танысады, музыкалық жанрлармен таныса отырып өз репертуарларын көбейте алады, тәрбие сағаттары мен мерекелік іс-шараларға, сабақтарға презентациялар мен слайд шоу жасауды үйренеді.

Нәтижеге бағытталған жаңа тұрпатты білім белесіне ену кезеңі Қазақстан Республикасының әлемдік білім кеңістігіне басқан маңызды қадам болып табылады. Ұлттық ой-сана арқылы мемлекеттік бірегейлігінің қалыптасуы жас ұрпақтың рухани-адамгершілігінің жаңашыл даму бағыттарын анықтайды. Осы тұста «Музыка» пәнінің орны ерекше.

Бастауыш білім беру деңгейіндегі пәндер жүйесінде «Музыка» оқу пәнінің маңызы төмендегідей анықталады:

- оқушылардың музыкалық мәдениетін қалыптастыруға ықпал ететін музыканың тәрбиелік, білімділік және дамытушылық мүмкіншіліктерімен;
- балалардың санасына әлемнің біртұтас бейнесін қалыптастыруда музыканың бірден-бір ерекше құралы екендігі;
- оқушылардың денсаулығына ықпал ететін негізгі фактор ретінде вокалды-хор орындаушылық және музыкалық аспаптарда ойнау әрекеттерімен (дұрыс тыныс алуын жолға қою, жас ерекшелігіне сай кездесетін, сөйлеу кемістігін түзеу, қозғалыс координациясы және саусақтар жүрдектігін дамыту, жүйке және дене қызметіне түскен күшті сергіту).

Білімділік міндеттер:

- музыкалық даму әсері мен бейнелі ой-түйсігі негізінде (музыкалық есте сақтау қабілеті, ырғақтық сезімі, ести білу қабілеті) музыканы тыңдай білу қабілетін қалыптастыру;
- оқушылардың музыкалық бейнелігі туралы және музыканың көркемдеуші құралдары жөнінде түсінігін қалыптастыру;
- қазақ халқының дәстүрлі музыкасы туралы және оның кәсіби композиторлық музыкамен өзара байланысын, Қазақстан Республикасында мекендеген туысқан халықтар музыкасы туралы түсінігін кеңейту;
- оқушылардың музыкалық-орындаушылық білімі мен қажетті іс-тәжірибелер жинақтауын қадағалау.

Тәрбиелік міндеттер:

- оқушының қоршаған ортаға көркемдік ықыласы мен адами-эстетикалық қатынасын тәрбиелеу;
- музыка арқылы ұлттық әдет-ғұрыптарға, салт-дәстүрлерге құрметін тәрбиелеу;
- жоғары көркемдік дәрежелі музыкаға эстетикалық талғамын тәрбиелеу;
- өз Отаны мен халқына деген ыстық ықыласы мен сүйіспеншілігін тәрбиелеу;
- музыка өнері арқылы эстетикалық, ақыл-ойы мен рухани-адамшылығын, елжандылығы мен туған жер табиғатын сүйе білуге тәрбиелеу.

Дамытушылық міндеттер:

- оқушылардың музыкалық дамуына ықпал ету (музыкалық есте сақтауы, ырғақтық сезімі, ести білуі);
- оқушылардың музыкалық шығармаларды қарапайым түрде талдай білуін дамыту (салыстыру, қорыту, сәйкестігін ажырата білуі);
- қол жетімді шығармашыл тапсырмаларды орындай білуін дамыту;
- түрлі музыкалық іс-әрекеттер орындау барысында оқушылардың белсенді шығармашылдығын дамыта түсу (музыка тыңдау, ән орындау, ырғақтық және пластикалық іс-қимылдар, ұсақ моторикасы және шулы музыкалық аспаптармен сүйемелдей білу, импровизация).

Оқу пәнінің мазмұнын саралау барысында төмендегідей *дидактикалық принциптер* басшылыққа алынды: оқу материалдарының білімділігі, тәрбиелігі және дамытушылығының

өзара бірлігі, жүйелігі мен бірізділігі, оқушының музыкалық материалдарды ой-түйсігімен белсенді қабылдауы, білім беретін материалдардың өмірмен тығыз байланыстылығы, азаматтылық, патриоттық және көпұлттылық, эстетикалық және этикалық бағыттарының бағдарлама мазмұнында болуы, бастауыш сынып оқушыларының жас ерекшелігін ескеру [4,3-6].

Оқу пәнінің жалпы құрылымының мазмұны мынадай іс-әрекеттерден тұрады:

Музыкалық сауаттылық (теориялық даярлық) оқушыларда музыка, музыкалық құбылыстар, олардың ерекшеліктері, заңдылықтары, мәнерлеу тәсілдері, композиторлар туралы мәліметтер, нота сауатының негізі туралы алғашқы жүйеленген ұғымды және білімді қалыптастыруды жобалайды. Оқушыларда музыкалық тәжірибенің аздығын ескере отыра, білім алу жүйесі біртіндеп, музыкалық есту әсерлерінің жинақталу реттілігімен, оларды музыка тыңдау, ән орындау және шығармашылық тапсырманы орындау әрекетінде қолдану барысында өтеді.

Музыка тыңдау бастауыш деңгейдегі білім алушылардың музыканы сезіммен және саналы түрде қабылдауға үйрету міндетін іске асырады. Олар аспаптық, вокалды-хор, халықтық және кәсіптік-композиторлық музыканы тыңдауда, жас ерекшеліктеріне сай берілген әртүрлі деңгейдегі күрделі әндерді орындау барысында, музыкалық бейнелерді өзінше түсіндіріп беруді үйренеді.

Ән орындау – балаларды музыкаға баулудың ең белсенді түрі болып, оларды музыкалық дамуына ықпал етеді. Әнді жеке, ансамбль, хормен орындауы, әртүрлі деңгейде жалпы және музыкалық дамыған оқушыларды ықыластылыққа, байқағыштыққа, тәртіптілікке тәрбиелейді, бірыңғай шығармашылық ұжымға топтасуға ықпал етеді. Ән орындау процесінде, мұғалім балаларды хормен дұрыс бағытта айтқызып жүргізетін болса, олардың дауыс диапазоны кеңейе түседі.

Шығармашылық әрекет музыкалық әрекеттердің барлық түрлерінде жүзеге асады және музыка тыңдау, ән орындау, би қимылдармен таныс әндерді сүйемелдеу, аңыз-күйлермен әндер сахналау, түрлі шығармашылық тапсырмалар орындау барысында баланың музыкаға деген сезімі мен қызығушылығы арқылы байқалады. Шығармашылық тапсырмалар арқылы оқушы музыкалық білімін пысықтайды [5, 45- 6]

Музыкалық білім беру мазмұнының негізінде келесі ұстанымдар іріктелген:

Қолайлылық және бірізділік ұстанымдары жас және жеке дара ерекшеліктерін ескере отыра, олардың музыкалық дамуына ықпал ететін, бастауыш сынып оқушыларына орындауға және тыңдауға қолайлы музыкалық материалды іріктеуге көмектеседі.

Эстетикалық және этикалық ұстанымдар бағыты негізінде іріктелген оқу материалы, балаларға бір жағынан музыканың көркемдігін танып білуге, ал екінші жағынан оның мазмұны арқылы біреуге жақсылық жасау, сүйіспеншілік және сыйластық сияқты ұғымдарды сезінуге мүмкіншілік береді.

Азаматтық және патриоттық бағыттар, балаларды өз Отанына және халқына деген сүйіспеншілікке тәрбиелейтін музыкалық материалды іріктеуді реттеді.

Көркемдік және техникалық ұстанымдар, көркемдік және қызықтырғыш ұстанымдар бірлігі іріктелген музыкалық материалдың балаларға қызықты болуына, тәрбиелік, білімділік және дамытушылық сипатқа ие болуына бағытталған.

Оқытудың әдістемелік жүйесінің ерекшеліктері. Әдістеме жүйесі «Музыка» пәнінің ерекшеліктері мен оның құрылымын ескере отырып: музыка сауаты, музыка тыңдау, ән орындау және шығармашылық тапсырма, сонымен қатар балалардың жалпы және музыкалық дамуының қажеттілігі негізінде құрастырылған. Оқушылардың музыкалық әрекет түрлеріне және қойылған міндеттерге байланысты, балалардың әрекетін ынталандыратын (дем беретін) әртүрлі дәстүрлі белсенді әдістер мен оқыту тәсілдері, инновациялық әдістер, жұмыс түрлері қолданылады. Атап айтқанда, сабақта балалардың вокалды-хор және шығармашылық дамуына ықпал ететін, ынтасын, есте сақтау, тапқырлық, өз бетімен дербес жұмыс жасау т.б. қабілетін дамытатын әдістер кең қолданылады. [5,78 б]

XXI ғасыр - білім мен технология дамыған, білім беру реформасы жүзеге асырылу кезеңі. Қазақстан Республикасы Білім туралы Заңында оқыту «Білім жүйесінің басты міндеті-ұлттық және жалпы адамзаттың құндылықтар, ғылым мен практика жетістіктері негізінде жеке адамды қалыптастыруға және кәсіби шыңдауға бағытталған білім алу үшін қажетті жағдайлар жасау, оқытудың жаңа технологияларын енгізу, білім беруді ақпараттындыру, халықаралық ғаламдық коммуникациялық желілерге шығу», - деп атап көрсеткен. Музыка пәні мұғалімі оқыту мен дамыту үрдісінде қабілеттері әр түрлі деңгейлердегі оқушылардың әр қайсысының өсуіне дарындылық қабілеттерінің ашылуына жағдай жасауы тиіс. Мектеп бітірушіні музыкалық терең білімді, интеллектуалық деңгейін жоғары етіп қалыптастыру жолдарын іздестіру, инновациялық әрекеттің тиімділігі педагогикалық технологияларды қолдану арқылы «өзіндік дамуын» жүзеге асыру көздейді.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. ҚР Білім туралы заңы. 114 kaz.narod.ru/BilimZan.htm
2. Қазақстан Республикасының 2020 жылға дейінгі Стратегиялық даму... adilet.zan.kz/kaz/docs/U100000922
3. Қазақстан Республикасында білім беруді дамытудың 2011 –2020... flatik.ru/azastan-...
4. Қазақстан Республикасындағы 12 жылдық жалпы орта білім беру...stud.kz/referat/show/67427
5. "Қазақстан-2050" Стратегиясы қалыптасқан мемлекеттің жаңа саяси...adilet.zan.kz/kaz/docs/K1200002050
6. МУЗЫКА. Оқу бағдарламасы (орта білім беру мазмұнын жаңарту аясында) Бастауыш білім беру (1-4 сыныптар) Наурыз 2016 ж.58 б.
7. 12 жылдық білім беру тұжырымдамалары. №4 (мерзімді басылым), 2009 жыл.
8. Музыка. Оқулық: жалпы білім беретін мектептің 1-сынып оқушыларына арналған./Уразалиева М.А., Омарова С.Қ.- Алматы: Алматыкітап баспасы, 2017,-96 б.
9. Музыка. Әдістемелік құрал: Оқулық: жалпы білім беретін мектептің 1-сынып оқушыларына арналған./Уразалиева М.А., Омарова С.Қ.- Алматы: Алматыкітап баспасы, 2017,-108 б.

МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ ЖҮЙЕСІНДЕ ҰЛТТЫҚ БІРЕГЕЙЛІКТІ САҚТАУ ЖӘНЕ МУЗЫКАНТ-ТҮЛҒАЛАРДЫ ТӘРБИЕЛЕУ

Байбек А.Қ.

Қазақстан Республикасы, Астана қ.

1. **Ұлттық бірегейліктің түп тамыры – дәстүрлі музыкалық өнері** ертеректе қоғамның рухани жағдайының асқақтай түсуіне және оның биік сатыларына көтерілгені ақиқат.

Қазіргі кезде қазақтың дәстүрлі музыкасының ұрпақтан ұрпаққа жеткізіліп келе жатқан рухани-моральдық құндылықтардың төмендеу салдарынан **шығармашылықтың орындаушылық рухынан** айырылып жатқаны бәрімізді қынжылтады.

Бүгінгі таңда дәстүрлі музыка, негізінен, екі фактор арқылы қалыптасып отырғаны белгілі, олар: 1) кеңестік кезеңде қоғамның санасына сіңіп қалған ағымдардың инерциялық жалғасуы; 2) бұқаралық мәдениеттің заңдарына сөзсіз бағынып, оның нарықтық-тұтынушылық негізіне самарқаулықпен ілесе беру.

Қазақтың дәстүрлі музыкасы ұлттардың социалистік даму доктринасына сәйкес фольклорға жатқызылып, ескіліктің сарқыншағы деп есептеліп, оның басты құндылығы композиторлық музыкаға материал болуы ғана деп түсініліп келгенін еске сала кетейік. Бұл

идеялар дәстүрлі музыканың дамуындағы осы жолды басқа амалдың жоқтығын өз еркімен әрі шынайы «түсінгендіктен» ғана белгілеп берген жоқ. Бұл жерде шеткері аймақтардағы ұлттық мәдениеттің дамуын бақылауға алған Орталықтың қысымы маңыздырақ болды. Сондықтан дәстүрлі музыканы түпнұсқа қалпында орындаудың құндылығы ұзақ уақыт бойы ескерілмей келді. Кеңестік насихат халық аспаптары оркестрінің орындауындағы дәстүрлі музыканы аспанға көтере мақтап жатты, мәдени саясат осы феноменді қолдауға бағытталды, қазір де осы жағдай инерция бойынша қайталанып отыр. Индустрияландырудан кейінгі және жаһандану кезеңінде қазақтың дәстүрлі музыкасы мәдениеттің материалдық емес саласы ретінде әрі қарай дамымақ түгіл жойылып кетудің аз-ақ алдында тұрды. Экономикалық өрлеу басталып, халықтың аз ғана бөлігінің материалдық жағдайының жақсаруы, кенеттен байып шыға келуі мен жайлы өмір сүруге көшуі өнердің барлық түріне тұтынушының көзімен қарауға әкеп соқтырды, әсіресе, музыка өнерінен жалт-жұлт еткен сыртқы көркемдікті талап етті. Тындарманның арасында сондай ағым пайда болғанын тез-ақ ұғынған музыканттар халыққа дәстүрлі музыканың эстрадаға бейімделген түрін ұсына бастады. Халық музыкасын синтезатор және домбыра, қобыз, сыбызғы сияқты халық аспаптарымен біріктіре орындау үшін оны қайта өңдеу сол кезде белсенді түрде жүргізілді. Қазақстандағы танымал музыкалық мәдениеттің жағдайын дер кезінде түсініп, жаңа ағымды кеңінен насихаттауды алғаш қолға алғандардың бұл бағытты ДЭКҚО (*домбыраны электро-компьютермен қосып ойнау*) деп атауы кездейсоқтық емес. Өңдеуден өтіп, түрленіп шыға келген дәстүрлі музыка жаңа типтегі домбырашылардың, қобызшылардың, сыбызғышылардың ғана емес, рок-топтардың, эстрада және джаз музыканттарының да репертуарының ажырамас бөлігіне айналды. Кейіннен «жалған халық музыканттарының» кейде қитұрқылыққа ұласып жататын неше түрлі ізденістері мен эксперименттерінің нәтижесінде танымал мәдениетте орындаушылардың эстрадалық домбырашылар, эстрадалық қобызшылар, т.б. тәрізді белгілі бір топтары қалыптасты. Ондай музыканттардың репертуарында өңдеуге ұшыраған дәстүрлі күйлер мен әндер ғана емес, Европаның классикалық және танымал музыка үлгілері де болды.

Сөйтіп, музыкалық мәдениетте тағы бір ағым пайда болды, бір кезде домбырашы немесе қобызшы ретінде жоғарғы музыкалық білім алып, дәстүрлі мәдениеттің өкілдері ретінде тәрбиеленген кәсіби халық әншілері мен домбырашылар танымал музыкаға (попмузыкаға) ауысып жатыр. Халық әншілері, әрине, попмузыкаға өздерінің дәстүрлі репертуарын ала баратыны сөзсіз. Сөйтіп, фольклорлық және ауызекі-кәсіби әндермен қатар, *терме, толғау* тәрізді шағын эпикалық шығармалар да өңдеуден өткізіліп, заманауи композициялардың «шикізатына» айнала бастады. Соңғы кездері өзіндік бір сәнге айналған осы ағымның жаппай таралуы салдарынан «жаңа» орындаушылық стиль қалыптасты.

Бүгінгі күні мәдени ассимиляция кең етек жайған кезде дәстүрлі жанрлардың (ән-күй және терме-толғаулардың), негізінен, «заманауи көркемделген» түрде беріліп, халық орындаушылары осы үрдістердің шырмауында қалып отырған жағдайда білім беру үрдісі ***дәстүрлі музыканың рухани құндылықтарын трансляциялау*** арқылы орындаушылық техниканы жетік меңгерген және репертуары бай *беделді кәсіби орындаушыларды* даярлап шығаруды місе тұтпай, олардың байырғы түпнұсқалық орындаушылық дәстүрді бүгінгіге жеткізуші болып шығуын да ойластыру керек. Бұл орайда түпнұсқалық орындаушылық (аутентикалық орындаушылық!) дегеніміз орындалатын музыканың авторлық мақсаты мен көркемдік бейнесін дәл жеткізіп қою ғана емесігін, *орындаушылық пен шеберліктің жоғары зиялылық деңгейі де* түпнұсқалық болып табылатынын ұғыну керек. Демек қазіргі кезде ***дәстүрлі түпнұсқалық орындаушылықтың рухын қайта жанғырту қажеттілігі өзекті болып отыр.*** Бұл орайда, *аса көрнекті де біртуар орындаушы-композитор тұлғалардың қолтаңбасын сол күйі бұлжытпай жеткізуді қазіргі музыканттардың санасына сіңіру қажет.*

2. Бүгінгі күні музыкалық білім беру жүйесінің барлық сатыларында қазақтың дәстүрлі кәсіби музыканттарын даярлау әлі де бұрынғы қалыптасқан үрдіс бойынша европалық музыка мәдениетінің теориялық және практикалық білім беру негізінде

жүргізілуіне басымдылық беріліп отыр. Европаның кәсіби музыкасы жазбаша дәстүр екені баршамызға мәлім. Европа композиторларының шығармаларын жарыққа шығару, дәстүрін әрі қарай жалғастыру, орындаушылар мен композиторларды кәсіби тұрғыдан даярлау нота жазбасының негізінде іске асырылады. Сол сияқты, халық орындаушыларын – домбырашылар мен қобызшыларды оқыту негізіне осы европалық ноталық жүйе алынған. Сөйтіп европалық типтегі музыканттар үшін де, дәстүрлі шығыс музыканттары үшін де кезінде (консерваторияда) бірдей кәсіби оқыту жүйесі құрылған болатын.

Музыкатанушы Н.Шахназарованың «Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма» («*Шығыс музыкасы және Батыс музыкасы: Музыкалық кәсібиліктің типтері*») деп аталатын терең мағыналы музыкалық-мәдениеттанушылық зерттеуінде көрсетілгендей, *ауызекі және жазбаша музыкалық мәдениеттердің терең айырмашылығы музыкалық шығармалардың құрылымына, шығарылуына, қызмет ету аясына, сондай-ақ кәсіби музыкантты тәрбиелеудің барлық кезеңдеріне әсер етеді* және кәсіпқой музыкалық мәдениеттің *әр типіне кәсіби оқытудың өз типі ғана сәйкес келу керек* [1, 93 б.] деген басты қағида айтылған. Ал, кәсіби музыкантты (европалық немесе шығыстық болсын) даярлау музыкалық-теориялық білімсіз мүмкін еместігін белгілі музыкатанушы Г.Орлов өзінің «Древо жизни» атты іргелі еңбегінде осылай жазған болатын: «есте жоқ ерте замандардан бері барлық белгілі мәдениеттерде *музыка туралы алуан түрлі теориялар шығару-оқыту үрдісінің ажырамас бөлігі*. Сан қилы метатілдерді пайдалану арқылы музыка ойдың аса бай ішкі мағынасына, астарына (контекст) енгізілетін, *түйсіктер (инстинкт) білімге айналатын*, тиісті музыкалық мінез-құлық қағидаларына және музыкалық дәстүрдің жалғастығына қолдау көрсетіп отыратын» (курсив біздікі – А.Б.) [2, 23 б.].

Бүгінгі күні музыкалық білім беру ошақтарында халық орындаушыларына арналған «Музыка теориясы», «Гармония», «Сольфеджио», «Музыкалық шығармаларды талдау» және «Полифония» сияқты музыкалық-теориялық пәндер европалық және орыс классикасының музыкалық шығармалары негізінде теориялық және практикалық білім алуға бағытталған. Сольфеджио курсы есту қабілеті мен әншілік дағдыны жетілдіріп, батысевропалық музыканың әртүрлі стильдері мен жанрларындағы музыка тілінің жекелеген элементтерін де, тұтас шығармаларын да қабылдау үшін аналитикалық ойлау қабілетін дамыта түседі.

Іс жүзінде студенттерге арналған теориялық пәндердің тұтас циклы «Домбыра», «Қобыз» және «Халық әндері» мамандықтарын оқытудың ерекшеліктері мен тәжірибесінен түгел алшақтап кеткен, бұл студенттердің санасы мен психологиясына әсер етеді. Ал қазақ музыка теориясы бойынша арнайы курстың болмауы студенттерді ең басты құндылықтан – өздерінің кейінгі кәсіби қызметін *теориялық және философиялық тұрғыдан түсінуден* айырды. Әрине, европаландырылған музыкалық-теориялық пәндер жүйесі студенттердің өздері орындайтын музыканы түйсікпен қабыл алып, оған нәр беретін дәстүрлі мәдениетті білімге айналдыруына септігін тигізе алмайды және «*тиісті музыкалық мінез-құлық қағидаларына және музыкалық дәстүрдің жалғастығына қолдау көрсетпейді*» [2, 23 б.]. *Дәстүрлі музыканттың жоғары деңгейдегі кәсіпқойлығы мен шынайы әмбебаптығы* осылай жойылады [3, 461 б.].

Бүгінгі күні ауызекі музыка мәдениеттеріндегі дәстүрлі орындаушылық мәселелері дүниежүзі бойынша кеңінен талқыланып жүр. Осындай талқылаулар әртүрлі халықаралық семинарлар деңгейінде өткізілген конференцияларда сан мәрте жүргізілуде. Осыған орай, Қазақстандық белгілі реформатор-музыкатанушылар Ә.Мұхамбетова, Г.Омарова және т.б. дәстүрлі музыкалық білім беру саласындағы жағдайды мәдениеттану және оқу-әдістемелік көзқарас тұрғысынан талдаған бірқатар мақалалар [3; 4; 5] жариялады. Олар терең де жан-жақты талдау жүргізу негізінде Қазақстандағы қазіргі музыкалық білім беру жүйесі дәстүрлі музыканттардың байырғы әмбебаптығын жоққа шығарып, дәстүрлі музыка мәдениетінің дамуына зиянды әсер етіп отыр деген қорытындыға келді.

Қазір дүниежүзілік әртүрлі елдердің заманауи педагогикалық тәжірибесінде музыкалық ойдың ұлттық қағидаларын бағдар тұтқан музыкалық-теориялық кешенді пәндерді оқыту ағымы жанданып келеді. Халық орындаушыларын оқыту жүйесіндегі ұлттық

музыка өнеріне негізделген кешенді (теориялық-практикалық) курстың халықаралық атауы – «**Этносольфеджио**». Бүгінгі күні Қазақстанда Этносольфеджио курсы жүргізілу тарихы жарты ғасырлық тәжірибені құрайды.

3. Халық музыканттарын оқыту жүйесіндегі қайшылықтарды, атап айтқанда, дәстүрлі мәдениеттің мәнді бастауларын білім берудің европаландырылған жүйесіне бейімдеу мәселесін терең сезінген Алматы консерваториясының «Гармония және сольфеджио» кафедрасының оқытушысы, музыкатанушы-реформатор, күйші Бақдәулет Аманов 1973 жылдан бастап «Халық аспаптары» факультетінің студенттерімен сыныптан тыс кураторлық жұмыс кезінде домбырашыларға арнап жаңа Сольфеджио курсы жүргізе бастаған болатын. Кезінде (Кеңес өкіметінің саясаты сай) бұл эксперименттік жұмыс болатын, сол кезде қалыптасқан жазбаша білім беру жүйесі шеңберінде ауызекі дәстүрдегі кәсіпқойларды оқытудың негізгі әдістемелерін іздестіру жүріп жатты. Кейінірек «Этносольфеджио» деп аталатын пәннің мақсаттары мен міндеттері европалық сольфеджио курсынағандай кәсіби музыкалық ойлауды қалыптастыру, есту және жадында сақтау қабілеттерін дамыту болатын. Алайда, мәселе қазақ музыкасының кәсіпқой орындаушыларына қатысты болғандықтан **пәннің басты музыкалық материалы да дәстүрлі қазақ музыкасы болды**. Домбырашылар сольфеджио курсына домбырада орындалатын күй тілінің заңдылықтарын игеруге тиісті еді. Музыкалық материалдың өзгеруі 70-80 жылдары жүргізілген жаңа ғылыми еңбектердің нәтижесінде пайда болған курстың теориялық негізін де өзгертті. Б.Амановтың негізгі жаңашылдық идеясы – оның түгелдей күйшілік өнерге негізделген курс ашуы, кейінірек жаңа пәннің әдістемелік тәсілдер жүйесі қалыптасты [6].

Реформатор Б.Аманов «мамандандыру» идеясын оқыту үрдісіне асқан батылдықпен енгізді. Оның курсына күйдің стильдік элементтерін зерделеу барысында тек қана домбыра пайдаланылатын. Әрі қарай дәстүрлі өнердің музыкалық тілін ауызекі меңгеру әдістерін іздестіру жұмысы басталды. Ол үшін жоғарғы оқу орнында европалық Сольфеджио курсына қолданылмайтын ауызекі әдістер мен нақты жұмыс түрлерін қайта жаңғыртып, оларды бейімдеу керек болды. Бұл – ауызекі оқыту формалары және суырып салмалық, күй шығару сияқты шығармашылық жұмыс түрлері.

Нәтижесінде қазақ музыка мәдениетінің жаңашыл-зерттеушілері А.Мұхамбетова, С.Райымбергенова, С.Өтеғалиева және Г.Омарова сынды оқытушылардың тұтас бір тобының күш-жігерімен аспаптық музыка саласында жаңа курс ашылды, ол «Домбырашыларға арналған эксперименттік сольфеджио» деп аталды. Курс ұзақ уақыт бойы ресми мәртебе ала алмай келді. Қайта құру жылдары ғана «Этносольфеджио» атауымен оқу бағдарламасына енгізілді, содан бері жүргізіліп келеді [6]. 1987 жылы консерваторияда «Халық әні» кафедрасының құрылуына байланысты домбырашыларға арналған Этносольфеджио пәнінің әдістемелік тәжірибесі негізінде консерватория оқытушылары С.Райымбергенова мен А.Байбек халық әншілеріне арналған мамандандырылған этносольфеджио курсы ұйымдастыру жұмысын қолға алды [7, 111 б.].

Бүгінгі күні Этносольфеджио курсы (домбырашылар мен халық әншілеріне арналған) академиялық сольфеджионың қалыптасқан жұмыс түрлерін ескере отырып, дәстүрлі ауызекі музыкалық өнерінің негізгі қағидаларын меңгеруді көздейді.

4. **Дәстүрлі ән материалына негізделген авторлық Этносольфеджио** курсы қазақтың ауызекі-кәсіби дәстүрлі ән мәдениетінің классикалық кезеңіндегі (XIX ғасыр) негізгі орындаушылық мектептерді тереңдете зерттеуге арналған. Курстың мақсаты – қазақтың фольклорлық және ауызекі-кәсіби әндері негізінде базалық теориялық білім беріп, сол арқылы студенттердің есту қабілеттерін дамыту. Демек Этносольфеджио курсы **дәстүрлі әндерді теориялық және практикалық тұрғыдан меңгерудің** негізіне айналған білім жүйесін құрайды.

Курс отандық ғалымдардың музыкалық-тарихи және музыкалық-теориялық еңбектеріне сүйене отырып және ұзақ жылдық жұмыс тәжірибесінің нәтижесінде құрылды. XX ғасырдың екінші жартысында *музыкатану және филология тұрғысынан жүргізілген*

қазақ әндерін зерттеуге арналған еңбектерді жинақтау негізінде, сондай-ақ өзіндік теориялық ізденістер арқылы:

1) аса көрнекті *сал-серілердің* шығармашылығына тән ортақ және өзіндік ерекшеліктерін (дара тұлға ретіндегі психологиясы мен темпераментін, шығармашылығының басым бағыттарын, музыкалық-поэтикалық стилистикасын, жеке орындаушылығын) айқындауға мүмкіндік туғызатын кәсіби әндерді *кешенді зерттеудің біртұтас қағидасы* құрылды;

2) ауызекі кәсіби шығармашылықтың поэтикалық және музыкалық-стильдік ерекшеліктерінің кешенді сипаттамасы берілді, олардың поэтикадағы, музыкалық стилистикадағы және ән формасын құрудағы жаңашылдығы көрсетілді;

3) әннің музыкалық-поэтикалық құрылымындағы ерекшеліктерді айқындайтын, филология ғылымында қолданылып жүрген және әндерді талқылау барысында авторлардың өздері жасап шығарған жаңа қазақ терминдері музыкатану ғылымының айналымына енгізілді;

4) Этносольфеджио курсының қисындық негізін құрайтын поэтикалық және әуендік құрылымдарының иерархиялық жүйесі жасалды; ладтық құрылымдар вокалдық және аспаптық құрамдас бөліктермен сабақтаса қарастырылды;

5) Этносольфеджио курсына фольклорлық және ауызекі-кәсіби әндердің музыкалық-стильдік, поэтикалық заңдылықтарын практика жүзінде меңгеру әдістері жасап шығарылды.

5. Халық әншілеріне арналған Этносольфеджио курсы – **дәстүрлі ән өнерінің стильдік тұрғыдан тұтас меңгеруді** көздейді. Курстың қисындық жоспары мен іргетасы: қарапайымнан күрделіге қарай, іс жүзінде дәстүрлі әндерінің эволюциялық даму кезеңдерін зерделеу болып табылады. Дәстүрлі ән стилі – фольклорлық және ауызекі-кәсіби әндер өзара байланысып жатқан екі жүйенің бірлігі болғандықтан, «Этносольфеджио» курсына әуелі фольклорлық, содан кейін *сал-серілердің* кәсіби ән стильдері дәйектілікпен зерделенеді.

Этносольфеджио курсына қарастырылған *Біржан сал, Ақан сері, Үкілі Ыбырай* [8], *Абай, Әсет, Кенен, Мұхит* тәрізді қайталанбас тұлғалардың өзіндік стилі мен **аймақтық ән мектептерінің стилін** қоса алғанда *тұтас тарихи дәуірдің дәстүрлі стилі* көрініс табады. Дәстүрлі ән стилі қарастырылып отырған санқырлы құбылыстардың – функционалдық-жанрлық және бейнелік-поэтикалық сипаттары, музыкалық тілі және формақұру тәрізді дәстүрлі әннің әртүрлі қырларын байланыстыратын және айшықтайтын тұтас объективті көркемдік бірлік деуге болады. Оның ең маңызды құрамдас бөлігі, сөзсіз, композиторлық түпкі ой, өйткені «музыка өнерінің барлық элементтері шығармашылық түпкі ойда тоғысады, сөйтіп эстетикалық талғамының сүзгісінен өткен көркемдік нұсқасы пайда болады, ол көркемдік мәдениеттің ұлттық дәстүрлерінің, мектептерінің ықпалымен түзіледі, өз заманының орындаушылық тәжірибеге көркемдік сұранысы мен тыңдаушылар аудиториясының мүддесі ұштаса келіп, сонда түйіседі» [9, 11 б.].

Демек, Этносольфеджио курсының мақсаты – дәстүрлі әннің аймақтық және дара стильдік жүйелерінің музыкалық тілін меңгеру. Ән әлемінің қайталанбас көркемдігін қалпына келтіре отырып, музыкалық туындының терең мән-мағынасын ашу және оны тыңдаушының көкейіне жеткізу орындаушылық қызметі қазақтың музыкалық тілінің құрылымдық заңдылықтарын, сондай-ақ белгілі бір аймақтық стильдің дәстүрлі музыкалық тілін түсінудің негізі болып табылады. Бұл әншінің жасампаздығын дамытуды, дәстүрлі музыканың байырғы ауызекі табиғатымен, оның коммуникативті бағытымен тығыз байланысты құндылық қасиеттерін арттыруды талап етеді.

Курсты құрылған кезде дәстүрлі әннің құрылымдық заңдылықтарын теориялық тұрғыдан зерттеудің жеткіліксіздігі курстың материалын таңдаудың шектеулі екенін анықтады. Этносольфеджио курсы кейіннен қазақ әндерінің аймақтық стильдерін зерттеу арқылы байытылды, бұл олардың қаншалықты зерттелгеніне байланысты болды. *Ән өнерінің көптеген аймақтық орындаушылық стильдерін теориялық тұрғыдан дәйекті түрде тереңдетіп зерттеу міндеті* бүгінгі күні әлі де өзекті екенін ескерейік. Осыған байланысты, *әртүрлі орындаушылық мектептер мен композиторлық даралықтың стильдік*

ерекшеліктерін аша түспей, жалпы мәдениеттің құндылықтарын шынайы ашу мүмкін еместігіне көз жеткізуге болады.

Этносольфеджио курсында дәстүрлі ән стилін зерттеу, осы стильдің қалыптасуы мен дамуының біртұтас келбетін кезең-кезеңмен қалпына келтіруді талап етеді. Сондықтан, стильдік ерекшеліктерді – фольклорлық және ауызекі-кәсіби әндердің музыкалық тілі мен форма құруын терендетіп зерттеу қажет. Бұл курста ән стилін теория және практика жүзінде дәйектілікпен меңгеру үшін қажетті ән формалары мен ладқұру заңдылықтарын күрделендірудің иерархиялық жүйесін құруға мүмкіндік туғызады.

Дәстүрлі әндердің әлі де жеткілікті дәрежеде зерттелмеген қырларының бірі – *авторлық даралық*. Сал-серілердің ән мұрасын мейлінше терең түсіну, олардың ұлылығын, даралығы мен жаңашылдығын бағалау үшін сол *тұлғалардың музыкалық-поэтикалық стилін* (бейнелік тіл және өздеріне ғана тән стильдік ерекшеліктерін) анықтайтын теориялық еңбектер қажет.

Бүгінгі күнге дейін халық классик әншілерінің авторлық даралығына үнілу дәстүрлі әндерді зерттеудің олқы тұсы болып отыр. М.Жұмабаев, С.Мұқанов, С.Жүнісов, А.Сүлейменов, М.Жолдасбеков, І.Жақанов және филологтар Ш.Керімов, С.Негимов Қазақстанның ірі ақын-жазушылары мен өнер зерттеушілері *Біржан сал, Ақан сері, Үкілі Ыбырай, Әсет, Абай, Кенен, Мұхит* сынды классик-композиторлардың шығармашылық келбетін жасады. Әсіресе А.Жұбанов пен З.Қоспақовтың еңбектерінде майталман тұлғалардың өмір жолы мен шығармашылығынан аса құнды деректер келтіріліп, біраз әнге қысқа болса да мазмұнды сипаттамалар берілген. Халық классик әншілерінің авторлық даралығына байланысты С.Еламанова, Д.Әмірова, А.Бердібай, М.Кұрманғалиева, Ә.Сабырова, Б.Тұрмағамбетова, А.Байбек және т.б. сынды музыкатанушылардың еңбектерін атап өтсек болады.

Дегенмен қазіргі кезде халық композиторларының шығармашылығына арналған ғылыми-теориялық материалдар мен монографиялық зерттеулер тапшылығы белгілі бір деңгейде байқалатынын айта кетейік. Бұл тұрғыда әлі де «ақтаңдақтар» көп, соның салдарынан этносольфеджио курсына ауызекі-кәсіби музыкалық материалды жүйелі ұсыну қиыншылық тудырып отыр.

6. Этносольфеджио дәстүрлі музыка өнерін мәдени-тарихи тұрғыдан қайта жаңғыртуға бағдарланған, сондықтан бұл пән *қазақтың дәстүрлі әндерінің теориялық негіздерінің өзекті жүйесіне мәдени-тарихи сипат жүктейтін кешенді курс* болып табылады.

Этносольфеджио курсының теориялық негізін құрастыруға *қазақтың ән мәдениетін зерттеушілердің еңбектері* үлкен үлес қосты. *Олардың материалды зерттеу және жүйелеу тәжірибесі қатаң ғылыми базаға сүйенген ән мәдениеті негізінің кешенді жүйесін құруға мүмкіндік тудырды. Бұл курстың теориялық тірегіне айналды.*

Этносольфеджио курсының аса көрнекті халық композиторларының шығармашылық келбетін суреттеу, өмірбаяндық деректерді келтіру арқылы тұлғалық психологиясын ашу, шығармашылығының идеялық ұстанымдарын анықтау, идеялық-эстетикалық бағыт-бағдарын түсінудің кілтін табу мақсаты тұр. Бұл орайда өнер иесінің өмірбаяны мен шығармашылығы бір арнаға тоғысады, артында қалған ән мұрасын неғұрлым терең түсіну, оның ұлылығын, талантын, жаңашылдығын, бейнелік-поэтикалық ерекшеліктерін, музыкалық-поэтикалық стиліне тән белгілерді бағалау үшін қажетті қырлары айшықтала түседі.

Этносольфеджио пәнінің негізі болып табылатын *дәстүрлі ән мәдениетін теориялық зерттеумен* және ладтық, ырғақтық және әуендік құрылымын, формақұру қағидаларын тәжірибе жүзінде игерумен қатар студенттер тұлғалардың рухани санасын, қазақтың дәстүрлі фольклорлық және ауызекі-кәсіби әндерінің қызмет ету аясын, ырғақтылығы мен поэтикасын және музыкалық-стильдік негіздерін сипаттауды қамтитын *филология және мәдениеттану салаларынан кешенді білім* алады. Сөйтіп, осы мәліметтердің барлығы

заманауи музыкатану, филология, мәдениеттану және тарих салаларындағы зерттеулердің жиынтығын құрайды.

Сөйтіп, Этносольфеджио курсына, қазіргі халық орындаушыларын оқыту барысында, дәстүрлі әндерді пайдалану мәселесі төрт маңызды – *мәдениеттану, музыкалық-теориялық, филологиялық және әдістемелік компоненттерді қамтиды.*

Курсты тұтас қарастырғанда, автордың дәстүрлі әншілерге арналған этносольфеджио курсының практикалық тәжірибесін жинақтау негізінде түзілген қисындық-дидактикалық жүйесі *дәстүрлі классик-композиторлардың шығармашылығын зерттеудің жаңа қағидаларын* жасап шығаруды талап етті. Бұл олардың шығармашылығындағы басты айырмашылықтар мен ортақ белгілерді анықтауға және ауызекі дәстүрлі әншілердің музыкалық ойлау қабілеттерін игеруге арналған *музыкалық-педагогикалық* әдістер табуға мүмкіндік туғызады. Халық композиторлардың шығармашылығын талдау бір ғана қағидаға сүйене жүргізіледі, сондықтан ұсынылған материалды игеру оңайға түседі. Әртүрлі авторлардың стильдік өзгешеліктерін терең игеру барысында талдау жұмыстарын біркелкілікке келтіру көрнекі құрал қызметін атқарады, бұл музыкант-практиктер үшін өте қажет.

7. Этносольфеджио курсына білім кешені түгелдей жұмыстың аса маңызды формаларының бірі болып табылатын *ауызекі-кәсіби әндерді тұтас талдау* түрінде жүзеге асырылады. Әндерді тұтас талдау әннің ішкі мағынасын, астарын айшықтауға және жанрлық негізін, өлең құру заңдылықтарын, өлең мен әуен арақатынасын, музыкалық тілін, сондай-ақ форма құру қағидаларын анықтауға құрылған. Сөйтіп, *тұтас талдау музыкалық, поэтикалық және мәдениеттану тұрғысынан қарастырылған үйлесімді синтез* болып табылады. Тұтас талдау әннің көркемдік қисындық құбылыс (поэтикалық және музыкалық тұрғыдан) екенін түсінумен қатар, одан басқа да сан қилы мән-мағынасы бар туынды ретінде де түсінік қалыптастырады. Осылай түсіну ән құрылымын талдай отырып зерделеу үшін де, өмірлік мәні мен өзінше пайымдау тұрғысынан да маңызды. Яғни, Этносольфеджио курсы музыкалық ойлауды да қалыптастырады, студенттердің болашақ орындаушы, мәдени дәстүрдің құндылық ұстанымдарын жеткізуші ретінде қалыптасуын да көздейді.

Әрине, ауызекі-кәсіби әндерді тұтас талдау сияқты маңызды жұмыс арқылы теориялық білім, бірінші кезекте, ғасырлар бойы қалыптасып, әмбебап мәнге ие болған, баршаға ортақ нормаға айналып кеткен *дәстүрлі әндердің формақұрудағы композициялық қағидаларын игеруге* бағытталған. Формақұрудың ортақ заңдылықтарын білу *Ақан сері, Біржан сал, Үкілі Ыбырай, Әсет, Абай, Мұхит, Кенен* сынды классик әншілердің өзіндік стилін ашуға, шығармашылығындағы дәстүрліліктің, көп нұсқалылықтың және жанрлық қағидаларын қатаң сақтауға немесе жаңашыл композиторларға тән жанрлық синтездеу белгілерін анықтауға көмектеседі.

Әнді тұтас талдау студенттердің әртүрлі дәстүрлі орындаушылық мектеп ерекшеліктерін теориялық тұрғыдан саралап, халық композиторлары стилінің даралығын түсінуге жол ашады. Осының бәрі – музыкалық тіл элементтерін саналы түрде практикалық игерудің бастамасы.

Қорыта келгенде, музыка өнерінің заңдылықтары тарихи тұрғыдан қалыптасып, дамып, өзгеріп отыратындықтан арнайы жасалған теориялық негіздердің тұжырымдамасы да музыкалық шығармашылықтың тарих ағынымен жылжу үрдісіне сәйкес құрылуға тиіс. Дәстүрлі музыка заңдылықтарының даму болашағы айқын болуының қажеттілігі осыдан туындайды. Қазіргі жағдайда музыкалық-теориялық пәндерден дәріс беру барысында, бірінші кезекте, *этносольфеджио курсына дәстүрлі ән стилін трансляциялау* өзекті мәселе болып отыр, сондықтан *зерттеліп отырған материалды теориялық тұрғыдан сипаттау практикалық қызмет арқылы бекітілуі тиіс.* Этносольфеджио пәні бойынша практикалық жұмыстардың формалары – *ауызша және жазбаша дәстүрлерін синтездеу* арқылы терең ойлы, орындаушылықты толық меңгерген **музыкант-тұлғаларды** кешенді түрде тәрбиелеу құралына айналады. Өз кезегінде осы музыканттар қазақ халқының бірегей де өзіндік сипаты бар дәстүрлі мәдениетін сақтап, қайта жаңғыртуға қызмет ететіні анық.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма: Исследование. – М.: «Советский композитор», 1983. – 152 с.
2. Орлов Г. Древо музыки. – Вашингтон – Санкт-Петербург: «Советский композитор», 1992. – 395 с.
3. Мухамбетова А., Омарова Г. Проблемы традиционного исполнительства в Казахстане // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век: сборник научных и научно-популярных статей. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 456-467.
4. Мұхамбетова А. Қағажу көрген қазақ музыкасы // Жұлдыз. – 1991. – № 5. – 153-162 б.
5. Мухамбетова А. Культурологические парадигмы конца века и система образования музыкантов-народников // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век: сборник научных и научно-популярных статей. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 451-456.
6. Аманов Б., Мухамбетова А., Омарова Г., Раимбергенова С., Утегалиева С. Программа этносольфеджио для студентов народного факультета // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век: сборник научных и научно-популярных статей. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 429-451.
7. Байбек А. Заманауи музыкалық беру жүйесінде ән дәстүрін трансляциялау (Этносольфеджио курсы). Оқу құралы. – Алматы, 2020. – 264 б.
8. Байбек А. Песенный канон и индивидуальные стили устно-профессиональной лирики Арки (в контексте творчества Біржан сала, Ақан сері и Үкілі Ыбырай). Монография – Алматы, 2021. – 280 б.
9. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: «Музыка», 1973. – 446 с.

ҚАЗАҚТЫҢ ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАСЫНЫҢ ОҚУШЫЛАРДЫҢ ЭСТЕТИКАЛЫҚ ТӘРБИЕСІНЕ ӘСЕРІ

Рысдаулетова Г.А.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Музыка қарым-қатынас құралы ретінде адамдардың ежелгі арақатынас формаларының бірі болып табылады. Коммуникативті жүйе ретінде қалыптасқан ол аудиторлық арна арқылы жұмыс істеп, көптеген ғасырлар бойы адамдардың ақыл-ойы мен жанына әсер етеді. Музыка өнер түрі ретінде күрделі коммуникативті жүйеге ие. Ежелгі дәуірде ол басқа дүниелік немесе табиғат күштерін тарту үшін рәсімдер кезінде қолданылатын коммуникативті қызметтің ерекше түрі ретінде қарастырылды. Ол үшін адамдар музыкалық аспаптарда ойнап, құстардың әніне еліктеді немесе күн күркіреген дыбыстарды, бұлақтың гүрілдеуін және т.б. нәрселерді бейнеледі. Музыкада тек ақпарат ғана емес, экзистенциалды-эмоционалды принцип әрқашан бар, ол халықтың болмысын, сезімдерін, белгілі бір оқиғаларға қатынасын көрсетеді. Музыкалық "тіл" ауызша тілден айырмашылығы нақты мағынаға ие емес. Музыкалық тілді білмей, біз музыкаға енгізілген ақпаратты, оның үстіне өз халқымыздың мәдениетін толық түсіне алмаймыз.

Қазіргі заманғы адам осы күрделі тілді — халық музыкасының тілін үйренуі керек, өйткені оны білмей, қазіргі музыкалық өнерді түсіну мүмкін емес. Е.Ю.Антоненко өз жұмысында фольклорлық және заманауи музыка арасында параллель жүргізеді. "Жаңа музыка фольклордан бастау алатын материалды ұйымдастыру принциптеріне негізделген: температурадан бастау жүйе, гетерофон құрылымы, шаршы құрылымның, дәстүрлі қаданстар мен орталықтандырылған ладтардың болмауы, тоникалардың жиі өзгеруі, еркін метрика, күрделі ырғақтылық, әуенді дамытудың линейарлы түрі және т.б. Мұның бәрі — қазіргі

заманнан ажырамас тарихи және практикалық тәжірибе. Фольклорлық музыканы ұйымдастыру принциптерін игеру қазіргі заманғы музыканы орындауға өзіндік "көпір" ретінде қызмет етеді" [1, 102].

И.В.Арановскаяның пікірінше, музыка өзінің заңдары бойынша және мәдениеттің тікелей әсерінен дамып отырады. Ал Музыкант музыкалық мәтінді мәдениет мәтіні ретінде оқығанның арқасында, өзінің басқа лингвистикалық-интонациялық формаларынан үнемі пайдаланатынын түсінуге мүмкіндік береді. Музыкалық белгінің деңгейлері үлкен сенімділікке ие, бұл "музыкалық тілдің осы құбылыстарын мәдениеттің семиотикалық контекстіне енгізуді жеңілдетеді" [2, 32]. Әлемнің күрделі жүйесіне тоқылған халық музыкасының көптеген қасиеттері өнердің негізгі функцияларын жүзеге асырады, олардың ішінде келесі ерекшеліктер бар: гносеологиялық (ақиқатты білу); идеялық-үгіт-насихат (эстетикалық және басқа идеялардың таралуы), гедонистік (психикалық өрлеу, ерекше ләззат), суггестивті (эмоциялар мен ойлардың белгілі бір құрылымын ұсыну); ағартушылық (өзіндік "оқулық" өмір), эвристикалық (адамның шығармашылық әлеуетін жандандыру және дамыту), коммуникативті (өнердегі айрықша тіл, ұрпақтар арасындағы ерекше байланыс ретінде әрекет етеді), өзін-өзі тану, бағалауға және түсінуге көмектеседі.

Жасөспірімдердің эстетикалық мәдениетін тәрбиелеу үшін халық музыкасының коммуникативті функциясының маңыздылығын қарастырайық. "Эстетикалық мәдениет-бұл сыртқы әлем алдында ішкі әлемнің қалыптасуы мен тұтастығында. Бұл адамның бүкіл әлеммен қарым-қатынасындағы құндылық бағдарларының жиынтығы, адам қызметінің мағыналы, мәнерлі жақтарына қатысты бағытталған бағдарлар" [5, 41].

Эстетикалық мәдениет стихиялық қалыптасу процесінің өнімі емес. Ол әрқашан өзін-өзі қалыптастыру объектісі ретінде бағытталған жеке белсенділікті қамтиды. Эстетикалық мәдениеттің дамуы, осылайша, жасөспірімнің ішкі әлемінің құндылық негіздерінің сипаттамасы болып табылады. Жасөспірімдер үшін музыкалық шығармамен қарым-қатынас көбінесе музыкалық мәтінді зерттеумен шектеледі, дәл осы деңгей шығармамен танысудың бірінші және жалғыз кезеңін білдіреді.

Егер біз жасөспірімдердің эстетикалық мәдениетін тәрбиелегіміз келсе, сенсорлық саланы, эмоцияны, шығармашылыққа деген ұмтылысты дамыту үшін жұмыс істеу керек. Музыкалық шығарманы түсінудің кілті сенсорлық салада жатыр, оны соңына дейін түсіндіру мүмкін емес, бірақ фольклорлық музыкасының құпиясын ашуға болады және қажет. Халық музыкасының музыкалық тілі өте ерекше. Ол әлемнің дәстүрлі бейнесінің маңызды ерекшеліктерін көрсете алады: кеңістік, уақыт, қоғам құрылымы. Музыкалық интервалдардың әртүрлі тіркесімдері апат немесе көмек сигналдары, мерекелердің басталуы немесе аяқталуы және т.б. музыкалық тілдің ерекшеліктерін әртүрлі ауызекі тілдермен салыстыруға болады, әр халықтың өз тілі және белгілі бір хабарламаларды жеткізуге арналған ерекше сөздері бар. [4,77]

Фольклордың алғашқы белгісі оның бифункционалдығын бөліп көрсету керек, бұл фольклорлық шығарманың практикалық және рухани функциясының ажырамас бірлігін білдіреді. Мысал ретінде практикалық, утилитарлық функцияны білдіретін баланы тыныштандыру және ұйықтату үшін айтылатын бесік жырын келтіруге болады. Тағы бір функция – бұл рухани, эстетикалық, тыныш, мейірімді интонацияда, бесік жыры орындалатын интонациялық-ырғақты біркеркілікте көрінеді. Сол сияқты, еңбек әндері немесе жоқтаулар мысалында бифункционалды белгіні қарастыруға болады. [3,57]

Дәстүрлі шығармашылығының негізгі қасиеттерінің бірі – оның ауызша әдеби тілінде. Фольклор ауыз халық шығармашылығы деп аталады, өйткені ол тек ауыздан ауызға беріліп, дамып өмір сүреді. Халық музыкасының авторлығы әдетте белгісіз, бірақ бұл оның өздігінен пайда болатынын білдірмейді. Халық әнін әрқашан біреу құрастырады, тек автор белгісіз болып қалады, өйткені бұл кәсіби композитор емес, қарапайым әнде өз ойлары мен сезімдерін білдірген қойшы, шаруа немесе қолөнерші. Содан кейін ән көптеген ғасырлар бойы әкесінен ұлына, анасынан қызына жеткізіледі.

Халық шығармашылығының тағы бір маңызды белгісі – полиэлементтілік немесе синкретизм, ол әртүрлі көркем және бейнелі элементтердің бірігуі, бөлінбеуі ретінде анықталады. Фольклорлық шығармалардың көпшілігі полиэлементті. Бұл ауызша және музыкалық құрамдас біріктірілетін синтезінде тұр. Фольклордың барлық негізгі көркем және бейнелі элементтері кездесетін музыкалық ертегі синкретизмнің бірдей үлгісі бола алады.

Фольклордың айрықша қасиеті – оның варианттылығы немесе суырып салма өнері. Белгілі фольклорист И.И.Земцовский варианттылықты "фольклордың жаны мен денесі" деп анықтайды, өйткені фольклорлық шығарманың ауызша және музыкалық мәтіні әр келесі орындаушы үшін әрдайым жаңа болып қалады. [4, 35]

Варианттылық өзін келесі ерекшелігінде көрсете алады: әуезді немесе ырғақты халық әнінің немесе ойынының, орындаушылық (динамикалық, екпіндік және т. б.) алуандылығында, дауыстар, шумақ санында, түрлі сүйемелдеуде және т. б.

Варианттылық дәстүр фольклормен тығыз байланысты. Көрсетілген нышан дәстүрлі халық шығармашылығы қолданылатын фольклорлық мерекелер кезінде, белгілі бір іс-әрекеттер мен рәсімдерде өзінің көрінісін табады.

Халық шығармашылығын ерекшелендіретін маңызды белгісі, оның ұжымшылдығы. Ал кәсіби өнердің халық шығармашылығынан ең құнды айырмашылығы оның өзіндік қасиеті. Фольклордың ұжымдылығы шығарманы құру процесінде, мазмұн сипатында да, оның орындау барысында көрінеді.

Бүгінгі таңда музыкалық-эстетикалық тәрбиенің ажырамас негізі – халықтың дәстүрлік шығармашылығы. Оқушылармен жұмыс жасауда халық музыкасын қолдану тәрбиелік және танымдық міндеттерді шешудің тиімді құралы болып табылады. "Фольклор" сөзбе-сөз ағылшын тілінен аударғанда халық даналығы дегенді білдіреді. Фольклор – бұл халық шығарған және бұқарада өмір сүретін поэзия, онда ол өзінің еңбек қызметін, әлеуметтік және тұрмыстық жағдайын, өмірді, табиғатты, мәдениетті және нанымын бейнелейді. Фольклорда халықтың көзқарастары, мұраттары мен ұмтылыстары, оның поэтикалық қиялы, ойлардың, сезімдердің, тәжірибелердің бай әлемі, қанау мен қысымға наразылық, әділеттілік пен бақыт туралы армандар бейнеленген. Бұл адамның сөйлеуін қалыптастыру процесінде пайда болған ауыз көркем шығармашылық. Қазақ музыкалық фольклорының мың жылдық тарихы бар. Орыстың ғалымы Г.Потанин кезінде: «Маған бүкіл қазақ даласы ән салып тұрғандай көрінеді»- деп айтқан еді. Шоқан Уәлиханов «Оңтүстік Сібір тайпаларының тарихы туралы ойлар» еңбегінде: «Дала халқы — қазақтар өзінің моральдық жағынан да, ой-санасы жағынан да отырықшы қара шекпендерден, татар, түріктен әлдеқайда биік. Поэзияға құмарлығы, әсіресе өленді шығарып айтуға құмарлығы — көшпенділердің айқын бір белгісі». Оның үстіне: «...Дала көшпенділерінің поэзия мен шынайы сезімділікке бейім болуына өмір бойы табиғат құшағында жүруі, жасыл желекті даланың, ашық аспанның көріністері мен көшпенділік тұрмысы әсер етпесіне кім кепіл?...»- деген ой тастаған еді.

Қазақ музыкасын, халықтық және кәсіби орындаушылық дәстүрлерді терең түсіну – бұл өз халқының тамырын білу. Өйткені, халық музыкасы тарихпен терең байланысы бар. Сондықтан музыкалық тәрбие – бұл музыка арқылы оқушылардың бүкіл рухани әлеміне және ең алдымен адамгершілікке әсер ету. Музыкалық мәдениет әрқашан адамзаттың даму тарихымен, қоғамдық-саяси формациялардың өзгеруімен байланысты, сондықтан ол өз уақытына сәйкес үнемі дамып отырады.

Адамзат қоғамының дамуындағы алғашқы кезеңінде музыкалық фольклор негізінен материалдық-практикалық функцияны атқарған және адамның өмірлік тәжірибесімен тығыз байланыста болды. Болашақта музыкалық өмір айтарлықтай күрделеніп, музыканың рухани маңызы арта түседі. Қазіргі уақытта кез-келген халықтың мәдениетінің ерекше, қайталанбас, ажырамас бөлігі болып табылатын фольклордың жандануы туралы көптеген әңгімелер, тіпті пікірталастар бар: қалай, қанша, қайсысы? Әр адам өмір сүретін нәрсенің тамырын білуі керек. Тамыры жоқ ағаш өледі, адамзат та сол. М.И.Глинка өз уақытында қанатты сөздер айтып еді: "Музыканы халық шығарады, ал біз, композиторлар, оны тек өңдейміз". Осы

пікірмен келіспеуге болмайды. Өйткені тек халықтың жан дүниесіне енген музыка өмір сүреді. Әрбір халық өздерінің музыкасына, мәдениетіне, дәстүрлеріне, әдет-ғұрыптарына айтарлықтай сүйіспеншілікпен қарайды! Мәдениет адамдарды жақындастырады және биіктетеді, оларды рухани байытады. Кез-келген ұлттың музыкалық тілі аударманы қажет етпейді. Оқушылардың ой-өрісін кеңейту, олардың дүниетанымы мен саяси көзқарастарына әсер ету арқылы біз жаңа адамды қалыптастырамыз. Халықтың дәстүрлі өнерінің байлығы-оның рухани байлығы, өйткені халық әндерінде адамның кеңдігі мен жомарттығы ғана емес, оның жеңілмейтіндігінің құпиясы бейнеленген.

Қазақтың дәстүрлі музыкасы қазіргі жасөспірімнің белсенді өмірлік ұстанымын тәрбиелеп, оған өмірде жоғары бағдар береді. Жалпы ұлттық музыкасының адамға әсері оның рухани мәдениетін байытудың тиімді құралы деген қорытынды жасауға мүмкіндік береді. Халық музыкасы-мәдениеттің бай және алуан түрлі тәуелсіз саласы, оның дамуы ауызша дәстүрдің кез-келген музыкалық шығармашылығына тән қалыптасу заңдарына байланысты.

Фольклорлық музыканы зерттеу халық дәстүрлі ән мәдениетінің шынайы өмірлік мағынасына еруге және оның ұйымдастырушы күштерін түсінуге мүмкіндік береді. Дәстүрлік музыка, музыкалық фольклор халық өмірімен тығыз байланысты. Ата-бабаларымыздың өмірі, даңқты дәстүрлері әрқашан маңызды әлеуметтендіруші факторлардың бірі. Олар туралы қаншама әндер мен аңыздар, дастандар мен толғаулар шығарылған.

Оқушыларды бақылай отырып, балалар оларға ұсынылғанның бәрін жанына сіңіре беретініне көзіңіз жетеді. Халық музыкасының шеңберінде өскен жасөспірім сабырлы, мейірімді., классикалық, демек кәсіби еуропалық музыкада бала ойлы, парасатты, ақылды болып тәрбиеленеді. Ал "поп", "рок" музыкада жасөспірімнің жаргондық тілі дамып, босаңсыған, шорт мінезқұлықпен ерекшеленеді. Егер балалардың дағдыларын бақылайтын болсақ, онда келесі қорытындыға келуге болады: біріншісі әдемі ән айта алып, әуенді, ырғақты тыңдай алады; екіншісі, жоғарыда айтылғандармен қатар, көбінесе қандай да бір музыкалық аспапты меңгеріп, естігендерін таңдауға тырысады; үшіншілері – техникалық аппаратураны жақсы түсініп, онсыз ештеңе істей алмайтыны белгілі.

Музыка – оқушылардың рухани өмірінің ажырамас бөлігі; музыкалық әсерлердің алуантүрлілігі мен байлығы – баланың ерекше қабілеттерін дамытудың бірінші және міндетті шарты. Ән (әсіресе халық әндерін) айту - балалардың музыкалық іс-әрекетінің негізгі түрі. Музыканы қабылдау дағдылары ән айтуды үйренуде үлкен рөл атқарады. Сондықтан ең алдымен, балалардағы әрбір сабақтарда музыкаға деген эмоционалды жауаптылықты дамыту қажет.

Дұрыс таңдалған және көркем орындалған ән репертуары (әсіресе халық әні) бұл мәселені сәтті шешуге көмектесіп, жасөспірімдердің музыкалық қабілеттерін дамытып, ол арқылы музыкаға деген қызығушылығын, бейімділігін арттырады. Ән айту барысында оқушылар музыкалық тілді үйреніп, бірте-бірте әннің жанрлық негізін түсініп, тембрлік биіктік пен ырғақты өзгерістерді сезіну қабілетін дамыта алады.

Мектептің ең маңызды міндеті – бүгінгі оқушыларға халық, классикалық музыкасының сұлулығын сезініп қана қоймай, оны қоғамдық өмірдің фактісі ретінде қабылдауға үйрету. Сонда ғана тәлімгерлік пен басқалардың араласуынсыз, итермелеусіз және тәрбиелік кеңестерсіз адам өзін-өзі танытатын және жасампаздыққа шақыратын музыканы тыңдайды. Бұл керемет жолда ақылды, қамқор энтузиаст мұғалімдер тұруы керек, олар мектеп оқушыларын музыканың сиқырлы әлемін ашуға деген ұмтылыстарымен жігерлендіреді.

Жұмыстағы сәттіліктің негізгі кепілі - мұғалімінің музыкаға деген құштарлығы, оның ынтасы, ол басқа мұғалімдерді де, оқушыларды да саладан тыс қалдырмай, соның арқасында үздік шығармашылық ұжым пайда болады. Жұмыстың ұжымдық формаларын қолдана отырып, сонымен бірге әр баланың жеке басына назар аударып, оның өзіндік қасиетін ашып, музыкалық тілдің жетекші элементтерінің мәнерлі мәнін өз бетінше білуге көмектесу қажет.

Сонымен қатар оқушылар музыкалық сауаттылық және әншілік дағдылар саласында білім алады. Балалар фольклоры көптеген факторлардың әсерінен қалыптасады. Олардың арасында әртүрлі әлеуметтік және жас ерекшелігі бойынша топтардың, олардың фольклорының; бұқаралық мәдениеттің; күнделікті идеялардың және т.б. әсері бар.

Балалардың шығармашылығы жасөспірімдердің дамуында, атап айтқанда, оның көркемдік қабілетінде маңызды фактор ретінде қызмет ететін еліктеуге негізделген. Мұғалімнің міндеті, балалардың еліктеуге бейімділігіне сүйене отырып, олардың дағдыларын дамыту керек, өйткені онсыз шығармашылық белсенділік мүмкін емес, олардың бойында, осы білім мен дағдыларды қолданудағы белсенділікке, сыни ойлауды, ақыл дербестігін, зейінді қалыптастыруға тәрбиелеу. Мектепке дейінгі жаста баланың шығармашылық іс-әрекетінің негіздері қаланып, олар ой-ниет оны жүзеге асыру қабілетінің дамуында, өз білімдері мен идеяларын біріктіре білуде, өз сезімдерін шынайы жеткізуде көрінеді.

Музыкалық фольклорда ойын қағидасы ерекше айқын көрінеді, өйткені ол синкреттік өнер, соның арқасында балалардың моральдық, эстетикалық, интеллектуалдық және физикалық потенциалын қалыптастыру шарттарының бірі ретінде қолданыла алады. [5,96]

Сонымен қатар бүгінгі жасөспірімдердің мазасыз жағдайын ескере отырып, балалармен сабақтарда қолданылатын халық өнерінің терапиялық әсерін атап өтуге болады. Өзінің көркемдік ерекшеліктеріне байланысты дәстүрлі музыка балаларға жақын, олардың түсінуіне қол жетімді, ол тәуелсіз іс-әрекетте жаңғыртады және бұл қанағаттану, қуаныш сезімдерінің пайда болуына ықпал етіп, балалар үшін эмоционалды қолайлы жағдай жасайды. Олар іс-әрекетті сәтті жүзеге асыру арқылы эмоционалды-позитивті сезімдерді күшейтіп, одан сенімділік пен онымен байланысты қуаныш сезімін арттырады. Көркем және шығармашылық, әсіресе, фольклорлық сипатта қызметпен айналыса отырып, балалар мұңлы ойлардан, реніштерден, қайғылы оқиғалардан алшақтайды. Сонымен, біз көріп отырғанымыздай, халық шығармашылығы, фольклорлық музыканы эстетикалық, адамгершілік, зияткерлік білім беруде ғана емес, сонымен қатар отбасылық тәрбиеде де қолдануға болады.

Ол үшін мұғалім мен отбасының бірлескен күш-жігерін ұйымдастырып, баланы қызықтыратын шығармашылық іс-әрекетке жағдай жасау; оқушының өзін-өзі бағалауына көмектесу; баланы өмірлік дұрыс таңдауларына жетелей отырып, таңдау еркіндігін қамтамасыз ету қажет. Ұлттық, дәстүрлі өнердің жалпыадамзаттық қасиеттерді қамтитын тағы бір маңызды жеке қасиеті бар. Ол адамгершілік тұтастығының негізін құрайтын рақым, мейірімділік сезімі. Жалпыға ортақ қайырымдылықтың да ұлттық астары бар, бұл сезім барлық асыл қасиеттердің тамыры болып табылады.

«Не дер екен мейірімі мол кісі:
Мейірбандық – кісіліктің үлгісі.
Есіңе ұстап мейірбанның нақылын –
Дәулет болар алсаң соның ақылын.
Мейірімнен шынайы леп еседі,
Соны бақсаң – дәреже, бақ өседі»

Жүсіп Баласағұни

«Мейірім, ынсап, ақ пейіл, адал еңбек - осы төртеуі кімнің бойында болса –
сол шын адам болады»

Шәкәрім

«Білімдінің сөзі — ем, мейірімі көп, өзі кең!»

Мағжан Жұмабаев

"Жақсылық жасауға асығыңыз!"- бұл латын үндеуінде шапағаттылық сезімінің жалпыадамзаттық Қасиеті сақталған. Мейірімді адамның, жанашырлық, аяныштық, басқа кісілерді құрметтейтін тереңірек түсінік, қамқор ете алатын, оны үстіне батылдық, жанқиярлық таныта алатын ерекшелігі бар.

Дәл осы асыл қасиеттерді балада қазақ халқының ұлттық шығармашылығы арқылы оңай тәрбиелеп, дамытуға болады. Мұғалім келешек ұрпақты халық музыкасы әлеміне, оның дыбыстық, эмоционалды және моральдық салаларымен таныстыратыны арқылы, олардың өмір бойы әлемге деген ішкі үйлесімді қатынасын анықтауға болады. Шынайы фольклор балалар өмірінің ажырамас бөлігі. Қарапайым өмірде оқыту процесі жасөспірімдерге байқалмай жүреді, ал арнайы ұйымдастырылған оқытуда халық шығармашылығын енгізу қажеттілігі туындайды. Халық әндерінде, дәстүрлерде, әдет-ғұрыптарда тәрбиеленген оқушылар нағыз азамат болып өседі деп сенгіміз келеді. Өскелең ұрпақты туған ұлттық музыкалық мәдениеттің қазынасына баулу, ұлттық руханиятты, адамгершілікті жаңғырту-мемлекеттік ауқымдағы міндеттерді шешу деген сөз.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Антоненко Е.Ю. «Память на высоте» как основа интонирования современной вокальной музыки // Искусство и образование. 2008. №3. с. 94–105.
2. Арановская И.В. Культурно-художественный аспект профессиональной подготовки будущего педагога-музыканта в высшей школе // Музыка и время. 2003. №4. с. 31–34.3. Эстетическая культура / отв. ред. И.А. Конигов; М.: РАН; Ин-т философии, 1996. 201 с.
3. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном образовании и просвещении.- Л., 1987.- С.99-100.
4. Земцовский И.И. Проблема варианта в свете музыкальной типологии // Актуальные проблемы современной фольклористики.- Л., 1980
5. Эстетическая культура / отв. ред. И.А.Конигов; М.: РАН; Ин-т философии, 1996. 201 с.

МІНДЕТТІ ФОРТЕПИАНО САБАҒЫ: МАМАНДАНДЫРЫЛҒАН МУЗЫКА МЕКТЕБІНДЕ ТАЛАНТТЫ ДАМЫТУ

Акрамханова А.Н.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Музыка мектептеріндегі ең сүйікті және танымал пән – «Міндетті фортепиано» пәні. Оқушылардың оқу бағдарламасында фортепиано сабақтары бүкіл оқу барысында міндетті болып табылады, өйткені «кәсіби музыкант» ұғымының кешеніне осы аспапта шығармаларды орындау кіреді.

Оқу барысында мектептің әр оқушысы әртүрлі стильдер мен жанрлардың бағдарламалық туындыларын қамтитын жеткілікті күрделі репертуарды игере отырып, фортепианода жақсы орындаушылық дағдыларға ие болады.

Мектептің міндетті фортепиано бөлімінің тарихы. А.Жұбанов, дәлірек айтсақ, оның басталуы Халима Саминқызы Саминованың есімімен байланысты. Бір жылдан кейін бөлімше басшылығын Раппопорт Инесса Исааковна басқарды. Оның жетекшілігімен педагогтар Г.А.Алланазарова, Л.Б.Бурцева, С.З.Байсейітова, Г.И.Мансурова, Е.К.Иоаниди, Е.М.Лебель, Л.А.Воронова, И.Ж.Абикенова, М.Н.Иванова бөлімде оқу-әдістемелік және практикалық жұмысты ұйымдастырып, оқытудың нақты үйлесімді процесін жолға қойды.

Бірінші түлектер ұстаздық ізденістердің жоғары көрсеткішін айқындап, өз жемісін берді. Жұмыс тәртібі Мәскеу қаласындағы Орталық музыкалық мектептің бағдарламасы негізінде қолға алынды.

Бөлімнің куратор-жетекшілері Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясының жалпы фортепиано кафедрасының оқытушылары Х.С.Саминова, Г.Д.Нейкова, И.С.Станишевскаялар болды. Олар сабақтарға қытысып, лекция оқып, тәрбие

сағаттарын жүргізді. Өз кезегінде бұл қадамдардың барлығы жас мамандарға зор пайдасын тигізе алды.

Сәтті басталған нәтижелі істі кейінірек Құрманғазы атындағы консерваторияның алдыңғы қатарлы педагогтары К.А.Господарь, Т.Л.Пылаева, Д.Д.Айдарханова, С.М.Молдашева жалғастырды. Одан кейінгі жылдары ұстаздар құрамы үнемі жаңарып отырды. Жоғарғы оқу орнын бітірген талантты жас түлектер еңбекке араласты. Олардың арасында Л.Н.Щербакова, Т.М.Ерназарова, Ш.Р.Душанова, Ж.О.Омарова, М.И.Дінішева, Б.Т.Төлегенова, Е.В.Шаповалова, Б.М.Токпанова, А.Б.Шорабаева, С.Ж.Мащанова, Л.В.Орымбаева, Э.Қ.Жолымбетовтер бар. Арнайы фортепиано бөлімінің ұстаздары Л.Л.Минкина, Е.С.Бабыкова, О.В.Коломийцева екі жұмысты қатар өрбітті. Г.К.Сапарова, Г.А.Ойнарбаева, Г.Т.Қожахметова, Б.Ә.Жүнісов және мектептің бұрынғы түлектері С.А.Мұхатжанова, Д.М.Самалдықова, С.Қ.Әбдірахманова, С.А.Абайділданова жас ұстаздар қатарын толықтырды.¹⁵

Музыкалық білім балалардың, әсіресе, дарындылардың талантын дамытуда шешуші рөл атқарады. Қазіргі қоғамда көптеген ата-аналар мен тәрбиешілер балаларын жан-жақты дамытумен, соның ішінде музыканы оқыту арқылы қамтамасыз етуге тырысады. Бұл мақалада біз мамандандырылған музыкалық мектептердегі міндетті фортепиано сабақтары жас музыканттардың талантын қалай дамытатынын қарастырамыз.

Фортепиано сабағының ерекшеліктері

Мамандандырылған музыкалық мектептерде фортепиано сабақтары ерекше тәжірибе болып табылады. Негізгі аспектілердің бірі – әр оқушыға жеке көзқарас. Оқытушылар әр баланың музыкалық қалауы мен талантын мұқият талдап, олардың әлеуетіне сәйкес келетін оқу бағдарламасын жасайды.

Сонымен қатар, фортепиано сабақтары тек техникалық оқытуды ғана емес, сонымен қатар шығармашылық ойлауды дамытуды да қамтиды. Балалар шығармаларды орындауды ғана емес, сонымен қатар музыканы эмоционалды түрде түсіндіруді үйренеді.

Фортепиано сабағын өткізу кезінде ескеруге болатын негізгі ерекшеліктерге қысқаша шолу:

1. Жеке тәсіл: фортепиано сабақтары әдетте жеке-жеке өткізіледі, өйткені әр оқушының өзіндік қажеттіліктері мен аспаптағы шеберлік деңгейі бар. Мұғалім оқушының деңгейін бағалап, сабақтарды оның қажеттіліктеріне бейімдеуі керек.

2. Орындау техникасы: фортепиано сабағының басты ерекшеліктерінің бірі – орындау техникасын үйрену. Мұғалім оқушыға қолдың дұрыс орналасуын, пернелерді басуды, фразировка мен фортепиано дағдыларын дамытуға көмектесетін басқа аспектілерді үйретуі керек.

3. Ноталарды оқу: фортепиано сабақтарына нота жазбаны үйрену де кіреді. Оқушы фортепиано пернетақтасында ноталарды оқуды және олардың мағыналарын түсінуді үйренуі керек. Бұл оқушыға әртүрлі музыкалық шығармаларды ойнауға көмектесетін маңызды дағды.

4. Музыкалықты дамыту: фортепиано сабақтарында оқушы өзінің музыкалық қабілетін де дамытады. Мұғалім оқушыға музыканы түсінуге және түсіндіруге, шығарманың эмоциясы мен жанын фортепианода орындау арқылы жеткізуге көмектеседі.

5. Тәжірибе: фортепиано сабағының маңызды ерекшеліктерінің бірі – тәжірибе. Оқушы орындау дағдыларын дамыту үшін үнемі жаттығулар жасап, жаттығуларды қайталауы керек. Мұғалім үй тапсырмасы мен өзін-өзі оқыту бойынша ұсыныстар бере алады.

¹⁵ <https://jubanov.kz/>

6. Репертуар: фортепиано сабағының маңызды бөлігі – әртүрлі музыкалық шығармаларды зерттеу. Мұғалім оқушыға шеберлік деңгейіне және музыкалық талғамына сәйкес келетін репертуарды таңдауға көмектеседі.

7. Қателерді түзету: фортепиано мұғалімі оқушының қателіктерін түзетуде маңызды рөл атқарады. Ол орындау техникасына мұқият болуы керек және оқушының дағдыларын жақсартуға көмекту үшін қателіктерді байқауы керек.

Бұл фортепиано сабағының кейбір ерекшеліктері. Әрбір оқушы бірегей және жеке көзқарасты қажет ететінін есте ұстаған жөн. Фортепиано сабақтары аспапта орындау дағдыларын, музыкалылық пен мәнерлілікті дамытуға көмектеседі, сонымен қатар музыка арқылы шығармашылық ойлау мен өзін-өзі көрсетуге ықпал етеді.

Оқыту бағдарламасы музыкалық теорияның негіздерінен бастап орындау техникасындағы шеберлікке дейінгі әртүрлі тақырыптарды қамтиды. Дегенмен оны шынымен бірегей ететін нәрсе – заманауи әдістер мен технологияларды пайдалану. Дәстүрлі тәсілдің орнына мұғалімдер балаларға материалды тиімдірек игеруге көмектесетін Интерактивті бағдарламаларды белсенді қолданады. Білікті ұстаздардың көмегімен әр сыныпқа, әр жылға арналған конкурстық бағдарламалар бекітіледі.

Дарынды балаларға арналған мамандандырылған музыкалық мектепте фортепианода оқыту бағдарламасы әдетте осындай оқушылардың ерекшеліктері мен қажеттіліктерін ескере отырып жасалған. Ол аспапта ойнау техникасын үйренуді ғана емес, сонымен қатар музыкалылық, музыкалық есту және шығармашылық ойлауды дамытуды қамтиды.

Оқу бағдарламасының негізгі аспектілерінің бірі-әр оқушыға жеке көзқарас. Мамандандырылған музыка мектебінің мұғалімдері жоғары кәсіби деңгейге және дарынды балалармен жұмыс істеу тәжірибесіне ие. Олар әр оқушының әлеуеті мен ерекше қабілеттерін анықтай алады және оқу бағдарламасын оның қажеттіліктеріне бейімдей алады.

Жоғарыда айтқандай, оқыту бағдарламасы сонымен қатар нота жазбаны, орындау техникасын, ансамбльде ойнауды және импровизацияны үйренуді қамтиды. Оқушылар ноталарды оқуды, музыканы түсінуді және түсіндіруді, орындау техникасын дамытуды және шығармаларды орындауға шығармашылықпен қарауды үйренеді.

Оқушылар білім мекемесінде орыс және Еуропа композиторларының шығармаларымен, сондай-ақ халық мұраларымен түбегейлі танысып, концерттік орындаушылық қырын дамытады.

Мамандандырылған музыкалық мектепте оқу бағдарламасының ерекшеліктерінің бірі – музыкалылық және мәнерлілікті дамытуға баса назар аудару. Оқушылар фортепианода ойнау арқылы музыканың эмоциясы мен жанын жеткізуді үйренеді. Бұл оларға музыкалық елестерін дамытуға және музыка арқылы өздерін көрсетуге көмектеседі.

Оқу бағдарламасының маңызды элементі концерттер мен конкурстарға қатысу болып табылады. Олар оқушыларға өз жетістіктерін көрсетуге және кәсіби мамандардан кері байланыс алуға мүмкіндік береді. Бұл олардың дамуын ынталандырады және бәсекелестік пен өзара шабыт атмосферасын құруға көмектеседі. Тақырыптық концерттер ұйымдастырылып, түлектер өнер көрсетеді. Бөлім оқушыларының есептік кештеріне көпшіліктің назарын аудартуға тырысады.

Дарынды балаларға арналған мамандандырылған музыкалық мектепте фортепианода оқыту бағдарламасы кешенді және жан-жақты. Бұл оқушыларға өз талантын дамытуға және музыка саласында жоғары нәтижелерге қол жеткізуге мүмкіндік береді. Жеке көзқарас пен кәсіби оқытушылар құрамының арқасында бұл мектептер дарынды балалардың музыкалық әлеуетін дамытуға оңтайлы жағдай жасайды және олардың музыкалық саладағы армандары мен амбицияларын жүзеге асыруға көмектеседі.

Мамандандырылған музыка мектебіндегі оқу нәтижелері әсерлі. Жас музыканттар концерттер мен байқауларда сәтті өнер көрсетіп қана қоймай, сонымен қатар әлемдік музыкалық қоғамда танылады. Бұл балалар тек фортепианода ойнап қана қоймайды, олар өз тыңдаушыларын шабыттандыратын өнер жасайды.

Дарынды балаларға арналған мамандандырылған музыкалық мектептерде оқитын оқушылар фортепианода айтарлықтай жетістіктерге қол жеткізді. Жеке көзқарас пен сапалы білімнің арқасында олар жоғары шеберлік деңгейіне жетеді де жергілікті және халықаралық деңгейде танылады.

Табыстың негізгі факторларының бірі – дарынды балалармен жұмыс істеуге маманданған жоғары білікті оқытушылар. Олар фортепианода және жалпы музыкада үлкен тәжірибе мен білімге ие. Оқытушылар әр оқушының үлгерімін мұқият қадағалап, олардың дағдыларын дамытуға және жетілдіруге көмектеседі.

Дарынды балаларға арналған мамандандырылған музыкалық мектептердің оқушылары көптеген концерттерге, байқауларға және фестивальдерге қатысады. Бұл оларға өз жетістіктері мен таланттарын аудитория алдында көрсетуге, сарапшылардан кері байланыс алуға және әріптестерінен өзара шабыт алуға мүмкіндік береді. Көптеген оқушылар беделді музыкалық байқаулардың лауреаттары мен жеңімпаздары болады, бұл олардың музыкалық шеберлігінің жоғары деңгейін растайды.

Оқушылардың жетістіктері байқауларда тануды ғана емес, сонымен қатар жеке орындаушылардың да, ансамбльдердің де кәсіби концерттерге қатысуын қамтиды. Олар көрермендер алдында белсенді өнер көрсетіп, өз өнерлерін көрсетуде. Олардың көпшілігі өздерінің альбомдарын жазады немесе оркестрмен бірге концерттер орындайды.

Дарынды балаларға арналған мамандандырылған музыкалық мектептегі оқушылардың нәтижелері оқу бағдарламасының тиімділігін және әр оқушыға жеке көзқарасты растайды. Оқушылар орындаушылық техникасының, музыкалық және музыкалық түсініктің жоғары деңгейіне жетеді. Олар өздерінің шығармашылық қабілеттерін дамытады және өздерін музыка арқылы көрсетеді.

Бұл жетістіктер оқушылар үшін ұзақ мерзімді әсер етеді. Олардың көпшілігі жоғары музыкалық оқу орындарында білімін жалғастырады немесе кәсіби музыкант болады. Басқалары өздерінің дағдылары мен білімдерін өмірдің басқа салаларында музыканы өзін-өзі көрсету және тұлғаны дамыту тәсілі ретінде қолданады.

Осылайша дарынды балаларға арналған мамандандырылған музыка мектебіндегі оқушылардың нәтижелері мен олардың фортепианодағы жетістіктері әсерлі. Оқушылардың сапалы білімі, жеке көзқарасы мен таланты арқылы олар жоғары нәтижелерге қол жеткізеді және музыкалық қоғамда танылады.

Дарынды балаларға арналған мамандандырылған музыкалық мектепте оқушылардың фортепиано тәжірибесінің кейбір аспектілері:

1. Оқу қарқындылығы: дарынды балаларға арналған мамандандырылған музыка мектебіндегі оқушылар әдеттегі мектептермен салыстырғанда сабақтар мен дайындықтардың қарқынды кестесіне ие. Олар фортепиано, музыкалық теория және тарих бойынша қосымша сабақтарға қатыса алады, сонымен қатар басқа музыканттармен бірге шеберлік сабақтары мен жаттығуларға қатыса алады.

2. Жетілдірілген техникалық дағдылар: дарынды балаларға арналған мамандандырылған музыка мектебіндегі оқушылар көбінесе фортепианода техникалық шеберліктің жоғары деңгейіне жетеді. Олар легато, стоккато, аккорд, арпеджио мен арпеджиато, жылдам темп, ауыспалы ырғақ және т.б. сияқты күрделі ойын әдістерін үйренеді.

3. Музыканың әртүрлі стильдерін зерттеу: дарынды балаларға арналған мамандандырылған музыка мектебінің оқушылары фортепианода музыканың әртүрлі стильдерін, соның ішінде классикалық, заманауи, джаз және басқаларын үйренуге мүмкіндік алады. Бұл олардың музыкалық репертуарын кеңейтуге және музыка туралы кеңірек білімге ие болуға көмектеседі.

4. Концерттер мен байқауларға қатысу: дарынды балаларға арналған мамандандырылған музыкалық мектептегі оқушылар концерттерде белсенді өнер көрсетеді және музыкалық байқауларға қатысады. Бұл оларға өз дағдылары мен таланттарын

көрермендер алдында көрсетуге, сарапшылардан кері байланыс алуға және сахнада орындау тәжірибесін алуға мүмкіндік береді.

5. Басқа музыканттармен ынтымақтастық: дарынды балаларға арналған мамандандырылған музыкалық мектепте оқушылар ансамбльдерде, оркестрлерде және басқа ұжымдарда жұмыс істей алады. Олар басқа музыканттармен қарым-қатынас жасауды, орындаушылықты синхрондауды және музыкалық өзара әрекеттесуді дамытуды үйренеді.

6. Кәсіби мүмкіндіктер: дарынды балаларға арналған мамандандырылған музыка мектебін бітірген көптеген оқушылар өздерінің дағдылары мен білімдерін кәсіби музыкалық мансапқа қолданады. Олар жоғары музыкалық оқу орындарына түсе алады, кәсіби музыкант, фортепиано мұғалімі бола алады немесе өз жанынан музыка шығарып жаза алады.

Бұл дарынды балаларға арналған мамандандырылған музыкалық мектепте оқушылардың фортепиано тәжірибесінің кейбір аспектілері ғана. Әр оқушының өзіндік даму және жетістік жолы бар және бұл мектептер оларға музыка саласындағы таланты мен әлеуетін барынша арттыруға көмектеседі.

Оқушыға жұмысқа деген сүйіспеншілік пен адалдықты ояту үшін оның осы жұмыста жұмыс істеуге деген ұмтылысы болуы өте маңызды. Өз көрсетілімдерімен, автор туралы, шығарманың өзі туралы әңгімелерімен, жазбаларды тыңдаумен және т. б. мұғалім оқушының қызығушылығын оятады.

А.Д.Алексеев айтқандай, «Сыныптағы шығармалармен жұмыс жасау оларды тыңдау және орындау туралы ескертулер айту ғана емес. Оқушының мұғалімнің қатысуымен қажетті дыбыстылықты іздеуі, форманың жақсы көрінуіне, жақсы педализацияға қол жеткізуі және т.б. бұл жұмыс барысында орындаушылық идея біртіндеп нақтыланып, оған дейін жеткілікті түрде естілмеген жеке мәліметтер анықталады. Сонымен қатар тек осы жолмен жұмыс жасаудың негізгі принциптерін іс жүзінде үйрету және әртүрлі қиындықтарды жеңу мүмкіндігі туындайды.»¹⁶

Дарынды балаларға арналған міндетті фортепиано сабақтарын ұсынатын мамандандырылған музыкалық мектептер – бұл шығармашылық пен музыкалық қабілеттерді дамытудың нақты орталықтары. Әр баланың даралығын дамыта отырып, олар әлемдік музыкалық мәдениетке үлес қоса алатын болашақ музыканттарды жасайды. Біз мұндай сабақтар тек оқу емес, әр балаға музыкалық сиқырдың шынайы ашылуы деп санаймыз.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Алексеев А.Д. «Методика обучения игре на фортепиано», изд. «Музыка», 1978 г.
2. Башенова Н.В. "Методика обучения фортепиано одаренных детей"
3. Зубова Е.А. "Фортепианное мастерство: преподавание одаренных детей"
4. Коваленко М.В. "Преподавание фортепиано в специализированных музыкальных школах"
5. Сайт Jubanov.kz

ҚАЗАҚ КҮЙЛЕРІНІҢ БАЯН АСПАБЫНДА ОРЫНДАЛУЫ (А.М.ГАЙСИН ӨНДЕУІ МЫСАЛЫНДА)

Какімбай Ғ. Ж.

Қазақстан Республикасы, Талдықорған қ.

Қазақстандағы гармонь аспабының жаңғыртылған түрі баян аспабының елімізде алатын орны ерекше. Көптеген салада мысалыға: оркестрларда, ансамбльдерде, орындаушыларды сүйемелдеуге тағы көп өнер салаларында қолданыста жүр. Аспаптың

¹⁶А.Д.Алексеев «Методика обучения игре на фортепиано», изд. «Музыка», 1978 г.

жерімізде таралу кезеңдеріне тоқталсақ, аспап көп қарапайым адамдардың ойынша ресей елінде пайда болып сол жақтан бізге келген деген тұжырымдар жасайды. Бұл ойлары дұрыс емес екенін мына бір ақпарат арқылы түсіндірсек, «Сырлы сырнай мұрасы» атты еңбекте автордың көптеген зерттеулер тұжырымы бойынша баян аспабының көне түрі яғни гармонь немесе ауыз гармоньы ең алғаш 1822 жылы деп айтады дүниге келеді... Ал, қол гармоникасын ойлап тапқан Фридрих Бушман. 1830 жылы жазда тулалық қару жасаушы Иван Сизов Нижегородск жәрменкесінен аспапты сатып алып, оның көшірмесін жасап шығарады. [1, 3]. Міне, осы кезден бастап Тулада жаппай гармоника жасау қолға алынады. Осы оқулықта жазылғандай ең алғашқы бұл өнертапқыш неміс шебері болады. Осыдан ары қарай орыс халқында гармоника дамып шыңдала түседі. Гармоника қазақ жеріне ән-жыр шумақтарын орындауға сүйемелдеуші аспап болып пайда болды. Алғашында бізге татар гармондары деген атпен пайда болған қол гармондарын сүйемелдеуші аспап ретінде ұсыныла бастады. Аспаптың құрылымына тоқталсақ сырнай көне қамыс сырнай аспабының үніне ұқсас болып келеді, ортасындағы көрікке ауа жиналып дыбыс шығарғыш арқылы қысыммен үн береді. Зауре Смакованың кітаптарында жазылған мәліметтерге сүйенсек сырнай деген атаудың гармоникаға берілуі қазақ жеріндегі «Сыр» сөзі ол құпия немесе жұмбақ деген мағына берсе, «Най» сөзі біршама аспаптардың аталуына байланыстыра аламыз. Қорыта келе, «Сырнай» деген атау құпия сырды сазды әуенмен жеткізу деген тұжырымға келеміз. Ол кездердегі әнші-жыршыларымыздың сырнайларының құрылымы орындаушыға жеңіл болу үшін қарапайым болып келеді. Себебі орындаушыға әнді орындау барысында ауырлық тудырмау үшін аспапта қосымша тембр ауыстыратын регистрлары, выбыр қатарына ауыстыратын түймешіктер сияқты қосымшалары жоқ болды. Тек ән орындаушыға қолайлы қарапайым оң жақ қолында ән әуенін орындауға ыңғайлы қатарлар және сол қолында даяр аккордтары болды. Осы сырнаймен көптеген қазақ әнші-жыршылары Майра Уалиқызы, Әміре Қашаубаев, Шашубай, Нартай сияқты мәдениет майталмандары өнер көрсеткен. Міне осылайша қазақ жерінде қазір баян-сырнай деген атпен танылған бұл аспап мәдениетімізге осылайша сіңісіп кетті.

Қазір елімізде аспапты тек ән-жыр орындаушылардан ғана емес, сонымен қатар жекелеген классикалық шығармаларды орындаушыларынан, оркестрлер мен ансамбльдер құрамынан көре аламыз. Аспаптың таралуын үш кезеңге бөліп қарастыра аламыз, біріншісі, өткен ғасырымыздың 60 жылдары. Бұл кезеңде аспап жоғарыда айтқандай ән және жыр шумақтарын орындағанға сүйемелдеуші аспап болып таралды. Екінші кезең 80 жылдардан бастап көптеген ансамбльдер «Сазген», «Мұрагер», «Адырна», «Ақжелен» және тағы басқаларының құрамындағы қазақ аспаптарының полифониялық үнінен баян-сырнай аспабыныңда қайталанбас тембрін тыңдай аламыз. XX ғасырдың 60 жылдарынан бері қарай қазақстанда баян аспабымен кәсіби түрде айналысатын тұлғалар пайда болды. Ең алғашында кәсіби түрде айналысуға репертуарлардың аздығынан Константин Ошлаков қазақ ән-күйлерін баян аспабына өңдеп жазып репертуарды толықтыру жұмыстарымен айналысты. Өзінің алғашқы шәкірттері Федор Легкунец пен Валентин Басаргиндермен бірігіп көптеген өңдеулер жасады. Осы уақыттан бері қазақ ән-күйлерін баян аспабына өңдеу мәселелерімен көптеген өңдеушілеріміз әлі күнге дейін тоқтаусыз өз жұмысын жасауда. 80-90 жылдары өңдеу жұмыстарымен өте жоғары кәсіби мамандар айналыса бастады олардың қатарында: Досмұхаммед Тұяқбаев, Анатоли Гайсин, Сүйінген Сейтханов, Охан Абдуллаевтар болатын. Бұлардың өңдеу жұмыстары қазақ жерінде сол жақ қолының құрылымында термелі түймелердің пайда болуымен тікелей байланысты болды. Осы өңдеулердің арқасында баян аспабындағы орындалатын қазақ музыкаларының соның ішінде күй әуендерінің деңгейі біршама көтерілді. Бір ескере кететін жетістік 1982 жылы Гамбург қаласында өткен XXXV халықаралық баян-аккордеоншылардың «Кубок мира» байқауында қазақ күйшісі Құрманғазының «Адай» күйі орындалды және осы сәттен бастап көптеген республикамыздағы және халықаралық байқауларда «Адай» күйі арнайы орындалуға тиіс шығармалар тізіміне жатты. Міне осылайша қазақ күйлері қазірге дейін тоқтаусыз баян аспабында орындалып тыңдармандарын таң қалдыруда.

Баян аспабы қазақ дәстүріне кіргеннен бері өзінің көптеген жаңа қырларын күй өңдеулері арқылы аша түсуде. Баян аспабында ең алғаш домбыра үнін ұқсату мақсатында А.Ахметов тремола тәсілін қолдана білді. Кейін А.Гайсиннің көптеген қазақ күйлері өңдеулерінде тремоламен қатар рекошед тәсілдері қолданылып келеді.

Қазақ халқының көне тарихи өнері ол – күй. Күй қазақ халқы үшін өте қымбат құндылық. Ежелден келе жатқан тарихи байлығымызды қазіргі уақытта сан түрлі аспаптармен елімізбен қатар алуан түрлі шет елдердің сахналарында орындап жүр. Атап айтсақ қазақтың домбыра, жетіген, қобыз, сыбызғы сияқты аспаптарымен қатар Европадан келген фортепиано, скрипка сияқты шекті аспаптар және түрлі үрлемелі аспаптарменде орындалуда. Осылардың қатарында өзінің айрықша қайталанбас орнын алған аспап – баян.

Баян аспабында қазақ күйлерінің орындалуы жайлы тоқталуымыздың бірден-бір себебі қазіргі уақытта аспапта күй репертуарының айрықша өсуі және оны орындаудағы ерекшеліктер. ХІХ ғасырдың соңғы жылдарында аспапта қазақ күйлерін өңдеу ерекше қолға алынғанымен оны орындап тыңдарманға жеткізу қандай жолдармен яғни әдістермен болатынын өңдеушілер ұсына білмеді. Домбыра аспабында орындалатын қандай күйді алсақта өзінің тембрлік ерекше бояуы, акустикалық дыбысталуы ерекше болып келеді. Күй өңдеулерін дәл домбырадағыдай жеткізу әсте мүмкін емес екені бәріне белгілі болғанымен, бірақ күй дыбысын ұқсата орындауға әрбір аспап орындаушысы тырысады. Оның мысалы А.Затаевичтің мына бір сөздерінде көрсетілгендей: «... все кюи, исполняемые на фортепиано, по скупой двухголосной записи, звучат гораздо беднее, чем то же двухголосие на домбре, по-видимому, силу разницы акустического свойства, обертонов и комбинационных тонов. И для того, чтобы передать на фортепиано производимые звуками домбры впечатление «грандиозного в миниатюре», партию фортепиано приходится расширять».[2, 5] Бұл мысалдарды фортепиано аспаптарын айта отырып келтіргенімен баян аспабында да дәл осындай. Домбыра аспабында орындалатын қарапайым екі дыбысты күйді баян аспабында дәл сол қалпында орындаса аянышты тыңдарманды жалықтыратын күй орындалады. Сол себепті баян аспабында ойналатын күйді мәнеріне жеткізіп оны құлпыртып орындау үшін оған қосымша аккордтар немесе жеке партиялар жазу өңдеушіге алғашқы қатарлы жүктелетін жұмыстардың бірі. Мысал ретінде баян аспабында өңделген танымал қай күйді алсақта домбыра аспабында орындалғандай тек екі дыбыста орындалмайды кемінде 3-4 октавалық қосымша дыбыстар арқылы жүреді. Сөзіміздің дәлелі ретінде еліміздегі баян саласында емес жалпы музыканттарға танымал болып жүрген А. Гайсиннің Құрманғазының «Адай» күйін алайық. Бұл өңдеуде бастапқы кіріспесінің өзінде екі қолымен D нотасын 4 октавада А нотасын қоса отырып өте қатты дыбыспен бастайды және ескере кететін жағдай баян аспабында дыбыстың қатты немесе ақырын жұмсақ шығу мақсатында регистрлар батырмасын қолданады. Бұл мысалды келесі суреттен көре аласыздар:

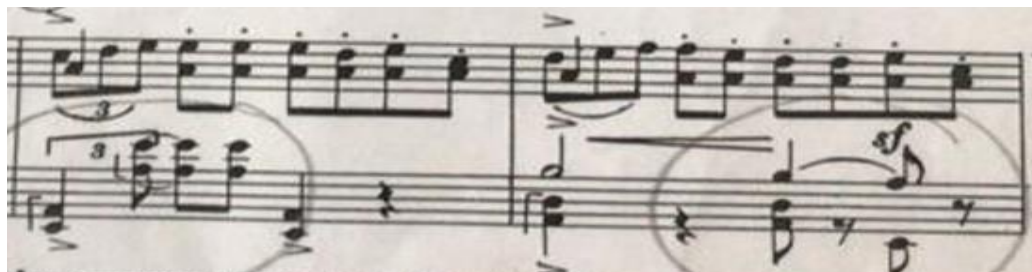


Суретке мән берсеңіздер бірінші аккордтың өзінде 7 нотадан тұрадын күрделі аккордпен басталып отыр.

А.Затаевичтің жоғарыдағы сөзінде оқығандарыңыздай күй басқа аспаптарда орындалу үшін оған күрделі аккордтармен қосымша партиялар қосып оның үнін байыту керек. Адай күйін баян аспабына өңдеу барысында көптеген тәсілдер қолданылған олар: мехпен қолданылатын тремала мен рекашедтар, штрихтың сан алуан түрлері және көп дыбыстылық тепе теңдікті бақылау сияқты әдіс-тәсілдерді қолдана білген.

Адай күйін негізінен екі сағалы төкпе күй ретінде қарастырамыз. Күйдің кіріспе бөлімінде домбырада екі дауыста жүретін қарапайым интервалға баян аспабында орындау

барысында сол қолында бас регистрмен жоғарғы выбыр батырмасынан d,a-d,g ноталары арқылы аккордпен күш береді. Бұл бөлімде тағы мән беретін жағдай күйдің екпінін жоғалтпау мақсатында домбырадағы төменгі қағысқа сол қолдағы аккорд партиялары жүргізілген. Тағы ескеретін тәсіл осы бөлімдегі негізгі темадағы треольды тремалалар. Бұл тремалаларды білезік (Кисть) көмегімен көрсетседе болады, бірақ тремала әдісі арқылы шыққан треольдар тыңдаушыға ерекше әсер қалдыратынын ескергеніміз жөн. Келесі суреткезер салсақ:

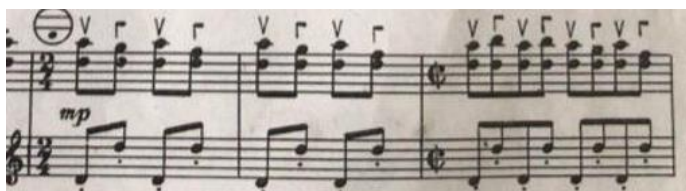


Бұл суретте домбырада орындалатын партияны оң қолда және оған қоса күйді сәндеп оған тамаша үн беру мақсатында автор сол қолға жеке бөлек партия жазған. Бұл жердегі треольдарды тремала әдісімен орындауға тыйым салынған себебі сол қолдағы партия өз күшінде болу мақсатында.

Келесі бөлім кіші саға. Кіші сағада баян аспабында тремала әдісін көрседуге көп назар салынған. Ал дыбысталу, тыңдаушыға естілу тұрғысынан баян аспабында екі қолдада тема жүреді яғни келесі суретте көрсетілгендей:



Регистрде тутти батырмасы тыбысты өте жоғары шығару мақсатында басылады, Н нотасынан басталатын бас партиясы сол қолда және оң қолда сол партия екі октавада оған қоса ең жоғарғы А нотасы ұсталып тремала ойналынады. Тремала тәсілі бір нотаны арты артынан сегіз рет шығару мақсатында қолданылады. Егер тремала тәсілін қолданбай тек партиядағы ноталарды ұзақтығына қарай созып қана ойнаса, домбырада орындалғандай әсер бермейді, бұлай орындау шекті аспаптарымыз қобыздарда ойналғандай сезім сыйлайды. Келесі суретте:

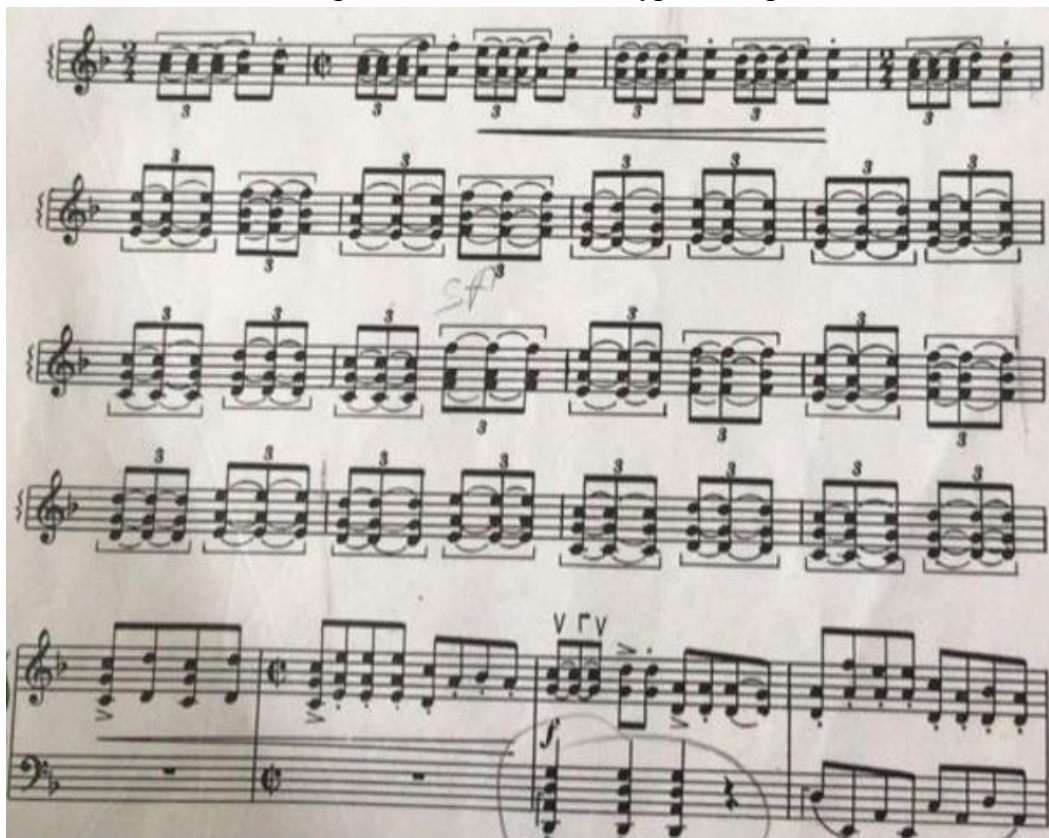


Регистр фагот батырмасына ауысады және сол қолдағы партия скрипқалық кілітке ауысады. Фагот регистрінде ойналатын шығармалар тыныштықты талап ететіндіктен бұл партияда да дыбыс үні пианоға кетед және сол қолда нонлигато штрихында D нотасынан октавалық алмасулар жүреді. Кішкене өзгертілулермен осы партия тағы қайталанып бірінші саға аяқталады. Бірінші сағаның соңындағы бас буындағы қайдалауда сол жақтағы партияда

тек бірінші қағысқа емес басындағы үш нотағада беріледі, себебі күйдің сағадан шығу сәті форте болу мақсатында. Күйдің келесі бөлімі келесі сеуретте көрсетілгендей жүреді:



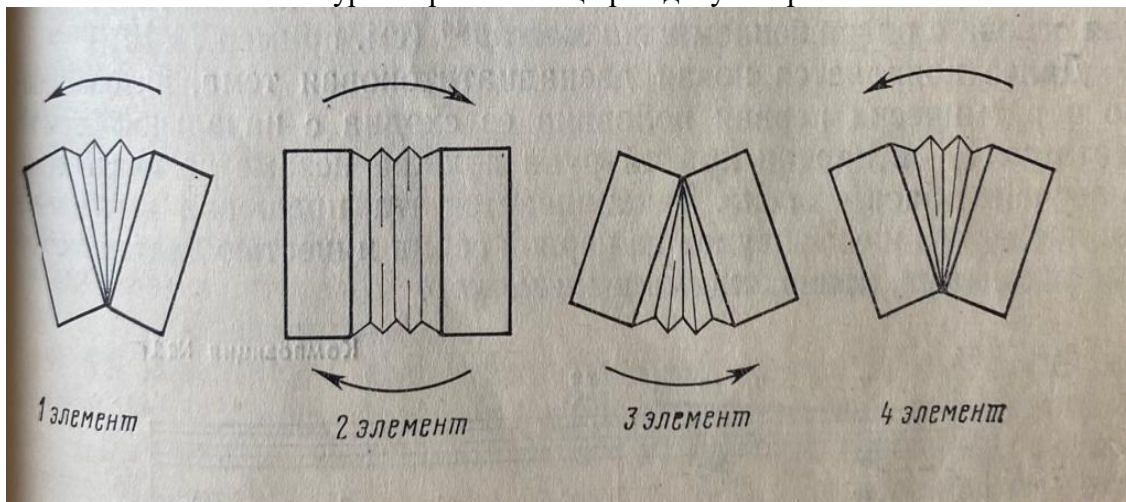
Яғни бірінші саға мен екінші сағаны жалғаушы бөлімдегі бір ерекшелігі сол қолда көрсетіледі. Сол қолдағы партияны тыңдаушыға естірту арқылы көрерменге жақсы әсер қалтыра аламыз. Келесі бөлім күйдің екінші сағасы. Суретте көрсетілгендей:



Суретке мән беріп қарасақ екінші саға тек бір қолға яғни оң қолға ғана арналып жазылған. Неге? Себебі екінші сағада рекашед тәсілін қолданады. Баян аспабында рекашед тәсілін қолдану үшін сол қолда партия ойналынбай керісінше сол қолды көріктің (Мех) жоғары жағына қойып рикашед тәсілін жасау орындаушыға ыңғайлылық тудырады. Бұл штрихты орындау барысы 4 элементтен тұрады. Біріншіден рикошетті орындау барысында көрік (мех) түгелімен жабық болу керек. 1-ші элементте көрікті (мех) ноталарды немесе аккордты басқан сәтте ашады – 2-ші элементте жабады жапқан сәтте көрік желге толады жәнеде көріктің астыңғы бөлігі ашылады – 3-ші элементте ашық тұрған көріктің жоғарғы бөлігін оң жақ бөлікке соғады – 4-ші элементте кері қайта ашылады, осылайша арты артынан

қайталау барысында керемет квартольдар шығады. Міне байқасаңыздар осындай тәсілдермен домбыра аспабына арналып жазылған керемет те күрделі күйлерді баян аспабында орындау көптеген білім мен тәжірибені талап етеді.

Суретте рикошеттің орындалуы көрсетілген:



Қазақ халқы ежелден дарынды, өнерге бай халық. Қазіргі алпауыт техника, кәсіпорындар, түрлі өндірістердің дамыған шағында ел құндылығы күй өнерін жоғалтпай керісінше оны түрлі аспаптармен орындап өзге елдерге таратып жатқан өңдеуші өнерпаздарымыз жетерлік. Баян аспабында өңделіп жатқан түрлі қазақтың ән-күйлері қазіргі таңда талай биік сахналарда орындалып жүргенін көзбен көріп құлақпен естіп жүрміз және бұл өнерімізді одан арықарай дамытуға өз үлесін қосу әрбір аспапқа өңдеуші өнер азаматына міндет дейміз.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Сырлы сырнай мұрасы. Оқу құралы / Смакова З., Спатаева Ж., Мейрманов Н. – Алматы: «Елтаным баспасы», 2021. – 160 бет
2. Смакова З. мен Д. Тұяқбаевтың «Пособие по аранжировке казахских кюев для баяна»
3. Гайсин Г.А.: Аккордеон в России: особенности национальной аккультурации // Ярославский педагогический вестник – 2013 – № 1 – Том I (Гуманитарные науки) (201-205 бет)

ПИАНИСТ ТЕХНИКАСЫ. ФОРТЕПИАНО БӨЛІМІ ОҚУШЫЛАРЫНЫҢ АППАРАТЫНДАҒЫ ПРОБЛЕМАЛАР ЖӘНЕ ОЛАРДЫ ЖОЮ АРДЫ ӘДІСТЕРІ

Кадырханова Р.К., Сенбиева Г.С.
Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Музыканттың еркіндігі - оның ішкі күйі, бірақ ол сыртқы жағынан да айқын көрінеді. Көрнекі түрде ол жоғары сапалы дыбыспен байланысты кездейсоқ, тегіс, табиғи қозғалыстар, толық пластика және мәнерлілік түрінде қабылданады.

Бүкіл әлемде орындаушы музыканттар мен мұғалімдер орындаушылық еркіндікті тәрбиелеу, техникалық әдістер мен дағдыларды үйрену, орындаушының немесе оқушының бүкіл денесінің өз аспабына үйлесімді және табиғи бейімделуіне үлкен мән береді.

Бұл тақырыптың өзектілігін асыра бағалау қиын, өйткені аспаппен, оны иелену өнерімен танысу бұлшықет сезімдерімен, өзін, ағзаны «есту» қабілетімен танысудан басталуы керек. Әр мұғалімнің аспапта ойнаған кезде баланың жағдайына, атап айтқанда, оның музыкант ретінде дамуына назар аударуы қаншалықты маңызды. Орындаушылық

аппаратты еркін меңгерместен нағыз жоғары көркемдік орындаушылыққа қол жеткізу мүмкін емес, оған, тіпті, музыка мектебі аясында да ұмтылу керек.

Сәтті Орындаушы музыкантқа назар аудара отырып, біз аспапта ойнау өте оңай және қарапайым деген сезімге ие боламыз. Әрине, біз мұның артында үлкен жұмыс жатқанын түсінеміз. Бірақ құпия неде?

Біз жиі «Сен қысылып ойнайсың, өзіңді босатып орында» - дегенді естиміз немесе айтамыз. Бұл нені білдіреді? Демалу керек пе? Бұл негізгі қателіктердің бірі, өйткені еркін ойын босаңсу емес, жоғары үйлестірілген қозғалыстар (яғни, ең аз физикалық шығындармен орындалатын қозғалыстар). Еркіндік пен босаңсу туралы осы екі ұғымды нақты ажырату керек, өйткені еркіндік – бұл әрекетке дайын болу, ал босаңсу – «өлі тыныштық».

Босаңсу жағдайы оқушының жалқау, еріксіз, мінезсіз орындауына әкеледі.

Әдістемелік әдебиеттерде кездесетін «еркіндік» күйінің сипаттамасы мұғалімдерге практикалық жұмыста әрдайым көмектесе бермейді. Бір жағынан, «бостандық» термині көбінесе басқа ұғымдардан ерекшеленбейді, екінші жағынан, оған әртүрлі мағына салынады, үшіншіден, мұғалімдердің жұмысына теріс әсер ететін қате түсініктер бар.

Г.Нейгауз «бостандық» күйін түсіндіре отырып, қажетті қозғалысқа «икемділік, серпімділік, еркіндік» қасиеттерін берді: «Мен кейде метафоралардың, бейнелердің және салытырудың барлық түрлерімен орындаушыға еркіндіктің не екенін түсінуге және сезінуге көмектесуге тырыстым. Мен бүкіл қолды иықтан саусақтардың ұшына дейін аспалы көпірмен салыстырдым, оның бір ұшы иық буынына, ал екінші ұшы пернетақтадағы саусаққа бекітілген. «Көпір» икемді және серпімді, ал оның тіректері берік және тұрақты. Мен дәл осы көпірді кейде барлық бағытта тербелуге мәжбүр боламын. Осы қарапайым тәжірибені істейтіндер бүкіл қолдың қозғалысында икемділік, серпімділік пен еркіндік қаншалықты мол болатынына сенімді болады» (Г.Нейгауз).

Барлық музыка – шиеленіс пен құлдыраудың, ауырлық пен жеңілдеудің ауысуы – бұл орындаушылық процестің негізі болуы керек болғандықтан, музыкадағы босаңсудың қай жерде және қалай мүмкін және орынды екенін білу маңызды.

Оқушыларға қатысты мұғалім оқушының жағдайын көре білуі, талдай білуі, оған не кедергі болатынын түсінуі, сезінуі, қажетті заттарды уақытында ұсыну үшін қандай қозғалыстар қолайсыздықтар туғызуы керек. Тек босаңсыған қолдар еркін орындауға жарамды деп санайтын мұғалімдер үлкен қателік жібереді. Керісінше, бұлшықет тонусы немесе тіпті күш, төзімділік сияқты қасиеттер туралы айту орынды.

Пианист техникасы

Пианист техникасы дегеніміз не? Көбінесе техника дегеніміз – гаммалардың, арпеджиолардың, этюдтер мен жаттығулардың шебер, еркін ойнауы, фортепианода орындаудағы жылдамдыққа, күшке, төзімділікке қатысты; техниканың қажетті қасиеттері, әдетте, орындаудың тазалығы мен анықтығы ретінде танылады.

Алайда бұл көзқарас өте шектеулі. Шын мәнінде, пианист техникасы бала-оқушы сіздің сыныбыңызға кірген сәттен бастап, сіз оны аспаптың алдына отырғызған сәттен бастап, пернені бірінші - дұрыс түртуден басталады және пианисттер өмір бойы жалғасады.

Фортепианода ойнауды ерте балалық шақтан үйрену, 6-8 жастан бастап қабылданғаны кездейсоқ емес, бұл ең алдымен техниканы бейімдеп алу қиындықтарымен байланысты.

Оқушыларда техникалық жетілуге тәрбиелеу – бұл міндет, оны қою және шешу қажет.

Негізгі қондырғылар – орындаудың табиғилығы, ойын әрекетіне бүкіл қолды, білекті, иықты қосу. Алайда, Ф.Шопен *non legato* жаттығуларын бастаған, онда саусақтар қолдың ең ыңғайлы, табиғи күйінде болады. Жаттығу оқушының қолын бес нотаға қоюдан тұрды: ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез, си-диез (си-диез орнына си болуы мүмкін).

Шопен бұл бес нотаны қатарынан легатосыз ойнауға мәжбүр етті (бұл тәжірибесі жоқ бастауышта шиеленісті, қысылуды тудыруы мүмкін), бірақ жеңіл портаменто ретінде білектің қатысуымен, әр буынның толық икемділігі мен еркіндігін сезіну үшін. Бұл қарапайым әдіс орындаушыны аспаппен бірден достасуға, фортепиано мен пернетақтаның бөтен емес және қауіпті машина емес екенін сезінуге мәжбүр етеді. Оның орнына жақын,

қымбат және түсінікті, сүйіспеншілікпен және еркін қарым-қатынаста адаммен кездесуге баратын, гүл арамен жақындасуды қалағандай және оған өзінің тозаңын беруге қарсы емес адам қолымен жақындасуды қалайтын жаратылыс (Генрих Нейгауз).

Оқытудың алғашқы кезеңдерінде жұмыс музыкалық және техникалық болып бөлінеді. Кейінірек барлық музыкалық жұмыс техникалық жұмыс болып табылады, ал кез-келген техникалық жұмыс музыкалық жұмыс болып табылады, яғни гаммаларды ойнаудағы техникалық даму музыкалық және дыбыстық міндеттерден бөлінбеуі керек. Гаммаларды, арпеджиоларды, этюдтерді зерделеу кезінде бір мақсат – саусақ айқындығына, жылдамдыққа қол жеткізу қойылмауы керек. Сондай-ақ, музыкалық дамуға, есту қабілетін өзін-өзі бақылауды тәрбиелеу, атап айтқанда - дыбыстық, фразалық, икемділік мәселелеріне назар аудару керек, өйткені көркем шығармаларды орындау кезінде, егер жоғарыда айтылғандарды ескермесеңіз, ыңғайсыздық, бұрыштық және мылжыңдық пайда болуы мүмкін.

Пианисттің техникасы жеке, әркім өзінің көркемдік ниетін білдіру үшін өз техникасын жасайды. Фортепиано қабылдаудың дұрыстығының ең жоғары критерийі-дыбыстық нәтиже. «Техника... музыкалық ерік-жігерсіз – бұл мақсатсыз қабілет, ал өз алдына мақсат бола отырып, ол өнерге қызмет ете алмайды» (Иосиф Гофман).

Пианист ішкі қауесетпен не іздейтінін елестетуі керек, шығарманы тұтастай және егжей-тегжейлі «көруі» керек, оның стилистикалық ерекшеліктерін, мінезін, қарқынын және т.б. түсінуі керек. Баяу және қатты жаттау қажеттілігі қаншалықты пианистті музыкадан алыстатса да, ол әрқашан өзінің алдында музыкалық идеалға ие болуы керек. Идеалды назардан тыс қалдырмаңыз; әрқашан мазмұнды орындауға ұмтылу-бұл техникамен жұмыс істеудің негізгі қондырғысы. «Не істеу керек екендігі неғұрлым айқын болса, оны қалай жасау керекі де айқын» (Генрих Нейгауз)

Заманауи техниканың негізі – пернетақтамен байланыс деп аталады. Пернетақтамен байланыста саусақтың ұшымен еркін басқарылатын қолдың пернемен үздіксіз байланыс сезімін түсіну керек. Қолдың салмағын пернеге бағыттай білу, бос қолдың салмағын дыбыс шығару кезінде қолдана білу. Бірақ біз «еркіндік» деп атайтын нәрсе бұлшықет кернеуінің болмауы емес, қозғалысқа кедергі болатын артық кернеулердің болмауы.

Кантиленадағы пернетақтамен байланыс бір, гамма тәрізді пассажда – басқа, аккордтарда – үшінші болады. Бұл әрекеттің өзгеруі фортепиано ойынының әртүрлі әдістерін құрайды. Бастапқы жаттығулар – нон легато. Басынан бастап дыбыстың әуезділігіне ұмтылыңыз, бұл пернетақтаға сүйенбестен мүмкін емес.

Пианисттің қолдары ойнау кезінде жұмыс істейді. Бұл жұмыс, басқалар сияқты, қажетті шиеленіссіз орындалмайды. Фортепианода ойнайтындар белсенді саусақ соққысын пернетақтадағы пианистикалық бос қолдың тірегімен үйлестіруді үйренуі керек. Бұл комбинацияны меңгеру әрқашан оңай және ауыртпалықсыз бола бермейді.

Мұнда педагогикалық шеберлік пен табандылық қажет. Егер оқушының орындауында пернетақтамен байланысы жоқ болып анықталса, оны орнату жұмысын дереу бастау керек. Бірқатар өзара байланысты жаттығуларды қолдану қажет. Ең дұрысы – жылдам бір дауысты тізбектер, кантиленалық әуендер және аккордтар. Осы жаттығуларды қарастырмас бұрын, кез-келген фортепиано жаттығуларының бір маңызды шартын еске түсіру керек: орындаушының есту зейіні әрдайым есту бақылауында болуы керек.

Дыбыстық нәтиже – пианисттік әдістің дұрыстығының ең жоғары критерийі. Жақсы дыбыс, шебер орындалған техникамен тығыз байланысты, орындаушыға ыңғайлылық, жеңілдік сезімін береді. Біреуінің екіншісіз болуы сирек ерекшеліктер түрінде ғана мүмкін және өте қысқа.

Фортепианода ойнаған кезде мықты саусақтар қажет. Белсенді, күшті саусақтар пианист техникасының барлық алуан түрін алуға негіз болады. Саусақ немесе «шағын» техника деп аталатын, фортепиано техникасының ең көп уақытты қажет ететін түрі. Саусақ жаттығулары, «баяу және қатты» орындау – бұл техникалық жұмыс принциптерінің бірі. Ол монополиялы болғанда, пианист пен оның орындағаны сөзсіз топас және ақымақ болады. Сондықтан саусақтарыңызды нығайту үшін саусақтарыңызбен ойнау керек. Саусақтар

өздігінен әрекет етеді – қол бос қалады. Саусақтың соққысы қолдың қысылуына әкелмеуі керек. Өте баяу қарқынмен жаттығу жасау керек. Басында әр қолмен бөлек. Материал ретінде гаммалар, этюдтер, орындайтын шығармалардағы техникалық жылдам және күрделі бөліктер бола алады.

Пайда болған ғылыми дәлелдерге сүйене отырып, музыканттар қолдар мен саусақтардың қозғалысын мидың белгілі бір орталықтары басқаратынын түсінді. Дәл осы жерден қолдар орындайтын «бұйрықтар» келеді. Сондықтан, техникалық жұмыста сәттілікке жету үшін, ең алдымен, осы бұйрықтардың өзі объективті техникалық тапсырмаға сәйкес келетініне көз жеткізу керек. Демек, орындау процессі ең алдымен психикалық процесс, содан кейін ғана физикалық процесс. «Жаттығу – бұл ең алдымен ақыл - оймен жұмыс істеу», - дейді Ф.А.Штейнгаузен. Мұндай ақыл-ой жұмысы музыкалық және моторлық дарыны болған кезде жоғары техникалық жетістіктерге, яғни фортепиано тарту процессінде біздің физикалық табиғатымызды ақылға қонымды, орынды ұйымдастыруға әкеледі.

Жаңа шығарманы үйрену кезінде техникалық жұмыс басталмас бұрын мүлдем айқын дыбыстық сурет болуы керек. Шығармалармен, этюдтермен, гаммалармен жұмыс істеу кезінде дыбыстың сипатын, оның күшін, тембрін, әртүрлі фактуралы қабаттардың арақатынасын, қарқынын нақты елестету керек. Оқушыларда әрдайым дыбысқа, оның сапасына назар аудару, соның ішінде гаммалар мен этюдтерді үйрену кезінде тәрбиеленуі керек.

Гаммаларда динамикалық тегістікпен жұмыс істеу керек. Дыбыстар арасындағы кедір-бұдырларды болдырмау үшін пассаждағы дыбыстарды «биіктік бойынша» құру керек. Ең маңызды талап – қарқынын білу.

Оқушылар өздерінің мүмкіндіктеріне байланысты және автор көрсеткен белгілеу шегінде біршама үлкен немесе аз болуы мүмкін нақты қарқынға ұмтылуы керек. Өйткені, шынайы қарқынмен орындау мақсат болып табылады. Сол үшін барлық жоба жұмыс орындалады.

Аппликатура

Күнделікті жұмыста пианистер ең қолайлы позициялар мен қол қимылдарын іздеуге міндетті. Саусақты таңдау да техникалық жұмыста маңызды. Саусақты саналы түрде таңдау керек – осы қарапайым талапты оқушылар жиі ұмытып кетеді. Ең алдымен, редакциялық және әсіресе авторлық нұсқауларды мұқият зерделеу қажет.

Саусақты таңдауға арналған нұсқаулық ретінде Нейгауз жақсы тұжырымдаған принциптер бола алады. Ол ең жақсы аппликатура деп «бұл музыканы ең дұрыс жеткізуге мүмкіндік беретін және оның мағынасына дәл сәйкес келетін» санайды. Оның айтуынша, бұл «көркем адал аппликатураның жоғарғы принципі». Тағы бір бағынышты қағида «пианисттің жеке ерекшеліктері мен ниеттеріне байланысты берілген қолға аппликатураның ыңғайлылығы принципі» болады.

Аппликатураны жылдам қарқынмен ойнау арқылы таңдау керек. Егер қандай да бір үзінді күмән тудырса, сіз оны аздап жаттап, бір, содан кейін басқа аппликатурамен жылдам қарқынмен сынап көруіңіз керек, оны алдыңғы және кейінгі үзінділермен байланыстырыңыз. Егер аппликатура қанағаттандырса, оны жазыңыз. Тәжірибесі бар пианисттер басқа оқушылардың көп бөлігінен айырмашылығы дәл осылай жасайды. Бір сөзбен айтқанда, жақсы аппликатура – күрделі техникалық мәселе. Оны табу мүмкіндігі тәжірибемен келеді, ал тәжірибе саналы жұмыс процесінде жинақталады.

Фортепиано бөлімі оқушыларының аппаратындағы проблемалар және оларды жою әдістері

Фортепиано техникасы пианистке әртүрлі талаптар қояды: ол өте қатты және өте тыныш, жұмсақ және өткір ойнай білуі керек, жеңіл, терең және шулы дыбысқа қол жеткізуі керек.

Пианисттің жұмысындағы басты шарт-бүкіл дененің еркіндігі, қолдың, арқаның қозғалыс еркіндігі.

Аспаптың алдына дұрыс отыру бірдей маңызды. Дұрыс отырудың көрсеткіші, ең алдымен, қолданылатын қозғалыстардың ыңғайлылығы, еркіндігі және ұтымдылығы болып табылады. Тым алысқа отыру қолдың пернелерге қысымын қолдануға мүмкіндік бермейді, ал тым жақын болу шынтақтың корпустың артына түсуіне әкеледі. Бұл білектің, иықтың қозғалғыштығын шектейді, бірақ иық қолды барлық қимылдарымен «жетелейді»: көлденең және тік. Қолдың, саусақтардың, корпустың қозғалыс еркіндігін, сондай-ақ дұрыс отырғанға үнемі көңіл бөлу керек және, әрине, осы дағдыларды бекіту үшін жаттығуларды қолдану керек.

Фортепиано оқушыларының аппаратындағы кемшіліктерді ескере отырып, біз олардың кейбіріне тоқталғымыз келеді:

Қысылу мәселесі аккордты немесе дыбысты тікелей «алу» алдында пайда болатын қол мен саусақтардың бекітілуіне байланысты туындайды.

Бекіту – қолды, саусақтарды дайындау – белгілі бір сападағы дыбысты шығарудың маңызды шарты. Бірақ, бекіту бір сәтке созылатынын ескеру қажет. Дыбыс немесе аккорд алынғаннан кейін саусақтар мен қол шиеленістен босатылады.

Қолдың қысылуының тағы бір себебі – қолды лезде босаңсытуға болатын үзінділерден «тірек нүктелерін» таба алмау, яғни біз айтқандай «демалу». Кез-келген музыкалық фразаның өзіндік динамикалық орталығы бар, немесе К.Игумнов айтқандай, «орталық түйін» динамиканы барлық басқа дыбыстар инерция бойынша, «дем шығарғанда», осы уақытта қол демалады.

Оқушыны шиеленісті жеңілдетуге қалай үйрету керек? Одан аккордты пернетақтаға терең «алуын» сұраңыз, содан кейін саусақтарыңызды пернемен түсірмей, оқушының білегіндегі еркіндікті тексере отырып, қолыңызды босаңсытыңыз.

Қысылудың себебі «техника» мен музыкалық сурет арасында байланыс болмаған кезде техникалық тапсырмалардың музыкалық міндеттерден бөлінуі болуы мүмкін.

Егер оқушы шығармада пассажды орындай алмаса, бейнелі салыстыру жасау керек. Содан кейін пассаж әлдеқайда еркін орындалады.

Қысылудың негізгі факторы – оқушының пернетақтаның үстіндегі қол қозғалысының еркіндігіне және пернетақтаға «сүйенуге», «сүнгуге» қабілетсіздігіне үйретілмеуі.

Қолдар мен корпусты босату жаттығулары:

1. Соңғы квинтаға тірелген бес дыбыстан тұратын қозғалысы (мүмкіндігіне қарай екі қолмен):

Міндетті шарт - бүкіл қолдың және тіпті дененің салмағын қолдану. Бұл жағдайда дыбыстың тереңдігін есту арқылы бақылау. Мұндай дыбыс шығаруды «қол тірегімен» салыстыру пайдалы.

2. Дыбыстарды октава арқылы алу, соңғысында - бүкіл қолмен және денемен «батыру». Қолды босатуға көмектеседі:

3. Дыбыстар арасындағы диапазонды ұлғайту, яғни қозғалыс еркіндігін одан да көп үйрету арқылы қолдың ұзындығын арттыру.

Қиындық: сол жаттығуларды квинталармен, үшдыбыстылықтармен ойнаңыз. Бұл екі мақсатты көздейді: аккордтың берік жабылуын, жақсы доғаны, биік қойманы, сондай-ақ бүкіл қолдың еркіндігін дамытады.

Атақты фортепиано мұғалімі А.Д.Артоболевская «Музыкамен алғашқы кездесу» оқу құралында қолдың және бүкіл дененің еркіндігіне үнемі назар аудара отырып, ойын аппаратын қоюдың егжей-тегжейлі сипаттамаларын береді және оқушыны алғашқы орындау дағдыларына дайындайтын бірқатар гимнастикалық жаттығуларды келтіреді.

Қорытынды:

Үнемі назар аудару, сабақтардың жүйелілігі, әртүрлі материалдар, талапшылдық, мұғалімнің шыдамдылығы, репертуардың шоғырлануы – бұл қажетті нәтижелерге қол жеткізуге болатын критерийлер.

Сонымен қатар әдетте, жалпы физикалық дамумен бірге баланың қолдары да күшейеді, ал әлсіз саусақтардың күшеюі оқушылардың өсуіне қарай біртіндеп жүреді. Біздің

ойымызша, орындаушылық аппаратты босату, пианисттік қозғалыс еркіндігі бойынша жұмыс – бұл ең негізгі талаптардың бірі әр мұғалімнің назарынан тыс қалмауы керек.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Артоболовская А. Первая встреча с музыкой. Учебное пособие. Москва, «Советский композитор» 1992г.
2. Гнесина Е.Ф. Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники. «Композитор. Санкт – Петербург» 2010.
3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы по фортепианной игре. М., Классика XXI, 2002.
4. Зайцева Т. Макарова Л. Техника пианиста. Штрихи и интонация Издательство «Композитор» Санкт-Петербург, 2016.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры Москва Музыка 1988.
6. Николаев А. Некоторые вопросы развития фортепианной техники М., 1965.
7. Очерки по методике обучения игре на фортепиано. М. Музыка, 1965.
8. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984.

БАСТАУЫШ СЫНЫПТА МУЗЫКАЛЫҚ ТӘРБИЕ БЕРУ

Балтабаева Ф.А.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Музыкалық тәрбие және білім беру балалардың музыкалық қабілеттерін мақсатты және жүйелі дамытуды, эмоционалдық көңіл-күйді, музыкалық өнердің мазмұнын түсіну және терең сезіну қабілетін қалыптастыруды көздейді. Музыкалық білім беру мен тәрбиелеудің маңызды қорытындысы оқушылардың жалпы мәдениетін қалыптастыру болып табылады.

Болашақ мұғалімнің педагогикалық қызметтің кәсіпқойлығын қалыптастырудағы заңды кезеңдердің бірі ретінде білім, білік және дағды жинақтауы бұл жоғары оқу орнындағы оқу үрдісінің өзі болып табылады.

Музыкалық тәрбие әдістемесін меңгеру үшін мектеп бағдарламасына музыка неге енгізілгенін, музыкалық өнердің тәрбиелік мүмкіндіктері қандай екенін білу маңызды.

Музыкалық тәрбие мен білім берудің ерекшелігі-музыкалық білім беру процесінде жеке тұлғаның жеке басын дамытудың тәсілдері мен құралдарымен қатар оқушылардың ұжымдық орындаушылық шығармашылығының әртүрлі түрлерін қалыптастыру жолдарының маңызы зор.

Музыкалық тәрбие ой-өрісін, сезімнің эмоционалдық мәдениетін, адамгершілікті қалыптастыру құралы болып табылады және музыканың өнер түрі ретіндегі ерекшелігіне, оның мазмұнының ерекшелігіне негізделеді.

Музыка қозғалыстағы, даму динамикасындағы шындықты көрсетеді. Ал бұл қозғалыстың орталығы-оның ойлауы, қабылдауы бар адам. Музыкалық өнерді талдау кезінде ассоциативті ойлау мәселелеріне ерекше орын беріледі.

Бүгінгі қоғам талабына сай, жоғары оқу орындарының, музыкалық педагогикалық білім беру орындарының алдында тұрған маңызды міндет – кәсіби орындау шеберлігі қалыптасқан, ой өрісі жаңашыл, терең білімді, дүниетану мәдениеті жоғары, өз бетімен жұмыс істеуге бейімделген музыка мұғалімдерін дайындау.

Мектептегі музыка мұғалімінің басты мақсаты – оқушылардың музыкалық мәдениетін қалыптастыру, адамгершілік және эстетикалық тәрбие беру. Оқушыларға көркемдік білім беру мен эстетикалық тәрбиені халықтың ұлттық мәдени мұрасымен байланыстыра отырып

дамыту, көркемдік талғамын тәрбиелеу, өнер шығармаларын сүйіп, туған табиғатын, оның байлығын қастерлеп бағалай білуге қабілеттерін қалыптастыру.

Музыка адам өміріндегі белгілі бір орын алатын өнер түрі. Музыка — өмірге деген құштарлықты оята алатын, өмірге өзгеріс енгізе білетін, керек болса тарихты қалыптастыратын акустикалық дыбыстар жиынтығы болып табылады. Музыканы өнер түрлерінің патшайымы деп атасақ артық болмайды. Адамзат баласының сөзбен жеткізе алмайтын ішкі дүниесінің тұңғық сырларын музыка толық жеткізе біледі. Ол біздің өміріміздің бір бөлігі болып табылады, себебі, үйлесімді гармониялық дыбыстар, біздің ең жақын достарымыз сияқты қайғырғанда қайғымызды жеңілдетіп, қуанғанда қуанышымызды көбейте түседі.

Музыка – адамзаттың рухани азығы, жан серігі және өзінің көркемдігі, нәзіктігімен адам жанын баурап, олардың жақсы мінез-құлықтарының қалыптасуына әсерін тигізеді. Өсіп келе жатқан жас буын, жас ұрпақтың рухани байлығының іргетасы қалай қаланса, мемлекеттің болашағы, өмірге деген ынта-жігері сондай болмақ. Қоғамның даму үрдісі қандай болса, мектептің сана деңгейі де сондай болатыны бесенеден белгілі! Өркениеттілік мектеп балаға, бала-мектепке деген көзқараспен өлшенеді.

Музыка өнері – әр ұлттың ертеден келе жатқан мәдени талғамының бір арнаға құйылып асқақты күйімен өрбіп, дамып отыратын көптеген ғасырлық үнінің жемісі. Жеке тұлғаны жан-жақты білімді, өнерлі етіп тәрбиелеуде адамгершілікке, жоғарғы сана-сезімді етіп тәрбиелеуде ата-аналар, мектеп қауымы арқылы іске асады. Жастарды өскен ортасын сүйеге, олардың бойына қазақ халқының дүниежүзілік мәні бар тарихи жемісін бағалай білуге баулу керек. Бүгінгі өскелең өмірдің талабы оның көтеріп отырған проблема өзегі ата-ана қауымының педагогика, психология, медицина, этика, эстетика, ғылымының салаларынан дәйекті білім алып, болашақ қоғам мүшесі болатын, жан-жақты білімді, саяси сауатты, өнершіл тұлға болып тәрбиеленуінде ата-ана жоғарғы сатыда орындауға дайын болу керек. Адамды тәрбиелеу ілімі жеке адамды жан-жақты дамуымен қатар, оның дүнитанымдылығын, жоғарғы идеялы салалығын еңбекке саналы көзқарастың, адамдық даму принциптеріне берілген.

Музыка қозғалыстағы, даму динамикасындағы шындықты көрсетеді. Ал бұл қозғалыстың орталығы-оның ойлауы, қабылдауы бар адам. Музыкалық өнерді талдау кезінде ассоциативті ойлау мәселелеріне ерекше орын беріледі. Ассоциативті ойлау композиторлық және орындаушылық өнердің бейнелілігін, мәнерлілігін анықтауға көмектеседі. Музыкалық шығарманың мазмұны музыканың идеялық және эмоциялық түсінігі біздің ойымызға түрткі болады.

Өнер бізді өз идеяларымен еліктіре алады, бірақ тек эмоционалды түрде ғана. Өнерден туындаған эмоциялар-бұл сезімнің ерекше түрі-көркемдік эмоциялар. Олар психиканың жоғары қызметін, ойлау қызметін талап етеді. Музыкамен қарым-қатынас жеке тұлғаның рухани қалыптасуына, оның өзін-өзі танытуына мүмкіндік береді, музыкалық қызметтің ұжымдық түрлері (хор, аспаптық) музыкалық-шығармашылық қызметке қатысу сезімін тууға және дамытуға, музыкамен қарым-қатынас барысында олардың бірігуіне ықпал етеді.

Музыкалық білім эстетикалық сезімнің, талғамның, көркемдік қажеттіліктің, сұлулықты сезінудің, өнердегі және қоршаған өмірдегі үйлесімділіктің қалыптасуына ықпал етеді. Осыған байланысты, музыка пәнінің мұғалімі алдында оқушыларды отандық және әлемдік музыка мәдениетінің жауһарларына тарту, онымен қарым-қатынас жасауға деген мұқтаждықты қалыптастыру, музыкалық ой-өрісін кеңейту, музыкадағы сезімге, ой-өрісіне эмоциялық және эстетикалық тұрғыдан қарауға тәрбиелеу міндеті тұр.

Музыка өнерінің көрнекті зерттеушісі, әйгілі сазгер Д.Б.Кабалевский «Балалар музыканы нақ мәнінде қабылдап, ол туралы терең ойға беріле алғанда ғана ол өзінің эстетикалық-танымдық және тәрбиелік рөлін атқара алады» дейді. Тәрбиенің пәрменділігі мектептің балаға мінез-құлықтың пайдалы дағдылары мен әдеттерін қалыптастыру туралы қаншалықты қамқорлық жасауына байланысты. Ал оған музыка сабағы бірден-бір негіз бола алады.

Оқушылардың бойында жалпы адамзаттық қалыптармен гуманистік, моральдық (қайырымдылық, ізгілік, өзара түсінушілік, ізеттілік, кішіпейілділік, адалдық және т.б.) тәрізді жасампаз қасиеттерді сіңіріп, олардың өзара қарым-қатынас мәдениеті мен зерделік-танымдық қасиеттерін дамытуға ерекше мән беруіміз керек. Жалпы адамзатқа тән ізгілік қасиеттер өз әке-шешесін, ауылын, отанын сүюден, ұлттық өнер мен мәдениетке осы музыка сабағы арқылы күй-халық мәдениетіне баулудың бірден-бір құралы.

Қазіргі таңда музыка өнерінің түрлерін, олардың әрқайсысының жалпы ерекшеліктерін жаңаша технологияға салу – бүгінгі күн талабы. Музыкалық білімді жүйелі түрде дамыту барысында ұлттық сана иірімдері айқындала түсуде.

Мектептерде музыка тарихына жете назар аударылып, оқушының музыка жөніндегі тірек білімдеріне нақты кәсіптік білім талаптарын қойып отыр. Мысалы, музыка тілінің құралдары (нотаны меңгеру, дыбыстық жүйе, ырғақ, қарқын, динамика, тембр т.б.) бөлініп, өмірбаяндық мағлұматтар, жекелеген авторлық шығармалардың туу тарихы, шебер орындаушылардың музыкалық шығарма мазмұнына өзіндік стиль, мәнер қосу жақтары талданылып үйретілуде. Біріншіден, оқушылар күй жанрларын мақсатты, жүйелі меңгеру арқылы, өздерінің музыкалық білім қорын жетілдіруге мүмкіндік алады. Екіншіден, оқушылар күйдің көркемдік бейнелілігінен құнды адамгершілік, эмоционалдық-рухани әсер алып, олардың мазмұндарына еліктейтіндей бейнелер тауып, музыкалық-рухани сезім, талғампаздық қажеттерінің қалыптасуына жағдай жасалды. Үшіншіден, игерген музыкалық білім қорын практикада пайдалана алатындай мүмкіндіктер дамытылып отырды.

Қазақ халқы, музыканы өзінің тұрмыс-салттарында толығымен пайдаланады. Өмірде болып жатқан оқиғалардың бір де біреуі музыканың қатысуысыз өтпейді. Дүниеге келген нәрестенің тәрбиесі «Бесік жыры» арқылы музыкалық дыбыстарды қабылдаудан басталады. Жаңа отбасы құрылысымен оны ортаға жар-жарлап шақырса, тойбастар мен тойға шашу әндері той тарқағанға дейін үзілмейді. Сөйтіп сыңсу, беташар, той тарқарларсыз қазақтың тойлары өтіп көрген емес. Қазақ халқының музыкаға жақындығы, қайтыс болған кісіні жоқтау айтып шығарып салатындығынан да айқындалады. Одүниеліктің артында қалған туғандары, жоқтаудың мазмұнын әлдеқайда мән-мағыналы, әуенін үйлесімдірек айтса, ол адамның арғы дүниеге армансыз аттанады деген ұғым қалыптасқан [2, 36 б.].

Психологиялық тұрғыдан алып қарағанда жоқтау айтып, ішіндегі эмоциясын сыртқа шығару, ішіндегі ойларын ашық, дауысын шығарып жылау ішкі күйзеліске ұшырамаудың бірден-бір жолы болып келеді. Ал естірту салтының мақсаты қайғылы сәттерде отбасын сүйемелдеп, туыстық жәрдем беріп, адам өмірінің маңыздылығын көрсету. Естірту жанры домбыра қобызда орындалатын күйлерге де тән. Музыкалық фольклор-ұлттық рухани мәдениеттің құрамдас бөлігі десек артық болмайды. Әрине, айта беретін болсақ қазақ халқы еңбек туралы, наным-сенімдерге байланысты, тұрмыс-салттарға байланысты, ойын-сауықтарға және т. б. өмір болмыстарына байланысты музыкаға жүгінуі, музыка өнерінің адам психикасына тигізетін ықпалының жоғарылығын мәлімдейді.

Музыканың өмірді өзгерте алатындығы жайында қазақ халқында және басқа халықтарда көптеген аңыз әңгімелер бар. Ол әңгімелердің негізі — адам айта алмайтын сөзді, ойды, музыка арқылы жеткізу. Қазіргі кезде «музыкалық психология», «музыкотерапия» деген ұғымдар пайда болуда. «Музыкалық психология» ғылым ретінде XIX ғасырдың екінші жартысында қалыптасты. Ғылымның негізін қалаушы Людвиг Герман Фердинанд фон Гельмгольц болды. Ал адамзат тарихы бұл ұғымдардың пайда болуына дейін сан ғасырлар бұрын өнердің, оның ішінде әсіресе музыканың құдыретті күшін, психологиялық әсерін тиімді пайдалана біліп, өмірді көркемдеп әсерлейтін, рух-жігер беретін қырларын жадында сақтайды. «Музыка – адамзаттың әмбебап тілі», -деп XVIII ғасырда америка ақыны Генри Лонгфелло айтып кеткен. Музыканың адам психикасына тигізетін әсері де зор. Жоғарыда келтірілген Владимир Маяковскийдің сөзі XX-шы ғасырдағы музыканың тікелей көмегімен орын алған тарихи құбылыстар мен төңкерістерді сипаттайды.

XIX-XX ғасырларда орын алған төңкерістерде «массовая песня» жанры пайда болады. Бұл жанр халықтың психикасына шабуыл және алға жетектеуші күш екенін халық

басшылары айқын түсінген. Әрине, бұл құбылыстар сол уақытта психология, философия ғылымдарының дамуымен тікелей байланысты. Ұлы француз төңкерісін жеңіске әкелген «Марсельеза» мен «Интернационал» әндері, орыс төңкерісінің жеңіске жетуінің бірден-бір себепшісі деп айтуға толықтай негіз бар. Орыс төңкерісінен бұрын атақты орыс ақыны Герцен былай дейді «Егер де кім де кім жүйкелік күйзелісте және күрестен бұрын пайда болатын тербеліспен, бес мың дауыспен айтылған «Марсельезаны» естімесе, ол төңкеріс әуенінің құдыретті әрекетін түсіне алмас». Осы сөзге мән берсек бес мың жанды баурап ала алатын ән – есте сақталатын әуен, салтанатты темп арқылы көпшілікті күреске шақырудың ең тиімді жолы болып келетіні хақ. Капиталистік елдерде «Интернационал» әні класстық таптардың қарама-қайшылықтарына келіп соқтығыстырды.

1912 жылы ақын, «Интернационал» әнінің авторы Эжен Потьенің өлгеніне 25-жылдығына орай В.И.Ленин: «Бұл ән барлық европалық және европалық емес тілдерге аударылды. Саналы еңбекші қандай да бір шет елде бола қалса, тағдыр тәлкегіне ұшырап өз елін жоғалтса, және де сол жерде тіл білмей, таныс таппай өзін бөтен де тағатсыз сезінсе-ол «Интернационал» әнінің таныс әуені арқылы өзіне дос және жолдас таба алады» [2, 18-б.].

«Әрбір адамның туған анасынан басқа төрт анасы, туған тілі, туған жері, туған дәстүрі, туған тарихы болуы керек» - деп М.Шаханов айтқандай, өз елінің тілін, дінін, руханимузыкалық мәдениетін білген адам, біртіндеп әлемдік мәдениетті үйренеді. Бұл қасиет ананың әлдиімен, әженің ертегісімен, отбасында әңгімелермен бала бойына дарытыла отырып, музыка сабағында кеңінен жалғасса, сол арқылы ата-бабаларымыздың асыл музыкалық мұрасына қызығушылық пен сүйіспеншілік тәрбиеленеді деп ойлаймын.

Музыка – күшті эмоционалдық әсерге ие, ол адамның жақсы сезімін оятады, оны жоғары және таза етеді. Ол өнердің бір түрі бола отырып, оқушыларға жалпы музыка өнерінің ерекшелігін тануға мүмкіндік береді. Бір өнер түрінің табиғатын көріп, оны басқа түрлермен салыстыра отырып, балалар олардың ортақ және ерекше екенін анықтай алады.

Жалпы білім беретін мектептің музыка мұғалімінің басты міндеті қандай? Музыка мәдениетінің жолсерігі бола отырып, музыка пәнінің мұғалімі оқушылардың музыкалық тәрбиесіне жауапты екенін сезінуі тиіс.

Бүгінгі таңда музыка пәнінің мұғалімі тек педагогикалық функцияны ғана емес, ағартушылық қызметті орындауға арналған, өйткені қазіргі оқушыға сана-сезімді емдейтін, талғамды дамытатын және барлығына қарсы тұратын псевдокультураның қуатты ағыны-мектептегі музыка сабағының басты міндеті. Ағартушылық қызмет тәрбиелік міндеттерді іске асыру үшін іргетасқа айналады.

«Мұғалім мамандықтың күрделілігі, «мұғалім» ұғымына және «музыкант» ұғымына кіретін элементтердің тығыз өзара байланысы қажеттілікпен анықталады, оның әрқайсысы көпқырлы» – деп жазған, белгілі педагог О.А.Апраксина.

Музыка пәнін мұғалімі оқу-педагогикалық қызметін жүргізеді, көзқарастарды, сенімдерді, қажеттіліктерді, талғамдар мен идеалдарды қалыптастыруға қатысады. Ол өз пәнін жақсы білетін кең білімді адам ғана емес, осы сөздің жоғары қоғамдық мағынасында жеке тұлға болуы керек.

Балаларды музыкалық өнер құралдарымен тәрбиелеуде, оның көзқарастары, нанымдары, дүниетанымы бірінші дәрежелі мәнгі ие».

Мұғалімдерде көптеген рөлдер бар, бірақ олардың барлығы бір-біріне сәйкес келеді: балаларды үйлесімді ұстауға және дамытуға, шығармашылық тұлғаны дайындауға бағыттайды. Музыкант-педагогтың кәсіби қызметі көбінесе өзіндік жұмыстың сапасы мен әртүрлілігіне байланысты болады, өйткені онда өзінің жеке қасиеттеріне, жеке табиғи мүмкіндіктері мен қабілеттеріне, мақсаттары мен қондырғыларына сәйкес алынған білім, білік пен дағды кеңейтіледі, бекітіледі, жетілдіріледі және түзетіледі.

Педагогикалық мамандық кез-елген мамандық мұғаліміне көптеген талаптар қояды. Өзінің педагогикалық қызметінде мұғалім әдіскер, тәрбиеші және психолог ретінде бір мезгілде әрекет етеді және бұл одан арнайы дағдыларды, білім мен іскерлікті меңгеруді талап етеді.

Музыка мұғалімі тамаша музыкант, музыкалық аспапты, дауысты жақсы меңгеруі, жұқа музыкалық есту қабілеті болуы, парақтан оқу дағдыларын меңгеруі, импровизациялауы тиіс. Бұл қасиеттердің барлығы оның қызметінің сапасы мен табысын анықтайды.

Балаларды тәрбиелеуде музыкалық-теориялық дайындық маңызды. Музыка тарихын білу, музыкалық тілдің ерекшеліктері мен заңдылықтарын білуге мүмкіндік береді. Жан-жақты музыкалық дайындық болашақ педагогқа өз пәнін білуін береді. Мұғалім қарым-қатынас өнерін меңгеруі керек, өз сөзін басқара білуі керек. Музыка сабағы жағдайында әндерді орындау, музыкалық шығармаларды тыңдау және оқушылардың басқа да іс-әрекеттері мұғалімнің әңгімесімен сүйемелденуі тиіс.

Мұғалімнің беделі оның талапшылдығына және оқушыларға қамқорлық жасауға байланысты. Олар әрдайым мұғалімнің көмегі мен қолдауын, оның көңілін және жылы қарым-қатынасын қажет етеді, онсыз сабақты сапалы әрі табысты өткізу мүмкін емес.

Мұғалімнің шығармашылығы, оның педагогикалық табыстары мектептегі алғашқы дербес қадамдардан басталады. Педагогикалық шеберлікті меңгеру одан өзінің артықшылықтары мен кемшіліктерін, өзін-өзі бағалау мен өзін-өзі жетілдіру қабілетін білуді талап етеді. Мұғалімдердің жан-жақты байлығы, ақыл-ойы, білімі, жұмыс істеуге деген ынтасының қалыптасуына әсер етеді.

Бүгінгі күнде әрбір адамның көңілінен шығатын музыкалық стильдер мен бағыттар бар. ХХІ ғасыр музыкасы түрлілігімен ерекшеленеді және жеке тұлғаның талғам талаптарын толығымен қамтамасыз етеді. Бұл еркіндік адамдардың ой еркіндігінің белгісі болып табылады. Классикалық музыка, альтернативті музыкамен қатар дамып, өз тыңдаушысын табуда. Бірақ, қаншалықты жанрлар мен стильдер ұсақталса, соншалықты халықтық психологиясы да сенімсіз позицияда тұрғанын байқаймыз. Түйіндей келе, өскелең ұрпақтың дүниетанымын тереңдетуге, жан-жақты ізденуіне қазақ әндерінің маңызы зор.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Балабеков А. Халық фольклоры. – Алматы: Өнер, 1998. – 270 б.
2. Платек Я. Верьте музыке. – М.: Музыка, 1985. – 350 с.

ДИНА АМИРОВАНЫҢ АВТОРЛЫҚ ШЕРТПЕ КҮЙЛЕР ЖИНАҒЫНА ШОЛУ

Амирова Д.А.

Қазақстан Республикасы, Астана қ.

Шертпе күй шеберлігіне жету үшін, бастапқы ойнау тәсілдерін, жастарға жеңіл әдістерін, шағын күйлермен көрсету керек болды. Әр саусақтың басуы, оң қолдың қағыстары ерекше келеді. Шертпе күйді ойнату, тұңғыш теңіз мекеніндей. Ол өзіндік мектеп. Мінеки, осы жылдар бойы ойлаған еңбегімнің жиынтығы шыққан. Екі жинағым жайлы баяндамада айтылады.

«Шертпе күй I» жинағының қысқаша мазмұны

Құрметті оқырмандар, осы күйлер жинағым арқылы жас ұрпақ, жеткіншек күйші-әншілер шығармашылық жұмыстарының дұрыс бағытта шындалып дамуын, тыңдаушылар көрермендер көзайымына айналып табысқа жетуін үдетеді.

Бұл жинақта күйлердің әртүрлі нұсқалары келтірілген, яғни шертпе төкпе сияқтылар, бұл жеткіншектер үшін қазірден бастап күйдің сантүрлісін қолдана отырып, өзінің икемін танып білуіне септігін тигізеді. Музыка адамзаттың рухани азығы, жан серігі және өзінің көркемдігі, нәзіктілігімен адам жанын баурап, олардың жақсы мінез-құлықтарының қалыптасуына көмектеседі.

Жас жеткіншектердің музыка әлемін түсініп, қабылдауына, талғампаздығын тәрбиелеуде, эмоциялық сезімталдығын қалыптастыруда, білімді, мәдениетті болып өсуіне

музыка тәрбиесінің алатын орны ерекше. Сол себепті осы күйлер жинағын жас жеткіншектерге өздерінің музыкалық қабілеттерін шыңдауға көп үлесін тигізеді деген үмітпен арнадым.

Кітапта тез үйренуге болатын қысқа күйлер мен пьесалар жинақталған. Жас балаларға қол саусақтарын дұрыс қойып, күйлерді тез үйренуге көмектеседі деген ойдамын.

Балаларға қызықты болу үшін күйдің ырғақтарын құстар мен аңдардың аттарымен атадым. Ата-бабамыз ақ түсті кие тұтқан, қасиетті деп есептеген. Сондықтан мен де әжемнің қасында, сол кісіні тыңдап өскендіктен ақ түсті жақсы көрем. Балаларды еркелеткенде Ақ қоян, Ақ бота, әппағым деп атаған. Осылай ақ түсті балаларға арналған шығармаларымда қолданып жүрмін.

Күйлер: Ақтайлақ, Ақ белес, Ақ бота, Ақ бөкен, Ақ маржан, Ақ сарбаз, Ақ сұңқар, Ақ қоян, Ақ серке, Бұрыл байтал, Бұраң бел, Ортеке, Сары мәстек, Ақ бұлттар, Ақ қонжық, Нар толғау, Арай, Ақ үйрек, Сахара, Көк құтан, Бозторғай, Балдаурен, Кербез қыз, Көктем.

АҚТАЙЛАҚ

Дина Амирова

Оргаша

The musical score for 'Ақтайлақ' is written for Organ. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first measure is marked *mf*. The score consists of eight staves of music. The time signatures change throughout: 2/4, 3/4, 3/8, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, and 3/4. The piece concludes with a *p* dynamic marking.

«Шертпе күй II» жинағының қысқаша мазмұны

Құрметті өнерсүйер қауым, осы күйлер жинағымды жас ұрпаққа, жас күйші-әншілерге шығармашылық жұмыстарының шыңдалып тыңдаушылар, көрермендер көзайымына айналып табысқа жетсін деп арнадым.

Жалпы, домбыра өнері ұлттық идеологияны дамыту үшін өте қажет деп ойлаймын. Қазақ халқының рухани дүниесінде күй өнерінің алатын орны ерекше. Күй – қазақ халқының рухани болмысының, мәдениетінің, дүниетанымының тұғыры биік – асыл мұрасы. Халық күйлерінің әуендік сипаты, көркемдік образы, философиялық ой тереңдігі, халықтың талғамы мен танымының ерекшелігін көрсетеді.

Адамға домбыраның қоңыр әуені құлаққа еніп, өз ықпалын тигізеді. Күй – көне өнер. Зырлап өткен уақытқа қарамастан, әлі күнге дейін өзінің қазақ өнеріндегі маңыздылығын, орнын жоғалтқан емес. Керісінше қазіргі заманда сол қазақ өнерін, домбыра өнерін жаңғыртып келе жатқан жастар көп. Біз орта буын сол жастарға ұлттық өнерін тереңдеп танып білуге баулып, сол жас буынға сай күйлер шығарып ары қарай қазақ өнерінің барынша асқақтауына өз септігімізді сәл де болса тигізуге тырысудамыз.

Домбырадан шыққан күй адамзаттың рухани жан азығы. Күй өнерінің бейнелеу құралы сөзсіз дыбыс болғандықтан, тыңдаушысын ең алдымен әуендік, дыбыстық тілмен баурайды. Тыңдаушы күйдің әуендік, дыбыстық тілін іштей жорып, алуан түрлі сезіммен әсерге бөленеді.

Менің күйлер жинағымда әртүрлі тақырыптар қозғалған. Өзімнің кешкен өмір жолымның кішкентай ғана бөлшегі осы күйлерде бар. Менің көзқарасым, идеям, дүниетанымым – осы күйлердің негізін құрайды. Күйдің басты тақырыбы болған тарихи кейіпкерлермен барынша ұшташып кешкен өмірлерін баяндауға тырыстым. Күйді тыңдағанда сол кейіпкерлердің ой сезімдік, батылдық, даналық қасиеттерін біріктіріп, солардың әлеуметтік ортасында бірге жүргендей күйге бөленеді деген үміттемін.

Күйлер: Арай, Арнау, Толғау, Көк байрақ, Қожа Ахмед Яссауи, Ауылым, Керуен, Елімай, Әжеме, Құлыншак, Сағыныш, Туған күн, Өтей батыр.

Анам Зұлқия Ғарыпқызына арнаймын. Ананың орны әрқашан ерекше. Ойланып қарасаң ана туралы өлең, жыр, ән де көп. Бірақ олардың ешқайсысы ананың махаббатына, бізді осы жарық дүниеге әкелгеніне жетпейді. Қандай ақын, жырау болмасын өз шығармасында анасы туралы айтқан. Міне, мен де ардақты анам туралы азын ғана күймен жырлап өтпекпін.

АРНАУ

Асықпай, ойлана

Дина Амирова



КӨК БАЙРАҚ

Дина Амирова

Жүрдек, рухты

mf

Арайлап атқан әрбір таңымыз біз үшін теңдесі жоқ сыйлық. Атқан таңда бір керемет жылулық, жақсылық, құт-береке бар. Кешегі күні не болғаны маңызды емес, арайлап атқан таң бізге бір жанымызға тыныштық, бәрі де жақсы болатына үміт сыйлайды. Арай, басқаша айтқанда, күн шапағаты. Күн шығар немесе батар алдындағы аспандағы әсем жарық құбылыстардың жиынтығы. Әр адам атқан таңды көргенде еріксіз шүкіршілік етеді деп білем. Ендеше менің арай атты күйім сол таңғы көріністі көргендегі кеудеге толған шүкіршілік пен тыныштық кернеген сезімді толғайды.

АРАЙ

Дина Амирова

Жүрдек

mf

Кейбір күйлердің мазмұны

«Толғау». Өмір толғауы. Осы кезге дейін, міне, өмірдің жартысына келіп қалыппын. Шытырманға толы, купиясы көп өмірді өткізудеміз. Дұрыс, дұрыс емес таңдаулар жасадық. Күлдік, қуандық, жыладық, қайғырдық, алыстық, жұлыстық. Адам өз ойларымен оңаша қалғанда көп ойланып толғанаты өмір жайлы. Өткен өмір, келер өмір, қазіргі өмір. Жасың ұлғайған сайын ойларың да ұлғаяды. Саған қымбат жандар, орындалған орындалмаған армандарың, бір түбі жоқ туңғиық теңіздей толық зерттелмеген өмірді толғаймын.

«Көк байрақ». Ту – мемлекеттің егемендік пен біртұтастықты білдіретін басты рәміздерінің бірі. Қазақ елі үшін ең қуанышты күн тәуелсіздік күні. Егемендік алған күні қуанбаған қазақ жоқ шығар. Желбіреген көк ту көңілге қуаныш сыйлайды. Мемлекеттің егемендігі мен біртұтастығын білдіретін рәміздердің бірі осы ту туралы күй шығару менің де осы тәуелсіз Қазақ елінде тұрып жатқаныма шүкіршілік етуім, қуаныш сезімге толы күйім.

«Қожа

жан. Ахмед Яссауи». Қожа Ахмет Яссауи — қазақ халқының байырғы мәдениетінің тарихында айрықша орны бар ұлы ақын, сопылық поэзияның негізін салушы, күллі күншығыс мұсылмандарының рухани ұстазы болған ұлы ойшыл, діни қайраткер. Өмірін дін жолына арнаған ұлы тұлға. Күй осы қазақтың ұлы тұлғасына арналады.

«Ауылым». Туган жер әрдайым ыстық. Композиторлар, суретшілер, музыканттар ақындар, жазушылар өзінің түп өскен жерлерін тундыларына арқау еткен. Мен үшін туып өскен жерім ауылым ең қымбат. Өзімнің ауылым туралы күй шығармау мүмкін емес секілді.

«Керуен». Керуен – көлікке жүк артып, ұзақ жолға сапар шеккен жолаушылар тізбегі. Керуен дегенде сахара шөлінде ұзыннан созылып кетіп бара жатқан жүк артқан түйелер елестейді. Бұл бір ұзын тізбекте бір беймәлім құпия сыр бар секілді. Адамдардың сәл шаршаған түр келбеттері. Ұзыннан жалғасып жатқан түйелердің тізбегі. Жолаушылардың баратын жерлеріне жетем деген мақсаттары, аман есен жетсек деген тілектері осы күйде ұштасқан.

«Елімай». Біздің халқымызда атамекенді ардақтау сезімі өте терең деп ойлаймын. Халқымыздың басынан қандай қиын кезеңдер өткенде де ата-бабаларымыз елімізді сыртқы жаудан қорғай білген. Өз елі үшін жанын да, барын да аямаған. Егеменді Қазақстан аталғанымызға көп болған жоқ. Осы уақытқа дейін басынан өткерген қаншама қиыншылықтарға төтеп берген қазақ елімнің мен үшін орны ерекше.

«Әжеме». Кез-келген баланың, жақсы көріп, құрметтейтін әжесі болады. Менің әжем өте ажарлы, мінезге бай, ақжарқын, мейірімді, қамқор болған. Ол мені кішкентайымнан өсіріп баққан. Немерелерін өте қатты жақсы көретіні түрінен көрініп тұратын. Күн сайын тәттілер мен құртпен еркелеткен ақ жаулықты әжем. Ол мен үшін өмірдегі ең қымбат Кішкентайымнан маған қамқор болған, өзінің білген қол өнеріне баулыған, өмірлік кеңес берген әжеме сол үшін де ризамын.

«Құлыншақ». Бала өмір қызықты. Бала артта қалған із. Сәбидің былдырлаған үні әрбір шаңыраққа бақыт, қуаныш әкеледі. «Бала көңілдің гүлі, көздің нұры» - деген жақсы сөз бар қазақта. Ата-ана бала десе ішкен асын жерге қойып, барын алдына тосып, ешкімнен кем қалмай өсуіне барлық жақсы әрекеттерді жасайды емес пе? Балалық әркімнің жадында қызықтармен, шат-шадыман ойын, риясыз күлкімен есте қалады. Ойын баласы үшін ойынынан артық қызық жоқ. Балаң өсіп кетсе де көз алдыда сол ойын қуран құлыншақтай елестеп тұрады. Ата-ана үшін бала әрдайым құлыншақтай сүйкімді ойнап күлген бала.

«Сағыныш». Күй – сөзсіз мылқау туынды. Адамның сөзбен айтып жеткізе алмайтын сезімдерін жырлайды. Сағыныш сезімі адам бойындағы табиғи заңды нәрсе. Сағыныш сезімі әртүрлі себептерден туындайды. Осы күйді тындаған адамның өзіндік жеке дара сағыныш сезімі туындайды деген үміттемін.

«Туған күн». Туған күнді көпшілігіміз асыға күтеміз. Сыйлық алу, көпшіліктің ықыласына бөлену, жылы лебіздер есту – ізгіліктің бәрі осы атаулы күнде болып жатады. Бұрын үлкендер туған күнінде батып бара жатқан күнге қарап тұрып, «тағы да бір жылым өтті, ақырға бір жылға жақындадым» деп мұң еткен. Мен үшін де өткен шақта туған күн

тойлайтын күн бақытқа толы күн секілді еді, қазір уақыт өте туған күнді тойлау соншалық қуаныш әкелмейді. Керісінше жасына жас қосылып өзімен бірге бір мұң әкелгендей болады.

«Өтей батыр». Жаукершілік заманда аты бүкіл қазақ еліне таралған батырлар көп болды. Олардың есімдерін, істеген ерліктерін білмейтін қазақ жоқ. Сондай ерлігі белгілі, аты белгісіз батырдың бірі – Өтей батыр. Халықтың халықтығы, елдің тұтастығы мен тәуелсіздігі, мемлекеттің өміршеңдігі тұлғалар тарихымен, олардың еліне сіңірген еңбегімен өлшенеді. Ендеше, сондай еліне елеулі, халқының қалаулысына айналып, елінің тәуелсіздік жолында өмірін сарп еткен тарихи тұлғалардың бірі - Өтей батыр. Сол батырға арналған туынды.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ: ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К РАЗВИТИЮ УНИКАЛЬНОСТИ В ОБУЧЕНИИ

Айдабулова А.М., Джаппарова М.С.
Республика Казахстан, г. Алматы

Музыкальная личность каждого человека уникальна, и развитие этой уникальности играет важную роль в образовании. В данной статье рассмотрим современные педагогические подходы, направленные на сохранение и стимулирование музыкальной индивидуальности учащихся.

Индивидуальный подход в обучении подразумевает доброжелательное отношение к ученику, готовность замечать и поддерживать все его лучшие черты, проявляя уважение к ученику как творческой личности. В контексте выявления музыкальных способностей в детском саду проводятся регулярные наблюдения за детьми с использованием диагностических срезов развития. Проведение диагностики музыкальных способностей один-два раза в год позволяет оценить качественные особенности развития каждого ребенка и корректировать содержание занятий соответственно.

В педагогической практике также применяется технология педагогического наблюдения для выявления музыкально одаренных детей. Важным этапом является использование индивидуальных занятий, особенно среднего возраста, так как дети развиваются индивидуально, и их музыкальные проявления уникальны. Индивидуальные занятия способствуют более полному выявлению музыкальных способностей детей и раскрывают их потенциал.

Цели индивидуальной работы с детьми включают в себя развитие музыкальных способностей одаренных детей и коррекцию, если необходимо. Работа с одаренными детьми занимает особое место в системе художественно-эстетического воспитания детского сада. Однако в литературе по педагогике недостаточно представлены особенности работы с одаренными детьми в контексте музыкальной, театральной и изобразительной деятельности, а также проблемы выявления и развития их художественно-творческих способностей в дошкольном возрасте.

Работа музыкального руководителя охватывает не только выявление детей с предпосылками музыкальной одаренности, но также направлена на тех, кто может испытывать трудности в социальной адаптации. Задача заключается в сохранении и последующем развитии их способностей, основываясь на собственной активности детей. Эта работа требует тесного взаимодействия всех специалистов дошкольного учреждения: педагога-психолога, воспитателя по изобразительному искусству, логопеда, воспитателя, а также родителей.

Занятия с целью коррекции направлены на выявление причин, по которым дети испытывают трудности с освоением программных задач. Часто эти причины связаны с личностными особенностями ребенка, такими как излишняя застенчивость или отсутствие уверенности в своих силах. Иногда ребенок может отставать в развитии определенных

навыков в конкретной области деятельности. Индивидуальные занятия, ориентированные на эти области, могут помочь ребенку преодолеть трудности.

Индивидуальные занятия также могут решать проблемы, связанные с индивидуальными качествами детей, которые могут мешать совместной деятельности. Например, низкий диапазон голоса ребенка может быть преодолен через транспонирование песен в удобный для него диапазон. Если причиной нечистого интонирования в пении является неразвитость звуковысотного слуха, используются специальные музыкально-дидактические игры и упражнения, направленные на развитие этого аспекта музыкальных способностей.

Принципы работы в области музыкального образования включают:

1. Системность: обеспечение последовательного и связанного обучения, включая различные аспекты музыки.

2. Учет индивидуальных особенностей психики ребенка: адаптация методов и подходов к индивидуальным потребностям каждого ребенка, учитывая его уровень развития и особенности восприятия музыки.

3. Разнообразие музыкального репертуара и его усложнение: предоставление детям возможности познакомиться с различными стилями и жанрами музыки, постепенно усложняя материал в соответствии с их уровнем музыкальной подготовки.

4. Предоставление условий для творчества и импровизации: содействие развитию творческого мышления и самовыражения через музыкальные формы.

5. Креативность и эмоциональность педагога: использование творческих и эмоциональных подходов для привлечения внимания и участия детей в процессе обучения.

6. Наглядность: применение визуальных средств, таких как картинки, костюмы, видеоматериалы и другие, для более яркого и понятного восприятия материала.

7. Преемственность в работе с другими специалистами: сотрудничество с педагогами других областей для обеспечения комплексного развития ребенка.

8. Взаимодействие с семьей: участие родителей в образовательном процессе и поддержка семейного музыкального воспитания.

Основные методы включают:

1. Наглядный метод: использование визуальных средств для наглядного представления музыкальных понятий.

2. Исследовательский метод: поощрение детей к самостоятельному изучению и экспериментированию с музыкальными элементами.

3. Практический метод: активное участие детей в музыкальных практиках, включая игру на инструментах и вокальное исполнение.

4. Объяснительно-иллюстративный метод: предоставление объяснений и иллюстраций для более глубокого понимания теоретических аспектов музыки.

5. Проблемно-поисковый метод: вовлечение детей в решение музыкальных задач и поиск творческих решений.

6. Дирижёрский показ: демонстрация дирижерских навыков для развития музыкального чувства ритма и координации движений.

Индивидуальная работа с детьми строится на диагностической основе, включая выявление музыкальных способностей и определение тенденций в творчестве каждого ребенка. Тесная связь с семьей в системе работы является ключевым компонентом для успешного музыкального образования детей. После выявления склонностей детей к отдельным видам музыкальной деятельности, педагоги могут советовать родителям, какие дополнительные занятия могут быть предпочтительными для развития музыкальных интересов ребенка. Вот несколько рекомендаций:

1. Хореография: если у ребенка заметны танцевальные способности, родителям можно посоветовать занятия хореографией. Это может включать участие в танцевальных кружках или студиях, где ребенок сможет развивать свои танцевальные навыки под руководством профессиональных инструкторов.

2. Пение: дети с хорошим вокальным потенциалом могут быть направлены на занятия пением. Участие в хорах или вокальных группах может способствовать развитию голоса и музыкального слуха.

3. Игра на музыкальных инструментах: если ребенок проявляет интерес к музыкальным инструментам, родителям можно порекомендовать записать его на занятия в музыкальную школу или частные уроки игры на инструменте.

Важно не только выявить интересы ребенка, но и поддерживать его в выборе дополнительных занятий, создавая благоприятное музыкальное окружение и стимулируя развитие его талантов. Такая индивидуализированная поддержка способствует более эффективному обучению и удовлетворению потребностей каждого ребенка. Индивидуальная работа с ребёнком, обладающим предпосылками к одаренности в музыке, играет значительную роль в его музыкальном развитии. Этот подход способствует повышению уровня музыкального развития, так как индивидуальные занятия позволяют фокусироваться на конкретных потребностях и уровне развития ребёнка, что способствует эффективному усвоению музыкальных навыков.

Однако индивидуальная работа также имеет более широкий контекст. Этот подход формирует творческий подход ребёнка не только к музыке, но и к другим видам деятельности. Работа с одаренным ребёнком предоставляет ему пространство для творчества, экспериментирования и самовыражения в музыке, что в свою очередь способствует развитию творческого мышления. Кроме того, индивидуальные занятия укрепляют уверенность ребёнка в своих музыкальных способностях. Педагог, работающий с одаренным ребёнком, направлен на поддержку и поощрение уникальных талантов, что способствует укреплению его уверенности в собственных музыкальных способностях.

Индивидуальная работа также формирует творческий потенциал ребёнка, внося вклад в его разностороннее развитие. Этот процесс не только важен для самого ребёнка, но и представляет собой важную составляющую общественного творчества, способствуя разнообразию и богатству культурного наследия. Таким образом, в вопросе воспитания и развития одаренных и талантливых детей в музыке индивидуальная работа играет ключевую роль, обеспечивая не только музыкальное развитие, но и формирование творческой личности, способной внести свой вклад в общественное творчество.

Один из ключевых методов – создание условий для творческого самовыражения. Уроки, направленные на развитие импровизации, позволяют ученикам выразить свои эмоции и идеи, формируя уникальный музыкальный язык.

Импровизация вносит элемент свободы и творчества в музыкальное образование. Это не только метод, но и путь к обогащению музыкального опыта учеников. На уроках импровизации они обретают уверенность, освобождаясь от страха перед ошибками и открывая для себя неисследованные музыкальные горизонты.

Импровизация – это мост, соединяющий внутренний мир ученика и его инструмент. Через свободное выражение эмоций и идей, музыкант формирует свою эмоциональную индивидуальность. Этот процесс становится платформой для самопознания и выражения уникальных черт личности через музыку, который требует широкого кругозора и глубокого понимания музыкальных структур. Ученик, занимающийся импровизацией, активно исследует гармонии, ритмы и мелодии. Таким образом, происходит постоянное расширение музыкальной эрудиции, что важно для формирования культурного контекста его творчества. Импровизация – это не только часть образования, но и ключевой элемент в формировании музыкальной личности ученика. Через свободное самовыражение и творческую активность, музыкант открывает для себя бескрайние возможности в мире звуков. Развитие уникального музыкального языка через импровизацию – это путь к тому, чтобы стать не просто исполнителем, но творцом собственной музыки. Когда учебные материалы адаптированы под индивидуальные потребности ученика, происходит гармоничное сочетание между учебным процессом и творческим самовыражением. Учитель, учитывая особенности каждого

студента, создает уроки импровизации, ставя перед ними задачу не только овладеть техникой, но и выразить себя в мире музыки.

Импровизация открывает двери для развития индивидуальных музыкальных интересов. Ученик, импровизируя, находит свой путь в мире звуков и открывает новые грани своего творческого потенциала. Развитие собственных музыкальных интересов становится ключом к формированию уникального стиля исполнения.

У каждого ученика свой уникальный темп обучения. Индивидуализация включает в себя гибкость в планировании и адаптации уроков в зависимости от темпа усвоения материала. Это позволяет избежать стресса и утомления, обеспечивая максимальную эффективность в обучении. Индивидуализация также фокусируется на развитии музыкальных интересов ученика. Это включает в себя не только изучение стандартного репертуара, но и внимание к тем жанрам и стилям, которые особенно волнуют и вдохновляют ученика. Такой подход не только углубляет его связь с музыкой, но и способствует формированию уникального музыкального стиля. Индивидуализация в музыкальном образовании – это не только путь к освоению технических аспектов, но и к созданию уникальной музыкальной личности. В сочетании с импровизацией и творчеством, индивидуализация позволяет каждому ученику раскрыть свой уникальный музыкальный язык, делая его творчество ярким и неповторимым.

Следующим важным этапом в развитии музыкальной индивидуальности является вовлечение учеников в проектную методику, где они могут не только выражать свои идеи, но и создавать собственные музыкальные проекты – от композиций до концертов. Создание своих музыкальных произведений позволяет ученикам воплотить свои мысли и эмоции в музыкальную форму. Процесс написания композиций становится путем к самовыражению, а каждая нота – частью уникального музыкального нарратива.

Проекты также включают в себя аранжировки и интерпретации известных произведений. Это не только развивает технические навыки, но и позволяет ученикам внести свой собственный художественный почерк в музыку, что способствует формированию уникального стиля исполнения. Организация и проведение собственных концертов – это не только шанс для учеников продемонстрировать свое мастерство, но и возможность создать уникальное музыкальное событие. В процессе подготовки к концерту ученики обучаются не только исполнению, но и аспектам планирования и музыкального управления. Проектная методика активно стимулирует творческое мышление учеников. Они учатся видеть музыку не только как набор нот, но и как средство выражения идей. Этот подход помогает раскрывать уникальные черты личности и формировать индивидуальный художественный взгляд на мир музыки. Создание собственных музыкальных проектов открывает перед учениками неограниченные возможности для самовыражения. Это не только путь к формированию уникального стиля, но и важный этап в их музыкальном развитии. Проектная методика помогает им обрести не только техническое мастерство, но и уверенность в своем творческом вкладе в мир музыки.

В развитии музыкальной индивидуальности ключевую роль играют творческое самовыражение и проектная методика. Импровизация, создание своих композиций, аранжировки и проведение собственных концертов становятся мощными инструментами, формирующими уникальный музыкальный путь каждого ученика.

Процесс импровизации открывает перед музыкантами неограниченные возможности выражения эмоций и формирования индивидуального стиля. Стремление к созданию собственных композиций и аранжировок позволяет им внести свой художественный вклад в мир музыки. Проектная методика, включающая участие в создании музыкальных проектов, стимулирует творческое мышление и обогащает технические навыки. От собственных концертов до разнообразных творческих проектов, ученики не только демонстрируют свое мастерство, но и формируют свой уникальный музыкальный язык. Индивидуализированный подход, адаптирующий учебные материалы и темп обучения под особенности каждого ученика, поддерживает развитие индивидуальных музыкальных интересов. Этот подход

способствует формированию уникального стиля и созданию музыкального нарратива, отражающего уникальность личности. Таким образом, совокупность творческих методик, импровизации и проектной работы не только развивает техническое мастерство учеников, но и способствует формированию устойчивого и индивидуального пути в мире музыки. В процессе своего музыкального становления они не только исполнители, но и творцы, активно вносящие свой вклад в общий хоровой полотно мировой музыки.

Для успешного обучения необходимо не только осознавать его сущность и структуру, но и понимать закономерности, которыми оно руководствуется. Важно помнить, что обучение является неотъемлемой частью воспитания, поэтому при воспитании и обучении следует учитывать всеобъемлющее и гармоничное развитие личности, делая акцент на деятельностном характере обучения. Важными аспектами являются проявление уважения и требовательности к учащимся, а также укрепление их личностных достоинств в процессе обучения. Структурирование обучения должно способствовать тому, чтобы ученик испытывал радость от достижений в усвоении знаний, развивал свои способности и творческие задатки. При этом следует учитывать возрастные и индивидуальные особенности учащихся, не забывая о воздействии коллектива на повышение качества учебной работы.

В музыкальном обучении особое внимание уделяется принципу индивидуального подхода. Этот принцип занимает важное место в музыкальной педагогике, поскольку направлен на развитие уникальных черт, свойств и особенностей каждого ученика, формируя их творческую музыкальную индивидуальность. Эффективность воздействия на музыкальное развитие учащихся осуществляется через индивидуальные занятия, где применяются различные методы и активные формы обучения. Творческий подход к формированию индивидуальности становится одной из ключевых задач музыкальной педагогики.

Индивидуальный подход в обучении предполагает благоприятное отношение к ученику, готовность выявлять и поддерживать его сильные стороны, короче говоря, уважение к ученику как творческой личности. Однако для педагога важно не только выявлять положительные моменты в творчестве ученика, но и умение слушать его. Навык внимательного прослушивания является верным индикатором педагогического мастерства. Также важно для педагога умение терпеливо дожидаться и не вмешиваться, пока это необходимо. Еще одним проявлением педагогической искусности является способность подбирать для каждого ученика оптимальный репертуар. В этой сфере возникают сложные ситуации, где открываются новые возможности для обновления репертуара учащихся, однако при этом сохраняется осторожность и последовательность. «Обдумывание индивидуальных путей развития каждого ученика и соответствующий выбор материала поднимают мастерство педагога».

Современная музыкальная педагогика сталкивается с одной из наиболее сложных задач — формированием и пересмотрением музыкального вкуса, особенно учитывая сильное воздействие и трудно контролируемые влияния музыкальной культуры на молодежь. Народная мудрость выражает этот момент так: «Лучше иметь плохой характер, чем быть бесхарактерным». Работать с музыкально активными учениками более увлекательно, хотя и более сложно. Однако поощрение инициативы возможно лишь при условии, что ученик обладает навыками нотного чтения и способен постигнуть замысел композитора.

Исполнитель пропускает музыкальный образ через призму своей психики, трансформируя и акцентируя различные аспекты согласно собственному восприятию логики развития его художественной сущности. В конечном итоге, наступает этап актуализации музыки, когда в процессе реального исполнения музыкант проверяет на практике соответствие полета своего воображения.

Таким образом, искусство педагога-музыканта проявляется в способности выявлять и развивать индивидуальные способности каждого ученика, направляя его на путь, который приносит наивысшее творческое удовлетворение. Эти закономерности подчеркивают важную педагогическую истину: результаты обучения и воспитания личности зависят от характера

деятельности, в которую вовлечен учащийся. Именно поэтому они служат основой для формулировки стратегических идей, составляющих ядро современной педагогической концепции обучения. Эта концепция основана на следующих принципах:

- направленность обучения и воспитания на формирование всесторонне развитой личности с духовным богатством, общечеловеческими ценностями и моралью, способной к плодотворной деятельности;
- объединение организации учебно-познавательной, поисковой и творческой деятельности учащихся в качестве условия формирования личности;
- оптимизация содержания, методов и средств обучения, ориентированных на выбор методов, приносящих максимальный эффект при относительно небольших затратах времени и труда.

Индивидуальная работа с одаренными детьми в области музыки представляет собой эффективный и целенаправленный метод, способствующий всестороннему развитию и раскрытию творческого потенциала каждого ребёнка. Этот подход позволяет выявить уникальные музыкальные способности, предоставляет возможность индивидуального развития, формирует творческое мышление и укрепляет уверенность в собственных силах.

Важность индивидуальной работы с одаренными детьми в музыке не ограничивается только достижением высокого уровня музыкальной подготовки. Она также акцентирует внимание на разнообразии и богатстве культурного наследия, которое дети могут внести в общество своим творчеством.

Тесное взаимодействие с семьёй, разнообразие методов обучения, учет индивидуальных особенностей каждого ребёнка, а также поощрение творческого самовыражения - все эти принципы создают благоприятные условия для музыкального роста и развития одаренных детей. Таким образом, индивидуальная работа в музыкальном образовании не только формирует музыкальные навыки, но и способствует формированию личности, способной вносить весомый вклад в культурное наследие общества.

Литература и источники:

1. Анисимов В.П. Диагностика музыкальных способностей детей: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. - М.: ВЛАДИС – 2004.- 128с.
2. Белов Н.С. Одаренность малыша: раскрыть, понять, поддержать. Пособие для воспитателей и родителей. - М.: МПСИ. Флинта, 2004. -144с.
3. Бочкарёв Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М., 1997.
4. Герман О. Тихомирова Н.Ф. Индивидуальный подход как дидактическая закономерность процесса обучения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/4_SWMN_2010/MusicaAndLife/58770.doc.htm.
5. Педагогика. Под ред. Пидкасистого П.И. – М., 2004.
6. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М., 2003.
7. Фейгин М.З. Индивидуальность ученика и искусство педагога. – М., 1975.

МУЗЫКАНЫҢ АДАМНЫҢ ЭМОЦИОНАЛДЫ ЖӘНЕ ЭСТЕТИКАЛЫҚ ТӘРБИЕСІНЕ ӘСЕРІ

Қазыбекова Г.Қ., Амантурлина Ф.З.
Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Музыка саласында зерттеуге үлкен өріс бар, бірақ оның психикалық әсері қазіргі ғылымға өте аз белгілі болып көрінеді. Музыканың немесе дыбыс пен дірілдің әсері бізге келіп, сырттағы сезімдерімізге әсер ететінін бәріміз білеміз, бірақ тағы бір сұрақ қалады: адамның жанынан келетін әсердің негізі неде? Музыканың психикалық әсерінің нақты

құпиясы дыбыс шығатын негізінде жасырылған. Біріншіден, дыбыс толқындары - бұл заттың әртүрлі агрегаттық күйлерінде болатын физикалық құбылыс. Ежелден бері адам дыбыстармен қоршалған. Музыка әлі болған да жоқ, бірақ құстардың әні, ағынның гүрілдеуі, қылшық ағашының және жапырақтардың сыбдырын адам естіген. Бұл дыбыстардың барлығы адамды қоршап, кеңістік туралы хабардар етті. Туа біткен және алынған тәжірибеге сүйене отырып, адам дыбыстарды әртүрлі қабылдайды. Мысалы, жоғары сықырлау дабыл сигналы, сонымен бірге тыныштандыратын дыбыстар - жаңбыр дыбысы, желдің ысқырығы. [1,25]

Көптеген ежелгі ілімдерде мыңдаған жылдар бойы жинақталған әртүрлі мәлімдемелер мен тәжірибелер, музыканың жануарларға, өсімдіктерге және адамдарға әсері бар екені туралы атап өткен. Ежелгі уақытта музыканың адам ағзасына әсерінің 3 түрі анықталды: 1) адамның рухани мәніне; 2) интеллектке; 3) физикалық денеге. Пифагор басқа жағымды атақтармен қатар, "алғашқы музыкалық терапевт" деп аталған, ол мұндай терапияның бүкіл әдісін жасап және оны сәтті қолданды. Ал Парфия патшалығында (б.з. д. III ғ.) арнайы музыкалық-медициналық орталық салынған еді.[1,34]

Музыка, ырғақ әртүрлі рәсімдер мен басқа да діни іс-әрекеттерді орындау кезінде кеңінен қолданылды. Бұған әлемнің әртүрлі халықтарында белгілі шамандық тәжірибе айқын мысал бола алады. Ұрпақтар тәжірибесімен арнайы таңдалған бақсының сылдырмақ ырғақты соққылары, қатысушы көрермендердің сананың ерекше күйіне еруге ықпал етті.

Музыка кез келген қуанышты күшейтіп, кез келген қайғы-қасіретті тыныштандырып, кез келген ауырсынуды жеңілдетіп, тіпті, ауыр кеселдерді жояды деп саналады. Адамзат ойлап тапқан барлық ғылымдар мен талғампаздықтар, ежелгі данышпандар әуеннің қарапайым дыбыстарын бәрінен бұрын таңдады. XIX ғасырдан бастап, ғылым эксперименттік зерттеулер нәтижесінде алынған музыканың адамға және тірі организмдерге әсері туралы көптеген өмірлік мәліметтер жиналды. Тәжірибелер бірнеше бағытта жүргізілді: жеке музыкалық аспаптардың тірі организмдерге әсері; музыканың адамзаттың ұлы данышпандарына әсері; композиторлардың шығармаларының жеке әсері; музыкадағы дәстүрлі халықтық бағдарлардың, сондай-ақ қазіргі заманғы бағыттардың адам ағзасына әсері. Ежелгі данышпандардың музыка адамға әсер ететін энергияның ең қуатты көзі екендігі туралы білімдерін растайтын ғылыми дәлелдер біртіндеп жинақталуда.[2,67]

Классикалық музыка адамға жан-жақты, тыңдаушыларға әсер етудегі ең пайдалы болып саналады. Ғалымдар классикалық шығармаларға көп көңіл бөледі. Әңгімелердің көпшілігі Вивальди, Моцарт, Бетховен, Чайковский, Шуберт, Григ, Дебюсси және Шуман сияқты танымал данышпандардың туындылары төңірегінде. Классиканың барлық алуантүрлілігінің ішінде Моцарттың музыкасы бірінші орынға қойылған. Көптеген зерттеулер көрсеткендей, ол ми қыртысының барлық дерлік аймақтарын белсендіріп, сонымен бірге интеллектуалды деңгейді, ақыл-ой жұмысын арттырып, ақпаратты тез игеруге, зейінді, есте сақтау мен математикалық қабілеттерді жақсартып, есту мен көру қабілеттерін күшейтеді. Тіпті, музыканың адамның ақыл-ой және физикалық қабілеттеріне пайдалы әсерін білдіретін "Моцарт эффектісі" деген арнайы термин бар.

Мысалы, Британдық "*Nature*" ғылыми журналы, Калифорния университетінің американдық зерттеушісі, доктор Франциск Раушердің Моцарттың музыкасының адам интеллектіне позитивтік әсері туралы мақаласын жариялады. Бұл эмоционалды тәжірибені тудырып қана қоймай, ақыл-ойдың тиімділігіне ықпал етуі мүмкін бе? Жүргізілген эксперименттер бұл шынымен де солай екенін растайды. Моцарттың фортепиано музыкасын тыңдағаннан кейін тесттік экспериментке қатысушы студенттердің "интеллектуалдық коэффициенті" бірнеше ұпайға жоғарылағанын көрсетті. Бір қызығы, Моцарттың музыкасы эксперименттің барлық қатысушыларының - Моцартты жақсы көретіндердің де, оны ұнатпайтындардың да ақыл-ой қабілеттерін арттырды.[3,78] Өз уақытында Гете Бетховеннің скрипка концертін тыңдағаннан кейін әрқашан екпінді жұмыс істейтінін атап өтті.

Чайковскийдің лирикалық әуендері, Шопен мазуркалары, Листтің рапсодиялары қиыншылықтарды, ауырсынуды жеңуге, психикалық тұрақтылыққа ие болуға көмектесетіні

анықталды. Біздің күрделі жер әлемінде кез келген құбылысты оң және теріс бағыттауға болады. Музыка да ерекшелік емес. Шынында да, көптеген музыкалық бағыттар тірі организмдерге жойқын әсер етеді. Егер классикалық музыка бидайдың өсуін тездетсе, онда рок музыкасы керісінше.[4,98]

«Музыка-әлемдегі ең жоғары өнер». *Л.Н.Толстой.*

«Музыка - ойдың құдіретті көзі. Музыкалық тәрбиесіз толыққанды ақыл-ой дамуы мүмкін емес». *В.А.Сухомлинский*

«Музыка-халық қажеттілігі» *Людвиг ван Бетховен.*

«Музыка-ауа поэзиясы». *Ж.П.Рихтер*

«Музыка-бұл керемет дыбыстармен бейнеленген ақыл». *И.С.Тургенев.*

"Музыкада Отан жоқ, Отан-оның бүкіл әлемі." *Ф.Шопен*

Мысалы, ақыл-ой дамуындағы құрдастарынан озып кеткен жасөспірімдер, ауыр рок музыканы тыңдағанды жөн көретіні екені белгілі. Мұндай музыка оларға өтпелі кезеңдегі қиындықтарды жеңуге, жағымсыз эмоциялардан арылуға және көңіл-күйді көтеруге көмектеседі. Классикалық музыка мен ауыр роктың жанкүйерлері бір-біріне өте ұқсас және басқа музыкалық жанрларға қарағанда жоғары интеллектке ие екендігі зерттеушілерді таң қалдырды. Рэп пен хип-хоп стилінің жанкүйерлері интеллекттің ең төменгі деңгейін көрсеткен.

Блюз, джаз және регги сияқты жанрлар сізді стресстік жағдайдан шығаруы мүмкін; мұндай музыка депрессиядан құтылу үшін теңдесі жоқ деп саналады. Ол жеңілдік пен тыныштық сезімін беріп, көпшіл болуға көмектесіп, әзіл сезімін дамытады. Белгілі бір жанрдағы музыканың сізге қандай әсер ететінін түсіну үшін, сіз өзіңіздің эмоцияларыңыз бен сезімдеріңізді байқауыңыз керек. Бұған музыканың адам денесіне позитивтік әсері бар екенін қосуға болады. Музыканың ең жақсы жақтары мен әсерін түсіну үшін ол тыңдарманға ұнауы керек.

Күн сайын көпшілігіміз кез келген жерде кездесетін әртүрлі музыканы тыңдаймыз, біз оны қалаймыз ба, жоқ па - көлікте, автобуста, супермаркетте, кинотеатрда, көшеде, дискотекада, барда немесе мейрамханада - қай жерде болсақ та, бізді музыканың дыбыстары қоршап тұрады. Сонымен қатар, оның біздің ішкі әлемімізге және оның сыртқы көрінісіне - мінез - құлқымызға қандай үлкен әсер ететіні туралы ешкім ойланбайды.

Егер музыкалық өнер саласын оның басқа салаларымен салыстыратын болсақ, бұл оның ең шабыттандырылған түрлерінің бірі деп айтуға болады. Музыка өзінің ырғағымен, әуенімен, үйлесімділігімен, динамикасымен, дыбыстық комбинациялар мен түстердің алуантүрлілігімен сезім мен көңіл-күйдің шексіз ауқымын жеткізеді. Оның күші ақыл-ойды айналып өтіп, ол тікелей жанға, сананың ішіне еніп, адамның көңіл-күйін көтереді. Оның мазмұнына сәйкес, музыка адамда әртүрлі сезімдерді, ниет-талабымыз мен тілектерді тудыруы мүмкін - ол босаңсытып, тыныштандырады, қуаттандырады, тітіркендіреді және т. б.

Және бұл біздің санамыз білетін әсерлер ғана. Бұл ретте, тиісінше, біз өз мінез-құлқымызды осы әсердің сапасына қарай реттейміз. Мұның бәрі саналы түрде, ойлау мен ерік-жігердің қатысуымен болады. Бірақ сананың "жанынан" өтіп, миымыздың терең құрылымдарына еніп, барлық мағыналарымыз бен себептеріміздің маңызды бөлігін құрайтын әсерлер де бар. Әрине, музыканың адамның өзін-өзі, мінез-құлқын құрудағы рөлін асыра айтуға болмайды: біздің ішкі әлемімізге әсер ететін көптеген сыртқы және ішкі факторлар бар. Бірақ музыканың сананы қалыптастыруға қатысу фактісін жоққа шығаруға болмайды.[2,68]

Бір қызығы, біз тыңдайтын музыка қаншалықты әрқилы болса, оның мінез-құлыққа әсер ету дәрежесі мен сапасы соншалықты сан түрлі болуы мүмкін. Музыканың адамның мінез-құлқы мен мінезіне әсері туралы айтатын болсақ, ол үшін сүйемелдейтін музыка мен мәтіндерді нақты ажырату керек. Өйткені, ән мәтіндері адамға тікелей әсер етеді (оларда ұрынадар, үндеулер немесе контекстік мағына болуы мүмкін), мәтіннің мағынасы олардың мазмұнына сәйкес толығымен қабылданады. Сонда музыка санаға қалай әсер етеді? Өйткені

музыка бір немесе басқа мағынаны тікелей көтере алмайды. Қарапайым тілмен айтқанда, музыканың таза мағынасы жоқ. Бірақ бұл тек бір қарағанда ғана. Шын мәнінде, біздің санамыз музыканың жасырын "мағынасы" болып табылатын дерексіз байланыстардың тұтас жүйесін құрай алады.

Мүмкін оны музыкалық бейнелеу саласында табу оңай. Композитор Клод Луи Дакеннің "Көкек" атты туындысын, құстың дауысына еліктеу бағдарламалық пьеса ретінде тек көкекті естігендер ғана қабылдайтыны туралы нақты дәлелдер қажет емес. Немесе оның қалай ән салатынын біледі. Бірақ бұл құстың әуенін естімеген балалар, қайталанып төмендейтін терцияларды, оны құстың дауысына еліктеп жазылғаны ретінде қабылдамайды. Б. В. Асафьев өз еңбектерінде керемет көрсеткендей, бұл тек еліктеу ғана емес, дыбыстық символизмге ғана емес, сонымен қатар музыкалық шығармалардың белгілі бір компоненттеріне, мысалы, музыканы ұйымдастыруға, интонациялық - әуезді даму әдістеріне, музыканың белгілі бір түрлеріне, текстураға, тембрге, музыканың гармоникалық ерекшеліктеріне және т. б. нәрселерге қатысы бар. [3,98]

Мелизммен әшекейленген әуенді естіген еуропалық тыңдаушы оның жалпыланған "шығыс дәмін" қабылдайды; ал бала кезінен шынайы шығыс әуендерін естіген адамға бұл әуен көбірек өзара ақпарат береді. Ол оның шығыс шығу тегінің шынайылығын бағалап қана қоймай, оның "диалектілік" байланысын анықтай алады немесе керісінше, оны түкке тұрмайтын еліктеу ретінде қабылдайды. Кез келген музыкалық шығарма тек нақты өмірлік, оның ішінде музыкалық әсерлер, дағдылар, әдеттер қоры негізінде қабылданады. Бұл қабылдаудың білімге, идеяларға, дағдыларға, есте сақтаудың өткен іздеріне - өмірлік әсерлерге, қиялдың тіршілігіне тәуелді.[4,58]

Өнерді қабылдаудағы кең өмірлік тәжірибенің ролін ескеру қажеттілігі, өнер туындыларындағы ақпаратты анықтау әдістерін іздеуге әкелді. Осыған байланысты қазіргі ақпарат теориясында тезаурус ұғымы алға тартылды. Тезаурус дегеніміз - бұл сөздіктің бір түрі, белгілі бір адамның жадында оның бұрынғы әсерлерінің, іс-әрекеттерінің және олардың көркем шығарманың әсерінен қайтадан жандана алатын әртүрлі байланыстары мен қатынастарының іздерінің жиынтығы.

Музыка арқылы эмоцияларды білдіру ұзақ дәстүрі бар ежелгі гректердің этос пен аффект туралы ілімдері. Аристотельдің пікірінше, музыка қозғалысты жаңғыртады, кез-келген қозғалыс этикалық қасиеттері бар энергияны алып жүреді. Бір нәрсе өзіне лайық нәрсеге ұмтылады, сондықтан адам музыкадан оның сипатына немесе қазіргі кездегі көңіл-күйіне сәйкес келетін дәрежеде ләззат алады. Ежелгі гректер - Аристотель, Платон, пифагорлықтар үшін музыка өмір ағымының сыртқы жағын адамның психологиялық күйімен теңестіретін құрал болды.[5,78]

Аффект теориясының зерттеушілері тыңдаушыларда белгілі бір эмоцияны қоздыру үшін қандай жағдайда музыкалық өрнектің белгілі бір тәсілдерін қолдану керектігін анықтады. Сонымен, теоретик Иоганн Иоахим Кванц өзінің трактаттарының бірінде бізге музыкадағы сезімдердің көрінісі туралы егжей-тегжейлі сипаттама қалдырды. Ол музыкада қандай әсер ететінін анықтауға болатын белгілерді анықтады. Оны келесі ерекшеліктерге қарап білуге болады:

1.Тональдікке сәйкес, ол мажор немесе минор. Мажор әдетте көңілді, байсалды, асқақ, сүйіспеншілік, ал минор қайғы мен нәзіктікті білдіру үшін қолданылады.

2.Бір-бірімен байланысты, жақын орналасқан интервалдар сүйіспеншілік, қайғы, нәзіктікті білдіреді. Керісінше, жеке секірулерден тұратын қысқа ноталар серпінді, көңілді және дөрекілікпен ерекшеленеді. Пунктирді, ұзақ өлшемді ноталар байсалдылық пен патетиканы, ал ұзын ноталардың - бүтін және жартылай мен жылдам өлшемді ноталардың араласып қолданылуы айбынды, асқақ мінездемені білдіреді.

3.Адамның ішкі сезімдерін диссонанстардан түсінуге болады. Олар бірдей емес, бірақ әрқашан бір-бірінен өзгеше әсер етеді.[6,163]

Музыкалық экспрессивтіліктің толықтығын аффект теориясы тұрғысынан талдай отырып, ағылшын зерттеушісі Дж.Харрис музыкада көрсетілген эмоция әрқашан белгілі бір

идеямен байланысты екенін және идеяның өзі белгілі бір көңіл-күйді көтеретінін атап өтті. "Музыканың мақсаты-идеяға сәйкес келетін әсерлерді қоздыру...». Ішкі табиғи ұқсастыққа сүйене отырып, жекелеген идеялар бізде белгілі бір әсерлерді тудырып, олардың ықпалынан өз кезегінде тиісті идеялар пайда болады.[4,98]

Классикалық музыканы өз заманының данышпандары жан мен жүрекпен шығарған, сондықтан классика әлі де заманауи болып, оны тыңдаудың өзі бір жанға жайлылық әкеледі. Бірақ бұл жай ғана жағымды әуенді тыңдауға деген ұмтылыс емес, белгілі бір дәрежеде дыбыстардың композициясы арқылы өзін-өзі тануға деген ұмтылыс екені белгілі болды. Классикалық музыка табиғи үйлесімділіктің барлық ережелеріне сәйкес жасалған. Жүректің өзінен өтіп, ол емдік сипатқа ие болып, бізді қуантады.[1,58]

Ғалымдар жүргізілген зерттеулерден кейін, егер кішкентай бала кәсіби музыканттардың шығармаларын тыңдайтын болса, онда оның синопсистері арасындағы байланыс күшті болады деп санайды. Классикалық музыканы үнемі тыңдайтын жасөспірімдердің кеңістікті ойлауы, есте сақтау қабілеттері дамиды.

Көптеген зерттеулер көрсеткендей, 2-4 жас аралығындағы музыкалық аспаптарда ойнауды үйренген балалар басқа құрдастарына қарағанда әлдеқайда дамыған, жетік болады. Музыканың көмегімен тірек-қозғалыс жүйесіне зақым келген қорқынышты диагнозы бар баланы сауықтырған жағдай да белгілі, бала сауығып, сенімді әрі тұрақты қозғала бастады. Терапевт емдеу ретінде классикалық музыканы тыңдау мен гитарада ойнау сабақтарымен құрастырды.

Классикалық музыканың балаларға пайдалы әсері туралы бірнеше теориялар бар. Біріншісі, музыка миды тыныштандыратын қасиеттерге ие. Музыка тыңдайтын бала тынышталып, өзін бақытты болып сезінеді және шыдамсыздық пен күйзеліссізден құтылып, тапсырманы орындамас бұрын, баланың миы шоғырланып, зейіні жақсарады. Екінші теория музыканың ми қабылдайтын тағы бір тіл екенін айтады. Сонымен жасөспірімнің музыканың көмегімен тілдік дағдыларының дамуы, келешекте баланың логикалық, кеңістіктік ойлауының дамуына ықпал етуі мүмкін. [5, 96]

Американдық зерттеушілер 90 жылдардың басында «Моцарт әсері» деген терминді енгізген еді. Бұл әсердің мәні, австриялық композитордың шығармаларын 10 минуттық тыңдаудан кейін, кеңістіктік ойлауға арналған есептерді шешу жылдамдығы едәуір артады. Ал неміс ғалымдарының пікірінше, «Моцарт әсері» - өте даулы құбылыс. Сөзсіз, музыка адамға әсер етеді, бірақ қатаң заңдылықтар байқалмайды. Оның үстіне, тестілеу нәтижесі сыналушылардың қандай музыка тыңдағанына байланысты емес.

Классикалық музыка адамның санасына қалай әсер етеді? Алдымен сіз классикалық музыканың не екенін түсінуіңіз керек. Бұл тұжырымдама бірнеше мағынаға ие және контекстке байланысты қолданылады: уақыт сынынан өткен және классицизм дәуірінің кәсіби музыкасы - XVIII ғасырдың екінші жартысы, XIX ғасырдың басы және әуезді, гармоникалық принциптері мен аспаптық құрамы бар академиялық деп аталатын шығармашылық.

Кәсіби музыка адамның интеллектуалды қабілетіне әсер ететіні сөзсіз. Бұл адамның эмоционалды белсенділігін арттыруға көмектеседі. Мұндай белсенділік кезеңінде ақыл-ой қабілеттері шынымен артады. Музыка мектебінің оқытушыларының пікірінше, балалар үшін классикалық музыканы тыңдау өте маңызды, өйткені бұл жас ұрпақты тәрбиелеудегі белгілі бір қабат. Бұған эстетикалық құндылықтар да, тарихи ретроспектива да жатады. Сонымен, классиканы тыңдау қажет - академиялық немесе джаз музыкасы болуы мүмкін. Бірақ бұл ретте классика үлгі болып табылады.

Музыкалық жанрларда әртүрлі құндылық спектрлері бар, олар тыңдармандардың өнермен ғана емес, нақты өмірмен де байланысты құбылыстар ретінде қабылдауын анықтайды. Мәселен, рок-музыка аудиториясы бұл жанрды қоршаған шындықты тікелей бейнелеу ретінде қабылдауға бейім, ал поп-музыка аудиториясы оған тек ойын-сауық сипатындағы құбылыс ретінде қарайды. [4,88]

Әртүрлі аудиторияның әр музыкалық жанр, өмір және жалпы музыка үшін өзіндік құндылық спектрі бар. Тыңдармандарға байланысты зерттелетін жанрлардың ғана емес, сонымен қатар "өмір" және "музыка" ұғымдарының құндылық сипаттамалары өзгереді. Дегенмен, поп және рок музыкаларын тыңдаушылар бірдей бағалайтынын атап өту керек. Осы аудиториялардың өмірге деген көзқарасын ескере отырып, қазіргі заманғы сахнада бұл жанрлардың ішінара бірігуі туралы қорытынды жасауға болады.

Бұрынғы зерттеулердің нәтижелерімен салыстырғанда өзгерістермен ерекшеленетін поп-музыка мен рок-музыка жанры, сондай-ақ өзгермелі музыка әлеміндегі академиялық, классикалық музыка жанрына деген көзқарастың тұрақтылығына сүйене отырып, музыкалық жанрдың құндылық мазмұнының тұрақтылығына, ұзақ уақыт аралығында тәуелділігі туралы айтуға болады. [5,69]

Бұл тақырып адамдарды қызықтырып қана қоймай, олардың музыкалық құмарлықтарының пайдасы мен зияны туралы көбірек білуге мүмкіндік береді. Музыкатануда психологияны қызықтырмайтын бірде-бір мәселе жоқ. Сондай-ақ, музыка мен музыкалық қызметті зерттеу кезінде психологиялық білімді қолданбай жасау мүмкін емес. Осылайша, музыкатану психологиямен өзара әрекеттесіп, адам тұлғасы туралы білімнің шекарасын кеңейтуге мүмкіндік береді. [4,89]

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Празников В.Г «Записки врача или опыты над собой», Москва 2010 г.
2. Влиянии музыки Моцарта на человеческий интеллект
3. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: в 2 кн. / Б.В. Асафьев – М.: Музыка, 1971.
4. Медушевский В.В. Духовно-нравственный анализ музыки. Глава 1 //http://www.portal-slovo.ru
5. Ганслик Э. О прекрасном в музыке. Дополнение к исследованию эстетики музыкального искусства. Пер. с нем. М.М.Иванова. М. Издание Юргенсона 1885г. 172с.
6. Насонов Р. Музыкальная риторика Иоганна Иоахима Кванца. Научный вестник Московской консерватории. 2013.03.23. Том 4. Выпуск 1. Стр. 162-168.

СОЛЬФЕДЖИО САБАҒЫНДАҒЫ ПСИХОЛОГИЯЛЫҚ ТОСҚАУЫЛДАР ЖӘНЕ ҚОЛДАНЫЛАТЫН КЕЙБІР ЗАМАНАУИ ОҚЫТУ ТӘСІЛДЕР

Шукенова В.О.

Қазақстан Республикасы, Атырау қ.

Музыкалық мектептер мен колледж студенттерінің сольфеджио пәнін қабылдау мәселесімен қаншалықты жиі кездесеміз? Жауап, өкінішке орай: «Өте жиі!» Бұл ауыр тақырып, өйткені бақылаулар мен сауалнамаларға сәйкес студенттердің 15-20% ғана сольфеджио сабақтарында қиындықтарсыз қабылдайды. Яғни, қалған 85–80% студенттер материалды меңгеруде және пәнді түсінуде үнемі қиындықтарға тап болады. Сольфеджионы оқыту саласында көптеген мәселелер жинақталған, студенттер толық теориялық білім ала алмайды, ал кәсіби музыкалық білім алуға шешім қабылдағандар музыкалық колледжде оқу кезінде белгілі бір қиындықтарды бастан кешіреді. Музыкалық колледжде студенттер әртүрлі дайындық деңгейімен қабылданатыны мәлім. Мәселен, Н.Тілендиев атындағы Кіші өнер академиясын тәмамдаған оқушы бір топта музыкалық мектеп білімісіз қабылданған оқушымен қатар оқиды, музыкалық сауаты деңгейі әр түрлі студенттермен жұмыс жасауда оқытушының алдында әдістемелік мәселе белең алатыны сөзсіз. Осыған байланысты мұғалімдер оқыту әдістемесінде әртүрлі тәсілдер іздейді.

Музыкалық теориялық дайындықсыз – базасыз келген студентке «сольфеджио» ұғымын түсіндіру өте күрделі. Бірақ мәселелер негізді түсінбеуден, бейхабардарлықтан, пәннің мәнін түсінбеуден басталады. Музыкалық білімі жоқ студенттер шамамен келесі

бағытта ойлайды: «мамандық» - аспапта ойнау, «ритмика» - би билеу, музыкаға қимылдау, «хор» - ансамбльде ән айту, «сольфеджио» - ... осы жерде мәселелерді анықтай белмеу жиі туындайды. Тіпті пән атауы мазмұнын түсінуге көмектеспейді, керісінше шатастырады. Біз мүлде басқа жауаптарды естиміз: «нота үйрену», «номерлер айту», «диктант жазу»; кейде - «Мен білмеймін», «Мен олардың менен не қалайтынын түсінбеймін» және т.б. Бұл әрине әр оқушының қабылдау ерекшеліктеріне байланысты болады, алайда пән атауында айқындықтың болмауы, объективтілік жетіспейтіні рас.

Психологиялық тұрғыдан, музыкалық колледжге келген, музыкалық білімі жоқ студент жаңа ымдау тілін – музыка тілін игере бастайды: оны «сөйлеп» ғана емес, сонымен қатар «оқып» және «жазуды» білу керек. Сольфеджионың теориялық білімі және практикалық дағдылары болмаса, ол сөйлеуді (аспапта ойнауды) білетін, бірақ әріптердің қалай жазылатынын және теориялық білім, сольфеджио негізі жоқтығынан оқылатынын білмеген сияқты болады.

Музыкалық колледжде әрбір сольфеджио сабағында келесі бөлімдер бойынша жұмыс жүргізіледі: вокалдық және интонациялық шеберлік, сольфеджио және беттен оқу, метроритм сезімін тәрбиелеу, музыкалық қабылдауды тәрбиелеу (құлақпен талдау), музыкалық диктант, шығармашылық дағдылар, теориялық ақпарат. Беттен бірден оқып әндету және дирижерлық: бұл Морзе кодын немесе ымдау тілін үйренуден де қиын. Неліктен? Жауап қарапайым. Оқушы ән айтқанда/нота ойнағанда не істеу керек? Оның өзі көрген белгілерді тануға уақыты болуы керек (сигнал қағазда көргенінен миға түседі), бұлшықеттерге белгілі бір иірімдер қозғалыстарды айту (сигнал мидан нейрондар арқылы бұлшықеттерге түседі), дыбыс шығаратын дыбысты есту керек. Есту қабілеті нәтижені басқарады (қайтадан, ми сыртқы сигналдарды қабылдайды және оларды ішкі өңдейді). Оқушы беттен оқығанды әндеткен - ойнаған кезде не істеу керек? Жоғарыда айтылғандардың бәріне қоса, ол бір-екі такт алдыға қарауға, алдағы барлық белгілерді шешуге, миға бұлшықеттерге белгілі бір қозғалыстарды алдын-ала айтуды бұйыртуға және орындау уақыты келгенде осы қозғалыстарды жасауға үлгеруі керек. Көп тапсырманы орындаудың бұл қиындығын тек жұмыс, еңбек және көп жасалған жұмыс арқылы жеңуге болады. Осы жүйелі әрекеттің барлығы кейін автоматты түрде сапаға айналары сөзсіз.

Математикалық қабілеттер мен сольфеджио арасындағы байланыс ең тікелей. Тиісінше, егер бала сольфеджиодан қиналса, бұл оның математикалық дағдыларының нашар екенін білдіреді. Ал сольфеджиода көп санау керек: жартылық ұзақтылықта неше сегіздік барын санау, интервалдарды жарты тондармен санау, аккордтың құрамын есте сақтау...

Даму психологиясын ескере отырып, таным процесін авторитарлық педагогикалық ықпал жағдайында ұйымдастыру мүмкін емес. Жемісті ұжымдық практикалық іс-әрекет мұғалім мен студенттердің өзара әрекеттестігінің толерантты үлгісімен ғана мүмкін болады. Бірақ, негізінен сольфеджио сабақтары топтық болғанымен, көптеген студенттердің топта жемісті жұмыс жасамайтынын ұмытпаған жөн. Бұл әртүрлі себептермен орын алады. Ұялғандықтан (нөмірді айту, дирижерлық және т.б.), әр студенттің ақпаратты өңдеудің өзіндік қарқыны болғандықтан - және біріне оңай келген нәрсе екіншісіне аз уақытты алады, кейде студенттер кейбір ақпаратты немес тапсырманы түсінегенін мойындаудан қорқады.

Аталмыш деректерге сүйене отырып, оқытушы «мәселеге», үлгермеуші оқушыларға ерекше назар аударып, сезімталдықпен қарауы керек. Оларға топтан тыс өткізіп алған дағдылармен жұмыс істеу қажет болуы мүмкін, сонда ол кедергіге айналған материалға назар аударып, онымен айналыса алады. Бұл опция - топтық және жеке жұмысты біріктіру - өте қолайлы, бірақ, өкінішке орай, жиі орындалуы қиын. Теориялық пәндер оқытушыларының жүктемесі мен күнтізбелік кестесі бұл тәсілді толық жүзеге асыруға мүмкіндік бермейді.

Оқушылардың сольфеджио пәнін қабылдаудағы кейбір психологиялық қиындықтар ескере отырып Сольфеджио сабағында қолдануға ұсынатын кейбір заманауи оқыту тәсілдері келесідей.

I курс студенттерінің дайындық деңгейі және теориялық базасы түрлі деңгейде болатынын ескере отырып 3 кілттік белгіге дейінгі мажор және минорлық тональдіктерді

игеруде ГУРОС жаттығуын жүйелі әндету арқылы студенттің тональдікте еркін әндету, тұрақты сатыларды сезіну және тұрақсыз сатылардың тартылыс күшін сезу секілді дағдылары машықтана түседі.

Г – гамма, сабақ жоспары бойынша бекітілген тональдіктің гаммасын түрлі ырғақтық жүйемен әндету тәсілі.

Мысал:



Гамманы әндету барысында релятивті жүйені қолдану Сольфеджио пәнімен танысудың алғашқы қадамдарында өте тиімді деп есептеймін. Дыбыс биіктіктерін еркін игергеннен соң гамманы екі дауыста және канон әдісімен әндету оқушылардың ансамбльдік орындау дағдыларын шындайды.



У – устойчивые ступени – ладтың тұрақты сатыларын игеру жаттығуы.



Тұрақты сатыларды түрлі ретпен орыдауы шарт жаттығу:

I – III – V III – I – V V – I – III

I – V – III III – V – I V – III – I

Р – разрешение – ладтың тұрақсыз сатыларының тұрақты сатыларға тартылысын анықтап әндету.



Шешілім жаттығуын да екі дауыста орындау өте тиімді әдіс.



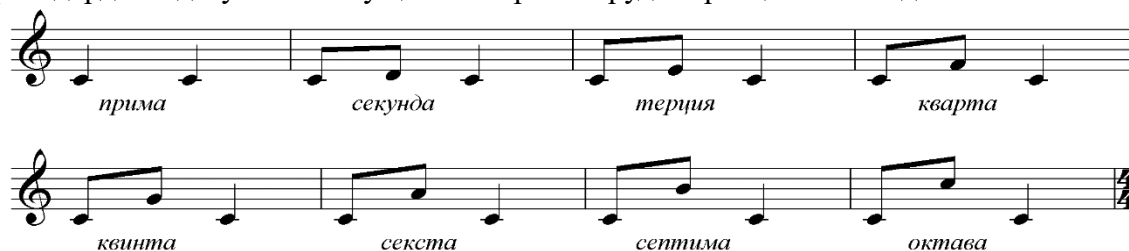
О – опевание, тұрақты сатыларды тұрақсыз сатылармен әндету.



Ансамбльдік ән салу әдісінде топпен немесе жұппен жұмыс жасау әдісі есту қабілетін машықтауға тиімді дағдының бірі.



ГУРОС – интонациялық жаттығуның С – скачки – секірімдер әдісі оқушының интервалдарды әндету және есту қабілеттерін игеруде зор ықпал тигізеді.



Топтық орындауда секірім негізіндегі I сатының қайталануы бір биіктікті интонациялық таза ұстай алматын оқушылармен қолданған тиімді.



Оқу жоспарында бекітілген сабақтардағы әр жаңа тональдікпен жүйелі түрде ГУРОС жаттығуы орындалса оқушылардың берілген тональдікке таза үні келтіріліп осы тональдікте ұсынылатын музыкалық диктантты жазуда сатыларды естуге жеңіл болатыны тәжірибемен тексерілген.

Оқушылардың сольфеджио пәнін қабылдаудағы психологиялық қиындықтардың бірі Тониканы сезінбеу болып табылады. Сольфеджио сабағында қолдануға ұсынатын келесі оқыту тәсілдің бірі А.П.Агажановтың интонациялық жаттығуы болып табылады.



Аталмыш жаттығуды сатылармен әндету ұсынылады. Жаттығумен алғаш танысу кезінде сатылық және әуендік талдау жасап алған жөн. Ұсынылған тональдіктегі сатыларды есту арқылы анықтау және тоникаға дейін әндету тапсырмасы оқушылардың кәсіби өсуіне және Сольфеджио пәнінде қойылатын талаптардың бастылары – таза әндету және естігенді анықтау дағдыларын машықтайды.

Сольфеджио пәні бойынша өзім қолданылатын тиімді замануи әдістің бірі және бірегейі 4 жастан 90 жасқа дейінгі балалар мен ересектерге, балалар музыка мектептеріндегі, музыкалық-педагогикалық колледждердегі, педагогикалық институттар мен консерваториялардағы студенттер мен студент еместерге арналған В.Киришинның «Абсолютті музыкалық биіктігі анықтау, ойлауды және есте сақтауды дамытуға арналған интонациялық-есту жаттығулары» - атты әдістемелік жинағы болып табылады. Өз тәжірибемде дыбыс биіктігін сезбей бір бурдонда «бубнить» ететін оқышулардың интонациялық дағдыларын дамытуға және ырғақ икемі жоқ, метр-ырғақтық импульсы әлсіз оқушылармен жұмыс жасауда тиімді қолданатын әдістемелік жинақ болып табылады. Оқу жоспарында бекітілген тақырыптардың барлығын игерген аудио және ноталық жинақты оқушылардың талдау дағдысын игеруге де қолдану өте нәтижелі болып табылады. Бағдарлама бойынша өтілген тақырыпты берілген номерлерден анықтап тауып және соны таза интонациялау керектігін оқушыларға алдын ала ескертемін.

«Сольфеджио» пәнінің техникалық және теориялық күрделілігін ескере отырып сабақ барысында көптеген әдіс-тәсілдер қолданамын. Алайда әдістемелік баяндаманың шеңберінде өз тәжірибемде өте продуктивті деп есептейтін жаттығулар мен тәсілдерді, әдістемелік оқулықтармен шектелуге тура келді. Оқытушының алдына келген кәсіби музыкант боламын деген студенттің мамандығынан – игеретін аспабынан бөлек жан-жақты дамыған: интонациясы таза, есту қабілеті жоғары, теориялық негізі нық, естігенді анықтай алатын, берілген әуенді қайталап орындай алатын, метр-ырғақтық сезімі дәлді (точный, четкий) тұлға болып шығуы тікелей «Сольфеджио» пәніне байланысты. Бұл пәннің топтық болып өтетінін ескерер болсақ кей кезде дара студенттің жеке дағдылары тасада қалып қоятындығы өкініш туғызады. Әдістемелік баяндамада ұсынылған жаттығулар жеке даму мақсатында өз бетімен жұмыс істеуге – дайындалуға өте қолайлы деп білемін және «Сольфеджио» пәнінде көп мақсаттылық алдында кездесетін психологиялық барьерды бұзуға әкелетін жаттығулар жиынтығы болып табылады.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Агажанов А. «Курс Сольфеджио» Выпуск 1, Диатоника – Москва «Музыка» - 1974г.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ

Коқыбасова Ш.И., Абдыкадырова Ж.К.

Республика Казахстан, г. Алматы

В период с конца XVI века на современность наблюдается систематическое стремление к совершенствованию исполнительского мастерства музыкантов, что отчетливо проявляется в педагогических практиках. С целью улучшения подготовки музыкантов к исполнению педагоги активно фокусировались на преодолении технических трудностей, в частности, через разработку специализированного тренировочного материала, такого как упражнения и экзерсисы.

К XVIII веку общество вырабатывает потребность в новом музыкальном инструменте, соответствующем современным требованиям. В результате возникает молоточковое фортепиано, обладающее более широкими динамическими и тембральными характеристиками. Изучение новой механики этого инструмента вынуждает музыкантов и педагогов искать новые подходы к технике игры, включая в себя силу, ровность в исполнении пассажей, а также умение воспроизводить различные градации звучания от PP до FF, что требует серьезной модификации пианистического аппарата.

Эти изменения привели к всплеску инноваций в области музыкальной педагогики, с основной идеей отказа от изолированной пальцевой техники в пользу интегрированного использования пианистического аппарата. С.Тальберг, выдающийся музыкант своего времени, рассматривал освобождение пианистического аппарата как ключевое условие для достижения естественной полноты звучания. Его «экзерсисы» и «этюды» предназначались не только для публичных выступлений, но и в учебных целях, что активно формировало концертный репертуар того времени, включая произведения инструктивного характера.

В первой половине XIX века наблюдалось резкое разграничение ролей музыканта на исполнителя и композитора. Поиск виртуозных и выразительных исполнений привлекал внимание слушателей, и музыканты стремились удивить своим мастерством в «жемчужных» и «бисерных» пассажах. В результате высокого спроса на виртуозное исполнение, этюды и упражнения стали популярнейшими формами музыкального творчества для фортепиано. Каждый этюд приобретал уникальные черты, благодаря чему И.Краммер и М.Клементи могут считаться основоположниками этого жанра. Их композиции этого периода не только разрабатывали основные формы фортепианного изложения, характерные для начала XIX века, но также ставили перед учащимися серьезные педагогические задачи, формируя разнообразные аспекты пальцевой техники. В этих произведениях заметна тенденция художественного освоения музыкального материала, что становится первым этапом в развитии инструктивного этюда в художественную пьесу.

Исключительное значение в фортепианной педагогике того времени имел стиль преподавания К.Черни, основанный на высокой культуре звучания. Его педагогические взгляды и методы технического развития остаются актуальными и в настоящее время. Произведения Черни представляют собой полноценную энциклопедию фортепианной техники первой половины XIX века. Его учебные требования в первую очередь направлены на развитие звуковой культуры пианиста.

Стоит отметить, что в начале эпохи романтизма существовала группа концертных исполнителей – виртуозов, которые ориентировались на вкусы несложной публики и стремились к славе. В попытке угодить слушателям даже известные музыканты часто включали в свой репертуар огромное количество виртуозных произведений, не обладающих высоким художественным уровнем. Критикуя этот период в музыкальном искусстве, Р. Шуман справедливо заявляет: «Искусство можно удовлетворить только мастерством. Среди всех этих этюдов нет ни одного мастерского, то есть крупного по замыслу и исполнению. Изучать посредственные композиции – у нас на это нет времени».

К середине XIX века в области фортепианной педагогики выделяются две основные тенденции. Первая направлена на формирование и усовершенствование конкретных аспектов фортепианной техники, что нашло свое выражение в трудах музыкантов, таких как Гуммель, Герц, Калькбреннер и другие. Вторая тенденция ориентирована на развитие искусства в музыкальных сочинениях, обладающих художественным значением.

В первой половине XIX века произошел значительный прогресс в фортепианной педагогике, связанный с появлением трех выдающихся фигур в мире музыки: Ф.Шопена, Р.Шумана и Ф.Листа. Эти великие композиторы и исполнители активно занимались педагогической деятельностью, делая акцент на трансформации технического обучения в содержательное художественное творчество.

С появлением этюдов Шопена понятие «фортепианная техника» приобрело более широкий смысл, охватывая не только виртуозное овладение техническими аспектами, но также подчеркивая уровень художественного мастерства, необходимого для выразительного исполнения музыкальных образов. Методический подход Шопена отличался переосмыслением постановки руки на клавиатуре и уделял внимание слуховому восприятию произведения, развитию музыкального языка и поиску средств выразительности.

Ф.Шопен подчеркивал, что цель пианиста не сводится к механическому исполнению, а заключается в мастерстве передачи тонких нюансов звучания. Его методология акцентировала приоритет на слуховом восприятии произведения, развитии музыкального языка и выявлении средств выразительности, стимулируя творческий поиск исполнителя.

В период активного романтизма, современника Ф.Шопена, Р.Шумана, и Ф.Листа, произошли заметные изменения в фортепианной педагогике и художественной концепции музыки. Роберт Шуман, исследуя разнообразные романтические средства выразительности, пришел к необходимости создания нового типа музыкального произведения, открывающего простор для творческого воображения исполнителя. Это нашло свое воплощение в «Симфонических этюдах» (1834), представляющих собой вариационно-циклическую форму.

Название этого цикла отражает стремление Шумана к передаче звучания симфонического оркестра средствами фортепиано. Это не просто упражнения, требующие технической мастерности, но и полноценные произведения, нацеленные на яркое концертное воздействие. Однако, важно отметить, что Шуман не ограничивался простым освоением технических формул. Он стремился к пониманию новых художественных средств и разрабатывал исполнительский план, основанный на «сквозном драматургическом развитии», подчеркивая важность перестройки исполнительского мышления в пользу полного подчинения техники художественному содержанию.

Педагогические установки Шопена, Шумана и Листа сходны в подходе к музыкальному обучению. Они все отдавали первостепенное значение художественному содержанию произведения и рассматривали технические аспекты как средство выражения этого содержания. Эти композиторы придавали важность программной составляющей музыки, а Лист выделял речевую выразительность и признавал только художественно осмысленное исполнение. Их методологии оставались актуальными, подчеркивая необходимость интеграции технических аспектов с художественным восприятием музыкального произведения.

Середина XIX века принесла с собой революцию в методологии преподавания фортепиано, основанную на листовской системе. Этот инновационный подход включал анализ и классификацию всех технических сложностей, сведенных к определенному набору часто встречающихся пассажей, известных как «ключи» или «фундаментальные формулы». Эти ключи служили средством освоения пианистических трудностей.

В листовской методике основные аспекты фортепианной техники были разделены на четыре крупных класса: октавы и аккорды, репетиции и трели, двойные ноты (терции, сексты), гаммы и арпеджио. Уникальность метода Листа заключалась в том, что он интуитивно следовал основным дидактическим принципам, таким как наглядность, доступность и постепенное усложнение в процессе обучения.

Важно отметить, что современные педагогические принципы Шопена, Шуберта и Листа не только помогают учащимся освоить основы романтической фортепианной техники, но также отражают индивидуальную уникальность каждого исполнителя. Эти принципы до сих пор актуальны и играют ключевую роль в формировании технических и художественных аспектов музыкального образования.

Унаследованные из педагогического наследия выдающихся представителей западноевропейской фортепианной школы рекомендации по оптимизации формирования музыкально-исполнительского мастерства представляют собой ценный ресурс для профессионального совершенствования музыкантов-исполнителей. Эти рекомендации, созданные великими композиторами и педагогами, такими как Фредерик Шопен, Роберт Шуман, Ференц Лист и другие, вобрали в себя глубокое понимание технических и художественных аспектов музыкального искусства.

Они предлагают не только обширный набор технических навыков, но и подчеркивают важность художественного выражения, индивидуального творческого подхода и глубокого понимания музыкальной композиции. Эти принципы поддерживают наглядные и постепенные методы обучения, ставящие ученика в центр образовательного процесса.

Профессиональные музыканты-исполнители, вдохновляясь этими рекомендациями, могут стремиться к развитию своей уникальности, культивировать выразительность и совершенствовать техническое мастерство. В современном контексте эти принципы предоставляют не только фундаментальные навыки, но и способствуют творческому росту и адаптации к современным требованиям музыкальной сцены.

Лев Аронович Баренбойм, выдающийся советский педагог-пианист, в своей книге «Путь к музицированию», написанной еще в 70-е годы, выделил несколько тенденций, описывающих современную музыкальную педагогику. Эти тенденции, основанные на анализе мировой педагогической литературы, остаются актуальными и в настоящее время. Одной из ключевых тенденций является включение музыки в общую систему гармонического воспитания личности.

Понятие гармонического развития личности включает в себя баланс между рассудочным и душевным началами. Баренбойм подчеркивает, что развитие человека должно быть всесторонним и объемным, а эмоциональный аспект играет ключевую роль. В детстве особенно важно развивать личность в целом, не ограничиваясь только интеллектуальным аспектом. Эмоциональность и духовность формируются через восприятие различных искусств, в том числе и музыки.

Это приобретает особую значимость в современном обществе, где наука, несмотря на свои достижения, не всегда способствует развитию этических и душевных аспектов личности. В этом контексте музыка становится мощным средством воздействия на духовный мир человека, воспитания его этики и совести.

Дмитрий Кабалевский подчеркивал, что главной задачей массового музыкального воспитания является не только обучение музыке, но и воздействие через нее на духовный мир учащихся, формирование их нравственности. Это подчеркивает важность музыкальной педагогики не только как средства передачи знаний о музыке, но и как инструмента формирования ценностей и характера учеников.

Идея всеобщего музыкального воспитания, признание музыкальных способностей у каждого ребенка, находит поддержку в мировой музыкальной общности. Однако для реализации глобальной задачи всеобщего музыкального воспитания необходимо, чтобы каждое государство приняло на себя ответственность за этот процесс. Образовательные учреждения, такие как школы и детские сады, играют ключевую роль в организации глубокого и всеобъемлющего музыкального воспитания. Личные усилия отдельных энтузиастов недостаточны, и они могут лишь дополнять образовательные программы.

Репертуар и его разнообразие: Развитие музыкальной педагогики стремится к формированию всесторонне развитой личности. Репертуар, на котором воспитывается

молодежь, должен быть объемным и сбалансированным, базируясь на лучших образцах. Этот репертуар включает в себя:

Фольклорную музыку своей страны.

Фольклорную музыку других народов мира.

Классическую музыку разных стилей, включая забытые страницы отечественной культуры и старинную музыку.

Современную музыку.

Эта репертуарная стратегия направлена на разностороннее развитие музыкального интеллекта. Особое внимание уделяется изучению народной музыки, которая играет важную роль на первых этапах обучения. Такой подход позволяет сформировать у учеников не только технические навыки, но и культурное понимание и эмоциональную глубину в искусстве.

В 20 и 21 веках фортепианная педагогика претерпела значительные изменения, отходя от устаревших подходов и сосредотачиваясь на новаторских методах. Вместо стремления к чисто техническому совершенству, характерному для 19 века, современная педагогика акцентирует внимание на развитии музыкального слуха. Задачей стало не только техническое мастерство, но и способность воспринимать, осмысливать и оценивать события в музыке.

Музыкальная культура рассматривается как неотъемлемая часть общей духовной культуры. Этот подход, согласно Д.Б.Кабалевскому, заключается в способности воспринимать музыку как живое, образное искусство, тесно связанное с жизнью.

Важным аспектом стала активная интеграция творческого музицирования в обучение. Это включает в себя импровизацию, подбор по слуху и композицию. Такой подход отражает восстановление традиций клавирной эпохи, где сочинение и исполнение музыки переплетались.

Музыкальная педагогика этого времени стремится формировать не только техническое мастерство, но и музыкальный слух и творческие способности учащихся. Она делает музыку доступной и значимой частью их духовного развития, отражая современные тенденции в образовании и культуре.

Тенденция обучения музыке начиная с самого раннего возраста продолжает своё развитие, особенно в контексте методик раннего развития, которые активно вовлекают родителей, в частности, матерей, в процесс обучения. Методика Шиничи Сузуки является примером, начиная с обучения матери игре на скрипке перед включением ребёнка в процесс. Эта тенденция соответствует традициям советской школы, где активное участие родителей в обучении музыке и их присутствие на уроках были широко распространены.

Примером современного воплощения этой тенденции является видеоблог профессора Центральной музыкальной школы Валерия Пясецкого. В этом блоге он обучает начинающую пятилетнюю девочку, при этом взаимодействуя в прямом эфире с её матерью. Профессор обращается к матери как к активному участнику обучения, где ей предоставляются задания и инструкции.

Высказывания музыкальных педагогов, таких как Валерий Пясецкий и Золтан Кодай, подчеркивают важность роли родителей в формировании музыкальных навыков у детей на ранних этапах. Утверждается, что интерес и вовлечённость родителей, их собственная заразительная страсть к музыке и удачный выбор педагога могут существенно повлиять на успех обучения, даже если у ребёнка есть определённые музыкальные способности.

В заключение можно отметить, что тенденции в обучении музыке продолжают эволюционировать, сочетая традиции и новые методики. Современная музыкальная педагогика подчёркивает роль родителей в формировании музыкальных навыков у детей, особенно на начальных этапах обучения. Эта тенденция находит своё воплощение в методиках раннего развития, где активное участие родителей в обучении ребёнка играет ключевую роль.

Важно отметить, что современные методики подчёркивают не только технический аспект обучения, но и стремятся развивать музыкальное мышление, творческие способности

и музыкальный слух. Это отражается в поиске баланса между традиционными методами и новаторскими подходами, включая использование современных технологий и ресурсов.

Обучение музыке с участием родителей не только способствует успешному освоению навыков, но и создаёт положительное музыкальное окружение в семье. Такой подход помогает формировать не только техническую мастерство, но и любовь к музыке, способствуя всестороннему развитию личности.

Литература и источники:

1. Гегель Г.Ф. Собр. соч. - М., 1958. - Т. 1. - С. 290.
2. Кабалевский Д.Б. Воспитание ума и сердца: Кн. для учителя. - 2-е изд., испр. и доп. - М.: Просвещение, 1984. - 206 с., ил.
3. Кременштейн Б.Л. О педагогике Г.Г. Нейгауза // Вопросы фортепианной педагогики. - М, 1971. - Вып. 3. - С. 271. 17.
4. Крутецкий В.А. Основы педагогической психологии. М., 1972, с. 177.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. - М., 1958. - С. 196.
6. Основные тенденции современной фортепианной педагогики. публикация на сайте. [<https://student2.ru/pedagogika/563293-osnovnye-tendencii-sovremennoy-fortepiannoy-pedagogiki/>].
8. Савшинский С.И. Леонид Николаев. - Л.; М., 1950. - С. 93.
9. Цуккерман В.А. Теория музыки и воспитание исполнителя. — В сб.: Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970.

ДЫХАНИЕ – ВАЖНЕЙШЕЕ ЗВЕНО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ ТРУБАЧА

Чемов В.В, Чемов И.В.

Республика Казахстан. г.Караганда

Дыхание – источник жизни звука, основная часть процесса звукоизвлечения. Являясь возбудителем колебаний, дыхание заставляет губы вибрировать и во взаимодействии с аппаратом формирует основу самого звука. Исполнительское дыхание – это, прежде всего, техника владения звуком, включающая в себя все многообразие тембра, динамики, штрихов и артикуляции. Правильное профессиональное дыхание – это качество звука, его устойчивость, глубина, чистота интонирования. Технике дыхания подчинены все компоненты исполнительского аппарата: амбушюр, работа языка и пальцев, музыкальный слух. Звук как бы зарождается в легких исполнителя - от насыщенности и интенсивности воздушной струи во многом зависит его качество. Образование звука на трубе рассматривается как тростная связанная акустическая система: колебательный процесс в резонирующем канале ствола трубы + возбудитель + колебательный процесс в легких исполнителя.

Объем воздуха, наполняющий канал ствола трубы при образовании музыкального звука, постоянно связан и полностью зависит от звуковой волны, находящейся в легких человека в более сжатом состоянии, в состоянии накопления. Интенсивное дыхание, насильственно раздвигая щель между естественно сложенными губами, приводит их в колебание, в результате чего периодически увеличивается и уменьшается площадь щели между ними, а, следовательно, и периодически изменяется количество воздуха в инструменте. Так описывает этот процесс Ю. Усов в «Методике обучения игры на трубе».

В работе Ю.Усова говорится и об исполнительской практике в отношении пользования «грудобрюшным» типом дыхания. Чистого грудного или брюшного дыхания при исполнении на трубе не существует. Оно всегда в какой-то мере смешанное, что использует весь объем легких, все дыхательные мышцы. Но в зависимости от степени активности тех или иных мышц, окружающих легкие (межреберные диафрагмы, брюшного пресса и живота), мы

подразделяем дыхание на грудное, брюшное и грудобрюшное. Профессиональное грудобрюшное дыхание трубача включает в себя самую разнообразную степень активности дыхательных мышц, различные их взаимодействия. Сам процесс исполнительского дыхания сложен и противоречив. Например, исполнитель может произвести вдох, активно работая внешними межреберными мышцами грудной клетки, почти без участия грудной клетки, опираясь на диафрагму, а выдох – активизировав внутренние межреберные мышцы.

Тот и другой типы дыхания будут промежуточными между грудным и брюшным, но не могут быть отнесены к грудобрюшному дыханию. Профессиональное дыхание трубача определяется в первую очередь сознательным и целенаправленным управлением дыхательными мышцами, в полной мере работающими при входе и выходе. В дыхательном механизме трубача участвуют мышцы вдоха и выдоха. От умелого использования этих мышц – антагонистов зависит техника дыхания исполнителей. К мышцам вдоха относятся диафрагмы и наружные межреберные, а к мышцам выдоха – брюшной пресс и внутренние межреберные.

Трубач может и должен научиться управлять активным вдохом и выдохом, посредством развития и тренировки дыхательных мышц. От того, в какой степени эти мышцы участвуют в исполнительском дыхании и какие функции они выполняют. Зависит правильное звукообразование на трубе. Действие нашего аппарата дыхания контролируется сознанием и слухом. Выдох во взаимодействии с губами, языком, пальцами играет первостепенную роль в образовании звука, в его ведении и различных видах его проявления в технике. Хорошо поставленный выдох не только влияет на качество звука, разносторонние технические возможности, но и открывает широкий простор для деятельности других компонентов исполнительского аппарата губ, языка, пальцев. Две фазы дыхания – вдох и выдох по-разному могут использоваться в исполнительском процессе и поэтому должны быть рассмотрены отдельно. При естественном физиологическом дыхании человека вдох – активный акт, при котором легкие расширяются, ребра поднимаются вверх, купол диафрагмы опускается вниз. Выдох – наоборот – пассивный акт – полость легких, грудная клетка и диафрагма возвращаются в свое первоначальное положение. При физиологическом дыхании цикл протекает: вдох, выдох, пауза. Профессиональное дыхание подчинено сознанию исполнителя и предполагает активный вдох и выдох. Вдох короткий, а выдох, как правило, долгий. Нельзя принижать значение правильного вдоха при профессиональном дыхании. Некоторые педагоги обращают внимание, в основном на интенсивный выдох, считая выдох более легким элементом техники.

Но от правильного и полноценного вдоха зависит и качественный выдох. Профессиональный вдох трубача должен быть коротким, полным и бесшумным. Он имеет ряд специфических отличий от обычного физиологического дыхания человека:

1. Он требует использования максимального объема легких.
2. При профессиональном дыхании возрастает нагрузка на дыхательную мускулатуру.
3. При обычном нормальном дыхании, вдох и выдох примерно равны по времени.

Трубач сокращает число вдохов. Человек в спокойном состоянии делает гораздо больше дыхательных циклов. В естественных условиях человек дышит носом, при игре на трубе в основном – ртом при незначительной помощи носа. Это обеспечивает полноту вдоха и его бесшумность. Ж. Арбан подтверждает это положение: «Рот при вдохе приоткрывается, но боком, чтобы дать воздуху доступ в легкие». Большинство трубачей придерживается такой точки зрения. Нередко у учеников, которые пытаются при игре на трубе брать через нос, во время выдоха не срабатывает преграда, разделяющая носоглотку и воздух под давлением выдыхаемой струи не весь попадает в мундштук, так как часть его просачивается через нос. В нашей методической литературе широко распространено мнение, что вдох при профессиональном дыхании следует производить ртом и носом одновременно. Об этом в своих учебных пособиях пишут Л.Липкин, М.Хачатурян, М. Кобец и др. Г Орвид приходит к заключению, что при игре на трубе брать дыхание нужно только носом и в редких случаях

ртом: «Не нужно забывать, что вдох следует брать через нос, а не через рот (в результате чего сохнет горло, а это очень затрудняет игру)».

В методике обучения на трубе С.Болотина также проходит правило приучать учеников брать дыхание носом: «Вдох через нос – естественный, гигиенический, природный способ дыхания, при этом сохраняется влажность на губах, в полости рта и горле, предохраняя от сухости. После того, как будет усвоен основной способ дыхания через нос, окрепнет амбушюр, можно ознакомить ученика с комбинированным дыханием через нос и рот». А. Федотов о вдохе через нос старается аргументировать так: «На трубе – инструменте с узкой мензурой, требующей большого объема воздуха, сколько интенсивности и сконцентрированности выдыхаемой воздушной струи, основная нагрузка при вдохе ложится на нос». Дыхание при игре следует брать через углы рта, не отрывая мундштука от губ. Это правило было и остается для трубачей обязательным. В практической работе трубача встречаются различные варианты вдоха: Вдох - через рот. Вдох - через нос. Вдох – через рот и нос (комбинированный).

Вдох имеет несколько разновидностей. Некоторые зарубежные педагоги прошлого и настоящего рекомендовали вдох, при котором активно работают наружные межреберные мышцы грудной клетки, а диафрагма остается пассивной. Например, Ж. Арбан: «Живот при вдохе не следует надувать, нужно втягивать по мере того, как от дыхания расширяется грудь». Я. Коларж предлагает: «Дыхание производится при помощи грудной клетки, брюшные мышцы натянуты. Если дыхание производить животом, в легкие набирается недостаточное количество воздуха». Такой же вид дыхания рекомендовал М.Табаков: «Вдох воздуха надлежит производить одновременно через рот и нос. Живот натягивается, грудная клетка расширяется, легкие наполняются воздухом». «В практике трубачей, пишет Ю.Усов – наиболее рациональным является вдох, при котором одинаково активны наружные межреберные мышцы и диафрагма». Такого рода вдох мы назовем грудобрюшным. В методической литературе широко рекомендуется выдох «на опоре», который в свое время сформулировал С.Розанов: «Чем тверже удерживается грудь и верхние ребра во время выдоха, чем медленнее диафрагма приходит в свое первоначальное положение, тем равномернее выходит воздух из легких». Более точно трактует процесс выхода М.Табаков: «При полном выдохе, грудная клетка постепенно опускается, и корпус принимает свое исходное положение. Чем медленнее диафрагма и мышцы приходят в свое первоначальное состояние, чем равномернее и продолжительнее процесс освобождения легких от воздуха, тем правильнее дыхание для игры на духовых инструментах».

При первоначальном выдохе наряду с активными действиями внутренних межреберных мышц грудной клетки, важную роль играет брюшной пресс. Он как бы управляет регулированием объема воздуха в легких и интенсивностью выдыхаемой струи. Брюшной пресс является непосредственным участником «четкого произнесения звука – атаки». Правильно поставленное дыхание позволяет получить начало звука без применения атаки, толчком опертого на брюшной пресс дыхания. Звук должен иметь свое начало, опирающееся на мышцы брюшного пресса.

Поставленное профессиональное дыхание предполагает при вдохе сначала сокращение диафрагмы, а потом наружных межреберных мышц. Процесс наполнения в легких воздухом происходит снизу-вверх. При выдохе, наоборот, вначале сокращаются внутренние межреберные мышцы, затем диафрагма приходит в свое исходное положение. Диафрагма для опоры дыхания не играет главной роли. Ведущим является воздушный столб, опирающийся на брюшной пресс исполнителя. При профессиональном выдохе, интенсивная струя воздуха, прежде чем коснуться губного аппарата, должна пройти гортань, голосовые связки, ротовую полость, коснуться щек, языка. При этом важно, чтобы воздушная струя встретила только одно препятствие – сопротивление узкого отверстия губ играющего. Все факторы, создающие дополнительные сопротивление, раздувание щек, гортанные призвуки, следует устранить полностью. Техника управления дыханием при игре на трубе – это умение руководить деятельностью не только мышц дыхания, но и мышц гортани, ротовой полости,

губ. В своей практической работе педагоги обычно ориентируются на внешние перемещения грудной клетки и стенок живота. Для контроля за дыханием ученика педагоги часто прижимают ладони рук к различным частям груди и живота. При правильном исполнительском вдохе плечи ученика не должны подниматься. И все же визуальные наблюдения за дыханием не могут быть исчерпывающими.

Правильная постановка дыхания вырабатывается системой регулярных специальных упражнений, включающих длинные звуки, вокализы, медленные этюды, гармонично и постепенно развивающие исполнительский аппарат. Осмыслить процесс исполнительского дыхания необходимо каждому трубачу и в этом случае следует идти от практики к теории, а не наоборот – предлагает, основываясь на своем огромном исполнительском и методическом опыте, выдающийся музыкант современности Т.Докшицер. исполнитель при работе над дыханием злоупотребляют при вдохе выпячивание мышц живота. Это имитация вдоха. При таком нарочитом выпячивании мышц живота, в гортани, в результате спазма, перекрываются дыхательные пути. Имеет место ошибочное представление о том, что всякий вдох должен быть полнее и глубже. Дыхание должно быть разнообразным, в том числе и глубоким. Вдох должен быть свободным. Полный и глубокий вдох равномерно расширяет мышцы живота одновременно с грудной клеткой. При работе над исполнительским дыханием правильное ориентироваться на понятия – малый вдох, половинный выдох, глубокий вдох, что соответствует грудному, брюшному, грудобрюшному типам дыхания. Максимально глубокий вдох утомителен для исполнителя. Дыхание трубача должно быть объемным и глубоким. В практических занятиях к глубокому дыханию следует подходить постепенно: вдох ртом – основной вид вдоха, вдох носом – разновидность основного вдоха, применяется реже, вдох, комбинированный ртом и носом – в конце подключается рот. Выдох, как непосредственный творец музыкальных звуков, безграничен в своем многообразии, его объем, и характер зависят от содержания и объема музыкальной фразы.

Выразительное звучание появляется тогда, когда трубач владеет контролируемым вдохом. Правильный расчет дыхания связан с осмыслением исполнительского процесса, степенью дарования и профессиональной зрелости музыканта. Дыхание формируется и развивается в процессе ежедневных практических занятий, в соответствии с индивидуальными особенностями исполнителя, оно должно взаимодействовать с содержанием исполняемой музыки. В методике преподавания игры на трубе С.Болотина говорится о способах тренировки дыхания без инструмента и специальных упражнениях на инструменте. Дыхательная гимнастика без инструмента ускоряет усвоение нужных навыков, укрепляет органы дыхания, совершенствует управление дыхательной мускулатурой, усиливает кровообращение. Хотя этот способ тренировки – вспомогательный, игнорировать его нельзя, так как он содействует общей жизнедеятельности организма. Ученику надо показать, как делать дыхательные упражнения:

Вариант №1

1. Медленно произвести глубокий вдох, так, чтобы ребра раздвинулись, а грудь приподнялась.
2. Перед выдохом задержать воздух в легких, а потом с помощью брюшного пресса и грудной клетки быстро выдохнуть через губную щель, освободив легкие от воздуха.

Вариант №2

1. Сделать вдох быстро, глубоко.
2. После небольшой остановки - медленно выдохнуть.

Важно, что при игре на трубе требуется настолько большой запас воздуха, сколько сильный сконцентрированный поток выдыхаемой струи.

Упражнения на инструменте – основной вид тренировки дыхательного аппарата. В процессе игры естественно развивается сила, гибкость и координация дыхательных мышц в контакте с элементами исполнительского аппарата – губами, языком, ротовой полостью. Первые уроки следует посвятить объяснению способов дыхания и показу их выполнения. Педагог объясняет, что при любом способе дыхания участвуют все дыхательные органы,

мышцы. Систематическая тренировка поможет научиться управлять дыхательной мускулатурой, заставляя ее работать без усилий на опертом дыхании.

Дыхательная гимнастика ускоряет овладение нужными навыками, развивает и укрепляет органы дыхания. Овладение навыком дыхания достигается систематической тренировкой, которая должна начинаться с первых уроков. Дальнейшее освоение исполнительского вдоха и выдоха проходит в направлении развития техники профессионального дыхания. Развитие техники дыхания тесно связано с воспитанием других компонентов исполнительского аппарата. Для успешного развития профессионального дыхания необходимы: правильная его постановка, постоянная физическая тренировка, специальные упражнения на инструменте.

Особый раздел в методике Б. Дикова занимает развитие и тренировка дыхательного аппарата музыканта. Здесь предлагается два способа: без меры на инструменте и в процессе игры. В основе первого способа лежит систематическое развитие дыхательного аппарата при помощи общефизических упражнений. Ценность таких упражнений состоит в том, что они способствуют укреплению дыхательной мускулатуры, развивают грудную клетку, а также усиливают кровообращение и способствуют поднятию общей жизнедеятельности всего организма. Особенно необходимы для музыкантов систематические занятия гимнастикой, плаванием и другими видами спорта. Второй способ тренировки заключается в игре специальных упражнений на инструменте. Основным видом дыхательных упражнений при игре на инструменте является исполнение продолжительных звуков с различными динамическими оттенками. Практика показывает, что в системе ежедневных занятий на инструменте эти упражнения должны занимать важнейшее место. Ученик – трубач, прежде чем извлечь звук на инструменте, должен потратить много времени, чтобы уяснить механику проведения вдоха и выдоха. Если ему сразу дать инструмент и заставить извлечь звук, то он не сможет справиться со всеми задачами, которые тут же перед ним встанут (контроль за работой языка, губ, пальцев). Сам по себе контроль за правильностью дыхания на начальном этапе обучения забирают почти все внимание, поэтому и занятия дыханием должны быть строго индивидуальны.

Наиболее полное представление о движении грудной клетки и стенок живота во время профессионального дыхания при игре на духовых инструментах было получено методом пневмографии, проведенным В. Анатским. Во время эксперимента на груди, на уровне схождения нижних ребер и на уровне средней части живота исполнителя крепились гофрированные резиновые трубки, которые соединялись с капсулами Маррея. Последнее в свою очередь, в зависимости от давления воздуха, опускали пишущие перья. Таким образом, по движущейся ленте кимографа вычерчивались кривые, отражавшие работу дыхания исполняемого. Исследовалось простое физиологическое дыхание и профессиональное дыхание во время игры на духовых инструментах. Пневмограммы профессионального дыхания наглядно показали особенности, отмечающие его от физиологического дыхания. Пневмограммы зафиксировали три различных типа исполнительского дыхания: брюшное, грудное и грудобрюшное. Особенно интересны были опыты и пневмограмма, наглядно раскрывшая своеобразие выдоха при игре с опорой на брюшной пресс и выдоха без опоры на него. Выдох без опоры отмечается непродолжительностью, большой неравномерностью и быстрым спадом мышц грудной клетки и стенок живота. Опертый выдох характерен тем, что внутренние межреберные мышцы и мускулы живота опадают очень медленно. Опыт экспериментального исследования профессионального дыхания открывает широкие возможности для дальнейшего изучения звукового аппарата исполнителя на духовых инструментах и является надежным помощником педагога в практической работе с учениками в классе трубы.

Постановка дыхания у начинающего трубача - это, прежде всего четкое и прочное закрепление им основных принципов звукообразования и нахождения необходимого мышечного чувства, помогающего сознательно управлять всем дыхательным аппаратом. Правильность работы профессионального дыхания определяется, в конечном счете, звуковым

результатом. В последнее время появилось много рекомендаций зарубежных педагогов – методистов в отношении развития дыхания без инструмента и в процессе игры на инструменте. Это известный американский трубач, педагог – методист Д.Стемп, предлагающий ряд упражнений, которые смогут выполнять перед началом занятий на трубе в качестве разминки. Эти упражнения подробно описываются в методической работе Ю.Усова.

Некоторые зарубежные педагоги предлагают упражнение: ученик, вынув мундштук из трубы, берет часть инструмента в рот и вдывает в нее воздух. Продолжительность выдоха произвольная. Упражнение повторяется несколько раз, оно тренирует силу и мощность выдоха трубача. Видный музыкант-трубач Хинк считает: «чтобы играть на любом духовом инструменте, необходим контроль над дыханием. Мы дышим естественно, вдыхая медленно и выдыхая быстро. Во время игры, как раз обратная техника дыхания».

«В своей практике, пишет Хинк – я стремлюсь как можно большему вдоху. Так создается резерв силы (мощи). Мощь дыхания должна использоваться разумно, в зависимости от каждой отдельной фразы. Длинная фраза на фортиссимо, естественно требует большего дыхания, чем такая же фраза, исполняемая пианиссимо. Вступая в высокий регистр необходимо иметь в легких большой объем воздуха, даже на пианиссимо. Самая практическая формула в развитии техники дыхания и контроля это – постоянная осознанность применения и распределения дыхания всегда, все время. Само собой, это не получается. Это может получиться только благодаря физическим усилиям. При хорошо развитом контроле над дыханием потенциальные возможности продемонстрировать свой талант безграничны. Другой ценный плюс, приобретаемый мастерством контроля над дыханием, это возможность, в конечном счете, извлечь звук столь оригинальный, что установится индивидуальный характер звука».

Развитие и техника профессионального дыхания за последние годы сделало большой шаг вперед. Немаловажным фактором является значительное расширение выпуска новых учебных пособий, хрестоматий, упражнений. Стали известны у нас в стране многие зарубежные издания. Эти сочинения значительно расширили границы по изучению, исследованию и развитию профессионального исполнительского дыхания. Культура звучания предполагает наличие определенной школы дыхания. Русская школа игры на трубе и ее выдающиеся представители благодаря яркому и содержательному звучанию инструмента принесли музыкальному духовому искусству признание и авторитет.

Литература и источники:

1. Амацкий В. Опыт экспериментального исследования дыхания. Москва, 2014г с 12-19
2. Болотин С. Методика обучения на трубе в музыкальной школе Ростов-на-Дону, 2000г., с 48-50
3. Бройл М. Техника дыхания на духовых инструментах. П, 2005г., с 56-59
4. Диков Б. Методика обучения игры на духовых инструментах Москва, 1998г, с 223-224
5. Усов Ю. Методика обучения игры на трубе Москва, 2002г., с 27-29

ТВОРЧЕСКИЙ ПОДХОД В РАБОТЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Мынбаева У.А.

Республика Казахстан, г. Уральск

Полноценное и гармоничное развитие каждого представителя молодого поколения в нашем государстве – эта ответственная и важная задача лежит на каждом преподавателе, работающем в области воспитания студентов и учащихся.

Хореография обладает огромными возможностями для полноценного эстетического совершенствования гармоничной человеческой личности. Занятия танцем формируют не

только правильную осанку, но также прививают основы этикета, дают представления об актерском мастерстве, пополняют музыкальный багаж обучающегося.

Одно из основных требований в преподавании хореографических дисциплин – целенаправленное музыкальное воспитание. Занятия хореографией требуют от студентов (учащихся, школьников) умения активно воспринимать музыку, вдумчиво вникать в ее содержание и средства музыкальной выразительности. Внимательное восприятие музыки, увлечение ее содержанием – эта способность прививается уже с начальных занятий и является средством художественного воспитания в течение всего процесса обучения. Если студент (учащийся) в момент предельного психофизического напряжения стремится активно слушать музыку и четко выполнять заданное движение – это уже свидетельствует о его профессионализме, и этому мастерству необходимо обучать с самых первых занятий. Для этого преподаватель и аккомпаниатор просто обязаны находиться в тесном контакте, хорошо знать хореографический и музыкальный материал каждого урока, а концертмейстер должен располагать разнообразными доступными примерами из классической и народной музыки. Нотный материал для сопровождения танцевальных упражнений необходимо пополнять и разнообразить, руководствуясь эстетическими критериями, чувством художественной меры. На первоначальном этапе обучения хореографии музыку, используемую в качестве аккомпанемента желательно подбирать с несложной и легко запоминающейся мелодией, а также с простым ритмом в простом размере (2/4, 3/4, 6/8).

Поэтому, главным и основным требованием в работе концертмейстера на кафедрах хореографии институтах искусств, хореографических отделений ДШИ, студий танца в Центрах культуры является высокий профессионализм, что означает владение следующими навыками:

1. грамотное чтение с листа
2. знание произведений мировой музыкальной сокровищницы
3. навык расшифровки музыкальных произведений любого жанра и стиля.

Вышеперечисленные требования могут оказаться завышенными в отношении выпускников инструментальных отделений музыкальных колледжей и кафедр «Инструментальное исполнительство» консерваторий, институтов культуры. Это объясняется тем, что даже первичные навыки импровизации не являются главным достоинством специалистов такого класса, упор делается на хорошую техническую оснащенность, чтение с листа, умение играть в ансамбле. Причем хорошая скорость и грамотность при чтении с листа какого-либо произведения не всегда является одной из особенностей концертмейстера-пианиста, концертмейстера-аккордеониста, баяниста. Это объясняется недостаточностью обширных знаний мировой музыкальной классики, слабым ориентированием в различных тональностях и гармониях и т.п. Хорошо оснащенному знаниями произведений музыкальной сокровищницы специалисту гораздо легче и быстрее подбирать материал к урокам классического, народно-сценического и других танцев. Богатый багаж в изучении творчества и наследия великих композиторов также являются большим подспорьем в чтении с листа. Так, к примеру, знание гармонии классиков, романтиков, современников и народного фольклора облегчает музыкальное мышление концертмейстера. Выше перечисленные качества особенно важны в работе с произведениями классиков, романтиков и т.д.

Музыкальный материал, подбираемый из наследия профессиональных композиторов, более всего подходит для уроков классического танца (экзерсис у станка и на середине зала). Но весь этот материал не всегда является приемлемым к работе в народно-сценическом танце. Уже само название дисциплины говорит о том, что музыка, звучащая на уроках народно-сценического танца должна быть если не народной, то обработанной в народном характере, либо с интонациями народных песен, танцев. Если такое условие не будет соблюдаться концертмейстерами, работа балетмейстера в сохранении хореографического наследия какой-либо народности потеряет смысл. Жизненность и яркость народно-сценических танцев заключается в самобытности той или иной нации, и потому важным является не только эмоциональное, подчеркнута колоритное исполнение музыкального

сопровождения, важным и даже главным становится сам материал, подбираемый для аккомпанемента. Из этого вытекает следующее, поскольку народную музыку танцевального характера не всегда можно найти в полном ассортименте, ее нужно услышав в любом исполнении (в СМИ и т.п.) обратить в запись, то есть нотный текст. Следовательно, особенно важным для концертмейстера высокого профессионального уровня является навык расшифровки и грамотного нотирования музыкального текста, если говорить простым языком – музыкальный диктант. Балетмейстерам, а также концертмейстерам неизвестен столь малоприятный факт, как дефицит музыкального материала к урокам классического и народно-сценического танца. Это объясняется либо отсутствием нотного материала в библиотеках, либо несоответствием структуры произведений. К примеру, в практике часто встречается такое понятие как «квадратное» и «не квадратное» структурное строение произведения; для овладения азами хореографии чаще всего требуется «квадратная музыка», но именно в пьесах народного характера такой «квадратности» не хватает. Однако, переработав произведение, отчетливо выявляющее характер какой-либо народности в правильное «квадратное» построение будет большой эстетической ошибкой, так как потеряется национальный колорит и не будет показана вся глубина и красота народного танца. Поэтому в подходе к обработке народной музыки следует соблюдать большую осторожность, музыку можно переработать, дополнить и облегчить только на начальном этапе обучения, когда от студентов не имеющих хореографического образования требуются движения в ансамбле с аккомпанементом. На последующих стадиях национальный колорит музыки подчеркиваемый, к примеру сменой размеров (в казахском танце 2/4 сменяется 3/4 или 4/4) желательно сохранять. В таких случаях большую роль играет совместное обсуждение музыкального материала балетмейстером с концертмейстером. Подбираемая музыка должна быть обязательно танцевального характера, о танцевальности же найденной мелодии может судить только преподаватель-хореограф. Поэтому, недостаточное количество музыкальных произведений, переработка имеющихся, чтобы на заключительном этапе они были пригодны в качестве приложения к композициям балетмейстеров – такой пробел должен восполняться концертмейстером.

Зачастую музыкальный материал подбирается на слух, но неумение нотировать найденное произведение в конечном итоге не пополняет музыкальный багаж аккомпаниатора. Не просто грамотная запись подобранной мелодии, но и ее аранжировка в достаточно богатой (в некоторых случаях окрашенной в требуемый национальный колорит) фактуре – вот основное требование к специалисту, работающему на должности концертмейстера в классе хореографии. Поэтому гораздо ценнее в роли концертмейстера в таких случаях является выпускник теоретического отделения музыкального колледжа либо кафедры «Музыковедения» консерватории и института искусств, либо в работе с музыкальным сопровождением к хореографическим комбинациям помощь должен оказать специалист, владеющий всеми выше перечисленными навыками.

Хорошее музыкальное сопровождение поможет развить у воспитанников любовь к музыке, чего в итоге желает добиться каждый профессиональный музыкант. Высокий музыкальный вкус преподавателя и концертмейстера, обогащая учебный процесс, воспитывает и развивает творческую активность учащихся и студентов, что в итоге позволяет добиться воспитания полноценной гармоничной личности.

Литература и источники:

1. Гарбузов Н. Зонная природа звуковысотного слуха. М. – Л., 1948
2. Глинка М. Упражнения для усовершенствования голоса. М. – Л., 1951
3. Мазель Л. О мелодии. М., 1952, с. 47-49
4. Незванов Б. Интонирование на уроках сольфеджио. Л., 1985
5. Римский-Корсаков Н. О музыкальном образовании. – Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 2. М., 1963

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Болжирова Б. Е., Рахимгалиева В.К.

Республика Казахстан, г. Алматы

Профессия «концертмейстер» среди музыкантов-пианистов считается наиболее распространенной. Разнообразные образовательные учреждения, такие как высшие учебные заведения, музыкальные и общеобразовательные школы, дворцы детского творчества, центры досуга и другие, не могут успешно функционировать без квалифицированных специалистов в данной профессиональной области. Концертмейстеры играют важную роль в поддержке концертной эстрады, хоровых коллективов, занятий по хореографии, выступлений и репетиций солистов оперы.

В контексте нашего исследования важно определить, кто такой концертмейстер. Часто используется термин «аккомпаниатор» для обозначения концертмейстера, но эти термины не являются абсолютно синонимичными. На практике и в литературе они часто используются взаимозаменяемо. Концертмейстер - это «пианист, помогающий вокалистам, инструменталистам и артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и в концертах». С другой стороны, аккомпаниатор (от французского «*accompagner*» - сопровождать) - это музыкант, играющий партию сопровождения солисту (солистам) на эстраде.

Деятельность аккомпаниатора-пианиста обычно ограничивается концертной работой, тогда как понятие «концертмейстер» включает в себя более широкий спектр обязанностей: разучивание партий с солистами, контроль за качеством исполнения музыкального ансамбля, знание исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, а также умение предложить правильный путь к исправлению недостатков. Таким образом, деятельность концертмейстера объединяет творческие, педагогические и психологические функции, которые трудно разделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

Если обратиться к истории данного вопроса, то можно отметить, что многие десятилетия понятие «концертмейстер» ассоциировали с музыкантом, руководившим оркестром, а затем группой инструментов в оркестре. Концертмейстерство как отдельный вид исполнительства появилось во второй половине XIX века, когда большое количество романтической, камерной, инструментальной и песенно-романсовой лирики потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Этому способствовало также расширение концертных залов, оперных театров и музыкальных учебных заведений.

На тот момент концертмейстеры были «широкого профиля» и обладали разносторонними навыками: они играли с листа хоровые и симфонические партитуры, читали в различных ключах, транспонировали фортепианные партии на любые интервалы и т.д. Однако со временем произошла дифференциация всех музыкальных специальностей, увеличение количества произведений и специализация концертмейстеров для работы с определенными исполнителями.

В настоящее время термин «концертмейстер» чаще используется в контексте фортепианной методической литературы, в то время как термин «аккомпаниатор» адресован музыкантам-народникам, прежде всего баянистам. Наблюдается тенденция к синонимии двух терминов в работах пианистов-практиков.

В современном понимании концертмейстер - это не просто музыкант, играющий по нотам, но и организатор, педагог и психолог. Его роль не ограничивается выполнением музыкальных партитур; он помогает солистам разучивать их партии, контролирует качество исполнения, подсказывает и исправляет недостатки. Мастерство и вдохновение концертмейстера часто определяют творческое состояние солиста.

Особенности профессиональной деятельности музыканта-концертмейстера включают в себя обширный набор навыков: от музыкального слуха, чувства ритма и артистизма до

мобильности, скорости и активности. Важно отметить, что концертмейстерское искусство требует от специалиста решения разнообразных творческих задач, связанных с музыкальным исполнительством.

Искусство аккомпанирования требует не меньше усилий, чем мастерство игры на рояле. Плохой пианист никогда не станет отличным аккомпаниатором, и не каждый хороший пианист сможет достичь выдающихся результатов в аккомпанементе, пока не освоит законы ансамблевых отношений. Необходимо развивать в себе чуткость к партнёру, ощущение неразрывности и взаимодействия между партией солиста и партией аккомпанемента. Не забываются слова выдающегося педагога, профессора Ленинградской консерватории М.Н.Бариновой: «Аккомпаниатор, влияющий на успех солиста, должен обладать не менее талантом. Его деятельность вовсе не менее почетна, чем творчество эстрадного пианиста. Талант пианиста, если он есть, проявится ярко и в аккомпаниаторе. В противном случае и эстрада пианиста не поможет».

Навыки концертмейстера включают в себя высокую чувствительность к музыкальным интенциям солиста, способность к единению с ним в «эмоциональном ключе», а также умение поддерживать и создавать целостный ансамбль. Концертмейстер должен обладать гибкостью в исполнении и умением читать не только ноты, но и музыкальное содержание произведения. Важной частью его творчества является искусство импровизации, необходимое для творческого варьирования в процессе аккомпанемента.

Для успешного концертмейстера важно накапливать обширный музыкальный репертуар, охватывая различные стили. Он должен проявлять глубокий интерес к изучению новой и непривычной музыки, а также быть активным в поиске нот и изучении произведений, не только на бумаге, но и через прослушивание записей и посещение концертов. Концертмейстер, стремясь к практическому опыту в различных жанрах исполнительского искусства, расширяет свой профессиональный кругозор и углубляет понимание особенностей каждого стиля исполнения.

В заключение, профессия концертмейстера выделяется своей уникальной ролью в музыкальном исполнительстве. Совокупность навыков, таких как чуткость к солисту, эмоциональная гармония, гибкость в аккомпанементе и искусство импровизации, формируют важные аспекты этой творческой профессии. Концертмейстер не только поддерживает солиста в процессе исполнения, но и активно участвует в создании уникального музыкального образа. Его способность читать музыкальные намерения, адаптироваться к разнообразным стилям и проявлять гибкость взаимодействия с солистом делают его важным звеном в современной музыкальной сцене.

Концертмейстер – это выдающийся музыкант, и для успешного осуществления своей профессиональной деятельности ему требуются разносторонние знания, умения и навыки. Вот несколько основных из них:

Навыки чтения нот с листа: чтение фортепианной партии любой сложности. Понимание смысла и роли каждого звука в композиции.

Способность ясно представлять себе музыкальное произведение в целом.

Работа с солистами: игра аккомпанемента с учетом индивидуальной интерпретации солиста. Способность предвидеть и поддерживать выразительность исполнения солиста.

Транспонирование: умение транспонировать музыкальные тексты на разные тональности, особенно в пределах кварты.

Транспонирование для работы с духовыми инструментами и вокалистами. Чтение и транспонирование хоровых партитур:

Чтение четырехголосных хоровых партитур: умение транспонировать хоровые произведения на полтона и тон вверх и вниз.

Импровизация: навыки импровизации в различных стилях. Способность на ходу подбирать мелодии и аккомпанемент.

Работа в ансамбле: опыт игры в музыкальном ансамбле. Взаимодействие с другими музыкантами для создания единого звучания.

Оркестровка и инструментовка: знание правил оркестровки и особенностей игры на различных инструментах. Понимание ключей «До» для соотнесения фортепиано с различными штрихами и тембрами инструментов.

Наличие тембрального слуха: умение играть клавиры различных композиторов, соблюдая требования инструментовки разных эпох и стилей. Мастерство переключивания неудобных эпизодов в фортепианной фактуре.

Дирижирование: понимание основных дирижерских жестов и методов. Способность вести оркестр и синхронизировать исполнителей.

Вокал: знание основ вокала, включая постановку голоса, дыхание, артикуляцию, нюансировку. Чуткость к солистам и способность поддерживать их в исполнении. Возможность компенсировать темп, настроение и характер при необходимости.

Языки и фонетика: владение основами фонетики итальянского, немецкого, французского языков. Знание правил произношения на различных языках, особенно для работы с вокалистами.

Хореография и сценическое движение: понимание основ хореографии и сценического движения. Знание движений классического балета и других танцевальных стилей. Умение организовать музыкальное сопровождение для танцующих и вести ансамбль танцоров.

Фольклор и история: знание русского фольклора, обрядов и игры на щипковых инструментах. Знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы.

В целом, эти навыки объединяются для создания полного и многогранного образования концертмейстера, который способен эффективно работать в различных музыкальных и театральных сценах. Эти навыки в совокупности помогают концертмейстеру успешно справляться с разнообразными задачами в музыкальном исполнении и взаимодействии с другими музыкантами.

Как видно, перечисленные профессиональные качества, необходимые концертмейстеру для успешного осуществления его деятельности, очень обширны и разнообразны. Рассмотрим некоторые из них более подробно.

Работа концертмейстера состоит из множества факторов, и одним из важнейших аспектов его деятельности является умение бегло читать с листа. Этот навык является основополагающим и влияет на успешное выполнение многих аспектов его профессиональной деятельности.

Художественный смысл произведения: быстрое понимание художественного содержания музыкального произведения позволяет концертмейстеру передать его эмоциональное выражение при аккомпанементе солиста.

Ориентирование в форме и структуре: умение быстро распознавать форму, гармоническую и метроритмическую структуру помогает эффективно сопровождать исполнителей, следуя динамике и развитию музыкального произведения.

Отделение главного от второстепенного: способность выделить ключевые моменты в музыке помогает подчеркнуть важные элементы и поддерживать солиста в самых значимых моментах.

Чтение крупными звуковыми комплексами: понимание музыкального текста не только «нота за нотой», а как целостного звукового образа, позволяет концертмейстеру создавать гармоничное звучание и согласовываться с исполнителями.

Воспроизведение образно-эмоционального строя: беглое чтение с листа дает возможность не только воспроизводить музыкальные звуки, но и передавать эмоциональные и стилистические особенности произведения.

Этот комплекс навыков позволяет концертмейстеру быть подготовленным к разнообразным сценическим и концертным ситуациям, где требуется мгновенная реакция и высокий уровень музыкальной чувствительности.

Умение сразу понять, как строится произведение, какова его структура, художественная идея, темп, характер, направленность образного развития, темброво-динамическое решение - в этом и есть цель данного навыка. Читать с листа аккомпанемент представляет собой в какой-то степени еще более сложное явление, чем читка с листа сольных фортепианных произведений. Помимо высокохудожественного исполнения фортепианной партии перед пианистом возникают задачи чисто ансамблевого характера.

Концертмейстер, будучи художником в своем исполнительском творчестве, должен проявлять высокую чуткость к музыкальным намерениям своего солиста и сливаться с ним в единое «эмоциональное единство». Сохраняя свой статус художника, пианист не должен выходить вперед слишком активно, а наоборот, стремиться поддерживать солиста, создавая цельный ансамбль и проявляя максимальную гибкость в процессе исполнения. Как отмечает Н.А.Крючков в своей книге «Искусство аккомпанемента как предмет обучения», «прочтение нотного текста должно быть одновременно и прочтением музыкального содержания, заключенного в этом тексте».

Важной составляющей исполнительского творчества концертмейстера является импровизация. Этот термин, происходящий от латинского слова, означает «неожиданный», «внезапный». Импровизация представляет собой особый вид художественного творчества, при котором произведение создается непосредственно в процессе его исполнения. В контексте деятельности концертмейстера, эта форма искусства играет значительную роль, поскольку невозможно представить его творчество без использования элементов свободного варьирования в исполнении партии аккомпанемента.

Специфика концертмейстерской деятельности предполагает владение навыками импровизированного переложения вокального сочинения для инструментального исполнения. Этот процесс включает в себя перемещение вокальной мелодии в сопровождение. Согласно Е.И.Кубанцевой, такой метод сочетания вокальной партии с аккомпанементом развивает способность аккомпаниатора быстро анализировать фактуру нотного текста произведения, обеспечивает комплексное охватывание музыкального материала и способствует выразительному исполнению партии сопровождения. Применение данного приема требует от аккомпаниатора внимания к тембровому выделению мелодии, ясной передаче ритма соло и басовой линии, а также правильному распределению остальных голосов между правой и левой рукой.

Помимо описанных навыков, в работе пианиста-концертмейстера также важны умение подбирать музыку по слуху и навык транспонирования. Музыкальные психологи подчеркивают, что умение подбирать по слуху в большей степени зависит от врожденных способностей музыканта, в то время как умение транспонировать можно развивать в процессе обучения. Поэтому подбор музыки по слуху представляет собой более сложное задание, чем овладение транспонированием.

Тем не менее, в работе концертмейстера приходится часто сталкиваться с транспонированием, особенно в вокальной практике. Транспонирование позволяет певцу исполнять музыкальное произведение в удобной для него tessiture, перенося все звуки вверх или вниз на определенный интервал. Концертмейстер должен уметь транспонировать партию сопровождения, даже имея перед собой нотный текст в оригинальной тональности. Некоторые аккомпаниаторы могут также транспонировать произведение по слуху.

Известно, что многие романсы и песни издаются в различных тональностях для разных голосов. Важно, чтобы концертмейстер владел приемами транспонирования, так как это является существенной частью его профессионального репертуара.

В психологии и искусствоведении музыкально-творческий процесс в сфере искусства рассматривается как движение от исходного познания через осмысление, поиск к художественному воплощению представляемого. Аналогично, это применимо и к деятельности концертмейстера. Творческий процесс в данном контексте представляет собой эволюцию от замысла музыкального произведения к его воплощению. Реализация творческого замысла тесно связана с активным поиском, который проявляется в раскрытии,

корректировке и уточнении художественного образа произведения. Этот процесс осуществляется совместно с солистом, артистически раскрывая представление и нотный текст. Таким образом, концертмейстер вовлечен в интенсивный творческий процесс, требующий не только технической виртуозности, но и глубокого понимания художественного содержания произведения. Взаимодействие с солистом, активный поиск трактовки и воплощение художественного образа делают его неотъемлемой частью музыкального творчества.

В заключение, деятельность концертмейстера представляет собой сложное и многогранный творческий процесс в сфере музыкального искусства. Основные навыки, необходимые для успешной работы в этой области, охватывают широкий спектр аспектов, начиная от технической виртуозности и музыкального чувства до умения читать с листа, транспонировать, подбирать по слуху, и даже импровизировать.

Концертмейстер, будучи активным участником творческого процесса, сопровождает солиста, воплощая замысел музыкального произведения через активное взаимодействие, поиск и творческую реализацию. Его задачи включают не только техническое исполнение партии, но и глубокое понимание художественного содержания произведения, активное взаимодействие с солистом, а также способность к творческому переосмыслению и импровизации. Концертмейстер играет ключевую роль в создании музыкального произведения, олицетворяя собой не только виртуозного исполнителя, но и творческого партнера, способного в полной мере раскрывать красоту и глубину музыки.

Литература и источники:

1. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – С. 13.
2. Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс: учеб. пособие для студ. музыкальных факультетов педагогических вузов. – М.: Академия, 2002.
3. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста–концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность: сб. ст. Вып. 1 / сост. М.А. Смирнов. – М.: Музыка, 1988.
4. Взаимодействие солиста и аккомпаниатора как одна из форм художественного общения // Концертмейстерское искусство: теория, история, практика
5. Баринаева, М. Н. Очерки по методике фортепьяно. - Л.: Музыка, 1926. - С. 14.
6. Баринаева, М. Н. Очерки по методике фортепьяно. - Л.: Музыка, 1926. - С. 7. Останина С. А. Ретроспективный анализ проблемы творчества в междисциплинарном контексте // Вестник Челябинского государственного педагогического университета: науч. журн. - Челябинск, 2014. - № 1. - С. 175-185.

РОЛЬ ПСИХОЛОГИИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ФОРТЕПИАНО В СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ

Сексенов А.Е., Байрамова К.Т.
Республика Казахстан, г. Алматы

В современных специализированных музыкальных школах психология играет ключевую роль в формировании успешной образовательной среды для учащихся, занимающихся фортепиано. Понимание психологических особенностей учеников становится важным фактором для эффективного обучения и формирования их музыкальной личности.

Важность психологической подготовки учеников выражается в том, как их эмоциональное состояние влияет на восприятие музыки и производительность. Доверительные отношения между фортепианным педагогом и учеником, а также

взаимодействие в групповой обучающей среде, оказывают значительное влияние на общее музыкальное развитие.

Индивидуальные подходы к каждому ученику являются основой успешной психологической стратегии. Понимание индивидуальных потребностей и стилей обучения способствует созданию благоприятной среды для развития уникальных музыкальных способностей. Педагогические методики, направленные на преодоление творческих блоков и страхов перед выступлениями, играют ключевую роль в формировании у учеников уверенности в себе и творческого самовыражения.

Совмещение музыки и психологии в процессе обучения фортепиано создает гармоничную среду, способствуя полноценному и глубокому музыкальному развитию учеников. Это взаимодействие выстраивает основу для создания не только технически виртуозных музыкантов, но и эмоционально насыщенных и творчески разнообразных личностей. В данном контексте, эффективное слияние фортепианной педагогики и психологии предполагает не только учёт технических аспектов обучения, но и внимание к эмоциональной стороне учебного процесса. Именно эта гармония между техническими навыками и эмоциональным восприятием музыки формирует истинно глубокое понимание и любовь к искусству.

Когда фортепианный педагог уделяет внимание психологическим аспектам, это позволяет ему лучше настроиться на индивидуальные особенности учеников. Эмоциональная стабильность и понимание индивидуальных эмоциональных реакций становятся основой для успешного преодоления творческих препятствий. Это не только улучшает качество исполнения, но и способствует развитию музыкальной самопроизвольности.

Фортепианный урок в специализированной школе, где учитель дополнительно выступает в роли психолога, становится местом не только передачи знаний, но и поддержки, необходимой для формирования творческой личности. Формирование устойчивых музыкальных навыков тесно переплетается с формированием уверенности в себе, а это, в свою очередь, влияет на общее самочувствие ученика.

Такой подход открывает двери для более глубокого восприятия музыки. Ученики способны не просто воспроизводить произведения, но и творчески интерпретировать их, придавая свой уникальный оттенок. Важность этого в контексте музыкального образования заключается не только в формировании профессиональных музыкантов, но и в выращивании цельных личностей, которые способны к творческому мышлению и самовыражению. Таким образом, психология в контексте фортепианного обучения в специализированных учебных заведениях не является лишь вспомогательным элементом, а становится неотъемлемой частью образовательного процесса. Её глубокое влияние проявляется в формировании не только музыкальных навыков, но и личностных качеств, делая обучение более эффективным и насыщенным.

Важным аспектом, требующим внимания, является роль позитивного менторства в фортепианном обучении. Педагог, обладающий психологической грамотностью, выступает не только в качестве учителя, но и вдохновителя. Способность мотивировать учеников, поддерживать их в трудные моменты и направлять эмоции в конструктивное русло играет огромную роль в формировании устойчивого музыкального прогресса. Когда фортепианный педагог ориентирован на психологическую гармонию, он становится более чутким к эмоциональным состояниям ученика в процессе обучения. Позитивные эмоции, связанные с музыкой, создают устойчивую ассоциацию с учебным процессом и мотивируют к дальнейшему развитию.

Одним из ключевых психологических аспектов является также развитие стрессоустойчивости у учеников. Подготовка к выступлениям и экзаменам требует не только технического мастерства, но и умения эффективно управлять стрессом. Фортепианный педагог, применяя психологические стратегии, может помочь ученикам развивать психологическую устойчивость, что будет благоприятствовать не только музыкальной

карьере, но и общему успеху в жизни. Таким образом, интеграция психологических принципов в фортепианную педагогику не только обогащает учебный процесс, но и готовит учеников к более глубокому взаимодействию с миром музыки и повседневной жизни. Основанный на психологической гармонии подход не только формирует профессиональных музыкантов, но и раскрывает творческий потенциал личности, что является неперенным элементом успешного и сбалансированного образования.

Важным аспектом в слиянии фортепианной педагогики и психологии является умение интегрировать эмоции в творческий процесс обучения. Фортепианная музыка, будучи формой самовыражения, часто становится выражением эмоционального состояния исполнителя. Педагог, владея навыками психологической поддержки, способен направлять учеников к глубокому восприятию и выражению своих эмоций через инструмент.

Именно в специализированных музыкальных школах формируется особый подход к работе с эмоциями в музыкальном обучении. Фортепианный педагог, выходя за рамки традиционного преподавания, активно включается в процесс формирования эмоциональной интеллигенции учеников. Разбор музыкальных произведений, обсуждение их эмоциональных составляющих, а также поиск собственных источников вдохновения — все это становится неотъемлемой частью занятий.

Эта интеграция эмоций приносит не только глубокое восприятие музыки, но и углубляет эмоциональное взаимодействие между учителем и учеником. Эмпатия и понимание становятся мостом, соединяющим технические аспекты обучения и творческое самовыражение.

Итак, совмещение фортепианной педагогики и психологии в специализированных музыкальных школах не только обеспечивает эффективное обучение, но и формирует гармоничное музыкальное и личностное развитие учеников. Психологическая поддержка становится неотъемлемым компонентом уроков, обогащая образовательный опыт и способствуя выращиванию цельных, творческих личностей.

Эмоциональная интеллигенция, развиваемая в контексте фортепианного обучения, не только обогащает музыкальное исполнение, но и углубляет эмоциональное понимание себя и окружающего мира. Такой подход создаёт уникальную атмосферу в учебных заведениях, где звучание нот становится всего лишь отправной точкой для вдохновляющего путешествия в мир музыкального искусства и внутреннего самовыражения.

Достижения отечественной музыкальной педагогики в прошлом были успешно продолжены в XX веке. Этому свидетельствует впечатляющий успех молодых российских исполнителей, таких как пианисты, вокалисты, скрипачи и др., на международных музыкальных конкурсах. Однако, конкурсные победы - лишь одна сторона медали.

Не менее важным является факт, что в СССР была создана и успешно функционировала обширная сеть музыкальных учебных заведений различных уровней. Эта система существовала десятилетиями и пользовалась высоким профессиональным авторитетом в мире. Однако, согласно закону о единстве и взаимодействии, она постепенно переходила в новое состояние, выявляя противоречия - как основные, так и побочные, объективные и субъективные. Анализ этих противоречий и связанных с ними недостатков в практике преподавания приводит к выводу, что наиболее существенные из них включают:

- Противоречие между требованием всесторонней, универсальной профессиональной подготовки специалистов и узкоремесленным подходом к обучению, с акцентом на технологическом компоненте.

- Противоречие между требованием целенаправленного обучения и размытостью целевых установок, ориентиров и приоритетов в обучении.

- Противоречие между акцентом на психолого-педагогической компетенции учителя музыки и недостаточностью такой подготовки в современном музыкальном образовании, особенно в контексте влияния возрастных особенностей на обучение.

Последнее из перечисленных противоречий, в системной связи с двумя предыдущими, определяет тематику и основное направление исследования. Его актуальность проистекает из

необходимости изучения и теоретико-методической разработки возрастных аспектов преподавания музыки.

Тема возраста в области общей педагогики и психологии уже достаточно полно исследована на сегодняшний день. Однако в частных дисциплинарных областях педагогики, особенно в сфере художественно-эстетического цикла, эта проблематика требует более глубокого исследования.

Передовые педагоги-музыканты второй половины XIX века, такие как А.Рубинштейн, Н.Рубинштейн, В.Сафонов, Т.Лешетицкий, А.Есипова, понимали необходимость изучения и развития психических качеств учащихся для достижения высокого уровня исполнительского мастерства. Методические принципы выдающихся педагогов, таких как К.Игумнов, А.Гольденвейзер, Ф.Блюменфельд, Л.Николаев, Г.Нейгауз, С.Фейнберг, были уникальными, но в их подходе к обучению музыке четко прослеживалось внимание к возрастному фактору.

Возрастные особенности в различных аспектах изучались такими учеными, как Л.Баренбойм (зависимость развития от метода работы над произведением), К.В.Тарасова (развитие комплекса музыкальности), Б.С.Рачина (способы работы с детьми младшего школьного возраста), Ю.Б.Алиев (возрастные особенности подросткового периода). Эти аспекты также были подробно рассмотрены в работах Н.С.Лейтеса, Е.С.Беловой, М.С.Старчеус (возрастное развитие одаренных детей), а также в высказываниях В.В.Крюковой, Цыпина (развивающее обучение), Л.С.Зориловой (духовное развитие личности), Л.С.Майковской (эстетическое развитие личности), Н.В.Спинжар (самореализация личности), Т.В.Христидис (развитие педагогических способностей).

В процессе обучения игре на фортепиано ученик развивает ряд важных личностных качеств, влияющих на его успех и профессиональное мастерство. Среди ключевых аспектов можно выделить волю, внимание, самостоятельность и критичность мышления, точность в выполнении целей и систематичность в труде. Эти качества оказывают существенное влияние на планомерное развитие необходимых навыков в музыкальной сфере.

Развитие воли учащегося начинается с формирования заинтересованности и потребности в музыкальной деятельности. Различные методы, внедряемые на уроках, должны обогащать процесс обучения и вовлекать ученика в творческую деятельность, что способствует стимуляции его волевых усилий. Педагогу важно обратить внимание на привитие умения трудиться, так как игра на фортепиано требует не только технического мастерства, но и силы воли для преодоления соблазнов и устояния перед трудностями.

Внимание - следующий ключевой фактор в обучении музыке. Умение концентрировать внимание зависит от возраста ученика. С первых шагов важно научить ребенка правильно распределять свое внимание. Работоспособные дети, успешно концентрирующие внимание, демонстрируют высокую продуктивность в своей деятельности. Для других детей, педагогу необходимо разработать индивидуальный подход, научив их эффективно управлять своим вниманием.

Самостоятельность мышления представляет собой еще один важный компонент в обучении детей. В контексте игры на фортепиано, где результаты труда не всегда оцениваются сразу, педагог должен поощрять самостоятельность ученика. Это особенно важно при выборе произведений для изучения, где ученик может выражать свои предпочтения и чувствовать свободу выбора.

Важным аспектом обучения на фортепиано является развитие точности в выполнении задач. Ученик должен осознанно подходить к задачам, оценивать свою игру с самокритичностью и предлагать способы улучшения. Это требование стимулирует точность и систематичность в домашних занятиях, что является ключевым моментом для успешного музыкального обучения.

Все вышеупомянутые личностные качества тесно взаимосвязаны и важны для полноценного развития ученика в процессе обучения игре на фортепиано. Педагог, учитывая индивидуальные особенности каждого ученика, может создать благоприятные условия для

развития этих качеств, способствуя формированию талантливых и целеустремленных музыкантов.

В заключении можно подчеркнуть, что личностные качества учащихся при обучении игре на фортепиано играют важную роль в их успехе и профессиональном развитии. Воля, внимание, самостоятельность, критичность мышления, точность в выполнении задач и систематичность в работе - эти аспекты не только стимулируют планомерное развитие необходимых музыкальных навыков, но и способствуют формированию устойчивой мотивации и ответственного отношения к обучению.

Развитие воли учащихся обусловлено их заинтересованностью в деятельности, что требует разнообразных методов обучения, способствующих радости творчества. Педагогам важно обращать внимание на формирование у детей умения трудиться, что сопряжено с усилием воли, необходимым для устояния против соблазнов и отвлечений.

Внимание, как второй ключевой фактор, подчеркивает необходимость развития концентрации внимания у детей с самых первых этапов обучения. Работоспособность и продуктивность зависят от эффективного распределения внимания, и педагоги должны учитывать индивидуальные особенности учеников, создавая условия для развития этого навыка. Обучение на фортепиано предполагает значительную нагрузку на нервную систему учащихся, требует усилий и напряжения. Важно обеспечивать баланс между этими факторами и радостью от музыкального творчества, чтобы компенсировать возможное нервное напряжение.

Самостоятельность мышления становится важным компонентом обучения детей. Умение видеть результат своего труда, поощрение самостоятельности и активности способствуют формированию позитивного отношения к обучению.

В целом, внимание к формированию этих личностных качеств учащихся при обучении игре на фортепиано позволяет создать благоприятные условия для их успешного развития как музыкантов и личностей. Педагоги играют ключевую роль в этом процессе, стремясь не только развивать музыкальные навыки, но и формировать сильных, ответственных и творческих личностей.

Литература и источники:

1. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. - М.: «Музыка», 1974.
2. Бочкарёв Л.Л. Психология музыкальной деятельности. М., 1997.
3. Лучинина О. Музыкальная психология и педагогика. Москва, 2010.
4. Реан А., Бордовская Н., Розум С. Психология и педагогика. – «Питер», 2002. (главы 10, 11, 12, 13, 14).
5. Старобинский С.Л. Методическое мастерство учителя музыки. Краснодар, 2024
6. Торопова А.В. Музыкальная психология и психология музыкального образования: учебник для вузов / А. В. Торопова. — 4-е изд., испр. и доп. — Москва: Издательство Юрайт, 2024.
7. Юдовина-Гальперина Т.Б. За роялем без слез, или я – детский педагог. - С-Пб.: Союз художников, 1996.

АСПЕКТЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

Орынбекова Д.А., Касимова Г.А.
Республика Казахстан, г. Алматы

Понятие «концертмейстер» охватывает три ключевые роли: это солирующий скрипач, иногда заменяющий дирижера в оркестре, а также концертмейстер-музыкант, руководящий каждой струнной группой в оркестре. В данном контексте речь пойдет о концертмейстере-

пианисте, который изучает партии вместе с вокалистами, инструменталистами и сопровождает их в концертах. Концертмейстерство представляет собой удачное сочетание различных аспектов профессии, таких как педагог, исполнитель, импровизатор и психолог. Как отметил Е.М.Шендерович: «В деятельности концертмейстера соединяются педагогические, психологические и творческие функции. Разделить их и определить, что преобладает в экстремальных или конкурсных ситуациях, представляется сложным». Для успешного выполнения многозадачной роли концертмейстер должен обладать необходимым комплексом знаний, умений и навыков.

Творческая активность концертмейстера наиболее интенсивно раскрывается в процессе исполнительства. Исполнительская деятельность этого музыканта представляет собой множество аспектов, требующих сочетания пианистических навыков, теоретических знаний в области музыки, понимания смысла произведений и умения воплощать их в звучании. Профессионализм концертмейстера также обусловлен его исполнительской культурой, которая отражается в эстетическом вкусе, широте кругозора, осознанном отношении к музыкальному искусству и готовности к музыкально-просветительской деятельности.

В своей повседневной работе концертмейстер регулярно выступает в роли исполнителя. Это предполагает не только владение инструментом и знание музыкальной литературы, но и умение эффективно представить музыкальный материал перед аудиторией. Во время концертов концертмейстер выступает в качестве ведущего, следуя заранее разработанной концепции, и поддерживает партнера, внушая уверенность и сохраняя индивидуальность солиста.

Исполнительская деятельность концертмейстера неразрывно связана с партией солиста. Он помогает солисту преодолевать трудности, возникающие в процессе совместной работы, такие как проблемы "дыхания", фразировки, звучания и ритмические особенности произведения. Концертмейстер является опорой для солиста, обеспечивая гармоническую основу и разнообразие фактур. Важно отметить великое значение согласования музыкальных взглядов и исполнительских концепций у обоих исполнителей. Концертмейстер должен тщательно изучать партию солиста, анализировать ее мелодическую линию, динамическое развитие, фразировку и форму произведения, создавая особый колорит звучания и полностью охватывая замысел музыкального произведения.

Концертмейстерская исполнительская деятельность представляет собой разнообразный и многогранный процесс. Эта профессия включает в себя участие в различных формах исполнительской практики, таких как выступления на концертах, участие в конкурсах, что придает профессионалу широкий спектр задач.

Широта профессиональных задач:

Круг обязанностей концертмейстера охватывает множество форм профессиональной практики. Это может включать выступления на концертах, участие в музыкальных конкурсах и другие формы творческой реализации.

Исполнительский процесс: становление замысла и его воплощение:

Процесс становления исполнительского замысла начинается с внимательного знакомства с нотным текстом композитора и точным его воспроизведением на фортепиано. Этот этап включает в себя индивидуальную работу над партией аккомпанемента, что включает в себя разучивание фортепианной партии, отработку трудностей, правильное исполнение украшений, а также внимание к цезурам и «люфтам» для солиста. Концертмейстер также отвечает за подбор рациональной аппликатуры, использование педали, чувство пульса, выразительность динамики и точную фразировку.

Особенности тщательной подготовки:

Тщательная отработка и корректировка партии фортепиано имеет существенное значение для успешного выступления. Внимание к деталям, установление штрихов и темпа, соответствующего содержанию произведения, а также владение основами фортепианной культуры играют ключевую роль в успешном исполнении. Успех концертмейстера как

аккомпаниатора зависит от тщательной и откорректированной подготовки фортепианной партии.

С самого начала работы концертмейстера необходимо стремиться к максимальному соответствию звучания фортепиано звучанию солиста. Это включает в себя подчеркивание особенностей тембра, качества штриха и внимание к использованию педали. Глубокое знание оригинала предполагает анализ возможных трудностей.

Этапы работы концертмейстера:

Знакомство с оригиналом: первый этап – максимальное приближение к звучанию солиста, выделение тембровой окраски, качества штриха и контроль за педалью. Здесь важно умение анализировать возможные трудности.

Осознание художественной идеи: на втором этапе концертмейстер осознает художественную идею произведения. Основная задача – создание художественного образа, которому следует следовать при исполнении.

Эстетическая оценка произведения: затем начинается эстетическая оценка, на этом этапе формируется личное отношение к сочинению, сопоставление его с собственной системой взглядов на художественное совершенство. Эстетическая оценка становится эмоционально-образным отражением услышанного.

Создание исполнительской трактовки: эстетическая оценка помогает концертмейстеру перейти к следующему этапу – созданию исполнительской трактовки. Здесь проявляются его творческие способности, искусство интерпретации и способность передать художественный замысел музыкального произведения.

Каждый из этих этапов представляет собой важный шаг в творческом процессе концертмейстера, отражая сложность и многогранность его профессиональной деятельности.

В процессе музыкального восприятия аккомпаниатор, или концертмейстер, формирует свой исполнительский замысел, исходя из музыкально-художественной идеи, заложенной в нотном тексте произведения. Эта идея становится основой для исполнительской концепции, которая задает направление для применения средств выразительности, способствующих максимальному раскрытию замысла.

Концертмейстер выступает как интерпретатор музыкального сочинения. Интерпретация присутствует на всех уровнях – от формирования собственного исполнительского замысла до его реализации в процессе совместного музицирования с солистом. В результате работы концертмейстера композиторское творчество приобретает форму музыкально-художественной интерпретации. Концертмейстер стремится передать свое представление об идейно-художественном содержании музыки солисту и, в конечном итоге, доносит задуманное до слушателей.

Работа с солистом требует не только безупречного владения фортепианной партией, но и совмещения музыкально-исполнительских действий. Концертмейстер вступает в симбиоз с солистом, "отходя" на второй план, но сохраняя важность своей роли. В его задачи входит поддерживать солиста, быть готовым к быстрой реакции и внимательному музицированию в сотрудничестве. В исключительных случаях, концертмейстер, следя за процессом исполнения, может корректировать звучание, создавая идеальное сочетание между фортепианной партией и солистом.

В среднем и детском учебном заведении функции концертмейстера несут в значительной степени педагогический характер. Работа концертмейстера, сотрудничая с преподавателем, фокусируется преимущественно на изучении музыкальных произведений, контроле качества их освоения и последующем концертном исполнении. Педагогический аспект концертмейстерской деятельности требует от пианиста специфических навыков и знаний в области исполнительского искусства, а также в области возрастной психологии и педагогики.

Эта многогранность во многом схожа с работой дирижера, который одновременно следит за оркестром и действием на сцене с участием множества исполнителей. Концертмейстер должен обладать дирижерскими качествами, такими как развитый

тембральный слух, представление о звучании оркестровых инструментов, а также умение руководить ансамблями. Как музыкант-исполнитель, концертмейстер должен обладать концентрированным вниманием, эрудицией и разнообразным репертуаром.

Мастерство концертмейстера требует не только выдающегося артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских способностей, владения ансамблевой техникой, знания основ вокального искусства, особенностей игры на различных инструментах, а также отличного музыкального слуха и специфических навыков по чтению и транспонированию различных партий.

Важной чертой концертмейстера является интуиция, которая на начальном этапе играет важную роль, но вместе с тем необходимы и научные знания в области музыковедения, музыкальной психологии и музыкальной педагогики для достижения значимых результатов.

Е.А.Пономарева выделяет несколько ключевых компонентов профессионального комплекса концертмейстера:

1. Любовь к концертмейстерскому исполнительству: считается неотъемлемым элементом профессии и является основой её существования.
2. Пианистическая оснащённость: необходима для успешного решения музыкальных задач.
3. Чувство партнерства и сопереживание: важно иметь тонкость в восприятии партнера, проявлять чуткость к его эмоциям.
4. Умение подчиняться творческой воле солиста: Концертмейстер должен объединяться с солистом в единое музыкальное целое, иногда откладывая свои музыкальные амбиции.
5. Знание специфики инструментального и вокального исполнительства: включает в себя понимание особенностей различных инструментов, дыхания у певцов и духовых, а также агогики и тесситуры.
6. Быстрота реакции на сцене: Важна для эффективного взаимодействия с солистами и оркестром во время исполнения.
7. Дирижерское предвидение и предельшание: иногда необходимо для исправления ситуаций во время публичных выступлений.
8. Умение читать различные фактуры: включает в себя выделение главного, а также распознавание и различение технических комплексов при чтении нот с листа.
9. Общая музыкальная эрудиция: из знания музыки и больших музыкальных накоплений происходит формирование чувства стиля, меры и вкуса.

Эти элементы составляют целостный профессиональный подход концертмейстера, обеспечивающий успешное и гармоничное исполнение музыкальных произведений.

В образовательном процессе учреждений дополнительного образования детей в сфере культуры и искусств, таких как детские школы искусств, детские музыкальные школы или специализированные музыкальные школы, концертмейстер играет особую роль. Его вклад в развитие творческой индивидуальности ребенка, формирование будущего музыканта или любителя искусств, представляет собой важный элемент совместной работы с руководителем образовательного процесса.

В атмосфере сотрудничества между педагогом и концертмейстером протекает первый этап музыкального воспитания ребенка. Начальный период обучения оказывается ключевым в формировании музыкальной биографии ученика, определяя его отношение к музыке, стойкие симпатии или антипатии, а также разрабатывая базовые исполнительские умения и навыки.

В данном контексте, функции концертмейстера значительной частью обладают педагогическим характером. Он занимается развитием личности молодого исполнителя, организацией пошаговой работы над музыкальным произведением и разучиванием нового репертуара с солистом. В классе концертмейстер выступает в роли помощника, аранжировщика, репетитора, эффективно взаимодействуя с преподавателем.

Условно можно выделить 4 этапа работы концертмейстерской деятельности:

Подготовительный этап: Работа над формированием устойчивого интереса к музыке, установление контакта с учеником, исследование его музыкальных предпочтений.

Организация работы над произведением: Разработка плана пошагового изучения музыкального произведения, включая технические аспекты и эмоциональное восприятие.

Совместная репетиция: Активное взаимодействие между концертмейстером и учеником в процессе общих репетиций, внесение корректив и выработка единого исполнительского подхода.

Финальное исполнение: Подготовка к публичному выступлению, включая работу над артистическим стилем, выражением и технической мастерством.

Такая структурированная деятельность концертмейстера в образовательном процессе способствует успешному формированию музыкальной личности ученика и является неотъемлемой частью его музыкального пути.

В ходе музыкального восприятия аккомпаниатор формирует свой собственный исполнительский план. В основе нотного текста произведения заложена музыкально-художественная концепция, включающая в себя идею исполнения. Эта концепция направляет концертмейстера к использованию определенного набора средств выразительности, способствующих наиболее полному раскрытию задуманного.

Можно утверждать, что концертмейстер является интерпретатором музыкального произведения. Интерпретация присутствует как в процессе исполнительской деятельности, так и при формировании исполнительского замысла, а также в его реализации. Результат композиторского творчества выражается в музыкально-художественной интерпретации произведения. Постигая замысел композитора, концертмейстер стремится передать свое видение идейно-художественного содержания произведения солисту, содействуя точному воплощению задуманного перед аудиторией. Работа с солистом требует от концертмейстера безупречного владения фортепианной партией, гармонии музыкально-исполнительских действий, интуитивного понимания партии солиста и умения отступить на второй план в пользу солиста. Быстрая реакция, включая слушание солиста в процессе музицирования, играют ключевую роль. Стремительное внимание и максимальная концентрация должны поддерживаться в равной степени. По мере необходимости, концертмейстер корректирует звучание в процессе исполнения.

Еще одна немаловажная задача концертмейстера – репетиционная работа. Репетиционная деятельность концертмейстера представляет собой задачу более сложную, чем у солиста-исполнителя. Это обосновано тем, что он несет ответственность перед различными аудиториями, автором произведения, самим собой, а, прежде всего, перед своим партнером – солистом. Овладение музыкальным материалом не гарантирует безупречного выступления в момент концерта. Встречаются случаи срывов во время выступлений, поэтому концертмейстер должен быть основательно подготовлен к публичному представлению произведения уже на этапе репетиций. Перед концертом нервная обстановка может возрастать, и потому требуется мобилизация сил, психологическая подготовка, самоконтроль, внимательность и, вместе с тем, сохранение индивидуальности исполнения.

Вторая часть исполнительского процесса – это воплощение творческого замысла, создание цельного музыкально-художественного образа на основе собственной интерпретации произведения. Здесь возникают задачи, связанные с точной передачей композиторской идеи слушателям и умением управлять аудиторией. Теперь необходимы эмоциональный подъем, творческая воля и артистизм концертмейстера. Эмоциональное состояние, темперамент и вдохновение оказывают существенное влияние на художественный процесс. Воплощение исполнительского замысла включает в себя использование разнообразных динамических оттенков, способствующих обогащению и трансформации музыкального звучания. Выразительное исполнение является ключевой задачей для любого музыканта. Применение динамических оттенков обусловлено внутренним содержанием и характером музыки, а также структурными особенностями произведения. Динамика играет фундаментальную роль в исполнительском искусстве. Следует отметить, что динамика,

взаимодействуя с агогикой, фразировкой и артикуляцией, в значительной степени определяет индивидуальный стиль концертмейстера, его эстетическое направление и особенности интерпретации.

Исполнение аккомпанемента требует целенаправленного подхода для достижения методических целей:

Обеспечение верного распределения звучности и соотношения голосов, включая выразительное исполнение мелодической линии, ощущение гармонической основы баса и дифференцированное звучание гармонических фигураций.

Уточнение динамики и тембра в момент перехода от вступления к сопровождению, а также поддержание соответствия динамики, темпа и нюансов партии аккомпанемента с характером солирующей партии.

Основные закономерности в подготовке и выступлении:

Планирование занятий заранее, особенно при работе над более сложными произведениями, для избежания срывов и обеспечения уверенности перед публичным выступлением.

Постоянное внимание и фокус при выступлении, поддерживаемые чувством уверенности в подготовке.

Разумное распределение физических и эмоциональных сил перед выступлением, обеспечение благоприятного психологического и физического состояния.

Цель концертного исполнения:

Концертное выступление представляет собой кульминацию проделанной работы. Главная задача концертмейстера – совместно с солистом раскрыть музыкально-художественный замысел произведения на высшем уровне культуры исполнения. Для успешного выступления концертмейстер должен мобилизовать духовные и физические силы, поддерживать подходящий внутренний настрой, уверенно действовать на сцене, постоянно контролировать свое исполнение и нести ответственность за партию солиста. Важно проявлять любовь и интерес к исполнительской деятельности, развивать фортепианный репертуар, включая произведения разных эпох и стилей, а также расширять музыкальные горизонты и пропагандировать своё искусство.

Роль концертмейстера в образовательном процессе

В образовательном процессе концертмейстер и педагог тесно сотрудничают, особенно в выборе программы для учеников. Концертмейстер принимает активное участие в этом процессе, выполняя несколько ключевых функций.

1. Подбор и Адаптация Репертуара:

Концертмейстер взаимодействует с учениками, учитывая их индивидуальные черты, интересы и музыкальные данные.

Критерии отбора репертуара включают индивидуальные характеристики ученика, его артистичность, а также задачи, которые ставит перед ним педагог.

2. Навыки чтения с листа и владение инструментом:

Концертмейстер обладает отличными навыками чтения музыкальных произведений с листа. Его мастерство на инструменте позволяет ему легко адаптировать фактуру в партии концертмейстера и выделять главное в общем звучании для быстрого понимания учеником-солистом.

3. Эмоциональная передача музыкального материала:

На начальном этапе учебного процесса концертмейстер играет важную роль, увлекая ученика своей выразительной игрой.

Его задача - помочь ученику воспринимать форму, метроритм, лад и другие элементы музыкальной выразительности на эмоциональном уровне.

Это сотрудничество создает обстановку, где обучение становится более эффективным и вдохновляющим для ученика, обеспечивая его гармоничное развитие в музыкальной сфере.

Концертмейстер - творческий художник, чей путь к мастерству индивидуален и чрезвычайно увлекателен. В современном мире, где технологии становятся неотъемлемой

частью творческого процесса, концертмейстер активно использует компьютерные программы, открывая новые горизонты в создании и интерпретации музыкальных произведений.

В своей многогранной роли концертмейстер действительно выступает в качестве виртуозного артиста, эмпатичного партнера и гармонического строителя музыкальных образов. Его искусство требует не только технического совершенства, но и глубокого понимания музыкального контекста и индивидуальных особенностей солиста.

Способность концертмейстера создавать целостное музыкальное произведение, где каждая нота служит частью большой гармонии, делает его неотъемлемым элементом исполнительской практики. Это искусство требует не только виртуозности в техническом плане, но и способности чувствовать и передавать эмоции, поддерживать солиста и раскрывать глубину музыкального произведения.

Таким образом, каждый концертмейстер становится соавтором великих музыкальных произведений, придавая им уникальные оттенки и эмоциональную глубину. Искусство концертмейстера - это не просто аккомпанирование, а виртуозное взаимодействие с музыкой, которое приглашает слушателей погрузиться в удивительный мир звуков и эмоций.

Гильдия концертмейстеров играет ключевую роль в содействии социальному и творческому статусу этой профессии. Её инициативы, такие как цикл концертов «Концертмейстер приглашает солиста» и «Школа концертмейстерского мастерства», сближают профессионалов, обогащая обмен опытом и вдохновляя на новые высоты в искусстве аккомпанирования.

Таким образом, концертмейстер - это не просто музыкальный сопровождающий, но и творческий лидер, воплощающий гармонию звуков и технологий. В его руках звучит симфония виртуозности и инноваций. На этой ноте завершаем наше музыкальное путешествие в мир концертмейстерского искусства. До новых встреч на пьедестале музыкальных виртуозов!

Кроме того, важно отметить, что концертмейстерская профессия не только подразумевает виртуозное владение инструментом и техническими навыками, но и требует от исполнителя тонкости художественного восприятия и глубокого понимания музыкального искусства. Это искусство требует не только профессионализма, но и чувства вдохновения, способного донести эмоции композитора до слушателей.

Современные технологии, такие как программы для создания и редактирования нотных партитур, дополняют традиционные методы обучения и исполнения, открывая новые горизонты для концертмейстеров. Эти инновации позволяют расширить кругозор, обогатить музыкальное исполнение и создать более глубокое взаимодействие с музыкальным материалом.

В свете всего вышеизложенного, профессия концертмейстера становится неотъемлемой частью музыкальной культуры и образования. Каждый концертмейстер, будучи носителем исключительной музыкальной ответственности, оставляет свой неповторимый отпечаток на художественной сцене.

С завершением этой страницы мы приглашаем вас поднять занавес на этот захватывающий мир, где каждая нота – это возможность создать великое искусство. В надежде, что музыка концертмейстеров продолжит звучать, вдохновлять и переосмысливать мир, мы оставляем вас с той самой музыкой, которая вечна в своей красоте.

Литература и источники:

1. Адлер К. «Искусство аккомпанемента и концертмейстерства».
2. Акбари Ю.Б. «К истории искусства аккомпанемента»: Владимир, 2012.
3. Актуальные проблемы истории, теории и методики музыкально-исполнительского искусства. Сборник статей. Выпуск 1. редакторы-составители Рензин В.И., Уманский М.А. Екатеринбург, 1993.

4. Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. М.: Искусство, 1938.
5. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. М.: Радуга, 1987.
6. Островская Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство и психология / Е.А. Островская // Фундаментальные исследования. – 2009. - № 1.
7. Понаморева Е.А. Образовательная программа доп. Образ. Детей - М., 2006.
8. Суркова А.В. особенности концертмейстерской деятельности // Наука вчера, сегодня, завтра: VII междунар. науч.-практ. конф. № 7(7). – Новосибирск, 2013.
9. Шендерович Е.М. «В концертмейстерском классе». – М., «Музыка», 1996.

ИЗУЧЕНИЕ ВЗАИМОСВЯЗИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ И ПСИХИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ

Горбатенко О.Д.

Республика Казахстан, г. Караганда

Современный этап развития общества ставит перед профессиональным музыкальным образованием ряд новых задач, среди которых выделяется задача психолого–педагогической подготовки преподавательского состава. Перед педагогами–музыкантами наряду с вопросами о выявлении наиболее способных детей, поступающих в музыкальную школу, встала проблема возможности формирования и развития отсутствующих или недостаточно развитых музыкальных способностей.

Это становится возможным лишь в том случае, если ребенок в той или иной мере подготовлен к восприятию музыки, обладает определенным уровнем развития тех свойств и качеств, которые позволяют ему понимать и переживать музыку. Такой основой для восприятия музыки является музыкальность.[2]

Как специфическое свойство личности, развитая музыкальность проявляется в сформированности эстетического вкуса, способности творчески проникать в художественную сущность музыки, понимать и оценивать ее эстетические качества, исполнять на высоком художественном уровне, сочинять.

В мировой литературе, посвященной изучению музыкальности, не существует единого взгляда ни на ее структуру, ни на пути формирования. Самые различные точки зрения относительно структуры музыкальности высказывали в разное время русские и советские исследователи: Н.А.Римский-Корсаков, Б.М.Теплов, С.И.Савшинский, Н.А.Ветлугина, В.Д.Остроменский, Л.А.Баренбойм, К.В.Тарасова, С.Н.Науменко и другие. Данная проблема представлена в зарубежных психологических исследованиях К.Штумпфом, М.Майером, А.Файстом, В.Хэккером, К.Кенигом, Е.Сеги и другими. Музыкальность, по мнению Б.Л.Яворского - способность, погружение в звучание «борение энергией», заключенных в специфике материала, то есть способность слушать музыкальную ткань в тяготениях, в сопряжениях, в разрешениях, во всех взаимодействиях, «бытие музыкального внутри нас».

Неблагополучие музыкального кроется в «нераскрытой» музыкальности, в неумение постигать специфику музыкального искусства. Музыкальность – способность, развиваемая и нуждающаяся в развитии. Если раньше из огромного числа желающих, учитывая сравнительно небольшое количество мест в школах, выбрать наиболее способных детей было довольно просто, то сейчас картина кардинально изменилась: в школы пришла масса детей «средних», музыкальные способности которых по тем или иным причинам не смогли развиваться спонтанно. И отбор наиболее способных, процесс выявления возможностей развития музыкальных способностей «средних» детей, превращаются в серьезную проблему. Недостаток психологических знаний зачастую приводит к тому, что учащиеся «средних классов» утрачивают мотивацию к дальнейшему получению музыкального образования.

Поэтому, решение проблем, связанных с исследованием музыкальных способностей, выявление возможностей и закономерностей их развития сегодня приобретают особую актуальность. [2]

Музыкальные способности как психологический феномен изучены достаточно хорошо. Существует ряд работ, в которых глубоко рассматриваются вопросы развития отдельных умений и навыков, необходимых для музыкальной деятельности, изучается развитие отдельных компонентов музыкального слуха: звуковысотного, чистоты интонирования, ритма, моторики и т.д. Однако, до сих пор малоизучены связи и отношения между музыкальными способностями и психическими состояниями и процессами.

Целью данной работы является изучение взаимосвязи развития музыкальных способностей и психических процессов: восприятия и воображения, и в этом её новизна.

Для достижения цели были поставлены следующие задачи:

1. Проанализировать научную психологическую литературу по проблеме изучения музыкальных способностей и психических процессов
2. Сформулировать гипотезу исследования
3. Сформировать выборку, подобрать методический инструментарий.
4. Провести исследования
5. Сделать математическую обработку и психологическую интерпретацию полученных данных

И так, предположили, что существует взаимосвязь между уровнями развития чувства ритма и целого с одной стороны, и восприятия и воображения с другой. У детей с развитыми музыкальными способностями воображение и восприятие развиты значительно выше, чем у детей с неразвитыми музыкальными способностями.

Музыкальность мы считаем единой целостной системой. Это предполагает теснейшее взаимодействие различных способностей, их взаимную обусловленность. Отсюда вытекает одна из важнейших проблем в изучении функционирующей музыкальности – исследование механизмов взаимосвязей и взаимодействий способностей. А так как ритм является ведущим в системе музыкальности, мы изучаем не только его отдельные свойства, но и систему взаимосвязи с другими способностями.

«Музыка – искусство звука во времени» (Г.Нейгауз). Ритм следует рассматривать как один из центральных, основополагающих элементов музыки, обуславливающих ту или иную закономерность в распределении звуков во времени. Проблеме музыкального ритма посвящена обширная литература. Эта тема привлекала внимание исследователей на всем протяжении многовековой истории искусства, философии, эстетики, начиная с античных времен: Плутарх, Аристотель, Ж.-Ж.Руссо, Вольтер, Гёте, Б.Теплов, Холопова, Гарбузов, Курт, Сишор, Риман и многие другие. Однако, невзирая на обширное количество трудов о ритме, проблема воспитания метроритмических представлений, считается актуальной и входит в разряд наиболее сложных задач музыкальной педагогики. [9]

Критерии красоты в искусстве определяются не только глубиной содержания произведения, мастерством художника - создателя, значимостью художественной концепции творения, но и совершенством формы. Русский живописец И.Крамской считал, что «искусство до такой степени заключается в форме, что только от этой формы зависит и идея». Исследование формы, знание законов её организации является методом познания действительности и путём к овладению содержанием. Постигание формы, равно как и её создание, осуществляется во многом благодаря особой способности, которую музыканты условно называют «архитектоническим слухом» (Н.А.Римский-Корсаков), «чутьём формы» (А.К.Глазунов), «чувством целого» (Г.Г.Нейгауз). Под этим термином авторы подразумевают умение охватить композицию произведения и определить место и роль каждого элемента в стройном целом. В данном виде музыкальных способностей сделан акцент на развитие элементов музыкального языка: ощущение деления музыкального периода на фразы, ощущение кульминации мотивов, фраз главной кульминации периода, формирование представлений о средствах музыкальной выразительности, формирование представлений об

интонации, о теме, как изложении музыкальной мысли, о типах построения музыкального произведения, их смысловой нагрузке, представлений о стиле, жанре музыкального произведения.

Восприятие - психический процесс, отражающий целостность предметов и явлений в совокупности всех признаков при непосредственном воздействии раздражителя на органы чувств. Различают три вида восприятия: зрительное, слуховое, осязательное. В данной работе мы изучаем слуховое восприятие, а именно восприятие музыкальное, через гармонический слух. Механизм формирования и развития гармонического слуха может строиться соответственно концепции музыканта - теоретика Ю.Н.Тюлина, согласно которой в гармоническом восприятии наличествуют две стороны: восприятие самого характера звучания вертикали и слышание ладовых функций аккордов. Целесообразные методы работы: 1) медленное проигрывание произведения, сопровождаемое напряжённым вслушиванием во все гармонические модификации, смены гармонических структур; 2) попутный гармонический анализ, который даёт возможность осознания логики модуляции, чередование тональностей, закономерностей гармонического движения, гармонической структуры. Но главное каждая вертикаль, каждая последовательность аккордов - это не абстрактная гармоническая деятельность, а выразитель образно - поэтического смысла. Поэтому необходима эмоциональная, чувственная реакция на красочные функции, своеобразии звучания аккорда, эстетический отклик на ладогармонические движения. [1]

Воображение – способность представлять отсутствующий или реально не существующий объект, удерживать его в сознании и мысленно манипулировать им. Различают два вида воображения – воссоздающее и творческое. Музыка – искусство слуховых впечатлений, на основе которых создаётся представление о различных музыкальных явлениях. Музыкальный слух чётко делится на две области проявлений, неразрывно связанных и взаимно обуславливающих функциональные возможности друг друга – сферы музыкального восприятия и музыкально - слуховых представлений. Отпечатки музыкального восприятия, становясь достоянием памяти, превращаются в музыкально – слуховые представления. Опираясь на теоретические знания и внутреннеслуховой арсенал, музыкальное воображение создаёт внутреннеслуховые образы, которым нет аналогов в его предшествовавшем слуховом опыте. [4]

Для изучения воображения использованы методики Д.Маркса и С.Науменко. Опросник Д.Маркса позволяет исследовать «яркость – четкость» представлений, испытуемым предлагалось ответить на 16 вопросов, оцениваемым по 5 - бальной системе. Методика исследования творческого воображения С.Науменко предполагает создание по музыкальному тексту без авторских указаний, воплощение замысла в одном из видов художественно - творческой деятельности: лепке, рисовании, поэзии. Все виды творческой деятельности учащихся оценивались по 3 - бальной шкале. Методика С.Науменко по исследованию слухового восприятия направлена на изучение наличия двух ярко выраженных типов восприятия гармонических созвучий и функций: 1) образный и целостный; 2) аналитический и расчленённый. Испытуемым были предложены 12 слуховых заданий, которые разработала для данного исследования преподаватель теоретического отделения Специализированной музыкальной школы – интернат г. Караганды Тумарова Татьяна Михайловна. Каждое задание оценивалось по 5 - бальной шкале. Методика чувства ритма С.Науменко включает в себя: умение скоординировать одновременно однотипные по характеру, но разные по времени исполнения движения (полиритмия, расходящиеся и сходящиеся гаммы), умение скоординировать разные движения одновременно (разные штрихи в обеих руках, идеализация). Задания оценивались по 5 – бальной шкале. Методика С.Науменко на исследование чувства целого направлена на изучение целостности восприятия музыкального образа. Испытуемым были предложены прослушивания музыкальных произведений без авторских указаний, после чего 14 вопросов. Результаты оценивались по 6 - бальной шкале. Предметом исследования стали – музыкальные способности – чувство целого и ритм, психические процессы – восприятие и воображение.

В исследовании приняли участие 45 учащихся Специализированной музыкальной школы – интернат г. Караганды, дети были разделены на три возрастные группы по 15 человек.

1 группа - учащиеся 1 класса (6-7 лет); 2 группа – учащиеся 6-7 классов (12-13 лет), первый – второй годы обучения в данной школе; 3 группа – учащиеся 10-11 классов (16-17 лет.)

Для поставленной цели и реализации задач были подобраны определенные методики:

1. Опросник Д.Маркса для оценки яркости - четкости представлений
2. Методика С.И.Науменко, направленная на изучение творческого вида воображения
3. Методика С.И.Науменко по исследованию слухового восприятия
4. Методика С.И.Науменко по исследованию чувства ритма
5. Методика исследования чувства целого С.И.Науменко

Данные, полученные в этом исследовании, могут быть использованы:

- при разработке психолого - педагогических условий формирования музыкальных способностей в младшем школьном возрасте;
- на вступительных экзаменах в средние и высшие музыкальные учебные заведения;
- При чтении лекционного материала в рамках курса «Общая психология», «Музыкальная педагогика».

Первая категория – учащиеся 1 класса возраста 6-7 лет. В психологии этот возраст называется младшим школьным возрастом. В познавательном плане ребёнок достигает высокого уровня развития, обеспечивающего свободное усвоение школьной программы. На вступительных экзаменах в школу яркое музыкальное дарование не проявил из них никто, но первичную природную основу музыкальных способностей – задатки, обнаружили все дети. Вторая категория – учащиеся 6-7 классов возраста 12-13 лет первого или второго года обучения в данной школе. Эта группа испытуемых – дети из отдалённых районов Карагандинской и других областей республики. В силу этого и других объективных и субъективных обстоятельств, они не имели возможности поступить и учиться с первого класса. Эта группа учащихся была принята в школу на основании хорошего потенциала, который был выявлен на собеседовании по общеобразовательным дисциплинам и в процессе вступительных экзаменов по музыкальным параметрам. Пять человек из них продемонстрировали наличие природного абсолютного слуха. Третья категория – учащиеся 11-12 классов, возраста 17-18 лет. Эти учащиеся обучаются в школе с первого класса на разных исполнительских отделениях и являются лауреатами республиканских и международных конкурсов. Их характеризуют: индивидуализация, хорошая память, работоспособность, высокий энергетический уровень, почти все они обладают абсолютным слухом.

И так, после всех исследований, можно сделать сравнительный анализ.

У первой группы испытуемых 1 класса 6-7 лет воображение развито средне, т.е. в представлениях учеников возникли недостаточно яркие и чёткие образы. Творческое воображение характеризуется наличием в рисунках сказочных образов наряду с реальными. Присутствует произвольность в выполнении задания, дети задавали много вопросов, это говорит о неумении самостоятельно действовать. Слуховое восприятие находится на низком уровне развития, т.е. первоклассники с трудом определяли количество звуков с созвучии, окраску, консонанс, диссонанс и т.д. Большинство детей не справились с заданиями, так как не имеют достаточно сформированной «музыкальной» базы. Можно сделать выводы о том, что высшие психические функции у представителей этой группы развиты плохо, либо находятся на среднем уровне. Характеризуя музыкальные способности, следует отметить, что целостность музыкального образа развита слабо, дети этого возраста с трудом определяют ладовые особенности, тип фактуры, тональный план и т.д. Чувство ритма по сравнению с чувством целого развито хорошо, с этими заданиями первоклассники справились лучше. У них на среднем уровне развито умение координировать одновременно однотипные по характеру, но разные по времени исполнения движений. Можно сделать вывод о том, что музыкальные способности у представителей этой группы находятся на

среднем и низком уровнях развития. Таким образом, можно говорить о том, что существует связь между уровнями развития психических процессов и музыкальных способностей: низкий уровень развития музыкальных способностей связан с низким уровнем высших психических функций.

Группа испытуемых 6-7 классов, детей 12-13 лет имеют воображение в пределах среднего, т.е. у них возникают достаточно яркие образы. При исследовании творческого воображения в рисунках присутствовали фантастические персонажи, но были и те дети, которые отказались выполнять задание, аргументируя это неумением рисовать. Уровень развития слухового восприятия – посредственный, т.е. в целом у учащихся этой группы выражены образный и аналитический типы восприятия гармонических созвучий. Они успешно определяли количество звуков в созвучии, окраску, принцип строения аккорда от альтерированного и не смогли гармонизовать предложенную мелодию.

При математических подсчётах большой разброс данных, что говорит о том, что в группе есть дети как с низким уровнем развитости слухового восприятия, так и с высоким. Чувство целого развито ниже среднего. С трудом дети данной группы определяют тип мелодий, ладовые особенности, музыкальный стиль, каденции количество построений. При подсчётах присутствует большой разброс данных. Таким образом, вывод свидетельствует как о высоком уровне развития чувства целого, так и полном отсутствии его. Также у них наличествует уровень развития чувства ритма от низкого до среднего. У учащихся этой группы плохо развито умение координировать разные движения, а также умение координировать одновременно однотипные по характеру, но разные по времени исполнения движения. Следует отметить, что в этой группе есть ученики, которые имеют очень высокий уровень развития чувства ритма. Примечательно то, что они имеют такие же высокие показатели по всем методикам, т.е. у них высокий уровень развития высших психических функций и музыкальных способностей.

Группа лауреатов, старшеклассников является лидером по всем проведённым методикам. У них возникли более яркие и чёткие образы, все образы носили абстрактный характер, в рисунках и поделках присутствовали фантастические герои, ситуации, предметы. Выполняя задания, они успешно отличали диатонический аккорд от альтерированного, гармонизовали предложенную мелодию, определяли модуляцию, ладовые функции, принцип строения аккорда и т.д. У них хорошо развиты как образный, целостный тип восприятия гармонических созвучий, так и аналитический, расчленённый. Также они имеют самый высокий уровень развития целостности восприятия музыкального образа, без затруднений определяют стиль, тип мелодии, жанровость, количество каденций и т.д. Умение координировать одновременно однотипные по характеру, но разные по времени исполнения движения, а также координацию разных движений одновременно также развито у этих ребят на высоком уровне.

Таким образом, если сравнивать три группы по всем параметрам можно отметить, что первоклассники характеризуются неразвитостью некоторых психических процессов, а именно слухового восприятия и творческого воображения, которые играют огромную роль в «музыкальности», а также некоторых музыкальных способностей, в частности чувства целого. Это можно объяснить тем, что дети учатся первый год и естественно ещё не имеют достаточной подготовки, но следует отметить, что у них присутствует большой потенциал для развития. Учащиеся 2 группы имеют средний уровень развития психических процессов и средний, либо низкий уровень развития музыкальных способностей. Примечательно, что в этой группе присутствует огромная вариативность данных по всем изучаемым нами характеристикам. Что касается лауреатов, то они по всем методикам имеют высшие баллы. Таким образом, можно сделать вывод о том, что существует связь между уровнем психических процессов и уровнем развития музыкальных способностей.

На основании полученных данных исследования можно говорить о том, что выдвинутые предположения подтвердились: существует связь между уровнями развития чувства целого и ритма с одной стороны, и восприятия и воображения с другой, а также у

детей с развитыми музыкальными способностями воображение и восприятие развиты выше, чем у детей с неразвитыми музыкальными способностями. В современном мире проблема возможности формирования и развития музыкальных способностей стоит достаточно остро. Она является предметом изучения таких наук как: педагогика, история и теория музыкально – исполнительской деятельности, философия, эстетика, частные методики преподавания. История музыкально – исполнительской деятельности знает много примеров, когда очень «средние» по своим возможностям дети, начинающие заниматься музыкой, добивались блестящих результатов, и наоборот, когда яркие музыкальные дарования не получали своего дальнейшего развития. Б.Л.Яворский, известный педагог, пианист, общественный деятель дал оценку вышесказанному: «Неблагополучие музыкального кроется в нераскрытой музыкальности, в неумении педагогов владеть механизмом развития этой способности, неумением постигать специфику музыкального искусства.

Музыкальность – способность развиваемая и нуждающаяся в развитии». Психологический анализ музыкальных способностей изучался мало. Существует несколько работ, посвящённых данной проблеме. Психологи С.Н.Беляева-Экземплярская, Л.В.Благонадёжина, Н.А.Берштейн изучали общие вопросы музыкальной психологии, проблемы музыкального восприятия, музыкально – слуховых представлений. Проблема, связанная с исследованием, формированием, выявлением возможностей и закономерностей развития музыкальных способностей сегодня приобрела особую актуальность и нуждается в решении. И психология как наука способна предоставить научную базу для целенаправленного успешного развития и обучения учащихся.

Литература и источники:

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс Кн.1и2 – Л., 1971, 332с.
2. Березовский Б.Л. К методике выявления музыкальных способностей у детей // Вопросы психологии, 1982, №5, С.85- 100.
3. Голубева Э.А. Комплексное исследование способностей // Вопросы психологии, 1986, №5, С.18-30.
4. Игнатъев Е.И. О некоторых особенностях изучения представления и воображения// Известия АПН РСФСР.- М., 1956, 6с.
5. Кирнарская Д.К. Современные представления о музыкальных способностях// Вопросы психологии, 1988, №2, 77с.
6. Леонтьев А.Н. О формировании способностей // Вопросы психологии, 1980, №1, С.44-47.
7. Майкапар С.М. Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и метод правильного развития – 2-е изд.- Пг., 1915, С 71-82.
8. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия - М., 1978, С 64-69
9. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры - М., 1961, С.47-55
10. Науменко С.И. Индивидуально-психологические особенности музыкальности // Вопросы психологии, 1982, №5, С.85-100.
11. Римский-Корсаков Н.А. Музыкальные способности и дарования // Полн. собр. соч.- Т 2 – М., 1963, С.136- 141.
12. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей//Избр.труды.Т.1- М., 1985, С.180-258.

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ПЕДАГОГИКИ В КАЗАХСТАНЕ: ГАРМОНИЯ ЗНАНИЙ И ТВОРЧЕСТВА

Абдрахманова Д.Д., Укашанова Д.К.
Республика Казахстан, г. Караганда

В современном образовательном контексте музыкальное образование и педагогика в Казахстане становятся неотъемлемой частью формирования гармоничного образовательного опыта. Этот раздел статьи посвящен подробному анализу развития музыкального образования в стране, выявляя ключевые аспекты этого процесса и рассматривая перспективы его развития.

Музыкальное образование в Казахстане играет роль не только в формировании музыкальных навыков у учащихся, но и в развитии их творческого мышления, эмоциональной интеллигенции и культурной компетенции. Педагогический процесс в музыке стимулирует учащихся к самовыражению, развитию художественного восприятия мира и формированию характера.

Педагогика в музыкальном образовании прошла долгий путь эволюции, от классических методов обучения до современных инновационных подходов. Изучение истории развития музыкальной педагогики позволяет понять, как формировались традиции обучения и каким образом они влияли на формирование музыкальной культуры в стране.

Классические методы обучения основывались на традиционных школах искусств. Они акцентировали внимание на освоении базовых навыков и технического мастерства.

Современные инновации в педагогике: внедрение современных технологий, интерактивных методов обучения, использование мультимедийных ресурсов – все это обогащает учебный процесс, делая его более доступным и привлекательным для обучающихся.

Музыкальный педагог играет ключевую роль в формировании музыкальной личности ученика. Его задачи включают не только передачу технических знаний, но и развитие художественного восприятия, креативности и эмоциональной выразительности учащихся. Современный педагог должен быть гибким, способным адаптироваться к потребностям каждого ученика, использовать инновационные методы обучения и вдохновлять на саморазвитие в мире музыки.

Важным аспектом развития музыкального образования в Казахстане является интеграция традиционных методов с современными инновациями. Сохранение культурных традиций и уникальных черт музыкального наследия страны важно для формирования национальной музыкальной идентичности, однако необходимо учитывать и изменения в образовательной среде.

Сохранение традиций: изучение народных мелодий, использование традиционных инструментов, привлечение опыта старших поколений – все это важные составляющие образовательного процесса.

Инновации в обучении: внедрение современных методов, использование интерактивных технологий, создание онлайн-курсов – это позволяет сделать обучение более доступным и эффективным.

Для успешного развития музыкального образования необходима поддержка со стороны государства, общества и бизнес-структур. Обеспечение достаточного финансирования, создание современной инфраструктуры – все это важные аспекты, определяющие качество образования и его влияние на формирование культурного потенциала страны.

Государственная поддержка: финансирование музыкальных учебных заведений, организация культурных событий, концертов и фестивалей, поддержка творческих проектов – государственная поддержка способствует стабильности и развитию музыкальной образовательной среды.

Развитие инфраструктуры: создание современных концертных залов, музыкальных студий и лабораторий, обеспечение доступа к высокотехнологичным оборудованьям – это создает благоприятные условия для творчества и развития музыкального искусства.

Развитие музыкального образования и педагогики в Казахстане представляет собой уникальный симбиоз традиций и инноваций. Систематический анализ текущего состояния и перспектив развития позволяет создавать эффективные стратегии, направленные на формирование культурно насыщенного и творческого образования. Важной частью этого процесса является сохранение и развитие национальных музыкальных традиций, их интеграция в современный контекст и обеспечение доступа к высококачественному образованию для всех желающих.

В этом разделе мы глубоко погрузимся в современное состояние музыкального образования в Казахстане. Рассмотрим, какие изменения произошли в инфраструктуре, методах обучения и художественном разнообразии, а также как текущие тренды влияют на формирование музыкальной культуры в стране.

С момента получения независимости Казахстана в 1991 году музыкальное образование стремительно развивается.

Одним из наиболее значимых изменений в последние десятилетия в музыкальном образовании Казахстана является интеграция современных технологий в учебный процесс. Это включает в себя использование программ для создания и обработки музыки, а также внедрение онлайн-ресурсов.

Программы для создания музыки: учащиеся и преподаватели активно используют современные программы для создания и редактирования музыкальных композиций. Это не только облегчает процесс творчества, но и открывает новые возможности для экспериментов со звуком.

Онлайн-ресурсы: возможность получения образования онлайн становится все более востребованной. Курсы по музыке на платформах электронного обучения предоставляют доступ к обучению в любом удобном месте и времени.

Исполнительское искусство играет ключевую роль в музыкальной культуре Казахстана. Современные исполнители стремятся не только к виртуозности в исполнении, но и к индивидуальному творческому вкладу в интерпретацию музыкальных произведений.

Индивидуальный стиль: многие молодые музыканты разрабатывают свой уникальный стиль в исполнении, сочетая традиционные элементы с современными звуковыми решениями.

Эксперименты с жанрами: широкий спектр музыкальных жанров, включая народные традиции, классику, джаз и современные направления, предоставляет музыкантам возможность экспериментировать и создавать собственные музыкальные гибриды.

Важным аспектом текущего состояния музыкального образования является внимание к обучению детей. Программы для детей становятся более доступными, а учебные материалы более привлекательными.

Интерактивные уроки: использование интерактивных методов обучения позволяет детям более эффективно усваивать материал, развивать творческие способности и восприятие мира через музыку.

Формирование музыкальных навыков с ранних лет: программы по развитию музыкальных навыков для детей в возрасте от 3 лет становятся все более популярными. Это не только способствует развитию музыкального слуха, но и формирует базу для дальнейшего обучения.

Несмотря на положительные изменения, существуют и вызовы, с которыми сталкивается музыкальное образование в Казахстане.

Недостаток финансирования: одним из основных вызовов остается недостаток финансирования, особенно в сфере музыкального искусства. Это затрудняет обеспечение высокого уровня обучения и доступность образования для всех слоев населения.

Сохранение культурной идентичности: в условиях глобализации важно сохранять и развивать национальные музыкальные традиции, обогащая их новыми элементами и перспективами.

Интеграция с мировыми трендами: современные музыкальные тенденции и технологические инновации требуют от образовательных учреждений гибкости и способности интегрировать их в учебный процесс.

Состояние музыкального образования в Казахстане – это симфония разнообразных течений, объединенных общей целью развития музыкальной культуры. Текущее состояние отражает внимание к наследию и стремление к инновациям, создавая уникальную гармонию музыкального образования.

В данном разделе мы продолжим рассматривать важные аспекты взаимодействия музыкального искусства с другими видами творчества и общеобразовательными дисциплинами.

Сценическое искусство и музыка: сценические выступления, включающие в себя музыкальные композиции, создают эффект синергии и погружают зрителей в гармонию звука и визуального восприятия. Танцы, актерская игра и музыка сливаются в неповторимый спектакль.

Кино и музыкальные саундтреки: музыка в кино играет важную роль, подчеркивая эмоциональную составляющую сцен и создавая неповторимую атмосферу. Саундтреки становятся невидимым, но неотъемлемым элементом кинематографического искусства.

Цифровые искусства и музыка: в эпоху цифровых технологий музыка интегрируется с визуальными искусствами в рамках компьютерных генеративных проектов, виртуальной реальности и интерактивных инсталляций.

Иностранные языки и музыка: изучение музыкальных произведений на различных языках способствует освоению фонетики, лексики и культурных особенностей стран, на чьих языках написаны эти произведения.

Психология и музыка: воздействие музыки на эмоциональное состояние человека становится предметом изучения психологии. Анализ эффектов музыки на психику помогает понять влияние звука на человеческую психологию.

Этика и музыка: изучение музыкальных произведений с этической точки зрения позволяет студентам размышлять о социальных и моральных аспектах искусства, формируя их ценностные установки.

Развитие социальных навыков: совместное музицирование в оркестре, хоре или музыкальной группе способствует формированию коммуникативных навыков, взаимопонимания и уважения к мнению других.

Создание музыкальных проектов: задача создания собственных музыкальных произведений поднимает вопросы творчества, самовыражения и развивает навыки организации творческого процесса.

Музыка в образовательных событиях: использование музыки на образовательных мероприятиях, торжествах и церемониях придает им эмоциональный налет и помогает укрепить общественное единство.

Все эти взаимосвязи музыкального искусства с другими областями знаний говорят о его универсальности и способности быть неотъемлемой частью разностороннего образовательного опыта. Музыка становится не только объектом исследования, но и средством достижения более широких образовательных целей.

Раздел о педагогике в музыкальном образовании является неотъемлемой частью нашего обсуждения. Этот аспект важен не только для формирования профессиональных музыкантов, но и для развития личности учащегося, его творческого мышления и социокультурной компетентности.

Методы обучения: современные методы обучения музыке включают в себя использование технологий, интерактивные подходы и дифференцированный подход к ученикам с учетом их индивидуальных особенностей.

Роль педагога: современный педагог в музыкальном образовании должен быть не только опытным исполнителем, но и инноватором в области методики преподавания. Его роль расширяется до ментора и вдохновителя.

Освоение новых технологий: внедрение современных технологий в процесс обучения, таких как виртуальные инструменты, обучающие программы и онлайн-ресурсы, помогает сделать уроки более интересными и доступными.

Доступность образования: одной из основных проблем является неравномерная доступность музыкального образования в различных регионах страны. Необходимо разработать программы и инициативы для расширения доступа к музыкальному образованию.

Отсутствие квалифицированных преподавателей: недостаток высококвалифицированных музыкальных педагогов становится серьезным препятствием для поддержания высокого уровня образования. Развитие системы подготовки и повышения квалификации преподавателей становится неотложной задачей.

Финансирование: недостаточное финансирование музыкальных школ и колледжей приводит к ограничению ресурсов, необходимых для закупки инструментов, организации концертов и обеспечения образовательного процесса.

Индивидуализированный подход: развитие методов обучения, ориентированных на индивидуальные потребности студентов, помогает раскрыть их творческий потенциал и развивать уникальные музыкальные способности.

Использование интерактивных технологий: использование интерактивных технологий, виртуальных классов и онлайн-платформ способствует созданию динамичной образовательной среды, где студенты могут учиться в удобное для них время.

Сотрудничество с музыкальной индустрией: установление тесных связей между образовательными учреждениями и музыкальной индустрией помогает студентам лучше адаптироваться к требованиям современного музыкального мира.

Обучение через игру: внедрение игровых элементов в учебный процесс помогает сделать обучение более увлекательным и эффективным, особенно на начальных этапах обучения.

Использование виртуальной реальности: создание виртуальных сред, в которых студенты могут взаимодействовать с музыкальными инструментами и создавать собственные произведения, расширяет возможности обучения.

Развитие творческих лабораторий: создание творческих лабораторий и музыкальных студий, оснащенных современным оборудованием, позволяет студентам экспериментировать и воплощать свои творческие идеи.

Формирование профессиональной идентичности: квалифицированный преподаватель не только передает знания, но и помогает студентам формировать свою профессиональную идентичность, понимание своей роли в музыкальном сообществе.

Развитие творческого мышления: педагог, вдохновляющий на творчество, способствует развитию творческого мышления учеников, что важно для формирования новых талантливых личностей в музыкальной сфере.

Этика преподавания: профессиональные этические стандарты в музыкальной педагогике включают в себя уважение к ученикам, поддержку их индивидуальности и создание благоприятной образовательной среды.

Педагогика в музыкальном образовании играет ключевую роль в формировании будущих музыкантов и ценителей искусства. Текущие вызовы, такие как доступность образования, квалификация преподавателей и финансирование, требуют системных подходов и инновационных решений. Педагоги, являясь важным звеном в образовательном процессе, имеют возможность формировать не только профессиональные навыки, но и личностные качества учеников.

Разговор о перспективах развития музыкального образования важен для создания стратегий, которые отвечают вызовам современности и направлены на формирование будущего музыкального сообщества.

Использование искусственного интеллекта (ИИ): внедрение ИИ в учебный процесс позволяет создавать персонализированные программы обучения, учитывающие индивидуальные потребности студентов, а также разрабатывать уникальные творческие проекты.

Онлайн-платформы и дистанционное обучение: развитие онлайн-платформ и технологий удаленного обучения открывает новые возможности для студентов, позволяя им обучаться в любом месте и в удобное время.

Проектная деятельность: внедрение проектной методики в учебный процесс позволяет студентам активно участвовать в создании музыкальных произведений, развивая свое творческое мышление и овладевая практическими навыками.

Междисциплинарные проекты: сотрудничество студентов разных специальностей в рамках междисциплинарных проектов способствует обмену опытом и созданию уникальных музыкальных композиций, вдохновленных различными областями искусства.

Сохранение культурного наследия: музыкальное образование играет ключевую роль в сохранении и передаче культурного наследия через изучение национальных и традиционных музыкальных форм.

Глобализация и культурный обмен: в рамках глобализации, музыкальное образование становится площадкой для взаимного обмена культурными ценностями, способствуя формированию толерантного и разнообразного общества.

Цифровизация творчества: использование цифровых инструментов и технологий расширяет возможности музыкального творчества, предоставляя студентам инструменты для создания уникальных звуковых и визуальных произведений.

Обучение навыкам будущего: внедрение в учебные программы обучения навыкам будущего, таким как критическое мышление, коммуникабельность и адаптивность, способствует подготовке студентов к переменчивому миру труда.

Индустриальные партнерства: сотрудничество музыкальных образовательных учреждений с представителями творческой индустрии создает мост между обучением и профессиональной практикой, обеспечивая студентам реальные возможности в индустрии.

Стартапы и предпринимательство: поддержка студенческих стартапов и предпринимательской активности в музыкальной сфере стимулирует создание новых культурных продуктов и позволяет выпускникам воплощать свои идеи в жизнь.

Перспективы развития музыкального образования связаны с внедрением инноваций, активизацией творческого потенциала студентов, формированием культурного капитала и адаптацией к вызовам современности. Успешное развитие этой сферы требует не только технологического прогресса, но и внимания к социокультурным аспектам, способствующим формированию гармоничного и образованного общества.

Раздел об инновациях в педагогике музыкального образования призван рассмотреть современные тенденции, технологии и методики, которые могут обогатить обучающий процесс, вдохновить студентов и подготовить их к динамичным вызовам современного музыкального мира.

Современные образовательные приложения: использование образовательных приложений, предоставляющих интерактивные уроки, задания и обратную связь, стимулирует интерес студентов к обучению и облегчает усвоение материала.

Виртуальные классы и мастер-классы: организация виртуальных классов и мастер-классов с приглашением известных музыкантов и композиторов позволяет студентам получать опыт и знания от профессионалов, не выходя из аудитории.

Электронная музыка и звуковые эксперименты: внедрение электронных инструментов и программ для создания звуковых эффектов открывает новые горизонты творчества, позволяя студентам экспериментировать с звучанием.

Звуковое моделирование и виртуальная реальность: использование технологий звукового моделирования и виртуальной реальности позволяет создавать уникальные звуковые пространства, расширяя возможности звукового исследования.

Совместное творчество: организация совместных творческих проектов, включая создание музыкальных композиций, видеоклипов и музыкальных представлений, способствует развитию коллективной творческой энергии.

Использование искусства и литературы: интеграция музыкального образования с изучением искусства и литературы позволяет студентам расширить свой культурный кругозор и находить новые источники вдохновения.

Освоение навыков музыкальной продукции: введение в учебные планы курсов, посвященных основам аранжировки, звукозаписи и продвижения музыкальных произведений, готовит студентов к современным стандартам музыкальной индустрии.

Музыкальный предпринимательский курс: обучение навыкам управления, маркетинга и предпринимательства в музыкальной сфере развивает у студентов комплексный подход к своей профессиональной деятельности.

Стимулирование творческого мышления: инновационные методы обучения способствуют развитию творческого мышления, помогая студентам находить новые подходы к созданию музыкальных произведений.

Подготовка к современному рынку труда: интеграция современных технологий и методов обучения в учебный процесс подготавливает студентов к эффективной работе в современной музыкальной индустрии.

Инновации в педагогике музыкального образования не только обогащают обучающий процесс, но и активно формируют будущее музыкального искусства. Использование современных технологий, творческих методик и адаптация к вызовам времени помогают студентам не только освоить музыкальные навыки, но и подготовиться к успешной карьере в музыкальной сфере.

Развитие музыкального образования и педагогики в Казахстане – это постоянно развивающаяся симфония, где каждый аккорд играет свою роль в формировании гармоничного образовательного опыта.

Литература и источники:

1. Бауыржан, К. "Интеграция музыкального образования с другими образовательными дисциплинами." Образование и искусство, 2019, 6(4), 78-91
2. Бекжанова, Г.К. "Трансформация музыкального образования в условиях глобализации: опыт Казахстана." Современное образование и культура, 2021, 12(1), 87-102.
3. Государственная программа поддержки талантливой молодежи в области музыки. Нур-Султан: Министерство культуры и спорта Республики Казахстан, 2023.
4. Досжанова, З.К. "Музыкальное образование как фактор развития творческой личности." Вестник высшей школы искусств, 2017, 2(1), 34-49.
5. Жансерикова, С.Н. "Трансдисциплинарные аспекты в музыкальном образовании: вызовы и перспективы." Творчество и образование, 2022, 9(1), 102-118.
6. Жумагалиева, А.Т. "Инновации в музыкальной педагогике: вызовы и перспективы." Исследования в области музыкального искусства, 2018, 5(3), 112-128.
7. Иванов, А.А. "Современные вызовы и стратегии развития музыкального образования в Казахстане." *Музыкальное образование*, 2020, 15(2), 45-62.
8. Казахстанская ассоциация музыкальных педагогов. [Онлайн-ресурс] URL: <http://www.kamp.org.kz> (дата доступа: 1 февраля 2024 г.).
9. Концепция развития музыкального образования в контексте модернизации образования. Алматы: Национальный институт образования, 2021.
10. Национальная программа развития музыкального образования в Казахстане. Астана: Министерство образования и науки Республики Казахстан, 2022.

11. Сарсенбаев, Е.М. "Современное состояние музыкального образования в Казахстане: проблемы и перспективы." Музыкальная педагогика и искусство, 2019, 8(4), 23-36.
12. Шарипов, Р.К. "Роль музыкального образования в формировании культурного капитала молодежи." Культурологические исследования, 2020, 7(2), 56-72.

ЛИЧНОСТНОЕ РАЗВИТИЕ КАК ФАКТОР ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ АДАПТАЦИИ И СТАНОВЛЕНИЯ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

Ли Н.В.

Республика Казахстан, г. Кызылорда

Статья посвящена одному из актуальных аспектов образования и воспитания – важности и роли личностного развития в профессиональной адаптации и становлении педагога. Что такое личное развитие педагога? Какие преимущества личностного развития педагога-музыканта? Если обратиться к исследованиям психологической науки, педагогическая профессия относится к типу «человек – человек» [1,123]. По мнению А.К.Марковой: «профессии – это исторически сложившиеся формы деятельности, необходимые обществу, для выполнения которых человек, наряду со знаниями и умениями, должен обладать способностями и профессионально значимыми качествами» [2,56]. Данное мнение обретает большую важность в связи с непрерывно усиливающимся научно-технологическим прогрессом. Педагоги сегодня работают в постоянно меняющейся образовательной среде, которая трансформируется с быстрой скоростью. Различные образовательные ресурсы доступны каждому онлайн благодаря развитию цифровых технологий в области образования. Современные обучающиеся свободно владеют цифровым языком и хорошо ориентируются в онлайн-мире, где информация всех типов находится у них под рукой, поэтому развитие личности педагогов необходимо для обеспечения того, чтобы дети были хорошо подготовлены к тому, чтобы быть ответственными гражданами страны. Педагоги любого профиля должны быть в курсе последних событий и понимать потребности своих учеников, чтобы гарантировать их успех. А успех учеников неразрывно связан с творческой педагогической деятельностью педагога. «Только педагог, который подкрепляет и обогащает свои знания опытом жизни, практики, передает знания, новизну нуждам народа, будет соответствовать требованиям современно науки», - подчеркнул ученый К.Сатбаев¹⁷ [3,45]. Данное мнение подчеркивает актуальность нашей проблемы.

Специалисты в возрасте от 30 до 45 лет особенно нуждаются в психологической поддержке. Это связано с тем, что данный возрастной период человека характеризуется профессиональным процветанием, наибольшим потенциалом. Например, педагог стремится реализовать свои возможности и становится профессионалом, способным добиться успеха в том, чем он занимается. На данном этапе, если педагог получает достаточную методико-психологическую поддержку, творческие идеи и приемы. Это, в свою очередь, станет эффективным инструментом качественного образования и воспитания учащихся.

На этапе профессионализации педагогу необходимо предусмотреть развитие профессиональных компетенций. Известный советский ученый в области профессиональной психологии Э.Ф.Зеер выделил формы профессионального и карьерного роста [4,141], это:

1. Профессиональная адаптация.
2. Достижение профессиональной компетенции¹⁸ и мастерства.
3. Формирование самостоятельного стиля деятельности.
4. Обладание социально-психологическими компетенциями.

¹⁷ Сатбаев Каньш Имантаевич – казахский советский ученый, геолог, академик.

¹⁸ Профессиональная компетенция является единством профессиональной компетентности, субъективного опыта и профессионально важных качеств работника [4,61].

5. Повышение квалификации.
6. Знание путей выхода из профессионального кризиса.
7. Участие в творческих конкурсах, олимпиадах, фестивалях.

8. Участие в учебных семинарах. Участие в образовательных по развитию личности семинарах представляет преподавателей богатого объекта информации для получения и понимания направления развития отрасли. Проведение выступлений специалистов на этих семинарах будет ценным опытом для педагогов, расширит их понимание новых инструментов для передачи образов, новых подходов к ведению обучающихся, а также новых процессов и законодательства. Это поможет им добиться своих преподавательских и коммуникативных возможностей, а также будет держать их в курсе представленных изменений в секторе, что будет выгодно в долгосрочной перспективе.

9. Наставничество молодых специалистов, патронаж, т. е. реализация проектов кадрового резерва. Работа с молодым специалистом одна из важнейших работ в личностном и профессиональном развитии педагога. Добиться результатов в образовании непростая задача. Задача образования ставит целью повышение качества образования. Для достижения поставленной цели педагогу необходимо постоянно творчески работать и развивать педагогическую компетентность. Задачи педагога: пробудить у молодых специалистов энтузиазм в педагогической деятельности, стабилизировать их в образовательных учреждениях; ускорить процесс профессионального становления учителя и развитие умения самостоятельно и качественно выполнять возложенные задачи, связанные с выполняемой деятельностью; адаптация к корпоративной культуре; приобщение к соблюдению лучших традиций школьного коллектива, правил поведения, осознанному и творческому выполнению педагогической задачи.

Психологическое сопровождение адаптации – это целостный процесс изучения, формирования и коррекции профессионального становления с учетом своеобразия и психологических особенностей каждой стадии. К личностно-ориентированным технологиям психологического сопровождения относятся развивающая диагностика, тренинги личностного и профессионального развития и самосохранения, мониторинг социально-профессионального развития. Важно профессионально адаптировать и поддерживать педагога как для повышения интереса учащихся к получению знаний, так и для перехода к рациональному, ясному, доступному активному обучению, специально созданному учителем в зависимости от способностей, успеваемости, интересов, уровней, потребностей, склонностей. В целом, адаптация к профессии рассматривается как объемный процесс, при котором происходит адаптация к коллективу, укладка в режим работы, задачи, особенности, а затем как процесс, обеспечивающий успешную деятельность требований, желаний и норм. Полностью адаптированный человек – это тот, кто воспринимает эти особенности среды. Некоторые ученые рассматривают адаптацию к профессии как взаимодействие и развитие отношений.

По мнению Е.А.Климова [1,89], педагог, как субъект педагогической деятельности, в целом, может быть описан в следующих формах: наличие цели, активность, саморегуляция; наличие педагогического самосознания как специфического образа субъекта деятельности; определение его соответствия педагогической деятельности личностно-психологические качества; педагогические способности; педагогическая направленность, адекватность самооценки, уровня требовательности; эмпатия; наличие системы альтруистически ориентированных отношений.

Личностное развитие – один из важных путей профессиональной адаптации. В трудах советских ученых Божовича Л.И., Платонова К.К. подчеркивается, что фактором развития личности является ее направленность. Эта направленность состоит из системы потребностей, мотивов, профессиональной позиции, социального статуса. Личностное развитие позволяет учителям расширить свою базу знаний, чтобы они могли отвечать на все запросы, и гарантировать, что их ученики усваивают максимально актуальный материал. Педагоги могут идти в ногу с новейшими изменениями в области образования благодаря постоянному

обучению и развитию личности. Анализируя педагогические и психологические исследования в области творческой деятельности, развитию личности для учителей, которые помогут им эффективно работать в современной постоянно меняющейся образовательной среде. Обращая внимание на исследования психологической науки, научные направления дали различное определение понятию личности. Конечно, каждая психологическая школа, очевидно, стремилась обосновывать структуру личности по-своему. Обобщая данные определения на общее мнение, приходим к выводу, что в профессиональной психологии личность является субъектом социального общения и активной деятельности, обладающим свойствами, качествами, способностями, способными реализовать свой потенциал. Личностное развитие педагога занимает важное место в профессиональной адаптации педагога. Одним из важнейших факторов успешности педагогической деятельности в отечественной педагогической психологии в конце XIX века, как указывает П.Ф.Каптерев, явились «качества педагога». Обязательное наличие таких качеств, как целеустремленность, настойчивость, трудолюбие, скромность, наблюдательность. Подчеркивается наличие смекалки, а также ораторских способностей, артистического характера. Особенно важно быть готовым к эмпатии, то есть быть готовым к общению с умственными способностями учащихся и потребность в социальном взаимодействии. Со стороны исследователей уделяется большое внимание педагогической этике, в основе которой прослеживается общая культура учителя и высокий профессионализм его педагогической деятельности. Умение критически относиться к своей работе и вносить предложения по улучшению своей работы и работы других важные направления из качеств личности. [5,84]. Все вышеуказанные аспекты требуют личностного и профессионального развития для успешной адаптации педагога. Если обратиться к толковому словарю, то профессиональная адаптация рассматривается как основной фактор профессионального становления [6]. При этом следует отметить, что профессиональное становление рассматривает не только становление молодого специалиста, и адаптацию специалиста к другому месту работы, а также профессиональной адаптацией понимают взаимное приспособление специалиста и коллектива. Адаптация является многогранным процессом, поэтому различают ее основные виды: психофизиологическую, социально-психологическую и профессиональную адаптацию. Причинами затруднений, как правило, выступают: недостаток или несвоевременность получения необходимой информации, позволяющей сориентироваться в новой ситуации и найти правильное решение; отсутствие необходимого профессионального опыта и квалификации; необходимость решать одновременно несколько очень важных задач: изучать ситуацию, принимать решения, выполнять свои новые обязанности, устанавливать полезные контакты, осваивать новые элементы деятельности, особенно тщательно строить свое поведение.

В ракурсе нашей проблемы профессиональная адаптация – это приспособление уже имеющегося профессионального опыта и стиля профессиональной деятельности к требованиям нового рабочего места, освоение сотрудником новых для него профессиональных функций и обязанностей, доработка требуемых навыков и умений, в профессиональное сотрудничество и партнерство, постепенное развитие конкурентоспособности. Исследователь Э.Ф.Зеер выделяет шесть стадий этого процесса: адаптация, профессиональная подготовка, профадаптация, первичная и вторичная профессионализация и профессиональное мастерство [4,79]. При рассмотрении проблемы профессионального самоопределения выделены еще две стадии: предоптация и этап прекращения профессиональной деятельности (выход на пенсию). Согласно определению, профессиональное становление практически полностью совпадает с онтогенезом человека, если рассматривать онтогенез как жизнь индивида со дня рождения до старости. А первичная и вторичная профессионализация и профессиональное мастерство является предметом нашей проблемы.

Итак, укажем на основные условия успешности процесса адаптации к профессиональной деятельности. Это:

Во-первых, адаптация к профессиональной деятельности связана с административными, личностными качествами, приобретением ими практических навыков. Здесь в дальнейшем формируются профессиональные умения и навыки, обеспечиваются необходимыми для профессии знаниями, развивается творческий подход к труду, развиваются навыки коллективной работы и интерес к профессии, то есть оттачивается положительная мотивация профессиональной деятельности. При этом особое внимание уделяется практической деятельности.

Во-вторых, при адаптации к рабочему месту мотив выбора указанной деятельности также занимает большое место. В реальном поведении и действиях людей можно увидеть конкретный мотив, который отражает цель в процессе действия. Адаптация к профессии, когда новая работа выбирается из-за собственных интересов, ценностей, также будет успешной. Развитие внутренней позиции при умении педагога проявляется в формировании осознания своих возможностей и способностей, ориентации на содержательные моменты своих действий.

В-третьих, успешность адаптации к профессии связана с мотивацией профессиональной деятельности, психологическим климатом коллектива, общественной активностью и индивидуальными особенностями.

В-четвертых, при адаптации к профессии на новом рабочем месте влияют такие параметры трудовой деятельности, как содержание труда, взаимоотношения в коллективе, хорошие условия и организация труда [7,124].

Между тем в процессе психологической поддержки личностного роста можно выделить несколько этапов формирования внутренней позиции профессионала:

1. Первый этап формирования позиции характеризуется общим позитивным, эмоциональным отношением специалиста к будущей профессиональной деятельности. Исходя из представления С.Л.Рубинштейна о соотношении понятий «хочу», «могу», «нужно», на данном этапе очень ярко проявляется первый компонент «хочу», то есть желание овладеть профессией развито хорошо, но свои способности и потребности развиты пассивно.

2. Развитие внутренней позиции при «умении» на следующем этапе проявляется в формировании осознания своих возможностей и способностей, ориентации на содержательные моменты своих действий [8,9].

Подводя итог, можно сказать, что поддержка педагога на этапе первичной и вторичной профессионализации и мастерства профессионального становления, это обеспечение удовлетворенности личности реализацией своей работы, как следствие, профессиональной самоактуализации специалистов с сильным профессионально-психологическим потенциалом, поддержка педагогов, находящихся в кризисе. Главное, чтобы работник приобрел личностное значение в работе и продолжал профессиональное становление. Это связано с тем, что успех педагога способствует успешному воспитанию учеников вместе с качественным образованием. А такая деятельность педагога-музыканта отражается на творческих достижениях учащихся. Психологическое сопровождение профессионального становления личности приобретает особую актуальность в условиях рыночной экономики, когда возрастает значение профессионально-психологического потенциала и профессиональной мобильности специалистов, снижается социальная защищенность работников. Важность компетентного психологического сопровождения обуславливает необходимость подготовки практических психологов, которые могут оказать квалифицированную помощь и поддержку лицам, испытывающим трудности в профессиональной жизни.

Литература и источники:

1. Климов Е.А. Образ мира в разнотипных профессиях. М., 1995.
2. Маркова А.К. Психология труда учителя М., 1993.
3. Ақылдың кені / құрастырған Қ.Жарықбаев. – А.: Қазақстан, 1991.

4. Зеер Э.Ф. Психология профессий: Учебное пособие для студентов вузов. – М.: Академический проект: Екатеринбург: Деловая книга, 2003.
5. Жакаева К.А. Музыка пәнін оқыту әдістемесі: Баклавриат 050106 «Музыкалық білім» студенттеріне арналған құрал / К.А.Жакаева, С.А. Жакаева; КГПУ, 2009.
6. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1972.
7. Митина Л.М. Психология профессионального развития учителя. М., 1998.
8. Большой энциклопедический словарь. (БЭС). М.: Большая Российская энциклопедия: 1999. Изд. 2-е.

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КАЗАХСТАНЕ

Бестембекова А.К.
Республика Казахстан, г. Алматы

Сложившаяся в Европе в течение веков система по нотам, считалась единственно возможной для обучения профессионалов. В традиционных культурах многих народов сложилась система устного обучения музыкантов, называемая Учитель-Ученик (қазақша Ұстаз-шәкірт). Этот традиционный метод музыкального обучения, не нуждался в письменной фиксации музыкального текста, дальнейшего его усвоения и распространения посредством нот. Такой метод устного обучения существовал и в казахской культуре. Испокон веков все дошедшее до нашего времени музыкальное наследие передавалось устным путем.

С приходом Советской власти, в обучение традиционных музыкантов (певцов, домбристов и кобызистов) были внедрены ноты. Система, где музыкальные звуки выстроены в единую установку есть звукоряд, то есть такой ряд, в котором все звуки следуют друг за другом по порядку, от самых низких до самых высоких звуков, или наоборот. Звукоряд разделяется на октавы – отрезки музыкального звукоряда, каждый из которых содержит набор одинаковых по названию нот – до, ре, ми, фа, соль, ля, си. Для записи и чтения нот используют нотный стан – это строка для записи нот в виде пяти параллельных линий. Любые ноты звукоряда записываются на нотном стане: на линейках, под линейками или над ними (между линейками с равным успехом). Линейки принято нумеровать снизу-вверх. [1] То есть движение от низких звуков к высоким считается снизу-вверх, при воспроизведении звучит также. Эта естественно сложившаяся в Европе система была заложена в фундамент обучения традиционных казахских музыкантов.

Тогда как с точки зрения казахской музыки, движение мелодии вверх (жоғары) означает переход к низким звукам. По композиционной терминологии кюев, которую впервые описал Б.Аманов, мы знаем, что бас буын – это верхний раздел (жоғарғы), орта буын – средний раздел, саға (төменгі) – нижний раздел. С точки зрения европейской музыки, в бас буыне преобладают - нижний регистр, в орта буыне - средний регистр, в саға (төменде) - звучит верхний регистр. Данная терминология идентична по отношению к названию частей на домбре и в формобразовании кюев. Семантика данной терминологии трактуется в сравнении с несколькими мировоззрениями Картины Мира казахов. В основу берется вертикаль: вверх-низ. Например сравнение с горой: бас буын – это вершина горы, орта – середина горы, саға - основание, подножье горы. Так же и с физиологией человека: бас буын – это голова, орта буын – туловище (кеуде), саға - ноги (аяқ). Такая структура звуковостного отношения и терминологии встречается у многих культур. Взять к примеру китайские гонги.[3, 217]

Таким образом, в этих системах музыкального обучения совсем разные понятия о звуковысотном расположении.

На первый взгляд с позиций европейского музыкального образования, метод без нотного обучения должен быть довольно примитивным, но он не так прост, как кажется.

При без нотной передаче и воспроизведении музыкального текста от учащихся требуется максимальная концентрация внимания и хорошая память. Метод запоминания музыки на слух подсознательно способствует восприятию музыки целостно. Уже на первых порах ребенок слышит и заучивает перенимающее произведение завершёнными музыкальными мыслями, сначала заучиваются отдельные темы, фразы, а если знать структуру изучаемого жанра, то можно охватить целые разделы. В общем, одно из преимуществ обучения на слух – это то, что первые впечатления от музыки позволяют охватить смысл сочинения целиком сразу.

Что же касается нотного обучения, с начала обычно все внимание и силы ребенка направлены на узнавание ноты на нотоносце, место этого звука на инструменте (грифе, клавише, клапане), аппликатура, агогика-штриховые, динамические, интонационно-ритмические знаки, т.е. целая расшифровка символов, которая требует большого внимания и усилий от маленького начинающего музыканта. Это означает то, что работа над фразировкой, в целом над музыкальной осознанностью происходит постепенно, т.е. наличие нот делает читку с листа, но осмысление приходит в конце. Конечно, когда музыкант владеет читкой с листа, вопросы долгого разбора над музыкальным текстом отпадают. Однако, здесь возникает другая проблема, за это время формирования навыков хорошего чтения партии, и работы над текстом с помощью нот, слух перестраивается так, что уже не может за короткое время запомнить новый музыкальный текст, тем более в таком объеме, как его запоминают традиционные исполнители.

Нужно признать что, хорошим слухом наделены от природы не все дети. В этом плане отбор на учащихся профессиональных традиционных исполнителей гораздо легче и прозрачен, чем при поступлении в музыкальную школу европейского образца. Не желающие и неспособные ученики не будут обучаться музыке без нот изначально, так как это требует большого слухового внимания и умения запоминать небольшие музыкальные фрагменты. По крайней мере так было до XX века, когда учитель возил своего преемника по тоям и другим различным событиям, и уже непосредственно в ситуации ученик перенимал от учителя новое сочинение, где не было возможности многократного повтора. Здесь важно отметить, что шәкірт перенимал от Ұстаз не только сочинения, но и его установки, миропонимание, образ жизни.

Автор придерживается мнения что, если есть желание, можно раскрыть любого человека, потенциал есть у всех, главное разжечь в учащемся интерес и любовь к музыке.

Что же касается музыкальной школы обучающей по типу европейской письменной системы, то без привлечения внимания к самой музыке, к сфере эмоционально-чувственной слушательной деятельности, можно начать обучение ребенка по строго «математический» разработанной науке – нотной грамоте. (Это наука о ладовых отношениях ступеней, интервалах, аккордах, принцип запрета D после S, движения параллельными квинтами и т.д.). На изучение всего этого в системе музыкального образования отводятся годы, начиная с школьных лет, продолжая в среднем звене - колледже, и завершив наконец в консерватории, музыканты непрерывно изучают теоретические предметы. Часто случается так, что на первых порах из-за этой обязательной необходимой науки, дети часто бросают музыкальную школу, так как неинтересно, музыкальная математика их не занимает и они не получают то зачем приходят. [1,122]

Конечно, в условиях глобализации, когда все музыкально – культурные системы взаимодействуют между собой, нотная письменность необходима. Но ее нужно отодвинуть на второстепенный план, ставя на первое устное восприятие, которое как уже было написано выше, положительно влияет на музыкальную память, способности мыслить музыкальными фразами, фрагментами, т.е. охватить целое частями. Необходимро преподносить нотное обучение в рамках системы казахской музыкальной культуры.

Сегодня, в современной педагогической практике разных стран наблюдается активная тенденция создания курсов музыкально-теоретических и практических дисциплин, ориентированных на национальные принципы музыкального мышления. Свидетельством этого является прошедший региональный семинар в Ташкенте на тему «Традиционная музыка народов Центральной Азии в музыкально-теоретических дисциплинах» (2006 г.). В системе обучения народных исполнителей комплексный (теоретически-практический) курс, ориентированный на национальные традиции получил международное название этносольфеджио. Опыт введения этносольфеджио в Казахстане насчитывает несколько десятилетий. В курсах этносольфеджио Алматинской консерватории (для домбристов и народных певцов), ориентированных не только на цели и задачи европейского сольфеджио и использующие некоторые его методики, выработаны новые методики, связанные не только с устной, но и профессиональной природой изучаемой музыки. Кроме того, эти курсы ориентированы не только на «воспитание музыкального слуха и памяти, но и на воспроизведение модели традиционного профессионала, владеющего импровизацией, а главное включает *целостно-стилевое постижение традиционной музыки*.

В эпоху глобализма, когда среда, создавшая феномен традиционного профессионализма эволюционировала, подобные цели «сохранения и развития» требуют теоретического осознания основ этого музыкального стиля и воспроизводства их в обучении в музыкально-теоретических курсах, и в первую очередь в этносольфеджио. Скоро исполнится почти 50 лет со времени создания программы данной дисциплины Б.Амановым и А.Мухамбетовой. [1, с.429] Однако, практическое применение именно у народных исполнителей этот предмет не нашел. Сегодня курс сольфеджио у всех специальностей проходит по европейской системе. Такая картина складывается в среднем звене из-за того, что при поступлении в высшие учебные музыкальные заведения Казахстана (КНК им.Курмангазы, КАЗНУИ) требования по теоретическим дисциплинам состоят лишь с учетом европейской музыки - это игра на фортепиано модуляции, секвенции, диктанты в рамках классической западной музыки. Будет лучше, если народные исполнители будут писать домбровский диктант, который входит в один из обязательных форм предмета этносольфеджио. Либо вокальные диктанты, где ритм складывается соответственно стихотворному размеру текста.

К сожалению все официальные музыкальные учреждения, считающиеся профессиональными, основываются только на европейскую систему образования. В результате чего, вспомогательные теоретические предметы, предназначенные для облегчения усваивания основного инструмента, вступают в диссонанс с основной специальностью народников. Многие дети уловив это подсознательно, бросают музыкальную школу на начальном этапе. А кто сильнее адаптируются и идут дальше. Полностью впитав формы и интонационный склад только лишь европейской музыки, в результате музыканты, особенно композиторы просто корнями оторваны от казахского мелоса и структурного пространства. Это приводит к созданиям сочинений, которые сложно назвать казахскими, но и на ранг европейских также не тянут. Касательно разных видов обучения, отличное сравнение дает А.Мухамбетова: «Очень противоречива та ситуация, когда народники, исполняя по специальности музыку одной интонационной системы (казахской), в теории постигают структуру другой системы (европейской). То есть это все равно что, говорить на японском, а изучать грамматику английского». [1, 429]

По решению этого вопроса хорошим примером могут быть - узбеки. В 2019 президент Республики Узбекистан издал указ о том, чтобы национализировать традиционный жанр «Маком», после чего был открыт отдельный институт узбекской национальной музыки, где ведущее место занимает факультет «Макомного исполнительства». Это дало возможность, обособленно от других музыкальных систем, более глубоко, основательнее изучать и пропагандировать национальную традиционную культуру узбеков. Я считаю, что в плане отношения к своей культуре, любви к ней нам нужно поучиться у наших соседей.

Литература и источники:

1. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002, с.429
2. Мацеевский И. Пространство в музыке. Санкт-Петербург, 2013, с.122
3. Нотная грамота для начинающих. Wellness blog [электронный ресурс] <http://wellness.co.ua/article/notnaya-gramota-dlya-nachinayushhix>

СПЕЦИФИКА ПРИМЕНЕНИЯ ЗНАНИЙ О ПСИХИЧЕСКИХ ПОЗНАВАТЕЛЬНЫХ ПРОЦЕССАХ ОБУЧАЮЩИХСЯ В РАБОТЕ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Арутюнян Е.Г., Бактиярова М.В.
Республика Казахстан, г. Усть-Каменогорск

Работая с обучающимися в классе фортепиано, педагог обязательно опирается при выполнении заданий на знания о психических познавательных процессах, таких как память, внимание, мышление. Это, с одной стороны, позволяет понять проблемы, которые возникают при разучивании произведений (например, трудности в запоминании текста), а с другой – занятия музыкальным искусством влияют на развитие и формирование познавательных процессов обучающихся.

Итак, давайте рассмотрим следующие познавательные процессы – внимание, память, мышление и специфику работы над музыкальным произведением в классе фортепиано с применением информации о данных процессах.

В системе психологических феноменов внимание занимает особое положение. Исходя из теорий, его определяют, как психофизиологический процесс, характеризующий динамические особенности познавательной деятельности, как функцию внутреннего контроля за соответствием умственных действий и программам их осуществления (П.Я.Гальперин). Развитие подобного контроля улучшает результативность любой деятельности, особенно учебной и исполнительской [3].

Для того чтобы педагог мог весь урок управлять вниманием обучающегося и удерживать его, нужно знать особенности развития внимания своего подопечного и владеть методами и приемами его развития.

Л.Баренбойм предлагает следующие приемы тренировки внимания для музыкантов:

1. Закрытыми глазами в течение определенного времени сосредоточиться только на слуховых восприятиях (не музыкальных).
2. Дослушать извлеченный в среднем или низком регистре фортепианный звук до его полного затухания.
3. Представить себе этот же звук внутренним слухом и также «дослушать» его до момента воображаемого затухания.
4. Играя (или только представляя в своем воображении) медленную мелодию с предельной сосредоточенностью, следить за переходом одного звука в другой [2].

К этим упражнениям можно дополнительно порекомендовать и такие, как проигрывание музыкального произведения при включенном музыкальном центре, при ярком свете, бьющем в глаза, сидя на неудобном стуле. При всей спорности этих приемов они заставляют лучше концентрировать внимание, что создает более сильный очаг возбуждения в коре головного мозга и более прочное образование исполнительских рефлексов.

Музыкант, имеющий развитое внимание и умеющий им управлять обладает целым рядом преимуществ:

- Техническое исполнение отличается большой точностью, отсутствием помарок и небрежности;

- Исполнение производит впечатление большей осмысленности и логичности;
- Музыкально-слуховые представления до начала исполнения четкие. Хорошо развито внутреннее предслышание исполняемого;
- Эмоциональная сфера находится в «разогретом» состоянии перед исполнением;
- Личностная сфера характеризуется большой «помехоустойчивостью» в стрессогенной ситуации публичного выступления;
- Большой объем внимания позволяет его распределять на несколько объектов во время коллективных действий музыкантов (оркестровое, ансамблевое, хоровое музицирование);
- Большой объем внимания дает возможность исполнять произведения крупной формы.

Но есть и причины, которые ведут к невнимательности в исполнении, такие как:

- Отсутствие устойчивости внимания, легкость его отвлечения на посторонние мысли и раздражители;
- Отсутствие быстроты переключения внимания с одного образа, на другой;
- Трудность в распределении внимания (особенно при исполнении полифонической музыки);
- Перехлест эмоций, при котором исполнитель больше находится во власти собственных переживаний, нежели в реальном звуковом воплощении.

Внимание, означающее способность человека сосредоточиваться на выполняемой им деятельности и умение отключаться от всех прочих побочных раздражителей, является одним из важнейших условий осуществления любого вида деятельности. Его индивидуальные свойства у того или иного человека зависят от особенностей нервной системы, но недостатки внимания могут быть преодолены в процессе специального тренинга.

Память имеет большое значение в жизни и деятельности человека. Память - это форма психического отражения, заключающаяся в закреплении, сохранении и последующем воспроизведении прошлого опыта, делающая возможным его повторное использование в деятельности или возвращение в сферу сознания.

Особо важную роль память играет в учебной работе, в процессе которой обучающиеся должны усваивать и прочно запоминать большое количество учебного материала. Поэтому педагогически необходимо развивать у обучающихся хорошую память, критериями которой являются быстрое запоминание необходимого материала, длительное сохранение его в своей памяти, точное воспроизведение [4].

Специально у каждого музыканта нет готового рецепта по запоминанию музыкального произведения. Все индивидуально, и поэтому, решения, связанные с проблемами запоминания произведения, каждый музыкант обязан уметь находить для себя и использовать в практической деятельности (естественно делая упор на исследования психологов и музыкантов) исходя из личных психологических свойств. Так же, понятно, что процесс разучивания музыкального произведения на память, в педагогической практике оставлен без надлежащего руководства со стороны педагога. Это приводит к тому, что ученик остается с данной проблемой один на один, и решает её в меру собственных сил и возможностей. Главное в процессе запоминания музыки заключается в содержании, характере, способах осуществления этой деятельности. Иначе говоря: как, каким образом, насколько «умно» и профессионально грамотно работает учащийся над музыкальным произведением в ходе его выучивания наизусть - в этом суть проблемы.

Исходя из вышеизложенных особенностей памяти, можно использовать в своей работе с учащимися эффективную методику разучивания музыкального произведения по формуле И. Гофмана, которая состоит из четырех этапов.

На первом этапе - «Работа с текстом произведения без инструмента»- проходит процесс ознакомления и первичное заучивание произведения на основе внимательного изучения нотного текста и представления звучания при помощи внутреннего

слуха. На втором этапе – «Работа с текстом произведения за инструментом» - проходит сначала эскизное ознакомление, а потом детальная проработка произведения. На третьем этапе – «Работа над произведением без текста (игра наизусть)» - идет дальнейшее укрепление информации с помощью создания ассоциаций и регулярных повторений. И, наконец, на четвертом этапе – «Работа без инструмента и без нот» - делается акцент на мысленных повторениях, которые развивают концентрацию внимания на слуховых образах, столь необходимую во время публичного исполнения, усиливают выразительность игры, углубляют понимание музыкального сочинения [5].

Не последнюю роль играют применение различных дополнительных приемов и средств, помогающие наиболее легкому и быстрому разучиванию наизусть музыкального материала (смысловая разбивка, цветовые зарисовки, сочинение сюжета и т.д.).

В конечном счете очень многое, в решении данной проблемы, предопределяется личностными качествами музыканта, складом его натуры, индивидуально выработанным им стилем деятельности, наконец, своеобразием конкретной музыкально-педагогической ситуации.

Среди создателей концепций, связанных с музыкальным мышлением, одно из первых мест принадлежит Б.А.Асафьеву. Суть его учения заключается в следующем: музыкальная мысль проявляется и выражает себя через интонирование. Интонация как базовый элемент музыкальной речи и есть концентрат, смысловая первооснова музыки. Эмоциональная реакция на интонацию, проникновение в ее выразительную сущность – исходный пункт процессов музыкального мышления.

Применимо к работе над музыкальным произведением, можно попросить обучающегося выполнить следующее задание:

- Вычленить главную интонацию.
- Охарактеризовать интонацию (выразительные средства, эмоциональная окраска).
- Сделать выводы (например, интонация является зерном построения темы и всего произведения).

Музыкальное мышление включает в себя следующие операции: анализ и синтез, сравнение и обобщение

1. Анализ и синтез дают возможность проникнуть в сущность произведения, понять его содержание, оценить выразительные возможности всех средств музыкальной выразительности.

2. Способность к обобщению основывается на принципе системности знаний (отнести к стилю и др.).

3. Прием сравнения активизирует имеющуюся систему ассоциаций и как мыслительная операция несет в себе противоречие между имеющимися знаниями и необходимыми для решения поставленных задач. Этот прием является основным для приобретения новых знаний.

Рассмотрение всех мыслительных операций на примере произведения можно представить следующим образом

- Анализ (разобрать отрывок на составные части).
- Сравнение (сопоставить проведение двух тем в разных местах).
- Обобщение (по определенным признакам отнести исполняемое музыкальное произведение к жанру).

Таким образом, интенсивное развитие мышления осуществляется при овладении студентом знаний:

- о стиле композитора;
- об исторической эпохе;
- о музыкальном жанре;
- о структуре произведения;
- об особенностях музыкального языка;

- о замысле композитора.

Эффективности развития интеллектуальных возможностей студента способствует поэтапная работа на уроках над музыкальным произведением, которая состоит из трех этапов.

1. Охват в целом его содержания, характера, логики развития музыкальной мысли (стиль, жанр, историческая эпоха). Рекомендуются: метод целостного анализа музыкального произведения, метод сравнительной характеристики, метод обобщения и метод историко-стилистической дедукции (жанр).
2. Пополнение знаний в области музыкальной формы и средств музыкальной выразительности. Через метод дифференцированного анализа.
3. Эмоциональное восприятие музыкального произведения и воплощение его в звуковом образе. На этом этапе для более эффективного развития образного мышления студента целесообразно систематически пополнять его знания в области смежных искусств. Рекомендуются: метод комплексного анализа исторической эпохи, метод словесной интерпретации художественного образа, метод художественного сравнения [5].

Поэтапная работа над музыкальным произведением интенсивно влияет на развитие профессионально-интеллектуальных качеств студентов и позволяет успешно осуществлять самостоятельное изучение музыкального материала. На практике часто все три этапа идут одновременно.

Начальным толчком для включения процессов мышления чаще оказывается проблемная ситуация, в которой имеющиеся знания не соответствуют новым требованиям. Проблемные ситуации применительно к задачам музыкального обучения могут быть сформулированы следующим образом:

1. Для развития навыков мышления в процессе восприятия музыки:
 - Выявить главное интонационное зерно;
 - Определить на слух стиль произведения;
 - Подобрать произведения живописи и литературы в соответствии с образным строем музыкального произведения;
 - Найти фрагмент музыки определенного композитора в ряду других и т.п.
2. Для развития навыков мышления в процессе исполнительства:
 - Сравнить исполнительские планы музыкальных произведений в их различных редакциях;
 - Составить несколько исполнительских планов одного произведения;
 - Исполнить одно и то же произведение с различной воображаемой оркестровкой и т.п.[1].

Подобные творческие задания влияют на развитие мышления обучающегося и дают возможность увидеть, как применяются мыслительные операции в работе над музыкальным произведением.

Подводя итог вышесказанному, можно отметить важность межпредметных связей и в частности, знания, которые нам дает психология. Применение информации о психических познавательных процессах, таких как, память, внимание и мышление, поможет педагогу более эффективно вести урок, а также будет более понятно самому обучающемуся при разучивании произведений наизусть, анализе музыкальной формы, сосредоточенности на изучаемом материале.

Литература и источники:

1. Гальперин П.Я., Кабыльницкая С.Л. Экспериментальное формирование внимания / П. Я. Гальперин, С. Л. Кабыльницкая. - М., 1974 г.
2. Петрушин В.И. Музыкальная психология / В. И. Петрушин. - М.: «Гуманитарный издательский центр», 1997г.;
3. Подуровский В.М., Сулова Н. В. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности / В. М. Подуровский, Н. В. Сулова. - М.: ВЛАДОС, 2001г.

4. Психология музыкальной деятельности / под ред. Г. М. Цыпина. – М.: АCADEMIA, 2003г.
5. Тихомирова Л.Ф. Упражнения на каждый день: развитие внимания и воображения дошкольников. Популярное пособие для родителей и педагогов / Л. Ф. Тихомирова. – Ярославль: Академия развития, Академия холдинг, 2000 г.;

РОЛЬ ПУБЛИЧНЫХ ВЫСТУПЛЕНИЙ В ФОРМИРОВАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА МУЗЫКАНТА

Ребенок М.Н.

Республика Казахстан, г. Уральск

Музыкальное воспитание является одной из сторон эстетического воспитания и предусматривает систематическое и целенаправленное развитие музыкальных способностей учащихся, формируя у них эмоциональную отзывчивость и способность понимать и переживать содержание искусства. Следовательно, итогом музыкального воспитания является формирование общей культуры личности, независимо на каком инструменте играет учащийся, поет ли в хоре или выступает на сцене.

Обучение игре на фортепиано – это сложный процесс, направленный на развитие личности учащегося. Одной из составляющих этого процесса является публичное выступление.

Исполнительство – это чрезвычайно сложный, тонкий процесс, зависящий от физического и морального состояния находящегося на сцене, как в момент непосредственного самого выступления, так и задолго до него.

Задача педагога – музыканта – увлечь учащихся процессом музицирования, помочь ощутить себя исполнителем, почувствовать востребованность своих умений и знаний, что создает атмосферу творческой состязательности, позволяет в полной мере проявить свои возможности.

Подготовка исполнителя-музыканта включает в себя ряд важных компонентов, предполагает широкий спектр знаний, умений и навыков. Важно уметь исполнять на достаточно высоком профессиональном уровне музыкальные произведения, для этого недостаточно владеть техникой игры на музыкальном инструменте, а необходимо владеть особыми, специфическими приемами – техникой психической саморегуляции, при отсутствии которой выступления перед аудиторией имеют немного шансов на успех.

Самоконтроль, самообладание, эмоциональная стабильность – все это в комплексе обеспечивает успешность данного вида деятельности, закладывает прочную базу в ее основание.

Процесс исполнительского творчества представляет собой воплощение композиторского замысла и создание собственной исполнительской трактовки. Относительная самостоятельность творческой деятельности музыканта-исполнителя определяется нормами музыкальной жизни каждой эпохи. Возникновение исполнительства как самостоятельного вида музыкальной деятельности связано с серединой XVIII века. Именно в это время композиторы стремятся наиболее полно выразить свои намерения в нотном тексте, требуя от исполнителей верности своему замыслу. Однако ранее завоеванная исполнителями свобода, проявлявшаяся в праве сочинять собственную каденцию в инструментальном концерте, импровизировать, вносить изменения в текст сочинений, продолжает существовать, обостряя конфронтацию композиторов и интерпретаторов. Выражением этой тенденции является возникновение двух направлений в исполнительстве – позднеромантического – с преувеличенной эмоциональностью, доминированием субъективного начала в прочтении замысла и академического – со сдержанно – строгим и внимательным отношением к нотному тексту [7, с. 21].

На рубеже XX века при всем обилии различных стилевых направлений усиливается тенденция к объективизму в исполнении. Однако дискуссии о «правах», «свободе» исполнителя не прекращаются и до настоящего времени [7, с.165]. Исполнительство, по мнению Б.В.Асафьева, есть проводник композиторства в среду слушателей. Л.Мазель также подчеркивает, что хотя исполнительство и является продолжением работы композитора, «факт такого продолжения отнюдь не означает, будто композитор создает некий эскиз или полуфабрикат, завершить который призван исполнитель. Нет, симфония Бетховена, Чайковского или Шостаковича – это тщательно продуманное, отделанное и законченное во всех деталях произведение» [9, с. 14]. Исполнитель – в первую очередь творческая личность, сын своей эпохи, культуры, своего народа. Его интерпретация – это не только личное прочтение музыки, привнесение в нее творческого начала «от своего имени», но и от имени своей музыкальной среды. Ю.Капустин, анализируя социальные функции музыканта – исполнителя, совершенно справедливо выделяет в интерпретации две стороны: актуализацию исполняемого произведения, его «перемещение» в ту эпоху, социальную и национальную среду, к которой принадлежит исполнитель и индивидуализацию – такое переосмысливание произведения, которое связано с личным отношением музыканта к исполняемому. Автор подчеркивает их взаимосвязь и особое значение индивидуализации как необходимой стороны истинно художественного исполнения: «Слушателю в музыке в первую очередь интересно почувствовать личность творца – как автора, так и исполнителя, – и чем богаче она, тем более содержательным будет слушательское восприятие» [6, с. 15].

Публичное выступление предоставляет учащимся уникальную возможность проявить свой художественно – творческий потенциал в музыкально – исполнительской деятельности, что обеспечивает формирование профессионального мастерства музыкантов в процессе обучения. Выступление на сцене для учащихся – это не только испытание на прочность, но и радость от общения с публикой, творческое вдохновение и профессиональный рост. К участию в концерте необходимо старательно готовиться, это почётно и ответственно. Зная о том, что изучаемая пьеса будет исполняться перед слушателями, учащийся работает более настойчиво и внимательно.

Работа исполнителя включает в себя три этапа:

- 1) ознакомление с музыкальным произведением (стадия формирования исполнительского замысла);
- 2) воплощение исполнительского замысла;
- 3) предконцертной подготовки.

Такое деление условно, так как элементы одного этапа присутствуют в работе над другим. «На вопрос, – какой должна быть система работы? – нет единого ответа, – подчеркивает С.Савшинский. – Метод зависит от множества условий внешних и внутренних, тающихся в самом исполнителе; зависит от степени зрелости, одаренности, от того, насколько пьеса знакома – понаслышке или же была играна исполнителем, от срочности задания, от своего отношения к пьесе – более или менее холодного (по каким-то соображениям пьесу нужно выучить) или же страстного, полного нетерпеливого стремления сжиться с пьесой и исполнить ее, от степени ее сложности и технической трудности и т. п.» [8, с.202–203]. Однако при всем разнообразии индивидуальных особенностей исполнителей и их взглядов на творческий процесс существуют некоторые общие психологические условия, влияющие на эффективность работы над произведением. Коммуникационные схемы, характеризующие в социально-психологическом отношении различные виды музыкально-исполнительской деятельности, приводятся в монографии Е.В.Назайкинского [6, с.276].

Особенно остро в процессе освоения музыкального инструмента стоят вопросы профессионально-личностного развития учащихся, когда проблемы технологии обучения ставятся на первый план, оставляя второстепенную роль развитию интереса к занятиям на музыкальном инструменте, музыкальности, артистизма. Улучшить развитие учащегося, облегчить процесс и преодолеть сложности профессионального овладения музыкальным инструментом, адаптировать к стрессовым ситуациям публичных выступлений, вовлечь в

интенсивную концертно-исполнительскую практику. Публичные выступления – это фактор развития учащегося-музыканта, который определяет его характер и отдельные черты; это вид деятельности, который побуждает к занятиям, выявляет и развивает значимые качества личности (волевые, лидерские, музыкально-исполнительские, организаторские и др.). Роль публичных выступлений состоит в увлечении музыкальным исполнительством, которое обеспечивает карьерный рост, личностную и профессиональную успешность музыканта.

В процессе обучения музыкантов формирование их профессионального мастерства в наиболее концентрированной форме осуществляется в условиях публичных выступлений, которые предоставляют учащимся уникальную возможность проявлять свой художественно – творческий потенциал в музыкально – исполнительской деятельности.

Концертное выступление требует большого расхода нервно – психической энергии и значительного напряжения воли и внимания и никакая тщательная подготовительная работа не освобождает от активности во время исполнения, которая требует активизации физических и эмоциональных сил. Наш современник психолог Игорь Вагин говорит: «Опыт доказывает, что успеха добиваются не самые умные, а самые эмоционально устойчивые, верящие в себя люди».

Публичные выступления являются важным элементом учебного процесса и готовят музыкантов к будущей профессиональной деятельности. К публичным выступлениям могут быть отнесены все формы исполнения в присутствии одного или нескольких слушателей, когда каждому учащемуся приходится постоянно сталкиваться с подобными рода мероприятиями во время академических концертов, экзаменов, зачетов, конкурсов, но единицы добиваются всеобщего признания.

Публичное выступление – это важнейший момент в творческой жизни исполнителя, итог длительной работы музыканта (как зрелого, так и начинающего) над произведением, необходимый этап в системе обучения и становления музыканта, где все взаимосвязано: воспитание музыкального мышления, творческого воображения, слышания, технических навыков, памяти, сосредоточенности в режиме работы над произведением и общей культуры. «Человек – хороший музыкант не только от того, что он музыкально одарен, но и потому, что его внутренний мир богат и интересен», – говорил С.Фейнберг [9, с. 96].

Большое значение имеет сценический опыт, накопленный за годы учебы, владение необходимыми теоретическими знаниями и практическими навыками подготовки к выступлениям для любого вида исполнительства (сольное, концертмейстерское, педагогическая деятельность). Необходимо во время обучения предоставлять учащимся возможность творческой самореализации в исполнительской деятельности, формировать у них определенный «багаж» профессиональных знаний, создавать особые психолого – педагогические условия в процессе их подготовки к выступлениям.

В свое время знаменитый актер, режиссер и педагог К.С.Станиславский писал о том, что «публичные выступления обладают свойством закреплять, фиксировать то, что происходит на сцене и внутри самого артиста. Всякое действие или переживание, проделанное с творческим или иным волнением, вызываемым присутствием толпы, запечатлевается в эмоциональной памяти сильнее, чем в обычной, репетиционной, или в домашней обстановке. Поэтому как ошибки, так и удачи, совершенные на сцене, закрепляются прочнее на публике» [8].

Воспитание артистических качеств, в том числе эмоционально-регулятивных (умения владеть собой в момент выступления и побеждать эстрадное волнение) – одна из ключевых задач в развитии соответствия исполнительской деятельности. «Формировать исполнителя, – подчеркивает Г.П.Прокофьев, – это значит формировать умения и личностные качества, необходимые для человека, деятельность которого предполагает неоднократные ответственные выступления на эстраде» [7, с 455].

Некоторые специалисты – С.В.Клещев, В.И.Петрушин, А.Д.Алексеев, Л.М.Ганелин и др., считают эстрадное волнение негативным явлением. Представители другого направления понимают сущность эстрадного волнения более диалектично. Так, замечательный русский

пианист и педагог Г.Г.Нейгауз подчеркивает не только отрицательные, но и положительные стороны проявления эстрадного волнения. К отрицательным он относит чувство «страха и робости, которое часто владеет неоперившимися пианистами», к положительным – «высокое душевное напряжение, без которого немислим человек», называя его «хорошим, нужным волнением» [6, с. 227].

Следует отметить, что профессия музыканта требует значительной физической и моральной выносливости, крепкого здоровья и работоспособности. Запоздалое развитие технических навыков, физическая и эмоциональная зажатость при исполнении сочинения, сценические «потери» далеко не всегда обусловлены методическими просчетами педагога или связаны со слабым профессиональным уровнем воспитания исполнительских способностей учащегося. Причиной неудач часто оказываются психологические проблемы, зачастую нуждающиеся в специальной социально-психологической «проработке».

Исследованиями В.А.Дрындина [2] установлено, что исполнительская тревога характерна для музыкантов, у которых:

- отсутствуют навыки психической мобилизации на исполнение;
- не сформирована потребность в выступлении перед слушателями;
- отмечается высокая личностная тревожность и, как следствие этого, снижение эмоциональной устойчивости;
- исполняемые произведения недостаточно хорошо выучены;
- сформирован рефлекс на обязательное волнение перед выступлением и его отрицательное влияние на исполнение;
- внутренняя установка направлена не столько на исполнение произведения в нужном образе, сколько на самооценку собственной личности;
- отсутствуют навыки саморегуляции (имеет место застенчивость, неумение владеть и управлять своим эмоциональным состоянием);
- сильны честолюбивые переживания по поводу оценки;
- отмечается осознание проявления отрицательных эмоций (тремор рук, сердцебиение, потоотделение, вялость или напряженность исполнительского аппарата и др.).

От важности решения комплекса проблем, связанных с публичными выступлениями зависит будущее молодых музыкантов, их дальнейшая карьера. Данные проблемы группируются в двух основных блоках: профессиональном и психологическом. Профессиональный представлен художественно - интерпретаторскими и техническими аспектами (соответствие авторскому замыслу, художественной содержательности, глубине и творческой убедительности, технике исполнения).

Основой профессионализма музыканта – исполнителя и одним из главных условий успешности концертной деятельности является профессиональная практика, но существует и другой не менее важный аспект – психологический, который связан с психологической подготовкой исполнителя к публичному выступлению и включает волевую саморегуляцию музыканта, основанную на объективном контроле собственных действий. Психологическая подготовка означает способность исполнителя успешно осуществлять свои творческие намерения, в стрессовой ситуации выступая перед аудиторией.

В силу разных причин в учебном процессе психологической подготовке уделяется значительно меньше внимания, нежели исполнительской, профессионально – технической готовности к выступлению, хотя для музыкантов она особенно важна. Из опыта известного пианиста Я.И.Зака, который однажды признался: «Работа концертирующего музыканта сделала из меня почти психолога. Все время приходится напряженно всматриваться в себя, чего-то доискиваться внутри. Не в том дело, нравится это занятие или нет. Иначе не найти решения каким-то чисто профессиональным проблемам» [9].

Перед учащимся – музыкантом стоит целый ряд задач как профессионального, так и психологического характера, хотя, только единство этих двух составляющих может создать общее состояние готовности исполнителя к выходу на сцену. Дефицит у подавляющего большинства учащихся знаний о способах и приемах подготовки к публичному

выступлению препятствует планомерному развитию их профессионального мастерства и успешной творческой реализации в исполнительском искусстве. Важно уметь владеть механизмами саморегуляции и самоконтроля, быть способным адаптироваться к экстремальным условиям.

Необходимо подчеркнуть важность своевременного установления срока (даты) выступления. Это является психологическим началом формирования направленности сознания исполнителя, исходя из предполагаемых условий предстоящего выступления. Г.М.Коган утверждал, что «существуют моменты, несколько отличающие работу над произведением вообще как таковую от подготовки к публичному выступлению. Во-первых, важно, в какой момент определяется, что произведение будет исполнено на эстраде. Это не всегда выясняется сразу. Конечно, если я сам учу произведение и, если оно мне очень нравится, вызывает у меня «аппетит», то я уже думаю, что, вероятно, буду его играть. Но потом, когда я над ним работаю, иногда это не подтверждается. После окончательного решения вынести произведение на эстраду работа происходит уже с эстрадной установкой. То же при работе с учеником. Без эстрадной ориентации иногда ученик может не «до конца» работать над произведением, оставляя какие-то детали незавершенными». «Предположим, я готовлю классный концерт. Отрабатываю с учениками произведения: сначала текст, потом «вокальные дела», ученики «впеваются» в сочинение, я им показываю пути к этому «впеванию» и одновременно оцениваю их возможности, после чего обязательно устанавливаю срок. Это очень важно, срок стимулирует. Его должен назначить педагог, а не ученик. Антипедагогична установка – «вот когда будет готово – подумаем об эстраде». В число педагогических способностей должна входить способность прогнозировать развитие ученика, в том числе – оценка его исполнительских возможностей по еще несовершенной интерпретации», считает Н.Г.Шпиллер. От момента получения первой информации о предстоящем концерте, конкурсе до принятия решения готовиться к нему можно назвать этапом предварительной подготовки к публичному выступлению. Главной задачей является формирование решения готовиться к концерту, конкурсу на основе переработки информации об условиях предстоящей сценической деятельности, самооценки уровня подготовленности и возможности успешного выступления. Далее следует этап основной психологической подготовки, задачей которого являются:

- 1) осознание целей и мотивов выступления;
- 2) планирование и организация творческого процесса в связи с учетом собственных возможностей конкретного выступления;
- 3) адаптация к условиям предстоящего выступления.

По мнению Г.Когана – психологический настрой «имеет значение весьма важное, гораздо большее, чем обычно думают, часто большее, чем обычно думают, часто решающее, определяющее успех или неуспех. Это не значит, что правильной настройкой достаточно для достижения успеха в занятиях: это значит, что она – необходимое условие для достижения полного наибольшего успеха, условие, нарушение которого подчас, достаточно, чтобы потерпеть неудачу» [3, с. 145].

Важнейшим фактором успешной работы является целенаправленность действия. Г.Коган выдвигает три основных аспекта способствующих наибольшей продуктивности самостоятельной работы: направление внимания на цель, сосредоточенность, страстное стремление к цели – желание. К этому он добавляет также режим работы – как разновидность творческой деятельности человека, требует умения распределять свои силы и время.

Итак, «направление внимания на цель – первое условие успеха в работе» или «ясно намеченная цель, ясно поставленная, ясно сознаваемая цель – первое условие успеха в работе какой бы то ни было». В исполнительстве это означает: «Слушай мысленно ту музыку, которую ты собираешься исполнять, представляй себе то звучание, какое хочешь извлечь». Но нельзя видеть перед собой только конечную цель – исполнение произведения целиком. Такая необходимость возникает лишь в первый период «знакомства» с произведением и в

завершающий период – период «шлифовки». Средний же период требует расчленения музыкальной ткани на более мелкие «куски».

Смутная, неустойчивая цель «обременяет игру множеством лишних движений, мешает закреплению необходимой автоматизации вырабатываемой цепи движений. При шатающемся (во время упражнений) ориентире в мозгу вместо одной «тропинки для пальцев», занятых, скажем, в одном пассаже, таких тропинок образуется двадцать. Из двадцати тропинок хорошо, если одна нацелена правильно: все остальные ведут совсем не туда, куда нужно. В результате огромный труд, затраченный исполнителем на прокладку двадцати тропинок вместо одной нужной, оказывается не только на девять десятых излишним, но и вредным, так как в надлежащую минуту пальцы «не знают» по какой из них бежать».

Второй аспект, способствующий продуктивной работе: сосредоточенность. Намеченную цель требуется воплотить при непосредственной работе за инструментом, тут и выявляется второе условие успешности работы – сосредоточенность. Известно, что разница между работой, проходившей с полной сосредоточенностью, когда исполнитель не видит и не слышит ничего вокруг себя и занятий, отличается от работы в «полусосредоточенности». Лишние мысли приводят к рассеянности внимания и порождают лишние движения, тем самым, приводя к неполноценности результатов.

Однако продолжительность работы с полной сосредоточенностью имеет свой предел для каждого музыканта и зависит от его индивидуальных качеств (возраста, уровня мастерства, физического и душевного самочувствия, окружающей обстановки, случайных обстоятельств). Этот предел является как бы сигналом для смены работы, необходимости отдыха. «Ум, как и глаз, устают, если долго сосредотачиваться на одном предмете, далеко не все отдадут себе отчет в том, что перенапряженное внимание утрачивает остроту восприимчивости, а это обстоятельство в свою очередь может привести к искажению запечатлеваемого образа» [5].

И.Гофман говорит: «Сосредоточенность – это первая буква в алфавите успеха. Мастером становится лишь тот, кто оказывается в состоянии навести порядок в собственном мозгу, успокоить на время толпу, теснящихся в воображении, образов, удержаться в «очереди» нетерпеливых их просителей воплощения». Важно «не только уметь видеть, но и уметь не видеть, уметь временно закрыть глаза на многое, сузить свой круг внимания, собрать последнее в «фокус», сосредоточиться на ближайшей «малой» цели».

Но и самая верная постановка цели, и самая наивысшая сосредоточенность окажутся ненужными, если отсутствует желание к достижению конечной цели. Поэтому желание – есть третье условие успеха в работе. Желание не должно проявляться как кратковременный порыв. Стремлений к победе только тогда становится полноценным, если обладает стойкостью. Такому желанию не страшны трудности и препятствия и, несмотря на ряд объективных причин, которые оказываются действительно непреодолимыми, подавляющее большинство неудач в искусстве (и не только в искусстве) происходит от переоценки внешних препятствий и недооценки внутренних достоинств. «Если вы перед встающим препятствием жизни останавливаетесь в страхе и сомнениях, вы почти всегда побеждены» – говорит К.Станиславский. «Желание – есть приказ сознания, мобилизующий, бросающий в бой все силы организма, приводящий в действие скрытые резервы огромной мощности, неведомо таящиеся в каждом человеке и прокладывающие непредвиденные пути к победе». Желание успеха не есть критерий хорошего исполнителя. «Страстное увлечение, страстная влюбленность не только в цель, но и в труд, ведущий к этой цели – один из ярких отличительных признаков таланта» – говорил И.Гофман. «Только такая страсть, страсть перешедшая в сосредоточенный труд, в методичнейшие упражнения, яростное хладнокровие которых питается высоким каналом неумиряющего «хочу», – только такая страсть имеет цену в искусстве, только она рождает умение» [4].

Главное в процессе подготовки к выступлению – умение выработать чувство уверенности, спокойствия. «Нужно приучить себя к эстраде правильным систематическим режимом занятий, верным отношением к музыке» – Б.Струве [7].

Можно выделить основные причины сценического волнения учащихся-музыкантов: во-первых, действия исполнителя происходят «на публике» (подобная ситуация почти всегда сопряжена с волнением, с сильным нервно-психическим напряжением); во-вторых, результаты выступления прямо и непосредственно связаны их дальнейшей творческой карьерой; в-третьих, факторы, имеющие отношение к качествам характера и свойствам человека (самолюбие, амбициозность и т.п.).

Н.К.Метнер считал, что перед концертом надо придерживаться следующих правил: «Не доводить руку и слух до утомления! Упражнять только удобство, легкость и гибкость рук, и главное – красоту звука» [5, с.33].

Непосредственно перед выступлением не следует вести бессодержательные разговоры, т.к. они снижают настрой и уровень творческой активности. Самое лучшее – посидеть в удобной позе, несколько расслабить мышцы, тренируя этим необходимую для выступления волевую выдержку.

В последние минуты перед выходом на сцену следует избегать судорожных повторений коротких эпизодов произведений программы и их поспешных исполнений «для закрепления в памяти», такое поведение приводит к лишней нервозности. Лучше внутренне собраться, представить себе характер произведения, несколько раз вдохнуть и глубоко выдохнуть, и смело выходить на сцену.

При недостаточной уверенности музыканта можно воспользоваться маской уверенности; на первых порах искусственная и наигранная, она со временем становится частью характера. Исполнитель, охватываемый волнением, никому не должен признаваться в том, что боится выступления. Следует повторять всем окружающим и себе самому: «Я с нетерпением жду концерта», «Я готов к выступлению» [4].

Очень важно предварительно поиграть в зале, где предстоит концерт для установления необходимого игрового контакта пианиста с инструментом. Это позволит почувствовать атмосферу зала, «оставить часть волнения в пустом зале» [3, с. 81]. Если не было возможности заранее отрепетировать программу на концертном инструменте, необходимо, начав играть, прислушаться к звучанию инструмента и постараться к нему приспособиться. Не последнюю роль также играют высота сидения за инструментом, освещенность зала и клавиатуры, удобство одежды и обуви.

Выйдя на сцену, пианисту следует дождаться тишины в зале, окончательно настроиваясь на исполнение. Долгие приготовления нежелательны, они расхолаживают нетерпеливую, настороженную публику.

Одной из главных причин, вызывающих волнение и даже некоторый страх у исполнителя, является боязнь забыть текст. «По-моему, память – почти единственная причина волнения перед публичным выступлением, – писал Ф.Бузони. – Волнуются, прежде всего, потому, что боятся забыть» [1]. Боязнь забыть текст может привести к скованности психики и исполнительского аппарата музыканта. Нужно стараться не уделять этому существенного внимания, иначе от выступления к выступлению нервозность и недоверие к своей памяти будут усиливаться. Бесспорно, только опытные исполнители-профессионалы могут убедить себя в том, что сочинение выучено основательно и прочно, именно эта уверенность спасает их от проявления негативных форм сценического волнения.

Сценическое волнение проявляется в различных видах и формах: страх, паническое состояние, апатия, безволие, неверие в свои силы и т.д. В других случаях волнение вызывает в человеке празднично – приподнятые, возбужденно-радостные чувства. Волнуются практически все люди, выходящие «на публику», но одни располагают достаточными волевыми ресурсами для решения поставленных задач, другие же, по причине слабой, не натренированной воли теряются и терпят неудачу. Работать над закалкой воли необходимо с такой же последовательностью и настойчивостью, с которыми ведется работа над развитием

технических умений и навыков, убеждены опытные мастера. Неудачи и срывы на эстраде зачастую происходят не столько от недостатка «исполнительской техники», сколько от недостатка «исполнительской воли», по утверждению известного пианиста Г.Р.Гинзбурга [3].

Факторы, способствующие усилению или, напротив, ослаблению сценического волнения учащегося, имеют достаточно разнообразные предпосылки: построение программы выступления, сложность исполняемых произведений, особенности времяпрепровождения в преддверии концерта и предварительная «обыгранность» программы, которые должны учитываться в ходе подготовки к выступлению.

Стресс, возникающий в концертной обстановке – это планируемое и ожидаемое состояние, на которое у большинства опытных артистов при его появлении моментально включаются специфические приемы реагирования и адаптации. Молодым музыкантам необходима профессиональная помощь и поддержка.

В данной связи возрастает значимость педагога, который должен быть способен повлиять на положительное отношение к публичным выступлениям, заложить основы сценической культуры, помочь ученику в выборе средств психологической подготовки к концерту. Г.Г.Нейгауз отмечает, «влияние педагога-артиста-исполнителя простирается обычно гораздо дальше, чем «чистого» педагога» [6, с. 86]. Результат будет более эффективным в тесном творческом контакте с преподавателем, знающим тонкости концертно-исполнительской деятельности.

В структуре саморегуляции, российский психолог Г.С.Никифоров, выделяет самооценку, самоконтроль и самокоррекцию [6, с.10]. Доктор психологических наук Ю.А.Цагарелли, учитывая специфику музыкально – исполнительской деятельности, предлагает включить в структуру надежности в концертном выступлении четвертую составляющую - самонастройку [9].

«Самооценка является важнейшим источником информации в структуре саморегуляции музыканта – исполнителя. От степени адекватности самооценки зависит адекватность самоконтроля и самокоррекции» [9, с. 202]. Адекватности самооценки способствует ориентация на примеры лучших музыкантов-исполнителей.

Педагогу после концерта необходимо обязательно отметить положительные стороны выступления, поддержать ученика. Подробное обсуждение концертного выступления лучше проводить не сразу после концерта, а в последующие дни, похвалить за удачу, наметить пути исправления недостатков. Отмечая положительные моменты в игре, педагог способствует более свободному поведению ученика на сцене, развитию его артистизма. Нужно научить будущего музыканта преодолевать временные неудачи. М.Лонг отмечала: «Не падать духом – вот в чем была моя опора в жизни».

В истории музыкальной педагогики встречается немало примеров, демонстрирующих оживленное творческое взаимодействие педагогов с учениками в период их подготовки к публичным выступлениям. Такие выдающиеся мастера, как Г.Г.Нейгауз [6], В.И.Сафонов [8] целенаправленно и последовательно формировали у своих воспитанников любовь к сцене посредством активного привлечения их к концертному исполнительству. В творческих биографиях известных музыкантов содержатся многочисленные подтверждения этому.

Интересные факты из жизни описаны А.Шнабелем: «В течение шести лет – начиная с десятилетнего возраста – я играл на всех классных вечерах Лешетицкого. За исключением летних каникул, каждую среду, а в более поздние годы – каждую вторую среду, вечером, Лешетицкий собирал всех своих учеников (человек семьдесят – восемьдесят), и некоторые из них должны были что-то исполнять. Я, как уже сказал, играл на каждом вечере, и это дало мне необходимую закалку для публичных выступлений, более того, для выступлений перед музыкантами» [10].

Легендарные уроки Г.Г.Нейгауза также всегда проходили в публичной обстановке, при большом количестве слушателей. Причем приглашение к роялю могло поступить от учителя в любой момент, и каждый из учеников оказывался в роли артиста – исполнителя.

Подобная форма проведения учебных занятий послужила колоссальной «школой» для целой плеяды отечественных концертных исполнителей: Э.Г.Гилельса, Я.И.Зака, В.В.Крайнева, А.А.Наседкина, С.Т.Рихтера.

В настоящее время некоторые традиции, к сожалению, утрачены (коллективные уроки), однако опыт предшествующих поколений должен быть пересмотрен и воспринят с новых педагогических позиций, в частности, в отношении публичных выступлений учащихся – музыкантов, которые имеют большое теоретическое и практическое значение в музыкальной педагогике.

Необходимо отметить, что выступления на очередных мероприятиях учебного плана с психологической стороны приближаются к открытым концертным, где на первый план выходят строгие академические требования, усиленные страхом перед высоким уровнем оценивающей комиссии и боязнью получить низкий балл за исполнение своей программы. Из этого следует что, находясь в ситуации экзамена или зачета, многие учащиеся не имеют возможности в полной мере проявить свою творческую индивидуальность. Контрольные испытания часто оказываются стимулом с неоднозначным воздействием и не всегда способствуют внутренней положительной мотивации учащихся и поддержанию у них интереса к исполнительской деятельности.

Иначе, привлечение начинающих музыкантов к публичным выступлениям в концертных условиях, не обремененных экзаменационными требованиями, способствует их творческому росту и пробуждает в них желание выступать. Первый случай предусматривает работу на исполнение обязательных произведений, предусмотренных учебным планом, второй – участие в концертах со свободной программой, что является лучшим средством активизации творческой мотивации будущих музыкантов.

Приобщение к исполнительской деятельности не должно носить однообразный характер, предполагается личная заинтересованность учащегося в возможности выхода на сцену в качестве артиста. Пробудить интерес начинающих музыкантов к публичным выступлениям помогают концерты с их участием в роли ансамблистов или аккомпаниаторов – играя в коллективе или имея перед глазами ноты, многие исполнители чувствуют себя гораздо спокойнее. Данные выступления, если они проводятся с относительной регулярностью, способны в некоторой степени облегчить решение проблемы сценического стресса.

Отсутствие или недостаток возможности полноценной самореализации учащихся в открытых публичных выступлениях, свободных от академических рамок, существенно снижает результативность всей учебно – воспитательной деятельности, что подтверждено процессом обучения в музыкально-исполнительском классе. Преподавателю необходимо создавать обширное поле для творческой деятельности учащихся, где с успехом могут быть применены такие формы публичных выступлений, как: классные концерты, тематические музыкальные вечера, просветительские концерты в школах, музеях. Важно, чтобы динамика профессионального роста каждого учащегося непрерывно фиксировалась педагогом – от выступления к выступлению на протяжении всего периода обучения.

Литература и источники:

1. Гинзбург Г.Р. Статьи, воспоминания, материалы М., 1984. – 246с.
2. Дрындин В.А. Самоконтроль и волевая регуляция как приемы, направленные на преодоление сценического волнения. Самарская государственная академия культуры и искусства. URL: <http://smrgaki.ru/8/4/1.htm> (дата обращения: 11.12.2012)
3. Ражников В.Г. Три принципа новой педагогики в музыкальном обучении // Вопросы психологии, 1988. – №1. – 33–41с.
4. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М. –Л., 1964. – 302с.
5. Сафонов В. Странствующий маэстро: Переписка В.И.Сафонова 1905–1917 гг. / Сост. Л.Л.Тумаринсон. – М.: Белый Берег, 2012. – 258с.

6. Струве Б. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов. М., 1959. – 376с.
7. Фейнберг С.Е. Мастерство пианиста / Сост. и общ. ред. Л. Фейнберга и В. Натансона. – М.: Музыка, 1978. – 207с.
8. Цалиев В.М. Психолого-педагогические особенности сотворчества преподавателя и студента в процессе обучения исполнительскому мастерству: Дис. канд. пед. наук. – Владикавказ, 2003. – 247с.
9. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. - М.: Сов. композитор, 1988. – 52с.
10. Шнабель А. Ты никогда не будешь пианистом! М.: Классика XXI, 2002. – 146с.

ПРОВЕДЕНИЕ УРОКОВ СОЛЬФЕДЖИО ВО ВЗАИМОСВЯЗИ С ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМИ ДИСЦИПЛИНАМИ В СТАРШИХ КЛАССАХ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Таюпова Г.М.

Республика Узбекистан, г. Ташкент

Сольфеджио является одной из самых творческих дисциплин в специализированной музыкальной школе. «Педагог по сольфеджио должен иметь многие качества - обладать музыкальной, творческой инициативой, уметь играть, петь, дирижировать, а главное - любить свое дело, интересоваться всем новым, что есть в литературе, критически оценивать свою работу, все время искать новые пути» [1,155]. Современная педагогика находится в поисках новых эффективных форм и методов образования, модернизации системы обучения будущих музыкантов. «Современное состояние музыкального воспитания и образования Республики Узбекистан идёт по линии всё большего освоения достижений национального и мирового музыкального искусства, осуществляется сохранение народных традиций и внедрение передовых современных форм и методов музыкальной педагогики» [2,111]. В русле обозначенной прогрессивной тенденции современной музыкальной педагогики возрождение научно-педагогических принципов великих мыслителей Востока, которые были не только философами, учеными, эстетиками, поэтами и общественными деятелями, но и музыкантами, глубоко разбирающимися в технологии музыкального искусства, инструментоведения, психологии восприятия музыки. Они были прекрасными музыкантами-исполнителями, педагогами, создавшими ценные труды о музыкальном искусстве. Таковы, в частности, «Большая книга о музыке» Аль - Фараби, «Трактат об арузе» Бабура и другие. Энциклопедическая широта мышления великих мыслителей прошлого обусловлена их многогранной познавательной сущностью и осмыслением явлений окружающего мира. В это отношении актуализация научно-педагогических воззрений и принципов великих ученых прошлого способствует воспитанию гармонично развитого подрастающего поколения. В этом направлении необходимы активные поиски обновления форм и методов обучения будущих музыкантов на уроках специальных теоретических дисциплин, к которым относится сольфеджио. В связи с этим особого внимания требует взаимосвязанность сольфеджио с общеобразовательными дисциплинами, такими, как физика, математика, геометрия, астрономия. Если о музыкальном звуке как о физическом явлении говорится практически во всех учебниках по теории музыки, то о взаимосвязях музыки с математикой, геометрией, астрономией, информацией явно недостаточно, что требует внимания педагога по сольфеджио и изучение.

Особо важное значение в реализации взаимосвязей сольфеджио с общеобразовательными дисциплинами имеет физика, что и обусловило обращение авторов учебников и учебных пособий по сольфеджио к физике. Исходя из этого в данной статье приоритетное место занимает физика, помогающая будущим музыкантам более глубоко и всестороннее воспринимать звуковой мир музыки. «Понятие «звук» охватывает цепь

различных явлений, возникающих между источником звука и центральной нервной системой человека воспринимающей и анализирующей эти явления. Исходное звено в такой цепи – вибрирующее (колеблющееся) тело» [3,8].

Общеобразовательная дисциплина физика изучается обучающимися специализированной музыкальной школы в старших классах. К этому этапу обучения учащиеся уже должны иметь базу знаний и навыков по сольфеджио и это даёт возможность педагогу творчески проектировать уроки, на которых он может раскрыть формы взаимодействия и взаимосвязанности музыки и физики.

Для обучающихся выявление взаимосвязей музыки и физики вызывают чувство эвристики, открытия новых возможностей, более высокого уровня развития знаний и представлений о сольфеджио. В ракурсе изучения физических свойств музыкального звука, его уникальных качеств, выявление взаимосвязанности музыки и физики открывает новые ощущения звукового мира музыки, её космической сущности. «Звуковое восприятие (ощущение звука),-рассуждал в «Большой книге о музыке» Фарабий, мы назовем естественным, если оно всегда удовлетворяет наше слуховое восприятие или по крайней мере удовлетворяет слух больше части людей, и в большинстве случаев (почти всегда). Когда какой-либо из наших способностей восприятия (т.е. какое-либо из наших чувств) испытывает совершенно удовлетворение, мы испытываем от этого наслаждение» [4, 155-156]. Пение интервалов, аккордов, гамм, устойчивых и неустойчивых звуков приобретает для учащихся совершенно иной, более высокий и смыслодержательный уровень восприятия музыкального материала. Соприкосновение с физикой на уроках сольфеджио помогает понять физическую сущность звукового строя и системы интервалов. Основные интервалы, используемые при настройке, - это прима (унисон), октава, квинта, кварта, большая и малая терции, большая и малая сексты. Такое эстетическое восприятие изучаемого материала открывает ученикам совершенно непредсказуемые грани творческого подхода к изучению и освоению практических навыков сольфеджио и, прежде всего, интонированию. Известно, что проблема интонирования является одной из сложных в курсе сольфеджио. Поэтому весьма целесообразно подходить к его освоению как явлению физическому в аспекте музыкальной акустики. «Музыкальный звук с физической стороны представляет собою волнообразные периодические колебания упругой среды (ряд последовательных периодических сгущений и разрежений воздуха, воды или какой-либо другой среды, производимых источником звука), с физиологической же стороны - под звуком понимается ощущение, возникающие при воздействии этих колебаний на слуховые органы» [5,14]. Раскрывая феномен музыкального звука с физической стороны и с физиологической стороны, педагог ориентирует обучающихся на многостороннее восприятие явления звука и расширяет их представление о музыкальном звуке. Тем самым у обучающихся возникает акустическое ощущение музыкального звука, что оказывает определенное влияние на качество его исполнительского интонирования, более осмысленного и художественно содержательного.

Слуховое ощущение музыкального звука особенно важно при интонировании интервалов, где количественная и качественная величина в процессе освоения укрепляются в сознании обучающихся.

Введение учащихся в мир музыкальной акустики, базирующейся на законах физики, физиологии и психологии, способствует пониманию звуковысотности, структуры музыкального звука, натурального гармонического звукоряда, ладового восприятия. В этом аспекте большой интерес представляют теоретические изыскания древнего грека Пифагора в области акустики, математики, гармонии и других наук. «По преданию, Пифагор был первым мыслителем, который назвал себя философом, а вселенную- космосом, то есть строем, складом» [6,37]. Пифагоров строй изучается в курсе теории музыки. Акустические эксперименты Пифагора свидетельствуют о стремлении греческого философа и ученого разобраться в природе музыкального звука и его восприятия. «Числа, выражающие гармонические интервалы (1,2,3,4), входят в известную пифагорейскую «тетрактиду», засвидетельствованную в акустической традиции» [6,99]. Взаимосвязь физики и музыки,

актуализируемая педагогом на уроках сольфеджио, помогает более глубокому пониманию основ теории музыки, интонирования и, в целом, развитию музыкального слуха.

Научные открытия Пифагора в области математики имеют важные значения в изучении сольфеджио. Греческий ученый нашел математические зависимости в музыкальных интервалах и системах. «По средствам опытов на изобретенном им самим монохорде (музыкально-измерительном приборе), Пифагор определил, что половинная часть струны звучит октавой выше, $\frac{2}{3}$ струны – квинтой, $\frac{3}{4}$ струны – квартой выше основного тона издаваемого целой струной. С непостижимой прозорливостью он усмотрел в квинте с её числовой характеристикой $\frac{2}{3}$ единственную основу конструкции того музыкального строя, которому в последствии присвоено его имя, о значении и возможности которого полностью не вскрыты и не оценены по достоинству даже в настоящее время. Все остальные интервалы (за исключение октавой Пифагор образовывал математическим путём, как производные от квинты» [5,37]. «Математическая теория музыки окончательно сформировало круг родственных дисциплин, которыми занимались в Пифагорийской школе: геометрия, арифметика, астрономия и гармоника – будущий гвадривиум средневековья. Заслуга их объединения принадлежит Пифагору, связавшему музыку не только с математикой, но и с астрономией - в известном учении о небесной гармонии» [6,68].

Работы Пифагора в астрономии предвосхитили на 2000 лет в воззрения Коперника и оказали на него решающие влияния. Еще более знаменитыми оказались его работы по теории цифр, алгебре и геометрии.

Понимание Пифагором геометрии имеет большое значение в изучении сольфеджио при выявлении устойчивых и неустойчивых ступеней лада, опорных тонов. Существующая в науке понятие фрактальной геометрии применяется и в музыке, при осмыслении пропорциональных структур в музыкальном произведении и его звуковом воплощении.

Современный музыкальный язык характеризуется многообразием форм выражения, в которых могут сочетаться монодийные и полиладовые структуры, полигармония, моностилистика и полистилистика. Поэтому очень важно уже в рамках школьных образовательных программ вводить обучающихся в сложный мир музыкального мышления XXI века как цифровой эры.

Безусловно, необходимо расширять звуковое пространство музыки на уроках сольфеджио как специальной дисциплины, формирующей музыкальный слух учащихся. Взаимодействие музыки и физики исторически формировалось на протяжении тысячелетий человеческой цивилизации и в XX веке получило выражение в создании электроинструментов, таких, в частности, как АНС (Александр Николаевич Скрябин), волны Мартено, терменвокс, которые открыли путь в мир электронной музыки. Музыкальная новизна электрических звучаний привлекала внимание физиков. «Это она в свое время принесла славу Термену. И как раз в ней – самая верная и широкая дорога прогресса электромusикальной техники» [7, 110].

В этом отношении следует отметить, что большой интерес к сочинению электронной музыки, в том числе и для терменвокса, проявляет узбекский композитор Игорь Пинхасов – смелый экспериментатор в области электронных музыкальных технологий. Введение в курс сольфеджио электронной музыки несомненно способствует обогащению музыкального слуха и художественного восприятия звукового мира XXI века.

В освоении музыкальных цифровых технологий, широких возможностей электронной музыки особенно актуализируется ценное наследие ал – Хорезмий, значение его трудов в области математики, астрономии, геодезии. Теория алгоритма широко используется в различных компьютерных программах, в сочинении электронной музыки, в учебно-образовательном процессе. Метод алгоритма имеет важное значение в изучение дисциплины сольфеджио, в частности в освоение интервалов. Применение метода алгоритма способствует развитию логического мышления у обучаемых, умению выстраивать ход мыслей пошагово, от простого к сложному.

Показателен интерес ал – Хорезмий к изучению Космоса, философскому познанию картины Вселенной, что привлекло композиторов к созданию произведений на основе применения различных числовых структур. Ал – Хорезмий был одним из первых астрономов, которые писали об астрологии и старались популяризировать её среди практиков [8,58]. Ознакомление учащихся на уроках сольфеджио с космической природой музыкальных звуков открывает им путь к познанию гармонии мира.

Физика как наука и учебная дисциплина, применяемая во внимание педагогом, преподающим сольфеджио в специальной музыкальной школе, предоставляет широкие творческие и познавательные перспективы музыкального развития обучающихся. При этом необходимо подчеркнуть, что механизм познавательного процесса физических свойств музыки должен соотноситься с целевыми установками формирования музыкальных способностей учащихся. Привнесение элементов физики в дисциплину сольфеджио носит условный характер, поскольку оно не имеет направленности изменения учебного плана, учебных программ и требований, а лишь стимулирует творческую мысль и развивает научное и художественное мышление будущего музыканта, его фантазию, воображение, апеллирует к восприятию музыки как физиологической потребности человека.

Основной дидактической задачей уроков сольфеджио является развитие музыкальных способностей, музыкального слуха, ритма, памяти и взаимодействие с общеобразовательными дисциплинами, в частности, с математикой, геометрией, астрономией, физикой помогает учащимся более качественно осваивать учебный материал. «Организация учебного процесса, как известно, зависит прежде всего от содержания последнего, формы же организации непосредственно вытекают из тех задач, которые он призван решить» [9,137]. Исходя из этого, педагог, организуя содержание учебного процесса, привносит в его практическую реализацию инновационное начало, в данном случае, идущее от общеобразовательных дисциплин физики, геометрии, астрономии, математики, способствующих успешному и продуктивному решению основополагающих методических установок курса сольфеджио. Вместе с тем, привлечение в урок сольфеджио элементов физики, расширяет представление обучающихся об окружающем мире и связывает теоретическую дисциплину сольфеджио с повседневностью реальной действительности. «Основное внимание на уроках направлено на получение качественного образования, связанного с реальными жизненными ситуациями, ориентированного на ученика» [10,91].

Такой методологический подход к изучению специальной дисциплины сольфеджио способствует формированию у обучаемых самовыражения и самореализации. Он позволяет ученикам думать и анализировать изучаемый музыкальный материал с позиции современного мировосприятия.

Задачи современного преподавания сольфеджио направлены на формирование универсальных учебных действий, на активное включение ученика в процессы познания и понимания музыкального звука как физического явления на основе личного опыта восприятия и интонирования звуков. Всё это повышает фактор самовыражения. Таким образом, возникает объективная необходимость соотнесения физической и физиологической сторон музыкального звука в сознании обучающегося воспринимающего современный звуковой мир. При реализации такого методологического подхода к восприятию музыки на основе привлечения имеющихся у обучаемых знаний в области точных наук, формируется качественно новое музыкальное мышление. Изучение фундаментальных законов и теорий точных наук позволяет развивать у будущих музыкантов стремление к познанию явлений окружающей действительности и к раскрытию новых возможностей звукового мира музыки, совершенствованию творческого мышления «Мы вольны развиваться и постигать в любой области практически всего, чего хотим. Таланты можно развить так, как прежде люди и не мечтали» [11,151].

Несомненно, формы взаимодействия музыки и общеобразовательных дисциплин должны изучаться на теоретическом уровне и внедряться в учебный процесс на практическом уровне. Учитывая живой интерес будущих музыкантов к современным видам

музыкального творчества, к цифровой компьютерной музыке, робототехнике, необходимо разрабатывать новые методики и методические подходы к взаимодействию музыки с другими видами человеческой деятельности, особенно с физикой, математикой, геометрией и астрономией.

Литература и источники:

1. Аль-Фараби. Трактат о музыке и поэзии. Перевод с арабского. – Алматы: Гылым, 1993. – 456 с.
2. Анфилов Г.Б. Физика и музыка – Москва, 1964. – 192 с.
3. Базарнова В.В. Основные задачи и организация учебно-воспитательной работы на теоретическом отделении// Методические записки по вопросам музыкального образования. Сборник статей. Выпуск 3. Ред.- сост. А. Лагутин – Москва: Музыка, 1991. – С. 137-154.
4. Давыдова Е.В. Методика преподавания сольфеджио. 2-е изд. – Москва: Музыка, 1986. -160 с.
5. Жмудь Л.Я. Пифагор и его школа (ок. 530 – ок. 430 гг. до н.э.) – Ленинград: Наука, 1990. – 191 с.
6. Кадыров Р.Г. Музыка и педагогика. Монография – Ташкент, 2022. -376 с.
7. Курс теории музыки. Изд. 3-е – Ленинград 1989. – 208 с.
8. Ларсон К. Наука развития сознания и мозга. – Москва: ЭКСМО, 2013. – 288 с.
9. Переверзев Н.К. Исполнительская интонация – Москва: Музыка, 1989. - 208 с.
10. Сираждинов С.Х., Матвиевская Г.П., Аль-Хорезмий – выдающийся математик и астроном средневековья: Пособие для учащихся. – М.: Просвещение, 1983. – 79 с.
11. Стратегия формирования у обучаемых способностей самовыражения и самореализации – Ташкент, 2014. - 204 с.

ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ–МУЗЫКАНТОВ

Куленова И.М., Естемесова С.С., Турдалиев А.М.
Республика Казахстан, г. Шымкент

Творческая деятельность - понятие сложное и многогранное. Философия творчества понимает способность человека создавать новое как порождающую способность, проявляющуюся в изменении универсума культуры и опыта индивида. В истории культуры существует ряд концепций, определяющих различные подходы к вопросу творчества. Еще Платон в своем труде «Пир» говорил, что «творчество есть понятие широкое. Все, что вызывает переход от небытия в бытие, — творчество, и, следовательно, создание любых произведений искусства и ремесла можно назвать творчеством, а всех создателей их — творцами» [1]. Античное сознание воспринимает высшие сферы духовного творчества как нечто надчеловеческое, божественное. И в эпоху Античности и в эпоху Средневековья вопрос о творческой способности человека рассматривался в трансцендентальном, мистическом ключе.

В немецкой классической философии смысл понятия творчества связывается с формами проявления сознания, познания, мыслительной деятельности людей. Истоки творчества И.Кант видел в «способности души... воображать и рассуждать» [2]. Он рассматривал специфику творчества в моральной автономии личности. Считал, что сущность творчества проявляется в продуктивном воображении, которое выполняет функцию источника и средства получения нового знания.

Г.Гегель также утверждал первичность субъективного характера творчества. «Чтобы иметь возможность творить, исходя из своей субъективности, ... чтобы творить свободное,

целое, не представляющееся ограниченным извне, — писал он, — поэт должен чувствовать себя освободившимся от практических или других пут и возвыситься над ними свободным взором, обозревающим внутреннюю и внешнюю жизнь» [3]. Художественное произведение по Гегелю, это «роскошь духа», так как только в искусстве дух человека может проявить свободу [4]. А Л.Фейербах рассматривал творчество сквозь призму соотношения рационального и эмоционального. И только в их синтезе может происходить целостное развитие человека в раскрытии своей сущности.

Если З.Фрейд рассматривал творчество как «отдачу инстинкта», как процесс сублимации сексуальной энергии в творческую, то К. Юнг видел истоки творчества в коллективном подсознании человечества, считая его чисто интуитивным процессом, продуктом бессознательной работы мозга, тогда как гениальные личности, проникая в глубинные уровни коллективного подсознания, черпают оттуда творения общечеловеческого разума, облекая их в форму. Он считал, что коллективное подсознание наследуется с национальной культурой каждой личностью [5].

В психолого-педагогической литературе творчество определяется как высшая ступень познавательной деятельности. Творчеством созданы науки и искусства, все изобретения человеческой цивилизации, формы жизни людей. Расположенность к творчеству – это высшее проявление активности человека, способность создавать нечто новое, активный поиск еще неизвестного, она может выступать в любой сфере человеческой деятельности и давать человеку возможность по-новому воспринимать окружающий мир и себя самого. Поэтому творчество можно представить как категорию, раскрывающую сущность наивысшего уровня развития человека.

Всю деятельность человека можно разделить на два основных вида: репродуктивный и творческий. Первый связан с нашей памятью и заключается в том, что человек воспроизводит или повторяет ранее созданные действия и впечатления, второй - создает новые образцы или действия. Специфика творческой деятельности состоит в том, что она представляет собой совокупность действий, неподдающихся описанию и показу, в виде четко регулируемой системы операций.

Творческий процесс возможен и необходим во всех областях человеческой деятельности, и, прежде всего, в искусстве. Искусство как художественное творчество включает в себя литературу, музыку, живопись, театр, танец, кино и др. виды деятельности. Всех их объединяет художественная образная форма отражения действительности. Отличие художественного отражения заключается в том, что для музыканта впечатления, образы внешнего мира важны не сами по себе. Они являются средством выражения определенных идей, переживаний, которые побуждают создавать произведения. Сначала следует период накопления впечатлений и их обобщение, а активная деятельность воображения помогает возникновению замысла и плана его реализации. Далее следует акт создания произведения, требующий концентрации всех сил музыканта. В этом процессе большую роль играет вдохновение, как нервное возбуждение, которое концентрирует внимание, мышление, память, волю на реализацию задуманного.

Создание ярких художественных образов требует от автора определенного мастерства и владения конкретными навыками. И завершается весь процесс творчества появлением совершенно нового образа. Чем больше индивидуального и своеобразного проявит музыкант, исполнитель в наблюдении, отображении жизненных явлений, тем выше качество его продукции. От степени его вдохновения зависит созданное им творение. В творческом процессе большую роль играют знания, умения и навыки, творческая фантазия. Но главное орудие в создании и исполнении художественных произведений – это мастерство, умение, начинающего или зрелого музыканта, накапливать знания, что очень важно для творческого процесса, и открывать новые идеи, пути развития мысли и т.д.

Существуют люди от природы более или менее творчески одаренные, и каждый человек может развить свои творческие способности до того уровня, который отпущен ему природой. Творчески мыслящие люди отличаются от других людей богатством внутренних

переживаний, их тонкостью и глубиной, что помогает им обращаться в сложных ситуациях к образам подсознания и черпать из него пути решения поставленных задач.

Музыкальное творчество имеет свои, только ему присущие особенности и включает в себя композиторскую и исполнительскую деятельность.

Мысли и образы произведения композитор заключил в условных знаках. А исполнитель должен «оживить» нотный текст, присущий только ему особенностями и исполнительскими средствами. Поэтому один и тот же нотный текст трактуется различными исполнителями по-разному, чтобы исполняемое произведение выражало художественный смысл, а не было только констатацией специфического языка нотной записи.

Огромную роль здесь играет воображение. Сначала оно создает образ, наполняет его движениями и красками, а затем переносит все это в исполнительское искусство. Музыкант слышит внутренним слухом будущую картину, она существует в его воображении. Слуховое воображение дает возможность представить себе целое произведение, которое можно охватить одним мысленным взором. Значение этого качества отмечали многие выдающиеся мастера пианизма. И.Гофман утверждал, что «в нашем воображении вырисовывается звуковая картина. Она действует на соответствующие доли мозга, возбуждает их сообразно своей яркости, а затем это возбуждение передается двигательным нервным центрам, занятым в музыкальной работе. Таков, насколько известно, путь превращения исполнителем своего музыкального замысла в звуковую реальность» [6]. Это уже явление музыкального мышления. «Музыкально-слуховое представление является первоначальным стимулом исполнительских действий... Без него невозможно не только целостное понимание содержания произведения, но и вообще музыкальное познание» – считает А.Г.Арчажникова [7]. Б.М.Теплов подчеркивал огромную роль музыкально-слуховых представлений, тесно связанных с двигательными представлениями [8].

В процессе исполнения может быть два пути.

Первый заключается в том, что исполнительский замысел, созданный предварительно будет вести за собой исполнение. Во втором пальцы и руки будут идти впереди замысла, и исполнение будет исходить оттого, что получилось в результате действия рук. В этом случае исполнительский процесс формирует замысел, но не реализует его. Такие исполнители больше подвержены стрессогенным факторам публичного исполнения, не умеют слышать все произведение целиком, работать без инструмента. Поэтому план исполнения музыкального произведения должен быть готов у исполнителя до того, как он начнет играть.

Основа исполнительства лежит в раскрытии художественного образа музыкального произведения, которое является основой всякого художественного творения и включает в себя логику развития сюжетной линии, идейное содержание произведения, его эмоциональный настрой. Г.Г.Нейгауз в книге «Об искусстве фортепианной игры» определяет художественный образ как «содержание, смысл, поэтическую сущность музыки» [9].

Художественный образ – это особый вид обобщения, в котором в конкретно выраженном эмоциональном переживании происходит отражение действительности. Это средство есть форма освоения жизни, искусство, способ бытия художественного произведения. Художественный образ является фактом воображаемого бытия. Он каждый раз заново создается в воображении музыканта и реализуется в ходе диалога исполнителя и слушателя, имеет черты интеллектуальности, абстрактности, конкретности, многозначительного толкования. Это относится и к музыкальному образу, в формировании которого необходимы повышенная эмоциональность, образность мышления, богатство художественных ассоциаций. Предпосылкой возникновения музыкального образа является единство переживания и мышления. Эмоциональные впечатления, переживания, возникающие у музыканта в процессе исполнения, и составляют художественный музыкальный образ.

Важным звеном любого творческого процесса является творческое мышление. Являясь составной частью мышления вообще, творческое мышление включает те же мыслительные операции, но только эти интеллектуальные процессы поднимаются на новую,

качественно более высокую ступень. Американский психолог Дж.Гилфорд одним из первых попытался сформулировать понятие творческого мышления. По его мнению, «творчество» мышления связана с некоторыми его особенностями: оригинальность высказываемых идей, выражение стремления в оригинальности; творческий человек всегда стремится найти свое собственное решение; семантическая гибкость, т.е. способность видеть объекты под новым углом зрения; адаптивная гибкость, т.е. способность изменять восприятие объекта таким образом, что видно его скрытые от наблюдения стороны [10]. Творческое музыкальное мышление характеризуется такими же качествами: оригинальность решения задачи, самостоятельность, индивидуальность интерпретации, независимая оценка художественного явления и др.

Творческое музыкальное мышление проявляется в сочинении музыки, ее интерпретации, импровизации, художественном переосмыслении. Основной точкой или фундаментом творческого мышления является его активность, на которой строятся самостоятельность и творческая инициатива. Проблема активного творческого мышления – главное звено современной музыкальной педагогики.

Воспитывать у студента творческое мышление – это значит ставить его перед необходимостью принимать собственные решения в ходе обучения музыкальному исполнительству. Необходимо поставить перед ним такие учебные задачи, решение которых полностью исключали бы возможность опереться на чью-либо помощь. Это ведет к формированию самостоятельного творчески устойчивого интеллекта у студента-музыканта. Формирование творческого мышления – это путь проблем и исканий, когда студенту необходимо постоянно самому решать проблемы и творческие задачи в ходе обучения музыкальному исполнительству. Конечно, такая творческая мыслительная работа трудна, в ходе ее возможны ошибки. Но знания, добытые таким путем, оказываются устойчивее и надежнее. Процесс собственных интерпретаторских исканий ведет к ценным индивидуальным духовным приобретениям, глубоким знаниям.

Творческое мышление тесно связано с воображением и фантазией. Обучение игре на фортепиано предполагает активизацию этой творческой направленности деятельности мозга, который сохраняет, воспроизводит, творчески перерабатывает и создает новые образы. Исполнение каждой композиции является воспроизведением определенных музыкальных представлений. Для убедительности исполнения и передачи замысла произведения музыкант должен, прежде всего, мысленно представить каждую динамическую и агогическую волну, должен исполнить ее прежде при помощи внутреннего слуха. Точность и выпуклость представлений в большой мере определяет качество художественного творчества, воображение помогает исполнителю в нотной символике чувства, мысли и образов композитора.

Творческое воображение – это умение читать между строк, умение слышать и отбирать. Оно поставляет материал для образного творческого мышления. Если лишить мышление воображения, оно становится творчески бесплодным. Если же изолировать воображение от мышления, то само воображение станет бессмысленным. В основе творческого воображения будущего музыканта лежит ассоциативное мышление, которое как у композитора, так и у музыканта-исполнителя связано с необходимостью создания образа музыкального произведения. Задача музыканта состоит в следовании за идеей произведения и мыслью автора и на этой основе – поиска личных ассоциаций и собственных образов. Для студента, воображение которого малоразвито, образно-смысловая значимость нотного текста значительно снижается. Ему необходимо развивать творческое воображение, поскольку без фантазии нельзя извлечь музыку из нотных знаков. Следовательно, основной задачей по развитию и активизации ассоциативного мышления, стоящая перед музыкантом в процессе обучения и творческой деятельности, состоит, прежде всего, в развитии его интеллекта, постоянном повышении уровня знаний.

Основой для воображения является эмоционально-чувственные образы. Такие свойства воображения как комбинирование, акцентирование, реконструкция и другие

осуществляются именно на чувственном материале. Деятельность воображения почти всегда связана с проблемной ситуацией, ее разрешение нуждается в предвосхищении искомого результата путем построения гипотез, прогнозирования. В результате воображение формирует новые знания. В педагогической деятельности решающую роль в развитии воображения играет учитель. Образность преподавания дает возможность студенту точнее понять сложные формулировки и положения. А удачное сравнение, метафора, эпитет могут сразу направить его воображение по нужному пути и привести к пониманию сущности явления. Музыкальное искусство заставляет работать не только воображение, оно окрашивает его эмоционально. Студенту необходимо понять выраженный смысл содержания и эмоционально прочувствовать его глубину и сложность.

Исследователи отмечают большую значимость пространственно-временных представлений в воображении и восприятии музыки. Способность человека воспринимать окружающее пространство как нечто целостное широко проявляется в психической деятельности. Ощущение пространства в музыке является одним из важнейших факторов ее познания и построения музыкального образа. Слух информирует нас об окружающем пространстве значительно шире и глубже, чем зрение.

Пространственность музыкального мышления тесно связана с реальными пространственными ощущениями и представлениями. Освоение музыкального пространства происходит поэтапно. Сначала происходит охват мотивов, фраз. Слух оценивает звуковысотную организацию элементов, их ритмические характеристики. Далее характерна опора на речевой опыт, разнообразные типы движений. И последнее - восприятие произведения в целом, охват драматургии, программы, сюжета. Здесь важны оперативная и одновременная память, навыки логического мышления, богатство абстрактных ассоциаций. Студент должен чувствовать соприкосновение с многогранностью музыкального искусства. Это и будет являться залогом его дальнейшего музыкального развития и художественного, творческого отношения к миру.

Творческое мышление тесно связано не только с воображением и фантазией, но и с восприятием музыки. При восприятии музыки достигается чаще всего психологическая разгрузка, любование, наслаждение, обогащение эмоционального внутреннего мира, настройка на гармонию космоса, духовный полет. Данный процесс воссоздания в сознании и восприятие художественных образов носит личностный характер, сугубо индивидуален и с трудом поддается объяснению. Он «нематериален», не просчитывается, не осознается до конца самим субъектом восприятия.

Даже не столь важно количество прослушанных произведений, так как в памяти студентов осталось лишь впечатление о музыке (или отдельные мелодии, темы, мотивы). Чтобы изменить ситуацию к лучшему, можно попробовать применить инновационные технологии, активизировать все три метода, не оставляя без внимания ни один из них. Тогда будет обеспечена объективация процесса музыкального обучения в ходе работы по слушанию музыки и результативность может проявиться сразу по нескольким параметрам. Инновационность прежде всего подразумевает не столько новизну, как качественные, обеспечивающие эффективность модели, удобные для применения на практике, гарантировано востребованные на рынке образовательных услуг [11].

В качестве инноваций здесь будет применяться специально разработанная технология тренинга по слушанию и восприятию музыки, преимуществами которой являются: а) постоянная ориентация на познание духовной и природной основы жизни, воспитание духовной культуры; б) четкость и определенность поставленной главной дидактической задачи; ее варьирование и содержательное обогащение, дополнение сопутствующими задачами; в) учет специфики работы психических процессов и последовательное их включение (все начинается с внимания); г) слуховые и наглядно-иллюстративные методики в комплексе с компьютерной графикой и анимацией для показа и разъяснения средств музыкальной выразительности. Можно применить такие методы развития творческого музыкального мышления у студентов на уроках музыки, как синтез процессов восприятия

картины и музыки, метод проведения символической аналогии, метод моделирования музыкального образа, произведения.

Литература и источники:

1. Платон Пир [Текст] / Платон. Соч. в 3-х т. Т. 2. М., 1970. – С.16.
2. Кант И. // Соч.: в 6 т. М.: Мысль, 1966, Т. 5. – С.333.
3. Гегель. Лекции по эстетике [Текст] / Г. В. Ф. Гегель. Соч., Т. XIV. СОЦЭГИЗ 1958. – С. 192.
4. Гегель Г. В. Ф. Эстетика [Текст] / Г. В. Ф. Гегель Эстетика в 4-х Т. Т. 1. М.: Мысль., 1968. – С.11.
5. Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. - Рефл-бук, Ваклер, 1998. – 304 с.
6. Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы.-М.: Музгиз, 1961. - С.30.
7. Арчажникова Л.Г. Профессия-учитель музыки. Книга для учителя. -М.: Просвещение, 1985.- С.48.
8. Теплов. Психология музыкальных способностей // Избранные труды в 2-х т. – М.: Педагогика, 1985. – С. 42- 168.
9. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры.-М.: Музыка, 1982 – С.31.
10. Гилфорд Дж. Три стороны интеллекта / Дж. Гилфорд // Психология мышления. – М.: Прогресс, 1969. – С.433-456.
11. Активные и интерактивные образовательные технологии (формы проведения занятий) высшей школы: учебное пособие /сост. Т.Г.Мухина. – Н.Новгород: ННГАСУ, 2016. – 97 с.

ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Мухамеджанова Г.Б.

Республика Казахстан, г. Алматы

Разучивание музыкального произведения – это всегда вопрос актуальный для практикующего педагога, и его ученика. Если ученик достаточно развит и хорошо подготовлен (например, старшеклассник), то логично предположить, что в первую очередь, такой ученик должен ознакомиться с текстом, попытавшись прочитать его с листа. На этом этапе определяется сложность текста, и набор исполнительских трудностей, преодолеть которые будет необходимо в процессе работы над произведением.

Чем менее подготовлен ученик, (особенно, если для него это первый год обучения), чем меньшими профессиональными данными он обладает, то, безусловно, работа над произведением занимает больше время, и проходит несколько этапов.

Какие же виды работы предусматривает дальнейшее разучивание музыкального материала? Выделим три основных этапа:

1. Знакомство с произведением (музыковедческий анализ и прослушивание);
2. Подробный разбор нотного текста;
3. Работа над техникой и художественной выразительностью.

Однако, выделение этих этапов, в определённой мере, является формальным, так как ученики, в действительности, оказываются в ситуации, когда все эти фазы сближены, и не делимы. Например, опытные педагоги сталкиваются с тем, что как только ученик хорошо разобрал нотный текст, он старается играть его наизусть. Это вполне закономерно, так как игра без «костылей» в виде нотного текста, позволяет большее внимание уделять отработке технических, а главное, выразительных нюансов исполняемой музыки.

Некоторые педагоги, а также ученики, склонны пренебрегать первым, из названных нами выше, этапов работы над произведением. То есть знакомство с музыкой, на первоначальном этапе не является глубоким и детальным. Однако здесь кроется серьезная опасность для исполнителя, особенно, если ребенок не обладает достаточной эрудицией,

определённой «наслушанностью», музыкальным кругозором, навыками стилистического, формального и художественного анализа музыкального текста. Ведь именно такое «музыковедческое» и, даже «культурологическое» прочтение музыки, мотивирует учение, способствует интересу к его разучиванию, чёткому пониманию исполнительских задач, донесению до слушателей некоего целостного, оправданного эпохой и композиторским стилем, художественного образа.

Поэтому педагог должен иметь в своем распоряжении разные, довольно гибкие инструменты и формы, для ознакомления учеником с разучиваемым произведением. Они должны учитывать и общую подготовку учащегося, и его восприимчивость, и наличие специфических интересов, общих данных и т.п. Постепенно, с самого первого года обучения, учащийся должен, в течение этого времени, овладеть всеми возможными способами такого знакомства, самостоятельно.

Что же может предложить педагог своему ученику, для ознакомления с произведением? Конечно, в первую очередь, яркое и грамотное, исполнение этой музыки. Это может сделать как сам педагог, так и можно предложить учащемуся прослушивание записи. (В этом плане, время, в которое мы живём, дарит нам гораздо больше возможностей, чем, например, ещё поколение назад). Ученику необходимо предоставить и аналитическую информацию о произведении. Таковую, как:

- время написания произведения (художественная эпоха или исторические события, отразившиеся в музыке);
- биографические сведения о композиторе;
- обстоятельства написания конкретного произведения;
- сведения о жанре, в котором написано произведение;
- анализ музыкальной формы;
- анализ выразительных и художественных средств и т.д.

Благодаря такому разбору, ученик лучше понимает исполнительские задачи, которые перед ним стоят, а главное, впоследствии, может применять необходимые знания, при разборе других произведений. (Например, один раз поняв, что такое полифония, ученик использует свои знания, и полученные знания, в дальнейшем, или однажды познакомившись со стилем Шопена, он перенесет полученные знания, при разборе других пьес этого автора и т.п.).

Таким образом, знакомство с произведением, сначала под руководством педагога, а затем, самостоятельное, помогает ученику более осознанно и профессионально подходить, сначала, к разучиванию произведения, а затем к его исполнению, облегчая понимание, освоение, как формальных, так и художественных его сторон.

После такого знакомства с произведением, обычно переходят ко второму этапу – чтению с листа. Причем, чем чаще ученик это делает (с самых первых уроков), так более успешным в дальнейшем оказывается работа над разучиванием произведений. Ведь чтение с листа, развивает множество аспектов личности будущего музыканта, в том числе развивает не только навыки игры, сколько быстроту музыкального мышления, музыкального интеллекта. Это связано с постоянной активизацией навыка зрительного восприятия, внутреннего слуха, а также координации зрения, слуха и двигательного аппарата. Чем точнее зрительное восприятие будет выражено в первоначальном исполнении, тем выше развитие музыканта. Это комплексное отражение музыкального текста в чтении с листа (видеть-слышать-исполнять), вырабатывается только путём постоянных упражнений, на протяжении длительного времени.

Само сложное, пожалуй, в этом – это «заострить» внутренне слышание, которое первоначально, зачастую, отсутствует у учащихся. Поэтому рекомендуется давать на «читку», сначала знакомые ребенку мелодии, чтобы развить эту сторону его музыкальности, которое называют ещё «слышащим зрением». И если сначала, возможно задействовать только комплекс «вижу нотный текст – играю», то со временем необходимо развить «внутренний слух», с тем, чтобы исполнение сразу же было художественно осмысленным.

Как этого добиться? Безусловно, здесь помогут занятия сольфеджио (пропевание нотного текста (сольмизация), прохлопывание ритма, разбор гармонии и т.п.). Не плохо в это же время и развивать обратную связь – от слышания (или прослушивания) к нотной записи, или воспроизведению музыки «со слуха».

Одним из приемов, для развития связей слуха, зрения и исполнения, может быть проигрывание педагогом простых мелодий (даже при первоначальном знакомстве с произведением), которые ученик должен попытаться повторить или записать. Это развивает у ребенка понимание звуковысотной направленности, логического (формального) развития музыки, ритмики. Постепенно, у ученика вырабатывается необходимый навык, он начинает различать и распознавать мелодические ходы, нисходящие и восходящие движения, ритмический рисунок, метрическую основу, лад и т.п.

Чем системнее над развитием этих качеств работает педагог, тем, естественно, выше результативность ученика при разучивании музыкальных произведений.

Третий этап работы над произведением должен раскрывать особенности конкретного музыкального текста при его исполнении. И здесь тоже необходим подробный анализ всех сторон произведения. Так важно разобрать все авторские (или редакторские) ремарки – темп, характер исполнения, артикуляция, штрихи, аппликатура, оттенки, нюансы и т.д. В самом тексте обратить внимание на ведение мелодических линий, фактуру, соотношение и взаимодействие голосов, и манеру голосоведения и т.п.

Причем, если на ранних этапах допускается первоначальный разбор произведения отдельно каждой рукой (с целью определения выразительности и особенности музыкального материала в каждой из них), то впоследствии, необходимо прийти к разбору всего музыкального текста, в его полном объеме. Причем, раз за разом, все более глубоко и подробнее уточняя композиторский замысел, работая над выразительностью звучания, его художественной и технической интерпретацией, выявляющей все новые штриховые, динамические, тембровые и темповые краски.

Такой постепенный, но тщательный разбор всех нюансов нотного текста, позволяет привести его к исполнительской готовности.

С каждым произведением и каждым новым годом, учащийся приобретает навыки все более сложного и глубоко самостоятельного анализа и разбора музыкального текста. Усложняется и работа над техническими и исполнительскими трудностями. И здесь очень важным оказывается момент работы над аппикатурой.

На первых этапах – ребенок должен точно соблюдать указания, обозначенные в нотном тексте. Приобретая все больший исполнительский опыт, «нахождение» необходимой расстановки аппикатуры становится интуитивным процессом. Этому способствует и постановка пальцев в процессе разучивания простых пьесок, а затем, исполнение этюдов и гамм. Отметим, что сегодня некоторые педагоги (школы), ориентируясь на желание и интересы учеников, игнорируют занятия гаммами (во всем их комплексе), однако это приводит к тому, что учащиеся не приобретают «интуитивного» понимания удобной или необходимой аппикатуры, каждый раз подбирая её заново. Что, безусловно, удлиняет процесс разучивания произведения, мешает исполнителю, а иногда затрудняет преодоление некоторых технических моментов.

Хорошая подготовка, позволяет в будущем находить ученику «свою» аппикатуру, в тех случаях, когда она не зафиксирована в нотном тексте специально. Подготовленный ученик, делает это вполне уверенно, так, что «его» аппикатура оказывается приемлемой и пригодной в данном конкретном случае. Задача педагога, в таком случае корректировать допущенные ошибки, и объяснять необходимость внесения аппикатурных изменений.

Таким образом, правильно поставленная, комплексная, системная работа педагога над разбором музыкальных произведений, должна приводить к дальнейшей самостоятельности ученика в его исполнительской деятельности.

Литература и источники:

1. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 2000г.
2. Коган Г. Работа пианиста. М . 1963
3. Коган Г. У врат мастерства М , 1977
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва, 1987 г.
5. Цыпин Г. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. СПб., 2001.

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ФОРТЕПИАНО

Сарыбаева Ж.Т.
Республика Казахстан, ВКО

В современном мире, для Республики Казахстан важным приоритетным фактором является интенсификация в сфере образовательной и культурной политики, осуществляемая министерством просвещения с учетом современных требований, складывающихся на рынке труда и предъявляемых к специалисту. Как известно, обновление знаний происходит каждые пять лет, поэтому, реформирование системы профессиональной подготовки будущего педагога-специалиста затронуло не только процессы преподавания и обучения музыкальному искусству, но и позволило сконцентрировать внимание на возрасте и личностно-ориентированных способностях обучающихся. В этом отношении, отмечается, что хотя набор индивидуально-творческих способностей, ведущих к успешности каждого человека неповторим, но в тоже время, судя по многочисленным отзывам, публикуемым в интернете, он включает в себя такие важные общие качества, как: желание учиться, уверенность в себе, настойчивость, энтузиазм, коммуникабельность, терпение, амбициозность, оптимизм. Без сомнений, занятия музыкальным искусством с малых лет позволяют у каждого ребенка динамично развивать и совершенствовать комплекс полезных свойств и способностей, поэтому, приступать к формированию их у детей, рекомендуется с самых малых лет. В этом вопросе нет ограничений, имеются лишь рекомендации, и можно лишь сослаться на факты и сохранившиеся в истории документы, а также на многочисленные воспоминания и отзывы, посвященные жизнедеятельности многих отечественных и зарубежных композиторов, указывающие на то, что к занятиям музыкой с детьми педагоги могли приступать с самого раннего возраста, в среднем, начиная с 3-4 лет.

В создании отечественной культуры, наряду со старшими поколениями, активно трудится молодежь, набирая педагогическое мастерство и приобщаясь к имеющемуся обширному профессиональному опыту. Перед творческой интеллигенцией стоит, в целом, непростая и сложная задача: «Как в современном мире, где благодаря новым информационным технологиям, в безграничном музыкальном пространстве найти и сконцентрировать внимание ребенка на образах, созвучных мыслям и настроениям эпохи, передать ему и раскрыть перед ним «суть содержания современности»?

Разделяя мнение С.М.Медеубаевой, сошлемся в этом вопросе на то, что музыкальное образование: «есть передача традиций из рук в руки». Исследователь считает что, в нем происходит «...встреча всех традиций, всех эпох, всех культур» и поэтому «...без тщательно выверенной и организованной профессиональной среды, которая бы отвечала этим художественным устремлениям, развитие музыкальной культуры невозможно, потому как «... кардинально изменившиеся условия восприятия музыкальных произведений обусловили новые запросы в музыкально-информационном поле искусства [1. 38]

Безусловно, система образования, в общем, и система музыкального образования, в частности, является отражением той социальной системы, в которой она развивается. Разделяя позицию профессора КарГТУ, доктора технических наук Иосифа Вульфовича Брейдо, отметим, что системы высшего образования в СССР базировались *на среднем*

образовании. Но тогда средний уровень выпускников школ был выше, чем средний уровень нынешних выпускников, за исключением гимназий. Всегда есть сильные, средние и слабые студенты. Сейчас сильные это те, чьи родители имеют средства подготовить детей к обучению в вузе. Доля средних размылась, а остальные – никакие», подчеркивает он [2]. Очень часто приходится слышать из уст преподавателей старшего, более опытного поколения, успевших получить свое образование в СССР, что в то время выпускались высококлассные специалисты. Многие из них, в процессе самоопределения предпочитали следовать собственной индивидуальной программе и методике. При оценке вклада, оставленного предыдущими поколениями, сейчас, важно исходить из выработанных совместными усилиями, широких объединяющих профессионально-творческих, педагогических и методических установок в музыкальной педагогике и объективного значения, сделанных талантливыми педагогами открытий.

В настоящее время, отношение и позиция граждан к культурным традициям и наследию, также неоднозначны. Для одних людей, восприятие музыкального искусства - это объект игривых мистификаций, «своевольного передразнивания», «легкой музыки», «музыкальной заставки», для других – серьезный повод, заявка на присоединение к великому магистральному пути в большое искусство. Наиболее одаренные из специалистов идут, поэтому нелегкому пути, нередко отстаивая и доказывая свою преданность идеалам гуманизма, нестареющим принципам высокого профессионального мастерства.

Не случайно, все лучшее в искусстве, что создано за последнее время, создается с опорой на классику, академизм, фундаментализм. Немалое количество произведений, возникло сегодня, на фоне отхода от жизненных и общепринятых в обществе ценностей и норм, позитивности и поэтому, даже при известной талантливости и признанности их авторов эти произведения страдают идейно-художественной ограниченностью. Это произведения – однодневки. Подлинная творческая зрелость приходит к музыкантам-мастерам своего дела, только в результате перехода и превращения знаний, восприятия, фантазии, эмоций, эстетической культуры в личные убеждения и собственное понимание проживаемой жизни и пережитого опыта.

Так, зададимся вопросом: «Что же значит для педагога-музыканта понятие «профессиональное мастерство»? На чем, необходимо основываться при определении его глубины и значимости?

Обратимся к основам общей педагогики и определению, данному Г.М.Коджаспировой: «... высокий уровень овладения педагогической деятельностью, достигнутый на основе глубоких профессиональных и общих знаний, определенного опыта, гибких умений и навыков и творческого подхода. В свою очередь понятие «мастерство» раскрывается ею, с позиции комплекса свойств личности, обеспечивающий высокий уровень самоорганизации своей профессиональной деятельности. К нему она причисляет любой профессиональный опыт, функцию его передачи, гуманистическую направленность деятельности преподавателя, его профессиональные знания, педагогическую технику и педагогические способности [3.448.]

На современном этапе развития возникла новая специфика преподавания уроков по фортепиано. В этой связи, акцентирование на проблемном обучении требует переосмысления качества и эффективности проводимых занятий с детьми. Современные дети, существенно



отличаются от своих сверстников, живших в двадцатом веке. Есть у нашего времени свои плюсы и минусы. И наряду с этим, преподаватель - музыкант, обязан использовать на занятии фортепиано все возможности для развития ребенка, формирования основ активного интеллектуального эмоционально-художественного образно-творческого восприятия и мышления, интеллекта и способностей, глубокого осмысления и усвоения знаний, а также знаний творческих норм и правил создания и

интерпретации музыкальных произведений, формирования морально-нравственных и эстетических основ.

Так, в современном проведении урока важно сместить выбор определения «цель занятия» с ребенком, из стороны познакомить, либо дать определение «понятию» в сторону «сформировать и самореализовать». При определении типологии занятия, внедряется такая его форма, как урок – проект, урок-погружение. Интересна позиция педагога, который из наставника, ментора, репетитора становится в позицию коуча. В коучинге личность рассматривается (Джон Уитмор) не как пустой сосуд, который должен быть наполнен извне необходимыми сведениями и инструкциями, а как обладающее огромным потенциалом «семя», которое с помощью коуча-менеджера раскрывает свой потенциал и в результате превращается в сильное и мощно действующее создание.

Суть этого подхода, на наш взгляд, непосредственно перекликается с целями музыкальной педагогики - приведением действий мотивации отдельно взятого человека в мощное средство его самоактуализации в активной деятельности. Следовательно, современный урок имеет огромный потенциал для решения самых сложных задач.

Его структура призвана обеспечивать решение актуальных задач. Известны следующие этапы структуры урока:

- организационный;
- проверки домашнего задания;
- актуализации субъективного опыта учащегося;
- изучения нового произведения (этап изучения новых знаний и способов деятельности, этап первичной проверки знаний – к нему отнесем этап разбора нового произведения;
- закрепление пройденного материала;
- применения изученного;
- коррекции, контроля и оценки;
- рефлексии;
- подведения итогов.

Знание этапов проведения занятия позволяет точно определить и достичь необходимый результат построения целеобразования, так как позволяет расчленивть весь материал занятия на законченные в смысловом отношении части, где для каждого фрагмента урока продумываются средства достижения. Необходимо научиться в организации и планировании занятия связывать неразрывно между собой предыдущие и дальнейшие уроки, «другими словами» видеть и знать; «Зачем и для чего используется тот или иной фрагмент, идет отработка того, или иного исполнительского умения, либо навыка». Необходимо четко определять параметры средств и ее достижения.

К примеру, возьмем урок по теме «Навык работы штрихов на этюдом в младших, средних, старших классах». Цель занятия: «Приобретение технических навыков в работе над этюдом».

Задачи:

1. Определение видов штрихов
2. Развитие технических навыков
3. Работа в младших классах
4. Работа в средних классах
5. Работа в старших классах

План урока:

1. Введение
2. Этюд как одна из форм овладения техникой игры
3. Виды штрихов, используемые на уроке
4. Практическая демонстрация приобретения навыков техники пальцев в младших, средних и старших классах

Ход урока

1. Подлинное искусство немислимо без профессионального мастерства. Развитие технических навыков на практике нельзя отделить от музыкально-пианистического обучения. Понятие «техника пианиста» практикуется весьма широко, включая не только двигательные качества, но и умение свободно и естественно играть на инструменте. Развитие техники широко и многогранно. Разностороннее обучение по специальности предусматривает постоянную работу над техникой и один из вопросов, который мы рассмотрим, включает в себя именно работу над этюдами. Важным видом для овладения техническими навыками является этюд.

2. Этюд – это оптимально короткое виртуозно-художественное произведение для развития и закрепления, как определенного технического приема, так и главных исполнительских качеств: сила воли, физической и технической выносливости, закрепления слухопсихомоторного навыка.

Этюды можно разделить на инструкторные и художественные.

Инструкторный этюд – это произведение, где используется один-два динамических стереотипа или одна-две фортепианные формулы часто с лаконичной мелодией и простыми гармониями. Пишутся, как правило, в одной или в двухчастной репризной форме (этюды Шитте Л., Лемуана А., Гедике А., Черни-Гермер К., Крамер И. и т.д.)

Концертный этюд – где используются более двух стереотипов фортепианных формул и фактур, с развитой и выразительной мелодико - гармонической и ладовой композицией, часто с высоким художественно значимым образом. Это этюды Шопена Ф., Листа Ф., Рахманинова С.

Для исполнения этюда и воплощения замысла композитора требуется много задач, осмысление художественного образа, исполнительского качества. Для этого требуется развитие технических навыков, правильное звукоизвлечение, естественность и рациональность движений рук и пальцев, хороший контакт кончиков пальцев с клавиатурой, скорость исполнения.

На начальном этапе разучивания этюда следует определить техническую задачу, установить аппликацию пальцев, выбрать целесообразность положения рук во время игры.

Работа над штрихами помогает развить в учащихся определённые качества пианистического мастерства, а также исполнительских способностей, умение применять те или иные виды штрихов в зависимости от содержания и пианистических трудностей музыкального произведения.

В младшем классе на примере этюда Черни С Dur - штрих legato.

Играя этот штрих важно контролировать, чтобы одна нота перетекала в другую плавно. Важным примером legato является подкладывание, которое позволяет соединить звуки.

Также для нужного исполнения важно добиться координации левой и правой рук, для связного звучания. Так как в этом этюде арпеджированная техника и широкий диапазон регистров используем педаль для плавности звуков. При смене функций работаем над запаздывающей педалью.

В среднем классе работа осуществлялась с ученицей *Антроповой Екатериной*.

1. Иллюстрация работы над этюдом Черни «Вперегонки» и освоение штриха legato, staccato подразумевает собой четкое, отрывистое, острое исполнение. В этом этюде работа идет над освоением мелкой техники, задачей добиться ровного звучания. Для этого отрабатывается в медленном темпе медленное туше, проводится контроль звука, расстановка аппликатуры пальцев для ровного звука.

Также большое внимание уделяется ритмическому рисунку. Особую важность в приобретении технического навыка играет свобода всей руки, плеча и спины.

В исполнении ученицы Кудайбергеновой Дариги. В старшем классе представлен этюд Черни d moll. Этюд требует виртуозного исполнения. В нем использована аккордовая техника, арпеджио, штрих legato. Для этого этюда у ученика уже должен быть определенный

навык игры, техники. Для исполнения аккордов ставится задача достичь свободы крупных мышц плеча, спины, устойчивости пальцев, умения взять аккордовую последовательность. Также работа идет на перенос руки при работе над арпеджио. Один из важных моментов – выработка звуковой ровности, ритмической точности. Таким образом, работа над этюдами существенно дополняет изучение музыкальных произведений, так как этюд помогает преодолевать трудности, расширяет возможности обучающегося в получении технических навыков, позволяет профессионально грамотно осмысливать художественные образы музыкальных произведений.

Что же касается педагогической техники преподавателя, то в этом вопросе, на наш взгляд, главное то, чтобы урок был продуман и выстроен на позитивной эмоции, его ритм и темп проведения должны быть оптимальными, а действия обязательно доведенными до конца. Проведение урока необходимо связывать с достижением полного контакта с ребенком и вестись преподавателем в благожелательной и активно-творческой манере и обстановке. Безусловно, что и как применять, должен решить каждый педагог для себя самостоятельно.

И в заключение статьи, хотелось бы отметить, что для того, чтобы научить детей музыкальному искусству, преподаватель сам должен очень много придумывать, изобретать, открывать, то есть: «Служить и «жить в искусстве»!

Литература и источники:

1. Брейдо И.В. Советское образование vs современное образование: раньше было лучше? Фейсбук. Комментарий. Караганда 2024.
2. Коджаспирова Г.М. Словарь по педагогике. Москва 2005.
3. Медеубаева С.М. Размышления о концерте. Музыкальное образование – культура - искусство Казахстана. /Сборник статей, посвященных 65 -летнему юбилею Казахской национальной консерватории имени Курамангазы. Алматы 2012.с 38.

РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ОБЩЕЕ ФОРТЕПИАНО»

Тарыбаева А.Д.

Республика Казахстан, г. Талдыкорган

За последние годы, казахстанская система музыкального образования существенно продвинулась в направлении внедрения основных положений Болонского соглашения. Так, нововведения, если раньше, лишь касались ее сущности, то в настоящее время кардинальному изменению и пересмотру подверглось в ней все: цели и результаты обучения, сроки и формы, содержание и этапы, уровни и механизмы, параметры и условия, задачи, способы и методы профессиональной подготовки будущих музыкантов-специалистов.

Бытует мнение о том, что прежде, Казахстан, хотя и провозгласил американскую модель кредитной системы примером для своих реформ, на самом деле не реализовал ее в том виде, в каком она работает в США. В тоже время, главным отличием образовательной политики этих двух государств является то, что в Казахском образовании присутствовали сильные черты советской системы. Среди них - групповая работа и широкое образование. При этом, опираясь на мировые стандарты, в образовании максимально сохранялись особенности и преимущества национальной образовательной системы.

Прошло восемнадцать лет и что же изменилось в этой сфере сегодня?

Произошла кардинальная перемена, вызвавшая гонку за новой парадигмой в сфере музыкального образования к новым направлениям организации и осуществления процессов преподавания и обучения. Новые реформы, вызвали необходимость усиления и концентрации внимания на качестве музыкального образования, где его обеспечение

невозможно без понимания и трактовки такого важного понятия, каким является «профессиональная компетентность».

В википедии оно описывается в качестве способности применять знания, умения, навыки для успешной деятельности в определенной области, то есть это - потенциальная готовность субъекта решать любые задачи со знанием дела, способность действовать в ситуации неопределенности. В свою очередь, «компетенция» является кругом вопросов, в которых отражены стандарты поведения человека и формально описаны требования к нему. В педагогике – «компетентность» – созидательная способность осуществлять тот или иной вид деятельности (в данном случае - педагогической) при развивающейся дифференциации научных знаний в отраслевые научные знания, акцент при этом делается на успешную подготовку педагогом учащихся к самореализации. Говоря «простым» языком, компетентность - центральное качество человека, имеющего всесторонние знания в какой-либо области, и мнение его в ней для всех остальных людей является веским и авторитетным [1].

Так, П.Н.Ермаков и И.В.Абакумова, дают характеристику процессу обучения и рассматривают его с позиции важного условия, обеспечивающего качество образовательной парадигмы в классическом ВУЗе, как системы координат, главной оси, вокруг которой предпринимаются и осуществляются все педагогические действия. И, если сама идея неверна и образование не имеет одной единой субстанции, предупреждают они, то она распадется и подменится бесчисленным количеством экспериментов, ведущих к тому, что вместо улучшения качества педагогического процесса, можно получить в результате его негативную ориентацию и общее снижение.

Нельзя не согласиться с тем, что, давая оценку парадигмальному подходу, П.Н.Ермаков, И.В.Абакумова принимают за единицу содержания парадигмы - знания человека, вычлняя их, в качестве продуктов человеческих исканий, считая их итогом - результатом деятельности [2.168]. При этом, рассуждая о понятии «профессиональная компетентность» они особо подчеркивают присутствие в ней знаниево-профессиональной и социальной компетенций. При таком подходе, считают они, критерий качества образования вынесен за пределы человека и рассматривается в паттернах его культуры. Таким образом, среди позиций многих исследователей, выделяются по содержанию следующие парадигмы:

- знаниевая;
- традиционная;
- технократичная;
- проблемно-творческая;
- личностно-смысловая.

Ограничивая свой поиск вопросами, касающимися понятия «компетентность», заметим, что в настоящее время, обстановка в образовании настолько сложна, что давно уже вышла за размеры одностороннего подхода к нему и стала требовать комплексной оценки. Если раньше было достаточно лишь владеть знаниями, то теперь важно знать, как и насколько эффективно человек может их применять, насколько реализуется его профессиональная компетентность в профессиональной деятельности, предпринимаемых им педагогических действиях и операциях. При этом, компетентность окрашивается личностно-значимым смыслом, «говорящем» о пользе, результатах, итогах, полученных в процессе пережитого в жизни и приобретенного субъектом опыта. Смысл выполняемого действия для субъекта деятельности должен прийти к нему, либо в итоге озарения, догадки, либо при совершении действий анализа, контроля, обобщения, рефлексии.

С чем же, прочно ассоциируется качество образования на современном этапе? Оно вошло в обиход, наряду с такими понятиями, как: академическая мобильность; введение кредитной системы обучения; применение инвариантных технологий обучения и управления знаниями. Если ранее, кредитная система была апробирована в обучении в звене высшего образования, то в настоящее время, она активно внедряется в сферу среднего технического и профессионального образования, а также в сферу дополнительного образования

обучающихся во всех учебных заведениях на территории государства. На фоне происходящих перемен, связанных с процессами глобализации и вхождения в мировое пространство, кардинально изменилась вся система профессиональной подготовки будущих специалистов.

Внедряются новые образовательные программы, технологии, методики, ориентированные на результат. Практико-ориентированность их, по мнению Карсакбаевой А.А, рассуждающей о компетентностной модели выпускника по специальности 5В040400 - традиционное музыкальное искусство, должна быть направлена на увеличение свободы выбора индивидуальных образовательных траекторий. Согласно ее мнению, выпускник должен обладать профессиональными компетенциями в следующих наиболее значимых видах деятельности:

- музыкально-исполнительской;
- образовательной;
- музыкально-просветительской (проектной) деятельности.

Таким образом, на основании вышеизложенного, в учебный процесс Талдыкорганского музыкального колледжа имени К. Байсеитова с 2023 года внедрена новая образовательная программа по модулю «Общее фортепиано» на базе основного среднего образования, где общее количество часов составляет: 150 часов.

В модуле определена цель изучения, ею стала фундаментальная подготовка будущего специалиста, владеющего техникой исполнительской игры на фортепиано на профессиональном уровне. Учебный модуль предполагает изучение 19 тем.

Формируемая профессиональная компетенция: достижение студентом психологического состояния, позволяющего самостоятельно и ответственно выполнять трудовые функции, соответствующие профессионально-исполнительским требованиям. В профессиональную компетенцию вошли:

- *СК1 - специальная компетентность* – единство теоретической и практической готовности к профессиональной деятельности»;
- *ИКК-2 - информационно-коммуникативная компетентность* – совокупность коммуникативных умений, способностей и качеств, определяющих готовность к профессиональному общению и его эффективности
- *ИЛК-3 - индивидуально-личностная компетентность* – совокупность индивидуально-личностных характеристик, позволяющих эффективно реализовывать свои потенциальные возможности.

Пререквизиты: уроки «Музыка» в общеобразовательной школе, знания, полученные по предметам художественно-эстетического цикла, занятия в специализированной музыкальной школе, история, психология, философия, этика, эстетика, литература, психология и др. (базовая и универсальная компетенции).

Постреквизиты: Рабочая программа профессионального модуля может быть использована в дополнительном профессиональном образовании на следующих циклах усовершенствования по специальности, дисциплинах, изучаемых в бакалавриате, магистратуре, (профессиональная компетенция).

Функциональная карта

Шифр: О2150400 – Хоровое дирижирование

Специальность: О2150400 – Хоровое дирижирование

Квалификация: 4S02150401-Хормейстер, преподаватель

Форма обучения очная на базе основного среднего образования

Общее количество часов: 150 кредитов: 6, 25

Главная цель	Трудовые функции	Профессиональные задачи
Иметь представление об эффективных	Адаптирует свой организм и исполнительский аппарат к	1.1 Овладеть нотной грамотой, анализировать трудности, проводить слуховой контроль, добиваться

методах, приемах, способах, возможностях исполнительской техники	профессиональной деятельности. Стремится к всестороннему изучению и применению на практике исполнительских знаний, умений и навыков	качественно яркого и полного извлечения звука в игре на фортепиано
Овладеть технологией звукоизвлечения на фортепиано	Сознательно и усидчиво занимается, тренирует волю, память, мышление, развивает музыкальные исполнительские способности	1.2 Не допускать ошибок в исполнительской постановке и работе игрового аппарата
1.3 Получить знания о нормах, правилах, исполнительских требованиях, необходимых для создания музыкального образа	1.3 Достигает исполнительские нормы, выполняет требования, необходимые для создания музыкального образа	1.3 Максимально проникнуться идеей музыкального произведения, убедительно раскрыть его замысел, достичь успешности в собственной интерпретации
1.4. иметь собственное представление об исполнительском процессе и его интерпретации	1.4 Убедительно объясняет основания и принцип собственных предпринимаемых действий. Имеет собственное представление о звучании музыкального произведения, Демонстрирует свои собственные возможности и способности в интерпретации музыкального произведения	1.4 Развивать индивидуальность и яркость сознания, готовность к творчеству, профессионализм действий
RO компоненты	Обучающийся может:	
Знания	<p>Научиться правильной постановке исполнительского аппарата</p> <p>Использовать различные технологии и техники, методы и способы, приемы игры на инструменте</p> <p>Овладеть нотной терминологией и письмом, научиться классифицировать музыкальные явления по творческим направлениям и этапам, иметь собственное мнение и убеждения о фортепианном искусстве, обрести собственный исполнительский почерк, манеру, стиль и характер.</p> <p>Освоить сценическую и артистическую культуру, научиться самообладанию во время выступлений</p>	
Умения	<p>Работать с информационными источниками: анализировать, синтезировать, обобщать, осуществлять рефлексии, находить и выявлять причинно-следственные связи, проектировать деятельность, демонстрировать способности, развивать творческие задатки, наблюдать за собой и другими, соотносить свои результаты по уровню мастерства, стремиться улучшить и усовершенствовать свои достижения.</p>	

Навыки	Оценка и контроль: - слуховой -техники звукоизвлечения - исполнительского состояния - аналитический - информационный - коммуникативный - рефлексивный -мотивационный -эмоционально-волевой -художественно-образный - сценический - артистический - самостоятельный
Компетентность (с точки зрения личной ответственности и автономии)	артист, руководитель коллектива, преподаватель

**Примерное содержание рабочей учебной программы
по специальности «Общее фортепиано»**

Разделы/ результаты обучения	Критерии оценки	Темы	Всего часов	Оценочные задания
Результат обучения: 1. Имеет представление о методах, приемах и способах эффективного применения исполнительской техники, владеет технологией звукоизвлечения на фортепиано	1.1. владеет нотной грамотой, анализирует трудности, проводит контроль и оценку качества звучания	Тема 1. Постановка исполнительского аппарата	6	Выполнение упражнений постановки аппарата. Гаммы, арпеджио
Имеет понятие о нормах, правилах и исполнительских требованиях в создании музыкального образа	1.2. знает причины ошибок в постановке и работе игрового аппарата,	Тема 2. Музыкальный образ. Накопление практических навыков путем исполнения одноголосных произведений в скрипичном ключе	6	Исполнение одноголосных произведений в скрипичном ключе

Совершенствует умения и навыки самостоятельного мышления, наглядно демонстрирует знания технологии создания и передачи смысла и содержания музыкального образа Точно воспроизводит исполнительский замысел произведения	1.3. объясняет принцип собственных действий, демонстрирует исполнительские навыки.	Тема 3. Работа над содержанием произведений. Накопление технических приемов, способов и навыков разбора произведений в скрипичном и басовом ключах	8	Разбор произведений в скрипичном и басовом ключе
Владеет техникой аккомпанемента	1.4. Демонстрирует музыкально-исполнительские способности, необходимые для раскрытия смысла и содержания образной драматургии музыкального произведения	Тема 4. Достижение баланса звучания в ансамблевой игре	4	контрольный урок
ИТОГО	1 семестр -24 часа			

Таблица 1

И в заключении отметим, что достижение современных результатов обучения невозможно без разработки практико-ориентированного содержания рабочей учебной программы, выполненного с учетом современных требований рынка труда к формируемой профессиональной компетентности выпускника колледжа.

Литература и источники:

1. Википедия. ru.wikipedia.org
2. Ермаков П.Н. Абакумова И.В. Образовательная парадигма, как характеристика учебного процесса в классическом университете. Материалы Международной научно-практической конференции «Управление процессом образования в условиях кредитной технологии обучения». Талдыкорган. 2009.
3. Карсакбаева А.А. К вопросу о компетентностной модели выпускника специальности 5В040400- традиционное музыкальное искусство (кафедра «Кобыз и баян»).

СИСТЕМНЫЙ АСПЕКТ ЗНАНИЙ И УМЕНИЙ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Қазымбек Ә.А., Камалдинов А.Е.
Республика Казахстан, г. Алматы

Вопросы подготовки концертмейстера представляют собой сложный спектр знаний и умений, объединяющий техническую виртуозность, музыкальное интуитивное понимание и философско-эстетический взгляд на искусство. Любая творческая деятельность, включая

концертмейстерство, требует основательного обоснования через комплекс специальных навыков и знаний.

Первоначальным звеном этого многогранного комплекса является обладание основами теории и практики концертмейстерства. Это включает в себя глубокое понимание структуры музыкальных произведений, основных принципов оркестровки и взаимодействия инструментов. Концертмейстеру необходимо охватывать широкий спектр стилей и композиторов, чтобы успешно реализовывать различные музыкальные задачи.

Далее, для полноценной работы, концертмейстер должен обладать высокоразвитыми музыкальными способностями. Это включает в себя четкое чувство ритма, интонации, и глубокое музыкальное восприятие. Важно не только владеть техническими аспектами игры, но и способностью выражать эмоции и творческое видение через свой инструмент.

Кроме того, концертмейстер должен обладать определенным философско-эстетическим взглядом, воспринимая музыку не только как последовательность нот, но как искусство, способное передавать эмоции и идеи. Это включает в себя осознание своей роли в создании музыкального образа, понимание стилевых особенностей разных эпох и готовность к исследованию новых интерпретаций.

Чтобы обеспечить успешное исполнение, подготовка концертмейстера проходит через четыре этапа. На первом этапе осуществляется работа над произведением в целом, формируется общий образ исполняемого произведения. На втором этапе начинается индивидуальная работа, включая тщательное изучение партии, применение различных выразительных приемов и разработку уникального стиля исполнения.

Третий этап требует от концертмейстера умения взаимодействовать с солистом, владения фортепианным сопровождением и интуицию в выборе подхода к разным инструментам. Силовые и динамические характеристики звучания должны быть адаптированы к особенностям каждого инструмента, будь то виолончель или домра.

На четвертом этапе происходит окончательное рабочее исполнение произведения целиком. Здесь вырабатывается единая музыкальная картина, исходя из усвоенных на предыдущих этапах знаний и опыта взаимодействия с солистом.

Сущность работы концертмейстера также связана с компетентностью преподавателя, включая теоретические основы, гармонию, полифонию и другие аспекты музыкальной теории. Знания в области стиля, жанра, формы, музыкального образа и интерпретации становятся основой для развития практических навыков.

Важно отметить, что концертмейстер, помимо мастерства в музыкальном исполнении, также выступает в роли коммуникатора, обладая способностью взаимодействия с другими музыкантами, артистами и учениками.

Ключевыми элементами, подчеркнутыми в вашем тексте, являются:

Универсальность профессионализма: Концертмейстер объединяет в себе навыки исполнителя, педагога, импровизатора и психолога. Это подчеркивает многогранность его функций и требования к мастерству в различных областях.

Музыкальная коммуникация: Ваше утверждение о том, что ансамблевая слитность зависит от качества взаимоотношений и человеческого взаимопонимания, подчеркивает социальный и эмоциональный аспект концертмейстерской деятельности.

Музыкальное общение как форма коммуникации: Подчеркнута важность общения на музыкальном языке и необходимость владения им для успешного взаимодействия в ансамбле. Коммуникативные навыки: Выделено, что концертмейстер должен уметь общаться как вербально, так и музыкально, что подчеркивает важность коммуникативных навыков в данной профессии.

Этот комментарий дополняет предыдущее обсуждение и подчеркивает социальный и эмоциональный аспект концертмейстерства, что важно для успешного взаимодействия в музыкальном сообществе. Интерпретация музыкального произведения становится центральным принципом в работе концертмейстера. Она развивает творческую самостоятельность, актуализирует прошлый опыт и создает ассоциативные связи.

Творческий процесс в концертмейстерстве представляет собой движение от замысла музыкального произведения к его воплощению, где осуществляется активный поиск и формирование художественного образа, согласованного с солистом и выражающего глубину художественной концепции. Таким образом, подготовка концертмейстера представляет собой сложный и системный процесс, который включает в себя множество аспектов: от технического мастерства и индивидуальной работы над партией до философско-эстетического восприятия и активного взаимодействия с солистом. Все эти элементы составляют комплексный подход.

Формирование концертмейстерских навыков и умений неоспоримо связано с более общими аспектами, в частности с творчеством. Творчество представляет собой акт созидания, открытия нового, источника как материальных, так и духовных ценностей. Оно представляет собой активный поиск неизведанного, углубляющий познание, предоставляющий человеку возможность взглянуть на окружающий мир и на себя с новой перспективы. Творческие задачи редко имеют однозначное решение, поскольку каждый предмет и явление обладают множеством сторон и качеств. С увеличением уровня владения искусством концертмейстера открываются широкие возможности для самостоятельного творчества.

Концертмейстерство, выросшее из практики аккомпанирования и художественно-педагогической работы в ансамблях с вокалистами или инструменталистами, представляет собой многогранную профессию, объединяющую элементы мастерства педагога, исполнителя, импровизатора и психолога. В настоящее время данная область остается наиболее распространенной для пианистов, обладающих универсальными критериями профессионального мастерства.

Экспертность концертмейстера проявляется через концертмейстерскую интуицию, такт, гибкость и чутье, что обеспечивает ансамблевое единство и художественную целостность музыкальной концепции. Ансамблевое единство, как следствие музыкального взаимодействия высокого уровня, предполагает общение на уровне музыкального языка. В учебной среде концертмейстер, работая с учащимися, обеспечивает взаимопонимание и обратную связь, компенсируя недостатки музыкальной коммуникации профессиональными качествами и интуицией.

Эффективность ансамблевой слитности зависит в значительной степени от качества взаимоотношений и человеческого взаимопонимания между концертмейстером и инструменталистом. Концертмейстер должен владеть искусством общения как средством передачи информации не только вербально, но и музыкально. Умение создать комфортные условия для общения, выслушать и понять состояние собеседника является важной частью его профессионального репертуара.

В сфере исполнительского музыкознания замечается ограниченное внимание к научному анализу категории мастерства, особенно в контексте концертмейстерской деятельности. Задача определения критериев профессионального мастерства осложняется ввиду феноменальной природы ключевого аспекта этого мастерства – интуиции. Эмоциональная выразительность музыкальных произведений часто сама по себе оказывает глубокое воздействие на слушателя, минуя необходимость для интерпретатора тщательного разбора музыкального языка.

Среди многих музыкальных профессий концертмейстерство выделяется своим особым требованием к универсальным коммуникативным способностям. Термины, используемые в методической литературе, такие как «особое чутьё», «концертмейстерская жилка» или «концертмейстерская интуиция», описывают не только исполнительские и педагогические аспекты, но в большей степени обращают внимание на психологические характеристики.

Важно подчеркнуть, что развитие интуиции у концертмейстера требует учета основных предпосылок, способствующих ее формированию. Однако, вопреки

ограниченному научному изучению этой темы, она остается ключевым элементом в контексте концертмейстерского искусства.

В сфере исполнительского музыкознания концертмейстерская деятельность долгое время оставалась в тени внимания исследователей, что обусловлено сложностью определения критериев профессионального мастерства в контексте данной профессии. Однако, выделяя ключевые аспекты, становится ясно, что концертмейстер обладает феноменальным качеством интуиции, которая играет важнейшую роль в его профессиональном мастерстве. Эмоциональная выразительность произведения, часто требующая специализированной работы по декодированию музыкального языка, оказывает сильное воздействие на слушателя.

Концертмейстерство представляет собой область, где универсальные коммуникативные способности оказываются особенно важными. В методической литературе подчеркиваются такие психологические качества, как «особое чутьё», «концертмейстерская жилка» и «концертмейстерская интуиция», которые сосредоточены не столько в исполнительских и педагогических аспектах, сколько в психологических свойствах.

Исследования также выявили, что профессиональная мобильность концертмейстера является комплексной и включает в себя как профессиональные навыки, так и личностно-психологические, а также социально-коммуникативные характеристики. В современных условиях акцент на психологической компетентности концертмейстера оказывается важным аспектом, равноценным его исполнительским и педагогическим способностям, умениям чтения с листа и транспонирования.

В определенных сценических ситуациях, таких как ответственные концерты и конкурсные выступления, концертмейстер становится не только исполнителем, но и психологом, способным снимать напряжение с солиста, создавать артистический настрой и помогать пережить неудачи. Таким образом, концертмейстерская деятельность, кроме своих явных функций, также предполагает эффективное взаимодействие на психологическом уровне, способствуя устойчивости артиста к стрессовым ситуациям и развитию его профессионального потенциала.

Профессиональные навыки, абстрактные концепции, эвристические методы и приемы, и, что более важно, взаимосвязь и эволюция этих компонентов, формируют сложный ансамбль, который лежит в основе принципов музыкально-творческой деятельности концертмейстера.

Роль пианиста-концертмейстера в качестве помощника и наставника, работающего с учениками-солистами в вокальных и инструментальных классах детских музыкальных школ и школ искусств, представляет собой многогранное и важное направление в музыкальной педагогике. В данной области концертмейстер выступает в роли сотрудника, не выбирающего своих партнеров, и взаимодействует с учащимися различных возрастных групп, обладающими разным уровнем слухового и исполнительского опыта.

Работа в классе требует от концертмейстера богатого знания не только собственной партии, но и умения оперировать информацией о строе, тембрах, технических и динамических особенностях инструмента. Он должен быть владельцем знаний о штриховом разнообразии и специфике звукоизвлечения, что способствует высококачественному и внимательному сопровождению.

Опыт работы концертмейстера в инструментальном классе дает ему значительные педагогические навыки, включая методику обучения игре на солирующем инструменте. Иногда такие специалисты могут заменять педагогов по специальности, благодаря обширным знаниям и умениям, приобретенным в процессе сотрудничества с учениками разного уровня мастерства. Это подчеркивает значимость и универсальность компетенций, развиваемых в контексте концертмейстерской деятельности в области музыкального образования.

Конкретный процесс изучения произведения может быть разделен на следующие этапы:

Предварительное прочтение: этот этап включает в себя первичное ознакомление с произведением, выявление его структуры, основных мелодических и ритмических элементов.

Музыкально-слуховое представление: развитие способности воспринимать и представлять музыку в уме, создавая внутреннюю картину звучания.

Отработка трудностей: фокусировка на технических аспектах, разрешение трудностей в игре, а также изучение особенностей каждой части произведения.

Создание образа: разработка художественного образа произведения, включая в себя интерпретацию, выявление основных идей и эмоциональных элементов.

Воплощение замысла: завершающий этап, на котором концертмейстер воплощает созданный образ в исполнении, с учетом индивидуальных особенностей и характеристик произведения.

Еще одним крайне важным аспектом исполнения является ловкость и включенность концертмейстера. Во время концертов и конкурсов, когда преподаватель-концертмейстер сопровождает различных учеников, существует разнообразие ситуаций. Некоторые из них уже имеют опыт выступлений на сцене, в то время как для других это первый опыт. Ребенок может столкнуться с волнением, забыть текст, пропустить фразу или, наоборот, повторить его. Контроль за процессом исполнения, активное слежение за солистом и мгновенное реагирование на любые неожиданности — вот задачи, которые стоят перед концертмейстером.

Важно также установить контакт с учеником, чтобы он видел в концертмейстере не только профессионала, но и поддерживающего друга. Партнерство и совместная работа на сцене создают атмосферу творчества и взаимопонимания.

Таким образом, формирование навыков концертмейстера представляет собой сложный и многогранный процесс, который включает техническую мастерство, творческое мышление, внутреннюю вовлеченность и взаимодействие с исполнителем. Концертмейстер должен быть готов к различным сценическим ситуациям, проявлять ловкость и активность, поддерживать ученика на разных этапах подготовки и выступления.

Можно отметить, что концертмейстерство, выходя за пределы традиционного восприятия как исполнительской профессии, представляет собой уникальное искусство, влияющее на различные сферы музыкальной деятельности. Работа концертмейстера в ансамбле, в педагогическом процессе и взаимодействии с учениками различных возрастов требует высокого уровня музыкальной, коммуникативной и психологической компетентности.

Особенности концертмейстерской деятельности, такие как мастерство владения инструментом, глубокое знание музыкальной литературы, умение работать с оркестром и солистами, а также выдающиеся коммуникативные навыки, делают эту профессию неповторимой и значимой в мире музыки.

Кроме того, концертмейстерская роль в образовательном процессе подчеркивает важность универсальных навыков, таких как обширные педагогические и методические знания, способность к адаптации к различным возрастным и уровневым группам учеников.

Таким образом, концертмейстерство олицетворяет собой не только искусство сопровождения и взаимодействия в ансамбле, но также представляет собой ценный ресурс в образовании, способствуя формированию выдающихся музыкальных личностей и обогащая культурное наследие.

В заключении, подготовка концертмейстера представляет собой глубокий и многогранный процесс, где технические аспекты переплетаются с творческим мышлением. Творчество в этом контексте рассматривается как неиссякаемый источник созидания и открытия новых музыкальных горизонтов. Концертмейстер должен быть не только виртуозом на своем инструменте, но и тонким художником, формируя музыкальные образы и воплощая их в жизнь. Каждый этап подготовки, начиная от предварительного прочтения произведения и заканчивая воплощением художественного задуманного, требует от него тщательности,

глубокого понимания музыкального материала и тонкости восприятия. Несмотря на техническую подготовку, важнейшим моментом является внутреннее вовлечение и восприятие музыки как искусства. Способность вливать себя в каждую ноту, создавать образы и переносить эмоции на слушателей делает концертмейстера настоящим художником сцены. И последнее, но не менее важное – взаимодействие с учеником. Концертмейстер, как наставник и партнер, играет роль поддержки и вдохновения. Этот процесс должен быть не просто обучением, а взаимным творческим союзом, где оба участника стремятся к искусству и совершенству. Таким образом, подготовка концертмейстера – это уникальное искусство, где взаимодействие технических навыков и творческого мышления создает гармоничное и прекрасное музыкальное исполнение.

Литература и источники:

1. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Приложения. - Л., 1961.
2. Смирнов М.Л. О работе концертмейстера / М.А. Смирнов. – М.: Музыка 1990. – 320 с.
3. Цатурян К.А. Чтение с листа. Теория и методика обучения игре на фортепиано / К.А.Цатурян. – М.: Владос, 2001. – С. 14
4. Винокур Л.И. Первоначальное обучение искусству аккомпанемента: учебно-методическое пособие / Л.И. Винокур – М.: Изд-во МГПИ, 1978. – Ч. 1. – 46 с.
5. Ревенчук В.В. Методика формування навичок акомпанування у концертмейстерського класі / В.В. Ревенчук // Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Серія: Психолого – пед. науки. – Ніжин, 2011. – Вип. 6. – с. 89-92.

ИНТОНАЦИОННАЯ РАБОТА НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО В ДМШ

Козлова Е. В.

Республика Казахстан, г.Алматы

Интонация – от латинского *intono* – произношу нараспев, запеваю. Музыкально и акустически правильное воспроизведение высоты и характера звуков (созвучий).

Курс «сольфеджио» является практической дисциплиной и направлен на развитие музыкальных способностей. Он вырабатывает у учащихся определенную систему знаний и навыков, необходимых для их последующей музыкальной деятельности.

Пение – основа сольфеджио. Правильное и выразительное пение – это едва ли не основной навык, приобретаемый на уроках сольфеджио. Хотя пение природный фактор, тем не менее, в силу ряда причин дети в последнее время поют меньше и хуже. Задача уроков сольфеджио научить детей петь, но не только развить голос, но и научить учеников безотрывно слушать себя при пении, все время анализировать его с разных точек зрения: точности высоты по отношению к строю, протяженности, штриховки, силы звука и т.д. При этом нельзя забывать и о художественной стороне исполнения. Таким образом, развитие вокально-интонационных навыков – сложнейшая задача, которая стоит перед педагогом на уроках сольфеджио.

Обучение на школьном этапе образования должно строиться с учетом психологии детского восприятия, а значит, в условиях практической деятельности. Поэтому исключаются индивидуальные опросы, заучивание длинных и сложных правил, смысл которых пока еще неясен детям. Усилия педагога направлены на приобретение учащимися практических навыков - это овладение клавиатурой, свободное построение на ней интервалов и аккордов, ориентация в разных тональностях, транспонирование мелодий, переложение аккордовых последовательностей в разные типы фактурного изложения, выполнение несложных импровизаций.

Речевой фактор используется в виде коллективного озвучивания и комментирования выполняемых действий, а также коллективного произнесения простых и коротких правил. В этом методе обязательным условием для работы в классе является опора на фортепианную клавиатуру, которая имеется на партах, а также вывешена у доски на планшете (здесь клавиши крупнее 3–3,5 октавы). Фортепианная клавиатура используется как эффективное, наглядно-вспомогательное средство в изучении и практическом усвоении учебного материала. Во-первых, именно в ней «зашифрована» вся необходимая информация по музыкальной грамоте. Во-вторых, наличие персональной клавиатуры, находящейся на парте, предоставляет каждому ученику непосредственно участвовать в практических формах работы. Все понятия, технические приемы, упражнения осваиваются сначала на таких клавиатурах одновременно со звучащим оригиналом – инструментом, только после этого выполняются письменные задания. За фортепиано обычно работают два ученика, у планшета с изображением клавиатуры – один или двое.

Также не менее важным условием для прочного усвоения и закрепления теоретических знаний, прежде всего в младших классах, является интонирование выполняемых на инструменте заданий. То есть, пропеваются названия звуков во время построения на фортепиано тонов и полутонов, интервалов, аккордов, проигрывания гамм и т.д. Данный методический прием развивает достаточно прочные музыкально-слуховые представления, навыки чистого интонирования и зрительно-слуховые ассоциации. Обычно к четвертому-пятому году учащиеся, в основном, не нуждаются в опоре на реальное звучание, обходясь представлениями, накопленными в памяти, и пользуясь лишь фортепианной моторикой (выполнением фортепианных движений на изображенной клавиатуре).

Как показало время, вследствие применения такой методики обеспечивается и интенсификация обучения, и сохранность психологического здоровья ребенка. Учащиеся за короткий срок усваивают довольно большой по объему и сложности учебный материал (по некоторым позициям опережающий школьный курс предмета), при этом они не только не испытывают каких-либо умственных, физических, временных перегрузок и эмоционального напряжения, а наоборот, развивают продуктивное мышление, ощущая себя свободной и уверенной в своих силах личностью. В свете вышеизложенного педагог не ограничивается рамками, регламентирующими количество тем по классам. Ему предоставляется свобода в распределении материала, исходя из степени усвоения, необходимости более пристального изучения либо повторения его учащимися.

Вокально-интонационные упражнения развивают умение интонировать отдельные попевки, часто встречающиеся в песнях, мелодиях классического репертуара; цепочки ступеней, интервалов, мелодических оборотов, аккордов, гармонических оборотов. Они подготавливают музыкально-слуховую базу для переходов к формированию навыков чтения с листа, заучиванию наизусть, сочинению и импровизации. Кроме того, цель интонационных упражнений – укрепить активным исполнением полученные на уроке теоретические сведения. Физические ощущения при работе голосового аппарата и многократное вслушивание в свое пение способствуют запоминанию. Таким образом - роль вокально-интонационных упражнений в процессе формирования и развития музыкального слуха очень велика.

В 1-2 классах дети должны приобрести первоначальные певческие навыки: уметь правильно брать дыхание, петь распевно, добиваться чистой интонации и т.д., но физиологические особенности детского организма ограничивают возможности учащихся. Диапазон голоса может быть большим даже у школьника младшего возраста, но, одинаково ли хорошо звучит его голос на всем его протяжении? Этим вопросом занимались и продолжают заниматься многие ученые: вокалисты, фониатры, физики-акустики. Детский певческий голос имеет в своем диапазоне определенный участок, звучащий особенно хорошо. Эта «звучащая зона» детского голоса находится между *mi* и *si* первой октавы. Детям 7-8 лет, интонирующим точно, она наиболее удобна и для слухового восприятия, и для

воспроизведения. Эта акустическая особенность детского голоса требует от учителя большого внимания при выборе репертуара.

Лишь на первом году обучения развитие чистоты интонации является отдельной формой работы на уроках сольфеджио. В дальнейшем работа над интонацией включается практически во все разделы сольфеджио.

Правильное пение – залог чистой интонации, оно формирует слух. Поэтому педагогу следует при любых формах работы, будь то интонационные упражнения, чтение с листа или пение выученных песен, неукоснительно следить за качеством пения. Нельзя допускать пения без дыхания, отрывистым звуком или пения с закрытыми губами, едва слышного.

В младших классах пение следует начинать с *певческой установки*:

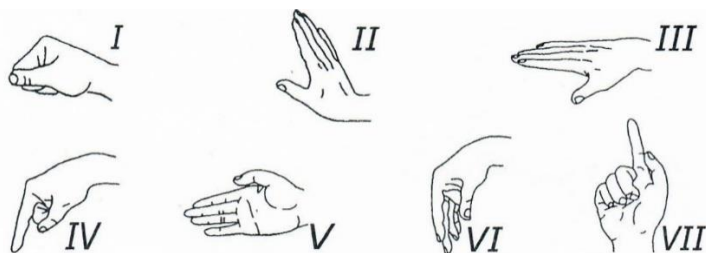
1. правильная удобная *посадка* – это установка на внимание,
2. правильное *дыхание* поможет выработать ровный звук.

Для того чтобы дети слышали себя нужно петь тихо, не форсируя звук. (Я в таких случаях говорю, что нужно петь «тихо и чисто, а не громко и грязно»). Маленькие песни лучше петь без аккомпанемента.

Развитие навыка чистого пения у начинающих следует начинать с небольших попевок, построенных на отдельных интонационных оборотах. Например, Л. Виноградов предлагает начинать с пения нисходящей терцовой интонации (как показала практика на первоначальном этапе удобнее петь сверху вниз).

Я полагаю, что логичнее начинать с интонирования унисона и пения на одном звуке, хотя в некоторых случаях это и может быть сложнее, чем интонирование нисходящей терции. Затем мелодические обороты постепенно усложняются, добавляются ступени, расширяется диапазон попевок. Для каждого мелодического оборота педагогом подбираются удобные для пения мелодии, которые поются со словами, ступенями, нотами от разных звуков. Для закрепления отдельных интонаций полезны различные игровые формы, поскольку игра позволяет ребенку работать на уроке не пассивно, а творчески. Игровое начало помогает ребенку легче усвоить материал, мобилизовать внимание.

На ранних этапах музыкального образования особенно хороши различные наглядные приемы в развитии вокально-интонационных навыков – столбица, лестницы, ручные знаки. К оригинальным и наиболее ценным учебным средствам относятся ручные знаки ладовых ступеней по методике Георгия Струве или методике Дмитрия Огороднова.



Ладовые жесты

Ма – VIII - руки высоко над головой

Ри - VII - руки домиком над головой

Ле – VI - кисти над лбом, запястьями вверх

Лё – V - пальцы стоят на лбу

Зе – IV - тыльная сторона пальцев на висках

На – III - пальцы над верхней губой

Ве – II - тыльная сторона пальцев под подбородком

Му – I - ладони прилегают к груди

Ры - VII - руки запястьями вниз

Ле – VI - ладони внизу соединены пальцами вперед

Ло – V - руки кольцом внизу

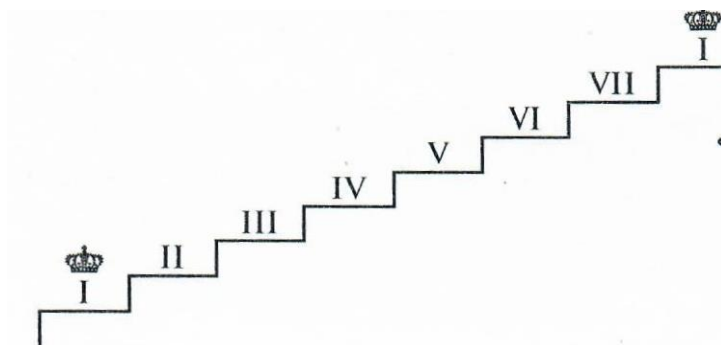
Ручные знаки выполняются на разной высоте в соответствии с относительной высотой звуков. Таким образом, наглядно изображается также звуковысотное движение мелодии. Ручные знаки требуют осмысленных, эмоционально окрашенных, достаточно крупных движений, которые помогают ребенку сосредотачивать внимание на отдельных звуках, а также служат средством общения между педагогом и учеником.

Ручные знаки помогают с самого начала создать у детей ясные слуховые представления ладовых ступеней и закрепить их, они соединяют воедино слуховые, зрительные и двигательные ощущения, что соответствует детской психике.

При работе с помощью транспонирования равномерно развивается диапазон детских голосов, а также, что очень важно, учитываются индивидуальные различия голосового диапазона детей. Поэтому на каждом уроке необходимо петь в разных тональностях. Пользуясь мотивами, мелодиями песен с текстом, очень удобно работать над звуком. Нетрудно будет, и разучить песню по ступеням, а потом спеть с названием звуков.

При разборе и разучивании песен можно использовать и другие наглядные формы работы:

1. Изображение мелодии графически.
2. Работа по столбце, лесенке т.д.



На первом году обучения задача педагога раскрепостить ребенка, привить основные певческие навыки (правильно брать дыхание, петь естественно, без напряжения, активно артикулировать). Только после этого можно приступать непосредственно к работе над интонацией. Песни, разучиваемые на уроках, делятся на две группы. Одни – короткие и простые – служат материалом для слухового анализа, пения ритмослогами, транспонирования и т.д. Другие – длинные, более сложные – нужны для развития образно-художественного мышления.

К 2-3 классу дети физически окрепли, их голосовой аппарат укрепился, дыхание стало полнее и глубже, что дает возможность повысить требования к вокальным навыкам детей. По-прежнему, очень полезны небольшие хоровые распевания в начале урока. В них могут быть включены: пение гамм или упражнений из учебника, секвенций, ступеней гаммы или отдельных мелодических попевок, наконец, какой-либо выученный пример из сборника сольфеджио или песня. Они должны быть связаны с изучаемым материалом, укреплять его. С 3 класса следует обязательно включать в распевание элементы двухголосия. Хорошо проводить это распевание стоя. Не рекомендуется включать в распевание какой-либо новый материал или чтение с листа: задача распеваний – сосредоточить внимание детей на качестве звучания.

Пение гамм

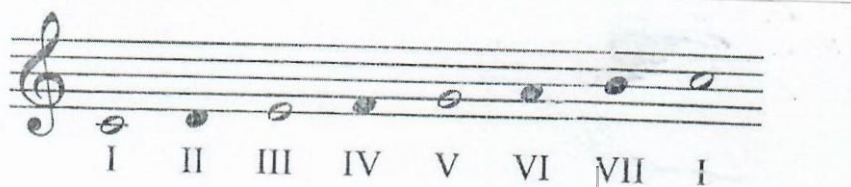
Пение гамм начинается в 1 классе, но так как у детей младшего возраста края диапазона развиты слабо, необходимо начальные упражнения использовать в пределах кварты-квинты и постепенно доводить до октавы. Известно, что плавное движение легче интонируется в нисходящем направлении и поэтому мелодические построения следует выбирать предпочтительно с нисходящим поступенным движением. В.А. Вахромеев предлагает гамму в пределах октавы предварительно петь в нисходящем направлении.

Большое значение для правильной интонации имеет организованная смена дыхания. Дыхание при пении гамм надо сменять равномерно по тетрабордам.

Воспитание функционального слуха немислимо без гармонии. Ведь только комплекс звуков – аккорд, дает возможность остро почувствовать характер функции и направление тяготения, способствует более чистому интонированию. Поэтому педагогу можно использовать гармонизацию, гармоническую поддержку при пении упражнений этого раздела. Пение гамм (или отрезков гамм) с гармонической поддержкой полезно чередовать с пением а саррелла. Гармонизуя гамму, следует выбрать те аккорды, которые способствуют более яркому слышанию интонационного направления ступеней. При повторении минорного лада и минорных гамм полезно еще раз тщательно отработать интонирование III, VI, VII ступеней. Наиболее ярко запоминаются эти интонации при сопоставлении с одноименным мажором.

В старших классах полезно практиковать пение гамм от данного звука. Это благотворно влияет на выработку способности точно интонировать тоны и полутоны. Здесь можно использовать такое упражнение: ученикам предлагается данный звук представить сначала как I ступень, затем как II, III... Так можно петь отдельно мажорные и минорные гаммы, или чередовать их между собой.

Работа в ладу



Большую роль интонационные упражнения играют в работе над ладом. В первую очередь это упражнения, связанные с интонированием ступеней лада. Для полного осознания ладовых тяготений необходимо пение: 1) отдельно устойчивых ступеней; 2) вводных звуков; 3) разрешение неустойчивых ступеней в устойчивые; 4) опевание устойчивых ступеней.



Для быстрого ориентирования в ладу такие мелодические упражнения, как пение наиболее характерных ступеневых последовательностей. Например, II-I, III-II-I, IV-II-II-I, V-VI-VII-I, VI-VII-I, VII-I. Подобные упражнения хорошо помогают «войти» в лад.

Г.И. Шатковский для этой цели предлагает следующее упражнение, которое он называет «слуховая гимнастика». Эти упражнения представляют собой постепенное движение вверх и возврат к тонике через тритон, сексту и септиму, то есть через такие интервалы, которые создают предельно острое тяготение, «максимально централизуют лад».

Для слухового укрепления чувства ладотональности полезно пение отдельных ступеней гамм вразбивку и пение тональных секвенций. Можно использовать различные наглядные приемы показа ступеней (столбца, «лесенка»). В этом разделе следует проработать и пение одноименных тонических трезвучий, знакомых детям по окраске, сосредоточив внимание на интонации терцового тона, в мажоре и миноре.



Пение интервалов

Изучение и освоение интервалов в классах сольфеджио имеет большое значение: правильно слышать и верно интонировать интервалы в тональности и от звука необходимо

для совершенствования навыка чтения с листа. В процессе работы над интервалами очень важно применить правильную методику, состоящую в следующем: запомнить мелодию интервала; уметь различать ее на слух и повторять голосом; уметь представить себе интонацию интервала по названию.

Владение интервалами, то есть умение их петь, слышать, называть, необходимо для всего хода развития навыков чтения с листа и записи диктантов. Однако овладение интервалами – длительный путь, работа должна вестись на протяжении всего курса сольфеджио.

Если в первом и втором классах интонация интервала была связана с песней, то с третьего класса организующим началом будет лад, тональность: спеть интервал помогает настройка в тональности, где слухом закреплены звучания разные ступеней, из которых и составляется интонация интервала. Чем яснее будет ладовое положение интервала, тем легче его спеть. Так, большую терцию легко спеть на I и V ступенях вверх. Чистая квинта легче интонируется от I и V ступеней вверх и от II и V вниз. Поэтому, составляя упражнения для пения интервалов, педагог должен учитывать их положение в ладу и связанную с этим трудность.

Для того чтобы пение интервалов не обратилось в пение отдельных ступеней, его составляющих, полезно применять пение их от данного педагогом звука, на слоги, в предварительно настроенной, но не названной тональности. Тогда внимание учащихся будет направленно на то, чтобы воспроизвести именно интонацию интервала, хотя подсознательно ладовое положение интервала будет влиять на исполнение.

К концу третьего класса важно выработать у детей активные слуховые представления простых интервалов и добиться их чистого интонирования. На это требуется время и многократное повторение. Поэтому упражнения с интервалами полезно петь на каждом уроке наряду с пением гамм и ступеней. Можно петь их хором, всем классом, чтобы слабые ученики слышали правильное звучание, и лишь постепенно переходить к пению по группам и индивидуально. Полезной формой пения интервалов является пение тональных секвенций (секунды, терции, квинты).

Пение аккордов

Широко распространено в педагогической практике интонирование аккордов. Для усвоения трезвучий в тональности следует петь их по группам: T5/3, S5/3, D5/3. От звука в младших классах поются трезвучия по видам: B5/3, M5/3, Ув 5/3, Ум 5/3. При пении аккордов от звука учащиеся должны направлять внимание не только на интервальный состав аккордов, но и представлять его целиком.

Для большей активизации слухового представления при пении секст- и квартсекстаккордов следует отдельно отработать теоретическое строение аккорда, обращая внимание на первый интервал. Надо добиться того, чтобы уже первые два звука как бы влекли за собой третий, образуя мелодию аккорда. Постепенно в слуховом сознании, в памяти закрепятся мелодии этих аккордов, как это происходит с трезвучиями мажора и минора. Пение секст- и квартсекстаккордов должно стать привычным, т.е. повторяться много

раз в разных формах работы: в пении настройки, в секвенциях, в попевках, в песнях. В 7 классе надо добиваться от учащихся, чтобы они свободно интонировали от заданного звука все пройденные аккорды. Их насчитывается всего 14. Для начала удобно придерживаться определенного порядка в построение аккордов.

Можно рекомендовать пение (и игру на фортепиано) аккордов в такой последовательности



Вариантом этого упражнения может быть такое же последование, но с разрешением всех диссонирующих аккордов.

Значительную помощь в работе над активизацией слуха и развитием устойчивой интонации оказывает упражнение в настройке по камертону. Этим упражнением следует заниматься в шестом и седьмом классах ДМШ. Настройку надо производить по камертону *a*1 = 440 Гц. Или задавать себе исходный звук.

Круг тональностей следует разделить на группы:

А) *dur*, в котором звук *a* является диатонической ступенью:

Б) *moll*, в котором звук *a* является диатонической ступенью или VII# гармонического или мелодического вида;

В) *dur*, в котором звук *a* является хроматической ступенью;

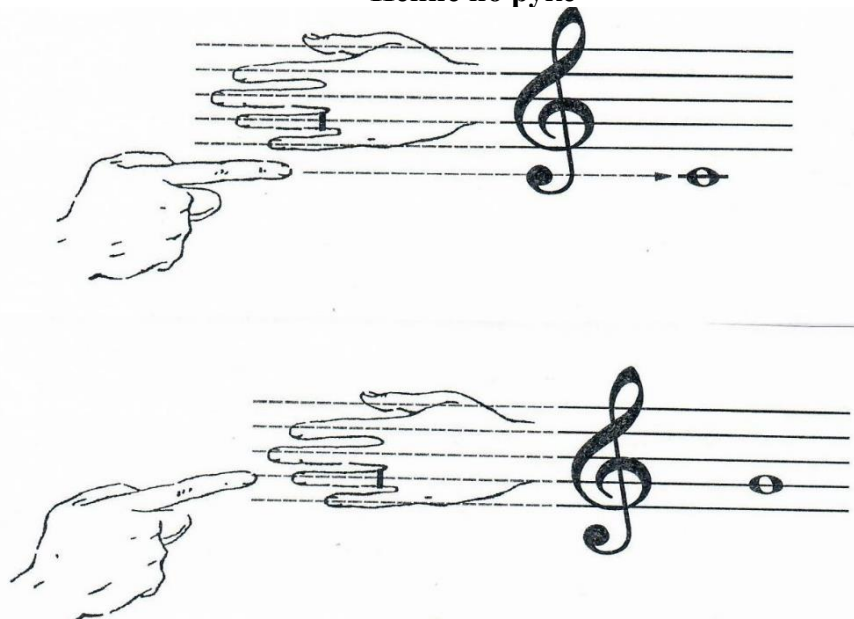
Г) *moll*, в котором звук *a* является хроматической ступенью.

Рекомендуется, чтобы учащиеся не торопились сразу находить

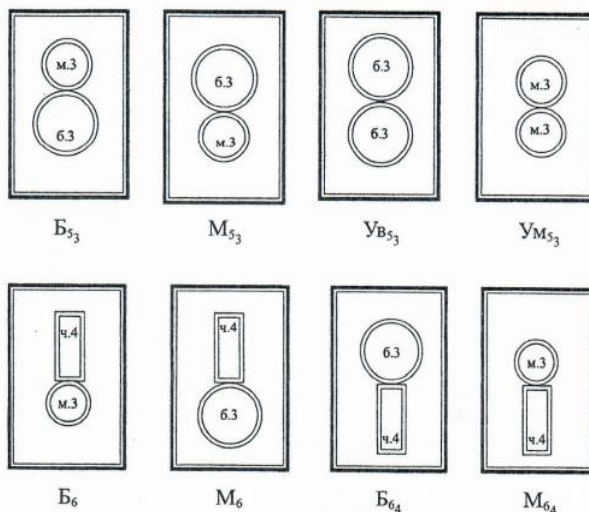
I ступень тональности, а пользовались по возможности вводными интонациями с последующим закреплением тоники.

Поскольку часто материалом для интонационных упражнений служат изучаемые теоретически элементы музыкального языка, а сами упражнения необходимы для создания слуховых внутренних представлений учащихся, работа над развитием навыков точного интонирования необходима на каждом уроке сольфеджио. Без регулярной, системной работы над интонацией невозможным станет успешное освоение таких разделов сольфеджио как сольфеджирование, чтение с листа, пение двухголосия.

Приложение Пение по руке



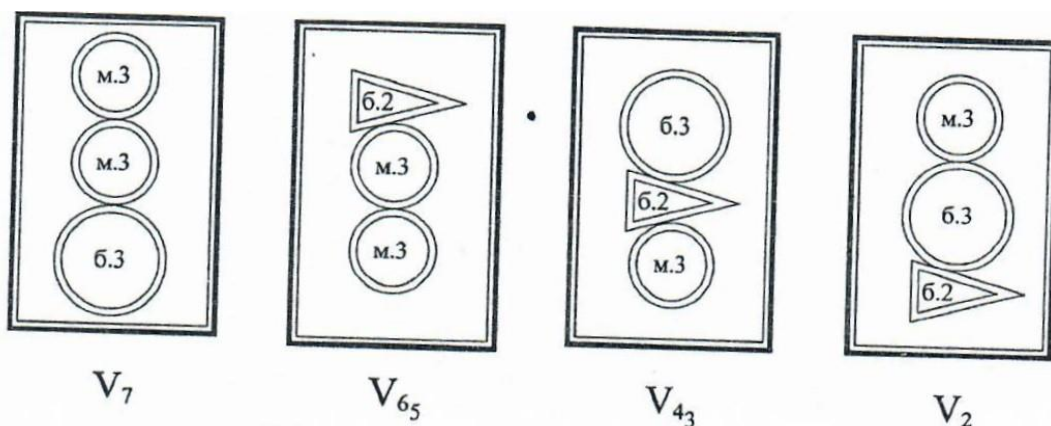
Пение трезвучий



Интерваллы

<p>чистая прима</p> <p>ч.1</p>	<p>малая терция</p> <p>м.3</p> <p>большая терция</p> <p>б.3</p>	<p>малая секунда</p> <p>м.2</p> <p>большая секунда</p> <p>б.2</p>
<p>чистая кварта</p> <p>ч.4</p> <p>чистая квинта</p> <p>ч.5</p>		<p>ув.4</p> <p>ув.4</p> <p>тритоны</p> <p>ум.5</p>
<p>чистая октава</p> <p>ч.8</p>	<p>малая секста</p> <p>м.6</p> <p>большая секста</p> <p>б.6</p>	<p>малая септима</p> <p>м.7</p> <p>большая септима</p> <p>б.7</p>

Обращения D7



Литература и источники:

1. Белая Н.В. Маленькие хитрости или как сделать сольфеджио любимым занятием. Композитор. СПб. 2019
2. Вахромеев. В.А. Вопросы методики преподавания сольфеджио в детских музыкальных школах. М. 1978
3. Курина Г. Первый год в классе сольфеджио. Методическое пособие. Композитор. СПб. 2019
4. Огороднов Д. Е. Музыкально-певческое воспитание детей. М. 1974
5. Первозванская Т. Сольфеджио на пять. Рабочие тетради.
6. Сиротина Т. Музыкальная азбука. Музыка. М. 2004
7. Шатковский Г.И. Развитие музыкального слуха и навыков творческого музицирования. (Методическая разработка для преподавателей ДМШ и ДШИ). – М., 1986

ИЗУЧЕНИЕ ОПЫТА СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КОМПЕТЕНТНОСТНОГО ПОДХОДА

Ботабаева Ж.К.

Республика Казахстан, г. Алматы

Реализация новой модели образования требует применения комплекса подходов к организации всего образовательного процесса и педагогической деятельности в целом. Наиболее востребованными и положительно зарекомендовавшими себя подходами в развитии системы образования считаются: аксиологический; информационный; личностно-деятельностный; проблемно-ориентированный; практико-ориентированный; проектный; технологический и ряд других. В современных условиях развития информационного общества вызывает наибольший интерес интегрированный подход, получивший название компетентностного.

Исследованиям возможности, структуры, видов компетентностного подхода, его составляющих посвящено много научно-исследовательских и практических работ. Интерес к исследованиям и практическому использованию компетентностного подхода объясняется потребностью общества в существенной модернизации системы образования в целом, которая все настойчивее заявляет о себе как о факторе (основной движущей силе) эффективного развития экономики и всей социально-политической ситуации в стране.

Востребованность новых подходов к процессу, а, главное, к результатам подготовки выпускников вузов и школ объясняется все возрастающей обеспокоенностью оторванности получаемого образования от насущных потребностей общества в решении существующих проблем в различных областях науки и производства. С другой стороны, все ярче проявляются негативные стороны самого процесса подготовки как выпускников школ, так и будущих специалистов, отражающие: несформированность положительной мотивации к учению; недостаточное стремление у подрастающего поколения к самостоятельному приобретению новых знаний и формирование видов деятельности; деформированность системы ценностей у подрастающего поколения; практически полное отсутствие индивидуальной позиции обучающихся на всех ступенях получения образования как к процессу учения, так и полученным результатам. И это происходит в то время, когда стремительно нарастает потребность общества и государства в инициативных, критически мыслящих выпускниках школ и вузов.

Учитывая тенденции развития образования в стране, естественно напрашивается необходимость поиска новых моделей образования, подходов и механизмов модернизации подготовки и в школах, и в вузах. Современный этап развития экономики страны ориентирован на специалистов другого уровня подготовки, который намного превосходит показатели уровня образования большинства выпускников как средней, так и высшей школы. Но самое главное, что новый уровень подготовки ориентирован не на простое повышение показателей подготовки, а на кардинально другой, принципиально отличающийся от устоявшегося знаниевого уровня. Обществу необходим не просто энциклопедист, а специалист нового типа, т.е. специалист не только знающий что, а понимающий и умеющий, как и для чего применить новые знания в выбранной предметной области, какие новые знания необходимы для решения насущных задач общества и государства.

По мнению ученых компетентностный подход предполагает соединение в единое целое образовательного процесса и его осмысления, в ходе которого и происходит становление личностной позиции учащегося, его отношения к предмету своей деятельности.

Компетентностный подход не отрицает традиционный, а дополняет его, включая как образовательный элемент субъектность ученика. То есть в идеальной модели компетентностного подхода результат образования принципиально зависит не только от предложенного извне содержания, но и от личностных особенностей, заинтересованности и способности в обучении ученика.

Основная идея компетентностного подхода заключается в том, что образование должно давать не отдельные разрозненные знания, умения и навыки, а развивать способность и готовность обучающегося к деятельности в различных социально-производственных условиях.

Компетентностный подход - это попытка привести в соответствие профессиональное образование и потребности рынка труда, т.е. компетентностный подход - связан с заказом на образование со стороны работодателей. Компетентностный подход предполагает, что результаты образования признаются значимыми за пределами системы образования.

Главная задача компетентностного подхода выяснить и включить в образовательную траекторию то, без чего подготовка специалиста не может состояться, что необходимо и достаточно знать и уметь делать будущему специалисту.

Компетентностный подход является отражением потребности общества в подготовке специалистов и выпускников школ, которые обладают не только определенными знаниями, но и сформированными умениями применять полученные знания для решения определенных задач в различных условиях.

Исследователи нового подхода модернизации образования отмечают ряд проблем в системе общего и профессионального образования, которые формально, не затрагивая сущность и структуру компетентностного подхода, очевидным образом влияют на возможности его применения.

Проблемы применения компетентностного подхода четко выделяет в своей работе А.Г. Бермус, к которым он относит:

- 1) проблемы учебников, в том числе, возможностей их адаптации в условиях современных гуманистических идей и тенденций в образовании;
- 2) проблемы государственного стандарта, его концепции, модели и возможностей непротиворечивого определения его содержания и функций в условиях образования;
- 3) проблемы квалификации преподавателей и их профессиональной адекватности не только вновь разрабатываемому компетентностному подходу, но и гораздо более традиционным представлениям о профессионально-педагогической деятельности;
- 4) проблемы противоречивости различных идей и представлений, бытующих в современном образовании.

Условия развития и использования компетентностного подхода:

- использование избыточной информации для развития умений и формирования отношений к изучаемому предмету в условиях неопределенности;
- преобладание самостоятельной познавательной деятельности;
- использование технологий, способных вырабатывать самооценку деятельности;
- использование индивидуальной, групповой, коллективной познавательной деятельности, организация коллективных обсуждений индивидуальной, групповой работы, защита полученных результатов и достижений;
- учет субъективного опыта учащихся при выборе траектории обучения;
- целенаправленное развитие рефлексии (познавательной, социальной, психологической).

Методы и технологии, используемые в компетентностном подходе, должны быть ориентированы на формирование деятельностной части компетенций, обеспечивающих в первую очередь самооценку, саморазвитие и самореализацию будущего специалиста.

Большинство исследователей считают, что наибольшими возможностями при реализации компетентностного подхода обладают следующие методы и технологии обучения:

- метод проектов;
- технологии портфолио;
- технологии компьютерного обучения.

Компетентностный подход вносит новое в образовательный процесс, в первую очередь с точки зрения необходимости тщательного анализа содержания образования, структуры, пересмотра форм и разработки новых методик. Но следует понять, что подлинно инновационным обучение становится не в результате смены самой по себе информационной технологии, а на основе развития новых стратегий образования, которые прошли путь от полного игнорирования самого факта личностной позиции обучающегося перед целью «усвоения знаний» - к признанию способности к самоорганизации познания и утверждения ценности развития индивидуальности. [1, с.1-4]

При изучении опыта становления и развития компетентностного подхода был выявлен определенный спектр особенностей его использования в рамках зарубежных научных школ, в связи с чем, считаем необходимым уделить этому вопросу более пристальное внимание.

Основные направления развития компетентностного подхода, возникшие относительно независимо друг от друга, представлены на рис. 1.

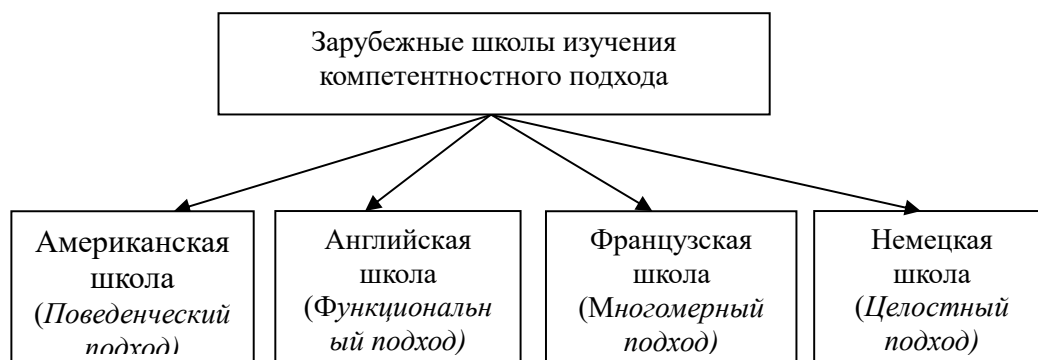


Рисунок 1 – Зарубежный опыт изучения компетенций

Изучение зарубежного опыта целесообразно начинать с США, так считается, что именно там зародился компетентностный подход. Важный вклад в теорию компетентности в середине XX в. внес Р. Уайт. В 1959 году для того, чтобы описать индивидуальные особенности человека, им был введен в обиход термин «компетенция», как *«эффективное взаимодействие (человека) с окружающей средой»* [2, 11]. Особенностью его учения является определение компетентности во взаимосвязке с понятием мотивации. Категория компетенции стала включать в себя личностные составляющие с учетом мотивации и, как следствие, было расширено до понятия *«компетентностной мотивации»*.

Следующим, кто продолжил развивать позицию Р. Уайта, стал Д. Макклеланд. Предложенная им в начале 70-х годов теория о значении мотивации и компетентности в области экономического и политического развития, управления, здоровья и профессиональных успехов была успешно применена на практике. Он считал, что именно компетентность, а не интеллект, – это основа эффективной работы, а компетенции, являясь поведенческими характеристиками, могут быть сформированы через различные виды обучения и развития, в отличие от интеллекта и индивидуальности.

В 80-х годах Р. Бойцис обозначил компетенцию как «основную характеристику личности, которая лежит в основе эффективного или превосходного выполнения работы» [3, 9]. Опытным путем им были определены те основные компетенции, которые бы позволили ему быть наиболее успешным в различных практических ситуациях. Предложенная им *интегрированная модель компетенций, объясняет взаимосвязь этих особенностей, а также их отношения не только с функциями управления, но и с внутренней организационной средой* [3, 17]. В эти компетенции входили отличные коммуникативные навыки, способность работать с людьми, точная и позитивная самооценка, высокий уровень мотивации, способность логического мышления, а также способности к эффективному использованию ресурсов.

Его метод компетенций делает упор на валидность критериев: важно то, что действительно приводит к наилучшему исполнению работы, а не факторы, наиболее достоверно описывающие все характеристики человека в надежде, что некоторые из них будут относиться к исполнению работы [4, 119]. Ключевым выводом разработок является то, что организация может приобрести значительную для себя выгоду, если будет проводить отбор на основе компетенций, что позволит более точно прогнозировать наилучшего выполнения работы, а также будет способствовать сохранению персонала организации.

Следующими представителями данной школы были *Лайл М. Спенсер-мл. и Сайн М. Спенсер*. В основу их разработок легли учения Р. Бойциса. Опираясь на результаты его трудов, они разработали «Словарь компетенций», предложив свое определение термину «компетенция», которое, тем не менее, схоже с определением, данным Р. Бойцисом. «Компетенции – базовое качество индивидуума, имеющее причинное отношение к эффективному и/или наилучшему на основе критериев исполнению в работе или в других

ситуациях» [4, 158]. В качестве практического приложения подхода, основанного на компетенциях, ими был предложен метод отбора на базе компетенций, по их мнению «успешное соответствие человека работе зависит от точной оценки индивидуальных компетенций, моделей компетенций для данной работы и метода оценки «хорошего соответствия» между человеком и работой».

Следующими представителями, которые изучали компетенции стали А. Лючия и Р. Лепсинг. Их заслуги в данной области сводятся к тому, что они разработали модели компетентности, позволяющие работодателям получать ожидаемые результаты от инвестиций в сотрудников. На реальных примерах ими в четкой и доступной форме объясняется, как можно повысить производительность рабочих, разрабатывая и используя модели компетенции. Модель компетенций в их понимании представляет собой некий описательный инструмент, который может идентифицировать навыки, знание, особенности личности и поведения, необходимые для эффективного выполнения работы.

Американский подход направлен на выявление поведенческих характеристик компетенции, т.е. этот подход объясняет успех в какой-либо деятельности в зависимости от личностных черт личности. С точки зрения американцев, компетенция – это основная поведенческая характеристика, которая реализуется в эффективном действии и зависит не только от организационных факторов, но и от профессиональной деятельности личности.

Вторым подходом можно считать «Функциональный подход», который зародился в Великобритании. В 80-х годах прошлого столетия правительство Великобритании начало применять компетентностный подход к профессионально-техническому образованию и обучению, для того, чтобы создать единую систему производственных квалификаций. Профессионально-технические квалификации, разрабатываемые в рамках этого подхода, основывались на профессиональных стандартах компетентности, которые позволяли определять ключевые роли, состоящие из множества компетентностей.

Согласно этому подходу, работа должна была выполняться в соответствии со стандартами, только в этом случае можно говорить о ее эффективности, а способность действовать в соответствии со стандартами выполнения работы – это и есть компетенция. Главный вопрос, возникающий при этом подходе к компетенции, – «каковы те существенные требования, которые должны быть реализованы, чтобы считать результат достигнутым? Для достижения требований работники проявляют компетентность, чтобы их деятельность достигала или превосходила описанные стандарты» [5, 20]. Таким образом, для сторонников функционального подхода важным является то, будет ли работа выполнена на должном уровне, а то, за счет чего работник выполнит эту работу, для них не представляет должного интереса.

Проанализировав поведенческий и функциональный подходы, а также изучив все предшествующие попытки понять характер компетенций, Грэм Читхэм и Джэфф Чиверс разрабатывают целостную модель профессиональной компетентности, которая включает в себя функциональные, личностные, познавательные, этические и мета-компетенции [6, 12].

Позже, в 1998 году, авторы усовершенствовали предложенную ранее модель профессиональной компетентности. В новой модели они предложили использовать, зависимость профессиональной деятельности от таких факторов, как масштаб организации и окружающая среда. Еще одним концептуальным изменением стало признание того, что личность и мотивация могут оказывать влияние на профессиональную компетентность, они могут как помогать, так и препятствовать в профессиональной деятельности.

Хочется отметить, что концу 90-х годов в Великобритании понятие компетенции значительно расширилось, охватывая теперь не просто функциональные компетенции, которые связаны со спецификой деятельности, а стало включать в себя базисные знания и характеристики.

В 80-х годах началось становление и развитие компетентностного подхода во Франции, популярность которого пришла на 90-е годы. Появление и развитие компетентностного подхода проходило в 4 этапа:

1. Появление идеи компетентностного подхода внутри предприятий и организаций.
2. Выработка инструментария для практиков и консультантов в области управления человеческими ресурсами.
3. Формирование концептуального представления о компетенциях.
4. Появление критических подходов к определению и развитию компетенций.

Необходимость в разработке новых моделей компетенций, а также определение роли компаний в их развитии стали предпосылкой основного этапа развития компетенций в 1984 г. Характерной чертой управления на основе компетенций стало рассмотрение подхода в контексте права человека на получение профессионального обучения, кроме того управление зависело от коллективных соглашений. С 1993 г. государство стало поощрять разработку подходов на основе компетенций. Причиной этому послужило изменение взглядов на компетентностный подход со стороны Национального бюро по трудоустройству ANPE (*L'Agence nationale pour l'emploi*). Многие предприятия начали отходить от квалификаций и стали активно использовать систему индивидуальной оценки компетенций, так как она была более гибкой для процесса управления. В это время появляются инструменты для развития и измерения компетенций, а сами компетенции все больше акцентируются на управлении человеческими ресурсами.

Подход, сложившийся во Франции, является всесторонним, так как в нем прослеживается сочетание всех подходов, и его можно рассматривать в трех аспектах: знания, опыт и поведенческие характеристики.

В 80-х годах в немецкой системе образования появляется понятие «ключевые квалификации», которое включает в себя индивидуальные компетенции (гибкость, способность к сотрудничеству, этичность, моральная устойчивость). Необходимо отметить, что до рассматриваемого времени, т.е. до тех пор, пока компетенции не стали основным элементом в немецкой системе профессионального обучения и образования, главный акцент в выявлении профессионализма делался на точное определение необходимых знаний, и в меньшей степени на результаты.

В 1996 году немецкая система образования приняла компетентностный подход. Основной акцент делается на учебные планы профессионального обучения, в которых стали указывать стандартную типологию не только профессиональных компетенций, а также личностных и социальных компетенций. Компетенции, относящиеся к профессиональной деятельности, описывают готовность и способность выполнять задачи, решать проблемы и оценивать результаты в зависимости от поставленных целей. Личностные компетенции описывают способность понимать, анализировать и давать оценку возможным путям развития личности, отражают требования и ограничения в трудовой, личной и общественной жизни, а также включают в себя такие свойства личности, как уверенность в себе, надежность, ответственность, независимость. Социальные компетенции описывают готовность и способность создавать и поддерживать отношения, определять выгоду и угрозы во взаимоотношениях, способность взаимодействовать с другими честными способами.

Австрийский подход к понятию ключевых квалификаций схож с Немецким подходом. В соответствии с ним, ключевые квалификации определяются как «функциональные и профессиональные квалификации, включающие непредметные специфические способности и способности структуры личности» [7, 32]. Они разделяются на 3 направления: когнитивные, социальные и личностные компетенций.

Подводя итог, отметим, что наиболее распространенным является многомерный подход, тем не менее, все школы внесли достаточно весомый вклад в развитие теории компетентности [7, 40]. Подходы, возникшие в более поздний период, дополняли предыдущие теории новыми идеями и принципами, делая тем самым компетентностный подход все более популярным.

Литература и источники:

1. «Компетентностный подход: сущность и структура» /Учебные материалы/www.txtb.ru/89/11.html (4с.)
2. Лайл М. Спенсер-мл. и Сайн М. Спенсер. Компетенции на работе. Модель максимальной эффективности работы. Пер.с англ. М.: НИРО.2005.-384 с.
3. Чемяков В. Грейдинг: компетенция и цели компании// Деловой журнал Бизнес-ключ.-2008.-№1
4. Boyatzis, R.E., The competent manager: A model for effective performance. New York: Wiley. 1982
5. Cheetham and Chivers. The reflective (and competent) practitioner: A model of professional competence which seeks to harmonise the reflective practitioner and competence-based approaches. [Электронный ресурс].- Электрон. дан. - Режим доступа: <http://www.smithsrisca.demon.co.uk/PSYcheethametal1998.html>
6. Francoise Delamare Le Deist & Jonathan Winterton. Human Resource Development International, Vol.8, No.1, 27-46, March 2005. White R.W.
7. «Motivation reconsidered: The concept of competence». Psychological review, 1959, №66

ЭФФЕКТИВНОСТЬ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Юсупова Р.М.

Республика Казахстан, г. Алматы

Ансамблевое музицирование представляет собой захватывающую форму деятельности, которая открывает перед учениками самые благоприятные возможности для всестороннего и широкого ознакомления с музыкальной литературой. Эта методика обеспечивает постоянный и быстрый поток новых музыкальных впечатлений и открытий, создавая интенсивный приток богатой и разнообразной музыкальной информации.

В рамках фортепианного ансамбля, который чаще всего представляет собой фортепианный четырехручный дуэт, два участника совместно исполняют музыкальные произведения на одном или двух инструментах. В учебном процессе также широко применяется ансамблевое исполнение в составе трёх (в 6 рук) и четырёх участников (в 8 рук), что добавляет еще больше гармонических и ритмических измерений к музыкальному опыту.

В системе дополнительного образования ансамблевое музицирование с успехом внедряется как один из эффективных методов обучения игре на фортепиано. При исполнении ансамблевых произведений особенно важно научить ребенка слушать не только себя, но и партнера, играя с полным вниманием и самоконтролем. В этом контексте ансамблевая игра, при которой педагог берет на себя исполнение более сложных элементов, а ученик играет легкую партию, способствует развитию ритмичности и выработке уверенности в игре. Легкие пьесы, исполняемые ансамблем, наполняются насыщенным звучанием, а гармоническая окраска способствует более быстрому усвоению нотного текста.

Таким образом, ансамблевое музицирование на фортепиано представляет собой не только метод обучения, но и мощный инструмент для расширения музыкального восприятия, развития ритмических навыков и усовершенствования технического мастерства учеников. Этот подход создает уникальное образовательное пространство, где сочетаются творческое взаимодействие, слуховое развитие и формирование профессионального подхода к музыкальному творчеству.

Особенностью такого образования является варьирование возраста учеников, включая и тех, кто только начинает свой музыкальный путь, таких, как подростки в возрасте 12-14 лет.

С ними можно успешно применять ансамблевое музицирование, используя его для развития навыков чтения с листа. Подросткам предлагается репертуар из облегченных переложений популярных классических и современных мелодий, где ученик выполняет первую партию.

В рамках ансамблевого подхода также акцентируется важность освоения навыков гармонизации мелодии и знакомства с основными гармоническими функциями. Ученику может быть предложено исполнение второй партии, что способствует не только развитию технических навыков, но и ознакомлению с работой педали. Этот подход обеспечивает постоянный поток разнообразных музыкальных впечатлений, способствуя развитию эмоциональной отзывчивости на музыку – важного аспекта формирования центра музыкальности.

Ансамблевое музицирование не только стимулирует художественное воображение исполнителя, но и создает уникальную образовательную среду, где каждый ученик может найти свой индивидуальный путь к музыкальному развитию. Такой подход в дополнительном образовании вносит необходимое разнообразие и глубину в учебный процесс, формируя комплексный музыкальный опыт, который преобразует обучение игре на фортепиано в увлекательное исследование мира музыки для каждого ученика.

Одним из ключевых моментов в процессе обучения игре на фортепиано является совместное музицирование с педагогом. Это важное взаимодействие не только обогащает музыкальный опыт ученика, но и придает ему ощущение полноценного участия в исполнении.

В ходе таких сессий ученик получает не только навыки игры, но и полное представление о музыке в целом. Совместное исполнение с педагогом дает возможность глубже понять структуру музыкальных произведений, освоить тонкости и нюансы интерпретации. Ученик, становясь активным участником совместного музицирования, также развивает свое музыкальное восприятие и чувство стиля.

Более того, ученик чувствует себя полноценным участником исполнения, что придает ему моральное удовлетворение от процесса. Этот опыт также способствует формированию у ученика уверенности в собственных музыкальных способностях и стимулирует его к дальнейшему творческому росту.

Таким образом, совместное музицирование с педагогом становится важным этапом в музыкальном обучении, не только обогащая ученика техническими навыками, но и предоставляя ему возможность наслаждаться полноценным участием в захватывающем мире музыки.

Работа с фортепианным ансамблем представляет собой уникальное исполнительское и образовательное испытание. В процессе выполнения своей партии ученик учится воспринимать музыкальное произведение как единое целое, развивая способность ориентироваться в нотном тексте не только своей партии, но и партии партнера. Этот опыт не только углубляет музыкальное понимание ученика, но и развивает его навыки сотрудничества.

Участие в ансамбле предоставляет ученику новые исполнительские задачи. Это включает в себя синхронное взаимодействие при взятии и снятии звука, поддержание равновесия звучания в удвоениях и аккордах, согласование техники звукоизвлечения, передачу музыкального выражения от одного исполнителя к другому, а также соблюдение общности ритмического пульса и других аспектов.

Эта работа не только формирует техническое мастерство ученика, но также развивает важные музыкальные навыки, такие как чувство баланса, взаимодействие и слуховая восприимчивость. Совместные исполнения фортепианных ансамблей становятся не только практическим уроком, но и исключительным исследованием взаимодействия музыкантов в поиске совершенства в коллективной музыкальной творческой деятельности.

Ансамблевое музицирование не только обогащает детей музыкальными навыками на фортепиано, но также играет важную роль в формировании человеческих качеств. В процессе совместной работы над ансамблевыми произведениями у детей развивается чувство

взаимного уважения, такта и партнерства. Это не просто урок музыки, но и обучение важным жизненным навыкам.

В ходе работы над ансамблевым произведением у ребенка постепенно формируется способность слышать и ощущать «плечо» своего партнера. Это взаимодействие требует от участников не только технической отточенности, но и чувства ответственности за общий результат. Вместо фокусировки на «я», дети учатся думать в терминах «мы».

Этот коллективный подход к музыкальному исполнению способствует не только развитию музыкального слуха, но и формированию важных социальных навыков. Дети учатся быть внимательными к своим партнерам, чувствовать ритм и настраиваться на общий музыкальный поток. В конечном итоге, ансамблевое музицирование становится не только средством для музыкального роста, но и мощным инструментом для развития эмоционального интеллекта и социокультурной компетентности у молодых музыкантов.

Ансамблевая игра на фортепиано является не только средством для развития чувства ритма и слухового внимания, но и ценным инструментом для формирования личной ответственности и уверенности в себе в мире музыкальных выступлений. Коллективные переживания, переплетенные в процессе ансамблевого музицирования, играют ключевую роль в личностном и художественном развитии учащихся.

Совместное музицирование способствует развитию чувства ритма и слухового внимания, что является важным аспектом формирования музыкальной компетентности. Однако, более важным является то, что ансамблевая игра стимулирует личную ответственность каждого участника в рамках общей работы. Ученики учатся не только слушать друг друга, но и принимать ответственность за свою роль в коллективе. Этот аспект воспитывает важные качества, такие как дисциплина и сотрудничество.

Кроме того, совместное музицирование пробуждает неподдельный интерес у учащихся. Мотивация, создаваемая радостью совместных выступлений, становится мощным двигателем в процессе обучения. Ансамблевое музицирование, таким образом, не только развивает технические навыки, но и создает благоприятную педагогическую атмосферу, в которой учащиеся чувствуют себя успешными музыкантами.

Испытав радость от совместного творчества в ансамбле, ученики переносят это удовлетворение и уверенность в себе и в качестве исполнителя-солиста. Таким образом, ансамблевое музицирование становится не только исключительным методом обучения, но и важным инструментом для формирования личности и музыкальной самоидентификации учащихся.

Современная система музыкального образования открывает широкие возможности для использования нестандартных форм совместного музицирования, включая разнообразные ансамбли с участием скрипачей, флейтистов, саксофонистов и других инструменталистов. Это включает в себя как детские камерные дуэты, так и трио, квартеты и другие составы, дополнительно обогащенные участием педагогов в роли участников ансамбля.

В данном контексте, старшие учащиеся получают возможность развивать навыки концертмейстерства, сопровождая юным певцам из класса сольного пения. Это предоставляет ученикам уникальный опыт работы в качестве аккомпаниаторов, подчеркивая важность взаимодействия различных музыкальных элементов в коллективном исполнении.

Такие нестандартные формы совместного музицирования не только обогащают музыкальный опыт учеников, но и способствуют разностороннему развитию их музыкальных навыков. Вовлечение различных инструментов и педагогическое участие в ансамблях усиливают эффективность обучения, стимулируя творческое взаимодействие и развивая у учащихся гибкость мышления в музыкальном контексте.

Таким образом, современная система музыкального образования, расширяя границы ансамблевого музицирования, создает не только уникальные обучающие возможности, но и формирует атмосферу творчества, вдохновляя учащихся к новым высотам в мире музыки.

Использование разнообразных форм ансамблевого музицирования в процессе обучения игре на фортепиано эффективно содействует развитию полного комплекса музыкальных способностей у учащихся. Эти формы предоставляют подросткам уникальную возможность познакомиться с особенностями звучания других инструментов и человеческого голоса, обрести представление об организующей роли пианиста в контексте ансамблевого исполнения.

Одним из важных аспектов этих форм является формирование устойчивого интереса к занятиям музыкой. Ансамблевое музицирование становится не только уроком, но и источником радости и творчества для учеников. Это обогащает обучение и вдохновляет на дальнейшие творческие подвиги.

Кроме того, участие в ансамблях максимально способствует удовлетворению одной из важнейших потребностей подростков – потребности в общении со сверстниками. Совместное творчество укрепляет социальные связи, развивает навыки коммуникации и способствует формированию дружеских отношений в музыкальной общности.

Таким образом, расширение границ ансамблевого музицирования в контексте обучения игре на фортепиано не только углубляет музыкальные знания учеников, но также является ключевым фактором для их личностного роста и формирования ценностных аспектов в мире музыки.

Итак, внедрение разнообразных форм ансамблевого музицирования в процесс обучения игре на фортепиано становится эффективным средством развития комплекса музыкальных способностей учащихся. Эти формы не только знакомят подростков с разнообразием звучания других инструментов и человеческого голоса, но и акцентируют важность роли пианиста в ансамблевых ситуациях.

Процесс ансамблевого музицирования не только формирует технические навыки и музыкальный слух, но и способствует устойчивому интересу к занятиям музыкой. Важно отметить, что эти формы обучения максимально удовлетворяют потребность в общении со сверстниками, что является ключевым аспектом полноценного формирования личности подростка.

Все это вписывается в принципы педагогики сотрудничества, где каждый ученик становится активным участником творческого процесса. Использование ансамблевого музицирования не только обогащает музыкальный опыт, но и способствует раскрытию творческого потенциала каждого ребенка. Таким образом, эти педагогические методы становятся неотъемлемой частью образовательной практики, поддерживая индивидуальность и разносторонний рост каждого ученика.

Ансамблевое музицирование представляет собой мощное средство развития разносторонних способностей исполнителя. В ходе коллективного исполнения произведений развиваются музыкальный слух, память, ритмическое чувство и двигательные навыки. Но не только технические аспекты получают развернутую работу – также воспитывается и формируется художественный вкус учащихся.

Совместное исполнение пьес в ансамблях не только расширяет музыкальный кругозор учеников, но и предоставляет возможность знакомства с выдающимися образцами симфонической музыки и мировой музыкальной культуры. Этот опыт играет важную роль в формировании музыкального образования и понимания стиля и формы музыкальных произведений.

Концертные выступления детских ансамблей, особенно приносящие успех и популярность среди слушателей, способствуют приобретению исполнителями чувства сценической свободы. Этот опыт важен не только в музыкальной карьере, но также в развитии личности учащихся. Таким образом, ансамблевое музицирование выступает не только как средство развития музыкальных навыков, но и как форматор художественного вкуса и сценической уверенности у будущих музыкантов.

В целом, ансамблевое музицирование представляет собой уникальное и эффективное средство в музыкальном образовании, особенно в контексте обучения игре на фортепиано.

Эта форма коллективного исполнения развивает не только технические и музыкальные навыки учащихся, но также воспитывает ответственность, взаимное уважение, и развивает их художественный вкус.

Ансамблевое музицирование раскрывает перед учениками мир музыки в его широком разнообразии, знакомит с другими инструментами и стилями, обогащает их музыкальный опыт. Процесс совместного творчества в ансамбле не только углубляет понимание музыки, но и способствует формированию творческого мышления и личностного роста.

Кроме того, ансамблевое музицирование создает благоприятное окружение для социальной интеграции, общения и взаимодействия между учениками. В процессе коллективного исполнения, ансамблевые группы становятся не только площадкой для музыкального творчества, но и местом для формирования дружеских связей, укрепления доверия и коллективного духа.

Таким образом, внедрение ансамблевого музицирования на уроках обучения игре на фортепиано является важным и перспективным направлением в современной системе музыкального образования, способствующим всестороннему развитию и воспитанию личности молодого музыканта и не только отвечает современным интересам и потребностям учащихся, но и обогащает их музыкальный опыт, способствуя полноценному и гармоничному развитию личности.

Действительно, современная реальность требует от педагогов музыкальных школ и учителей фортепиано особого внимания к разнообразию интересов учащихся. Умение удивить и заинтересовать ребенка становится ключевым компонентом успешного обучения. В этом контексте, ансамблевое музицирование представляет собой не только эффективный метод обучения, но и уникальный инструмент удержания внимания и интереса учеников.

Музицирование в ансамбле обладает неоспоримыми преимуществами. Это не только форма творчества, но и средство социальной интеграции, где учащиеся учатся слушать друг друга, взаимодействовать и совместно создавать музыку. Помимо обучения навыкам игры на фортепиано, ансамбль развивает социальные навыки, взаимодействие и ответственность.

Важным аспектом является также возможность разнообразия репертуара и экспериментов с различными жанрами музыки в ансамблевой форме. Это позволяет детям расширять свой музыкальный опыт, знакомиться с разными стилями и культурными традициями.

Литература и источники:

1. Александрова Н.В. Особенности ансамблевого музицирования и его роль на начальном этапе обучения игре на фортепиано. Курск – 2018
2. Алексеев Н. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1982
3. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Л, Советский композитор, 1979.
4. Брянская Ф.Д. Формирование и развитие навыка игры с листа. М.,1971
5. Милованова Э. Ш. Роль ансамблевого музицирования в реализации принципов. М. - 2015
6. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1980
7. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. М.: Музыка, 1985
8. Цыпин Г.М. Развитие учащегося музыканта в процессе обучения игре на фортепиано. М., 1984

МЕТР В МУЗЫКЕ, КАК ФОРМООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ МУЗЫКАЛЬНОГО СОЧИНЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ СОНАТНОГО АЛЛЕГРО

Бейсембаева Г.С.

Республика Казахстан, г. Алматы

*Есть два вида познания: одно
посредством чувств, другое – мысли
Демокрит*

Охват формы музыкального произведения, умение держать внимание слушателя - является одной из сложных задач исполнителя. И перед педагогом - музыкантом стоит вопрос воспитания у ученика умение объять музыкальное произведение. Д.Ф. Ойстрах отмечал закон «...слышание музыки во всей ее совокупности, целостности; играя первую ноту концерта, ты должен представить себе последнюю» [1,19]. Нередко бывают ситуации, когда ученик, играя произведение на экзамене или концерте, сам устаёт от своей игры, ему становится скучно, поскольку произведение воспринимается бесконечным, теряется увлеченность. Следовательно, пропадает интерес и у слушателя. В чем таится ответ на данную проблему? По моему мнению, проблема кроется в недостаточном понимании формы произведения, драматургического решения в строении и соотношении различных элементов произведения. В данной статье на примере первой части Сонаты ор. 36 № 3 М.Клементи будет рассмотрен вопрос сохранения метра в музыкальном произведении, как формообразующего элемента музыкального сочинения.

В искусстве, гармонично сосуществуют контрастные мысли, положения. В музыке, являющейся одним из видов искусства, данная характеристика воплощается путем сопоставления противоположных «...по характеру, строению и образу темам, которые после поочередного проведения, нередко подвергаются параллельному звучанию и развитию» [2, 44]. Г.М.Коган характеризует музыку, как вид искусства, наравне с танцем, поэзией, театром, имеющей «протекающий во времени- а стало быть, и затухающие в нем - процессы» [3, 6]. А. Сохор даёт более детальное описание: «...музыка — это единственное искусство, являющееся одновременно выразительным, временным и слуховым» [4, 119-120]. К ним относим средства музыкальной выразительности - мелодия, гармония, фактура, регистр, динамика, лад, штрихи, тембр, метр, темп, ритм, которые звучат в определённый промежуток времени и воспринимаются с помощью слуха. Произведение музыкального искусства невозможно созерцать подобно картинам.

Подобно пульсу сердца человека, музыкальное произведение должно дышать, непрерывно идти вперед. Так же, как и человеческая речь не является монотонной, а напротив, в ней имеются некоторые волнительные моменты, тревога и восторг, так же и в музыкальном исполнении встречаются некоторые движения в сторону ускорения или замедления, порой еле уловимые. «Темп - предмет обсуждения. Пульсация - нет» [5, 145].

Нотный текст, зафиксированный композитором, имеет столь различные варианты интерпретации, сколько исполнителей воспроизводят его. Это относится в первую очередь к темпо-ритмической и тембро-динамической стороне исполнения [3, 11]. Отсюда и вытекает исполнение, которое захватывает слушателя или, напротив, не впечатляет.

В данном контексте уместно будет затронуть вопрос целостности на примере первой части сонаты, с ее формой *Сонатное аллегро*, которая изобилует различными темами, такие как главная, связующая, побочная, заключительная, включает разделы экспозиции, разработки и репризы. На мой взгляд, в работе с учеником, очень полезным будет проведение параллели между музыкой и архитектурой. Как архитектурное здание воспринимается человеком цело, лишь после вхождения вовнутрь здания мы более детально рассматриваем

каждую комнату, не забывая, что последняя является частью целого, так же следует исполнять музыкальное произведение «*на едином дыхании*», при этом обращая внимание на нюансы той или иной темы.

Проводя параллель между посещением музея или исторического дома, можно заметить, что одна комната в этом здании привлекает больше нашего внимания, другая, напротив, не представляет для нас интереса и мы можем лишь заглянуть в нее. Так и музыкальное произведение не исполняется в совершенно точном темпе. «Абсолютное единство темпа – печальный удел шарманки», - рассуждал советский и российский пианист и педагог Н.Е. Перельман [5, 143]. Такого же мнения придерживается русский композитор и пианист Н.К. Метнер: «...долгой метроном-градусник. Он некомпетентен в художественном движении» [6, 9]. Однако, для развития единой пульсации произведения, на первых порах работы над *Сонатным аллегро*, будет полезным использование метронома. Ученик, особенно младшего класса, не может охватить Сонатную форму в целом. И метроном в данном случае послужит некой метроритмической «канвой». В дальнейшей работе над произведением, раскрывая интонационные выразительности, динамические подъемы или спады, ритмическую оригинальность той или иной темы, безусловно, проявится агогическая свобода. Но ощущение пульсации целого произведения сохранится.

Формирование сонатно-симфонической формы в XVIII веке подняло ее на более сложный уровень мышления, в котором происходит сопоставление противоположных образов, одновременно связанных между собой единой концепцией. А.Д. Алексеев в своем исследовании отмечал противоположные задачи в исполнении сонатной формы - цельность структуры сочинения и одновременное раскрытие художественного образа каждого тематического материала [7, 80]. Такого же мнения придерживался в своей педагогической практике Д.Ф. Ойстрах, «всегда пытался добиться сочетания, казалось бы, несоединимого – монументальности воплощения целого с предельным богатством деталей» [1, 19].

Каким образом педагог музыкальной школы может объяснить ученику эти несовместимые понятия? В решении данной задачи, на мой взгляд, будет уместна ритмическая устойчивость. На занятиях я привожу в пример поездку на поезде. На пути следования человек видит разные объекты, но не имеет возможности детально их разглядеть. Следует внимательно смотреть в окно, чтобы не пропустить интересующую картину за окном. При этом известно, что поезд движется с одной скоростью. Такой подход поможет ученику в необходимости ощущения стержневого темпа.

самому необходимо исполнить произведение для ученика. На данном этапе используется «золотое правило обучения - принцип наглядности» [8, 205]. Содержанием данного принципа в фортепианном классе служит живое исполнение произведения педагогом.

Метр (в переводе с греческого - мера или размер) - ритмическая организация, сформированная на осуществлении определенной меры, «...определяющей величину ритмических построений». Согласно мере, музыкальный текст членится на такты, которые являются формой метра. Ритмический рисунок произведения совпадает с последовательностью ударений. В целом, крупные длительности звучат на сильных долях, более мелкие – на слабых. Несоответствие данному построению относится к синкопе [9, 567-573].

Необходимо понимать, что метр и ритм не являются равнозначными понятиями, ритм базируется на метре и зависит от системы последнего. Некоторые музыканты по ритмическому рисунку могут определить счетную единицу метра. Эти два понятия взаимосвязаны. Отсюда и вытекает термин «метроритм», широко используемый в педагогической практике.

Любомудрова в своем исследовании останавливаясь на вопросе метра и ритма, пишет следующее: «Нужно научить чувствовать ту временную грань, которую нельзя перейти. В процессе работы ученик должен убедиться, что ритмическая свобода не может пониматься как возможность произвола; в основе ее лежит метрическое единство» [10, 51].

Для лучшего понимания агогических отклонений в произведениях, в качестве примера беру физический закон сохранения энергии из школьного курса физики. Если в одном месте убывает, то в другое место прибывает и наоборот. Все это происходит в замкнутой системе. В нашем случае - в роли системы выступает музыкальное произведение. Таким же образом поступаем и при исполнении музыкального сочинения. Если где-то ускорили, в последующей фразе/эпизоде необходимо расширить. Тогда при сложении наше произведение будет метрически ровным.

Метр в музыке и поэзии имеют некоторые схожие моменты. Как в поэзии существуют различные стихотворные метры, и последующие строфы начинаются в том же ритме (хорей - Ваня-Ваня, ямба - Иван-Иван, дактиль - Ванечка-Ванечка и др.), так и в музыке, как правило, последующие фразы, эпизоды и разделы начинаются с изначально заложенного ритмического рисунка и доли (слабой или сильной) [12]. Приведем пример:

Сергей Есенин. Отговорила роща золотая...

Отговорила роща золотая
 Берёзовым, весёлым языком,
 И журавли, печально пролетая,
 Уж не жалеют больше ни о ком.

В вышеизложенном стихотворении в первой, третьей и четвертой строках ударение падает на четвертый и последний слоги. Во второй строке – на второй и последний (Пример 1).



Пример 1 – Главная партия в экспозиции и разработке

Исходя из вышеизложенного примера - главной партии в экспозиции и разработке становится ясной ритмическая, интонационная (движение мелодической линии по звукам трезвучия) схожесть. Следует отметить, что начало темы в обоих случаях приходится на сильную долю. Аналогично экспозиции, главная партия проводится в репризе, смене подвергается лишь ее тембр и динамика (первая октава и нюанс *piano*).

В работе с учеником над «сонатным аллегро», я отдельно останавливаюсь на разделе репризы: как в семье главным является папа, дети, в большинстве случаев, берут его фамилию, так и в репризе тональность главной партии становится основной, остальные партии подчиняются ей, поэтому ее и называют главной партией.

Возвращаясь к вопросу метра, который является связывающим структуру произведения, в частности, крупную форму, в единое музыкальное представление во временном отрезке, роль аккомпанемента и мелодической линии становятся противоборствующими и взаимодополняющими друг друга элементами одновременно. Используемая в качестве примера 3- соната Клементи служит ярким образцом. Ритмическая организация ровных восьмых аналогична ровному пульсу, дирижеру. На мой взгляд, именно партия левой в данном сочинении будет служить метрической опорой. В правой руке необходимо показывать смену штрихов, интонировать все повороты и скачки мелодии, используя тембровое разнообразие вопросов и ответов. После четвертной ноты с точкой на сильную долю движение несколько ускоряется за счет *staccato*. Следовательно, восьмые длительности в обеих руках звучат по-разному. Поэтому очень важно проучить каждую партию отдельно.

Вопросы метра и ритма в своей педагогической деятельности не обошел и выдающийся советский музыкант Г.Г.Нейгауз. Зачастую темповые отклонения происходили в моменты модуляций, изменений ритмического рисунка, вызванного мелодическими подъемами либо скачками. Все это требовалось для того, чтобы слушатель мог понять смену в мелодической линии, гармонии, подъем к кульминации и т.п. [11, 23]. Каким образом на занятиях мы можем доступно объяснить учащимся о необходимости небольшого отступления от основного темпа в узловых моментах? В качестве примера привожу езду на многополосной дороге. Водитель не может повернуть направо, если он находится на центральной полосе, ему необходимо перестраиваться на ближайшие полосы и только после этого он может совершить поворот. В противном случае водитель создаст аварийную ситуацию. Таким же образом изменения в ладе или гармонии, интонирование вершин мелодии и т.п. сопровождаются небольшими метрическими расширениями.

Нейгауз говорил о непереносимых «уклонениях» от ритма в наиболее ритмичных эпизодах и произведениях. Исследования храмов Олимпии, Парфенона обнаружили некоторые отклонения от геометрических пропорций. Однако, эти отклонения вносят изюминку в исторические здания.

Так и в музыке «...самым, на первый взгляд, метричным вещам ритмические отклонения («загвоздки») сообщают характерность», которая придает звучанию неповторимость [11, 23-24].

Анализ метра в сонатном аллегро привел к следующим выводам:

- метр, как средство музыкальной выразительности, не расчленяет, напротив, служит создающей основой исполнителя;
- метр является не застывшей основой, напротив, живой, дышащей канвой, на которой строятся все элементы музыкальной композиции, прежде всего - ритм;
- музыкальный метр имеет много общего с поэтическим метром, поэтому на занятиях важно использовать в качестве примера поэтические отрывки;
- музыкальный метр, который выступает в определенном временном отрезке, соответствует физическому закону сохранения энергии.

Литература и источники:

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч 1 и 2. – 2-е изд., доп.- М.: Музыка, 1988. - 415 с., нот.
2. Бейсембаева Г. Педагогические возможности модернизации национального ознания студентов на материале фортепианной музыки Казахстана: Магистерская диссертация на соискание академической степени магистра педагогических наук. - Алматы: Библиотека КазГосЖПУ, 2019.-104 с.
3. Кременштейн Б.Л. Педагогика Г.Г. Нейгауза. М.: Музыка, 1984, 89 с., нот. (Вопросы истории, методики).
4. Коган Г.М. Избранные статьи. Вып 2. - М.: Всесоюзное издательство Советский композитор, 1972. - 166 с.
5. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано: Учеб. пособие. – М.: Музыка, 1982. – 143 с., нот
6. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек/Сост. М.А. Гурвич, Л.Г. Лукомский. - М.: Музыка, 2011. - 72 с.
7. Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность: Сб. статей/Сост. Гайдамович Т.- М.: Музыка, 1991: -240 с.
8. Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т.3- М., Советская энциклопедия, 1976. - 1104 стб. с илл
9. Перельман Н.Е. В классе рояля. Короткие рассуждения. - М.: Классика- XXI, 2003. -152 с.
10. Сохор А. Музыка как вид искусства. - М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. - 133 с.

11. Ситаров В. А. Дидактика: Учеб. пособие для студ. Высш. Пед. Учеб. заведений / Под ред. В. МА. Слостенина. – 20- изд., стереотип. – М.: Издательский центр Академия, 2004. – 368 с.
12. <https://arzamas.academy/materials/1627>

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ УРОКА РИТМИКИ

Тлеулина К.Б.

Республика Казахстан, г.Алматы

Ритмикой дети могут заниматься с самого раннего возраста, поскольку испытывают постоянную потребность в движении. Именно через движение они эмоциональней и глубже воспринимают музыку. К сожалению, до сих пор встречаются ошибки в преподавании ритмики. Иногда уроки ритмики в большей степени похожи на уроки хореографии или же художественной гимнастики. При этом музыка перестает играть главенствующую роль, а служит лишь фоном. Так как полностью исключается предварительное прослушивание и подробный анализ музыкального произведения, предложенного для движения.

Учащиеся, какого бы возраста они не были, должны всегда помнить, что ритмика – это умение слушать и «пропевать» музыку в движении. «Необходима установка на глубокое восприятие музыки, умение ее пережить и прочувствовать, передавая свои ощущения через движение. Только при соблюдении этого условия музыка надолго, а часто на всю жизнь остается в эмоциональной памяти человека, оказывая влияние на его мироощущение и поведение. При глубоком восприятии музыкального искусства через движение (а ритмика дает эту возможность) волшебный мир музыки полностью раскрывает свою высочайшую художественно-эстетическую ценность»¹.

Музыкальные впечатления, полученные от движения под музыку на уроках ритмики (через подключение к музыкальной памяти – памяти мышечной), остаются на всю жизнь.

Планируя занятие по ритмике, при подборе музыкального и танцевального материала, необходимо учитывать три главных направления в работе, без которых невозможно достичь «звучания» музыки в движениях.

1. Основное направление – совершенствование восприятия музыкального искусства через осознание его драматургии: воспитание у детей способности тонко чувствовать музыку, умения передавать в жестах, движениях стиль произведения определенной эпохи.

2. Совершенствование навыков основных движений (различные виды ходьбы, бег, подскоки, боковые галопы), выполняемых под музыку в разных музыкальных размерах – 2/4, 3/4, 4/4, 3/8.

3. Выполнение творческих заданий под аккомпанемент народно-характерного, классического, историко-бытового, бального танцев, точно подбирая жесты и пластику в соответствии с характером музыкального произведения.

Не следует забывать, о создании на занятиях атмосферы заинтересованности. В этом огромную помощь может оказать удачный подбор стихов, иллюстраций, прозы, проведение бесед о композиторах, об истории создания разучиваемого танца. Следует помнить, что музыка – это не фон для исполняемых движений, а является главной в общении с ребенком, а также следует отметить, что главная задача на уроках ритмики – приобщить детей к удивительному миру музыки и танца, способствовать их всестороннему эстетическому развитию.

Основными задачами ритмики является:

1. Развивать музыкальность, способствовать становлению музыкально-эстетического сознания через возникновение способности чувствовать, эстетически переживать музыку в движении; воспитывать музыкальный вкус; способствовать формированию музыкально-культурного кругозора учащегося.

2. Совершенствовать художественно-творческие способности, развивая пластику движений, их ритмичность в тесной взаимосвязи с музыкой.

Ритм и характер исполняемых движений строится на основе музыкального оформления урока ритмики. Важно понимать, что при построении учебного материала нужно учитывать различный характер произведений, их формы, принадлежность к различным музыкальным эпохам.

Известный французский балетмейстер, теоретик и реформатор хореографического искусства Жан Новерр говорил: «Удачный выбор музыки – столь существенная часть танца, как подбор слов и оборотов речи для красноречия»². Учитывая богатейшее музыкальное наследие и творчество современных композиторов, можно смело утверждать, что подбор музыкального материала не составит особого труда. Но следует помнить, что для начальных классов предлагаемые пьесы должны быть понятны и более просты в восприятии, должен ощущаться ясный ритм, фактура текста.

На первых, ознакомительных этапах, возможны музыкальные примеры для прослушивания в виде отрывков из опер, балетов. Это дает возможность решить задачу целостного восприятия музыки детьми в тесной взаимосвязи ее характера с жанровой принадлежностью. Для примера можно использовать музыку П.И. Чайковского из танцевальных сюит балетов «Лебединое озеро», «Щелкунчик». Разные по своему характеру, структуре и темпе танцы, входящие в данные сюиты, рисуют в детском воображении красочные картины и пробуждают чувства, мысли.

При игре музыкальных примеров стоит не забывать, что пианист должен максимально выразительно «преподнести» обучающимся мысль, заложенную самим композитором. Выразительная игра предлагаемого произведения – это предпосылка того, что ребенок проникнется мыслями и чувствами при прослушивании. Следует также отметить, что очень часто педагог на ознакомительных уроках предлагает детям импровизировать под различную музыку. Задача концертмейстера здесь довольно проста – использование любой программной музыки, независимо от жанра и характера, будет приниматься с большим воодушевлением. Можно предложить сыграть произведения Дебюсси из Бергамасской сюиты, где в полной мере в воображении можно четко увидеть определенные картины, воплотив их в движения. Далее можно музыку импрессионизма сменить, например, на «классиков» - Моцарт, Гайдн. Здесь можно усмотреть полную свободу в выборе материала для музыкального оформления урока, ведь на данном этапе обучения стоит задача побудить в воображении ученика образы и характеры, воплотив их в движениях. Этот этап можно назвать импровизационным, ведь это довольно значимый и важный момент, который влияет на дальнейшее развитие ребенка.

Касательно подбора музыкального материала для различных ритмических движений, то в первую очередь исполняются пьесы на простые размеры (2/4, 4/4), под которую обучающиеся должны прохлопать и промаршировать, четкий и простой ритм которых легко воспринимается ребенком. В музыкальном репертуаре для детей есть множество таких примеров (марш С. Прокофьева, марш из балета «Щелкунчик» П. Чайковского, марш из «Альбома для юношества» Р. Шумана, «Походный марш», «Рондо-марш» Д. Кабалевского и т.д.). Маршировка под четкий, чеканный характер идет в основу развития у детей чувства ритма, активизирует слуховое представление. Предлагаемые музыкальные примеры дают отличную возможность использовать их для начинающих концертмейстеров. При игре марша следует активно выделять первую и третью доли, создать атмосферу торжественности.

Марш, как жанр, довольно прост в восприятии, но в дальнейшем, когда музыкальный материал будет усложняться, то обучающимся будет легко усвоить ритм и характер, например, полонеза, мазурки. Также на уроках ритмики широко используются музыка польки, как еще один довольно легко воспринимаемый танцевальный жанр. Полька исполняется легко, воздушно, с четким обозначением пунктирного ритма. Музыкальное наследие выдает довольно обширный репертуар в данном жанре. Достаточно вспомнить польки династии Штраусов, Берджриха Сметаны, Дворжака, Глинки, Чайковского, Рахманинова, Шостаковича. Довольно подвижный, жизнерадостный характер польки должен

гармонично «ложиться» на движения, для этого предлагается сначала сыграть ее для прослушивания, прохлопать ритм, затем с помощью педагога дети учатся воплощать музыку в движении.

В репертуаре среди произведений в трехдольном размере концертмейстерам предлагается использовать танцевальный жанр вальса, как наиболее понятный и простой. Для начала можно сыграть вальсы В.Рубина из оперы-сказки «Елка», С.Майкапара, также отлично подойдут вальсы И.Штрауса. Следует отметить, что темпы вальса бывают разными, следовательно, задача концертмейстера при исполнении играть их в положенных метро-ритмических обозначениях. При разучивании вальсового шага детьми необходимо выделять первую долю каждого такта. Часто, ощущение трехдольного размера на начальных этапах обучения дается несколько сложнее, чем двухдольные. Из этого следует, что перед разучиванием движений можно прохлопать или протопать предложенную пьесу для выявления сильной и слабых долей, а также можно использовать подбор речевых слогов или текста. Вальсы П.И.Чайковского из балетов можно также использовать для танцевальной импровизации. Красочность фактуры и гармонии, смена тональностей, характеров обычно не оставляет равнодушным никого, даже ребенка. Еще раз подчеркнем важность выразительного и качественного исполнения произведений.



Рис.1

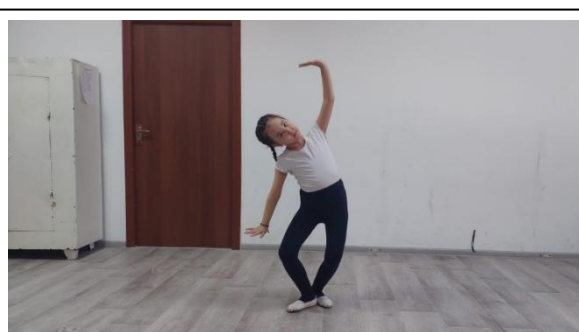


Рис.2

Отдельно хотелось бы поговорить о музыкальном репертуаре при разучивании основ казахского танца на уроках ритмики из детского фортепианного репертуара. Как известно, казахский танец – танец в большинстве своем иллюстративный, то есть отдельные движения могут олицетворять какое-то действие или предмет. Большое наследие кюев, песен, их обработок и аранжировок для фортепиано дает возможность использовать их на уроках ритмики. Характер звучания произведений казахского музыкального фольклора и казахских композиторов разнообразен, поэтому движения казахского танца подчиняются мелодике и ритмике исполняемого произведения.

Руки в казахском танце играют ключевую роль. Они служат украшением, показывают содержание, в женском танце они пластичные и гибкие. На фото пример движения для рук «Құс қанаты», плавные и лирические (рис.1,2).

Примеры для движения женских рук оформляются спокойной и размеренной музыкой, к примеру, хорошо подходит пьеса «Қосалқа» Даулеткерей в обработке Л.Хамиди (рис.3).

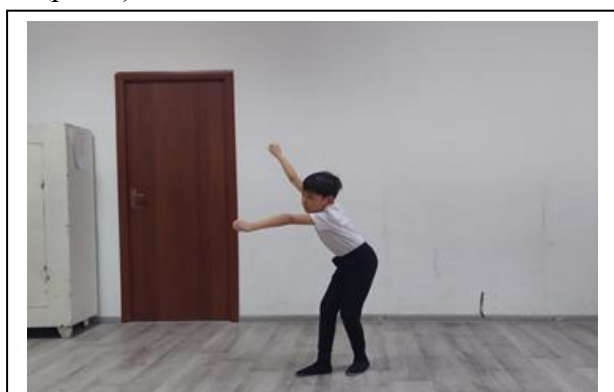


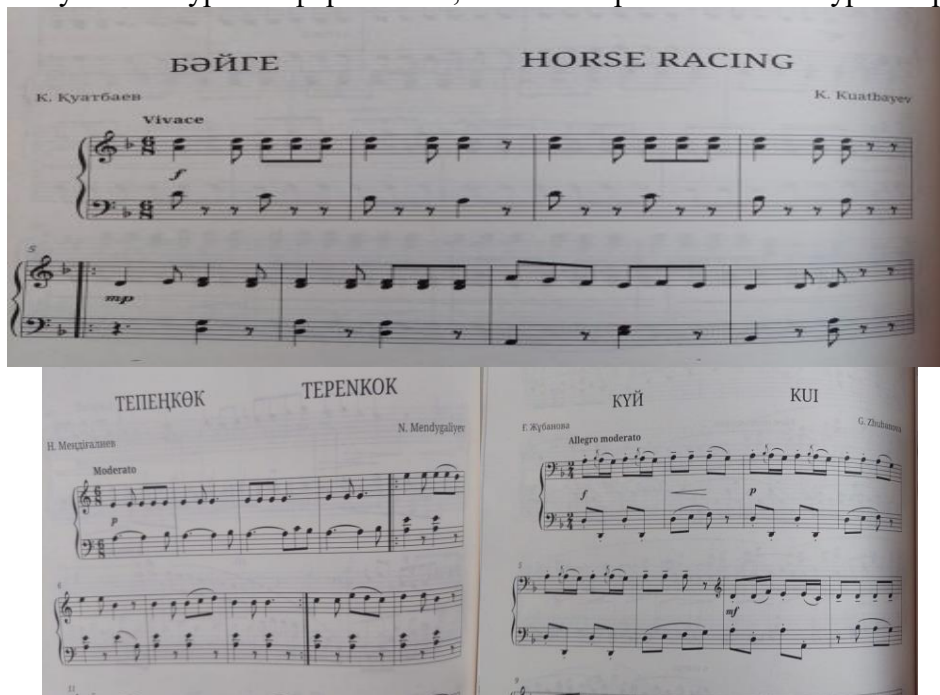
Рис.4

Размер музыки может варьироваться, при исполнении нужно соблюдать все метроритмические и динамические обозначения.

Движения мужского танца часто построены на обыгрывании какого-либо воображаемого предмета. На рисунке 4 изображена позиция рук «камшы» (в переводе с казахского языка камча, хлыст). Ноги при этом совершают попеременные шаги на месте. При

исполнении характер звучания музыки достаточно энергичный, довольно активно используются триольные ритмические группы, динамические акценты, темп умеренно-быстрый, быстрый.

В музыкальном материале для движения мужского танца используются различные обработки казахских песен и оригинальные сочинения. Предлагаемые музыкальные примеры широко используются на уроках фортепиано, но также применимы и на уроках ритмики:



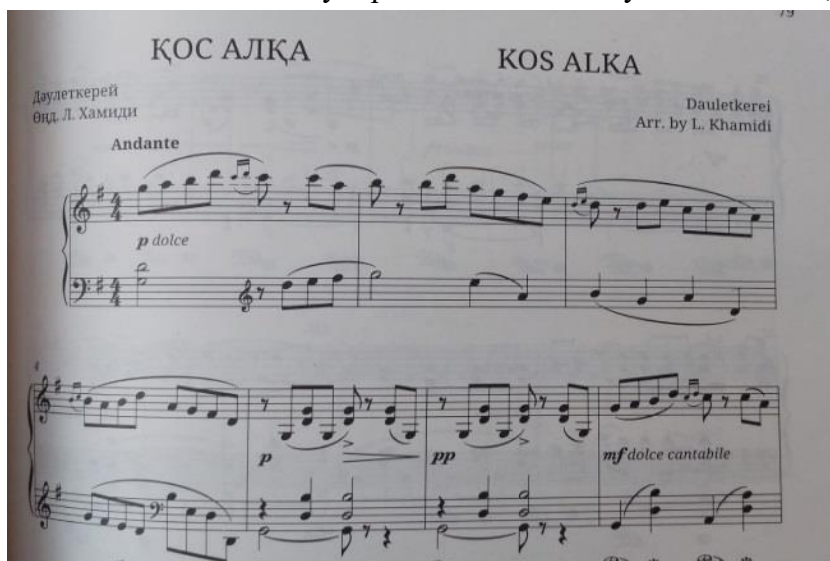
Изучение основ казахского танца на уроках ритмики помогает глубже погрузиться в культуру и традиции Казахстана, также служит отличным способом выразить себя, свою национальную принадлежность. Использование произведений из фортепианной учебной литературы помогает почувствовать взаимосвязь музыки и танца, помогает развивать воображение, ведь многие из учащихся исполняют данные пьесы на уроках специальности или общего фортепиано.

Имеет место быть импровизационный момент в музыкальном оформлении урока ритмики. Очень часто, когда педагог просит учащихся отработать различные ритмические рисунки посредством хлопков или притопов, или быстро переключиться с одного движения на другое необходимо быстро, в кратчайший момент подобрать музыкальный материал. В таких ситуациях навык импровизации крайне необходим. Стоит ли говорить, что умение сочинять и исполнять музыку на ходу - важнейший навык в формировании пианиста – концертмейстера? Если брать импровизацию на уроках ритмики, то стоит учитывать, что в большинстве своем, придумывается простой, ритмически понятный материал, в отличие от джазовой и тому подобной импровизации. Необходимо уметь гибко адаптироваться к новым ситуациям или требованиям. При отсутствии навыка импровизации можно посоветовать попробовать начать придумывать простые 8-тактовые предложения, затем добавить еще восемь тактов и т.д., то есть соблюдая «квадрат», смотреть обучающие видео на различных интернет-платформах, изучать соответствующую литературу. Чем же помогает импровизация? При импровизационной игре можно свободно или по требованию изменять ритм, размер, характер, лад, тональность. Например, при чередовании четких маршеобразных движений с плавными, медленными нужно в один момент переключиться с одного музыкального образа на другой. Одним словом – это творческий процесс, который включает эксперименты с различными танцевально-музыкальными идеями, используя спонтанные изменения в динамике и темпе. При использовании импровизационного

аккомпанемент на уроках ритмики открываются более широкие возможности для развития ритмических и музыкальных способностей ребенка.

Музыкальное оформление урока ритмики играет важную роль в создании атмосферы и поддержании интереса учащихся. Оно помогает стимулировать двигательную активность, развивает слуховое восприятие и ритмическую чувствительность, а также способствует общему развитию детей.

Во-первых, выбор музыки для урока ритмики должен быть разнообразным. Разные жанры и стили музыки могут помочь создать различные настроения и возможности для движения. Можно использовать музыку классических композиторов, народные мелодии, современные популярные песни или даже инструментальные композиции.



Во-вторых, важно учитывать темп и ритм музыки. На уроке ритмики можно использовать музыку с различными темпами – от медленных и спокойных до быстрых и энергичных. Это поможет детям развивать свою координацию движений и чувство времени.

Также стоит обратить внимание на громкость и интенсивность музыки. Некоторые упражнения могут требовать более энергичной и громкой музыки, в то время как другие – более спокойной и нежной. Важно, чтобы музыка соответствовала характеру и целям каждого конкретного упражнения.

Наконец, музыкальное оформление урока ритмики может быть дополнено визуальными элементами – световыми эффектами, танцевальными движениями, использованием ритмических инструментов и т.д. Все это поможет создать полноценное музыкально-ритмическое пространство, в котором дети смогут развивать свои творческие способности и наслаждаться процессом обучения.

Музыкальное оформление урока ритмики играет важную роль в развитии детей. Оно помогает им освоить ритмические навыки, развивает музыкальное восприятие и способствует общему физическому и эмоциональному развитию. Поэтому необходимо уделять должное внимание выбору музыки и ее организации на уроке, чтобы создать насыщенную и вдохновляющую атмосферу для детей.

Литература и источники:

1. Коренева Т.Ф. Музыкально-ритмические движения, ч.2. Изд. «Владос» Москва, 2001 г., стр.3
2. Новерр Ж. Письма о танце. Изд. «Планета музыки» Санкт-Петербург, 2007 г., стр. 102

МІНДЕТТІ ФОРТЕПИАНО СЫНЫБЫНДА РЕПЕРТУАРДЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІН ҚАРАСТЫРУ. ЖОСПАРЛАУДЫҢ НЕГІЗГІ ФОРМАЛАРЫ

Егимбаева К.Б.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Өнер адалдықты талап етсе, қолдауды қажет етеді. Оның ең көркем формасы музыка екендігіне кім талас келтіре алады? Би де музыка, күй де музыка, ән де музыка. Адамзат барда – музыка да бар. Музыканың негізгі құралы аспап екендігін білеміз. Ал сол аспаптардың салыстырмалы түрде ең қиыны қайсы дегенде, ойға бірден фортепиано оралады. Себебі фортепиано – классикалық аспап. Ондағы орындалатын шығармалардың да жанры ауырдың үсті, жеңілдің асты деуге келмейді.

Музыкалық тәрбие мен білім беру жүйесіндегі фортепианоның орны туралы айтқанда, барлық мамандықтағы музыканттар өтетін «міндетті фортепиано» сабағын айтпай кетуге болмайды. Дәл міндетті фортепиано сабағы арқылы жас музыканттың, әрі болашақ маманның, әрі музыка әуесқойының қалыптасуына маңызды қадамдар жасалады.

"Фортепиано" пәні жеке сабақ өткізуді көздейді (олардың негізгі түрі – сабақ). Оқытудың мұндай түрі оқушылардың қабілеттерін, жеке қасиеттерін жан-жақты зерделеу және дамыту мақсатында оны бақылау үшін қажетті жағдайлар жасайды, міндеттердің көлемі мен күрделілігін саралауға мүмкіндік береді. Педагогикалық практикада бірдей оқушылар кездесе бермейді: әр оқушы педагогикалық жұмыстың жеке әдістерін қолдануды талап етеді. [1, 7 б.].

Фортепиано классикалық пән, сондықтан жаңа нәрсемен таң қалдыру қиын, дегенмен қазіргі уақытта міндетті фортепианоға көбірек мән беріле бастады.

Міндетті фортепиано курсының өтудің негізгі мақсаттары мен міндеттеріне мыналар жатады:

- оқушылардың гармониялық және полифониялық есту қабілетін дамыту;
- парақтан музыка оқуға және өз бетінше музыка ойнауға үйрету;
- әртүрлі стильдегі және текстурадағы шығармаларды орындау;
- фортепианода ойнау техникасын дамыту;
- ансамбльде ойнау дағдыларын және сүйемелдеу қабілетін меңгеру;

міндетті фортепианоға мамандық, хор, сольфеджио және музыкалық әдебиет арасында делдал болуға шақыру.

Жас музыканттардың көпшілік алдында өнер көрсетуінің табысты болуы көбінесе шығармаларды сауатты таңдауға, яғни мұғалімдердің іс-әрекетіндегі кәсіби көзқарасына байланысты.

Әрбір сабақтың өз алдына қойған мақсаты болады. Сабақтың сапалы өтуі ұстаздың дайындығына, сабақты жоспарлауына, ұйымдастыруына байланысты, өйткені өткен сабақ пен келесі сабақты байланыстыратын да ұстаз. Мамандық сабағын ұйымдастыру кезеңінде қойылатын басты талап – репертуар таңдау.

Репертуар ұғымы - негізінен әрбір оқу сатысына арнайы лайықталған әдістемелік бағдары бар көмекші құрал. Репертуар – сөздің кең мағынасында музыкада орындалатын шығармалар тізімі. Әдетте бұл белгілі бір орындаушының (суретшінің, әртістің т.б.) немесе шығармашылық топтың концерттерде орындауына арналған музыкалық шығармалар жиынтығы (концерттік репертуар) немесе оқуға арналған жиынтық (оқу репертуары).

Репертуар мазмұны неғұрлым сапалы, санқилы болса, ол оқушы үшін солғұрлым қызғылықты және нәтижелі болады. Репертуар бүгінгі өмір деңгейіне сай терең мазмұнда, педагогикалық талапты қанағаттандыратын дәрежеде және оқушылардың жас ерекшеліктеріне, аспаптарда ойнау мүмкіндіктеріне сәйкес болуы тиіс. Ойналатын репертуарға шығармашылық тұрғыдан қарап, оның идеялық-эстетикалық мәнін, көркемдік ерекшелігін дұрыс ашып таныта білгенде ғана оқушылар музыканы терең сезініп, дұрыс

түсіне білу қабілетін дамытып, дүние танымы кеңейе түседі. Репертуар іріктеуде бірімен-бірі тығыз байланысты бірнеше мәселеге көңіл аударған жөн.

Отандық және шетелдік композиторлардың көптеген музыкалық шығармаларымен танысу оқушылардың ой-өрісін кеңейтуге көмектеседі. Репертуарды жаңа шығармалармен тез толықтыру оқушылардың фортепиано сабағына деген қызығушылығын арттырып, өз бетінше әрекетін ынталандырады. Міндетті фортепиано сыныбындағы сабақтар парақтан ноталарды оқу дағдысын, музыкалық мәтінді жылдам шарлау қабілетін дамытуға көмектеседі, сондықтан арнайы аспаптық сыныптардағы оқушылардың орындаушылық қабілеттеріне жақсы әсер етеді.

Тұлғаға бағытталған репертуар құрудағы мақсатты қызметі музыка сабағында ынтаның сақталуын қамтамасыз етуге мүмкіндік береді.

"Фортепиано" сыныбындағы репертуарды дұрыс таңдаудың маңыздылығы көпшілік мойындаған. Музыканттарды тәрбиелеу факторы ретінде репертуар таңдау мәселесі әрқашан өзекті болып табылады және терең қарастырылуға лайық.

Репертуар оқушының шығармаларды меңгеру және игеру, нақты оқушының жеке ерекшеліктерін ескеруі тиіс.

Жас музыканттардың көпшілік алдында өнер көрсетуінің сәттілігі осыған байланысты. Шығармаларды сауатты таңдау, яғни кәсіби тәсіл ұстаздардың қызметі. Түйін сөздер: репертуар, шығармаларды таңдау, кәсіби тәсіл.

Ең жақсы нәтижеге жету үшін оқушылардың барлық жеке ерекшеліктерін ескеруі қажет, тұлғаға бағытталған репертуарды құрудағы ұстаздың мақсаты. Бағдарламаларды құрастыру кезінде бірқатар ерекшеліктерді ескеруі қажет: оқушының мінез ерекшеліктері, оның интеллекті, темпераменті. Әр заманның стилімен, шығармашылығымен кеңінен таныстыру педагогикалық жұмысының мақсаты мен міндеттері болып табылады.

Әр репертуар бекітілген оқушының жасына сәйкес болуы тиіс. Репертуардың өзегінде кішкентай музыкантпен эмоционалды және ассоциативті байланыс болуы керек. Үлкен жаста «өнерді қабылдау белсенді процесске айналады, оған эмоционалды тәжірибе, қиял жұмысы және ақыл-ой әрекеті» кіреді.

Дұрыс құрастырылған репертуар оқушының музыкалық ойлауын дамытады, оны шығармашылық ізденіске итермелейді, оқушының дербестігін дамытады. [1, 9 б.].

Репертуарды таңдау кезінде пианисттік және музыкалық міндеттерді ғана емес, сонымен қатар баланың мінез-құлқы: оның интеллекті, әртістік, темперамент, жан-тәндік қасиеттерін да ескеру қажет. Оқушының музыкалық даму деңгейіне және техникалық мүмкіндіктеріне сәйкес келмейтін болса да, басқа да туындыны ойнауға ұмтылысын қолдауымыз жөн.

Оқушыларды түрлі заман стильдегі музыкамен кеңінен таныстыру, қойылған педагогикалық мақсаттар мен міндеттерге сәйкес шығармаларды таңдау, репертуардың жеке бағыты, осы оқушы үшін оның қабілетін дамытатын музыкалық туындыны таңдап ала білу, оқушының техникалық жетілуіне ықпал ететін репертуарды таңдаудағы басты сәттердің бірі болып табылады.

Репертуарды таңдаудың екі басты аспектісі бар:

Біріншісі-оқытушы сабақ басында оқушының жеке техникалық мүмкіндіктерін анықтау. [2]. Мұнда келесі сәттер анықталады:

- оқушының қандай да бір табиғи техникалық тапсырмалары бар немесе жоқтығын анықтау;
- ол қандай да бір техникалық тәсілдерді үйренуге қаншалықты оңай;
- ол қандай техникалық дағдыларға ие және оның аз дәрежеде (немесе мүлдем дамымаған) қандай техника түрлері дамыған.

Екінші аспект-оқушының техникалық дамуын педагогикалық бақылау, оның даралығын зерттеу-ұзақ сабақ кезеңі. [3].

Репертуарды іріктеуге кірісе отырып, ұстаз оқушы үшін қандай мақсатта таңдалатынын нақты түсінуі тиіс. Үш негізгі міндетті бөліп көрсетуге

болады: Орындаушылық-музыканы шығармашылық түсінуге тәрбиелеу, оқушының музыкалық ойлауын тәрбиелеу.

- Оқушының фортепиано аспабындағы шеберлігін тәрбиелеу.
- Репертуарды жинақтау.

Әр музыкалық шығармамен жұмыс істеу кезінде оқушының музыкалық ойлау және фортепианалық техникасы тәрбиеленеді; музыкалық туындыны оқып, ол өзінің репертуарын байытады және бұл тұрғыда көрсетілген есептер тығыз өріледі.

"Фортепиано" сыныбындағы сабақтарды жоспарлаудың негізгі формаларының бірі-әрбір оқушы үшін (оның мүмкіндіктерін ескере отырып) жеке жоспар құру болып табылады. [4].

Жеке жоспарға Қазақстан композиторларының, орыс, шетел және қазіргі замандағы музыка шығармалары кіреді. Репертуармен жұмыс істеу барысында оқытушы музыкалық туындыны орындаудың әртүрлі дәрежеде аяқталуына қол жеткізуі тиіс, олардың кейбіреулері көпшілік алдында орындау үшін, басқалары сыныпта көрсету үшін, үшіншілері танысу тәртібімен дайындалуы тиіс. Мұның бәрі міндетті түрде оқушының жеке жоспарында тіркеледі.

Оқушылардың "жеке жоспарларын" құрастыру педагогикалық қызметтің жауапты және маңызды жақтары қатарына жатады және оқытушының өзіне үнемі мұқият жұмыс істеуін талап етеді. Оқытушы құрастыратын жеке жұмыс жоспарлары оқушының психологиялық-педагогикалық сипаттамасына сүйенуі, әрбір баланың даму болашағын көруге мүмкіндік беру іс-әрекетінде өзіндік бағдар болуға тиіс.

Сонымен, "Фортепиано" сыныбында репертуарды іріктеу қағидаларын атап өтуге болады»:

1. Жеке музыкалық қабілеттерін есепке алу (музыкалық есту, ритм сезімі, музыкалық жады және т.б.).

2. Жеке психологиялық ерекшеліктерді есепке алу (зейін, логикалық ойлау, реакция, темперамент және т. б.).

3. Оқушының жас ерекшелігіне сәйкес болуы керек, яғни баланың педагогика-психологиялық жас ерекшеліктерін ескеру қажет (танымдық саланың психологиялық ерекшеліктері, осы жасқа сәйкес іс-әрекет жүргізу).

4. Таңдалған репертуар музыкалық материалды іріктеу бойынша қолданыстағы бағдарламалық талаптарға сәйкес болуы тиіс. Бағдарламалық талаптар (сынақтар, емтихандар, академиялық концерттер) шығармаларды таңдаудың жалпы қабылданған үлгісін қарастырады. Оларға: полифоникалық шығармалар, ірі формадағы шығармалар, этюдтар, виртуоздық жоспардағы пьесалар, кантилендік сипаттағы пьесалар жатады.

5. Таңдалған шығармалар оқушы дайындығының көркемдік-интеллектуалдық деңгейін қалыптастыруға да, оның орындаушылық техникасын дамытуға да бағытталуы тиіс.

6. Таңдалған репертуар көркемдік, педагогикалық мақсаттылық, тәрбиелік міндеттерді есепке алу критерийлеріне жауап беруі тиіс. Музыкалық материалы оқу танымы мазмұнының басты тасымалдаушысы болып табылады, сондықтан ол мазмұндылықтың, сыйымдылықтың, көп қырлылықтың, көркемдік маңыздылықтың, сондай-ақ көлемділік пен алуан түрліліктің жоғары дәрежесіне ие болуы тиіс.

7. Жеке тұлға үшін музыкалық материалдың маңыздылығы (танымдық, эстетикалық, практикалық), репертуардың көркемдік әртүрлілігі, көркем-техникалық міндеттерді шоғырландыру принциптері, оқушылардың өзіндік қызметін жоспарлау.

8. Жүйелілік принципі. Музыкалық материалды біртіндеп күрделене түсу принципі бойынша таңдай отырып, оқушының қатар дамуы мен орындаушылық техникасы және оның музыкалық ойлауы үшін жағдайлар жасалады.

Балаларды музыкаға үйрету - күрделі және көп қырлы процесс және репертуарды таңдау мәселесі онда үлкен рөл атқарады. [7]. Оқушының барлық жеке қасиеттерін ескеретін, шебер құрастырылған репертуары оқушы-пианист тәрбиесінің маңызды факторы болып табылады.

Қорытынды.

Жалпы, шығарманың қиындығы жағынан оқушылардың репертуары қазіргі мүмкіндіктерінен сәл ғана асатын шығармалардан тұруы жөн. «Негізінен репертуар таңдауда көркемдік тапсырмалардың күрделілігін біртіндеп арттыру принципі басым болуы керек». Олай болса, ұстаздың жұмысындағы міндеттердің бірі оқушылардың аспапты меңгеруі ғана емес, сонымен бірге баланың музыкаға деген сүйіспеншілігін дамыту. Шығарманың мазмұнын түсінуге және оған эмоционалды түрде жауап беруге, дыбыс мәдениетін меңгеруі болып табылады. Ал зерттелетін шығармалардың репертуары неғұрлым жан-жақты болса, соғұрлым оқушылардың жан-жақты дамуына жағдай жасалады.

Ұстаздың тұлғалық-бағдарлы репертуар құрудағы мақсатты қызметі, оның ішінде оқушылардың музыкалық бейімділігін ескере отырып, өнер және музыка мектептері оқушыларының оқуға деген ынтасын сақтауды қамтамасыз ету мүмкіндігін беру.

Ұстаздың міндетті фортепиано сыныбында оқушылардың оқуға деген оң көзқарасын қалыптастырып, сабақтың музыкалық қабілеттерін дамытуға түрткі болуын қамтамасыз ету маңызды. Бұл мақсатқа жетудің негізгі факторы - қызықты репертуар таңдау. Мұндай оқу бағдарламасы оқушыларды оқуға қосымша ынталандырады.

Көбінесе мұғалімдер әдеттегі бағдарлама талаптарын жаңа стильдік бағыттармен жаңартпай, өздерінің сүйікті және тәжірибе жүзінде тексерілген жұмыстарын ғана пайдаланады. Орындаушының жеке қабілетіне қарай шығарма таңдау қиын емес, өйткені фортепиано шығармаларының қоры өте зор. Сондықтан репертуар тізімін үнемі жаңартып отыру қажет.

Оқу мотивациясын сақтау үшін репертуар балаға жақын және түсінікті болуы керек. Жаңа репертуарға деген қызығушылықты оқушының өзіндік шығармашылығы арқылы дамытуға болады: композиция, импровизация. Қамтылған репертуар негізінде оқушының ерік-жігері мен бастамасы тәрбиеленеді. Ол онымен бірге өсуі керек. Бұл үлкен қуаныш әкеледі. Сондықтан репертуарды өсіру орындаушының басты міндеті болып табылады.

Қорытындылай келе, репертуар – оқушының музыкаға деген тұрақты қызығушылығын арттырудың ең маңызды факторы екенін айтқым келеді, әрине, оны музыка пәнінің мұғалімдерінің ешқайсысы дауламайды. Репертуар таңдауда және оны меңгеруде мұғалім қандай қиындықтарға тап болса да, қай жағдайда да шығармашылықпен оқытудың бұл процесі қызықты. Репертуарды дұрыс таңдау мұғалімнің алға қойған мақсаты мен міндеттерін ойдағыдай жүзеге асырудың кепілі болып табылады.

Музыкамен айналысу өте маңызды, күрделі, бірақ сонымен қатар өте қызықты, оқушы мүмкіндігінше осыны ертерек түсінуі керек. Сондай-ақ, оның санасында музыкамен шұғылдандудың беделі туралы пікірдің нығаюы маңызды, бұл бүгінгі қоғамда мәдениетке қатысты жай ғана емес. Оқытушының кәсіпқойлығы, ата – аналардың қатысуы, сыныпта көркем атмосфера құру, сондай-ақ концерттерге бару, теледидардан музыкалық бағдарламаларды көру, жазбаларды тыңдау-мұның барлығы оқушылардың музыкаға деген қызығушылығын қалыптастыруға, оны адамдардың рухани өміріндегі елеулі құбылыс ретінде сезінуге ықпал етуі тиіс.

Мұндай тәсілде музыка оқушы өмірінің ажырамас бөлігі бола алады.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Алексеев А.Д. Фортепианода ойнаудың оқыту әдістемесі. –М.: Музыка, 1971
2. Баренбойм Л.А. Фортепианолық педагогика және орындаушылық мәселелері. –Л., 1969.
3. Баренбойм Л.А. Музыкаға жол. –Л., 1973.
4. Балалар мен жасөспірімдердің мінез-құлқының мотивациясын зерттеу.-М., 1972.
5. Милич Б. Пианист-оқушының тәрбиесі.- М.: КИФАРА, 2002.
6. Нейгауз Г.Г. Фортепианолық ойын өнері туралы.- М., 1958.
7. Фейгин М. Е. Оқушының даралығы және педагогтың өнері. –М.: Музыка 1975.
8. Цыпин Г. М. фортепианода ойнауды үйрету.– М.: Ағарту, 1984

9. Чирков В. И. Оқу іс-әрекетінің мотивациясы.- Ярославль, 1991.
10. Шатковский Г. Музыкалық есту дағдыларын дамыту.- М., 1986.
11. Щапов А.П. Фортепианная педагогика. –М.: Кеңестік Ресей, 1960.
12. Балалар музыка мектебі мен көркемсурет мектебінің фортепиано сыныбында репертуар таңдау принциптері Лариса Ильинична Мельникова, фортепиано мұғалімі, МАУ ДО «№5 балалар музыка мектебі», Пермь қ.
13. Баренбойм Л.А. Фортепиано педагогикасы мен орындаушылық мәселелері. Л., 1969 ж.
14. Нейгауз Г. Г. Автобиографические записки // Размышления, воспоминания, дневники. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1983. С. 17-81.
15. Гинзбург Г. Статьи – М: «Советский композитор», 1984.
16. Зенина Л.Л. Курс фортепиано в комплексном воспитании музыканта // Курс фортепиано в подготовке специалистов-музыкантов // Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 15. — Новосибирск, 1990.— С. 14–19
17. Из бесед с А.Б. Гольденвейзера «О музыкальном воспитании и обучении детей» // Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 2.— М., 1967.— С. 19–25.
18. Нейгауз Г. "Об искусстве фортепианной игры", 5 изд. Москва, 1987
19. Алиев Ю.Б. Планы и конспект урока музыки. Алиев Ю.Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта. М. 2000 г
20. Смирнова Т. " Беседы о музыкальной педагогике и о многом другом". Москва, 1997
21. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой: Учебное пособие. М.: Российское музыкальное издательство, 1996

ИСКУССТВО РАННЕГО АНСАМБЛИРОВАНИЯ В ОБУЧЕНИИ ДЕТЕЙ НА СКРИПКЕ

Аскарова Д.Ш., Оспанкулова С.А.
Республика Казахстан, г.Алматы

На протяжении всех эпох основные цели и задачи педагогов музыкальных школ остаются постоянными: воспитание учеников, способных продолжить свое профессиональное музыкальное образование, и развитие вкуса и чувства прекрасного у тех детей, которые станут любителями музыки. Перед каждым педагогом возникают актуальные вопросы: как поддержать интерес ребенка к музыке, как достичь того, чтобы он стремился заниматься игрой на скрипке и достигал заметных результатов?

Особое внимание требуется уделять детям, которые поступают в класс скрипки, не обладая выдающимися музыкальными способностями. Некоторые из них могут иметь трудности с интонацией, у кого-то неразвито чувство ритма или памяти. Однако одним из ответов на эти вопросы может стать введение коллективного музицирования на ранних этапах обучения.

Важно, чтобы ребенок познакомился с коллективным творчеством как можно раньше, таким образом, его интерес к занятиям музыкой углубится, и развитие его технических и звуковых навыков произойдет более быстро. Даже те ученики, которые изначально могли казаться менее способными, начинают проявляться в ансамбле и успешно продвигаются в изучении инструмента. Участие в ансамбле предоставляет всем детям возможность развивать свои музыкальные способности в спокойной и дружелюбной обстановке, поскольку эти способности проявляются наиболее ярко в ходе творческого процесса.

В раннем возрасте дети воспринимают музыку непосредственно, конкретно и эмоционально. Из-за ограниченной способности долго сосредотачивать внимание на деталях, уроки ансамбля предоставляют отличные возможности для развития слуха, ритма, памяти и навыков чтения с листа.

В рамках ансамблевых занятий дети легче воспринимают длительности, успешно осваивают понятия распределения смычка и учатся выражать эмоции через музыку. Важно отметить, что не многие дети могут выступать с сольными номерами, особенно в начальные годы обучения. Вместе же в детском ансамбле они обретают возможность участвовать в концертных выступлениях, что вызывает положительные эмоции у публики и родителей, служа стимулом для новичков.

При взаимодействии с детьми 1 и подготовительных классов необходимо учитывать их возрастные и технические особенности. Чередование работ над произведением с усвоением теоретических и постановочных навыков делает уроки ансамбля не только увлекательными, но и обогащающими для учеников.

Задачи на уроках ансамбля:

1. Закрепление постановки рук: уроки направлены на тщательное закрепление правильной постановки рук у учеников. Это включает в себя корректное положение и движение рук при игре на инструментах, с учетом мелких деталей и технических аспектов.

2. Развитие слуха, ритма, памяти: основное внимание уделяется развитию слуха, чувства ритма и памяти. Занятия спроектированы так, чтобы дети могли эффективно развивать эти ключевые музыкальные навыки, что важно для их общего музыкального развития.

3. Закрепление теоретических знаний: уроки ансамбля включают в себя элементы закрепления теоретических знаний в области музыки. Это важно для того, чтобы ученики не только могли играть музыку, но и понимали ее структуру и теоретические основы.

4. Развитие творческого воображения и музыкальной мысли: ансамблевые занятия способствуют развитию творческого мышления у учеников. Программа уроков стимулирует детей к экспериментированию с музыкальными идеями и выражением собственного творческого воображения.

5. Подготовка программы к концертам: часть уроков посвящена подготовке учеников к концертным выступлениям. Это включает выбор репертуара, работу над исполнением и формирование программы, предоставляя детям возможность выступать перед публикой и приобретать ценный опыт.

В реальности детского музыкального коллектива, где учебное время ограничено, обучение добровольно, и состав коллектива подвержен изменениям, представляется сложной задачей предоставить участникам полный спектр музыкально-теоретических знаний. Однако, несмотря на эти ограничения, важно осознавать, что основная цель общего музыкального образования не заключается в профессиональном обучении. Вместо этого оно направлено на обучение детей грамотному и выразительному исполнению музыкальных инструментов, предоставление базовых знаний о музыкальном искусстве и ознакомление с творчеством выдающихся композиторов, как отечественных, так и зарубежных.

В контексте музыкального образования в детском коллективе, ориентированного на выполнение художественных произведений, акцент делается прежде всего на умении играть на скрипке. Вместе с тем, внимание уделяется овладению нотной грамотой, развитию прочных исполнительских и ансамблевых навыков, а также формированию способности работать над собой самостоятельно. Даже при ограниченных возможностях, дети имеют шанс в полной мере насладиться процессом музыкального обучения и обрести ценный опыт в сфере художественного творчества. С течением времени, несмотря на текучесть состава, они могут приобрести не только музыкальные, но и жизненные умения, способствующие их всестороннему развитию. Таким образом, ограниченность не всегда означает отсутствие возможностей, а может быть стимулом для креативности и саморазвития.

Процесс обучения музыке требует неотъемлемого внимания к основным элементам музыкальной речи, таким как лад, метр, ритм и другие. Следовательно, начиная с первых занятий, важно вводить учащихся в тайны структуры музыки, параллельно с освоением навыков исполнительства и изучением нотной грамоты. На первых этапах обучения

необходимо знакомить учеников с понятиями, объясняющими закономерности музыкального строения, такими как лад, метр, ритм, темп, динамические оттенки.

При этом, учитывается доступность и понятность как передаваемой информации, так и репертуара для определенного возраста учащихся, а также учитывается их общая и музыкальная подготовка. На первоначальном этапе предоставляется базовая информация, которая существенным образом характеризует музыкальный процесс.

Для более глубокого восприятия музыкального искусства учеников важно обогащать их знания информацией о различных музыкальных жанрах, о жизни и творчестве композиторов, об эпохах, в которых звучат произведения. Понимание структуры и формы музыкальных сочинений, а также обнаружение закономерностей строения музыки становится возможным, только если ученики ознакомлены с элементами музыкальной архитектуры (фраза, предложение, период, форма в целом). Эти знания не только помогут охватить произведение в целом, но и являются ключом для более глубокого понимания художественной задумки музыкального произведения.

В современной эстетической науке и музыковедении особое внимание уделяется проблеме отражения реальности через музыкальные образы, а также логике их развития и взаимодействия. Понимание этих аспектов имеет важное значение в музыкально-эстетическом воспитании, создавая необходимость ознакомления учащихся с выразительными средствами, используемыми для формирования музыкального образа.

На начальном этапе обучения необходимо выделять восприятие определенных средств музыкальной выразительности на основе предварительных впечатлений. Качество исполнения играет ключевую роль в художественном воздействии музыки и, следовательно, усиливает ее воспитательную функцию.

Эффективное музыкальное воспитание в детском ансамбле требует стремления к художественному и выразительному исполнению. Высокое качество исполнения становится одним из основных педагогических стандартов. В структуре обучения оно должно занимать центральное место, таким образом, занятия в ансамбле и исполнительская деятельность получают полноценный познавательный-воспитательный контекст.

Выразительная игра, как важный аспект музыкального образования, требует не только освоения специальных знаний, но и наличие определенных музыкальных способностей у ученика. Эти способности включают в себя чувство лада, слуховое представление и музыкально-ритмическое восприятие. Между навыками и музыкальными способностями существует взаимосвязь и взаимообусловленность: отсутствие навыков может замедлить развитие музыкальных способностей, а слабые музыкальные способности могут препятствовать формированию интереса к занятиям.

Развитие музыкальных способностей необходимо рассматривать как средство активного вовлечения ученика в мир музыки, создание мотивации для занятий. Особенно важно учесть, что музыкальные способности развиваются взаимосвязанно и параллельно, так как они взаимозависимы. Музыкальное исполнительство становится возможным лишь при формировании таких личностных качеств, как активность, творческая способность, инициативность, самостоятельность и целеустремленность.

Эти качества необходимы для участника музыкального коллектива и заложены с первых уроков ансамбля. Коллективное, групповое и индивидуальное исполнительство играют определяющую роль в формировании игровых навыков и структуре работы коллектива. Игра в ансамбле, регулярные репетиции, активное слушание музыки с последующим обсуждением, открытые уроки для родителей, тематические вечера и совместные походы на концерты – все эти элементы можно рассматривать как разнообразные формы занятий и обучения, направленные на пробуждение интереса к музыке и инструменту. С первых уроков с начинающими учениками важно продемонстрировать возможности выбранного инструмента. Использование игровых методов, бесед о специфике инструмента, его роли в оркестре, а также рассказы об истории создания инструмента являются ключевыми элементами эффективной педагогической стратегии. Визуальные и слуховые

методы также играют важную роль, предоставляя учащимся наглядные и аудиовизуальные материалы.

Практический метод занимает значительное место в развитии музыкального восприятия. Сочетание восприятия музыки с практическими действиями, такими как движения рук и пальцев, танцевальные и образные движения, а также инсценировка пьесы или танца, позволяет детям лучше почувствовать характер произведения и активно взаимодействовать с музыкой. Этот подход делает процесс обучения более динамичным и привлекательным, способствуя глубокому пониманию и любви к музыке. Показ различных способов и техник игры на инструменте требует совмещения практического, наглядного и словесного методов. Педагогический показ конкретных навыков и приемов должен быть сопровождается объяснениями, где особую важность приобретает тон голоса педагога и его эмоциональная окраска. Беседы, рассказы и пояснения представляют собой разновидности словесного метода в музыкальном воспитании. Пояснения о музыке, характеристика музыкального содержания, выражение чувств и настроений обогащают эмоциональный лексикон учащихся и способствуют развитию образного мышления.

Формирование навыков и умений требует гармоничного сочетания различных методов. Прямой педагогический показ должен дополняться образными сравнениями, наглядностью и игровыми приемами. Работая с младшими ансамблями, полезно использовать метод вариативных показов, стимулируя творческую самостоятельность детей. Каждый ансамблист может выступить в роли «солиста», что позволяет детям слушать и оценивать друг друга, а также выбирать лучшие варианты.

Выбор конкретных методов и приемов обучения зависит от возраста учащихся. В младшем возрасте больший акцент делается на наглядных и практических методах, в то время как словесный метод может быть менее доступным. С работой с более старшими детьми эффективным становится использование всех методов в равной мере, обогащая учебный процесс и поддерживая взаимодействие между ними.

На занятиях ансамбля скрипачей происходит синтез всех знаний и умений учеников. Они формируют не только навыки инструменталиста-исполнителя, но также воспитывают и развивают качества, необходимые не только для музыкального процесса, но и для общего развития личности.

В ансамбле скрипачей особенно важны работы над индивидуальной и групповой ответственностью. Каждый участник коллектива должен стремиться к тому, чтобы освоить роль концертмейстера, и в различные моменты время испытать себя в этой роли. Это не только способствует лучшему пониманию ответственности в ансамбле, но и развивает артистическое воплощение образно-художественных представлений.

Организация самостоятельных занятий является важным условием успешного развития коллектива. Ансамблисты должны самостоятельно изучать партии дома, уделять полное внимание и активно участвовать в занятиях. Руководитель проверяет качество выполненных заданий, корректирует ошибки и стимулирует к новым достижениям. Эффективная форма работы включает в себя словесное объяснение, демонстрацию музыкальных произведений или их фрагментов педагогом, прослушивание записей профессиональных исполнителей и собственное исполнение. Комбинация этих методов обеспечивает глубокое понимание и успешное усвоение музыкальных материалов. Выступления коллектива имеют разнообразные формы, от открытых занятий для родителей внутри коллектива до участия в отчетных концертах отдела и городских концертах, фестивалях, и конкурсах. Каждый выход на сцену становится стимулом для дальнейшей работы и возможностью продемонстрировать достижения и прогресс. Выступления не только являются внутренним мотиватором, но и служат прекрасным средством пропаганды музыки, позволяя зрителям познакомиться со скрипичной музыкой. Важным условием для успешного развития исполнительских навыков учащихся является формирование у них свободной и естественной постановки. Эта тема становится основной в первые годы обучения, требуя упорной и настойчивой работы как со стороны учащихся, так и педагога.

Одной из форм музицирования является совместно-раздельное исполнение, где педагог выступает в качестве главного мелодичного голоса, а ученик сопровождает. Также важным является использование имитационных методов, при которых ученик чередует показ операций и действий с учителем. Это способствует более глубокому пониманию и усвоению материала.

Методика работы над исполнительской техникой в скрипичном искусстве базируется на систематическом и последовательном освоении навыков, приемов и штрихов. Этот процесс охватывает все годы обучения и строится на учебно-тренировочном материале, включающем гаммы, упражнения и этюды, охватывающие различные аспекты техники игры на скрипке.

Основное внимание уделяется упражнениям, так как они приносят наибольший эффект, особенно на начальных этапах освоения новых технических приемов и штрихов. Затем каждый новый элемент и навык углубляются и улучшаются с использованием специальных этюдов. Только после того, как ученик полностью овладевает определенным техническим приемом, можно приступить к исполнению музыкальных произведений, где этот элемент используется.

Важным аспектом работы над исполнительской техникой является стремление к осмысленному подходу к выполнению гамм, этюдов и упражнений, исключая механическое исполнение. Изучение художественного исполнительского репертуара проводится на основе разнообразной скрипичной литературы – русской и зарубежной, классической и современной. Музыкальные произведения должны отличаться по стилю, жанру и форме, обладать художественными достоинствами.

Определение того, что играть и включать в репертуар, является ключевым и определяющим аспектом деятельности любого музыкального коллектива. Умелый подбор произведений влияет на рост мастерства коллектива, его перспективы развития и исполнительские задачи. Таким образом, формирование мировоззрения исполнителей и расширение их жизненного опыта происходят через осознание и понимание репертуара. Высокая художественность и духовность произведения, предназначенного для коллективного исполнения, являются первоочередными принципами при выборе репертуара. Этот подход особенно важен для детского ансамбля скрипачей, учитывая ограниченные умения и возможности детей. На начальных этапах обучения дети могут исполнять произведения на открытых струнах, что позволяет им закреплять ритмическую точность, правильное распределение смычка и развивать единое дыхание.

Слушание исполнения других детей в игровой форме стимулирует развитие их способности к оценке, выражению своего мнения и стремлению к улучшению качества исполнения. Этот метод также способствует формированию ведущего в коллективе, что поддерживает дух сотрудничества и взаимопонимания. Таким образом, выбор репертуара в детском ансамбле скрипачей не только формирует музыкальные навыки, но и способствует развитию художественного восприятия и коллективного духа.

Поиск подходящего репертуара для детского ансамбля скрипачей представляет собой некоторые трудности. Дети, попадая в класс скрипки, обладают разными уровнями музыкальных навыков, и часто уровень ансамбля определяется средним уровнем учеников. В такой ситуации необходимо включать в репертуар пьесы, способствующие поднятию уровня слабых учеников и стимулирующие их интерес к домашним занятиям.

На начальных этапах обучения в ансамбле рекомендуется использовать переложения известных песен, где первый голос сохраняется таким, каким его учат на уроках скрипки, а второй голос сопровождает первый, играя на пустых струнах. Сборники, такие как «Светлячок» и «Ансамбль скрипачей с азов» являются отличными ресурсами для работы с ансамблем. Использование хорошо знакомых мелодий в переложении на два и три голоса способствует более быстрому освоению произведений.

Стимулирующим фактором в обучении ансамблю является переход из вторых в первые голоса, что дает дополнительную мотивацию ученикам. Важно также учесть

разнообразие характера исполняемых произведений, включая танцевальные и кантиленные композиции. Кантилена, хотя и сложнее для исполнения, предоставляет ребятам возможность преодолеть трудности, такие как равномерное распределение смычка, фразировка, единое звучание и навыки вибрации. Таким образом, подбор репертуара в детском ансамбле скрипачей требует учета индивидуальных особенностей учеников, стимулирование их разностороннего развития и создание мотивации для активного участия в ансамблевой деятельности.

Одним из ключевых условий успешной организации занятий в детском ансамбле скрипачей является разработка комплексного плана, который охватывает музыкально-образовательные, воспитательные и учебно-творческие аспекты. Работа над планом требует учета многообразия будущих активностей коллектива, определение цели, постановка задач обучения и воспитания, а также выбор средств и методов для достижения поставленных целей.

Виды рабочих планов:

Перспективные планы: охватывают долгосрочные цели и задачи, определяют основные направления развития коллектива.

Текущие планы: фиксируют конкретные задачи на краткосрочный период, например, на месяц или квартал.

Календарно-тематические планы: определяют план деятельности на конкретные даты, включая концерты, мастер-классы, уроки и другие события.

Структура плана:

Основные задачи на год: четкое формулирование целей и задач коллектива на текущий год.

Организация деятельности: определение порядка проведения занятий, репетиций, концертов, мероприятий.

Учебно-творческая работа: планирование уроков, подготовка нового материала, работа над исполнительскими навыками.

Воспитательная и образовательная работа: уделяется внимание формированию ценностных ориентаций, развитию музыкального восприятия и культуры.

Концертные и конкурсные выступления: планирование участия в мероприятиях для повышения мотивации и профессионального роста.

Три составляющие учебно-воспитательного процесса:

Формирование практических навыков: включает в себя технические, музыкально-исполнительские и ансамблевые навыки.

Овладение знаниями теории музыки: включает в себя основы теории, закономерности музыкального искусства, стили и направления.

Развитие личностных качеств: воспитание целеустремленности, самообладания, исполнительской воли, активности.

Только при сочетании этих трех аспектов можно обеспечить полноценное музыкальное обучение и воспитание в коллективе.

Текст посвящен важным аспектам организации и планирования работы детского ансамбля скрипачей. Работа с коллективом требует не только музыкально-педагогических умений, но и умения эффективно планировать и структурировать учебно-воспитательный процесс.

В центре внимания находится разработка комплексного плана, охватывающего перспективные и текущие задачи, а также календарные события. Этот план выступает руководящим документом, определяющим направление развития коллектива, и становится своеобразным гарантом эффективного обучения и воспитания.

Текст подчеркивает важность систематической и целенаправленной работы над формированием музыкальных навыков, овладением теоретическими знаниями и развитием личностных качеств учащихся. Удачное планирование включает в себя разнообразные

методы обучения, привлекает креативные формы воспитания, и подчеркивает значение индивидуализированного подхода в работе с детьми.

Призыв к внимательному отбору репертуара, учитывая разнообразие уровней учеников, а также подчеркивание значимости воспитания свободной и естественной постановки, является важным направлением, обеспечивающим не только профессиональный рост, но и формирование у учащихся глубокого интереса к музыке.

Таким образом, тесное взаимодействие формирования практических навыков, теоретических знаний и личностного развития в ансамбле скрипачей создает благоприятные условия для полноценного музыкального воспитания, способствуя всестороннему и гармоничному развитию учащихся.

Работа с детским ансамблем скрипачей не ограничивается лишь формальным планированием. Важным аспектом является создание позитивной атмосферы, способствующей творчеству и взаимному вдохновению. Коллективные мероприятия, внеклассные занятия и участие в концертах и конкурсах помогают раскрыть творческий потенциал учащихся и укрепить дух коллектива.

Важно также подчеркнуть, что музыкальное образование включает в себя не только технические навыки и теоретические знания, но и воспитание чувства ответственности, целеустремленности и творческого мышления. В этом контексте, педагогическое влияние на формирование личности учащихся играет ключевую роль.

Итак, эффективная работа с ансамблем скрипачей требует гармоничного сочетания методов обучения, индивидуализированного подхода, планирования событий и учебных процессов. Это не только способствует профессиональному росту учеников, но и формирует у них любовь к музыке, способствуя их всестороннему развитию.

Литература и источники:

1. Борисов В.О., Борисова Н.И., Дорохова Г.Е., Мигунова Н.И. Проблема формирования навыков ансамблевого музыкально-инструментального исполнительства. Краснодар – 2015.
2. Минакова, Ю.В. Искусство раннего коллективного музицирования / Ю.В. Минакова. — Текст: непосредственный // Педагогическое мастерство: материалы V Междунар. науч. конф. (г. Москва, ноябрь 2014 г.).
3. Науменко, С.И. Формирование музыкальности у младших школьников // Вопросы психологии / С. И. Науменко. — М., 1987. — № 4.
4. Ситдикова Ф.Б. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко. Уфа, 2012
5. Тагильцева Н.Г., Курлапов М.Н. Диагностика развитости коммуникативных навыков младших школьников - участников скрипичного ансамбля. Екатеринбург – 2007.
6. Шальман С. Я буду скрипачом. Л., 1987.
7. Щукина О.Н. Ансамбль скрипачей с азов: Сб.1 выпуск- С-Петербург Композитор, 2007.
8. Яшина О.А. «Методические особенности организации коллективного музицирования в ДШИ». <http://dshib.aiq.ru/metodika/jashina.html>

МУЗЫКАЛЫҚ-ТЕОРИЯЛЫҚ ПӘНДЕР ҚҰРЫЛЫМЫНДАҒЫ ЭСТЕТИКАЛЫҚ МӘДЕНИЕТТІҢ АЛАТЫН ОРНЫ

Бекмуратова А.Ж.
Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Бүгінгі күні мәдениет пен білімнің эстетикалық құрамдас бөлігі гуманитарлық қызметтің белгілі бір саласында қызмет нәтижесінің түпнұсқалық сапасын айтарлықтай анықтайды. Санскриттің транскрипциясына сәйкес, «мәдениет» тұжырымдамасы

«ағартушылық» тұжырымдамасына жақын. Латын тілінен аударғанда «мәдениет» тұжырымдамасы бірнеше ұғымды білдіреді: бұл «өсіру», «өңдеу», «қамқорлық», «білім беру, дамыту», «құрметтеу» (1-111).

«Мәдениет» ұғымынан ежелгі заманда дәстүрлер тұжырымдамасы туындайды (атап айтқанда, мәдени дәстүр). Бұл ұғымды ғұлама даналар - білім беру мағынасы, моральдық-этикалық нормалар, сұлулық пен үйлесімділік концепциялары (оқыту) деп ұққан. Жиырмамыншы ғасырдың ортасында философия мен мәдениетте (атап айтқанда музыкалық мәдениетте) ойын концепциясы пайда болды: 1938 жылы Й.Хейзингтің «Человек играющий» (Homo ludens) еңбегі, ал 1944 жылы П.Хиндемиттің «Игра тональностей» еңбегі жарыққа шықты.

Ежелгі заманнан бері музыканың біздің эмоцияларымызға, интеллект пен психологияға әсер ету қабілеті бар деп есептелді; ол біздің жалғыздығымызды тыныштандырады немесе құмарлықтарды қоздырады. Ежелгі грек философы Платон Республикада музыканың жанға тікелей әсер ететінін айтады. Сондықтан ол идеалды режимде музыка мемлекет тарапынан қатаң түрде реттелетінін ұсынады (VII кітап).

Бұл еңбектер белгілі философ және мәдениеттанушы М. Каганның болашақ философиялық-эстетикалық ой тұжырымының қалыптасуына тікелей әсер етеді. М. Каганның айтуынша, мәдениет табиғатты қамтиды, содан кейін барып адам сол қасиеттермен өседі және нәрленеді (2-246). Әйгілі философ, мәдениеттанушы, өнертанушы Д. Лихачев адам баласы мен табиғатты бір-біріне сүйсініп өмір сүре алмайтын үлкен мәдениет иелері, әр қайсысы- тарихи дамудың дәнегі деп білді (3-318)

Қазіргі өмірде адамға қатысты көптеген талаптар қойылған, оның ішінде ең маңызды орындардың бірі эстетикалық мәдениетке жатады. «Эстетика» термині (грек тілінен аударғанда – «сезіну», «сезімдік») – адамның дүниені эстетикалық тұрғыдан ұғынып-түсіну мағынасын береді. Бұл терминді неміс философы А.Баумаргтен XVIII ғасырда енгізді.

Сол уақыттан бері бұл ғылым әсемдік заңдарын арқау еткен шығармашылықтың мәнісі мен формаларын зерттейді.

Мәдениеттану ғылымына үлкен үлес қосқан ғалымдардың бірі Бахтиннің пайымдауынша эстетиканың мәні «Мен-Басқамын» деген парадигмаға сүйенеді.

А.Лосев «эстетиканы» «мәнерлі», нақтырақ айтқанда адам тұлғасының ішкі дүниесі деп түсінді (4-221).

М.Каганның ойынша эстетикалық мәдениет тұлғаның эстетикалық тәрбиесімен «эстетикалық қызметтерімен» (көркемдік) байланысты, түпкі мақсаты – өмірге деген эстетикалық көзқарасты қалыптастыру: еңбекке, әлеуметтік қызметке, табиғатқа, эстетикалық ұғымдарға, мінез-құлыққа, эстетикалық тәрбиенің негізгі мақсаттары - эстетикалық ойлауды, баға беруді, шешімдерді, идеалдарды, қажеттіліктер мен талғамды, қабілетті қалыптастыру (2-168).

Шығармашылық қызметте музыка жетекші орындардың бірін алады, оның себебі қабылдау мен эстетикалық толқулар уақыт шегінде дамиды және уақыт өте келе дамып, өзгеру мүмкіндігіне ие бола алады.

Сонымен бірге музыка өнері болғандықтан, адамның психикалық процессі мен жай-күйіне тікелей саналық және бейсаналық түрде әсер береді. Психологияда және психотерапияда дыбыстық әсерлер ең күшті және нәтижелі деп танылады.

Қазіргі заманғы музыкалық білімнің басты міндеттерінің бірі білім беру кешені арқылы адамның рухани мәдениетін қалыптастыру. Музыка теориясы, сольфеджио, гармония, музыкалық форма сынды **іргелі теориялық пәндер циклын** жетік білу осы мақсатқа жетудің бірден-бір негізі.

«Сольфеджио» курсының материалы музыкалық есту қабілетімен қоса, ладтық, әуендік, гармониялық, ырғақтық, тембрлік, полифониялық естуді дамытады. Классикалық музыканың үлгілерімен жұмыс жасау- эстетикалық мәдениетті дамытудағы маңызды фактор болып табылады. Түсіну үрдісі және музыка тілін жеткізу және естіп талдау, студенттерге музыка материясында кеңінен құлаштауға мүмкіндік береді.

«Музыка теориясы» пәндік циклы білім беру бағдарламасының негізі, сонымен қатар гармония пәнін оқуға, музыкалық талдауды үйренуге, шебер орындаушы болудың теориялық заңдылықтарын игеруге дайындайды, және де музыкалық орындау пәндерімен тығыз байланысты. «Сольфеджиодан» алған білімін қорытындылайды және жүйелейді. Оқу материалдарын жоғары сапалы меңгеру басқа пәндерді табысты оқытуға көмектеседі. Білім алушылардың теориялық пәндерден алынған білімдерін жинақтау, тереңдету, біріктіру және жүйелеу, студенттердің дағдыларын дамыту үшін бақылау жұмыстарын ауызша және жазбаша түрде жүргізу қажет.

Оқу үдерісінде шығармашылық ойлауды, міндеттерді шешудің дәстүрлі емес жолдарын қарастыратын тапсырмаларды енгізу нысандарына баса назар аудару қажет. Мұндай формаларға музыка теориясынан байқаулар, олимпиадалар, ойын түрінде берілген тапсырмалар жатады. Теориялық және практикалық бөліктердің комбинациясы студенттің эстетикалық мәдениетін дамыту үшін өте маңызды. Кешенді тәсіл қажетті түсініктер мен дағдыларды дамытады. Музыкалық шығармаларды қабылдау және түсіну негізінен, алған білім дағдылары мен қабілеттердің тереңдігі мен тұрақтылығына байланысты. Бұл тәсілдер білім алушының ой өрісін кеңейтеді. Аналитикалық ойлау дағдыларын қалыптастырады, зерделі ойлау түйсігін қалыптастырады.

«Музыка теориясы» пәні әрине бұл болашақ музыканттың қалыптасу болмысына тікелей әсер етеді. Музыканттың білімін, тәжірибеде жұмысына қажетті ой өрісін кеңейтіп, ғылыми сауаттылығын аша түседі.

Қазіргі уақытта «музыкалық эстетика» ғылыми пән ретінде қабылданады, ол өзінің жалпы зерттеу бағыты бойынша музыка философиясының пәндік атрибуттарына жақын, бірақ соңғысынан өзінің әдіснамалық ерекшеліктерімен көзге түседі: егер музыка философиясы музыкалық философиясының бір түрі болса эстетикалық бөлімдер және ең алдымен онтологиялық¹⁹, гносеологиялық²⁰ және аксиологиялық²¹ сипаттағы мәселелерді шешумен айналысады, содан кейін музыкалық эстетика әлдеқайда таза музыкалық мәселелерді шешуге бағытталған, сондықтан ол еркін және нақты және күрделі ғылыми тұжырымдамаларымен сауатты жұмыс атқаруына қажет музыка теорияның саласы.

Жұмыстың түрлі формаларын болжамдайды, сабақ уақыты мен сабақты өз бетінше меңгеруге берілген уақыт. Ең бірінші бұл кәсіби терминдерді игеру және музыка әлемінде қаншалықты жиі пайдаланатындығын түсіндіру, тақырыпты жан-жақты, ауқымды игеріп еске сақтау. Бұл жұмыс вертикалды-горизонталды музыкалық құрылымдарды игеруде (аккордика, метр мен ырғақ және т.б.) музыка теориясының ұғымдарын толық көруге, бақылауға мүмкіндік береді.

Эстетикалық мәдениеттің даму жолында музыкалық-теориялық ойлардың тарихы үлкен орынды алады, сол арқылы эстетика мәдениетінде музыканың рөлі зор екендігін байқауға болады. «Музыка теориясы» пәні бойынша берілген тапсырмалар кешені, тәжірибе жағынан, эстетикалық компонентті қамтиды, оның арқасында музыканттың ойы мен музыкалық логика қалыптасады.

Музыкалық-теориялық пәндер құрылымының ішіндегі ең қызықтысы мен күрделісі «Гармония» пәні, эстетикалық мәдениеттің рөлі мен орнын түсінуде басты рөлдердің бірін атқарады.

Біріншіден, гармонияның тональдік және функционалдық заңдылықтары мен процесстерін теориялық және тарихи тұрғыдан қарастырады, гармония, музыка формасымен, әуенмен, фактурамен байланысын көрсетеді, XVIII ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басындағы классикалық гармония заңдылықтары мен ладтыгармониялық құралдарды

¹⁹ Онтология – грек тілінен аударғанда екі сөз тіркесінен тұрады. outos- болмыс logos- ілім. Грек тілінен аударғанда «болмыс» туралы ұғым.

²⁰ Гносеология-айналымдағы әлемдегі тану туралы философиялық ұғым.

²¹ Аксиология- грек тілінен аударғанда «құндылық» деген ұғымды білдіреді. Құндылықтардың табиғаты, олардың әлеуметтік шындықта аталған орын және құндылық әлемінің құрылымы туралы философиялық ілім.

кешенді түрде меңгереді. Екіншіден, гармониядан алған білімінді тәжірибеде қолдану. Фортепианода үйренген гармониялық тізбектер мен жаттығуларды түрлі стиль мен жанрларда ойнау, музыкалық шығармалардағы гармониялық тізбектерді табу және оларға талдау жасау. Гармониядан орындайтын тапсырмалардың классикалық түрлері - гармониялық есептерді шығару, фортепианода жаттығуларды орындау, гармониялық талдау жасау. Бұл тапсырмалардың ешқайсысы басым болмауы керек, өйткені студенттердің эстетикалық мәдениетінің дамуы тұрғысынан теорияның тәжірибеге тәуелділігін түсіну маңызды.

Осыған байланысты фортепианода орындалатын әртүрлі тәжірибелік жаттығулар көптеген заңдылықтарды түсінуге мүмкіндік береді және ең бастысы, гармонияны вертикалды құрылымдар жиынтығы ретінде емес, байланыстырудың бар сұлулығын түсінуге мүмкіндік беретін біртұтас форма ретінде қарастырылады.

«Музыкалық талдау» көптеген музыкалық формаларды анықтау, танып білу, талдау жұмысына негізделген арнайы пән. Музыкалық шығарманы кешенді талдауға арнайы формалар кіреді: шығарманың формасын, стильдік және жанрлық шығу тегін, сол композитордың ғана емес, оның дәуіріндегі замандас композиторлардың да шығармаларын талдау. Осыған орай бұл пән лингвистика, әдебиеттану, философия сынды бірқатар ғылыми салалармен тығыз байланысты. Студенттердің эстетикалық мәдениетін қалыптастырудағы барлық міндеттерді жинақтай отырып «Музыкалық талдау» пәні, шығарманың сан-қырлығы мен музыкалық шығарманың бірегейлігі жайлы ғана мағлұмат беріп қана қоймай, оның түпкі терең ойын драматургиясын түсінуге мүмкіндік береді. Білім алушылардың ойлау санасын бірегей деңгейге көтеріп, аналитикалық болжау, сыни ойлау қасиеттерін дамытады. Көркемдік талғам, критикалық ойлау сынды әдістердің пайда болуына септігін тигізеді.

Музыканың эстетикасында композициялық құрылымының басты маңыздылығын көрсетуге бағытталған күшті тенденция байқалды. Дегенмен музыканың эстетикасына қатысты басқа мәселелерге лиризм, гармония, эмоционалдык, уақытша динамика, резонанс, ойнақылық және бояу жатады.

Студенттердің «музыка теориясы», «сольфеджио», «гармония «пәндерінен жинақтаған білімі музыкалық шығарманың мәнін тұтас ауқымдауға, талдауға, ерекшеліктерін даралауға, шығарманы музыкалық тарихының даму контекстінде таныстыруға мүмкіндік береді.

Жалпы айтқанда өнер адамының дүниетанымын эстетикалық тұрғыдан ұғынып түсіну заңдылықтарын машықтандырып, әсемдік заңдарын арқау еткен күрделі де қызықты ғылым. Мақалада зерттеуге арқау етілген ғылым саласы әсемдікті, көркем шығармашылықтың жалпы заңдылықтарын, адамның болмысқа сезімдік қатынасын зерттейді. Қорытындылай келе музыкалық-теориялық пәндер циклы музыкалық білімнің эстетикалық мәдениетін әртүрлі тараптан және түрлі деңгейлерден қалыптастырып, эстетикалық дамыған тұлғаны қалыптастыруға мүмкіндік береді.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества: Сб. избр. трудов / М.М.Бахтин, С.С.Аверинцева, С.Г.Бочарова. — М.: Искусство, 1979. — 423 с.
2. Каган М.С. Философия культуры / М.С. Каган. — СПб.: Петрополис, 1996. — 416 с.
3. Каган М.С. Эстетика как философская наука / М.С. Каган. — СПб.: Петрополис, 1997. — 544 с.
4. Лихачев Д.С. Раздумья / Д.С. Лихачев; сост. и общая ред. Г.А. Дубровской. — М.: Дет. лит., 1991. — 318 с.
5. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики / А.Ф. Лосев — М.: Директ-Медиа, 2008. - 388 с.

ВОПЛОЩЕНИЕ КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ В ТРАНСКРИПЦИЯХ ДЛЯ БАЯНА

Балтабаев Ж.М.

Республика Казахстан, г. Караганда

Развитие баянной исполнительской и композиторской школы Казахстана очень тесно связано с развитием профессионального музыкального искусства в стране в целом. Большую роль в понимании становления исполнительства в Казахстане играет тот факт, что профессиональное музыкальное искусство и профессиональная баянная школа Казахстана образовались в одном промежутке времени, в начале 20 века. Столь позднее развитие профессиональной музыки объясняется тем, что до конца 19 века казахи вели кочевой образ жизни. При этом на территории страны существовала и распространялась самобытная профессиональная музыкальная культура.

В 19 веке казахская музыка стала объектом интереса европейской культуры в целом. Особое внимание проявили этнографы и музыковеды соседней России, которые начинают изучение казахского фольклора и нотифицируют песни и кюи, таким образом, исследуя фольклор и создавая условия для его сохранения и дальнейшего воспроизводства.

С появлением советской власти на территории Казахстана начинается формирование профессионального музыкального искусства. С 1930-х годов в Казахстан приглашаются видные деятели искусства – Евгений Брусиловский, Василий Великанов, Борис Ерзакович, которые вместе с Ахметом Жубановым участвуют в создании казахского народного оркестра, филармонии, музыкально-театральной студии (в дальнейшем ГАТОБ им. Абая), создают и ставят на сцене театра первые казахские оперы. В дальнейшем развитии профессиональной музыки в музыкальную культуру Казахстана приходят новые жанры: песни и романсы, фортепианные, струнные и симфонические произведения.

Значительный вклад в изучение казахского фольклора внес Александр Викторович Затаевич. В 1919 году 20 века Комиссия Семиреченского областного отдела по национальным делам приняла решение начать собирать и записывать достойные казахской литературы и искусства. С этой целью в город Верный (ныне – Алматы) начали созывать именитых акынов и кюйши для записи их творчества специально приглашенными музыкантами. Среди этих музыкантов оказался и А.В.Затаевич, живший в те годы в Оренбурге, являвшемся в тот период столицей Казахстана.

А.В. Затаевича покорила необычная восточная колоритная музыка казахского народа. Непривычная слуху композитора польского происхождения мелодически богата музыка казахского народа, стремление популяризировать это ценный культурный пласт сподвигли А. Затаевича к решению основательно заняться собиранием и изучением казахского фольклора. Он в то время уже был профессиональным музыкальным критиком, автором более тысячи статей и рецензий о творчестве польских, русских и западноевропейских композиторов и исполнителей, а также записывал образцы польского фольклора. Весь накопленный музыкальный опыт А. Затаевич позже применит в собирании казахской народной музыки. Во многом благодаря записям А. Затаевича казахская музыка сохранилась и была записана.

Особое внимание А. Затаевич отдает собиранию казахской народной музыки, песен и кюев для домбры, считая, что этот инструмент был создан специально для исполнения именно кюев. Запись кюев в классическом виде нотации предстала весьма непростой и трудоемкой задачей. Но ее решение, оказалось, по силам А.Затаевичу, и уже к 1931 году ему удалось подготовить и издать сборник «500 казахских песен и кюев», куда вошли музыкальные пьесы таких замечательных кюйши, как Даулеткерей, Мусералы, Туркеш и Курмангазы [4].

А. Затаевич также автор первых сборников для фортепиано, изданных в Казахстане: «Казахские песни в форме миниатюр для фортепиано», «250 киргизских инструментальных

пес и напевов», «Киргизские инструментальные пьесы». После десяти лет упорного труда А. Затаевич опубликовал следующие труды:

- 1) 1000 песен казахского народа;
- 2) 500 казахских песен и кюев;
- 3) Казахские песни в форме миниатюр для фортепиано (1925-1928);
- 4) Песни казахских татар (1932);
- 5) Песни Казахстана (1932);
- 6) 60 песен казахских татар (1933);
- 7) 250 киргизских инструментальных пьес и напевов (1934);
- 8) Песни разных народов (1971);
- 9) Киргизские инструментальные пьесы (1971).

Благодаря колоссальной работе А. Затаевича, такие композиторы как Е.Брусилковский, М. Тулебаев, А. Жубанов и Л. Хамиди использовали казахскую музыку, собранную А. Затаевичем. В дальнейшем последующее поколение композиторов Казахстана обращалась к собранным материалам А. Затаевича. Мотивы народного фольклора, бережно сохраненные музыкантом-фольклористом, многие казахстанские композиторы использовали их в своих первых произведениях и обработках.

В развитии профессиональной музыки значимую роль сыграл советский музыковед, композитор, дирижер, народный артист КазССР, академик Ахмет Жубанов. Из воспоминаний А. Жубанова: «Я узнал множество всевозможных легенд о песнях, собранных Затаевичем, и о человеке, который умел читать эти, похожие на мышинные следы, начертания звуков и загорелся желанием стать таким же специалистом в области музыки, как Затаевич. Чернюк горячо и искренне поддержал это мое стремление. Моё заочное знакомство с А. В. Затаевичем через его сборник казахских песен на девяносто процентов решило направление моей дальнейшей судьбы» [2].

Ахмет Жубанов стоял одним из первых у истоков формирования профессионального музыкального образования. По его просьбе были приглашены многие музыкальные деятели. Он осознавал важность народной музыки для формирования профессионального музыканта. Его творческая деятельность была полностью посвящена популяризации и развитию казахской народной музыки. Особую значимость его деятельности придает тот факт, что в первые годы развития профессионального музыкального искусства Казахстана сказывался существенный недостаток в национальном репертуаре многих музыкальных, профильных специальностей. Не хватало не только репертуара, но и исполнителей, педагогов, музыковедов-исследователей.

Первым профессиональным баянистом и педагогом в Казахстане является Константин Кириллович Ошлаков – основоположник профессиональной школы баянистов, автор пособия «Школа игры на баяне» основанной на национальных мелодии и произведения для баяна. К. Ошлаков – советский баянист, педагог, композитор, заслуженный педагог КазССР. В 1940 году по приглашению Министерства культуры КазССР он прибывает в республику для образования классов баяна. К. Ошлакову приходит понимание, что для становления профессиональных музыкантов важную роль будет играть казахская народная музыка. Для этого он изучает народную культуру и традиционную музыку. Также К. Ошлаков тесно сотрудничает с такими композиторами как М. Толебаев, А. Жубанов, Л. Хамиди, Е. Брусилковский. В дальнейшем в репертуаре исполнителя появляются «Гаджикские танцы» А. Жубанова, «Казахский вальс» Л. Хамиди, переложения песен и кюев Курмангазы, Даулеткерей и других композиторов.

За годы преподавания К. Ошлаков написал большое количество методических работ, этюдов и оригинальных произведений для баяна. Можно выделить его учебно-методическое пособие в 4 томах. В «Школе игры на баяне» был использован казахский музыкальный фольклор. Из избранных музыкальных сочинений можно выделить:

- Сюита на казахские темы;
- Казахский марш;

- Пьесы;
- Этюды (более 160);
- Переложения и аранжировки казахских народных песен;
- Фантазия (для оркестра баянов);
- Сюита «На целине» (для оркестра баянов).

Постепенно собирая накопленный опыт, К. Ошлаков работал над созданием национальной баянной литературы. За годы преподавания выпустил более 300 учеников. Среди них можно выделить Ф. Легкунца и В. Басаргина, которые впоследствии стали преподавателями Алматинской государственной консерватории и продолжили путь своего наставника в транскрипции народных мелодии для баяна.

В. Басаргин – известный казахстанский педагог-баянист – внес большой вклад в развитие класса баяна, является автором многих транскрипции кюев, песен и произведений композиторов Казахстана 20 века. Эти транскрипции в свое время обрели популярность среди исполнителей и педагогов. Его деятельность по созданию транскрипций на казахские народные мелодии позволила определить основные принципы переложения для дальнейших транскрипторов.

В развитие искусства транскрипции для баяна большой вклад внес в 60-х и 70-х годах В. Холопайнен. Родился в Ленинградской области, участник ВОВ, после войны был репрессирован и сослан в Карлаг, после десяти лет ссылки был оправдан. 1957 году окончил Карагандинское музыкальное училище, после работал баянистом и руководителем различных коллективов в центральном Казахстане. 1969 году окончил Алматинский институт искусств им. Курмангазы. В последующие годы работал преподавателем и заведующим отделением народных инструментов в Карагандинском музыкальном училище им. Таттимбета. Является автором многих транскрипций казахских народных мелодий и произведений композиторов Казахстана. В период творческой жизни выпустил два сборника переложений для баяна. В первом сборнике «Казахские народные песни в обработке для баяна», выпущенном в 1973 году, В. Холопайнен использовал песни из сборника А. Затаевича «1000 песен казахского народа» из разделов Семипалатинской и Целиноградских областей, часть песен взял из песенников 60-х годов. Сборник являлся учебным пособием для учащихся детских музыкальных школ, с разными уровнями сложности обработок.

Первые композиторы Казахстана, использовали мелодии и мотивы песен и кюев в произведениях для баяна, фортепиано, струнных квартетов и симфонических произведениях. В дальнейшем развитии композиторской школы появляется синтез симфонической музыки и кюя – симфонический кюй.

Кюй занимал особенное место в становлении профессиональной музыки Казахстана, так как кюй был образцом народной профессиональной музыки, представляющий собой компактные, разнохарактерные и виртуозные пьесы. Использование кюев в авторских произведениях по большей мере основывалось на кюи западного региона, которые отличались структурным строем, динамикой, характером и быстрым темпом.

В процессе развития профессиональной музыки Казахстана отчетливо видна эволюция кюя. Исследователи выделяют несколько этапов в процессе развития инструментального исполнительства.

Первый этап 20-40 гг. XX века. Становление симфонической музыки тесно связано с именами первых Казахстанских композиторов: А. Жубанова, Е. Брусилковского, В. Великанова, М. Тулебаева, Л. Хамиди, Б. Байкадамова. В творчестве этих композиторов присутствуют стилистические и тематические линии европейской и русской музыкальной культуры в синтезе с казахской музыкой.

Второй этап 40-60 гг. Начало нового периода взаимодействия казахской музыки с европейской культуры. Яркими представителями композиторской школы этого периода являются Г. Жубанова, К. Кужамьяров, Н. Мендыгалиев, Е. Рахмадиев, А. Бычков.

Третий этап 60-90 гг. Новые тенденции нашли здесь отражение в появлении первых многочастных крупных симфонических полотен, которые отличаются от классических

симфоний (типа симфоний венских классиков). Композиторы стали уделять больше внимания традиционным формам казахской музыки, в частности – народно-профессиональному кюю[1].

Современный этап профессиональной композиторской школы Казахстана. За столь короткий период становления профессиональной музыки, композиторы и исполнители достигли существенных профессиональных успехов. Изначально кюй и песни в произведениях для баяна излагались как просто обработка, потом композиторы начали использовать мотивы для создания авторских произведений. Еще одним видом воплощения традиций казахского инструментального творчества стали произведения, написанные в стиле домбрового кюя.

Баянная школа Казахстана имеет большой арсенал переложений кюев, песен и фортепианных пьес казахских композиторов, но маленький запас оригинальных произведений. Все произведения, которые вошли в золотой фонд исполнителей баянистов, это в первую очередь фортепианные пьесы и домбровые кюи.

Обработка казахских народных песен в творчестве композиторов Казахстана занимает значимое место. Развитие переложения песен начало бурно происходить с середины 20 века и продолжается по сегодняшний день.

В настоящее время сформировались две направления – это переложения и обработки. Одними из первых переложения начали делать К. К. Ошлаков, Е. Простомолотов, В. Басаргин, Ф. Легкунец, В. Холопайнен, О. Абдуллаев, С. Сейтханов, Б. Мустафин, З. Смакова и многие другие, позже активно обработками начали заниматься А. Ефременко и В. Демченко, которые внесли большой вклад в развитие обработок.

С развитием баянной школы Казахстана и освоением новых исполнительских и композиторских приемов, стилей, жанров некоторые обработки и переложения стали неактуальными, точнее написанные для баяна тех лет, где не использовались возможности регистровки и готово-выборная система. Тем не менее, некоторые обработки пользуются спросом и по сей день. К ним можно отнести, например, «Япурай», «Айттым салем Каламкас», «Елигай» в обработке В. Холопайнена, «Жайдарман» в обработке К. Ошлакова и другие. Для анализа и сравнения возьмем ранние и современные обработки народных песен.

Примером раннего переложения будет казахская народная песня «Япурай» в обработке В. Холопайнена. Обработка написано на тему казахской народной песни «Япурай», точное время написания не известно, но впервые нотная запись вошла в сборник В. Холопайнена «Казахские народные песни в обработке для баяна» в 1973 году. У Казахского народа есть много лирических песен, одной из наиболее известных и популярных является эта песня.

По поводу истории возникновения песни существует много разногласий. Так, некоторые исследователи утверждали, что в песне присутствуют монгольские мелодии. Певец Кудайберген Бекишев рассказывал, что в 80-х присутствовал на концерте монгольского народного оркестра, и эта мелодия прозвучала именно как монгольская народная. Однако из записей Александра Затаевича следует, что эту песню он записал в двух вариантах, прослушав ее исполнение возле г. Уральска в Букеевской Орде. В его версии песня записана под названием «Я, пірім ай» что переводится как «О, боже!», что является выражением восторга от созерцания красот родной природы. Первую запись песни Затаевич записал у певца Шомбала Доспамбаева, вторую у Галымжана Шынгалиева. По поводу этой песни А. Затаевич записал интересные данные: «Песню эту, по словам сообщившего ее Г. Шынгалиева, пели в конном строю казахи, выступавшие в 1920–1921 годах против бандитских шаек в Уральской губернии» [3].

Многие композиторы обращаются в своем творчестве к казахской музыке. Песня «Япурай» является одним из ярких образцов песенной культуры, лирическая, удивительная тонкая песня выражает чистоту и художественную мудрость народа. В поэтическом стихе песни указывается два образа, в первом куплете – невероятная красота природы, во втором куплете указывается душевного состояния влюбленного человека. Мелодия песни

завораживает своей красотой, задушевности и лирики. Песня изложена, как и все лирические песни, в куплетной форме, в 11-тислложном куплете (3+4+4). Такая форма песни дает по умолчанию спокойное звучание, протяжность и интонационные возможности.

Песня «Япурай» в обработке В. Холопайнена написана в тональности *c- moll*, темп *Adagio*. Пьеса начинается со вступления, образованного протяжной аккордовой фактурой. Начальный динамический оттенок *p* создает эффект прибоя волны достигая к концу вступления динамики *f*. Раздел заканчивается доминантовым аккордом, плавно переходящим в основную тему произведения. В партии левой руки композитор применяет аккорды готовой системы баяна с последующим переходом их в подголоски темы в басовом регистре. Начало темы идет в одноголосном изложении мелодии, создавая красивое нежное звучание. Аккомпанемент в партии левой руки изложен в умеренном басовом регистре готового склада. После одноголосного показа тема сменяется на кварто-квинтовое изложение, после тема переходит в левую руку в басовый регистр, композитор здесь использует основной и вспомогательные басы, правая рука остается в роли аккомпанемента, излагая тональный строй аккордами и интервалами. После тема плавно переходит из левой руки в правую, создавая движение вверх интервалами, и перерастает в следующую условную часть, где мелодия достигает своей кульминации. Роль коды в произведении выполняет тот же музыкальный материал, который был во вступлении. При этом некоторые музыканты меняют трактовку исполнения не так, как в начале (от *p* к *f*), а в обратной динамике, тем самым придавая приглушенную и динамически эффектную концовку произведения, заканчивая на аккордах тоники на *pp*.

Обработка народной песни «Япурай», хоть и является одним из первых обработок данного вида, пользуется спросом до сих пор, несмотря на то, что в данный момент искусство транскрипции и обработок достигли колоссальных высот, обогатившись разного рода специфическими приемами написания и исполнения на инструменте, привлекая большую часть исполнительского мастерства и технических возможностей современного баяна. Исполнители обращаются к первым обработкам, отдавая дань уважения и памяти тем людям, кто начал то славное дело в развитии национальной литературы для исполнителей на баяне.

В жанр транскрипции кюев для баяна большой вклад внес один из видных баянистов Казахстана А. Гайсин. С началом творческого пути в Казахстане А. Гайсин стал активно участвовать в развитии не только исполнительской школы, но и развивал направление транскрипции казахских народных мелодий. Одним из популярных жанров инструментальной музыки был кюй, с началом появления оркестров и ансамблей его популярность выросла в разы. И А. Гайсин смог вывести баянные переложения на новый уровень.

Следует отметить, что кюй, как инструментальный жанр, есть не только у домбры, но и у сыбызгы и кыл кобыза. Проанализируем более подробно «Ерден кюй» в транскрипции А. Гайсина, написанный Ыкыласом для кыл кобыза.

«Ерден кюй» является единственным кобызовым кюем, прошедшим путь переложения для баяна. Переложение кобызового кюя – трудоемкий процесс, так как есть много нюансов, осложняющих создание транскрипции по сравнению с домбровыми кюями, где есть строгий или же сменяемый метр, тональность и ладогармоническая особенность. В кюе для кобыза присутствует свободный метр, темп и частые отклонения от тональности в виде модуляций. Тем не менее, А. Гайсин сумел передать через переложение не только гармонию, но и создал фактуру, схожую по звучанию при помощи тембровых регистров на звучание кыл кобыза. Умелое пользование смены меха и добавление полифонических элементов в отдельно взятых местах кюя также позволяют воссоздать обертоновые краски и специфику звучания кыл кобыза.

Следует отметить, что кобызовые кюи имеют колоритное звучание и строй полифонической пьесы, здесь нужно учитывать динамику каждого голоса и развитие музыкальной мысли. Если же суметь добиться всего этого, то получается чистейшее

колоритное звучание. Например, в переложении кюя Ыкыласа «Ерден» в обработке А. Гайсина, автор смог воссоздать имитационное звучание канонов и исполнительских особенности кобыза.

Методы переложения домбровых и кобызовых кюев для баяна:

- включение контрапунктов;
- имитационная полифония и вспомогательные звуки;
- добавление голосов, интервалов и аккордов;
- изменение тесситуры;
- партию левой руки обогатить при помощи готовых аккордов, басовых регистров и применение выборной клавиатуры.

Новая плеяда композиторов Казахстана, которые появилась на стыке 80-90-х годов XX века, они начали писать оригинальные произведения для баяна. Среди наиболее известных – А. Абдинуров, С. Абдинуров, Д. Останкович и др.

Для осуществления анализа особенностей переложения и транскрипции для баяна разделим источники на три вида:

- 1) произведения композиторов Казахстана с мотивами народной музыки;
- 2) транскрипции домбровых кюев для баяна;
- 3) переложения и обработки народных песен для баяна.

Рассмотрим более подробно сочинение С. Абдинурова «Прелюдия». Произведение написано в оригинале для баяна 1988 году, его содержание навеяно декабрьскими событиями 1986 года в г. Алматы. Прелюдия написана в сдержанном темпе *Grave*, в оstinatном ритмическом порядке. Начинаясь с одного звука, фактура сочинения разрастается до масштабного полотна. Объемная фактура создается за счет аккордов, передвижение которых достигается за счет позиционной игры.

С. Абдинуров использовал в Прелюдии кюй знаменитого кюйши Курмангазы – Акбай. Курмангазы – автор кюев для домбры, профессиональный кюйши, композитор, который внес неоценимый вклад в инструментальную культуру Казахстана. В народе кюйши прозвали «Күй атасы» (отец кюев), тем самым подчеркивая роль Курмангазы в истории национальной музыкальной культуры. Основные мотивы в его кюях – это освобождение народа и свобода личности. Его произведения отличаются богатством образного строя, совершенством музыкальной формы, выразительностью мелодической линии. Многие из кюев Курмангазы содержат в себе острую социальную тематику, основаны на образах современной композитору общественно-политической ситуации, за что знаменитый кюйши неоднократно подвергался гонениям, вынужден был скрываться от властей. К подобным творениям кюйши можно отнести кюй «Акбай», создание которого связано с именем волостного старшины Аубекера Акбая. Этот кюй – как настоящий бунт против притеснения казахского народа жестокими степными воротилами.

Кюй «Акбай» отличается большой содержательностью, богатством разнообразных музыкальных образов. На фоне тяжелой, печальной поступи слышен горячий призыв к новой борьбе.

У каждого кюя есть своя легенда или история, историю кюя «Акбай» описал Ахмет Жубанов в книге «Струны столетия». Как говорилось ранее, кюй тесно связан с именем Абубакира Акбая, с давних времен у Абубакира и Курмангазы были конфликты, и с целью сведения счетов с кюйши Абубакир оклеветал его, обвинив в краже лошади, приказал своим людям задержать его. Но кюйши дает отпор наемникам, а затем, собрав своих близких, сыграл им новый кюй, посвященный несправедным делам Абубакира Акбая. Этот кюй стал символом враждебной народу силы.

Здесь Курмангазы в широкой, поднимающейся волнами мелодии начала как бы рассказывает о тяжелой жизни угнетенного народа. А следующая за ней вторая часть, содержит контрастную мелодию мощного героического характера, возвещая о близости света и справедливости.

С. Абдинуров в произведении «Прелюдия» не использует полностью кюй «Акбай», а лишь несколько тактов из этого кюя.

На протяжении всего произведения композитор придерживается именно этого, заданного вступлением, ритмического рисунка (две четверти и половинная). Начало начинается очень тихо (на *pp*) и передает всю тяжесть и скорбь угнетенного народа. На самом деле мотив кюя в «Прелюдии» идет намного медленнее, чем в оригинале. Как отмечалось ранее, Прелюдия написана после декабрьских волнений 1986 года, этим и определился его жанр – «жоктау» (*жоқтау* – плач, поминальная песня у казахов). Жоктау является древним жанром поэзии кочевников.

С самого начала произведения звук держит слушателя в напряжении. В дальнейшем ритм остается как остигатное движение, но идет нарастание фактуры. В среднем разделе прелюдии используются широкие, фактурные и диссонансные аккорды, которые имитируют горький плач.

Вступление прелюдии начинается от *pp* и заканчивается на *ff*. Тема кюя звучит как лейтмотив скорби и прерывается резким диссонансным аккордом. Дальше тема разворачивается в аккордовой фактуре, здесь партия левой руки идет как дополнение многоголосию – противосложение, звучит так же элемент кюя, только несколько запаздывая по отношению к основной линии правой руки.

Чтобы добиться остроты драматургии композитор добавляет ускорение в конце условной первой части. Так же фактура нотного текста разрастается до шестизвучных аккордов, исполняющихся на *ff*.

Средний раздел начитается с сумбурного начала, где еще сохранился мотив вступления, в дальнейшем левая рука из аккомпанирующей линии уходит и выполняет роль подголосочной имитации. Кульминационный момент произведения достигается за счет уплотнения фактуры аккордовой части и изменения ритма на более мелкие длительности. Так же кульминация достигается за счет аккордовых кластеров в верхней части клавиатуры, где сохраняются метроритмические характеристики; ритмическая организация музыкального материала начинается с триолей и переходит на более мелкие длительности вплоть до шестидесятчетвертых. Точку кульминации ставит кластер в нижней части клавиатуры с форшлагом на *sff*.

Репризная часть прелюдии начинается с остигатного движения, по сути, это основной ритмический рисунок кюя, особенную черту репризе дает то, что сначала отстукивается ритм по переключателю выборной системы левой руки. На этот раз тема вступает на *mf*, словно возвращается в истоки начала. До конца остигатный ритм левой руки остается неизменным. Законченность произведению придают октавные окончания, начинающие с форшлага, и с каждым нажатием октавы идут с наложением на уходящей динамике.

Произведение композитора С. Абдинурова написано специально для баяна, тем самым дополнив оригинальную нотную базу сочинений, написанных на народно-мелодическую тематику. Через стиль жанра жоктау, также, как и в кюие Курмангазы, композитор передал всю тяжесть прошедшего народного волнения. Прелюдия не раз исполнялась на международных и республиканских конкурсах, а также вошла в репертуар баяниста А. Ефременко.

Таким образом, анализ музыковедческой литературы показал, что казахстанская баянная школа имеет большой арсенал переложений народных мелодий, а транскрипции и переложения занимают особое место в творчестве композиторов.

Литература и источники:

1. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности / У. Р. Джумакова. – Астана: Фолиант, 2003. – 226 с.
2. Жубанов А.К. Струны столетия / А. К. Жубанов. – Алма-Ата: КазГИ, 1958. – 397 с.

3. Затаевич А. В. 1000 песен казахского народа / А. В. Затаевич. – Москва: Музгиз, 1963. – 545 с.
4. Каратаева Г. Александр Затаевич – музыкальный мэтр, влюбленный в казахские напевы / Г. Каратаева // Музыкальная культура Казахстана. – Алма-Ата: Казгосиздат, 1955. – С. 50-63.

КОМПОЗИТОРСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Самалдыкова Д.М.

Республика Казахстан, г. Алматы

В мире музыкального искусства, вечные нити композиторских и исполнительских традиций переплетаются, создавая богатое полотно современной музыкальной культуры. Эти традиции, древние и бесконечно эволюционирующие, являются неотъемлемой частью того, что формирует наше восприятие звука и гармонии. В данной статье мы проникнем в глубину истории, исследуя, как эти две основные составляющие — композиторские и исполнительские традиции — не только пережили испытание временем, но и продолжают оказывать огромное влияние на современную музыкальную сцену.

Своими корнями композиторские традиции уходят в истоки музыкальной эры, отмеченной гениальными произведениями великих классиков. Мастера, такие как Моцарт, Бах и Бетховен, установили нормы и стандарты, которые стали фундаментом для будущих поколений композиторов. С каждой эпохой, эти традиции подвергались изменениям, ассимилируя в себя новые звучания и стили, что придало им гибкость и актуальность даже в современных условиях.

С другой стороны, исполнительские традиции стали своего рода мостом между композиторским вдохновением и восприятием слушателя. От виртуозов прошлого, мастерски владеющих инструментами, до современных артистов, использующих технологические новшества и цифровые платформы, исполнители стали неотъемлемой частью творческого процесса. Их индивидуальный стиль и техническое мастерство не только сохраняют, но и расширяют традиции, придавая им новые формы и выражение.

В этой статье мы погрузимся в исторический лабиринт композиторских и исполнительских традиций, рассмотрим их взаимосвязь и влияние на современное звучание. Насколько унаследованные нормы преобразились под воздействием новаторства? Какие факторы формируют взаимодействие между созданием музыки и ее интерпретацией? Давайте отправимся в увлекательное путешествие, исследуя тот музыкальный ландшафт, который мы сегодня называем современной музыкальной культурой.

История композиторских традиций берет свое начало в эпохе классицизма, где великие мастера, такие как Моцарт и Бетховен, установили стандарты гармонии, мелодии и структуры. Эти принципы проникли во все последующие эпохи, а композиторы 20-го века, такие как Шостакович и Стравинский, продолжали развивать традиции, интегрируя современные тенденции и эксперименты в свои произведения.

История композиторских традиций — это путеводитель в замысловатый лабиринт времени, где каждый период отмечен уникальными характеристиками и великими мастерами, определяющими своеобразие звучания своей эпохи.

Эпоха классицизма была временем, когда величайшие композиторы, такие как Вольфганг Амадей Моцарт, Людвиг ван Бетховен и Иоганн Себастьян Бах, установили основы композиторского искусства. Здесь звучание стало симметричным и уравновешенным, а формы произведений стали более четко структурированными. Эти композиторы создали музыку, которая воплощала идеи эстетики, гармонии и мелодии.

С романтизмом пришли новые идеи, ломающие старые рамки. Фредерик Шопен, Гектор Берлиоз и Петр Чайковский принесли в музыку страсть, экспрессивность и

индивидуальный выразительный почерк. Эта эпоха сфокусировалась на выражении эмоций и развитии индивидуальности композитора.

XX век внес свой вклад в композиторские традиции через разнообразие стилей. Сергей Прокофьев и Дмитрий Шостакович использовали традиционные формы для выражения индивидуальных и социальных идей. В этот период зародились различные направления, такие как атональность и минимализм, приносящие новые аспекты в звучание музыки.

Сегодня современные композиторы продолжают наследовать эти традиции, интегрируя их в современные жанры. Электроника, неоклассика, фьюжн и экспериментальные направления становятся платформой для творчества, открывая двери к новым звуковым горизонтам.

Важным аспектом истории композиторских традиций является также диалог между различными культурами и стилями. Глобализация и свободный обмен идеями позволяют композиторам обогащаться разнообразием музыкальных традиций по всему миру, что привносит новые оттенки в современное композиторское искусство.

Эти традиции — не просто исторические артефакты, они — живой поток, в котором каждое новое произведение становится звеном в цепи, соединяющей нас с прошлым и будущим. История композиторских традиций — это история поиска смысла и красоты в звуке, бесконечная симфония, которая звучит сквозь века.

XX век стал значимым этапом в истории музыкальной культуры, предоставив возможность взглянуть на казахскую музыку в контексте времени и изменений. Смена веков часто сопровождается завершением или началом нового этапа, и казахская музыка не стала исключением.

В XIX веке наблюдался расцвет традиционного музыкального искусства, где профессиональные музыканты, такие как певцы-акыны и кюйши-домбристы, достигли своего пика творчества. С приходом XX века началась новая эра для казахской музыки — время становления и развития композиторского творчества в рамках новоевропейской традиции. Это событие стало ключевым моментом, определяющим новые направления и отличия в музыкальной культуре Казахстана.

Изучение адаптации новоевропейской традиции стало предметом множества музыковедческих исследований. На современном этапе, необходимость в глубоком исследовании композиторского творчества становится ярко выраженной. Важно рассматривать отдельные периоды этого творчества через призму историко-теоретического и культурологического анализа. В частности, изучение творчества казахстанских композиторов в период с 1920-х по 1980-е годы становится актуальным и значимым в контексте формирования самостоятельного музыкального явления, отражающего этапы развития национальной музыкальной культуры.

Когда мы обращаем взор к исполнительским традициям в казахской музыкальной истории, видим, что каждый век вносил свой вклад в эволюцию этого искусства. Период XIX века ознаменован расцветом исполнения традиционных произведений, где мастерство акынов (певцов) и домбристов-кюйши было наивысшим. Их искусство передачи народных эпосов и музыкальных композиций стало неотъемлемой частью казахской культуры.

С началом XX века исполнительские традиции сталкиваются с новыми вызовами и возможностями. Время становления композиторского творчества также сопровождается изменениями в подходах к интерпретации музыки. Традиционные инструменты, такие как домбра, становятся объектами экспериментов, а мастерство исполнителей проходит через процесс адаптации к новым стилям и технологиям.

Однако, несмотря на влияние нововведений, казахские исполнители умело сохраняют и передают традиции предков. Их мастерство владения инструментами, техника исполнения и тонкая передача эмоций олицетворяют гармоничное сочетание древности и современности.

Важным этапом в исполнительских традициях становится период смены веков. Это время свидетельствует о внедрении новых элементов в исполнение традиционной музыки. С

появлением аудио и видеозаписей исполнители могут донести свое мастерство до широкой публики, сохраняя тем самым уникальные нюансы старинных исполнительских методов.

На современном этапе исполнительские традиции продолжают развиваться в контексте глобализации. Интернациональные музыкальные тенденции влияют на стиль и технику казахских музыкантов, при этом они остаются верными своим национальным корням. Таким образом, исполнительские традиции в казахской музыке становятся своего рода мостом между прошлым и настоящим, позволяя уникальному звучанию казахской культуры продолжать свой путь в мировой музыкальной истории.

Исполнительские традиции подверглись радикальным изменениям с появлением современных технологий и разнообразия стилей. От классических виртуозов, владеющих традиционными инструментами, до современных артистов, использующих электронику и цифровые технологии в своем исполнении. Исполнители не только передают музыкальное послание, но и вносят свой индивидуальный отпечаток, переосмысливая традиционные подходы. В связи с этим можно на примере фортепианной школы Казахстана продемонстрировать данное развитие исполнительства.

Послевоенные годы в Казахстане принесли с собой формирование уникального облика фортепианного искусства, в значительной степени под влиянием видных представителей русской культуры, временно эвакуированных в Алма-Ату. Этот период оказал несомненное влияние на становление и развитие музыкальной сцены в регионе, а казахстанские музыканты, выпускники того времени, внесли значительный вклад в мировую музыкальную культуру.

Ключевым элементом этого процесса стало становление фортепианного искусства в Казахстане. Композиторы, исполнители и педагоги, сформировавшиеся в послевоенные годы, не только создали современную национальную фортепианную культуру, но и выработали уникальный репертуар, внесший существенный вклад в мировое музыкальное наследие.

Фортепианная школа Казахстана начала свое интенсивное развитие в 1930-е годы. Этот период характеризовался открытием первых детских музыкальных школ в Уральске и Алма-Ате. К концу века фортепианное искусство вступило в эпоху творческой зрелости, оставив заметный след в истории мировой музыки.

В 1932 году в Алма-Ате открылся первый средний музыкальный техникум в республике, который сыграл ключевую роль в развитии талантливых музыкантов. Музыкальное училище имени Чайковского стало не только местом обучения, но и источником выдающихся выпускников, в числе которых Е.Рахмадиев, К.Кужамьяров, А.Бычков, Ф.Мансуров, К.Мусин, С.Мухамеджанов, Е.Серкебаев и другие.

К 1944 году в Казахстане функционировали две детские музыкальные школы-семилетки, а также музыкальное училище в Уральске, которое прославилось творческими достижениями выпускников и внесло значительный вклад в развитие национальных традиций музыкальной педагогики. Среди выпускников выделяются народная артистка СССР Р.Джаманова, кандидат искусствоведения Г.Бисенова, профессора Т.Ткишев, Т.Нуралиев и многие другие. Это было время, когда в Казахстане появились музыкальные театры, оркестры и учебные заведения, способствовавшие не только развитию талантливых музыкантов, но и созданию уникальной музыкальной традиции. К началу 30-х годов открылись первые детские музыкальные школы в Уральске и Алма-Ате, а в 1932 году в столице республики открылся музыкальный техникум.

Эта эпоха послевоенного развития музыкального искусства в Казахстане подарила не только замечательных исполнителей и композиторов, но и устойчивую музыкальную традицию, ставшую неотъемлемой частью культурного наследия не только страны, но и всего мирового музыкального сообщества.

В многосоставной сфере развития классических инструментов, роль и значение фортепиано в становлении профессионального музыканта в Казахстане крайне важны. Это подтверждается административными актами, в частности приказом №17 от 9 ноября 1944

года по Алматинской государственной консерватории, где из тридцати пяти преподавателей, зачисленных в штат, девять были пианистами.

Алматинская государственная консерватория при создании своей образовательной модели обратилась к опыту Московской и Ленинградской консерваторий. Первый педагогический состав кафедры фортепиано возглавил выдающийся представитель школы К.Н.Игумнова – Г.Н.Петров. Совместно с опытными преподавателями из разных городов, такими как Москва, Ленинград, Киев, Свердловск, Минск, они сформировали основы казахской фортепианной школы, сохраняя традиции русского пианизма и адаптируя их к национальной почве.

Имена выдающихся педагогов, таких как А.Н.Канторович, С.И.Кан, С.Е.Гинзбург, М.В.Моклецова, стали золотым фондом казахского фортепианного искусства. Эти учителя воспитали поколение музыкантов, которые продолжили передавать традиции и достигли выдающихся результатов.

В 1946 году заведование кафедрой фортепиано передается В.Я.Миндлину, а затем Е.Ф.Гировскому. Эти руководители с организаторским талантом и любовью к искусству способствовали дальнейшему развитию кафедры. Под их руководством внедряются новые учебные программы, расширяется спектр обучения, проводятся конкурсы и мероприятия, ориентированные на развитие творческого потенциала студентов.

Кульминацией развития казахского фортепианного искусства стал первый государственный экзамен четырех пианистов перед комиссией, председательствующей Ю.Н.Тюлиным из Московской государственной консерватории. Этот экзамен оказался знаковым событием для всей музыкальной культуры Казахстана, укрепив значимость местного академического искусства.

Важную роль в формировании отделения фортепиано сыграли выдающиеся педагоги, такие как И.С.Станишевская, К.А.Господарь, Р.С.Кацман, Л.Г.Шаврина, Э.А.Росман, А.Л.Барак. Эти ученые и исполнители не только внесли свой вклад в развитие консерватории, но также продолжили традицию передачи знаний и опыта новым поколениям музыкантов.

У истоков становления и развития фортепианного исполнительства и педагогики Казахстана занимает почетное место выдающаяся личность - Ева Бенедиктовна Коган. Ее имя неотъемлемо связано с историей казахстанской музыкальной культуры, и она заслуженно считается одним из основоположников отечественного фортепианного искусства.

Ева Бенедиктовна Коган, обладая изысканным талантом пианистки, посвятила лучшие годы своей жизни становлению и развитию фортепианной школы в республике. Ее вклад в исполнение, пропаганду и популяризацию музыки казахстанских композиторов остается неопределимым. Кроме того, она была первой исполнительницей премьер многих произведений отечественных авторов и великолепным интерпретатором шедевров мирового пианистического репертуара.

Ева Коган получила свое музыкальное образование в музыкальном училище республики, а затем поступила в Московскую государственную консерваторию имени П.И.Чайковского. Этот период обучения стал ключевым в формировании ее как артиста и педагога. Фактически, она является одной из первых казахстанских пианисток, чей талант и стиль сформировались под воздействием национальной и российской музыкальных школ. Ева Коган, с ее неоспоримыми достижениями и вкладом в развитие музыкальной среды республики, оставила непередаваемый след в истории казахстанской культуры. Ее вдохновляющий пример стал ориентиром для молодых музыкантов и педагогов, стимулируя развитие фортепианного искусства в стране.

За 33 года плодотворной педагогической деятельности Ева Бенедиктовна Коган оставила неизгладимый след в истории музыкального образования Казахстана. Ее класс специализации завершили 60 человек, среди которых выдающиеся музыканты и педагоги, внесшие свой вклад в развитие культуры страны.

Среди учеников Евы Бенедиктовны Коган выделяются яркие личности, такие как А.Ж.Досаева, лауреат всесоюзного межзонального конкурса пианистов, доцент и декан историко-теоретического и фортепианного факультетов; А.Тамендарова, заведующая фортепианным отделением музыкального училища г. Рудного; Г.Богданович (Бенедиктова), заведующая фортепианным отделением музыкального училища г. Усть-Каменогорска; С.Массовер, обладатель серебряной премии имени Ахмета Байтурсунова; Г.Узенбаева, заслуженный деятель РК, и многие другие.

Коллегами по кафедре специального фортепиано в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы стали бывшие ученики Евы Бенедиктовны Коган. Среди них Л.Р.Зельцер, М.А.Вартанян, Н.И.Потешкина, А.Ж.Досаева, Р.А.Жубанова, Г.Б.Жолымбетова, А.К.Кусайнов, Ш.Б.Жубанова, М.Н.Нурпеисова, А.К.Мухитова, С.А.Массовер, С.М.Медеубаева, и многие другие, которые продолжили ее традиции, внесли свой вклад в развитие музыкального искусства и образования в Казахстане.

На протяжении восьмидесяти лет своей истории, фортепианная школа Казахстана продемонстрировала не только выдающиеся результаты в исполнительстве, но и сформировала качественную систему педагогического образования. Современные тенденции и перспективы развития этой школы отражают успешное сочетание наследия и инноваций, поддерживаемых молодыми и талантливыми педагогами.

Параллельно с развитием исполнительской школы в Казахстане, композиторская школа страны активно прогрессирует, обогащая музыкальное наследие и внося свой вклад в мировую культуру. Становление и развитие композиторского творчества в Казахстане представляет собой уникальный путь, отражающий сочетание национальных традиций и влияния мировых музыкальных течений.

Середина XX века отмечена становлением композиторского творчества новой эпохи в Казахстане. Это время характеризуется не только синтезом национальных музыкальных элементов, но и влиянием западных стилей и тенденций. Казахстанские композиторы начали активно экспериментировать с новыми формами и жанрами, создавая произведения, которые отражают дух времени и уникальность национальной музыкальной идентичности.

Один из ключевых моментов в развитии композиторской школы Казахстана — это активная работа исследователей и музыковедов, направленная на изучение и документирование эволюции музыкального творчества страны. Актуальность изучения композиторского наследия Казахстана в современном контексте подчеркивает не только его историческую ценность, но и важность сохранения и передачи этого богатства будущим поколениям.

Казахстанская композиторская школа успешно сочетает в себе элементы национальной музыкальной традиции с современными тенденциями и экспериментами. Произведения казахстанских композиторов разнообразны и эмоционально насыщены, отражая различные аспекты жизни и культуры страны.

Продвижение и популяризация композиторского творчества происходит через активное участие композиторов в национальных и мировых концертных программах, фестивалях и конкурсах. Эти события способствуют не только расширению аудитории, но и поддерживают взаимодействие между композиторами, исполнителями и публикой.

Таким образом, композиторская школа Казахстана продолжает укреплять свое место в мировой музыкальной культуре, представляя уникальное слияние традиций и современных тенденций, внося свой значительный вклад в музыкальное наследие страны. На фоне богатой истории композиторской школы Казахстана выделяются современные творческие личности, чьи произведения продолжают развивать и обогащать национальное музыкальное наследие — Б.Я.Баяхунов, С.К.Абдинуров, Б.А.Дальденбай, В.А.Стригоцкий, Е.К.Умиров, К.А.Шильдебаев, А.Т.Жайымов, А.Р.Раимкулова, А.Казакбаев, А.К.Абдинуров, А.М.Сагатов и другие.

Таким образом, история фортепианного искусства в Казахстане является неотъемлемой частью мировой музыкальной культуры, а формирование казахской фортепианной школы стало важным этапом в развитии национального искусства.

Уникальность современной музыки заключается в том, что композиторы и исполнители все чаще сотрудничают, сливая границы между традициями. Композиторы создают произведения, учитывая стилистику и технические особенности конкретных исполнителей, в то время как артисты часто вливают свою творческую энергию в процесс создания музыки, придавая ей новую жизнь и интерпретацию. Эта тенденция к сотрудничеству между композиторами и исполнителями привносит в современную музыку уникальные элементы и новые звучания. В Казахстане эта практика также находит свое отражение, где музыканты стремятся создавать произведения, которые олицетворяют не только авторский почерк композитора, но и уникальный стиль исполнителя.

Процесс совместной работы между композиторами и исполнителями часто начинается на стадии создания произведения. Композиторы учитывают индивидуальные особенности музыканта, его технические навыки, музыкальные предпочтения, чтобы адаптировать музыку к его стилю. В свою очередь, исполнители вносят свои идеи и эмоциональное восприятие в процесс исполнения, придавая произведению уникальный характер.

Эта взаимодействие также способствует разнообразию жанров и стилей в музыке. В результате сотрудничества композиторов и исполнителей возникают произведения, объединяющие элементы классической, национальной и современной музыки. Этот синтез традиций придает музыке свежесть и оригинальность, делая ее ближе к современной аудитории.

Сотрудничество в музыкальной индустрии становится важным фактором не только для творческого роста, но и для расширения аудитории. Это отражает не только разнообразие музыкальных течений, но и стремление к универсальности и включению различных слоев общества в культурный диалог через искусство. Современные композиторы в Казахстане следуют трендам глобальной музыкальной эволюции, не ограничиваясь стандартами прошлого. Они внедряют в свои композиции разнообразные жанры, смешивают традиционные и современные элементы, создавая уникальные звуковые пейзажи, отражающие динамичность и разнообразие культурного контекста. Исполнители также принимают активное участие в экспериментах с новыми звуками и формами выражения. Технологические новшества, такие как использование синтезаторов, эффектов и цифровых инструментов, открывают новые горизонты для музыкального искусства в Казахстане. Эти инновации помогают расширить звуковой арсенал музыкантов, создавая пространство для более глубокого выражения и творческого самовыражения. Такие технологические изменения не только обогащают музыкальную палитру, но и способствуют более широкому взаимодействию между композиторами и исполнителями. Virtuозы адаптируются к современным технологиям, интегрируя их в свои выступления и записи. Это открывает новые пути для творчества и взаимодействия в музыкальной сцене Казахстана, делая его более динамичным и открытым для инноваций.

В заключение следует отметить, что композиторские и исполнительские традиции Казахстана представляют собой богатый музыкальный контекст, пронизанный историческими корнями и современными течениями. Отслеживая эволюцию композиторского искусства с XIX века и проникая в многогранное разнообразие музыкальных стилей XX века, мы видим, как новоевропейская традиция сталкивается и переплетается с национальными элементами, формируя уникальный звуковой ландшафт.

Фортепианные и исполнительские традиции, заложенные русскими мастерами, приобретают собственные оттенки и характер под влиянием казахстанских музыкантов. Формирование музыкальных школ и консерваторий, а также интеграция современных технологий в музыкальный процесс, создают благоприятные условия для творческого развития и преемства в музыкальной среде.

Современные композиторы и исполнители, наследуя лучшие традиции прошлого, не ограничивают себя рамками стандартов. Экспериментируя с различными жанрами и техниками, они привносят свежие звучания и новаторские подходы в музыкальное искусство. Коллективное взаимодействие композиторов и исполнителей сегодня создает уникальное звучание, отражающее дух времени и разнообразие культурных влияний.

Таким образом, современная музыкальная культура Казахстана предстает перед нами как живой и постоянно развивающийся феномен, воплощающий в себе богатство и многогранность музыкального наследия нации.

Литература и источники:

1. Быкова Л.С. Крупные жанры советской казахской инструментальной музыки. Рукопись, Библиотека АГК.
2. Высоцкая Л.Н., Амосова В.В. История музыкального искусства. – Владимир, 2010
3. Досаева А. Фортепианная музыка Казахстана. Введение. - А.: Онер, 1991. - с.38.
4. Калибаева А. С. Композитор-исполнитель в современном искусстве Казахстана. – Алматы, 2021
5. Композиторы и музыковеды Казахстана. Справочник. Составитель: Новиков В. - Алма-Ата, 1983. - 132 с. - С. 28, 45, 105,114.
6. Мациевский И.В. Этническая традиция в современной музыкальной культуре. – Санкт-Петербург, 2010
7. Мухамбетова А.И. Национальное и интернациональное в музыке советского Казахстана (к проблеме кюя) //Б.Аманов. А.Мухамбетова. Казахская традиционная музыка и XX век. - с. 320.
8. Очерки по истории казахской советской музыки. - Алма-Ата, 1962. - с. 188.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В КАЗАХСТАНЕ

Мыңбаева У.А., Жаймуханова Т.Т.
Республика Казахстан, г.Уральск

Тенденции развития профессиональной инструментальной музыки привязаны к мелодическим и гармоническим принципам и инструментальному составу. В более широком смысле, профессиональной музыкой называют ту музыку, которая написана, исполняется и изучается в среде музыкантов с музыкальным образованием. Камерная музыка – музыка, исполняемая небольшим составом музыкантов-инструменталистов или вокалистов.

Развитие инструментальной музыки Казахстана характеризуется качественно новым подходом в использовании народных интонаций и народных инструментов, когда исполнительская импровизация в цитировании тембров народных инструментов становится ориентиром для развития всего произведения, распространяясь также на свойства оркестровой ткани. Первая из этих тенденций представлена интересными попытками сочетания звучания оркестра с древними инструментами, так называемой, коллажной вставкой в качестве эпиграфа произведения. Общим связывающим свойством для них является тембровая и стилистическая разделенность между цитируемым тембром инструмента и дальнейшим музыкальным развитием.

Формирование камерно-инструментального жанра в Казахстане в XX веке рассматривается музыковедами и исследователями одновременно и как достижение в развитии отечественной музыкальной культуры и как явление, привнесенное из мировой музыкальной культуры через проникновение западноевропейской музыки в Центральную и Среднюю Азию. [2, 75]

Формирование камерно-инструментального жанра Казахстана прошло несколько этапов: от простого освоения национального материала и сложившихся европейских жанров к более органичному их сочетанию и усложнению. Через образцы народной музыки композиторы имели возможность обобщить национальные средства выразительности (пунктирные ритмические рисунки, кварто-квинтовое звуковое соотношение, темброво-звуковые свойства казахских инструментов и народную манеру пения). Благодатной почвой для развития творчества композиторов Казахстана явилась богатая, самобытная инструментальная и песенная народная музыка. Педагог и исследователь казахской фортепианной музыки А.Досаева выделяет три основных направления в развитии музыкальной культуры Казахстана. Первое направление связано с песенной и инструментальной музыкой казахского народа. Источником второго направления стало искусство корейцев, уйгуров, дунган и других многочисленных народов, проживающих на территории Казахстана. Третье направление связано с традициями русской и западноевропейской инструментальной музыки, с давней и богатой историей. [4, 35]

С самого начала становления камерно-инструментального жанра композиторы Казахстана обращаются к жанру миниатюры. Жанр миниатюры в казахской инструментальной музыке вобрал в себя духовный мир национальных образов, восточного мироощущения в свободной форме, что является немаловажным для самоопределения академической казахстанской музыки и ее композиторов. Особенности миниатюры, как жанра лаконичной формы и содержания, способствовали раскрепощению композиторского мышления. Композиторами Казахстана постепенно выработывались элементы национального стиля и художественной образности. В области создания миниатюры исследователи выделяют четыре жанровых разновидности. Первую жанровую группу составляют авторские пьесы-песни и пьесы-танцы. Необходимо выделить «10 таджикских танцев» (1941-1945), казахские танцы «Саранжап» и «Керуглы» (1943), «8 казахских танцев» А.Жубанова, Танец для фортепиано (1946) и «Уйгурский танец» для скрипки и фортепиано К.Кужамьярова, «Би» (Танец) Х.Тастанова и пьесу «Полька» Л.Хамиди, «Лирический танец» для фортепиано (1945) и «Лирический танец» для кобыза и фортепиано (1947) М.Тулбебаева, «Танец для кларнета и фортепиано» на темы казахских народных песен» Д.Мацуцина и другие пьесы. Вторая группа представлена жанровыми разновидностями европейской музыки с обобщенным типом содержания. К ней относятся прелюдии, ноктюрны, токкаты, экспромты, серенады, песни без слов и др. [1, 201]

Начало развития казахской профессиональной музыки можно отнести к 30-м годам прошлого столетия. И если её становление связано с именами Евгения Брусиловского, Ахмета Жубанова, Мукана Тулбебаева и многих других замечательных композиторов, то можно заметить, что все они, как и большинство музыкальных деятелей – мужчины. Однако, во все времена находились женщины, оставившие след в казахской музыке, который не менее заметен в сравнении с достижениями композиторов-мужчин.

Акыны Сара, Майра, кюйши Дина, композиторы Газиза Жубанова, Актоты Раимкулова, Гульжан Узенбаева многие другие творцы казахской профессиональной музыки, чьё творчество стало весомым вкладом в её развитии. Что характерно, ближе к 2000-м годам всё больше женщин-композиторов дерзает в создании произведений нового стиля и жанра. Достойной внимания является видный общественный деятель, педагог, композитор Актоты Раимкулова.

Начало её творческого пути пришлось на перестроечные годы, когда в бывших союзных республиках политическая и социальная обстановка отличались нестабильностью. Период творческой зрелости Раимкуловой тесно связан с рождением независимого Казахстана. Основным направлением её идейных и стилистических поисков всегда являлось соединение национального музыкального языка с собственным авторским стилем, а также с традициями европейской классики и современными техниками композиции. Большое влияние на творчество оказала учёба в классе Народной артистки СССР, профессора Газизы Жубановой. [6, 124]

Наиболее яркими произведениями композитора являются три симфонические поэмы, написанные в период творческой зрелости «Толгау» (2007), «Дала сыры» (2008), «Жамиля» (2009). Все три поэмы можно объединить в один цикл по их музыкальному языку, по времени создания, по идейной направленности замысла. Все три поэмы можно логически выстроить в один цикл, где с разных сторон раскрыта идея единства человека и родной культуры.

Деятельность Актоты Раимкуловой как композитора театра и кино в 2008 году получила новое развитие: ею написан двухактный балет «Воздушное кочевье» на либретто Адама Капанова. А.Раимкулова нередко создавала произведения для какого-либо коллектива исполнителей. Такими являются пьеса «Алатау» (2010), написанная специально для известного ансамбля из США, «Ежелгі Тұран» для струнного оркестра и фольклорно-этнографического ансамбля. Одна из последних творческих удач композитора симфоническая поэма «Дала сыры». В этих сочинениях А.Раимкулова продолжает линию творчества, связанную с претворением национального мелоса в академической музыке.

Деятельность и музыкальное наследие ещё одного композитора-женщины заслуживает внимания. Это своеобразный композитор, создавший свой стиль, блестящий исполнитель, прекрасный педагог.

Воплотившая в своей музыке казахские национальные корни Гульжан Узенбаева ещё ребёнком получила начальное музыкальное образование в специальной музыкальной школе им. В.А.Успенского столицы Узбекистана – городе Ташкенте. Получать высшее профессиональное образование будущий композитор приехала в Алматы – это было возвращение к национальным истокам. Одними из первых сочинений композитора стали Токката для фортепиано, Пьесы для струнного квартета, Вокальный цикл на стихи казахских жырау 15-го века, Вариации для двух фортепиано, скрипичную сонату, фортепианный концерт, а также миниатюры в различных жанрах.

Следующий этап в творческой эволюции связан с созданием балетной сюиты «Миржан». Интерес Г.Узенбаевой к балетной музыке не случаен – этот жанр в 20-м веке становится особенно популярен. Здесь композитор вновь черпает сюжет в народной музыке и фольклоре. А одним из лучших образцов программной музыки стала динамичная, наполненная жизнеутверждающим началом концертная пьеса «Жарыс» («Состязание») для ансамбля скрипачей и фортепиано.

Вскоре одно за другим появляются интересные, разные по жанру произведения: концертная пьеса для двух фортепиано «Самғау» («Полёт»), Фантазия для органа, Фантазия для фортепиано, Прелюдия и fuga для фортепиано, эпическую поэму «Ғасыр елесі» («Отзвук веков») для фортепиано и камерного оркестра. Поэма «Ғасыр елесі», впервые исполнявшаяся знаменитым коллективом «Камерата Казахстана» вызвала бурный восторг зрителей концерта. Успеху премьеры способствовало бережное прочтение произведения Государственным ансамблем «Камерата Казахстана» под руководством П.Тарасевича, а также блестящее виртуозное исполнение партии фортепиано автором поэмы.

В творчестве Г.Узенбаевой неразрывно совмещены две линии - композитора и исполнителя-пианиста. Результатом такой двойной деятельности становятся новые сочинения автора, большое количество переложений и переработок для солирующих инструментов, ансамблей и т.п.

Отдельным направлением в творчестве композитора становится создание переложений для различных составов инструментов. С большим успехом звучат в Казахстане обработки кюев «Адай» Курмангазы, «Жумыр кылыш» Махамбета для трио и Государственного квартета им. Г.Жубановой. Опубликованные в сборниках «Хрестоматия казахской фортепианной музыки» и «Хрестоматия казахской скрипичной музыки» обработки кюев и песен широко используются в учебном процессе и исполнительской практике. Вместе с тем Г.Узенбаева автор многочисленных переложений для симфонического оркестра произведений мировой классики – В.А.Моцарта, И.Брамса, Ф.Крейслера, Дж.Уильямса и других.

Феномен художественной личности, творческая лаборатория композитора во все исторические эпохи для исследователя является нераскрытой тайной. Рассматривая в контексте музыкальных течений мировоззрение, тенденции, стиль композитора 20-го века, получившего возможность синтезировать различные типы мышления, с твердой убежденностью можно сказать, что Г.Узенбаева – «неоромантик», «традиционист».

Неоромантик, поскольку в её творчестве на новой основе преломляются темы, образы, эстетические принципы, характерные для музыкального романтизма. Традиционист, так как композитор широко опирается на казахскую народную культуру. Касаясь вопроса связи композитора Г.Узенбаевой с традиционным искусством, следует выделить два момента. Первый связан с продолжением линии, сложившейся в музыке 19-го века и получивший своё дальнейшее претворение в творчестве композиторов 20-го века, – прямое цитирование фольклорного материала, включение его в ткань музыкального сочинения в целостном виде, без трансформации. Второй – заключается в свободной интерпретации первоисточника, опоре на национально-характерные интонации, метро-ритмические и ладовые особенности.

Высказанные некогда Газизой Жубановой опасения, предостережения о трудной стезе, уготованной композитору-женщине, не стали преградой на творческом пути Г.Узенбаевой. Многогранный профессионализм, интенсивная и разносторонняя деятельность Гульжан Узенбаевой – заметное явление музыкальной жизни нашей республики.

Особый интерес представляют камерные произведения К.Кужамьярова. Национальная характерность музыкального языка композитора позволила ему первому раскрыть особенности уйгурской музыки в жанрах профессионального искусства. Показательными в этом плане являются произведения малой формы М.Тулбаева. Большое значение в творчестве композиторов Казахстана занимает академическая музыка для струнных инструментов. Появление сочинений в жанре миниатюры в области струнной музыки объясняется их близостью народной музыке (песня, кюй) и интересом к средствам выразительности, способствующим обогащению, к примеру, родственных инструментов, как кыл-кобыз и виолончель. Фортепианная музыка Казахстана в жанре миниатюры также представляет собой довольно самобытный пласт. Неповторимая национальная индивидуальность музыкальных образов решается на основе синтеза различных музыкальных культур с казахской национальной культурой. В жанре миниатюры объединяются характерные для интернационального языка черты XX века с чертами специфически казахскими, и те исполнительские средства, которые необходимо использовать для их выявления. Мы опираемся на произведения таких композиторов, как Б.Аманжолов, К.Дуйсекеев, Ж.Дастенов, А.Исакова, Т.Кажгалиев и некоторых других.

Соната (от итал. *sonata* –звучать) – жанр инструментальной музыки, а также музыкальная форма, называемая сонатной формой. Соната – музыкальная композиция для одного или нескольких инструментов, в которой происходит реализация их выразительных и технических возможностей. Классический тип сонаты сложился в творчестве венских классиков (Й.Гайдн, В. Моцарт, Л.В.Бетховен) в конце XVIII века. Изложение сонат отличается большой простотой, ясностью фактуры с ярко выраженной мелодикой и аккомпанементом.

Процессу становления жанра сонаты в Казахстане предшествовал длительный подготовительный этап, во время которого основное место занимали обработки народной музыки и пьесы малых форм. Творчество А.Затаевича, Б.Ерзаковича, Е.Брусиловского, Д.Мацуцина составляют так называемый «лабораторный» период развития академической инструментальной музыки.

Становление жанра сонаты в хронологическом порядке можно подразделить на следующие периоды: 1. Конец 1940 г – середина 1950 г – становление в контексте камерно-инструментальной музыки. 2. Конец 1950 г – 1980 годы – период зрелости сонатного мышления 3. 1990 годы – поиск новых композиционных решений в области сонатной формы.

С конца 1950-х годов начинается творческая деятельность нового поколения композиторов. Лидирующую позицию в творчестве композиторов второго поколения занимает Г.Жубанова, Е.Рахмадиев, Б.Баяхунов, В.Новиков, А.Бычков, М.Сагатов, А.Исакова, Н.Мендыгалиев, М.Мангитаев, Д.Ботбаев. По сравнению со своими предшественниками творческая молодежь формировалась в несколько иных условиях. Особенно важно, что они были широко информированы об основных явлениях современной музыки, достижениях и открытиях. Поэтому период 1960-х и последующих лет отмечены оживлением, притоком новых идей и решений. В казахской советской музыкальной культуре конец 1950-х-начало 1970-х ознаменовался расцветом крупных жанров. [5, 60]

Роль Нагыма Мендыгалиева в развитии камерных произведений Казахстана достаточно значительна. Как талантливый композитор он интуитивно ощутил значимость этого жанра для искусства Казахстана. В своем творчестве он стремился найти многообразные пути новой трактовки камерных произведений в Казахстане, попытался расширить эмоционально-образную систему, сферу музыкальной выразительности. И в этом жанре профессионального композиторского творчества

Н. Мендыгалиева отразил в художественной форме значительные явления, рубежные этапы в истории развития национального казахского искусства.

Эти обстоятельства привели к активному развитию камерных жанров и к осмыслению музыкального пространства и времени. Перелом конца 1950-х годов, произошедший в музыкальной культуре, стимулировал активное развитие камерно-инструментальной сферы. Казахские композиторы значительно расширили границы жанров, содержательный диапазон музыкального искусства. Обновление, прежде всего, коснулось образной сферы. Главным источником обогащения музыкального мышления, а именно интонационного, ладового содержания казахской профессиональной музыки, по-прежнему остаются лучшие образцы национального фольклора.

Музыкальное искусство и культура Казахстана этого времени характеризуются рядом новых процессов, к числу которых относятся переосмысление наследия предыдущих эпох, обновление композиторского творчества, перестроение системы межкультурных связей. Все эти процессы взаимосвязаны и взаимообусловлены. Суть переосмысления наследия прошлого заключается в преодолении возникшего на этапе «культурного строительства» (1930–1950-е годы) неизбежного дисбаланса между новой (национальной) и предшествующими (локальными и региональными этническими) традициями.

В заключение хотелось бы отметить насколько важно в наши дни изучение творчества современных казахских композиторов. Музыка, как и любой другой вид искусства, оказывает благотворное влияние на слушателя. Думается, что это влияние особенно велико в молодежных слоях нашего общества. Через использование композиторами казахской народной музыки идет приобщение молодежи к нашему фольклору, который во все времена являлся сокровищницей народного творчества.

Литература и источники:

1. Конен В. Новые музыкально-творческие виды в культуре XX века, Значение внеевропейских культур для музыки 20 века // Этюды о зарубежной музыке. 2-е издание – М. 1975.
2. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М., 1983 г.
3. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика. В кн. «Проблемы музыкального мышления, Л., 1972 г.
4. Плахов Ю.Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии. Ташкент, «Фан», 1988.
5. Опыт построения модели творческого процесса композитора. В кн. Методологические проблемы современного искусствознания. Вып.1, Л., 1975 г., с.131.

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ФОРТЕПИАНОЛЫҚ МУЗЫКАСЫ

Тлеубердіқызы А., Ташимова А.М.
Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Қазақстанда фортепиано музыкасының пайда болуы ХХ ғасырдың 30 жылдарынан бастау алды. Кәсіби музыканың жанрлық алуан түрін игерудің күрделі процесі әлі аяқталған жоқ.

Қазақстан композиторларының шығармалары көбінесе әсем, халық әуендері мен әндерінен "тоқылған", көбінесе дәстүрлі музыкалық аспаптардың дыбысына еліктейтіндігімен қызықтырады.

Қазақ халқының ең бай ырғақтары, ерекше эпосы, ладтық негізі - мұның бәрі фортепиано шығармаларында қолданыс тапты. Оларды зерттеу бастаушы пианистке, бір жағынан, өз халқының музыкасын олардың дыбыстық қабылдауына жақын көрсетуге көмектесуі керек, ал екінші жағынан, біздің заманымыздың музыкалық өнерінің өте алуан түрлі, кейде күрделі құбылыстарымен танысуы керек.

Қазақстан композиторларының фортепианолық шығармашылығы, отандық академиялық музыканың кез келген жанры сияқты, терең ұлттық негізге ие. Ұ.Р.Жұмақованың пікірінше, отандық композиторлық мектептің ұлттық стилінің негізі, қазақтың дәстүрлі музыкалық мәдениетінің келесі ерекшеліктерінде жатыр:

1. Ұлттық мұраның әуезді-тақырыптық материалы.
2. Қазақ аспаптарының тембрлі-дыбыстық қасиеттері және «ұлттық дыбыс қабатын» құрайтын ән айтудың халықтық тәсілі.
3. Дәстүрлі қазақ мәдениетіндегі музыкадан бөлінбейтін поэтикалық сөздің ерекшеліктері.
4. Ұлттық дүниетанымның көрінісімен байланысты музыканың ерекшеліктері.

Қазақстанда балаларға арналған фортепианолық музыканың дамуының ерте кезеңі – өңдеу кезеңі - музыкалық материалдың жинақталуымен, оны түсінумен сипатталды. Балаларға арналған фортепианолық музыканың Қазақстанда пайда болуы А.Затаевичтің есімімен тығыз байланысты. А.Затаевич жинап, жазып алған халық әуендері көптеген транскрипциялар, фортепианоға арналған өңдеулер, балаларға арналған көптеген пьесалардың жарық көруіне негіз болды.

Фортепианолық миниатюра жанры Қазақстан композиторларының шығармашылығында маңызды орын алады. Қазақстандағы алғашқы фортепианолық шығармалар ХХ ғасырдың 20-30 жылдарында миниатюралар түрінде жазылған. Бұл А.В.Затаевич жазған қазақ халық әуендерінің фортепианолық өңдеулері. 1925-1930 жылдары «Халық тақырыптарына жазылған миниатюралар формасындағы қазақ әндері» атты бес жинақ жарық көрді, оған 75 пьеса кірді. А.В.Затаевич өзінің өңдеуі үшін лирикалық тұрғыдан ең жарқын қазақ әндерін таңдайды. Олардың ішінде: «Қараторғай», «Екі жирен», «Қызыл бидай», «Жайдарман», «Айнакөз» және тағы басқалары бар. А.Затаевичтің өңдеулеріне бағдарламалық тән: олар қазақ әндерінің мазмұнын, бейнесін көрсетеді.

А.Затаевичтің фортепианолық өңдеулері қазақ фортепианолық музыкасының алғашқы даму кезеңіне жатады. Пьесалардың формасы әннің куплетін екі рет қайталауға негізделген, ал әуен өзгермейді, бірақ фактуралық және гармониялық әдістер жаңартылады. Кейбір өңдеулерде композитор әуенге тікелей сілтеме жасаудан асып түседі, ұлттық дәстүрлерді шығармашылықпен қайта қарастырады.

А.Затаевичтің артынан Қазақстан композиторларының көбісі балалар фортепианолық музыка жанрына жүгінді. Бастапқыда бұл орыс-кеңес авторларының плеядасы болды, олардың арасында Е.Брусиловский, Д.Мацуцин, В.Великанов, Е.Зингер, Б.Ерзакович,

А.Гуревич, ал 40-50 жылдары балаларға арналған жеке фортепианолық шығармаларды ұлттық композиторлар – А.Жұбанов, Б.Байқадамов, С.Мұхамедьяров, К.Қуатбаев, Б.Жұманиязов және басқалар жазды.

Жоғарыда аталған композиторларды, авторлық қолжазбаларының айырмашылығына қарамастан, бір нәрсе біріктіреді - ежелгі әуенді сақтап қалуға деген ұмтылыс. Ұлттық материалдың ерекшелігі фортепиано баяндау құралдарын таңдауға деген көзқарасты көрсетті.

А.Затаевич өзінің «Балалар альбомында» белгілеген өңдеудің екі түрі де анықталды. Балаларға арналған фортепиано музыкасының кейінгі даму кезеңіне Қазақстан композиторларының еуропалық формаларға назарын күшейту тән болды. Композиторлар көбінесе фольклорды пайдалана отырып, халық әуендеріне жақын мелодия жазады. Мысал ретінде Е.Брусиловскийдің, И.Дубовскийдің инвенцияларын, Б.Ерзаковичтің фугасын атауға болады.

Композиторлар сонатина жанрында өз күштерін сынап көреді – Б.Ерзакович, Н.Мендіғалиев, Л.Хамиди. Е.Брусиловскийдің, Қ.Қуатбаевтың инструктивті этюдтері жарық көреді. Д.Мацуцин, И.Әубәкіров, Н.Мендіғалиев, Е.Брусиловский, Б.Жұманиязовтар полька, мазурка, вальс, марш сияқты еуропалық би жанрлары қолданылады.

Композиторлық кәсібилік айтарлықтай өсті, шығармашылық ізденістің бағыттары анықталды. Негізінен Қазақ ұлттық композиторлық мектебінің қалыптасу процесі аяқталды. Бұл процесс республикада негізінен орыс авторлары ұсынған Еуропалық бағдар деп аталатын Қазақстан композиторларының шығармашылығын да қамтиды. Бұл үрдіс А.Исакова, В.Новиков, Ж.Дастенов шығармаларында айқын көрінеді.

Осы композиторлардың шығармашылығын қарастыру кезінде балаларға арналған орыс және еуропалық фортепиано музыкасының белгілі бір стилистикалық бағытына әсер ету, міндеттеме мәселесі сөзсіз туындайды. Фольклорлық стильдегі шығармалар басты қызығушылық тудырады. Оларға Н.Мендіғалиев, К.Дүйсеев, Б.Қыдырбекова, Б.Баяхунов, Б.Аманжоловтың шығармаларын жатқызамыз. Олардың жұмысында еуропалық дәстүр жанрларының өзгеруі байқалады.

Бұл жағдайдың мәні жаңа дыбыстық келбетке ие болуында, өйткені аталған авторлардың шығармалары туған халқының музыкалық сөздігіне негізделген. Фортепиано музыкасының қарастырылып отырған кезеңінде осы бағытқа тән ХІХ ғасырдың басында фортепиано қазақ даласына Еуропада өзінің дамуы мен жетілдірілуінің барлық кезеңдерінен өткен құрал ретінде қазіргі күйінде келді. Егер еуропалық жағдайда фортепиано күнделікті өмірге енгізу жеткілікті ұзақ эволюциялық жолға түссе, онда қазақ мәдени ортасының шындығында бұл процесс секіріс сипатында болды. Сол кезде патшалық Ресейдің құрамында болған Қазақ хандығының ақсүйектер топтары өздерінің "көршісінің" құндылықтарын қабылдады.

Ең ауқатты отбасыларда еуропалық музыкалық аспаптар болғандығы белгілі. Сонымен, әйгілі күйші Дәулеткерейдің отбасында фортепиано болды. Дәулеткерейдің хан сарайындағы жағдай мен сәнділігі таң қалдыратын. Мұнда Фатима ханша халық аспаптарының орнына, аса маңызды қонақтардың алдында фортепиано ойнаған екен.

Осылайша, фортепиано музыкалық ойлаудың жаңа жүйесінің ақпараттық тасымалдаушысы ретінде қазақ тыңдаушысына бұрын таныс емес музыкалық қабылдауды ұсынды. Осы жағдайда бұл аспап музыкалық еуропалық білімнің өзіндік "қозғалтқышына" айналып, елдің музыкалық мәдениетін одан әрі қалыптастырудағы шешуші рөлін көрсетті. Бүгінгі таңда қол жеткізілген жетістіктердің арқасында фортепиано музыкасы барлық жерде естіледі: еліміздің концерт залдарының сахналары, арнайы фортепиано сабақтары, барлық деңгейдегі өнер оқу орындарында түрлі мамандықтағы оқушылардың фортепиано сабақтары.

Бүгінгі таңда отандық фортепиано музыкасы барлық жанрларда ұсынылған: балалар фортепиано музыкасы, концерттер, сонаталар, вариациялар, полифониялық шығармалар және миниатюралар.

Фортепиано жанрларының дамуында жаһанданудың жалпы әлемдік процестерімен байланысты қайта қарау кезеңі байқалады. Ғасырдың басындағы ұлттық композиторлық мектеп ұлттық принцип пен әлемдік академиялық музыканың жетістіктерін байланыстырудың жаңа жолдарын іздеумен ерекшеленеді. Композиторлар заманауи композиторлық техниканы меңгереді, полистилистика әдісін қолданады, әртүрлі жүйелердің элементтері мен құрылымдарын біріктіреді, дәстүрлі және жаңа құралдарды синтездеуге тырысады.

Осының нәтижесінде Қазақстанның музыкалық мәдениетінің дәстүрлеріне негізделген авторлық тематизм қалыптасады. Осыған байланысты Қазақстан композиторларының фортепианолық музыкасы композиторлық шығармашылық саласындағы жетекші әлемдік үрдістерді және дәуірдің негізгі психологиялық көзқарастарын – шығармашылыққа, өзін-өзі тануға, интеграцияға бағытталғандығын көрсетеді.

Бұл ретте Қазақстан композиторларының фортепианолық музыкасы терең ұлттық негізімен ерекшеленетінін атап өткен жөн. Отандық фортепиано әдебиетіндегі ұлттық және жалпы әлемнің синтезі батыстық музыка әуесқойларының ерекше қызығушылығын тудырады.

Осылай, Қазақстан композиторларының шығармашылығы түрлі концерттерде, конкурстарда, фестивальдарда шетелдік сыншылармен бірнеше рет жоғары бағаланды. Отандық фортепиано музыкасында авторлық стильді қалыптастырудың "музыкалық зертханасы" болып табылатын миниатюралар жанры, композиторлардың шығармашылық идеяларының дамуына түрткі болады.

Фортепианолық концерт жанрына Н.Мендіғалиев, Ғ.Жұбанова, Б.Баяхунов, А.Серкебаев, Т.Қажығалиев, Е.Серікжан, Г.Үзенбаева, А.Сағатов үндеу тастады. Фортепиано концертінің жанры негізінен бірбөлімділікке ұмтылумен, төкпе күйінің айрықша ерекшеліктерін пайдаланумен сипатталады.

Фортепианолық соната жанрына Ғ.Жұбанова, Б.Баяхунов, К.Дүйсекеев, А.Мейірбеков, Г.Секеев, Ә.Абдинуров жүгінді. Соната жанрының түбегейлі айырмашылығы - уақыттың негізгі тенденцияларының көрінісі: болмысты философиялық тұрғыдан түсінуге, шығармалардың мазмұнында жалпыадамзатты тереңдетуге ұмтылу.

Ғасырлар тоғысында қазақстандық композиторлардың шығармашылығында вариация, рондо, фантазия, рапсодия жанрлары сияқты ірі формадағы шығармалардың дамуы жалғасты.

Полифониялық туындыларды жазу жолында А.Романов, Ж.Дастенов, Л.Мельникова, Ә.Абдинуров және т. б. еңбек етті.

Фортепианолық пьесалар циклдарын Ғ.Жұбанова, А.Исакова, Б.Қыдырбек, С.Абдинуров, Д.Останькович және т. б. жазды.

Отандық авторлар жазған фортепиано музыкасы аз емес. Көптеген фортепианолық шығармалар республикадан тыс жерлерде танымал. Бұл ретте тәуелсіз мемлекетті қалыптастырудың бастапқы кезеңі объективті себептер бойынша композиторлар одағының шығармашылық белсенділігіне теріс әсер еткенін атап өткен жөн. Ел үшін қиын кезеңде республиканың фортепиано репертуарын сақтап, көбейту жолында Алматы консерваториясының педагогтары зор еңбек сіңірді.

Қазіргі заманғы отандық фортепиано әдебиетін басып шығару және насихаттау бойынша Қазақстан Композиторлар Одағы Қазақ ұлттық өнер университетінің оқытушыларымен – «Artaspect» шығармашылық бастамалар орталығының ұйымдастырушыларымен бірлесіп үлкен жұмыс жүргізуде. Осылай, Б.Қыдырбек, С.Абдинуров, Д.Останькович және т. б. балаларға арналған циклдары жарық көрді.

Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы және Қазақстан композиторлар одағы оқытушыларының күшімен 1970-ші жылдардың соңы мен 2000-шы жылдардың басында бұрын жарияланбаған фортепианолық шығармаларды қамтитын оқу-әдістемелік ноталық құрал жарық көрді. Бұл жинаққа Б.Қыдырбек, Т.Андосов, А.Қалиева, В.Стригоцкий-Пак, А.Оренбургский, А.Тоқсанбаев, К.Дүйсекеев, Т.Қажғалиевтардың шығармалары енген.

Фортепиано әдебиеті Қазақстан композиторларының ресми сайтында ашық қолжетімді. Сонымен А.П.Исакованың қызы Галина Петрова Халықаралық пианистер байқауының ұйымдастырушыларымен бірлесіп «Аида Исакова клубын» құрып, онда балаларға арналған 6 фортепиано циклы және 20-дан астам шығарма ұсынылды.

Д.Останьковичтің сайты Құрманғазының «Бозқаңғыр» күйінің өңделуімен, балаларға арналған «Музыкалық кемпірқосақ» фортепиано циклы және т.б. шығармалармен ұсынылған.

А.Оренбургскийдің сайтында автордың полифониялық шығармалары, 118 миниатюра, фортепианоға арналған фантазия бар.

Авторлық ноталық басылымдарда халық аспаптары мен фортепианоның үйлесімімен тәжірибе жасап, қазақ халық әндерін өңдеп жүрген пианист, композитор О.Переверзевтің ресми сайты бар. Бұл - пьесалардың үш опусы, 2 фортепианоға арналған Қазақ рапсодиясы және басқалары.

Қазіргі жас авторлардың фортепиано әдебиеті жарық көрді. Әйгерім Нұралиева мен Әділжан Толықпаевтың шығармалары басылып шығарылды. Олардың пьесалары бағдарламалаумен, музыкалық тілдің жаңалығымен – әуенімен, ырғағымен, мәнерлеу тәсілдерінің өзіндік ерекшелігімен қызықтырады.

Балаларға фортепианода ойнауды үйретудің бастапқы кезеңінде Әліби Абдинуровтың шығармалары ерекше танымал. Сонымен, 2008 жылы жарияланған Ә. Абдинуровтың «Балаларға арналған фортепиано циклдары», редактор Л.В.Латышеваның пікірінше, бейнелер мен көңіл-күйлердің анықтығымен, заманауи музыкалық тілімен ерекшеленеді.

Тұңғыш Президент Қорының қолдауымен 2008 жылы, елімізде ғана емес, шетелде де танымал композиторлар: А.Сағат, Ә.Абдинуров, Ғ.Секеев, О.Несіпханов және т. б. Қазақстанның жас композиторларының фортепианолық шығармалар жинағы жарық көрді.

2011 жылы Қазақ ұлттық өнер университетінің оқытушылар мен студенттері: С.Еркімбаев, С.Абдинуров, Д.Останькович, А.Таниева, Е.Терехина, Е.Балакший, С.Галиева, А.Андырбаевтардың фортепианолық шығармалары енген "Ағым" музыкалық жинағы жарық көрді. Жинақта ұсынылған композиторлардың шығармашылық өмірбаяндары ерекше қызығушылық тудырады.

Алайда бұл басылымдар фортепиано педагогикалық репертуарын отандық авторлардың заманауи шығармаларымен жаңартудың барлық қажеттілігін қамтымайды. Қазақстан композиторларының фортепианолық музыкасы республикада өткізілетін түрлі конкурстардың бағдарламаларында міндетті болып табылады.

Қазақстан композиторларының фортепианолық музыкасына шетелдегі музыканттар қызығушылық танытатынын атап өткен жөн. Поляк пианистерін М.Төлебаевтың «Қазақ билері», мәскеулік музыканттарды – Т.Қажғалиевтің прелюдиялары және Г.Жұбанованың «Ева» прелюдиялар циклі қызықтырды. Литвада Ә.Толықбаевтың «Япыр-ай» қазақ халық әні ерекше танымал.

Қазақстан композиторларының фортепианолық музыкасын пианистер музыкалық мектептерден бастап, жоғары оқу орындарына дейінгі оқытудың барлық кезеңдерінде орындайды.

Отандық фортепиано музыкасы республиканың музыкалық оқу орындарына түсу кезінде оқушылардың академиялық тыңдау бағдарламасының, оқытудың барлық кезеңдеріндегі мемлекеттік емтихандардың міндетті талабы болып табылады.

Осылайша, отандық авторлардың фортепиано музыкасы әлемдік фортепиано әдебиетінде лайықты орынға ие болды. Жоғары нәтижелерді көрсететін Қазақстанның пианисттік мектебі, сондай-ақ оның белсенді конкурстық өмірі отандық авторлардың шығармашылығын Отанда да, шетелде де танымал етуге ықпалын тигізеді.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Аравин П. Даулеткерей и казахская домбровая музыка XIX века. Алматы: Өнер, 2008.

2. Государственная программа развития образования и науки РК на 2020 – 2025 годы. Нур–Султан. 2019.
3. Закон Республики Казахстан «Об образовании». Астана. 2015.
4. Закон РК «О статусе педагога». Нур–Султан. 2019.
5. Концепция воспитания в системе непрерывного образования РК. Астана. 2009.
6. Типовые правила деятельности видов организаций дополнительного образования для детей. Астана. 2013.

МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР, ОНЫҢ БАСҚА ӨНЕР ТҮРЛЕРІМЕН ЖӘНЕ ЖАЛПЫ БІЛІМ БЕРУ ПӘНДЕРІМЕН ӨЗАРА БАЙЛАНЫСЫ

Акбарова Ж.Т., Исенова А.Т.
Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Қазіргі оқу үрдісінде өнердің әр түрі мен жалпы білім беретін пәндерді біріктіру маңыздырақ болып отыр. Музыкалық өнер адамзат мәдениетінің ең ежелгі және әмбебап түрлерінің бірі бола отырып, бұл процесте ерекше рөл атқарады. Ол адамның рухани дүниесін байытып қана қоймай, оның интеллектуалдық және шығармашылық қабілеттерін, эмоционалдық сезімталдығы мен әлеуметтік бейімделу қабілетін дамытуға ықпал етеді.

Музыкалық өнердің өнердің басқа түрлерімен және жалпы білім беретін пәндермен өзара байланысын зерттеудің өзектілігі жан-жақты дамыған, өзін-өзі көрсетуге және шығармашылық ойлауға қабілетті тұлғаны қалыптастыру қажеттілігінен туындайды. Өнердің өзара сіңісіп, бір-бірін бауы педагогикалық тәжірибенің жаңа көкжиектерін ашып, музыканы оқыту мен тәрбиелеудің тиімді құралы ретінде пайдалануға мүмкіндік береді.

Музыкалық өнерді оқу-тәрбие үрдісіне кіріктіру тек музыкалық дағды мен білімді дамытумен ғана шектелмейді. Ол музыканы тарихты, әдебиетті, шет тілдерін, қоғамды, тіпті ғылымды зерттеу құралы ретінде пайдалануды қамтиды. Музыкалық өнер мәдени және тарихи контекстті түсінуді жақсартады, пәнаралық байланыстарды дамытады және күрделі академиялық ұғымдарды меңгеруді жеңілдетеді.

Осы баяндаманың мақсаты музыкалық өнердің басқа өнер түрлерімен және жалпы білім беретін пәндермен өзара әрекеттесу контекстіндегі педагогикалық мәнін зерттеу және негіздеу, сондай-ақ музыкалық білім беруді көп салалы білім беру жүйесіне интеграциялау бойынша практикалық ұсыныстар беру болып табылады.

Педагогикалық баяндаманың немесе мақаланың әдістемелер бөлімінде музыкалық өнердің музыка өнерімен интеграциялануына ықпал ететін келесі тәсілдер мен практикалық әдістерді бөліп көрсетуге болады:

1. Пәнаралық жобалар

Музыка өнерін тарих, әдебиет, өнер, ғылым, т.б. біріктіретін пәнаралық жобаларды әзірлеу және жүзеге асыру. Мысалы, белгілі бір тарихи кезеңге немесе мәдениетке арналған музыка тарихы жобасын жасау, контекстті жақсы түсіну үшін сол дәуірдегі музыканы пайдалану.

2. Кіріктірілген сабақтар

Музыка және басқа пәндер қатар оқытылатын сабақтарды ұйымдастыру. Мысал ретінде көркем мәтіндердегі музыкалық шығармаларды талдайтын әдебиет сабағын немесе тіл мәдениетін жақсырақ қабылдау үшін сол тілдегі әндерді зерттейтін шет тілі сабағын келтіруге болады.

3. Тақырыптық музыкалық кештер мен көрмелер

Белгілі бір мәдениетке немесе тарихи кезеңге арналған музыкалық кештер, көрмелер сияқты тақырыптық іс-шараларды ұйымдастыру, онда музыка зерттелетін тақырыпқа терең ену құралы ретінде пайдаланылады.

4. Цифрлық технологияларды қолдану

Музыкалық шығармалар жасау, музыка теориясын оқу немесе музыкалық театрлар мен концерттерге іс жүзінде қатысу үшін сандық білім беру ресурстары мен қосымшаларын пайдалану, осылайша музыкалық өнерді әртүрлі академиялық пәндерге біріктіру.

5. Пәнаралық ғылыми жобалар

Студенттерді музыканы басқа пәндермен біріктіретін ғылыми жобаларды орындауға ынталандыру. Мысалы, музыканың адамның эмоционалдық жағдайына әсерін зерттеу немесе музыкалық шығармалардың математикалық құрылымын зерттеу.

6. Интерактивті тапсырмалар әзірлеу

Басқа пәндерден есептерді шешу үшін музыканы қолданатын интерактивті әрекеттерді жасаңыз. Бұл музыкалық мысалдарды қолданатын логикалық тапсырмалар немесе музыкалық шығармалар жасау арқылы шығармашылық ойлауды дамытуға арналған тапсырмалар болуы мүмкін.

Оқыту процесінің мәні және оқыту дерін әдіснамалы теориялық тұрғыдан терең пайымдауды қажет етеді.

Қазіргі таңда болашақ музыка мұғалімдерін даярлау ісі белгілі бір жүйеге келтіріліп жатқанымен бұл салада лайықты оқулықтар, оқу құралдары жоқ деуге болады.

Музыкалық білім беру педагогикасы *педагогика, психология, музыкатану ғылымдарын ұштастыратын қалыптасу үстіндегі ғылым саласы. Өкінішке орай, оның дербестігі, мазмұны, объектісі, пәні, тіпті терминологиясы жөнінде әлі де бірыңғай пікір пайымдаулар қалыптасқан жоқ.*

Музыканы оқыту білім беру мазмұны мен мақсатын дұрыс анықтаумен ғана шектелмейді. Оқыту мақсаттарына қандай амал, жолдармен жету керектігі музыкалық білім беру дидактикасындағы ең маңызды мәселе болып табылады. Себебі білім берудің тиімділігі әрдайым оқыту әдістерін дұрыс таңдауға тікелей байланысты болады.

«Әдіс» термині гректің «*metodos*», яғни ақиқатқа, күтілетін нәтижеге қол жеткізудің жолы, амалы деген ұғымды білдіреді. Педагогикалық әдебиеттерде әдіс ұғымына берілген көптеген анықтамаларды кездестіруге болады. Жалпы алғанда оқыту әдістері білім берудің мақсаттары мен міндеттерін шешуге бағытталған жолдар және амалдар жиынтығы болып табылады.

Оқыту әдістері келесі үш белгімен сипатталады. Олар: оқыту мақсаты, меңгерту амалы және оқыту субъектілерінің өзара әрекеттесу сипаты. Демек, оқыту әдістері төмендегілерді қамтиды:

- *мұғалімнің оқыту жұмысының және оқушылардың оқу жұмыстарының өзара байланысты амалдары;*
- *олардың оқытудың түрлі мақсаттарына жетудегі жұмыстарының ерекшеліктері.*

Мұғалім мен оқушылардың іс-әрекетінде қолданылатын оқыту әдістері – ақпараттандыру (мұғалім оқу материалын баяндайды, түсіндіреді); оқушыларға практикалық дағды, іскерліктерді үйрету; оқушылардың танымдық іс-әрекетін дамыту; мұғалімнің оқушылардың танымдық іс-әрекетіне жетекшілік ету функцияларын орынмақсаттарының көп аспектілі «оқыту әдістері» ұғымын түсіндіруде сан түрлі трактовкалардың қалыптасуына ықпалын тигізеді:

- «... білім мазмұнын меңгертуді қамтамасыз ететін мұғалім мен оқушының өзара байланыстағы бірізді әрекет ету жүйесі (Педагогикалық энциклопедиялық сөздік)»;
- «... білім мазмұнын меңгертуге тұрақты түрде жүргізілетін, яки мақсатқа қол жеткізетін оқушының танымдық және практикалық іс-әрекетін ұйымдастырудағы мұғалімнің бірізді әрекеті» (И.Я.Лернер);
- «... мұғалімнің оқушының танымдық әрекетіне жетекшілік ету амалы» (Т.А.Ильина);

- «... мұғалімнің зерттелетін материалды меңгертуге бағытталған, түрлі дидактикалық тапсырмаларды шешу бойынша оқушының оқу танымдық іс-әрекетін ұйымдастыру және оқыту жұмысының амалы» (И.Ф.Харламов);
- «... білім мазмұнының белгілі бір бөлігін жеткізуге бағытталған және нормативтік жоспарда көрініс тапқан, оқу жұмысының нақты формаларында жүзеге асырылуы мақсатындағы оқыту мен іс-әрекеті үлгісі» (В.В.Краевский);
- «... оқу процесінің жетекші міндеттеріне, мақсаттарына сай пәннің мазмұнын меңгертуді ұйымдастыру амалдары» (Э.Б.Абдуллин).

Жоғарыда келтірілген тұжырымдарды салыстырмалы түрде талдау, арқылы оларда мұғалім мен оқушының іс-әрекеті (оқыту процесінің мәні, оның екі жақты сипаты), оқыту процесінің нәтижесі (дамытушылық, білімділік, тәрбиелік) көрініс тапқанына көз жеткіземіз. Осы ретте музыканы оқыту әдістерін оқу процесінің жетекші міндеттері мен мақсаттарына сай музыка пәнінің мазмұнын меңгертуді ұйымдастыру амалдары деген анықтаманы негізге алуға болады. Себебі онда музыкалық білім мазмұны сияқты оқу процесінің негізгі құрылымдық компоненттері көрініс тапқан.

Мұғалім мен оқушының біріккен іс-әрекетін бейнелейтін оқыту процесінің екі жақты сипаты оқыту әдістерінің де дәл осылай екі жақтығын анықтайды. Осыған байланысты мұғалім тарапынан ақпараттық, басқарушылық, оқушылардың танымдық қабілетін дамыту, т.б. және оқушылар тарапынан білімді алу, меңгеру, тыңдау, бақылау, практикалық, лабораториялық жұмыстар орындау сияқты әдістерді атап кетуге болады.

Сөздік әдістер. Бұл әдістің көмегімен ақпараттар жеткізетін құралдар мұғалімнің сөзі және баспа сөздері болып табылады. Оларға әдістер жүйесінде жетекші орын алатындар кіреді: әңгіме, әңгімелесу, түсіндіру, дискуссия, лекция, кітаппен жұмыс.

Көрнекілік әдістер әртүрлі суреттер, репродукциялар, кестелер, үлгілердің көмегімен табиғи түрде немесе символдық түрде бейнеленген қоршаған ортадағы құбылыстармен қылылығын, өнердің, қоғамдық сананың басқа да түрлерімен ұқсастығы мен айырмашылығын ұғындырады.

Талдап қорыту әдісі музыкалық сабақтарды ұйымдастырудың жетекші әдісі ретінде оқушылардың музыка өнеріне саналы қарым-қатынасын дамытуға, көркемдік ой-өрісін қалыптастыруға бағытталады. Музыкалық талдап қорыту әдісі, оқушылардың іс-әрекетін ұйымдастыру адалдарының жиынтығы ретінде, олардың музыка жөніндегі негізгі білімін меңгертуде, жеткіші іскерліктерін қалыптастыруда қолданылады. Бұл әдіс бірізділікті әрекеттерден құралады.

Бірінші әрекет оқушыларға тән бағдарламасының тақырыптарымен танысу, тереңдете меңгертуге қажетті музыкалық тәжірибесін белсенділікпен пайдалануға талпындыру мақсатын жүзеге асырады.

Аталған әдісті қолдануда мұғалімге нақты жағдайға сәйкес ең қолайлы, тиімді, қажетті жақтарын таңдай білу міндеті жүктеледі. Педагогикалық бақылау және баға беру тәсілдері музыка сабақтарында оқушылардың жетістіктері мен кемшіліктерін есепке алуды қолданылатын әдіс. Олар оқушылардың музыкалық даму барысында түзетулер енгізуде қосымша роль атқарады. Бақылау мен тексеру оқу процесінің өзінше жеке элементі болып шет қалмауы, керісінше білімділік, дамытушылық, тәрбиелік, талпындыру функцияларын атқарып отыруы тиіс.

Музыкалық білім беру жетістіктеріне қол жеткізу оқыту әдістерін қолайлы етіп таңдап алуға байланысты. Ол үшін келесі өлшемдерді негізге алуға болады:

- оқу материалының мазмұны мен жалпы мақсаттары;
- оқу пәнінің ерекшелігі;
- дидактикалық талаптар;
- оқушының жас ерекшелігі;
- оқушылардың музыкалық білім саласындағы теориялық, практикалық даярлық деңгейі;
- оқушылардың музыкалық тәрбиелік деңгейі;

- оқушылардың жеке дара ерекшеліктері;
- мектептің әлеуметтік ортасы, материалдық-техникалық базасы;
- музыка пәні мұғалімінің кәсіби шеберлік және тәжірибе деңгейі.
- О.А.Апраксина музыка сабақтарының басқа да ерекшеліктерін ашып көрсетті:
- Бірінші ерекшелігі – музыка сабағы өнер сабағы. Себебі музыка өнері оқушының сезімі мен эмоциялық сферасын қамтитын болмысты бейнелейтін ерекше формасы. Музыкаға оқытуда танымдық процестің өзі тек ой-сананың әрекеті ғана емес, эмоция мен ойдың, сана мен сезімнің бірлігінде жүзеге асырылады;
- Екінші ерекшелігі – музыка адамның психикасына, моторикасына және физиологиялық процестерге кешенді түрде ықпал етеді. Яки адамды түрлі психикалық кейіпке түсіреді, оның бойында түрлі психикалық процестер мен физиологиялық процестер жүріп жатады;
- Үшінші ерекшелігі – міндетті түрде саналылық пен эмоционалдық бірлестік болуына байланысты, сабақтың әр элементі балалардың белсенді қызығушылықты қарым-қатынасын тудырады;
- Төртінші ерекшелігі – музыка сабағында эмоционалдық пен саналылықтың бірлігі ғана емес, көркемдік пен техникалық бірлік те орын алады. Сондықтан тыңдауға, ән салуға арналған репертуар мен қатар жаттығулар да көркем болуы тиіс. Тіпті унисонда орындалған бір дыбыстың өзі де әдемі, әрі көркем орындауды талап етеді. Ондай көркемдік орындаушылық техникасын меңгеруге тікелей тәуелді болады. Сондықтан оқу материалдары ретіндегі музыкалық шығармалардың мәнері образдылығы, көркемдік пен техникалықтың бірлігінде жүзеге асырылуы тиіс.

Сонымен, музыка сабақтары мектептегі өзге пәндермен ортақ белгілерін сақтай отырып, өзіндік ерекшеліктерін де сақтауы тиіс. Ондай ерекшелік, біріншіден, оқу материалы; екіншіден, оқушының танымдық, сондай-ақ оқушының жалпы және арнайы қабілеттерінің дамуы; үшіншіден, оқыту әдістері; төртіншіден, қолданылатын техникалық құралдар; бесіншіден, музыка пәні мұғалімінің тұлғалық, кәсіптік мүмкіндіктері арқылы көрініс табады.

О.А. Апраксина өнер пәні ретінде музыка пәнінің өзіне тән ерекшеліктерін және оқыту заңдылықтары мен принциптерінен туындайтын білім беру, тәрбиелік, ұйымдастыру талаптарын былай қарастырады:

- музыка сабағының білім беру міндеттерінің нақты айқын болуы;
- музыка сабағының мазмұны оқу

бағдарламасына, сабақтың мақсатына, оқушының даярлық деңгейлеріне сәйкес анықталуы;

- музыка оқыту әдістерін қолайлы етіп таңдау;
- педагогикалық байланыстардың болуы;
- музыкалық білім беру педагогикасының ғылыми жетістіктерін пайдалану;
- жеке тұлғаның барлық сферасын дамыту;
- жалпы педагогикалық іскерліктердің дамуы;
- музыкалық білім, іскерлік, дағдыларын меңгерту;
- музыкалық тәрбие міндеттерінің нақты қалыптасуы;
- музыкалық дүниетанымын дамыту;
- оқушылардың танымдық қызығушылықтарын қалыптастыру;
- музыканы оқытудың психологиялық ерекшеліктерін ескеру;
- педагогикалық әдеп, оқушылардың адамгершілік сапа қасиеттерін дамыту;
- музыка сабақтарын нақты жоспарлау;
- музыка сабақтарының белгіленген құрылымын сақтау;
- музыка оқытудың түрлі құралдарын қолдану;

Музыкалық білім беру педагогикасында музыка сабақтарын өзінің дидактикалық мақсаты, мазмұны және оқыту әдістемесіне қарай түрліше жүйелеу ұсынылған. Соңғы

жылдары педагогикалық технология идеясының жандануы, білім беру саласына ғылыми-техникалық жетістіктердің ендірілуіне байланысты сабақ беруді жетілдіру, оны ұйымдастырудың тың жолдары іздестірілуде.

«Музыкалық білім беру педагогикасының жанры» дегеніміз музыкалық – педагогикалық туынды ретіндегі сабақтың өзіне тән образын, эмоционалдық сферасын, музыкалық педагогикалық құрылымдарын бейнелейтін мазмұны мен ұйымдастырылуының жиынтықты сипаттамасы. Сөйтіп, сабақтың музыкалық – педагогикалық поэма құрылымдарына сәйкес, ода, аңыз, фреска, вернисаж сияқты түрлі жанрларды тиімді пайдалана білуге болады. Сонымен бірге рондо, вариация, реприза сияқты музыкалық формалардың құрылымы музыка сабақтарының құрылымына сай келеді.

Музыка сабағы музыкалық білім беру процесін ұйымдастырудың негізгі формасы. Оның мақсаттары мен міндеттері, мазмұны, әдіс-тәсілдері музыка сабағының типтері мен құрылымын анықтауға арқау болады. Басқа да оқу пәндері сияқты музыка сабақтары мұғалімнің жоғары музыкалық педагогикалық даярлығын, оқушылардың педагогикалық-психологиялық ерекшеліктерін білуді, музыка сабақтарын ұйымдастырудың бұған дейін белгілі болған амал жолдарын біліп қана қоймай, оның жаңа жолдарын іздестіруді, сөйтіп музыка сабақтарын оқыту тәжірибесін үнемі байытып отыруын талап етеді.

Музыка пәні мұғалімінің сабақтарды өткізуге даярлығы басты екі кезеңнен оқу пәнін жүргізудегі жалпы және әрбір жеке сабақты өткізуге даярлығынан құралады. Жалпы даярлық барысында мұғалім оқушылардың пәнге деген қызығушылығын, қарым-қатынасын, бейімділіктерін және музыкалық даму деңгейлерін зерттейді. Музыка пәні мұғалімінің әрбір жеке сабаққа даярлығы да едәуір ізденісті, шығармашылықты талап етеді. Бұл жұмыстың алғашқы кезеңінде оқу материалының мазмұны ойластырады. Әрине, мұғалім тек бағдарламада қарастырылған оқу материалымен шектелмей, оқулықтарда, көмекші құралдарда берілген дидактикалық материалдарды мейілінше терең меңгеруі тиіс.

Музыка сабақтарын жүргізу үшін типтік бағдарлама негізінде құрылған күнтізбелік тақырыптық жоспарда бірізділікпен жоспарланған тақырыптардан білімділік, тәрбиелік мақсаттары, қысқаша мазмұны, сабақтың түрі, әдістері, қолданылатын көрнекіліктері, оқушылардың өз бетімен орындайтын жұмыстары, білім жетістіктерін бақылау және тексеру формасы, әр тақырыптың өтетін мерзімі көрініс табады.

Музыка пәні мұғалімі сабақты жоспарламас бұрын, ең алдымен оқушылар белгілі бір тақырыпты зерделеу барысында, яки есте сақтау, білу оқу дағдылары және алған білімдерін түрлі ситуацияларды қолдану сияқты нәтижелерге қол жеткізуі керектігін нақтылап белгілеп алғаны жөн.

Жеке сабақтарды ұйымдастыру күнтізбелік тақырыптық жоспардың негізінде жүзеге асырылады. Әсіресе, қызметін жаңа бастаған оқытушылар сабақтың мазмұнын, оқыту әдіс-тәсілдері нақтылы белгіленген конспект дайындаған дұрыс.

Оқытудың нәтижелерін бақылау мен тексеру оқыту процесінің міндетті компоненттерінің бірінен саналады. Оның мәні пән бойынша оқушылардың меңгерген білім деңгейлерінің білім стандартына сәйкес құрылған бағдарламалық талаптарға сай болуын анықтау болып табылады. Кейінгі кезде оқыту процесінде осы жұмысты тиімділікпен жүзеге асыруда «педагогикалық диагностика» жиі қолданылып жүр:

1. алдын-ала тексеріс, мұғалімнің сабақты өткізуге дайындаған жоспары, материалдары қаралады және түсіндірудің, бекітудің, оқушылардың өздік жұмыстарының тәсілдері, әдісі, формалары жөнінде әңгімелесу жүргізіледі;

2. ағымдағы тексеріс, сабақтардың жүргізілу барысы тікелей бақыланады, оқушылардың білімі, дағдыларының деңгейі, оқушылардың шығармашылық тапсырыстарды орындау сапасы тексеріледі. Бұндай тексерудің барысында оқушылардың ұжымдық топпен бірге және жеке орындайтын музыкалық іс-әрекеттері есепке алынады;

3. қорытынды тексеріс, жарты жылдықта немесе оқу жылының аяғында оқушыларға білім мен тәрбие беру жұмыстарының нәтижелері сарапталады. Оларды сабақ концерт түрінде де өткізуге болады. Себебі музыка сабағында музыкалық іс-әрекеттер

негізінен ұжымдық түрде жүзеге асырылатындықтан, тексеруді де ұжымдық формада ұйымдастыру мүмкіндіктері бар.

Дидактикалық тесттер оқыту нәтижелерін тексеру мен баға беруде кейінгі жылдары көптен қолданылуда. Оларды жалпылама төрт типке бөліп қарастырғымыз:

- есте сақтауға және еске түсіруге тиісті мағлұматтар, фактілер, ұғымдар, заңдар, теория туралы білімдерді тексеру;
- зерделенген материалдарға өз бетімен сыни тұрғыдан баға беру іскерліктерін тексеру;
- алынған мағлұматтар негізінде білімдерін жаңа нақты ситуацияларды пайдалана білу іскерліктерін тексеру.

Оқушылардың білім, іскерлік, дағды деңгейлерін тексеру, оқыту процесінің құрамдас бөлігі бола отырып, оқушылардың оқу жұмысын тек қана тексеру емес, тәрбиелік, дамытушылық қызметтер де атқарады.

Педагогика ғылымында оқу жоспарын құрудың бірнеше амал жолдары қалыптасқан. Аталған бағдарлама осы спиралды құру жолымен құрастырылып және педагогика ғылымында білім мазмұнын құру, дайындау бойынша қалыптасқан ерекшеліктерді басшылыққа алған.

Ш.Б.Құлманова – жалпы білім беретін мектептердің музыка пәні бағдарламаларының көрнекті авторларының бірі. Ол ХХ ғасырдың 20-30 жылдарындағы музыка пәні оқу бағдарламаларына және қазақ халық музыкасына негізделген типтік бағдарламаларға жасаған талдауы арқылы музыкалық педагогика тарихын зерделеуге және музыкалық білім беру мазмұнын анықтау жөніндегі педагогика ғылымының қағидаларына сүйене отырып, қазақстандық ғалым-педагогтардың (М.Оразалиева, Б.Сүлейменова) қатысуымен музыка пәнінің типтік бағдарламасын жасап ұсынды. Аталған бағдарлама Қазақстан Республикасы мектептерінде қолданыс табуда. Бағдарламаны әдістемелік қамтамасыз ету үшін әдістемелік тұрғыдан негізделген, түрлі нұсқаулар, хрестоматиялар, білім стандарты жарық көрді.

ХХ ғасырдың 90 жылдарында қазақстандық ғалымдар музыкалық білім саласында біршама еңбек етті. Солардың қатарында болашақ музыка пәні мұғалімінен даярлау проблемасына айтарлықтай үлес қосқан қазақстандық ғалым Р.Р. Джердемалиева музыка пәні мұғалімінің әдістемелік даярлығын әдістемелік білім, іскерлік, дағдылардың қалыптасуына, интеллектуалдық тұрғыдан ойлауды дамытуға және педагогикалық іс-әрекеттегі шығармашылықты, музыкалық педагогиканың әдістемелік проблемаларын шешудегі жеке тұлғалық құндылықты бағыттылығын айқындап алуға бағытталған жүйелі, тұтас процесс ретінде қарастырады. «Методическая подготовка учителя музыки» атты еңбегінде музыка пәні мұғалімінің әдістемелік даярлығының алғышартын, функцияларын, әдіснамалық принциптерін, педагогикалық шарттарын атап көрсетеді. Музыка пәні мұғалімінің әдістемелік даярлығының танымдық, мазмұндық, операционалды компоненттеріне сипаттама береді. Автордың «Основы методологической подготовки учителя музыки» бағдарламасының және «Организация самостоятельной работы студентов по педагогике музвоспитания» оқу құралының болашақ маман даярлау үшін де, музыка пәні мұғалімінің күнделікті іс-әрекетін ұйымдастыруда да маңызы зор. Бағдарламаның

«Музыкалық педагогикалық білім беру жүйесіндегі әдістемелік даярлықтың ролі мен ерекшеліктері», «Музыка пәні мұғалімінің әдістемелік даярлығының мәні мен мазмұны», «Музыка пәні мұғалімінің әдістемелік даярлығының негізгі дидактикалық және әдіснамалық принциптері» тақырыптары пән мұғалімінің әдістемелік даярлығының мәні мен тұтас құрылымы жөнінде саналы түсінік беру, әдістемелік міндеттерді шешуге қажетті әлеуметтік маңызды кәсіптік сапа қасиеттерін дамыту, болашақ мамандардың музыкалық білім беру педагогикасының теориясы мен практикасында әдістемелік проблемаларды шығармашылықпен іштей мақсат етіп қоя білуге төселдіруге бағытталған.

Р.Р.Джердемалиева болашақ музыка пәні мұғалімінің әдістемелік даярлығы проблемаларын құрастырумен қатар, жалпы білім беретін мектептегі музыка пәні оқу бағдарламаларының жасалуына да үлкен үлес қосты. Ол 1977 жылы академик

Д.Б.Кабалевскийдің жетекшілігіндегі авторлық ұжымның «Музыка» пәні бағдарламасын Қазақстан мектептеріне ендіруге байланысты қазақ мектептеріне лайықталған бағдарлама жасауға қатысты. Бұл бағдарлама Б.Физатовтың жетекшілігіндегі авторлық ұжымның (Г.Қарамолдаева, Л.Мамизерова, А.Байментаева, Ө.Байділдаев) бірлестікте орындалған еңбегі болатын. Болашақ музыка пәні мұғалімінің даярлығын жетілдіру мақсатында республика көлемінде түрлі жарыс, конкурстар ұйымдастырылып, даярлық курстарын өткізді.

Музыкалық білім беру саласында Қазақстанның жалпы білім беретін мектептеріндегі музыка пәні оқу бағдарламаларын, әдістемелерін жасауға елеулі үлес қосқан – ғалым педагог Ш.Б.Құлманова. Ғалымның еңбегінде бастауыш сынып оқушыларын халық музыкасы арқылы тәрбиелеу мүмкіндіктерді олардың психофизиологиялық ерекшеліктерін (қабылдау, зейін, ес, қиял, ойлау, ерік, сезім, дауысқа қатысты мүшелер: есту мүшесі, дауыс мүшесі, тыныс мүшелері) және музыкалық қабілеттерін (есту, ырғақ, музыкалық ес) ескерумен айқындалады.

Автор оқушыларға қолайлы халық музыкасын белгілі бір өлшемдердің негізінде сұрыптауды ұсынады. Еңбекте қазақ халық музыкасы арқылы тәрбиелеу негізінде екіжақты процесс орын алатыны, ол, бір жағынан, оқушыларға өтілетін музыканы бейнелі түсіну мен меңгеруді, екіншіден оның мазмұнын әртүрлі дербес іс-әрекетте белсенді шығармашылықпен жүзеге асыруды бірлестіретіні жайлы мазмұндалады. Автордың қазақ халық музыкасының бастауыш сынып оқушыларын тәрбиелеудегі мәні мен ерекшеліктерін анықтауының музыка педагогикасы үшін маңызы зор. Олар: қазақ халық музыкасында болмыстың көркемдік образдық және нақты тарихи бейнеленуі, бейнелілігі, мәнерлілігі, интеллектуалды, көпварианттылығы, ұжымдық сипаты. Ш.Б.Құлманованың тағы бір жетістігі қазақ халық музыкасының жанрлық ерекшеліктеріне және оларды педагогикалық маңыздылығына қарай жүйеге келтіріп, мазмұндық сипаттама беруі; тұрмыс-салт музыкасы (тұрмыс әндері, салт күйлері, тұрмыстық күйлер, тарихи әндер мен күйлер, лирикалық әндер мен күйлер, этникалық шығармалар, қобыз күй аңыздары, домбыра күй аңыздары), әлеуметтік теңсіздік ән, күйлері.

Зерттеу барысында музыка өнері жан-жақты дамыған жеке тұлғаны қалыптастыруда басты рөл атқарып, эстетикалық тәрбие берумен қатар, оқушылардың интеллектуалдық, әлеуметтік және эмоционалдық дамуына да ықпал ететінін көрсетті. Музыкалық өнердің көп салалы білім беру үдерісіне кірігуі оқу материалын терең түсінуге, шығармашылық ойлауды және пәнаралық байланысты дамытуға жаңа мүмкіндіктер ашады.

Сондай-ақ маңызды нәтиже студенттердің оқу үлгерімін жақсартуға және өзін-өзі дамытуға деген ұмтылысын күшейтуге көмектесетін оқуға деген ынта мен қызығушылықтың артуы болып табылады. Білім беруде музыканы пайдалану мәдени құзыреттілікке, әртүрлі мәдениеттер мен дәстүрлерге ашықтық пен төзімділікке ықпал етеді.

Зерттеу негізінде оқу тәжірибесіне келесі ұсыныстарды жасауға болады:

Музыкалық өнердің білім берудің барлық деңгейінде оқу үдерісіне ықпалдасуын ынталандыру және қолдау.

Білім беру үдерісін байыту және студенттердің пәнаралық құзыреттіліктерін дамыту үшін музыканы басқа пәндермен біріктіретін пәнаралық жобалар мен бағдарламаларды әзірлеу және енгізу.

Музыкалық білім беру мүмкіндіктерін кеңейту және студенттердің кең ауқымына өнерге қол жеткізу үшін сандық технологиялар мен ресурстарды пайдаланыңыз.

Студенттердің музыка өнерін терең түсінуіне және жеке қатысуына ықпал ететін практикалық сабақтарды, шеберлік сабақтарын және шығармашылық жобаларды ынталандыру.

Педагогтардың музыкалық білім беру және пәнаралық интеграция саласындағы құзыреттілігін арттыру үшін олардың біліктілігін арттыруды ұйымдастыру.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Абдуллин Э.Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе: пособие для учителя. – М., 1983. – Б. 260.
2. Абдуллин Э.Б. Николаева Е.В. Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М., 2004. – Б. 150.
3. Абдуллин Э.Б. Методический анализ проблем музыкальной педагогики в системе высшего педагогического образования. – М., 1999. – Б. 201.
4. Апраксина О.А. Музыкальное воспитание в русской общеобразовательной школе. – М., 1948. – Б. 105.
5. Воронов В.В. Педагогика школы в двух словах. – М., 1999. – Б. 70.
6. Зарин Д.Н. Методика школьного хорового пения в связи с практическим курсом. – М., 1907. Б. 250.
7. Из истории музыкального воспитания: Хрестоматия // Сост. О.А. Апраксина. – М., 1990. – Б. 44.
8. Кабалевский Д.А. Прекрасное пробуждает доброе. – М., 1973. – Б. 120.
9. Лихачев Б.Т. Педагогика. – М., 1993. – Б. 47.
10. Пидкасистый П.И. Педагогика. – М., 1996. – Б. 324.
11. Подласый И.П. Педагогика. – М., 1996. – Б. 144.
12. Слостенин В.А., Исаев И.Ф. и др. Педагогика. – М., 1997. – Б. 223.
13. Харламов И.Ф. Педагогика. – М., 1990. – Б. 132.
14. Щацкая В.Н. Музыкальное воспитание детей в юношества. – М., 1975. – Б. 65.

ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕР: ЗАМАНАУИ ЗЕРТТЕУЛЕР

Умурзакова Г.Т., Байзакова Г.Р.
Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Ұлтымыздың бүкіл рухани игілігі ХХ ғасырға дейін жазбасыз түрде дамып, ауыздан ауызға, әкеден балаға, ұстаздан шәкіртке, өткеннен болашаққа жеткізіліп отырған. Шаруашылықтың көшпенді және көшпенді емес түрі ұлттық аспаптардың, музыкалық дәстүрлердің ерекшеліктерін, қазақ қоғамының өмірі мен тұрмысының, сөздік және ақындық көркемөнердің бір тұтастығын көрсетеді.

Музыка өзінің алғашқы кезеңінде ескі көшпелі қоғамның қажеттілігінен туып, ірі діни және тұрмыстық салт-дәстүрлермен біртұтас дүниеге айналды. Қазақ этносының қалыптасу кезеңінде пайда болған ірі эпикалық баяндаулар – жыраулар орындауындағы жырлар әртүрлі дәстүрлермен байланысты болды. Халық жадында жүзден аса эпос сақталған, олар мың өлең жолынан тұрады, қыл қобыз немесе домбыра арқылы орындалған. Халық шығармашылығының сүйікті жанры, батырлық және лирикалық – тұрмыстық эпостар қатарында “Қобыланды”, “Алпамыс”, “Ер - Тарғын”, “Қамбар”,

“Қыз-Жібек”, “Қозы - Көрпеш - Баян сұлу”, “Еңлік және Кебек” жырларын айтуға болады. Бұлар қазақ тарихына қатысты нақты оқиғаларды аңыз, мифологиялық түрде жеткізеді. [1.45].

Қазақстан - әлемдік масштабтағы классикалық музыканы орындаушылар отаны. Орындаушылық өнер сахнада бейнелену үшін құрылған барлық осы көркем көріністер, негізінен театр және би, сонымен қатар музыка. Музыка орындаушылық – музыканы әнші даусымен айту немесе музыкалық аспаппен орындау. Музыка өнерінің басқа өнер түрлерінен (мысалы, бейнелеу өнерінен) ерекшелігі – қосымша шығармашылық процесті, яғни автор мен тыңдаушының аралығында орындаушыны керек етеді. Нотаға түскен музыкалық шығарманы әнші немесе музыка шын ақышына келтіріп орындаса ғана тыңдаушыға жетеді.

Сондықтан да музыканы насихаттауда музыка орындаушылықтың маңызы зор. Музыка орындаушылық вокалдық (ән), аспаптық (музыка аспаптарында ойнау) және аралас орындаушылық, яғни вокалды-аспаптық түрлерге бөлінеді.[3,25].

Музыка - бұл әуен, үйлесімділік пен ырғақтың негізгі қағидаларына сәйкес дыбыстар мен тыныштықтар жиынтығын біріктіру және жүйелеу, тыңдаушыға сезімдер мен сезімдерді жеткізу және эстетикалық тәжірибе беру.Адамның жан дүниесін, көңіл-күйін, сезімін бейнелеуде музыка оның сөйлеу тіліне, дәлірек айтқанда, өзін қоршаған ортаға эмоциялық қатынасын білдіретін сөйлеу интонациясына өте жақын келеді. Соған қарамастан музыка адамның басқа дыбыстық іс-әрекетінен ерекше саналады. Музыкада дыбыстардың биіктік және уақыттық (ырғақтық) қатынастары өте қатаң тәртіпке келтірілген. Музыкалық шығарма мазмұнында адамның ақыл-ой, ерік-күшінің эмоциялық жақтары кеңінен көрініс табады. Мұның өзі адамның психологиялық халжайын ғана емес, оның мінез-құлқын да музыкада ашуға жағдай тудырады. Адам эмоциясын нақтылы, ерекше сыршыл сезіммен бейнелеуде музыканың мүмкіндігі мол. Сондай-ақ музыка идеялар әлемін, әр алуан құбылыстарды және болмыс шындығын суреттейді.[5,89].

Музыка-ғажап өнер. Оның тылсым сырлары бағзыдан бері ғұламалардан бастап, қарапайым адамдарға дейін тамсандырып келген. Мәселен, шығыстың ұлы ойшылы әл-Фараби бабамыз "Музыканның жұмыс салдарынан пайда болған шаршағандықты ұмыттырып, өзіне баурап әкететін қасиеті болады. Ол – бізге осы жұмыстың зардабына шыдауға, төзуге көмек береді",-деп анықтама береді. Әл-Фараби «Музыканың үлкен кітабы» атты еңбегінде математикалық тәсілдерді пайдалану арқылы музыкалық дыбыстарды тұңғыш рет қағаз бетіне түсіріп, нотаны алғаш дүниеге келтірді.

Қазақ халық музыкасының тарихына көне түркі дәуірінен бергі кезеңдегі музыка үлгілері мен тарихи-мәдени мәліметтер енеді.

Қазақ фольклорының елеулі бір арнасы – эпос. Оған тән музыкалық мақам-саздардың қазақ мәдениетінен алатын орны ерекше. Әдеби мәтінге қарағанда музыкалық мақамның ерекше болатыны белгілі. Қазақ эпосы негізінен екі түрлі поэзиялық өлшемге негізделсе (7 – 8 буынды жыр және 11 буынды қара өлең), оның мақамы да осы жүйеге құрылады. Қазақ музыкасындағы сырлы сазды, терең толғанысқа толы кең тынысты, әуезді әндер – XIX ғасырдан желі тартса, речитативті әуенге құрылған эпикалық дәстүр – алғашқы, лирикалық әндер – соңғы құбылыс. Бірақ, дәстүр тұрғысынан келгенде қазақ даласының түрлі аймақтарында олардың бәрі бірдей сақтала бермеген. Сыр бойы, Атырау алқабында – эпос, Жетісуда – терме, Орталық Қазақстанда кең тынысты лирикалық әндер басым дамыған.[4,190].

XIX ғасырдың аяқ шенінен бастап қазақ музыкасы шет ел және орыс саяхатшыларының назарына ілікті. П.Георги, В.Андреев, В.Добровольский, С.Рыбаков, А.Левшин, А.Алекторов, М.Готовский, Р.Пфенниг, А.Эйхгорн, Н.Савичев секілді шығыстанушылары Қазақ музыкасы, оның көрнекті өкілдері туралы тың әрі қызықты мәліметтер жеткізді. А.В.Затаевич қазақтың музыкалық фольклорын жинап, оларды нотаға түсіріп, жүйелеуде үлкен қызмет атқарды.

XIX ғасырдың екінші жартысы Қазақстанның музыка өнерінің гүлденген дәуірі болды. Бұл кезеңде өмір сүрген көптеген аса көрнекті кәсіби композитор-әншілер мен күйшілердің шығармалары халықтың музыкалық классикасының негізін құрады. Көптеген халық композиторлары өз заманындағы білімді адамдар еді; олардың бәрі дерлік хат танитын, кейбіреулері орыс тілі мен араб тілін білетін, бірақ өз шығармаларын нотаға түсіріп жаза алмайтын еді.[1,78.79].

XIX ғасырдың екінші жартысында Қазақстандағы музыка өнерінің дамуына Дәулеткерей Шығайұлы, Тәттімбет Қазанғапұлы, Ықылас Дүкенұлы сияқты композитор-музыканттар үлкен үлес қосты. Абай әндері қазақ халқы мен орыс халқының арасындағы бауырлас достықты нығайтуға игі ықпал етті. Пушкиннің «Евгений Онегин» поэмасынан аударған Татьяна хатының сөзіне шығарған «Татьянаның қырдағы әні» қалың елдің сүйікті әніне айналды.

Қазақ әндерін жазып алуда С.Г.Рыбаков көп еңбек сіңірді. Ол 100-ден астам ән жинады. Қазақтың ән әуендері оркестрлік шығармаларда да пайдаланылды.

Қасиетті халқымыздың рухани жәдігерліктерінің бай мұрасының бірі-дәстүрлі әндер. Музыка зерттеушілерінің айтуына қарағанда, халқымызда 5 мыңнан аса күй, 12 мыңға жуық ән бар көрінеді. Бұл – қазақ әншілік өнердің ғасырлық даму тарихының бар екендігінің айғағы.

XX ғасырдың 30-40 жылдары қазақ ұлттық мәтінді музыкамен және европалық классикалық музыканы-органикалық синтез жасау арқылы қазақ опера өнерінде Е.Брусиловскийдің «Қыз Жібегі», А.Жұбанов пен Л.Хамидидің «Абайы», М.Төлебаевтың «Біржан мен Сара» классикалық туындылар дүниеге келді. Бұл туындылардың драматургиялық және музыкалық негізі қазақ фольклоры мен ауызша кәсіби музыканың бай қорынан алынған болатын.

60-70 жылдары республикада европалық аспаптық музыканың қиын жанры-симфонияның дамыған уақыты. Формасы жағынан классикалық симфонияға келетін Ғ.Жұбанова мен К.Кужамьяровтың симфониялық күй синтезі өмірге келді.[3.35].

Әсіресе, ғалым- фольклорист Б.Сарыбаев жаңғыртқан қазақ халқының ежелгі ұмыт болған музыка аспаптарын құрамына енгізген «Отырар сазы» фольклорлық-этнографиялық оркестрі халық арасында үлкен беделге ие болды. Бұл жерде оркестрдің басшысы- дирижері, сазгер, домбырашы Н.Тілендиевтың сіңірген еңбегі өте зор.

Қазақ халқы дәстүрлі ән өнеріне бай екенін әрі қазіргі таңда да дәстүрлі әншілеріміз жеткілікті деңгейде таратып жүргенін айта аламыз. Ал негізін салған әнші-сазгерлердің мол шығармашылық мұрасы қазақ операсы мен балетінде және классикалық музыкалық туындыларда кеңінен пайдаланылып, әлемнің ең әйгілі музыкатанушылары тарапынан жоғары бағаға ие.

Қазіргі заманда Қазақстанда музыка өнері әртүрлі салада дамып келе жатыр. Европалық орындаушылық және композиторлық творчестволық жанрдан басқа республикамызда басқа рок, эстрада, джаз және әлемдік діни музыкалық концессиясы, фольклор, ауызша кәсіби орындаушылық шеберліктері дамыған ұйғыр, неміс, кәріс, дұңған, орыс, татар музыкалық ұжымдары бар.

Қазақстан — орындаушылық таланттары жағынан әлемдік классикалық музыка дәрежесіне көтерілген Е.Серкебаев, Б.Төлегенова, Г.Есимова, Ә.Дінішев, Г.Қыдырбекова, А.Мусаходжаева, Ж.Әубәкіровалардың отаны ретінде белгілі, сондай-ақ М.Бисенғалиев, Е.Құрманғалиев, апалы-сіңлілі Нақыпбековалардың шет елде ұйымдастырған қазақ музыкалық диаспоралары да өз жұмысын жалғастыруда.[4.].

Қазіргі таңда музыка жайлы сөз қозғалған сәтте Димаш Құдайбергенді атап өтпеске болмайды.Әлемге қазақ елін танытып,бүкіл музыка сүйер қауымды өзінің қоңыр даусымен таң қалдырып жатыр. Димаш қазақ музыкасына қосар үлесі көп боларына мен кәміл сенемін.

Қорыта келе, «Жаратқан Тәңір әр қазақтың жанына туылғанынан күйдің бөлшегін салған», деген сөз бар халық арасында.Әрбір қазақ азаматының жүрегінде өнерге деген маахббаты бар.Сол өнерді дамыта отырып қазақ еліне музыка саласына қосар үлесіміз көп болсын.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Кабалевский Д. Основные принципы и методы программы по музыке по общеобразовательной школы. /Программа для общеобразовательных учебных заведений. -М. Музыка, 1994
2. Безбородова Л.А. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях .- М.:Академия, 2002
3. Әшірбек Сығай бас.сарапшы/ Қазақ мәдениеті: энциклопедиялық анықтамалық Алматы,2005.
4. <http://www.tarih-begalinka.kz/kk/history/modern/history/>

ҰЛТТЫҚ ХОРЕОГРАФИЯ – ҚАЗАҚ ӨНЕРІНІҢ БІР БИГІ

Жаспанова Р.К.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

А.Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесі – Егеменді Қазақстанның ең көне оқу орны. А. Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесі тарихы-Қазақстанның кәсіби балет өнерінің қалыптасу және даму тарихы. Сонымен қатар Алматы хореографиялық училищесінің оқу-әдістемелік және ғылыми жұмысының бастаулары. Александр Васильевич Селезнев Қазақстан Республикасының керемет бишісі, педагогы, хореографиялық білім берудің ұйымдастырушысы .

Бүгінгі таңда А.Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесінде 5 мыңға жуық түлектер дайындалды, олардың ішінде 10 халық әртісі, 60 тан астам еңбек сіңірген әртістер мен Қазақстан мен Ресей Еңбек сіңірген қайраткерлері бар. Соңғы 30 жыл ішінде Училищеміздің оқытушылар құрамы беделді халықаралық балет және халық би әртістерінің байқауларымен фестивальдерінің 400 астам лауреаттарын дайындады. Училище базасында бірнеше республикалық және халықаралық конкурстар өткізіліп, әлемдегі алғашқы Шара Жиенқұлова атындағы жас балет әртістерінің театры ашылды. Училище түлектері әлемнің жетекші балет сахналарында қызмет жасайды.

XX ғасырдың 30 жылдарының аяғында, 40 жылдардың басында хореографиялық училищенің қалыптасу кезеңінде А.Селезневке шығармашылық қана емес, сонымен қатар оқу процесін ұйымдастыру мен жүргізу бойынша үлкен жауапкершілік жүктелді. Ол Ленинград хореографиялық мектебінің бағдарламалары мен жоспарлары негізінде Типтік оқу жоспарын жасаған алғашқы оқытушы болды. Бұл кәсіптік білім деңгейін көтеріп қана қоймай, жас оқу орны – Қазақстанның балет мектебінің дамуына ықпал етті. Сол жылдары Қазақстанда хореографиялық білім беру саласында білікті педагогтар жетіспегендіктен, А.Селезнев бірінші болып Мәскеу мен Ленинградтың жетекші хореографиялық училищелерімен ынтымақтастықты дамыта бастады және оның арқасында осы оқу орындарында Қазақстанның белгілі балет өнері қайраткерлерінің тұтас бір тобы білім алды.

Ресейдің жетекші балет мектептерімен берік шығармашылық байланыстардың арқасында қазақ хореографиялық училищесінің барлық оқу, әдістемелік және шығармашылық жұмыстары ұйымдастырылды. «Компания» деп аталатын қабылдау бөлмесі ұйымдастырылды, А.Селезнев әрдайым кәсіби бағдар беру жұмыстарына жеке өзі қатысты-талантты балаларды іздеу үшін бүкіл республиканың мектептеріне, балалар үйлеріне, ауылдарына барды. Бұрынғы шәкірттерінің, қазіргі балет ардагерлерінің айтуынша, А.Селезнев әрдайым жас ұрпақты тәрбиелеуге жеке қатысқан, әңгімелер жүргізген, оқушыларды театрларға апарған, әрдайым шыдамдылыққа тәрбиелеген, ол мектептің әр оқушысының тағдырына бей-жай қарамаған.

1938 жылы оқу жоспарына «Музыка», «Музыкалық әдебиет», «Театр және балет тарихы», «Грим», «Француз тілі» пәндері енгізілді. Фортепианода ойнауды үйренуге ерекше назар аударылды. А.Селезневтің өзі мұғалімдерді жеке таңдады, өйткені ол аспапта ойнауды жақсы меңгерген және көбінесе қорытынды емтихандар кезінде концертмейстерлерге үлкен талап қойды. 1946 жылы 4-ші бітіру концертінің бағдарламасы 2 бөлімнен тұрды, біріншісінде «Классикалық би» бойынша емтихан сабағы көрсетілді, бітіру концертін өткізудің бұл тәсілі түсіндірмелерде көрсетілді. Шынайы Би өнері көрермендердің күш пен сұлулықты эстетикалық қабылдауды оятады. Алайда, керемет театрландырылған билер туралы ойлана отырып, көрермен балет өнері өкілдерінің көпшілігінің шулы табысының негізінде тек дұрыс әдістемелік оқыту жүйесі мен жаттығуларда арнайы дамыған төзімділік

жатқанын білмейді. Сахнада классикалық би сабағын көрсету арқылы Хореографиялық училище басшылығы өз алдына балет мектебінің әр оқушысының дайындық жаттығуларымен таныстырып, балет әртістерінің қалай өсіп, қалыптасып жатқанын көрнекі түрде көрсету міндетін қойды. Көрермен 1-сыныптан бастап бітіру сыныбына дейінгі жаттығулар мен орындау техникасының өсіп келе жатқан қиындықтарын анық көрді. А.Селезнев әрдайым мектептің барлық концерттерінде ата-аналардың міндетті түрде қатысуын талап етіп, балет әртісі мамандығына деген түсіністік пен құрметке тәрбиелеген.

Осылайша, хореографиялық училищеде қалыптасқан дәстүрлер: оқу-әдістемелік және шығармашылық процестің шебер үйлесімі - директордың оқу-әдістемелік жұмыс жөніндегі орынбасарларының қажырлы еңбегі.

1965/1966 жылдарға дейін училищеде 9 жылдық оқу мерзімі бар балет әртістерін дайындайтын бір ғана классикалық бөлім болды. Мектептің барлық жылдарындағы жұмысындағы үлкен кемшілік жалпы білім беретін сыныптардың болмауы болды. Оқушылар қаланың әртүрлі мектептерінде оқыды, сол сыныптар әртүрлі ауысымдарда оқыды, мұның бәрі оқу үлгерімін бақылауды қиындатты. Тек 1970/1971 жылдары арнайы және жалпы білім беретін пәндер бойынша бірлескен оқыту жүзеге асырылды.

Мектепте оқудың басынан бастап бағдарламада міндетті түрде фортепианода ойнауды үйрену ғана емес, сонымен бірге жалпы білім алу музыкалық даму кезеңі басталды. Би формасындағы шығармаларға, әртүрлі билердің ерекшеліктеріне көп көңіл бөлінеді. Мектеп оқушылары әртүрлі халықтардың халық музыкасымен, сондай-ақ шетелдік композиторлардың шығармаларымен танысады: И.Бах, В.Моцарт, Л.Бетховен, Э.Григ, Ф.Шопен және т. б. прогрессивті батыс еуропалық композиторларымен танысады.

1962/1963 жылдары Мектеп жұмысында келесі өзгерістер болды.

1962/1963 жылдан бастап оқу орнындағы жұмыс 9 жылдық емес, 10 жылдық оқуды көздейтін оқу жоспары бойынша өтеді.

1974/1975 жылы Хореографиялық училище Алматы қаласы, Масанчи көшесі, 67 мекенжайы бойынша жаңа ғимаратқа көшті.

1970-1981 жылдары оқу-әдістемелік жұмыс, директорының орынбасары РСФСР еңбек сіңірген мұғалімі, орыс тілі мен әдебиеті мұғалімі Черник Семен Андреевичпен жүргізілді. Ол кестелерді шебер құрастырды, балаларды қабылдау жұмыстарын ұйымдастырды және белсенді кәсіптік бағдар беру жұмыстарын жүргізді. Семен Андреевич көркемдік жетекшімен бірге түсу емтихандарын дайындау үшін арнайы сценарий дайындады, мектептің әрбір педагогына балаларды іріктеу бойынша іс-сапарға бару үшін қала, аудан немесе облыс аумағы бекітілді, сондай-ақ теледидармен тығыз ынтымақтастық болды, кәсіби бағдар беру мақсатында бірнеше рет спектакльдер өтті.

1990 жылдардағы училищенің даму тарихы, Қазақстан тәуелсіздігінің қалыптасу жылдарында оқу орнының кәсіби өсуі мен дамуы үшін жаңа мүмкіндіктерге ие болды. Мектеп оқушылары алғаш рет алыс және жақын шет елдерге гастрольдік сапарларға шыға бастады. Мектептің үздік оқушылары хореографиялық оқу орындарымен және шығармашылық ұжымдармен ынтымақтастықты кеңейтуге ғана емес, сонымен қатар жеке кәсіби өсуді дамытуға ықпал ететін беделді халықаралық байқаулар мен балет әртістерінің фестивальдеріне белсенді қатыса бастады. Мектептің үлкен шығармашылық және концерттік қызметі педагогикалық ұжымның алдына болашақ мамандарды даярлау үшін сапалы білім деңгейіне жетуде жаңа мақсаттар мен міндеттер қойды. Осы кезеңде хореографиялық өнер бойынша білім берудің алғашқы стандарттары әзірленді, осыған байланысты оқытудың жаңа әдістері мен формалары қажет болды. Оқыту үш бағыт бойынша жүргізілді – орта мектеп көлеміндегі жалпы білім беретін пәндер, арнайы пәндер және жалпы кәсіптік пәндер.

90 жылдардың басында заманауи хореографияны дамытуға ерекше назар аударылды. Оқу жоспарына өзгерістер енгізілді – «Заманауи хореография» және «Бал биі» сияқты пәндер енгізілді. Жалпы кәсіптік пәндер бөліміне «Әлемдік мәдениет тарихы», «Мамандыққа кіріспе», «Драма театрының тарихы», «Қазақ балет театрының тарихы», «Сольфеджио»,

«Бейнелеу өнері тарихы», «Домбырада ойнау негіздері», «Музыкалық грамота» пәндері енгізіліп, олар бойынша оқу бағдарламалары әзірленді.

Пәнаралық байланыстар сабақтары алғаш рет жоспарланып, жүзеге асырыла бастады.

Арнайы пәндер бөлімінде Моцарт (фортепианолық сонаталар, концерттер, симфониялар), Чайковский («Ұйқыдағы ару» балеті), А.Жұбанов және Л.Хамиди («Абай» операсы), Гранадо («Испан билері») сияқты бір композитордың музыкалық материалына жазылған қызықты және ерекше сабақтар өткізіле бастады. Бұл шығармашылық үдерісте педагог – хореографтар Р.М.Курпешева, Г.А.Әшімова, Е.А.Усин, Г.Н.Бейсенова, Д.Д.Фадеева және училищенің жетекші концертмейстерлері Э.А.Темірбекова, Н.А.Кислова, И.К.Горина, Л.А.Николаева, Н.А.Атаева, З.А.Жұбанова зор еңбек сіңірді.

«Би ансамблінің әртісі» біліктілігі бойынша «Шығыс биі» енгізілді, оның ішінде осы пәннің алғашқы оқытушылары Т.Парпибаева, Г.Саитова бар. Қазіргі уақытқа дейін «Шығыс биін» ҚР Еңбек сіңірген әртісі А.А.Асқарова жүргізді.

Қазіргі уақытта А.Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесінің білім беру қызметі саласындағы саясаты, болашақ мамандардың тұлғалық-кәсіби әлеуеті мен ұтқырлығын дамытуды қамтамасыз ететін білім беру мазмұнын сапалы жаңарту мақсатында, оқытудың инновациялық моделін енгізуге бағытталған.

Училищенің оқу-әдістемелік қызметі ҚР Білім және ғылым министрлігінің бұйрықтарымен бекітілген, Қазақстан Республикасының Мемлекеттік жалпы білім беру стандарттарына қатаң сәйкес жүзеге асырылады. Типтік оқу жоспарлары мен бағдарламаларының негізінде училищеде оқу жоспарлары мен бағдарламалары әзірленеді. Оқу үдерісі үлгілік оқу жоспарлары мен бағдарламалары негізінде құрастырылған оқу-өндірістік үдеріс кестесіне сәйкес құрылған, ол Теориялық оқытудың кәсіптік практикамен кезектесуін толық көрсетеді, емтихан сессиялары мен демалыстардың уақытын көрсетеді. Оқу процесінің кестесіне сәйкес семестрлерге кесте жасалады. Училищенің барлық жұмысы оқу-тәрбие, әдістемелік және шығармашылық бағыттағы барлық бөлімдерден тұратын жылдық жұмыс жоспары негізінде құрылады.

Мектептегі оқу процесінің ерекшелігі-кәсіби балет әртісінің жұмыс режиміне сәйкес келетін оқыту режимі: классикалық бидің негіздерін зерттейтін таңертеңгілік сабақтар (балет залындағы тренажер), кешкі жаттығулар (сахнадағы қойылымдар) бұл сахнада өнер көрсетуге дайындық немесе спектакльге қатысу түріндегі кәсіби-сахналық тәжірибе. Бұл режим оқушылардың денесін одан әрі еңбек режиміне және балет әртісінің жүктемелеріне дайындауға мүмкіндік береді. Оқу іс-әрекетіндегі мұндай типтік емес, оқу процесін құруға кәсіби көзқарас оқытудың бірінші жылынан бастап болашақ кәсіби қызметке тән білім, дағдыларды қалыптастыруға мүмкіндік береді. Оқушылардың концерттік практикасы, бұл сыныптардағы барлық жұмыстардың квинтэссенциясы, оқушылардың барлық техникалық шеберліктерін тексеру. Биде алған білімдерін беру арқылы ғана сыныпта болашақ актерлердің шеберлігі қалыптасады. Мектеп оқушыларының концерттік-сахналық практикасы 2- оқу жылынан басталады және бір оқушыға аптасына 2-ден 4 сағатқа дейін сыныптар бойынша өткізіледі.

Концерттік практикадан басқа, мектеп оқушылары опера және балет театрының спектакльдеріне қатысады. «Щелкунчик», «Ұйқыдағы ару», «Аққу көлі» және т.б. сияқты балеттер хореографиялық мектеп оқушыларының қатысуымен үнемі өткізіліп тұрады.

«Балет әртісі», «Би ансамблінің әртісі» біліктіліктері бойынша дайындық орындаушылық шеберліктің жоғары кәсіби деңгейіне жетуге бағытталған. Оқытудың бағытын ескере отырып, мектептің педагогикалық ұжымы әр оқушының өзін-өзі көрсетуге, өзін-өзі тануға деген ұмтылысын тәрбиелеуге тырысады. Оқытудың ерекшелігі, ерте кәсібилендіру (9-10 жастан бастап) педагогикалық ұжымды оқытудың нысандарын, әдістерін, технологияларын таңдауда вариация принципін орынды жүзеге асыруға міндеттейді.

Училище оқытушыларының оқу-әдістемелік, шығармашылық және ғылыми-зерттеу қызметі оқу үдерісімен тығыз байланысты. Кешенді оқыту 3 негізгі бөлімнің пәндерінен

тұрады - арнайы, жалпы кәсіптік және жалпы білім беру әр бөлімнің ішінде пәндік-циклдік комиссиялар құрылды. Училищеде сабақтарға өзара қатысу жүйесі жолға қойылды, училищеішілік бақылау жүйесі құрылды, бақылау тапсырмаларының қоры құрылды. Оқытушылардың жұмыс тәжірибесі әртүрлі әдістемелік жұмыстарда (әзірлемелер, оқу-әдістемелік кешендер, ұсыныстар және т.б.) жалпыланған. Ғылыми-әдістемелік жұмыстың бір түрі - мектеп оқытушыларының еңбектерін әртүрлі ғылыми және әдістемелік басылымдарда жариялау. Әдістемелік жұмыстың маңызды нысаны-мектеп оқытушыларының конференцияларда сөйлеген сөздері және студенттерді студенттік конференцияларға, олимпиадаларға, фестивальдерге, конкурстарға, семинарларға қатысуға дайындау, студенттік ғылыми жобаларға басшылық ету.

Алматы хореографиялық училищесінің оқу-әдістемелік және ғылыми қызметінің басым бағыттарының бірі. А.Селезнев - бұл мектептің әлемдік білім беру кеңістігіне интеграциялануына ықпал ететін халықаралық ынтымақтастық. Халықаралық конкурстарға, фестивальдерге және мастер-кларстарға қатысу хореографиялық өнердің халықаралық өзара түсіністік пен ынтымақтастық ісіндегі рөлі туралы тезисті растайды.

Соңғы уақыттағы маңызды оқиғалардың ішінде оқушылардың Оңтүстік Африкаға шығармашылық сапарын, Түркиядағы Халықаралық фестивальге қатысуын, Жапония мен Қырғызстандағы гастрольдерді, Латвия, Германия, Италиядағы көптеген беделді халықаралық байқауларға қатысуын атап өткен жөн.

2015 жылы А.Селезнев атындағы хореографиялық училищесі ЮНЕСКО клубының ресми өкілі болды.

Осындай шығармашылық байланыстардың нәтижесінде мектептің үздік студенттері жақын және алыс шетелдердің беделді оқу орындарында одан әрі оқуға, сондай-ақ училищені бітіргеннен кейін үздік шығармашылық ұжымдарда кәсіби қызметін бастауға мүмкіндік алады.

Осылайша, Алматы хореографиялық училищесінің жоғары жетістіктері, оқытушылардың үлкен қажырлы еңбегінің арқасында. Міне биыл училищеміздің құрылғанына 90 жыл толғалы отыр. 90 жылдан бері ұлттық хореографияны одан әрі дамыту жолында училище оқытушылары «Балет әртістері» мен «Би ансамблінің әртістеріне» талмай еңбек етіп, білім беріп келеді. Ұлттық хореографияның өсіп-дамуы бізге оның көп ғасыр бойы дами отырып, қатты серіппеге оралып, еркіндік алысымен көз ілеспес жылдамдықпен үлкейіп, болашаққа жөн сілтеген терең тарих тамырын тағы да бір дәлелдейді. Осылайша, Қазақстанның би өнері даму мен жетілдірудің үздіксіз үрдісін бастан кешіруде. Би балет кейіпкерлерінің сезімін, ойларын, бүкіл сахналық мінез құлқын көрсетуде табиғи форма болуы керек. тек осындай жағдайда ғана қазіргі балет одан әрі дами алады, классикалық би қазіргі заманға лайық байи алады. Білікті орындаушылардың алуан түрлілігі, 90 – жылдағы қазақ балетінің гүлденуі қазақ орындаушылық мектебінің қалыптасқандығы, кемелденгенін сенімді түрде дәлелдейді. Қорыта айтсақ, осы өнерге баулыған, сұлулықты сүйдіре білдірген, жүректеріне құштарлық ұялата білген, жеке тұлға, кәсіби шебер маманы, үлкен әріппен жазылатын – ол - Ұстаз!

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Аюханов Б. «Мой балет» 1988.
2. Әбіров Д. «Алғашқы Қазақстандық балетместер» Альбом-кітап – Алматы: 2023
3. Досбатыров Д. «А.Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесі». Кітап-альбом: - Алматы, 2019.
4. Жиенқұлова Ш. «Өмірім менің – өнерім: Повесть». – Алматы: Жазушы, 1983
5. Жумасейтова Г. «Хореография Казахстана». Период независимости – Алматы: «Жибек жолы», 2010.
6. Қышқантаев Т., Шаңқыбаева Ә., Жұмасейтова Г., Мамбетова Л., Мусина Ф. «Қазақстан хореографиясының тарихы»: – Алматы: ИздатМаркет, 2005.

7. Уразалиева А., Кремер Л.. «Прошлое и настоящее хореографического искусства Казахстана». Учебное пособие: - Алматы: КазГосЖенПУ, 2009.

РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ТВОРЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПРИ АНАЛИЗЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ, МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, «ОЖИВЛЕНИЕ» ОБРАЗОВ КАРТИН В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПОСТАНОВКАХ

Гааль Н.В., Козыбаева А.А.
Республика Казахстан, г. Алматы

Развитие личности будущего артиста, умение аккумулировать знания, реализация творческого потенциала – это совокупность не реализованных, но имеющихся у детей качеств и способностей. Помочь определить пути творчества, ведущие к перспективному, необычному видению, к оригинальному исполнению - материал, с которым работают педагоги творческого образования. Искусство и формирование творческого потенциала будущего артиста-исполнителя, композитора, постановщика, как субъекта продуктивной творческой деятельности – неразрывный педагогический процесс становления потенциальных творческих сил учащегося, в результате которого формируются такие творческие качества, которые обеспечивают высокий уровень творческого труда.

Развитие творческого воображения - важная и главная составляющая в разряде образовательной системы, актуальность и теоретические обоснования которого изложены у многих исследователей психологии, педагогики, культурологии и искусства. Это особый вид мышления, в ходе которого человек самостоятельно создает новые образы, идеи, они представляют определенную ценность и выражаются, воплощаясь в художественном произведении, в творческой деятельности. Одна из задач педагогов, деятельность которых связана с искусством - научить учащихся вдохновению, уметь «читать» идею, смысл, образы, закодированные в художественных произведениях, приобретать творческий арсенал и инструментальный мастерства исполнителя, находить возможность использования на практике с юных лет.

Творческое воображение - понятие многообразное и глубоко личностное, часть существования любого индивидуума, это отображение эмоций, опыта, мыслей, состояний. Современная методика преподавания творческого образования дает много вариантов, как научить учащихся использовать воображение, увидеть и услышать мысль в произведении, при сочинении оформить идею и ее содержание, а также помочь обучающему понять, что каждый творческий человек - это особый мир воображения, не имеющий границ, но умеющий раздвигать горизонты осмысления образа, его развития, фантазирования, это выход за рамки уже предложенных типов, видов, форм воплощения.

Развитие творческого воображения является отличным способом для мотивации учащихся, устранения психологических «зажимов», которые присущи людям искусства. Современная психология предлагает очень много способов и практиков для решения этих проблем, не отстает и современная педагогика, в том числе и творческая. В психолого-педагогической «копилке» каждого педагога имеются инструменты, помогающие учащимся, например, бороться с боязнью сцены, с творческой «прокрастинацией», с нежеланием доводить работу до конечного результата, неумение выразить то, что восхитило или подвигло на идею и создание произведения. Самый действенный способ – предоставить возможность учащемуся увидеть собственный результат творческого воображения, креативности, используя уже приобретенные навыки, открыть границы обзора, перейти для поиска вдохновения в окружающем пространстве, истории, природе, искусстве. Такой способ имеет в своей природе интегрирование, например увиденная картина художника, сюжет и идея которого становятся вдохновением и воплощением в других видах искусств. Что приобретает

учащийся, какая польза и навык у него остаются, обращаясь к интегрированному способу обучения?

1. Изучая образ, воплощенный в искусстве, обращается к себе (эмпатия, эмоциональный ряд, отклик), это положительный эффект критического мышления;

2. Расширяет горизонты самопознания, своих достижений и этапы совершенствования мастерства и знаний в своей специальности;

3. Впечатление и осознание снимает психологические барьеры: «Неужели так действительно возможно?», получая положительный ответ, после реализации задачи и идеи: «Да! Это возможно!»;

4. Важное для исполнительского искусства - использует свои внутренние интеллектуальные ресурсы, реализуя на практике (выступление на сцене, сочинение произведения, постановка танца или этюда, написание картины, чтение стихов, актерство);

5. Преобразуя увиденную идею художника в картине – в свою, находящуюся в плоскости другого вида искусства, лично и творчески совершенствуется.

Авторы – педагоги в данной статье предлагают рассмотреть теоретическое обоснование и результат практической работы учащихся двух легендарных творческих школ Казахстана, отмечающие юбилеи в 2024 году: Алматинского хореографического училища имени Александра Селезнева и Республиканской казахской средней специализированной школы-интерната имени Ахмета Жубанова, в образах картин и скульптур разных мастеров-художников и скульпторов Казахстана, найти и предоставить практическое воплощение, с применением приобретенных компетенций и навыков. Суть состояла в том, чтобы с помощью актерских жестов, мимики в танце учащиеся хореографического образования показали сюжетную линию картины или скульптуры, а учащиеся музыкального направления (исполнители на инструменте, композитор) отобрали сюжетную линию с помощью звукового воплощения. Картины и скульптуры были отобраны и объединены одной идеей – женский образ, разные ипостаси ее жизни, мифология и реальность. Задача двух этих групп – подобрать музыкальное оформление и пластику танца, которое дает либо начало до «статике» в картине либо ее завершение, совместно сделать постановку на каждый сюжет.

Для начала, учащимся было предложено вспомнить и назвать произведения из пройденной программы (теоретический материал), связанный с темой воплощения женского образа (театральные постановки, балеты, оперы, инструментальные произведения, проза, стихи), затем предоставили учащимся материалы из области изобразительного искусства, рассмотреть и проанализировать, отобрать те произведения, которые явились мотивационными, в которых учащиеся увидели сюжетную линию «женского образа». Следующим этапом стал шаг, когда учащимся было предложено объяснить свой выбор, почему та или иная работа стала отправной точкой для внутреннего осмысления и каким способом учащемуся хотелось бы развить «статик» сюжета. Педагогической задачей стояло не ставить рамки, было предложено самостоятельно найти реализацию в разных стилях, чтобы в каждой практической работе чувствовалась общая концепция, но разные способы, формы, жанры.

Также объединяющим началом для обучающихся хореографического училища и музыкальной школы стало обозначение актуальности ознакомления с изобразительным искусством, расширение кругозора, знакомство с национальным традиционным творчеством, приобретение навыков постановщика, повышение актерского мастерства как будущего артиста сцены, воплощение замысла на практике. В предоставленной на показ работе танец акцентировался как синтетическое искусство, где музыка – одно из главных выразительных средств, тесно связан с драматургией, а изобразительное искусство – интеллектуальная идея для фантазии. Стоит отметить, что учащиеся понимали о предоставленном шансе (и это являлось позитивным мотивом) - попробовать, узнать, что создание произведения, сценического воплощения – это многопрофильный труд. Для участников постановки стало понятным, что теоретический опыт и знания, интеллектуальное осмысление важны для хореографического воплощения, важны для сочинения, подбора и анализа музыкального

материала, актуальны для понимания синтезирования идеи. Произошла оценка знаний, приобретенных по специальным дисциплинам: народно-сценическому танцу, классике, современному танцу у хореографов, игре на инструментах, музыкальной литературе, теоретических дисциплин у учащихся-музыкантов.

При общей задаче, были и те, которые отражали специфику отдельно взятого исполнительского направления. Педагог по актерскому мастерству ставила задачу учащимся чувствовать драматургию, определить характер персонажей, создать сценический персонаж, «говорить» с ним, если это одно действующее лицо и совсем другое дело, где персонажи выступают в ансамбле. В курсе «Актерского мастерства» для артистов балета и ансамбля танца есть важный раздел, который учащимся помог на практике, это «Мимика и жесты», «Оживление неживых предметов», «Характеры», «Походки». Учащиеся еще раз убедились, как актуально освоение этих разделов, их необходимость для профессиональной деятельности будущих артистов театральной профессии.

Педагог-музыкант акцентировал внимание подопечных на понимании не только образа, но и на общей драматургии, которые ставит перед собой, например, композитор, пишущий балет. Сочинение композиции на определенный образ или подбор музыкального произведения должен не только «танцеваться», но быть понятным зрителю, подобранный материал может быть известным, популярным или неизвестным, новым сочинением, но важно, чтобы точно откликнулся через пластику танца, объясняя сюжет.

Для педагогов данной статьи, определивших интегрированное направление в практической работе стало важным обратить внимание подопечных к истории родного народа, его обычаям, жизненному укладу; на современном этапе данный факт является одной из самых характерных особенностей современного искусства Казахстана. Чем глубже дети знакомились с произведениями живописи, разбираясь в тонкостях и деталях, тем серьезнее они подходили к работе над образом в постановке, оценивали свои знания в своей выбранной профессии, понимая, как много еще предстоит соприкоснуться с шедеврами в каждом виде искусства, тем больше появлялось любознательности, интереса к истории и философии, психологии, а также быту, традициям степняков-кочевников.

Было интересно наблюдать за тем, как обучающиеся пришли к выбору главного образа – это тип казахской женщины, ее мифологическая суть и реальная жизнь. Образ оказался близок всем участникам проекта, понятен, прост и полон загадочности, многообразности и многоликости. Пытаясь найти нечто объединяющее и связывающее наши воспитанники также искали в картинах образы, только присущие для контекста каждой картины или скульпторы, черты индивидуальности, чувства и мысли.

Первая постановка сюжет-танца связана с древней, легендарной, таинственной темой культурного наследия кочевников-степняков – скульптурой без автора, «балбала», рассредоточенные по Евразии, со спокойным выражением лиц, полных достоинства и обращенных в сторону восхода солнца. Самая популярное объяснение, что это надгробья, установленные в честь известных на тот момент людей. Что характерно, женских фигур больше, чем мужских.

На территории Казахстана их достаточно много находится, практически по всей территории. Каменное изваяние «балбал» - уникальный памятник древнетюркской культуры. Ученые-исследователи предоставляют доказательства, что данные памятники часто воздвигали в честь женщин, самых известных личностей, влиявших на ход истории, к тому же они наравне с мужчинами обладали властью, имели звания мудрецов, биев, принимали участие в сражениях, честь и доблесть некоторых из них отражалась в устном музыкально - литературном творчестве. Принято считать, что именно средневековый период в Казахстане наиболее документирован памятниками разного типа, наглядно доказывающими интересную событиями и насыщенную жизнь наших предков-кочевников.

После работы с информационным теоретическим, художественным материалом, ознакомлением со многими фотографиями архетипа скульптур – балбал учащиеся пришли к образу «женщина-константа мироздания». В обсуждениях учащихся фокусировалась тема,

что на лицах скульптур не вопрос, а ответ, который заставляет поколения людей еще больше задуматься о космологических темах, где мироздание не дает ответов. Познакомившись с информацией уникальных памятников, масштабами задумки этих мемориальных творений, учащиеся определили образ для воплощения в танце: «Это женщины-воительницы стоят на страже под небом Тенгри, они же и вечные мудрецы, знающие смысл жизни и смерти, но на устах их печать... если открыть вечную тайну, истину, то не будет жажды познания жизни, ее ценности, собственных завоеваний и все застынет...»

Сохранение исторической памяти, национальной духовности, бережное сохранение и культивирование музыкальных этнонациональных особенностей казахского народа, гармоничное включение в современные течения музыки и древних наследий - так можно охарактеризовать творчество казахстанской группы «HasSak», чье произведение «Өрлеу» стало оформлением хореографической постановки «Балбал». Музыкальную основу произведения составляет синтез казахской традиционной музыки и древний гимнический сарын кочевых тюрков. Все произведения этой молодой группы музыкантов, существующей с 2013 года, пример того, что любимые народом песни и кюи живут по закону творческой преемственности, их переложения на разные инструменты, как традиционные, так и современные имеют свой отклик у молодого поколения, а также в багаже собственные сочинения в нео-фолк-стиле, на данный момент очень популярны.

Следующим выбором для создания образа стала скульптура «Жүт» «Голодомор» казахстанского скульптора, заслуженного деятеля Казахстана Тлеуберды Бинашева. Один из талантливых скульпторов Казахстана, основная черта творчества которого отличается глубоким философским смыслом — сплав лиризма с монументальностью. Главная героиня скульптуры — неизвестная женщина, судьба которой предрешена, сплетена с



судьбой страны. В своей композиции мастер не делает акцент на лице, для него важным становится жест и поза, создается иллюзия согбенности молодой женщины от отчаяния, в ней присутствует метафора, веками повторяющаяся в истории человеческой жизни — беззащитность, нужда, трагичная сторона человеческого бытия.

Искусство скульптуры – вещь удивительно обособленная, есть свои художественные законы, когда мастер должен уметь правильно "показать" фигуру, сделать силуэт выразительным и динамичным, несмотря на материальную статичность. Фигура женщины из «Жута» воспринимается с первого взгляда со многих точек пространства. Скульптура требует, чтобы зритель надолго остановился перед ним, погрузился в мир чувств, переживаний и характера, прослушал ее монолог - рассказ, заглянул в душу персонажа. Аспект положения фигуры дает развитие основной идее, делает ее многограннее и богаче. Поза, жест фигуры, ее движение композиционно решены так, чтобы сделать понятным его содержание. Выразительность не только лица, но и всей статуи, полное соответствие внешнепластическому виду внутреннего мира героини. Наши воспитанники определили, что данное произведение обладает выразительным силуэтом и представляет из себя как произведение с идейным содержанием, не просто красивая соразмеренная модель образа «отчаяния», а выразительный образ женщины-матери.

Очень сильное воздействие на раскрытие образа для постановки повлияло изучение детьми исторических документов об этом трагическом периоде страны. Однозначно,

учащиеся отметили, какое весомое значение здесь играет роль музыки, выделив моно-сопровождение. Был сразу выбран инструмент - древний национальный бренд, тонко и емко передающий философское «резюме» событий - кобыз. Среди нескольких прослушанных произведений самым трепетным и волнующим для участников показался «Айрауықтың ащы күйі» Ыкыласа Дукенова. Сюжетная линия кюя связана с трагической гибелью одного из братьев в схватке с врагом. Ыкылас- яркий «портретист», его кюй - это выражение отчаяния в музыкальном «рассказе» о битве, печаль по утрате родного человека. Но природа кюя настолько оказалась универсальной в демонстрации драматизма, что учащиеся услышали в мелодической природе контекст общего горя человечества, который гармонично накладывается на хореографический текст от лица женщины.

Работой над созданием в 3 постановке послужили несколько работ из серии «Быт казахов» казахстанского художника Евгения Кима, где главная роль как персонажу отведена женщине. Именно его картины в 2015 году были отобраны для иллюстрации каталога, который посвящен 550-ти летию Казахского ханства.



Картины Евгения Ким из серии «Быт Казахов»
1. «Ковровщицы» 2. «Наурыз Коже»
3. «Мастерицы» 4. «Вечерняя песня в степи»



Серия работ "Быт казахов 19-го-начала 20-го веков" относится к стилю реализм, представляет из себя развернутые сюжетные композиции по истории, культуре и традициям казахского народа, основана на исторических, документальных свидетельствах, изучении фольклора, быта кочевья, обычаев и традиций. Напрашивается сравнение с художественно-образной летописью истории народа, где мастер, используя широкие возможности приемов, воссоздает эффект проникновения в историческое прошлое и традиционную культуру степного жителя. В картинах - поэзия кочевья, творческий дух духовного прошлого.

Для многих традиционных культур характерно понятие ценности, у каждого народа это свои идеалы, традиции, нравственные ориентиры, часто связанные с темой преемственности поколений. «Как нам кажется, на этой картине – члены семьи разных поколений, чувствуется тесное взаимодействие и общая единая атмосфера настроения,

фигуры молодых и женщин в разных возрастах раскрепощены, свободны, но лица эмоционально выразительны, самостоятельны. Каждый персонаж на полотне – индивидуальность, у каждой своя история и опыт жизни, воспоминания, мечты.

Их объединяет не только домашний быт, но и творчество, жизнь в картинах как рассказы-миниатюры о каждом прожитом дне и долгой истории женщины-степнячки. В танце хотелось бы продолжить общую тему, где женщины работая – творят, каждый мысленно в танце выражает свою чувственную тему и свой внутренний монолог...» - так дали характеристику увиденной картины наши воспитанники. В данной композиции художник делает акцент на лицах и чувствуется, что для него важным становится жест, поза, глаза, создается иллюзия некоего воздушного парения мыслей, чарующей тайны – символа женской души.

Самое яркое воплощение картин, а вернее, продолжение сюжета в танце, который бы их объединил учащиеся – постановщики услышали в инструментальной миниатюре «Қәңіл толқыны» казахстанского композитора Секена Турусбекова. Этот музыкальный «монолог» легко узнаваем и популярен в современной среде, является основой для создания множества вариантов хореографических постановок. В философском кюе танцовщики услышали лиричную составляющую, связанную с женским началом. После нескольких прослушиваний и знакомства учащимися с историей создания произведения они отметили образное сочетание: с одной стороны это медитация, с другой – сила чувств, глубоко эмоциональных. Решением стало продолжить образ картин, то есть кюй «Қәңіл толқыны» - это 5 картина в этой серии, где мелодия - это тонкая передача и отражения мира мыслей и чувств женщины, тех, что приходят не в будние дни, а после захода солнца, когда человек остается наедине с собой.

«Современный казахстанский символизм» - так стилистически определена серия картин казахстанской художницы Абулхаир Акмарал и именно стилистика направления очень сильно повлияла на 4 постановку и работу над образами. Выбор для постановки танцев на сюжеты данного мастера изначально натолкнуло ее интервью, а следом магическое воздействие на воображение от ее живописи. Главный лейтмотив творчества – женщина-символ, знак эпох, это обусловило акцент внимания учащихся для воплощения замысла в проекте – постановке. У художницы образ каждого персонажа – синестезия: женщина-стихия, женщина – концепт природы, женщина – пространство времени, женщина-состояние. Характерно, что в каждом лике-картине чувствуются личности, проникновенные монологи, нет глаз, но маска, колоратура несет энергию. Ощутимо и незримо в картинах присутствует связь между древним женским божеством кочевников Умай и нашими современницами – соотечественницами; нет определенного возраста, но есть ощущение интонации голоса от каждой из них, присущий каждой темпоритм походки, эмоциональный тон. «Ты вглядываешься в эти лица - маски и видишь полностью, в рост, эту индивидуальность со своим характером и темпераментом, это удивляет, ты находишься в другом измерении и пространстве, но вдруг четко осознаешь, что это композиция-танец современной хореографии, но непременно на глубоко архаичные музыкальные сюжеты-мотивы. Нам кажется, что это картины, которые еще будут разгадываться в будущем, сейчас эти символы глубоко зашифрованы...» - так по словам наших обучающихся танцоров и музыкантов воздействуют эти картины на вызовы образа.

Музыкальным оформлением которой стала выбранная учащимися вышеобозначенной нео-этно-фолк-группе «HasSak» с композицией «Құрманғазы». И опять пример того, когда для авторов - музыкантов богатый и многообразный музыкальный и литературный фольклор, обрядовые песни, народные кюи, героические сказания, жанры охватывают все стороны жизни казахского народа, а также реальный образ и творчество народного профессионального композитора стали источником для создания магичной и фантастичной части хореографии, связи прошлого и будущего. Синтез-композиция включает в себя отрывки частей разных произведений, как показ личности народного композитора, получилось контрастно и «стихийно», этим учащиеся и объяснили выбор музыки на танец.



Акмарал Абулхаир

1. «Вера и Безверие» 2. «Прошлое и будущее»
3. «Вода Земля» 4. «Война Любовь»



Существуют определенные типы творческой деятельности, постепенно выработанные и закрепленные в процессе развития человеческой жизни, культуры, традиций, образования их элементов, приобретающих со временем историческую стойкость. Музыкальное и хореографическое образование в контексте развития культуры и просвещения представляет собой уникальное явление, как средство для выявления человеком особенных способностей, заложенных природой в каждого, но не каждым вовремя распознанных, востребованных, проявленных. Есть надежда, что данная совместная работа учащихся двух alma-mater в области специализированного образования: Алматинского хореографического училища имени А.Селезнева и Республиканской казахской специализированной средней музыкальной школы-интерната имени А.Жубанова сыграло положительную роль в формировании в каждом из них художественной личности, обогатило их духовно, развило критическое мышление и свободу выражения. Каждая постановка в проекте у обучающихся была связана с идеалом красоты и гармонии, присущей каждой реальной женщине, женщине-идеи, женщине-истории и хочется верить, что поставленная цель – использование навыков и компетенций в практической работе, «оживление» статичных образов явилась для учащихся хорошим примером для воплощения своих творческих идей.

Литература и источники:

1. Алибек С.Н., Косанбаев С.К., Бегалиева А.К. Этнология Казахстана: история и современность Монография. Алматы, 2018 год
2. Веракса Н.Е. «Диалектическое мышление и творчество»
[https://psychlib.ru/mgppu/ver/VER-001-.HTM#\\$p1](https://psychlib.ru/mgppu/ver/VER-001-.HTM#$p1)
3. Выготский Л.С. «Психология искусства»
4. Ильин Е.П. «Психология творчества, креативности, одаренности»

<http://parksgt.tsu.ru/upload/iblock/aa9/aa9d04efbc67703011c9623eb383db15.pdf>

5. «Каменные бабы» <https://konst-ranet.livejournal.com/21279.html>

6. Набойченко Н.А. «Развитие творческого воображения у детей в интегрированной художественной деятельности»

<http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/7440/2/10Nabojchenko.pdf>

7. Сейдимбеков А. «Поющие купола»

<https://www.calameo.com/books/0042638765c0ec537e9e0>

8. Явгильдина З.М. «Интеграция искусств в школьном образовании»

<https://cyberleninka.ru/article/n/integratsiya-iskusstv-v-shkolnom-obrazovanii>

9. 10 современных художников Казахстана.

<https://encyclopedia.kz/10современных>

ГАРМОНИЯ ИСКУССТВ: МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ СВЯЗИ С ЛИТЕРАТУРОЙ, МАТЕМАТИКОЙ И ЖИВОПИСЬЮ

Кусаинова С.К., Филянд А.В.
Республика Казахстан, г.Караганда

Успешность в развитии учащихся специализированных музыкальных школ зависит от методов обучения, воспитания и развития, способности преподавателя продумывать и конструировать стратегии кардинального обновления педагогической деятельности.

В современной педагогике все больше внимания уделяется вопросам интеграции образовательных дисциплин и видов искусств. Специализированная музыкальная школа, как место формирования музыкальной компетенции и творческого развития становится площадкой для комплексного подхода к образованию.

Жизнь в эпоху научно-технического прогресса становится все разнообразнее и сложнее. И она требует от человека не шаблонных, привычных действий, а подвижности, развития дивергентного мышления, быстрой перемене к новым условиям. С целью обеспечения инновационного развития специализированных музыкальных школ, инновационной практики педагогов в образовательном процессе был представлен материал по интеграции на уроках музыкально-теоретического цикла. Одной из тенденций музыкального образования школьников является прогресс интеграции искусств. Учитывая особенность специализированных школ, где предметы музыкального цикла ведутся параллельно с общеобразовательными, у педагогов-музыкантов появляется возможность проводить интегрированные уроки. Педагоги теоретического отдела проводили интегрированные уроки: музыка и математика, музыка и живопись, музыка и другие виды искусств, квест по гармонии и смежным видам искусств.

Каждый вид искусства обладает особыми возможностями проникновения в духовную жизнь человека. Освоение ребенком музыки в комплексе с другими видами искусства является необходимым условием для всестороннего и гармоничного развития его художественной культуры.

Методика преподавания уроков музыкально-теоретического цикла через межпредметные связи как один из способов интеллектуального развития школьников дает возможность:

- включать разные типы художественного мышления;
- осваивать историю культуры родного края, мирового художественного наследия;
- развивать фантазию и воображение, собственное творчество учащихся.

Интеграция способствует развитию комплексных навыков учащихся, таких как коммуникация, сотрудничество. К примеру, совместные проекты, в которых ученики-музыканты сотрудничают с учениками из других предметных областей, помогают развить командный дух и созидательное мышление.

Помимо интеграции музыки и других видов искусств, глубокие взаимосвязи хранят в себе музыка и естественные науки (химия, математика, физика, биология, география). Знаменитый физик А. Эйнштейн говорил: «Настоящая наука и настоящая музыка требуют однородного мыслительного процесса».

Доказательством этому может служить творческий путь русского композитора XIX века А.П.Бородин. Занятия музыкой не отвлекали, а наоборот, помогали в научной работе А. Бородину - учёному-химику. Химия и музыка безраздельно царили в его душе и властно предъявляли свои права на внимание, время и творческую энергию. Еще один яркий пример – древнегреческий ученый Пифагор - математик, философ и теоретик музыки. Изучая законы музыки, он не только открыл целый ряд музыкальных эффектов, но и нашел им практическое применение в учебе и медицине. Вопросами теории музыки занимался один из крупнейших представителей средневековой восточной философии - Аль-Фараби, которого также интересовала астрономия, логика, математика, медицина.

Еще один вариант межпредметных связей – музыка и литература. В современном мире музыка и литература представляют собой два важнейших культурных компонента, которые имеют глубокие и разносторонние связи друг с другом. Педагоги-теоретики все чаще прибегают к интеграции музыки и литературы на уроках. Чтобы обогатить образовательный опыт учащихся. Наиболее простой пример связи слова и музыки – песня, более сложные примеры – жанры оперы, балета, кантаты. Без текста, без либретто эти жанры вообще не существовали бы. Знакомясь с фрагментами из опер, балетов, на уроках музыкальной литературы школьники встречаются с великими образцами взаимодополнения, взаимообогащения двух искусств.

Интеграция музыки и литературы позволяет создать уникальное окружение, в котором учащиеся могут исследовать и понимать музыкальные произведения с учетом их исторического и культурного контекста, а также взаимосвязи с литературными произведениями. Одним из важных аспектов этой интеграции является возможность погружения учащихся в эпоху, исторический период или литературный жанр через музыку и текст произведения. Ярким примером данной интеграции может служить опера Мусоргского «Борис Годунов».

Связи музыки и литературы на уроках музыкально-теоретических дисциплин способствует развитию навыков анализа, критического мышления и творческого восприятия. Учащиеся могут изучать различные стили музыки и их связь с литературными течениями, а также создавать свои собственные произведения, вдохновленные литературными образами.

В целом, интеграция музыки и литературы является важным шагом в обогащении образовательного опыта учащихся и развитии их творческого потенциала. Она позволяет стимулировать интерес к искусству в целом, расширять кругозор и понимание культурных ценностей, а также воспитывать гармоничную личность, способную видеть и ценить красоту в различных проявлениях.

Один из ярких примеров интеграции – музыка и математика. Эти две науки имеют глубокие внутренние связи, поскольку музыкальные произведения, особенно классической музыки, часто строятся на математических закономерностях и пропорциях. Интеграция музыки и математики на уроках музыкально-теоретического цикла помогает учащимся развивать их математические навыки и абстрактное мышление через изучение структуры и формы музыкальных произведений. Музыка и математика – два полюса человеческой культуры, две системы мышления тесно связанные между собой. На подчинённость музыкальных структур математическим законам люди обратили внимание не одно тысячелетие назад. Профессиональные музыканты первых веков нашей эры, получившие образование по «квадривию» - четвёрке «высоких» математических наук, в число которых входила и музыка, были очень хорошо знакомы с астрономией, геометрией и арифметикой.

Талант великого ученого Пифагора в области математики объединялся с увлечением музыкой, что сделало его одним из самых известных ученых своего времени. Пифагор прославился своими открытиями в области музыки, которые часто стали основой для

важнейших математических принципов. Одним из его изобретений был инструмент монохорд – простейший музыкальный инструмент, используемый для изучения основ музыкальной гармонии. Монохорд состоит из прямоугольной деревянной коробки с одной натянутой струной. При игре на монохорде можно изменять длину струны, тем самым изменяя звучание нот. Этот простой инструмент позволял Пифагору проводить различные эксперименты, изучая отношение между длиной струны и высотой звука.

Благодаря этим опытам он смог открыть законы гармонии в музыке. Пифагор установил, что звуки, которые мы воспринимаем как приятные, чаще всего согласуются с простыми числовыми отношениями, такими как 2:1 или 3:2. Эти отношения легли в основу гармонического ряда, который используется в музыке до сих пор.

Пифагор разделил струну на семь октав. Если прижать струну пальцем на расстоянии одной трети от края, и тронуть большую часть струны – она зазвучит выше, чем вся струна. Но теперь уже не на октаву, а всего лишь на квинту. Снова отложим на меньшем отрезке струны две трети – и получим опять квинту и так далее. Пока не дойдём до конца. И окажется, что на струне, состоящей из семи октав, укладывается двенадцать квинт. Но сумма двенадцати квинт чуть – чуть длиннее суммы семи октав. Это расхождение называется Пифагоровой коммой. Комма и привела к конфликту.

Эти открытия Пифагора в области музыки также оказали влияние на его работу в математике. Он утверждал, что все шаблоны и структуры в природе могут быть выражены числами и пропорциями, что в дальнейшем стало основой для развития математики как науки.

В 14 веке в Европе получает широкое распространение орган, ставший официальным инструментом католической церкви. С развитием органа развивается и многоголосие, которого не знала ни Древняя Греция, ни раннее средневековье. В течении столетий орган настраивался в пифагоровом строе. Маленькая разность между семью октавами и двенадцатью квинтами делала мелодию временами фальшивой, вроде волчьего воя. На фоне «совершенной гармонии» чистого строя это было особенно невыносимо. Выгнать «волков» из органа, т.е. найти закон построения нового музыкального строя наряду с музыкантами безрезультатно пытались и математики: Кеплер, Декарт, Лейбниц, Эйлер.

Но лучше всех справился с задачей органист Андреас Веркмейстер в 17 веке. Он вышел из положения просто и остроумно: чуть – чуть укоротил квинту, равномерно распределив Пифагорову комму между всеми звуками внутри каждой октавы. Сама октава вышла из этой передраги без потерь – она единственная осталась чистой.

Интересно происхождение октавы. В арифметике счёт десятками имеет известное всем объяснение: он произошёл от десяти пальцев на руках. Музыкальная октава тоже имеет природное происхождение, в основе которого лежит слух человека. Как пальцы определили границы десятков, так наше ухо определило границы октав. Вот как это получилось. Допустим, мы слышим звук с какой - то определённой частотой. Если вслед за ним, мы слышим звук с частотой ровно вдвое больше, то он покажется нам хоть и выше предыдущего, но очень похожим на него по восприятию. Ухо, сравнивая эти два звука, наделяет их одним качеством. Причём они настолько близки по характеру, что, если взять их одновременно, мы услышим не два звука, а один. Например, звуки с частотами 55; 110; 880; 1760; 3520 герц называются «ля». Каждая из этих частот завершает одну октаву и открывает другую. Сейчас началом каждой октавы принято считать звук «до», а когда-то считался звук «ля», и в буквенном обозначении нот это сохранилось до сих пор: «ля» выражается латинской буквой А, потом идут В, С и так далее. От старого исчисления сохранилась и эталонная нота: за основу берётся звук «ля» первой октавы, частота которой на всех инструментах должна быть равна 440 герцам. Отсюда вытекает следующий вопрос. Ясно, что десять единиц внутри десятка – вещь совершенно естественная, как и десять пальцев на руках. А вот откуда внутри октавы семь нот, а не десять, не пятьдесят, не сто? Оказывается, семь звуков внутри октавы такая же естественная вещь, как десять пальцев на руках для арифметики. Уже первая тетива

самого первого лука, колеблясь после выстрела, давала готовым тот набор звуков, которыми мы почти без изменения пользуемся до сих пор.

Пифагор был первым мыслителем, который назвал себя философом, а вселенную – космосом, то есть строем, складом. Он первый заставил математику служить музыке. Передав арсенал своих средств музыке, математика оказала исключительную услугу музыкантам, которым нужно в дополнение к собственному профилю «экстерном» осилить математику. Становится понятным, что математика приводит музыку в порядок, делает её приятной для слуха.

Наиболее интересные и красочные межпредметные связи прослеживаются между музыкой и живописью, скульптурой. Все художественные произведения - и музыки, и изобразительные искусства, и литературы - рождаются из единого источника. Источник этот - сама жизнь. Связь между музыкой и живописью является очень тесной, поскольку оба этих вида искусства стремятся передать эмоции, настроение и впечатления через цвет, форму, ритм, темп.

Мелодии обычно вызывают у слушателя определённые мысли и чувства, рождают воспоминания, смутные или более, или менее ясные картины когда-то увиденного пейзажа или сцены из жизни. И эту картину, возникшую в воображении, можно нарисовать. Великий итальянский художник эпохи Возрождения Леонардо да Винчи назвал музыку «сестрой живописи». И действительно, эти два вида искусства развивались параллельно, соприкасаясь не менее тесно, чем музыка и поэзия.

Тема связи музыки со зрительными образами наглядно отображена в картинах Мане «Флейтист», Караваджо «Лютнист», Грекова «Трубачи Первой Конной армии». Глядя на эти картины, всматриваясь и «вслушиваясь» в них, дети слышат внутренним слухом звучание инструментов и даже смогут рассказать о характере исполняемой музыки.

Музыка очень тесно связана с другими видами искусств: литературой, театром, изобразительным искусством.

Большинство национальных школ романтизма в изобразительном искусстве сложилось в борьбе с официальным академическим классицизмом. Это можно услышать в музыке Ф. Шуберта, К. М. Вебера, Р. Вагнера, Г. Берлиоза, Н. Паганини, Ф. Листа, Ф. Шопена.

Особенно творчество Листа связано с живописью, архитектурой. В 1837 г. Лист едет в Италию. Под впечатлением произведений итальянского возрождения пишет фортепианные пьесы «Обручение» (по картине Рафаэля), «Мыслитель» (по картине Микеланджело)[3,83].

В изобразительном искусстве есть направление, которое оказало большое влияние на музыку - это импрессионизм (от французского – впечатление) – направление в искусстве, возникшее во Франции в XIX веке[2,107]. Художники, работая на открытом воздухе, старались отразить в своих картинах мимолётные впечатления. Движение импрессионистов создавали французские художники Э.Мане, К.Моне, К.Писсарро, Э.Дега, О. Ренуар[2,106].

Композиторы – импрессионисты унаследовали от художников стремление передавать тончайшие настроения, изменчивость игры света, показать различные цветовые оттенки. В творчестве художников и композиторов-импрессионизма живописного исключительное место занимает пейзаж.

Ярким представителем музыкального импрессионизма был **Клод Дебюсси**. Клод Дебюсси вошёл в историю художественной культуры как крупнейший представитель музыкального импрессионизма. Его музыка наполнена светом, прозрачна, поражает новизной виденья мира.

Первое оркестровое произведение Дебюсси, раскрывшее необыкновенную оригинальность его стиля – «Прелюдия к послеполуденному отдыху фавна». В «Фавне» можно найти много общего с музыкальными пейзажами романтиков, но «Фавн» отличается от них чисто импрессионистической красочностью и богатством оттенков светотени. В сущности «Фавн» явился примером импрессионистического музыкального пейзажа. Он

уводил от кипучей жизненной деятельности, борьбы, драматических конфликтов в мир природы, богатой красками и образами.

В этом отношении прелюдию Дебюсси можно сравнить с лучшими пейзажами художников-импрессионистов (К.Моне «Белые кувшинки», «Поле тюльпанов», О.Ренуар «Тропинка в высокой траве»).

Пьеса «Затонувший собор» Дебюсси обращается к миру народной фантастики. Эту пьесу можно сравнить с лучшим пейзажем художника-импрессиониста (К.Моне «Руанский собор»). Произведения импрессионистов - композиторов отличаются особой красочностью и колористичностью.

Тема связи музыки со зрительными образами решается значительно проще, например, большой интерес представляет кюй Таттимбета «Сарыжайлау». «В голодный год, спасаясь от джута, Таттимбет со своим аулом проезжал мимо земель рода Мурат. Сильно забилось его сердце: здесь жила красавица Балкия, победительница многих состязаний на домбре. Таттимбет приглашает её вступить в спор на лучшее умение владеть инструментом. Девушка соглашается. Таттимбет и Балкия по очереди восхваляли свой край, свой народ, своих батыров. Никак они не могли победить друг друга. И вот Таттимбет заиграл грустную и широкую, как степь, мелодию. Это был кюй «Сарыжайлау» («Золотая летовка»), который позволил ему одержать победу и прославиться на всю Сарыарку». Лирическое настроение господствует в нем с начала и до конца. Кюй очень мелодичен. Лишь в середине, настроение кюя внезапно меняется. Кюй заканчивается совершенно самостоятельной мелодией песенного характера. В нем представляются удивительные картины природы, степные пейзажи, красоту неба, кристальную чистоту воды из журчащего родника. «В кюе через красоту природы передается ощущения человека, его духовный мир, размышления о сущности бытия». [4,203].

Таким образом, что объединяет музыку и живопись?

Если произведения изобразительного искусства зритель охватывает взглядом сразу, целиком, то музыкальные произведения разворачиваются во времени, их содержание раскрывается постепенно. Поэтому, только внимательно вслушиваясь в музыку, можно понять те мысли и пережить те чувства, которые выразил композитор, т. е. сделать их своими.

Интеграция музыки с другими видами искусств и науками представляет собой мощный инструмент в руках педагогов, который способствует формированию образованных и творческих личностей. Она позволяет учащимся раскрыть свой потенциал, углубить понимание к различным формам искусства.

Теоретическое осмысление проблемы взаимодействия музыки и других видов искусств является составной частью общего постижения процесса интеграции искусств на разных этапах культурно-исторического развития. Актуализация данной проблемы способствует созданию целостного представления о возможностях, принципах и результатах взаимодействия музыки, искусства и науки.

Литература и источники:

1. Казахская музыкальная литература. Уч. для дет. муз. шк./ Сост. и общ. ред. Елемановой С.А. – Алма-Ата: Онер, 1993. – 208 с.
2. Монахов В.М. Проектирование и внедрение новых технологий обучения.//Советская педагогика, 1990. №7, с. 17-23.
3. Левик Б.В. Музыкальная литература зарубежных стран в.4т. – М.: Музыка, 1982.
4. Леухина Н.А. Мировая художественная культура. – Волгоград: Учитель, 2007.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО, ЕГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ И ВЗАИМОСВЯЗЬ С ДРУГИМИ ВИДАМИ ИСКУССТВ И ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМИ ДИСЦИПЛИНАМИ

Мурзагулова А.А.

Республика Казахстан, г. Алматы

Музыкальное искусство, как известно, очень разнообразно. Оно взаимосвязано как с гуманитарными дисциплинами, так и с точными науками. Эта тема, по мнению автора статьи, является актуальной на все времена, так как музыка имеет способность объединять в единое целое трудносочетаемые явления.

Пожалуй, начнем с взаимосвязи музыки и киноискусства. Ни для кого не секрет, что эти две отрасли идут рука об руку с самого начала основания кино. Музыка, как старшая сестра кинематографа, направляет его по сей день, и тяжело представить кино без чарующего музыкального сопровождения. Порой даже бывает, что саундтрек к тому или иному фильму оказывается популярнее самой киноленты, как например, музыка к кинокартинам «Амели», «Звездные войны», «Интерстеллар», «Хатико: самый верный друг», «Гарри Поттер», и многие другие.

Музыкальное сопровождение является важнейшим инструментом для передачи настроения, чувств, эмоций героев, их реакций. Помимо всего прочего, музыка имеет свойство предсказания надвигающегося: зритель уже понимает, что его ждет, когда этого еще даже и не произошло. А это все потому, что прозвучал лейтмотив, или же свойственная по характеру тому или иному случаю музыкальная дорожка.

Музыка в кино в настоящее время стала неотъемлемой частью процесса создания фильма, и ее звучание в кинокартине кажется для современного слуха настолько естественным, что мы порой, и не задумываясь над тем, как сухо и невыразительно было бы содержание кино без музыкального сопровождения. Однако, в первых порах появления кинематографа, мнение о его музыкальном сопровождении было несколько иным не только из-за другого восприятия зрителей прошлого столетия, но и из-за того, что музыка выполняла немного иные функции, нежели в настоящее время. Трактовка музыки в звуковом кинематографе имеют некоторые различия от музыки к немым кинолентам.

Изначально фильмы производились без вербальных, то есть, звуковых элементов – явление в кинематографе, называвшееся «немым кино», а период – «великий немой»²² [1; с. 276]. Для «добавления» звука, а точнее, озвучки к немому кинофильму было характерно декларирование актеров поэтического текста во время показа киноленты, а также «шумовые иллюстрации, унаследованные от драматического театра. Они изображали гром, дождь, ветер, стрельбу, движение поезда, удары колокола и т.д.» [3; с. 15]. Но ничего из вышеперечисленного не было сравнимо с музыкальной иллюстрацией, чем занимались таперы, виртуозно владевшие инструментом, как правило, фортепиано.

С появлением звукового кинематографа (первый звуковой кинофильм – «Певец джаза» 1927 год, США, реж. Алан Кросланд), надобность в таперах постепенно исчезает. Теперь музыка существует как компонент медиатекста. «Музыка в немом фильме не могла еще выполнять многих драматургических функций; это стало возможным только с переходом к звуковому кино» считает З. Лисса [4; с. 17].

В целом, в истории музыки середины XX века «саундтреки» к фильмам были написаны множеством выдающихся композиторов Запада и России начала и середины XX

²² Выражение писателя Л. Андреева. В оригинале звучало как «Великий Киному», однако несколько позже, в Петербурге фразу стали употреблять как «великий немой» [2].

века, и среди них: К. Сен-Санс, А. Онеггер, Д. Мийо, Д. Шостакович, Б. Бриттен, С. Прокофьев, И. Дунаевский, А. Копленд, Х. Эйслер, Ж. Орик, П. Хиндемит, Ж. Ибер, Дж. Антейл, и многие другие. Стоит отметить, что для музыки эпохи «великого немого» в отличие от музыки к звуковому кино, характерно непрерывное звучание ее от начала фильма и до его конца, со вступительных и до финальных титров. Но эта непрерывность вовсе не подразумевает однотемность музыки, или что-то наподобие этого. Наоборот же, темы сменяют друг друга параллельно со сценой в кинокартине, порой темы для каждой из картин сменяют друг друга настолько заметно, и предыдущая тема обрывается настолько резко, что даже остается ощущение незавершенности музыкальной дорожки. К данной категории и можно отнести разбираемый нами немой документальный черно-белый полнометражный фильм «Турксиб» советского кинорежиссера В. Турина.

Виктор Александрович Турин – (1895-1945), советский кинорежиссёр, работавший некогда под руководством высочайших профессионалов в кинорежиссуре – А. Луначарского и С. Эйзенштейна. Так же, В. Турин практиковал и оттачивал свои профессиональные навыки в Америке.

Виктор Турин вошел историю не только советского, но и мирового киноискусства как создатель документального фильма «Турксиб» (или «Стальной путь», 1929 год) о строительстве Туркестано-Сибирской железнодорожной магистрали. Снят фильм по канонам немого кинематографа. Кинофильм выразителен и оригинален по материалу, который, в последствии, оказался крупнейшим явлением в советском кинематографе 1920-х годов.

Сюжет данной кинокартины разворачивается вокруг строительства Туркестано-Сибирской железнодорожной магистрали, а также немного предыстории до собственно ее строительства, о жизни простого мирного казахского народа, который упорно трудился и предстал перед трудностями природных капризов, и настойчиво пытался выжить в очень сложных условиях для жизни. В фильме хорошо показана удивительная реакция жителей степи, впервые увидевших своими глазами «шайтан арба» - дьявольскую повозку, то есть – поезд. Следовательно, можно с уверенностью полагать, что документальный кинофильм «Турксиб» является первой кинолентой, снятой на просторах казахской земли²³, что и определяет ее ценность и значимость для отечественной истории, а также и культуры.

Структура фильма «Турксиб» состоит из пяти действий и небольшого вступления – титров, в котором объясняется особенность географического расположения Туркестана, о его климате, а также роде занятий местных жителей, и почему строительство железной дороги все же так важно для улучшения жизни народа и их сплочения.

Что касается музыкального сопровождения к данному кинофильму, то К. Шильдебаев является не единственным композитором, написавшим музыку к данной кинокартине. До него, как известно по истории кинематографа и киномузыки, музыкальное сопровождение к «Турксибу» написали, по крайней мере, три композитора. Самым первым считается Виссарион Шебалин, музыка которого была написана одновременно с премьерой фильма. Также, к числу композиторов исследователи часто относят и джазового пианиста Виктора Фридмана, и в некоторых постановках чаще «Турксиб» демонстрировался именно с его музыкой.

Немногим позже, права на кинокартину выкупает Британский институт кино, и в 1930 году английскую версию с английским текстом «Турксиба» выпускает британский и канадский кинорежиссер-документалист Джон Грирсон. Ими же был выпущен отреставрированный вариант киноленты в 2011 году, с оригинальным музыкальным сопровождением группы «Bronnt Industries Kapital», композитором которого является участник и продюсер этой группы – Гай Бартелл. Коллектив работает в направлении современной музыки, в нем преобладают компьютерные звуки, а также метод

²³ На самом деле, первым кинофильмом, снятым в Казахстане, считается «Джуг», но материалы кинокартины утеряны

звукоизображения различных процессов работы механических и электронных аппаратов. Группа часто выпускает концептуальные альбомы, и музыка к фильму «Турксиб» является четвертым в их творческой копилке. В целом творчество «Bronnt Industries Kapital» популярно не только в Великобритании, но и во всей Европе. Особенность его композиции от произведения К. Шильдебаева – использование исключительно современной техники письма, электронную музыку. Версия кинофильма с музыкой Г. Бартелла находится в свободном доступе в интернет-пространстве.

Показ в отреставрированном варианте «Турксиб» в Казахстане прошел впервые в 2016 году с музыкой К. Шильдебаева. Так как действие в фильме происходило на казахской земле, композитор оригинально воплотил идею передачи национального колорита, совмещая современные компьютерные технологии. Демонстрация киноленты прошла в рамках кинофестиваля *Clique*, под руководством двух продюсеров – Наргиз Шукеновой и Бориса Байкова. Идея того, чтобы воспроизвести и показать казахстанцам данную киноленту пришла Н. Шукеновой после ее посещения в городе Киев показа немого фильма Александра Довженко «Земля» под сопровождением этноколлектива «ДахаБраха». Вдохновившись, по приезду на Родину, Наргиз начинает искать первые немые кинокартины, снятые в Казахстане, дабы возродить подлинную историю. Вот что она говорит по этому поводу: «... Мне кажется, что если обращаться к истории, то самое важное – это подлинность. Для меня ценность «Турксиба» в том, что это – хроника. И у меня вызывает недоумение тот факт, почему этот фильм не считается казахским, никак с нами не соотносится... Отсчет казахского кино идет не с 1945-го года, не с образования Казахфильма. Если нам хочется говорить что-то о себе и заявлять себя частью мировой культуры, то мне кажется, можно делать такие абсолютно понятные универсальные проекты»²⁴.

Премьера казахского film live score «Турксиб» с музыкой К. Шильдебаева состоялась 2016 году в ГАТОБ имени Абая, сопровождаемым живым исполнением оркестра («Камерата Казахстан», художественный руководитель – Гаухар Мурзабекова), казахских народных инструментов в исполнении Олжаса Курманбек (кыл-кобыз), Адильжана Толукпаева (домбыра), Санджая Альмишева (дудук) и Азамата Бакия (саз-сырнай, сыбызгы); и перкуссионной группы в исполнении Марата Ахмеджанова, включая современную электронную музыку, для которых использовалось дополнительное звуковое оборудование, и работал над ними звукорежиссер Иван Федотчев. Оркестром руководил главный дирижер Государственного камерного оркестра «Камерата Казахстан» – Павел Евгеньевич Тарасевич. Показ вызвал бурю обсуждений во всех новостных порталах казахстанского интернета, которые одни за другим писали о том, как прошел единственный в Казахстане показ немой киноленты «Турксиб» с музыкой К. Шильдебаева.

Творчество композитора в целом славится большим разнообразием жанров. К. Шильдебаев работает во всех жанровых направлениях в музыке: его перу принадлежат произведения как для массового слушателя (эстрадная музыка), народная музыка, и сочинения академического плана. Композитор написал музыку к более ста мультипликационным, документальным и художественным кинокартинам. И, как писала в своей монографии, посвященной К. Шильдебаеву музыковед Д. А. Ахметбекова: «Работы в этой области неоднократно получали высокое признание на международном и республиканском уровнях: Каннском кинофестивале во Франции и т.д. За музыку к ряду фильмов К. Шильдебаев несколько раз удостоивался почетного звания – лучший композитор года» [24; с. 14]. Среди его работ есть музыка к таким фильмам, как «Гибель Отрара» (режиссер А. Амиркулова, 1991г.); «Полет стрелы» (Е. Болысбаев, 1991 г.); «Стрейджер» (Т. Сулейменов, 1993 г.); «Юные годы Абая» (А. Амиркулов, 1993 г.); «Юность Жамбыла» (К. Касымбеков, 1996 г.); «Подарок Сталину» (Р. Абдрашев, 2007 г.); «Прощай Гульсары» (А.

²⁴ Ахматова, З., Панкратова, Ю. «Турксиб»: звуки уходящего аула // Власть. 2016. URL: <https://vlast.kz/clique/20072-turksib-zvuki-uhodasego-aula.html> (дата обращения 15.10.20).

Амиркулов, 2007 г.); «Улжан» (Фолькер Шлендорф, 2007г.); «Час волка» (Р. Альпиев, 2008 г.); «Мустафа Шокай» (С. Нарымбетов, 2008 г., 2 серии); «Небо моего детства» по мотивам произведений Н. Назарбаева (режиссер Р. Абдрашев, 2010 г.); музыка к 5 мультфильмам и более 20 документальным фильмам: цикл серий фильмов «Обычаи и традиции казахов» (Б. Каирбекова), «Лик души» (С. Азимова, Р. Альпиева), «Таусылмайтын махаббат» («Нескончаемая любовь», С. Азимова, А. Ерназарова), «Животный мир Казахстана» (А. Жатканбаева), видеофильм «Махамбет», хроникальная кинолента про железно-дорожную магистраль Туркестан-Сибирь «Турксиб» (В. Турин, 1929 г.), и другие [5; с. 16].

Кинофильм «Турксиб» сам по себе является изображением бытия казахов, но никак не подчеркивает этническую особенность народа, в итоге именно музыка композитора Куата Шильдебаева, как оказалась, «довела» мысль кинофильма прошлого века до логической точки и подчеркнула ее особенность с помощью выразительных средств музыкального языка, в котором композитор использовал синтез народных инструментов и европейских с современной компьютерной музыкой.

Помимо выше отмеченного, в музыке К. Шильдебаева прослеживается цитатный метод. Данный метод, в целом очень популярен в кинематографе. В американских кинокартинах можно проследить, к примеру, цитаты из классических, а также джазовых произведений, как, например, кинокартина «В джазе только девушки» (реж. Билли Уайлдер, композитор Адольф Дойтч, 1959г), со сног Мэрилин Монро в главных ролях. В этом фильме использованы цитаты таких популярных джазовых произведений, как “I’m Thru with Love”, написанная Джозефом Ливайном, Мэттью Мэлоуном и Гасом Кантрилом (1931 г.). “Sweet Georgia Brown” (написана Бенни Бернсом, Мэйси Александер и Кеном Кейси в 1925 г.), “Runnin’ Wild” (Артур Гиббс, Джо Грей и Лео Вудс 1922 г.). В анимационном фильме «Душа» от студии Pixar используются самые популярные джазовые композиции: “Take five”, “Blue Rondo a’la Turk” Дэйва Брубeka, “So what” Майлза Дэвиса, “A love supreme” Джона Колтрейна, и многие другие, так как сюжет картины крутится вокруг джазового музыканта, и создатели максимально попытались создать эту атмосферу с помощью цитат величайших композиций.

Классические музыкальные произведения в кинематографе встречаются чаще всего. Вот несколько примеров: «Лебединое озеро» П. И. Чайковского часто используется в кино, например, в фильме «Чёрный Лебедь» режиссёра Даррена Аронофски (2010 г.); «Времена года» А. Вивальди: музыкальные фрагменты из этой композиции можно услышать в различных фильмах, включая «Хранители времени» (М. Скорсезе, 2011 г.) и в серии фильмов «Форсаж». Множество фильмов используют музыку польского композитора Ф. Шопена, включая «Пианиста» (Р. Полански, 2002 г.) и «Каприз» (Э. Муре, 2015 г.); «Болеро» М. Равеля в фильме «10» режиссёра Блейка Эдвардаса (1979 г.). Эти и многие другие классические музыкальные произведения добавляют глубину и эмоциональную напряженность к кинематографическим работам. Если брать в пример мультипликационные фильмы, то в «Томе и Джерри» часто цитируются произведения Ф. Листа, Ж. Россини, В. А. Моцарта, Дж. Россини и т.д. Эти классические музыкальные произведения не только украшают мультфильмы своей музыкальной красотой, но и создают уникальную атмосферу, дополняя визуальные шутки и действия героев.

Что касается отечественной музыки к кино, то следует отметить, что здесь характерны цитаты народных кюев и песен. Например, в разбираемой в настоящей статье музыка К. Шильдебаева к фильму «Турксиб» сочетает в себе как авторские произведения, так и цитаты: в начальных титрах в основе темы лежит народный кюй «Пиала», в I действии – народная песня «Бақшадағы бұлбұлым» в исполнении жетыгена, в V – цитируется народная песня «Балапан қаз». Исполняет саз-сырнай.

Практическое применение в учебе музыкальных цитат в кинематографе может быть весьма эффективным по предметам казахской, русской и зарубежной музыкальной литературы, а также джазовой импровизации, так как учащиеся запоминают визуальный ряд любимых фильмов или мультипликационных картин, и далее музыкальное сопровождение к

ним. По мнению автора статьи, данный метод поможет хорошо запомнить музыкальный ряд. Необходимыми для воплощения данной идеи является, безусловно, техническое оборудование.

В заключение о данном синтезе хочется добавить, что в настоящее время, когда киноиндустрия является самым востребованным и популярным среди массового зрителя искусством, музыка не перестала быть его неотъемлемой частью. Во многих ВУЗ-ах мирового уровня есть факультеты для композиторов, которые обучаются именно киномузыке. Даже отдельно обучают писать музыку к видеоиграм. Так же, известные артисты, чаще поп-исполнители пишут песни, которые выпускаются отдельным альбомом как саундтреки к какому-нибудь определенному фильму, возможно даже видеоигре. Есть большая надежда на то, что отечественное искусство когда-нибудь так же начнет развивать молодых талантов.

Перейдем к собственно теории музыки и взаимосвязи ее с математическими дисциплинами.

Среди большинства учеников школ бытует мнение, что музыка и математика находятся на двух противоположных полюсах, то, что музыка гуманитарная дисциплина, и ничего общего с математикой не имеет. Однако же, это далеко не так.

Изначально, музыка трактовалась античными учеными, а именно Пифагором и его последователями, как наука арифметическая, математическая, связанная с акустикой и физикой, астрономией и имела свою философию. Практически вся теория музыки состояла из чисел. Древнегреческая теория музыки стала основой теоретического музыкознания Западной Европы.

Античное учение представляло собой философское учение о числе, в коей основе, по их мнению, лежит понимание всего мироздания.

Для своего открытия Пифагор использовал монохорд — устройство, которое было одновременно и инструментом, и прибором. Учёный нарисовал шкалу на верхней части струны, позволяя делить её на части. Множество опытов позволило Пифагору математически описать звучание струны под натяжением. Нынче это схоже с делением октавы на 12 равных частей.

По преданию, Пифагор установил, что гармоничные звуки возникают, когда длины струн относятся как простые числа: 1:2, 2:3, 3:4. Он определил основные музыкальные интервалы, такие как октава (2:1), кварта (4:3), квинта (3:2) и трезвучие (3:4:6). Путём последовательного расчета квинт от исходного звука и переноса их в одну октаву можно было вычислить числовое значение любого звука в диатонической или хроматической гамме.

Пифагор и его ученики, известные как пифагорейцы, провели множество экспериментов с монохордом, изучая звучание натянутой струны. Их результаты исследований стали основой для развития науки, которая впоследствии стала известна как музыкальная акустика.

Когда древнегреческие музыканты добавили к основным звукам ещё пять дополнительных, Пифагор приступил к решению новых практических задач. Это позволило музыкантам свободнее и гибче переходить между различными тональностями, используя двенадцать звуков в октаве. Таким образом, был создан пифагорейский строй, в основе которого лежит лидийская гамма. Данный строй считался образцовым более двух тысяч лет.

В настоящее время также можно найти множество сходств музыки и математики. В качестве примера можно отнести те же длительности. Целая нота равна четырем долям, если поделить ее поровну — получаем половинные по две доли, поделив половинные получаем четверти, восьмые, шестнадцатые, и т.д. Таким образом можно объяснить деления и дроби, как, к примеру, если в размере $2/4$ не поместится целая нота, и задача учащихся высчитать по количеству долей в такте нужную длительность. А в размере $3/4$ половинная нота уже не самая длинная, и следует понять, сколько долей нужно, чтобы завершить такт. Те же самые длительности, при разных ритмических вариациях можно изложить в качестве цифр: половинка с точкой — $2+1 = 3$; четверть с точкой и восьмая — $1,5 + 0,5 = 2$, и т.д.

В старших классах возникает уже целый комплекс задач. В этой связи можно привести в качестве примера тему из программы 9 класса – арифметическая прогрессия.

Связь арифметической прогрессии с теорией музыки можно увидеть в различных аспектах:

1. Частоты звуков в гамме: в музыке высота звука определяется его частотой. Если рассматривать равномерно темперированный строй, то отношения частот между звуками в октаве, квинте, кварте и т. д. соответствуют арифметической прогрессии. Например, частота звука в октаве в два раза выше частоты звука исходной ноты, что соответствует арифметической прогрессии с разностью в 2.

2. Музыкальные интервалы: В теории музыки интервалы между нотами определяются как разница в высоте звуков. Некоторые интервалы, такие как октава, квинта и кварта, образуют арифметическую прогрессию по высоте звуков.

3. Аккорды и гармонии: В музыке аккорды и гармонии формируются путем комбинирования звуков с определенными интервалами между ними. Арифметическая прогрессия может использоваться для объяснения отношений между нотами в аккордах, или наоборот.

В Западном музыкознании наибольшей популярностью нынче пользуется термин «негативная гармония», точнее – теория гармонических полярностей, автором которого является швейцарский музыковед, композитор, пианист Эрнст Леви (1895-1981).

Данная теория представляет собой попытку объяснить гармонические прогрессии и отношения в музыке через понятия полярности и напряженности. Э. Леви предположил, что всякая гармоническая функция или интервал в музыке может быть охарактеризована как «положительная» или «отрицательная» полярность. Это отражает степень устойчивости или напряженности в гармонической системе. Если взять обертоновый звукоряд, в своем «положительном» амплуа, чей интервальный состав начинается с октавы, далее квинты, кварты, и т.д. (см. нотный пример № 1):

Нотный пример № 1

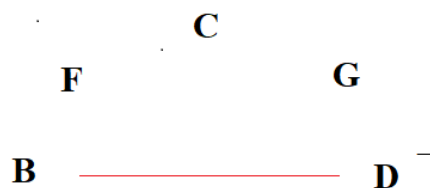
То, согласно данной теории, ее «негативный» вариант будет выглядеть следующим образом (см. нотный пример № 2):

Нотный пример № 2

Философия данной теории состоит в симметричности. Подобно дереву, у которого имеются как ветки, так и корни, ведущие вниз, у каждой гармонии, аккорда, интервала есть свое «альтер-эго», точнее, полная противоположность.

Согласно Леви, если взять определенную тональность и поменять полярность, то центр притяжения останется неизменным. К примеру, к до мажору тяготеют ре мажор и си-

бемоль минор одинаково. То есть, если в положительном варианте тональность минорная, в негативном она будет минорной, по симметрии (см. пример № 2).



Пример № 2

Теория Леви объясняет гармонические прогрессии как последовательности полярностей, создающие напряжение и разрешение в музыке. Это позволяет анализировать и понимать сложные гармонические структуры в музыкальных произведениях, а также использовать на практике больше аккордовых сочетаний. Насколько это применимо в педагогической практике по предмету гармония, остается пока неизвестным.

Теория гармонических полярностей Эрнста Леви может быть связана с геометрией через использование геометрических аналогий и концепций для объяснения музыкальной гармонии: в геометрии много внимания уделяется пространственным отношениям между точками, линиями и фигурами. Аналогично, в теории гармонических полярностей Э. Леви можно рассматривать музыкальные интервалы, аккорды и гармонические прогрессии как различные «точки» или «линии» в гармоническом пространстве.

Таким образом, геометрия может предоставить абстрактные и визуальные аналогии для понимания сложных музыкальных концепций и структур, которые описываются в теории гармонических полярностей. Оба подхода - музыкальный и геометрический – могут быть использованы для изучения и интерпретации гармонических отношений в музыке.

Интегрированные уроки очень интересны, увлекательны и плодотворны. Благодаря им учащиеся понимают взаимосвязь предметов, то, что одно неотделимо от другого. А также лучше понять тот или иной предмет: если, например, кому-то тяжело дается понять математику, геометрию, возможно сложно выучить определенную тему по музыкальной литературе или дату по истории, то эта взаимосвязь поможет посмотреть на непонятную тему под другим углом, расширить мировоззрение ребенка, развивать критическое мышление.

Литература и источники:

1. Ахметбекова Д.А. Музыкальное искусство: история и современность, выпуск IV. Композитор Куат Шильдебаев. Черты стиля [Текст] / Д.А. Ахметбекова. – Алматы: 2015. – с. 171. ISBN – 979-0-803854-89-4.
2. Душенко К. Истории знаменитых цитат [Текст]. – М.: Колибри, 2018. – с. 680. ISBN: 978-5-389-13120-0.
3. Лисса З. Эстетика киномузыки. [Текст]. – М.: 1970. – с. 495.
4. Семенюк О.А. «Новый Вавилон» Д. Д. Шостаковича в контексте музыки отечественного немого кино [Текст]: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: спец. 17.00.02. – М.: 2020. – с. 445
5. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино) [Текст]: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения: спец. 17.00.02. – Краснодар: 2010. – с. 461.
6. Levy E. A theory of harmony [Text]. – NY.: State University of New York press, 1985. – p. 112.

АРТ – ТЕРАПИЯНЫҢ ТҮРЛЕРІ ЖӘНЕ ЖҮРГІЗІЛУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Ташкенова А.К.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Арт-терапияның қазіргі таңда таралған 135-тен астам түрлері бар. Олар тек қана медицина, психология саласында ғана емес, басқада салаларда қолданылады. Аутогендік жаттығуларды да осы арт-терапияның түріне жатқызуға болады. Себебі, көптеген ауруларда аутогенді жаттығулар жиі қолданылады. Арт-терапияның көп таралған түрлері:

1. анимациялық арт-терапия;
2. арт-синтез;
3. библиотерапия;
4. видеотерапия;
5. драматерапия;
6. ойын терапиясы;
7. изотерапия;
8. маскотерапия;
9. музыкотерапия;
10. оригами;
11. құм терапиясы;
12. саз -балшықпен жұмыс;
13. ертегі терапия;
14. түстер терапиясы;
15. фототерапия [4].

Құм терапия ерекшеліктері

Құммен сурет салуды қазір көп жерде қолданып жатыр. Қазіргі заманда білім беру парадигмасы өзгерді. Білім берудің мазмұны жаңарып, жаңа көзқарас, жаңаша қарым-қатынас пайда болды. Жаңа ғасыр білім беру жүйесіне жаңа міндеттер жүктеп отыр. Құмның адам ағзасына тигізер әсері мол деседі. Балалардың ұсақ қол моторикасын дамытып, балалардың психикасын реттейді. Саусаққа тиген құм түйіршіктері әрбір ұйықтап жатқан клеткаларды оятады, жүйкесін тыныштандырады. Құмның психиканың жағымсыз қуатын жоқ қылатын сезімталдық жай күйді реттейтін қасиеті бар. Құм балаларға магнит сияқты әсер етеді. Құм суды сіңіру қасиетіне ие. Осыған орай мамандар құм барлық ауыр психологиялық энергияны сіңіріп, адамның энергетикасын тазалап, эмоционалдық күйді орнықтырады дейді. Бақылаулар мен тәжірибе құммен ойнау балалар мен ересек адамдардың эмоциялық сезімдеріне жақсы әсер етіп, жанды бағудың тамаша әдісі екенін дәлелдеді. Негізгі «психотерапия» терминінің мағынасы да осылай. Құм терапиясының негізгі мақсаты – баланың ішкі сезім бағыттарының өздігімен жүзеге асуы.

Ойын терапиясының ерекшеліктері

Ойын терапиясы – арттерапияның түріне жатады. Бұл терапияның жүргізу үлкендер мен балалардың әлеуметтік және психологиялық мәселелерді жеңу үшін, жеке және эмоционалды дамуы үшін арнайы ойындар қолданады. Д.Б.Элькониннің «Ойын психологиясы» атты кітабында рөлдік ойынның маңызын атап өтеді [1]. Егер бала ойынға белсенді және бар ықыласымен қатынасса емдеу әсерлі болады. Ойын баланың психологиялық ахуалын сақтауға, оның қоғаммен қарым-қатынасын анықтап, ересек өмірге дайындайды. Ойын балаларға белгілі дағдыларды меңгеру үшін, сонымен қатар қарым-қатынасты, өмірге деген құлшыныстарын арттырады, эмоционалды және физиологиялық жағдайын жақсартады. Ойын психологиялық күйзелістен шығу үшін емдеудің бір тәсілі ретінде қолданылады.

Күлкі терапиясының ерекшеліктері

Қазіргі таңда әлемде *гепотология* деп аталатын жаңа ғылым пайда болды. Басқа атауы – *күлкі терапиясы*. Бұл ғылымның кеңінен зерттелетін жөні бар. Себебі, күлкі адам ғұмырының ұзақ болуына ықпал жасап қана қоймай, ағзаға оң пайдасын тигізеді. *Күлкі*

иммунитетті күшейтеді. Калифорния университетінің ғалымдары күлкінің иммунитетті жақсартып, адам ағзасын қорғайтынын дәлелдеген. Күлген кезде стресс гормондарының деңгейі төмендеп, түрлі вирустарға төтеп беретін Т - лимфоциттерінің көлемі ұлғаяды. Сондай-ақ, ғалымдар күлкі адам ағзасындағы рак клеткаларының пайда болуына жол бермейтіндігін анықтады. Гепатология ғылымын зерттеп жүрген невролог - дәрігер Уильям Фрайдың айтуы бойынша күлкі тыныс алу жолдарындағы қан тамырларының жұмысын жақсартып, адамды сабырлы болуға итермелейді [8].

Арт – терапияның жаңа бағытының бірі оригами

Арт-терапияның жаңа бағыттарының ішінде көптеген жетістіктерге жетіп, белең белестерді бағындырып жүрген арт-терапияның бағыты оригами болып табылады.

Бұл Жапонияның ғажайып өнер туындысы болып табылады, ол әртүрлі формадағы қағаздардан кескін не болмаса бейне жасау арқылы әлемдік мәдениетпен ғылымға айтарлықтай кіре отырып үлкен пәндік зерттеулерге негіз болды, мәселен архитектура, математика, техникалық дизайн, педагогика, практикалық психологияда және арт-терапияда. Біздің заманымызда оригами арт-терапияның әдісі ретінде, емдік реабилитацияда қолданылады. «Оригами педагогикада және арт-терапияда» атты жүргізілген бірінші халықаралық конференциядағы материалдарда оригамидің естімейтін, көрмейтін, тірек-қимыл, психоневрологиялық диспансердегі, психиатриялық емханаларда, саңыраулармен, онкологиялық аурулармен ауратын мүгедектермен сонымен қатар нашакор, ішімдік және түрмедегі адамдармен тиімді қолданысқа ие. Оригамимен айналысу клиенттің өмірге көзқарасын жақсартып оның қобалжуларын, ауруларымен қайғыларын ұмытуға көмектеседі, өзіндік бағалауын көтеру, достық қарым-қатынас құру, ұжымдағы жанашырлық, психолог және клиенттің арасындағы қарым-қатынасты жақсатуға себебін тигізетінін көп зерттеулердің арқасында дәлелденіп отыр. Сондықтан арт-терапиялық тәжірибиеде «Оригами – өмір сүрудің бейнесі» атты термин қолданысқа кірді [3].

Музыкотерапияның ерекшелігі

Қазіргі таңда «музыкотерапия» термині арт- терапияның әдісі ретінде қолданылады. Музыкотерапия – бұл әдіс әуен арқылы адамды емдеу, оған реабилитация жүргізу. Бұл психосоматикалық аурулармен ауратын ересектермен сонымен қатар балаларды музыка арқылы емдеу. «Музыкотерапия» термини грек және латын тілінен шыққан «әуенмен емдеу» дегенді білдіреді [1].

Музыкотерапиясы – бұл психотерапевтикалық әдіс. Ол жағдайын емдеу арқылы музыка әсер етеді. Мұнда музыка емдік, дәрілік зат ретінде қолданылады. Музыканың терапевтикалық әсері бұрынғы заманнан бері белгілі. Музыка терапиясының негізгі механизмдерінің әсері әдістің әр адамға ыңғайлы әрі қолайлылығын көрсетеді.

Біріншіден, ырғақ сақталған музыка мидың бөліктеріне әсер ету арқылы оның жұмыс істеуіне көмектеседі.

Екіншіден, әр музыканың өзіндік белгілері бар. Адамның белгілі бір жағдайы мен көңіл-күйімен байланыса отырып, бізге белгілі бір эмоцияның пайда болуына әсер етеді [9].

Музыкотерапия туралы ойлар бар, оның бірі әуен арқылы күрделі емдік шараларға дайындау деп білсе, екіншілері оны:

- Әлеуметтік психикалық, физиологиялық ауытқушылықтармен аурулар кезіндегі ем;
- Профилактикалық жұмыс;
- Шығармашылық және педагогикалық тәрбиелеу жұмыстары;
- Жаңа психотехника ретінде қарайды [7].

Музыкотерапия - нейрафизиологиялық, психология, рефлексология және т.б салаларда қолданылуда. Музыкотерапия дербес ғылым ретінде ХХ ғасырдың ортасында келген, ал оның емдік қасиеті туралы Пифагор, Аристотель, Платон айтып кеткен болатын [4].

Ежелгі Египетте музыка қойып жүкті әйелді босандырған, ежелгі Үндістанда музыканы соғыс алаңында алған жарақаттарды емдеу үшін қолданған. Авицена – музыка

арқылы психикалық науқас адамдарды емдеген. Гиппократ ұйқысыздық пен қояншық ауруын емдеген.

XIX ғасырда Француз психиатры Эскираль осы музыкатерапияны психиатриялық жағдайларда қолдана бастады. Музыкотерапияның таралуы бірінші – дүние жүзілік соғыстан кейін басталды. 30 жылдары немістің әскери дәрігерлерінің тәжірибиесінде музыканы асқазан жарасы, швейцарлар туберкулез, австриялық дәрігерлер босану жағдайларында қолданған. Музыка мен дыбыс арқы емдеу стоматология және хирургия саласында да қолданыс тапқан болатын. Барлық осындай тәжірибиелер музыкотерапияның екінші – дүние жүзілік соғыстан кейінде дамуына септігін тигізді [4].

XX ғ. 2- жартысында музыка арқылы адам ағзасында, физиологиялық реакция беруін зерттеу айтарлықтай өсті. Музыканың адамның өміріне қажетті көптеген физиологиялық системаларына белсенді әсер ететіні көрсетілді, мәселен: тыныс алу, қан айналым жақсаруы сияқты көрсеткіштер көрсеткен [6].

Батыс Еуропа мен АҚШ-тың көптеген елдерінде музыкотерапияға деген сұраныс өсе түсті. Қазіргі таңда музыкатерапия әлемде XX ғ. бастап жеке ғылым ретінде дамып жатыр. Музыканың тез дамуына медицина саласында болған дағдарыс себеп болды [5].

Музыкотерапияның бағыттары

XX ғасырда музыкотерапия бірнеше мектепте ұйымдастырылды.

Шведтік мектеп негізін – Пантвик салған. Белгілі бір музыка арқылы адамның ішкі жан дүниесіне еніп, жағымсыз эмоциядан тазалайды. Олар психотерапияға сүйене отырып өзінің жұмыс формаларын ұйымдастырған. **Американдық мектеп** - 1975 жылы Лондон қаласында музакотерапия орталығы ашылған. Орталықта әртүрлі ырғақтағы музыка арқы адамның жүйке-жүйесін тынышшандырып, оған емдеу терапиясын ұсынған. **Неміс мектебі** - өкілдері Швебе, Келер, Кениг. 1985 ж Виттен – Хердеке медициналық институтында музыкотерапия факультеті ашылған. Бұл мектеп музыкатерапияны зерттей отырып адамның көптеген дене бірлігіне сәйкес оның әртүрлі формасы мен емдік әсерлерді өнер туындылары арқылы деп көрсеткен. Көбіне балалардың ауруларына көптеп көңіл бөлген. **Париждік (Франциялық) мектеп** – музыкатерапияның дамуына аса маңызды үлес қосқан мектептің бірі. Оның негізін Альфред Томатис салған болатын. Ол Моцарттың әуендерінің фантастикалық емдік эффектісіне көп көңіл бөлген. Моцарттың әуенінің күші адамның интелектісін көтеріп, жазылмайтын аурулардың жазу күші бар екенін айтады. **Италиялық мектеп** – негізін салған Антонио Менегетти. Ол онтопсихологиялық музыкатерапияның негізін ойлап тапқан болатын. Ол тек қана аурудан айығудың жолын ғана емес, сонымен қатар, ән айту, дыбыс, би арқылы профилактикалық жұмысты көрсеткен. **Ресейлік мектеп** – музыкатерапия ресей елінде де кеңінен XIX ғ. Басынан XX ғ. таралған. Оның негізін В.М.Бехтерев 1913 ж. салған, ол музыкатерапияны зерттейтін комитет құрып, әлем музыкасын зерттей бастаған. Арнайы комитетте С.С.Корсаков, В.М.Бехтерев, И.М.Догель, И.М.Сеченов, И.Р.Тарханов, Г.П.Шипулин сынды ғалымдардың еңбектерінде музыканың жағымды әсерін ашып көрсеткен.

В.И. Петрушин музыкотерапияны өз ішінде 3 –ке бөледі, оны № 2–сызба көре аласыз [7].



Сызба 2. Музыкаотерапияның түрлері

Музыкаотерапия негізгі 3 формадағы терапияны ұсынады. Рецептивті, активті және интегративті [4].

- Рецептивті музыкаотерапия (пассивті) – бұл терапия түрінде клиент ешқандай белсенділік танытпайды, ол тек қана тындаушы рөлінде болады. Оған тек қана әртүрлі әуендер беріліп, оның ішінен дыбыстарды бөліп алуына нұсқаулық беріледі. Бұл бастапқы кезең.

- Активті музыкаотерапия – бұл терапияның мақсаты клиент өтіп жатқан үрдіске толығымен себепкер болады, клиент терапияға белсене қатысады ән салады, белгілі бір инструментте ойнайды.

- Интегративті музыкаотерапия - бұл терапия түрінде тек қана музыка емес көптеген басқада өнерлер бірігіп жүреді. Клиент музыканы тындай отырып не сезінгенін пантомимика немесе сурет салу арқылы бейнелеп көрсете алады. Қай – қай форма болмасын әр қайсысы әр клиентке жеке дара таңдалады.

Музыканың адам организміне әсерін зерттеу ХІХ ғ. 1899 жылы невропатолог Джеймс Л. Корнинг өзінің пациенттеріне музыка арқылы ем жүргізген. 1918 жылы Колумбия университетінде Маргарет Андерсен «музыкаотерапия» атты курс ашқан. ХХ ғасырдың 2 – жартысында музыкаотерапияға деген сұраныс өсе түсті. Қазіргі таңда музыкаотерапияны Батыс Еуропаның көптеген елдерінде қолданып, әртүрлі бағытта зерттеулер жүргізіліп жатыр [8].

Бейнелеу терапиясы ерекшеліктері

Бейнелеу терапиясын қолданудың негізгі мақсаты- баланың немесе ересек адамның қандай да бір қимылды таңдауына қарамастан, баланың өзін-өзі тануына және өз әлемінде өмір сүруіне демеу беру болып табылады. Сурет салу - ешқандай ересек адамның көмегінсіз ең күшті өзін таныту түрімен байланысты болады. Өзінің ішкі сезімі мен өзін теңестіруді көрсетуіне жол ашады. Балалардың сезімін сурет салу арқылы бейнелеу әдістері шектеусіз. Балалар бояуға қолын малып қағаз бетіне із қалдыруды жақсы көреді. Бала бояу түрін өзінің жай күйіне байланысты таңдайды. Бояудың түстері сезімнің жағдайына тең келеді. Саусақ живописі- ешқандай құралдың көмегінсіз тек саусақпен бейнелеу. Ол үшін баланың әрбір саусағын әр түске матыру арқылы парақ бетіне әртүрлі сызықтар, нүктелер, саусақ ұшы таңбасының, алақанның көмегімен бейнелеу. Бұл әдіс артпедагогика мен арттерапияда белсенді қолданылады. Себебі баланың қателік жасаудың алдында, сәтсіздікке ұшырау алдындағы қорқынышты жеңу үшін қолданылады.

Маскотерапияның ерекшеліктері

Маскотерапия – психологиялық жұмыстарының жаңа әдісі болып табылады. Ол Глубиналық психологияға негізделген. Адамның бет-әлпеті қарым-қатынас жасау барысында бірімізге қарау мақсатында пайда болатын келбетінің негізі. Ол сіздің барлық жерге бастап баратын, сіздің табыстылығыңызға ықпал етушісі ісбеттес. Адамдар мен қарым-қатынасқа түсе отырып, оның не айтып жатқанын тындап қана қоймай, оның бет-әлпетіндегі ұсақ мимикаларға, жесттарға назар аударамыз. Қабылдау арқылы біз оның тұлғалық ерекшелігін қабылдаймыз. Ал тұлға сөзі ежелгі кескін келбет дегенді білдірген, яғни ол кескін-келбет біздің бет-жүзіміз [3].

Фототерапияның ерекшеліктері

Фототерапия – бұл арт-терапияның әдісінің бірі. Бұл термин психотехникалық терминді атайды. Онда клиенттің фото суреттері жинақталып, психологиялық проблемалар, тұлғалық даму және үйлесімділігін тану үшін қолданылады. Фото суреттер арт-терапияның жаңа бағытының бірі. Оны 1970 жылы АҚШ-та және Канадада қолданылған. Фототерапия дайын фото суреттермен қатар жаңа фото суреттерді түсіру кезінде жұмыс істей алады. Фототерапияның негізгі мазмұны фото суреттерді жасап оны клиент қалай қабылдайтынында. Бұған тарихи мазмұнда жасалған коллаж, дайын фото суреттерден

жасалған фигура және оның артынан жалғасатын сахналық, көрмелік киім, гримм, қозғалмалы – би ойындары жатады [3].

Бояулар (түстер) терапиясының ерекшеліктері

Бояулар (түстер) терапиясы – бояулар (түстер) арқылы емдеу. Ежелгі адамдар бояудың (түстің) адам психикасына әсерін байқаған. Жауынгерлердің денесіне немесе оның қару-жарағына жағылған бояу оның қарсыласына қорқыныш сезімін ұялатқан. Хан, патшалардың киім-кешегінің таңдалған түс оның қуаттылығын, ауқаттылығын паш етіп, таң қалу сезіміне алып келген. Ежелгі Египетте бояудың (түстің) күш-қуаттылығы туралы біліп, кей шіркеулерге арнайы түстермен боялған бөлмелер болған. Сол бөлмелерде бояулардың (түстердің) күші мен онымен емдеу жүргізуді насихаттаған. Емдеу тәсіліне келетін болсақ, Египеттіктер Ра құдайы ашық түсті бояуларды ұнатады деп, құты толы жеміс шырынын толтырып, сол жеміс шырының түсімен бірдей қымбат бағалы тастар салып, науқас адамдарға берілген.

Ертегі терапияның өзіндік ерекшеліктері бар.

Ертеде қазақ халқы білім мен ақылды, ұрпақтан ұрпаққа ертегі түрінде жеткізіп отырған. Ол қабылдауға жеңіл, әрі есте жақсы сақталады. Психология ғылымының шеңберінде ертегі туралы білімді түсініп, құрылымын қарап және олардың адам психикасына ықпалы қарастырылуда.

Ертегі терапиясы адамзат дамуындағы тәжірибелік этнопсихологияның ең көне әдістерінің бірі және қазіргі заманғы ғылым тәжірибесіндегі жалпыға танымал әдістердің қатарына жатады. Зерттеу жұмыстары көрсеткендей – ертегідегі теңестірулер, яғни, метафора, адамның бейсаналық күйіне тікелей әсерін тигізеді. Ескеретін жағдай, метафораәсері терең әрі тұрақты деңгейде жүреді. Метафоралық ғажайып әсерлер жеке тұлғаның өзіндік, жекелік қасиеттерін белсендіре түседі. Ертегі терапиясы адамдарға қоршаған ортамен өзара қарым – қатынас орнатудың жаңа мүмкіндіктерін ашады, адам санасын оятып, белсендіреді [6]

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Теория музыкального образования. – М.: «Академия», 2004 ж. 3 б.
2. Алеев В.В., Науменко Т.И., Кичак Т.Н. Музыка. 1-4кл., 5-8кл.: Программы для общеобразовательных учреждений. – 2-е изд., стереотип. – М.: Дрофа, 2004 ж. 84 б.
3. Бакланова Т.И. Музыка /Программа. Методические рекомендации. Поурочные разработки/. – М.: «Астрель», 2005 ж. 4 б.
4. Заруба А. Музыкальное творчество учителей и учащихся. – М. «Искусство в школе» 2005 ж. 49 б.
5. Копытин А.И. Психодиагностика в арт – терапий. Санкт – Петербург, 2004 ж. Б. 3 –22.
6. Копытин В.И. Руководство по групповой арт - терапии. СПб, 2003 ж. 438 б.
7. Назарова Л.Д. Фольклорная арттерапия. – СПб., 2008 ж. 9 б.
8. Петрушин В.И. Музыкальная психотерапия: теория и практика. М.,«Владос». 2000 ж.10 б.
9. Рахатдин Т. «Музыканың адам сезіміне әсер – ықпалының мүмкіндіктері» // Қызықты психология. 2008 ж. № 4 20 – 22 б.
10. Руднев А. Пантомима и ее возможности. — М., 2005ж. Б. 11 – 15.
11. Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки. — М., 2009 ж. 6 б.
12. Сусина И.В. Введения в арт – терапию. Когито центр, 2007 ж. Б. 4 –
13. Щетинии М.Н. Дыхательная гимнастика А.Н. Стрельниковой. М.: Метафора,2004 ж.36 б.
14. Эльконин Д.Б. Ойын психологиясы. М. ВЛАДОС, 2009 ж. 7 б.

THE SUGGESTIONS OF IMPROVING THE AZERBAIJAN MUSIC EDUCATION SYSTEM

Huseynova Konul
Azerbaijan, Baku

Innovations on the improvement of the music education system

The teaching of music education should be properly structured from the initial stages of education, it should be formed on the basis of the principles of the necessary methodical approach to ensure the development of the student as a professional, well-rounded musician with a genuine worldview. In this regard, it is proposed to include new subjects in the adopted curriculum in the article (7, page 17).

All students in the performance department should be taught music theory based on a stronger curriculum (4, page 75). In general, the role of music theory in the professional formation of all musicians is undeniable. For this purpose, Solfeggio and its teaching - including both single and especially two-voice singing, vocal spelling, and determination of musical ear ability should be mastered not on the surface, but on the basis of a deeper program.²⁵ Senior students should be highly required to learn and respond to musical numbers by playing them, even with one hand, and performing opera and romance examples from musical literature when they are played (even students with weak vocal abilities can sing within their abilities), and teachers should allocate more hours to the teaching of these subjects.



When teaching the subject of music literature, there should be presentations of audio (sometimes encountered) and video materials during classes (9, page 23). Here, particular emphasis is placed on watching operas, ballet performances, and concerts.



1. An episode from the performance of J. Verdi's opera "La Traviata".

2. World famous tenors - Placido Domingo, Jose Carreras and Luciano Pavarotti's concert photo.

3. The scene of Khosrov and Shirin from the ballet "Legend of Love" by the outstanding composer of the USSR and People's Artist of Azerbaijan Arif Malikov

Lectures can be organized once a week in order to expand students' outlook on other branches of art.

Painting Sculpture



Theater art



Especially during lectures on «**Theater Art**», issues such as stage culture, performance and acting tandem, stage freedom, the skill of engaging the audience, and the relief of stage excitement should be explained to the students.

Child Psychology. This is where children's mental, emotional, and social development stems from. Mastering the areas of child psychology such as mental development, environmental effects, gender roles, genetics, language, personality development, prenatal development, and social growth will play an important role in the formation of the personalities of young performers.

«**Elementary music theory**», which is not taught in Azerbaijan's higher educational institutions of music. Here with this subject, it is possible to cover topics such as what is «sound», the frequency of sound, and the functions of an instrument. Here, each performer can learn more about the functions of all musical instruments in accordance with their department of study. General information is of great necessity for all performers. I should also note that this subject is called exactly this way in the German Higher Education system.



The photo shows Azerbaijani piano tuner Abbas Karimov

Yoga - The word «Yoga» is derived from the Sanskrit root «yug», which, in translation, conveys the meaning of «union», «joining» and «oneness». According to yoga training, the psycho-emotional states of a person are managed through 7 main energy centers, and the corresponding emotions affect either the normal functioning or the illness of the organs related to those centers. For many performers, including pianists, the application of yoga lessons is crucial for eliminating conditions such as muscle tension and mental stress. We should take into account that this practice is incorporated into the music education systems of many Western countries. There is also a possible Technik for especially Musicians like - Alexander Technik, which includes Yoga Elements and helpful for long term body Problems for Musicians.

Vocal – a person expresses his inner feelings, emotions, and the overflowing musical sensations within through singing (2, page 6). The beautiful idea of famous music scholars is always considered a guide; a person can never express musical phrases incorrectly. Because human physiology, breath, diaphragm, and similar elements interpret musical phrases in the most accurate way.²⁶ In other words, every student engaged in vocals will be able to build such melodic and accurately expressed musical phrases on the instrument he plays by feeling the phrases correctly. Additionally, stage freedom, acting ability, eye contact with the audience, and similar aspects specific to vocalists will increase their sense of confidence. Based on experience, I can say that even pianists who could not succeed and could not overcome the feeling of excitement, upon realizing the potential of their vocal capabilities at a certain age, have started to engage in vocals. They emphasize that when they become vocalists, they overcome issues such as hand trembling, forgetting the excitement of the musical text, and other situations they encounter as pianists. They highlight that they perform on stage more confidently and securely. Therefore, regardless of whether they have a voice and singing abilities or not, students who do not have the opportunity to perform in vocal concerts should engage in vocals by participating in closed concerts and class concerts. Additionally, singing contributes positively to a person's emotional state and mental well-being.



A hoto showing the teaching of a vocal lesson

Rhythmics - Rhythmic subject, which has been actively taught in music schools for many years, unfortunately, since the mid-90s, it has been little or not taught in many music schools. It is imperative to reintegrate this subject into all departments of performance and theory. Students conducting certain pieces of music and accompanying them with rhythmic foot movements are of great importance in the formation of their rhythm development.



Photo images depicting rhythmic lessons

Mastery of the Concertmaster - With the exception of some specialized music schools, this subject is not taught at all in many music schools. This leads to pianists encountering numerous challenges when studying concertmastering subjects in higher education institutions in the future. The mastery of concertmaster skills is very crucial for senior students of the piano department of 11-year music schools. Here, the pianist develops skills such as reading technique, transposition ability, ability to feel the soloist, and proficiency in accompaniment (2, page 15).



The photo on the left shows Honored Artist of the Republic of Azerbaijan Sahib Pashazade (tar) and Sevinj Karimova (piano)

The photo on the right shows Anastasia Petryshak (violin) and Lorenzo Meo (piano).

Chamber Ensemble - The subject of chamber ensemble is mandatory for all performance department students from the 8th grade of 11-year music schools. With the exception of some Specialized Music Schools, this subject is not taught at all in many music schools.



Alexandre Kantorow, Liya Petrova and Aurelien Pascal are depicted in this photo



Young Azerbaijani musicians Orkhan Huseynov and Atabala Manafzade are shown in this photo

Regular open lessons and lectures of teachers invited from foreign and local higher education institutions should be held, and teachers and students of schools should participate in these lectures and demonstrate their practical and theoretical skills.



In the first photo from the left: The master class of Togrul Huseynli Docent of the Cologne Music Academy

In the second photo from the left: The master class of the world famous violinist Maksim Vengerov

In the third photo from the left: The master class of the famous cellist Mstislav Rastropovich

It is vital to raise the level of improvement of working teachers. They must possess performing abilities and participate in concerts together with their students.



From the concert of pianist Togrul Huseynli Laureate of international competitions

In the interview section of the exam held during the recruitment of teachers, the teacher conducts an open lesson with an unknown student (this is an absolute requirement in the European education system).



Master classes held by young teachers with school students

The organization of professors and associate professors from higher education institutions as chairpersons and members of the examination commission held every six months in schools should be organized regularly.

Literature and reference:

1. Könül Hüseynova “Musiqimizin Fərhadı” Bakı, “Adiloğlu”, 2007, 352 səh./Konul Huseynova "The Farhad of Our Music." Bakı, "Adiloglu", 2007, 352 p.
2. Könül Hüseynova “Robert Şumannın “Şairin məhəbbəti” vokal silsiləsinin ifaçılıq xüsusiyyətləri” Bakı 2012, 92 səh./ Konul Huseynova "Performance Characteristics of Robert Schumann's Vocal Series 'The Poet's Love'." Bakı, 2012, 92 p.
3. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Л., Музыка 1973, _с./ L. Barenboim "The Path to Musicianship." L., Music, 1973, _p.
4. Fortepiano sinfi üzrə uşaq musiqi və incəsənət məktəbləri üçün proqram. Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi - Mədəniyyətsünaslıq üzrə Elmi-Metodiki Mərkəz. Bakı -2014. 84.səh./ Program for children's music and art schools in the piano class. Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Azerbaijan - Scientific and Methodological Center for Cultural Studies. Bakı-2014. 84.p.

5. Program - İstəklə seçilən fənn üzrə fortepianoda müşayiət sinfi (Uşaq Musiqi və İncəsənət Məktəbləri üçün). Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi. Mədəniyyət Təhsili üzrə Respublika Elmi-Metodik Mərkəzi. Bakı 2005. 32 səh. /Program - Optional piano accompaniment class (for Children's Music and Art Schools). Ministry of Culture of the Republic of Azerbaijan. Scientific and Methodological Center for Cultural Studies. Bakı 2005. 32 p.
6. Fortepiano ansamblı. Uşaq Musiqi və İncəsənət Məktəbləri üçün Program. Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi - Mədəniyyətşünaslıq üzrə Elmi-Metodik Mərkəz. Bakı 2014. 12 səh. / Piano ensemble. Program for Children's Music and Art Schools. Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Azerbaijan - Scientific and Methodological Center for Cultural Studies. Bakı 2014. 12 p.
7. Баренбойм Л. Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. III, М., Музыка, 1973, с./ L. Varenboim "Questions of Piano Performance." Vol. III, M., Music, 1973 p.
8. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве (Исполнительское искусство зарубежных стран), Вып. I, Музгиз, 1962, с. / F. Busoni "On Pianistic Mastery (Performing Arts of Foreign Countries)." Vol. I, Muzgiz, 1962, p.
9. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. III, М., Музыка, 1981. / V. Konen "History of Foreign Music." Vol. III, M., Music, 1981.
10. Корто А. О фортепианном искусстве. Классика-XXI век, Москва 2005, стр.82-85, 246 с. / A. Cortot "On the art of the piano", Classics-XXI century, Moscow 2005, pp. 82-85, 246 p.
11. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., «Музыка», 1986. 528 с. / L. Mazel "Analysis of Musical Works." M., Music, 1986. 528 p.
12. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство», «Музыка», 1965, 117-127 с. / S.E. Feynberg "Pianism as an Art Form." Music, 1965, 117-127 p.
13. Bloch, Michael (2004). F.M.: The Life of Frederick Matthias Alexander: Founder of the Alexander Technique. London: Little, Brown

БАСТАУЫШ СЫНЫПТА ӘДЕБИЕТТІК ОҚУ ПӘНІН ОҚЫТУДА МУЗЫКАНЫҢ АЛАТЫН ОРНЫ

Джанузакова Р.А.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

«Әдебиет пен өнер – егіз ұғым» десек, кез келген кемелденген өркениетті мемлекет өз әдебиетін, мәдениетін, тарихын қастерлеп, оны ұрпақ тәрбиесіндегі басты құралына айналдырып келеді. Әр халықтың ғасырлар бойы жасалған мәдениеті болады. Мектеп оқушыларын елін, жерін, туған халқының тілі мен салт-дәстүрін, өнерін қастерлейтін саналы, парасатты азамат етіп тәрбиелеуде музыка өнерінің алатын орны ерекше. Осыған байланысты музыка өнері – отбасында да, мектепте де бала тәрбиесінің ең негізгі құралы.

"Туғанда дүние есігін ашады өлең,

Өлеңмен жер қойнына кірер денен" деп Ұлы Абай жырлағандай, ән өнері өмірге сән беретін, қоғамдық сипаты бар құбылыс. Шілдехана, Бесік той, Тұсаукесер, Сүндет той, Тілашар, әр жыл сайын туған күнін атап өту, Құда түсу тойы, Есік-төр көрсету тойы, Ұзату тойы, Үйлену тойы, Төсек тойы, Наурыз мейрамы, Отбасылық өмірдің әр жылындағы тойлар, т.б. тойлардың бәрінде тиісті өлең, жырлар, дастандар айтылып, күйлер тартылып, ғибратты әңгімелер айтылады. Осындай өмір кезеңдерін бейнелейтін әндер – тәрбиенің қайнар көзі.

Оқушының әсемдік пен әрсіздікті, жақсы мен жаманды, мейірімділік пен зұлымдықты, қуаныш пен қайғыны түсініп ажырата білуіне байланысты оның эстетикалық мәдениеті мен мінез-құлық дағдылары айқындалады. [1,89]

Әдебиеттік оқу бойынша бастауыш мектептің бағдарламасында, фольклордың көптеген үлгілері беріледі: халық әндері, бесік жырлары, аңыздар, санамақтар. Бұл

тақырыптардың барлығын музыкалық шығармаға сәйкес ашу керек. Ондай тұлғаны қалыптастырудың әсерлі факторларының бірі – өнер, оның көркемдік кемелденуі. Бұлар тұлғаның рухани-эстетикалық дүниесіне, көркемдік талғамына, талабына ықпалын тигізеді. Осыған байланысты педагогика ғылымының алдына өте көкейкесті міндеттер қойылады. Ол міндеттердің орындалуы жас буынның бойында көркем-эстетикалық, ізгілік сана-сезімді, қызығушылықты, идеалды, көзқарасты, талапты, талғамды, қабылдауды, дүниетанымды қалыптастырып тәрбиелеуді керек етеді. Оған өнердің көркемдік-эстетикалық мүмкіндіктерін пайдалану өте тиімді. Сонымен бірге бұл жерде ескеретін мәселе, жас буынды өз халқының ұлттық көркем құндылықтары негізінде әлемдік көркем-эстетикалық мәдениетке үлес қосарлықтай етіп көркем-эстетикалық тәрбие беру қажеттілігі туындайды.

Бүгінгі таңда ауыз әдебиетінің озық түрлерінің бірі болып саналатын эпостық жырлар мен батырлар жырын үйрету, оқыту арқылы эстетикалық тәрбие беру басты құндылықтарымыз болып табылады. Ұлттық мұрамыз халықтық педагогиканың бай мұрасы – батырлар жырында ел қорғау, басқыншыларға қарсы күрес жолындағы батырлар ерлігі, олардың еліне деген сүйіспеншілігі, азаттық жолындағы жан қиярлық құштарлығы бейнелі түрде баяндалса, эпостық жырларда белгілі жыршылар домбыраға қосып, тартымды әуенмен жырлай білген. Күшті эмоциямен жырланған жыр тыңдарманның ынтасын арттырып, оны жақсылыққа итермелейді, өнегелі өмір сүруге баулиды. Өнерді сүйе білуге, ізгілікке, отансүйгіштікке тәрбиелейді. Мұндай жырлардағы қаһармандардың мінез-құлқы бейнеленген сәттері адам жанын тебіренгізіп, оның бойында көркемдік із қалдырады. Сөйтіп, көркем шығарма мен көркем өнердің батыл ұштасқан тұстары арқылы оқушы бойына эстетикалық сезім ұялап, эстетикалық тәрбие қалыптасады. Сондай-ақ, ақынның өнерді эстетикалық құрал деп қабылдауы беретін кездегі ақын- жазушылардың шығармаларында да кеңінен көрініс тапқан.

Оқушылардың сабаққа қызығушылықтарын қалыптастыру мақсатында әрбір мұғалім білім берудің тиімді әдіс-тәсілдерін қолданады. Ал, пәнді музыкамен байланыстыра өткізу бастауыш сынып оқушыларының білімге құштарлықтарын арттырады. Оқушылардың бір-біріне деген сенімдері, қамқорлықтары артады.

Мен өз сабақтарымда оқушының шығармашылық қабілетін, сөздік қорын, сөйлеу тілін дамыту мақсатында музыка өнерімен байланыстыра өткіземін. Қазақ әндерінің қай жанрын алмасақ та, өнегелілікті, ізгілікті мейірбандыққа, татулық пен бірлікке, адамгершілікке насихаттап отырады. Сонымен бірге, қазақ тарихын, қоғамдық көзқарастарын танытады.

4-сыныпқа арналған әдебиеттік оқу пәнінде «Тұрмыс-салт жырлары» бөлімін оқытқанда «Бесік жырын» тыңдатамын. Тұрмыс-салт әндері баланың дүниеге келіп, ер жетіп, дүниеден өту сәтіне дейінгі елеулі кезеңдерге байланысты туындап отырған. Соның ішінде баланың өсіп жетілуіндегі айырықша тәрбиелік мәні бар ән - бесік жыры. Бесік жырларының құрылымы қарапайым болғанымен, сазы жан тебіренетер мамыражай, әрі көркем болып, жас сәбидің нерв жүйелеріне, жалпы психикасына жағымды әсер етіп, көңіл-күйін орнықтырады.

Осыдан-ақ “Ел болу үшін, бесігіңді түзе» нақыл сөзінің мағынасына ой жүгіртесің. Тіпті ана мен баланың ең алғашқы байланысы осы жырдан бастау алады екен. "Ана баласын құшағына ала отырып тек баласын ғана емес, бүкіл бір ұлтты тәрбиелейді" деген сөз халық арасында текке айтылмаса керек-ті. Ел арасында бесік жыры баланың бойында ұлттық сананы, тәрбиені сіңіртудің түпкі тамыры, кәусар бұлағы деп есептелінеді. Бесік жыры-тарихымыз бен ұлттық дүниетанымдымыздың, нәрестенің жастайынан құлағына құйып өскен тағылымының бірден-бір айнасы іспетті. Қазіргі кезде сырлы сөз, сазды әуенмен тебірене отырып бесік тербететін аналар сирек кездеседі. Тіпті, медицина саласында да жаңа туған нәресте үшін "музыкалық терапия" әдісін қолданудың тиімділігі айтылады. Белгілі бір үндесімдегі әнді тыңдаған балалар сергек, әрі тыныш ұйқтайды дейді. Ал, бала үшін анасының кіршіксіз махаббатынан туған, мейірлене отырып шырқаған әлдінен артық терапия бола ма?

Бесік жыры мына мақсатта айтылады: біріншіден, бесік жырын анасы әндете отырып,өзінің нәрестесін әсем ән ырғағымен тәтті ұйқыға бөлеу болса, екіншіден ананың баласына берер тілек-батасы,сәбидің болашағынан күтер үміт-сәулесі сөз болады.

Айыр қалпақ киісіп,
Ақырып жауға тиісіп,
Батыр болар ма екенсің?!
Бармақтарың майысып,
Түрлі ою ойысып,
Ұста болар ма екенсің?!- дейді.

Осы бір ауыз өлең жолынан халықтың бала тәрбиелеудегі ой-арманы айқын көрінген. Ол ана тілі арқылы беріліп отыр. Еңбек ет, кәсіп ет, ел-жұртыңды жаудан қорға деген ойын халық бесікте жатқан нәрестеге ақыл-кеңес,тілек етіп білдірген.Баланы жастайынан ел намысын қорғаушы азамат болуға баулу,оны ана аманаты ретінде келер ұрпақтың құлағына сіңіру ежелгі ел дәстүрінің озық түрі болған. Өнер саласындағы бірқатар әншілеріміздің осы тақырыпта орындап жүрген әндері де бар. Майра Мұхамедқызы, Мейрамбек Беспәев, Жазира Байырбекова сынды т.б әншілердің бесік жырын сахнадан естіртуі қуантарлық жайт!

Сәбидің тәрбиесі мен мінез-құлқын қалыптастырудағы орны ерекше, ата-бабамыздан қалған әдеби мұрамыздың маңыздылығы туралы болашақ аналарға насихат жүргізіп, саналарында қалыптастыруымыз қажет. "Ел болам десең, бесігіңді түзе!" деген Мұхтар Әуезовтің нақыл сөзіне ой жүгіртсек, халықтың өркендеуі сонау бесік тәрбиесімен байланысты екендігі айтылады. Қазақтың батыры Бауыржан Момышұлы "Ұшқан ұя" кітабында: "Бесікте жатқанда құлағына анасының әлдиі сіңбеген баланың көкірегі кейін керек болып қалмаса деп қорқамын. Қызтумас апамның сүйегі әлдеқашан қурап кетті, ал әлди ән айтқан үні әлі құлағымда тұр" -деп жазады. Сәбидің құлағына бесік жыры сіңген сайын оның бойындағы ата-бабасының генетикалық жадысы қайта жаңғырады. "Тәрбие - тал бесіктен!" Баласына деген махаббатын, ізгі тілегін жырға өрген аналарымыздың қатары көбейсе екен!

Табиғат тақырыбына байланысты бөлімдерді оқытқанда Е.Хасанғалиевтің «Атамекен», Н.Тілендиевтің «Құстар», А.Құнанбаевтың «Желсіз түнде жарық ай», И.Нүсіпбаевтің «Жол жыры» әндерін, күйшілердің туған жерге арналған күйлерін тыңдағанда өз табиғатымызды айтып бейнелеп, оқушылар санасына әсер ететін білім беруді көздеймін. Табиғат, туған жер жайлы әндер тыңдағанда өлке тарихы туралы мәліметтер жинап, шығарма жазуға тапсырма беремін.Бұл оқушыларды ізденімпаздыққа, ойлай білуге, шығармашылыққа жетелейді.



«Қазыналы қарттың тәлімі» тақырыбында оқушыларға ой салу мақсатында «Қариялар азайып бара жатыр» әнін өзім орындап, сұрақтар қоямын: «Өз елімізге танымал ардагерлер кімдер?», «Олардың өмір жолдары туралы не білесіңдер?», т.с.с. Сұраққа жауап алынған соң,осы кісілердің өмір жолдарының өзі тарих екенін ұғындырамын. Әлем таныған әнші Б.Төлегенованың Катон ауылында тұрғандығын, Берел ауылының азаматы, әнші Р.Елубаев, Ақмаралдық әнші-сазгер Д.Қабдолов, әнші Е.Жақияров, айтыскер ақын Т.Әзілханов, «Азия дауысы» байқауында үшінші орын алған «Жерұйық» тобы туралы қысқаша мағлұматтар беремін.

Ата-бабаларымыз ән-күйді киелі, қасиетті, рухани азық деп түсінді. Оны көздің қарашығындай сақтады. Ауызша жаттап, қолма-қол үйреніп, ұстаздан шәкіртке, атадан балаға мұрагерлік жолмен қалдырып отырды. Ата-баба мұрасын құрметтейміз!»

тақырыбында айтыс туралы түсінік бергеннен кейін. Айтыстан үзінділер тыңдатып, айтыс өнері жүйріктікті, білгірлікті, ел тарихын білуді қажет ететіндігін түсіндіремін. Айтыс тақырыбын өткенде мынадай тапсырмалар беріледі: «Жер-су, ауыл, аудан аттарынан сөйлеп, айтар ойыңды мысал арқылы білдір».

«Бейбіт өмір тамаша!» тақырыбында А. Жұбановтың «Ақ көгершін» әнін хормен айтқызып, оқушылардың ой –қиылының ұшқырлығын дамытуды мақсат етемін. Бейбітшілік, береке, тыныштық, киелі сөздерінің мән- мағынасын сабақ барысында ұғындыра отырып, музыка арқылы өз бойына сіңіре білуге және өмірмен байланыстыру арқылы өз қажетіне жарата білуге бағыт-бағдар беремін. Көгершін- бейбітшілік құсы екенін музыка тілімен жеткізуге тырысамын.

Сөзін жазған: Н. Баймұхамедов, Әнін жазған: А. Жұбанов

Ақ көгершін, көгершін,
Қолғанат құс сен едің.
Бар, кезіп қайт ел үшін,
Кең дүниенің көлемін.
Әділеттің құсы деп,
Көз алмастан жолыңнан,
Бақыт болып қоншы деп,
Ұшырамын қолымнан.
Қайырмасы:
Ел тілегін алып ұш,
Адамзаттың бағына.
Қара бұлтты жарып ұш,
Мұхиттың арғы жағына.
Сенен көзін алмайды,
Ақ нитетті бар адам,
Ақ қанатың талмайды
Әділеттен жаралған.
Тыныш бейбіт өмірдің,
Белгісі боп қанат қақ.
Әлемге ортақ көңілдің
Қайт шыңына қонақтап.

Осылайша қай саладан білім берсек те музыкамен, өнермен байланыстырмай өткізу мүмкін емес, тіпті сабақ арасындағы сергіту сәтінде де көңілді ән тыңдап, би билеуді үрдіске айналдырамыз.

Оқушылардың бойында жалпы адамзаттық қалыптармен гуманистік, моральдық (қайырымдылық, ізгілік, өзара түсінушілік, ізеттілік, кішіпейілділік, адалдық және т.б.) тәрізді жасампаз қасиеттерді сіңіріп, олардың өзара қарым-қатынас мәдениеті мен зерделік-танымдық қасиеттерін дамытуға ерекше мән беруіміз керек.

Ұлттық рухты бойға дарытатын ұлттық тәрбиенің жөні бөлек екені бесенеден белгілі жәйт. Сонда ғана тұлға бойында ұлттық рухани қасиеттер бірте-бірте қалыптасары сөзсіз. Тұлға бойындағы рухани құндылықтары қалыптастырудың көзі, отбасы, әулет, әлеуметтік орта, мемлекет болса, ұлттық құндылық қазақ патриотизм ұлттық салт-сана, ұлт алдындағы міндет, парыз, намыс, ұлттық рух, ұлттық салт-дәстүр, тұлға бойындағы ұлттық құндылықтың жоғары көрсеткіші. Құндылықтарды сезім арқылы қабылдап, ал сана арқылы түсінуге болады, соның нәтижесінде тұлға құндылықты игереді, соған сай әрекет етеді. Ұлттық құндылықтарымызды әлемдік деңгейге шығаруға қабілетті тұлға тәрбиелеу үшін: жас ұрпақ ұлттық сана-сезімін қалыптастыру, туған халқына деген құрмет, сүйіспеншілік мақтаныш сезімдерін ұялату, ұлттық рухын дамыту; ана тілі мен дінін, оның тарихын, мәдениетін, өнерін, салт-дәстүрін, рухани-мәдени мұраларды қастерлеу.

Қорыта айтқанда, музыка мен әдебиет бір-бірімен қабаттаса, қатар өрілетін егіз өнер. Ұлттық музыка адамгершілікке, мәдениеттілікке, ізгі қасиеттерге тәрбиелейтін басты

кұрал.Тұрмыс-салт әдет-ғұрып: бесік жыры, жар-жар, беташар, сыңсу, жарапазан жоқтау, жұбату өлеңдерін әуен арқылы жаттайтын болса есте тез сақталады. Қазақ әндерінің қай жанрын алмасақ та, өнегелі өсиет арқылы, ізгілікті мейірбандыққа, татулық пен бірлікке, адамгершілікке, байсалды мінез-құлыққа, сиқырлы ақылдылыққа насихаттап отырады. Сонымен бірге, қазақ халқының тарихын, өмір сүру тіршілігінің сан қилылығын, қоғамдық көзқарастарын, ақыл-ойының жиынтығын танытады.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. «Әдебиеттік оқу», 4 сынып, Муфтибекова З., Рускулбекова А. «Алматы кітап» баспасы, 2019ж.
2. Ерзакович Б.Г. Песенная культура Казахстана. – Алматы: «Ана тілі», 1963 ж
3. «Қазанғап мұрасы және халық шығармашылығын оқыту мәселелері.2008ж
4. «Мектептегі тәрбие» журналы 2011ж №7 /9 бет/

ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ АУЫЗ ӘДЕБИЕТІН ЗЕРТТЕУДЕГІ ШОҚАН УӘЛИХАНОВТЫҢ РӨЛІ

Аксейтова Г.Х.

Қазақстан Республикасы, Астана қ.

2025 жылы қазақтың ұлы ғалымы, демократы және ағартушысы Шоқан Шыңғысұлы Уәлихановтың дүниеге келгеніне 190 жыл толады. Ол қазақ халық ағарту тарихында үлкен із қалдырды, ал оның шығармашылық мұрасы өз деңгейі бойынша ұлттық құндылықтың шырқау шыңы екені бәрімізге анық. Қазақ халқының музыкалық өнері туралы, оның теориялық болжамдары, ізденістері, тұжырымдары, ой-пікірлері ғылыми жазбашаларда, зерттеулері мен еңбектерінде Әл-Фараби бабамыздай оның эстетикалық принциптері, кең эрудициясы мен терең білімдігі бар екендігінің көрсетеді. Фольклоршы ретінде қазақтың музыкалық-ақындық шығармашылығының прогрессивтік маңыздылығын ашып көрсетуі – Ш.Уәлихановтың кемеңгер ғалым екендігінің дәлелі. Ш.Уәлихановтың мұраларындағы ерекше орын алатын – ол фольклорлық зерттеулер. Ол ғылыми тұрғыда ән-аспаптық фольклордың формаларын және түрлерін анықтап (сондай-ақ жыр, өлең, сарын, айтыс жөнінде), сонымен бірге рухани мәдениетті ұрпақтан ұрпаққа жеткізіп жүрген өнер адамдарын жүйелеп (жырау, жыршы, ақын, өлеңші), сондай-ақ халық аспаптар туралы қызықты деректерге сүйене отырып, қобыз музыкасы және бақсылар туралы да терең пайымдап, өнер туралы білімнің дамуына тікелей ықпалын тигізді. Қазақтардың жыр, өлең, ертегілері жөнінде өте құнды мәлеметтерді жинай отырып, мақал-мәтелдер туралы зерттеулерге де алғашқы болып ат салысты.

Шоқанның халық музыкалық шығармашылыққа деген көзқарасын оның фольклор туралы көптеген еңбектерінен, туындыларынан шыққан ой-пікірлерінен білеміз. Орта Азия елдері мен қазақ даласын аралап Уәлиханов ғалым ретінде халықтың рухани өміріне жан-жақты қызушылық білдіреді. Мұнда бақсылардың, жыраулар мен ақындардың өнерлеріне, жырларға, өлеңдерге, халық поэзиясына, оның жанрлары және формаларына, қайым-айтысқа және импровизациялаудың ерекшелігіне назар аударды. Өзінің халыққа танымал «Жоңғар очерктері» және «Қырғыз шежіресі» еңбектерінде Шоқан қазақтың ақындық өнерінің жоғарғы деңгейде екендігіне назар аударып, қазақтардың жалпы көркем шығармашылыққа талпыныстарын, дарындылығын, терең шеберліктерін және ақындардың жаттау қабілеттерін ерекше атап кетті. «Оңтүстік Сібір тайпалары» атты мақаласында Шоқан қазақ халық музыканы зерттеушілер үшін өте маңызды деректерге ой салады: «әр заманның жырын жырлаған ақындар ұмытылмас оқиғалар туралы жырлап, жалпы тұрғыда алғанда халық

есінде бұның бәрі кейінгі заман жырларымен біте қайнасып, үндесіп кеткен», [14, I, б. 305], сонымен қатар сол «біте қайнасып дегені» нағыз мәдениетпен, ауыз әдебиеті дәстүрінде ерекше бағытта дамығандығын пайымдайды. Бұл зерттеу біз үшін өте маңызды, себебі Шоқанның өзі көшпелі халықтың туындысы болып тұрып, ғылыми және қоғамдық прогрессінің шынына жетіп, көшпелі тайпалардың жоғары мәдениетке жеткендерін ашық түрінде айтқан. Ғалымның айтуынша қазақ фольклоры өз рухани маңыздылығыменен құнды болып есептеледі. Шоқанның ой-пікіріне көз салсақ, қазақ халқының шығармашылық күші музыка және ақындық өнерінде танылды. Осы көрсеткіштер фольклордың түрлері мен формаларының дамуына себепкер болған. Бұл тұрғыда Шоқан Уәлихановтың "Қазақ халық поэзиясының формалары" атты еңбегінде қазақтардың музыкалық ақындық дәстүрі туралы маңызды мәлемет алуға болады. Шоқан-ғалым қазақ әншілердің импровизациялау өнерін биікке көтеріп, олардың көптеген өлеңдерін жатқа біліп, есте сақтау қасиеттерін ерекше жоғарғы орынға қояды. «Қазақ халық поэзиясындағы формалар» атты мақаласында Ш.Уәлиханов көшпелі халықтардың ақындық дәстүрі көп ғасырлар бойы даму негізінде қалыптасқаны жөнінде ашып көрсетеді. Импровизациялау қасиеті – бұл әр ақын үшін сарқылмас мұра, ол ұзақ шығармашылық тәжірибе арқылы дамитын күш. Ғалым импровизацияның рөлін көрсетіп, оның табиғатын, халық дәстүрін түсініп, айтыстарға қатысып, танымал суырып-салма ақындарды көрген. Жанак, Орынбай, Шөже сияқты танымал ақындарды тұлға есебінде жоғары бағалаған. Ш.Уәлихановтың көп еңбек сіңірген «Қазақ халық поэзиясындағы формалар» атты жұмысында алғаш рет ауызша музыкалық-поэтикалық шығармашылық жанрларының түрлерін көрсетеді:

1. Жыр – эпикалық айтулар
2. Жылау – жоқтау-өлеңдер
3. Қайым – үйлену той өлеңдері
4. Қара өлең – тарихтық өлеңдер
5. Өлең – лирикалық әндер

Шоқан жазған: «жыр» қазақтың қобыз аспабының сүйемелдеумен речитативтік түрде айтылады. Сонымен қатар «жыр» формаларының ежелгі түрлерінде келтірген. Бұл «жыр» формада әйгілі «Манас» эпосы жазылған. Бұл эпосты ғылыми негізде жазуды Ш.Уәлиханов жасаған. «Жыр» формасы батырлар эпосы үшін міндетті форма болып саналады. «Жыр» формасында «Қамбар-батыр», «Қобыланды», «Алпамыс» атты батырлар жырлары шыққан. Жыршылар - қазақ халық әншілердің ішінде ең саны көп болып есептелген. Олар әртүрлі дастандарды, батырлар туралы аңыз-жырларды айтқан. Ш.Уәлихановтың айтуынша «өлең» формасы өткен ғасырдың ортасында да кең таралған. «Қозы-Көрпеш-Баян-сұлу» әйгілі поэмасы өлең формасында айтылған» [14, I, б. 281], - деп Уәлихановтың өзі жазған. Сонымен қатар он бір бұнақтық өлеңдер лирикалық поэзиясында кең таралғанын да көрсеткен. «Импровизаторлардың өлеңдері өлшемнен және рифмадан тұрады» [14, I, б. 285], - деп ғалым өз еңбегінде жазған. Қара-өлең және өлең түрлерін Жанак, Орынбай, Шөже сияқты оның замандастары да пайдаланған. Сол заманның әйгілі соқыр ақын Шөжені көп тындап, оның «қара өлең» формасында айтылған көптеген шығармаларын біздің уақытқа дейін жеткізген. «Ыстық-көлге барған күнделіктерінде» ғалым жоқтау өлеңдер туралы жазады. «Жоқтау өлеңдері көбінесе әйел адамдармен айтылып, импровизацияға жол ашады» [14, I, б. 283], деген. «Қайым-өлең» - сайыстық өлеңдерге жатады, «және де әртүрлі тойларда айтылады» [14, I, б. 283], - деп жазған Ш.Уәлиханов.

Өз еңбектерде ғалым жыршылардың өнеріне жиі тоқталады, мысалы әйгілі жыршы, ақын-импровизатор, қылқобызшы, ежелгі поэмаларды жатқа білетін Жанак, Нұрушбай-жыршылар – «Орақ-батыр» жырын басынан аяғына дейін орындаса, Арыстанбай-жыршы – «Еркөкше-Ерқосай» жырын жатқа айтқан. Ғалымды таң қалдырған жағдай, ол қазақтың жырды орындалуы домбыра немесе қобыздың сүйемелдеумен бірнеше күнге дейін созылатын. Сонымен қатар Қанғожа-сыбызғышының орындауындағы «Балбырауын» күйін



тындауды Шоқан ерекше жақсы көретін. Шоқан Уәлиханов кейінгі ұрпаққа мұра болып қалған халықтың поэзия, өлең, жырларының керемет үлгілерін: Абылай туралы өлеңдерді, Орақтың өлеңдерін, қырғыз эпосы «Манастың» үзіндісін «Көкетай-ханның өлімі» атты зерттеуінде атап көрсетіп, өзінің ғылыми бағасын берген. Шоқан Абылай-ханның уақытында болған оқиғаларды, сондай-ақ «Шанды жорық», «Қоржын қақпай» атты өлеңдердің ерекшелігін ашып көрсеткен. Өте үлкен маңызы бар «Қырғыздардағы бақсылықтың іздері» атты еңбегінен біз бақсылардың өнерін, қобызды тартуын, олардың балгерлік дәстүрі жайлы мәліметтерді таба аламыз. Сондай-ақ бұл еңбектен тағыда мынандай мәлімет алуға болады: қобыз – бақсылардың дәстүрлі аспап, сондай-ақ «аруақтар әлемімен байланыстыратын» қасиетті аспап екендігі.

Шоқан Уәлиханов сонымен қатар сурет салуымен де танылған жан. Өз жұмыстарында ұлттық киімдегі әр түрлі адамдарды бейнелеумен, табиғатты ғажап суреттеуменде әйгілі. Әсіресе, бұл тұрғыда ғалымның екі суреті айрықша орын алады. Ол «Бақсы» және «Қазақ музыканттары» атты суреттері, мұнда қобызда сарын тартып отырған қария, не болмаса Қанқожаның бейнесі, көптеген күйлердің авторы Досжан және қазақ ақын-қызы Ажардың бейнелері көрсетілген. Суреттерде бірнеше күйлердің аттарын жазылған, күйшілер осы күйлерді ойнап отырған болу керек. Музыкалық өнердің майталмандары Уәлихановтың суреттелген еңбектерінде көрсетіліп, біздер үшін олардың маңызы зор екендігі айқын.

Шоқанның еңбектерінде қазақ және басқа да түрік халықтарының аспаптар туралы кең түрде жазылған. Мұнда әйгілі қазақтың (домбыра, қылқобыз, сыбызғы) аспаптармен бірге ұмытылып кеткен (шындауыл, мүйіз, сырнай, асатаяқ, хәнбе) аспаптары туралы жазылған. Басқа халықтардың аспаптары, сондай-ақ дутар, гитар, гиджак, ситар, кастаньеттер, қоңырау, пибе сияқты аспаптар да суреттелінген.

Сонымен Шоқан Уәлиханов ақындық және музыкалық дәстүрінде қазақ халқының дарындылығын, ерекше талантын танығаны айқын. Шоқан Уәлиханов қалдырып кеткен мұрасында фольклорлық зерттеулер аса маңызды болып есептеледі. Халық музыканттар, олардың шығармашылық ерекшелері, аспаптар, ән-күй, аңыз-жыр туралы жиналған көптеген мәлеметтер қазақ музыкалық фольклористика үшін өте маңызды. Ғалымның жазылған әр-бір мақаласы халық шығармашылығына арналған. Бұл тұрғыда, қазақтың өнерін және де революция дейінгі басқа ұлттардың өнерін кейінгі ұрпаққа жеткізу, Шоқан үшін аса маңызды болғаны анық. Өзі білімді және білгір ғалым болғандықтан ол азаматтық борышы ретінде келесі ұрпақтарға ауызша дәстүрдегі мәдениетпен бірге музыкалық фольклор үлгілерін жинап, зерттеп қалдырған. Бұл тұрғыда Шоқанның ұлттық рухани құндылықтардың нақты келбетін табуын айрықша атап көрсетуді жөн көріп отырмыз. Ш.Уәлиханов өз ұлтының дара түлектерінің бірі. Осы жағыдайда әлемдік деңгейде, Шоқан Шыңғыс-ұлы Уәлихановты қазақ ұлтының дара тұлғасы ретінде жоғары бағалау қажет. Ол кейінгі ұрпақтар үшін өз азаматтық парызымен, ғылым мұрасымен мақтаныш сезім тудырады!

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Ахметова З.А. Казахское стихосложение. – А., 1964.
2. Ахметова М. Песня и современность. – А., 1968.
3. Бекхожина Т. 200 қазақ өлеңдері. – А., 1972.
4. Ерзакович Б.Г. Қазақ музыкалық фольклоры. – А., 1972.
5. Ерзакович Б.Г. Қазақ халқының музыкалық өнері. – А., 1966.
6. Жұбанов А.Қ. Ғасырлар пернесі. – А., 1972.
7. Затаевич А.Б. Қазақ халқының 1000 өлені. – А., 1964.
8. Мағауин М. Қобыз және найза. – А., 1970.
9. Марғұлан А.Х. Ш.Уәлихановтың өмірі және шығармашылығы. – А., 1984.
10. Сарыбаев Б. Қазақ музыкалық аспаптары. – А., 1978.
11. Сегізбаев А. Зерттеуші, ойшыл. – А., 1974.
12. Темірбекова А.З. Қазақ халық әндері. – А., 1975.

13. Тұрсынов Е.Д. Қазақ тұрмыстық ертегінің генезисі. – А., 1973.
14. Уәлиханов Ш.Ш., 5 томдық шығармалық жинағы. - Алматы, 1984-1985.
15. Уәлиханов Ш.Ш. 5 томдық шығармалар жинағы. - Алматы, 1961-1972.

ҚАЗАҚ МУЗЫКАСЫН ЗЕРТТЕУШІ ҒАЛЫМ, КОМПОЗИТОР, ҚАЗАҚТЫҢ ТҰҢҒЫШ ДИРИЖЕРІ, ҚАЗАҚСТАННЫҢ ХАЛЫҚ ӘРТИСІ АХМЕТ ЖҰБАНОВ.

Киякбаева С. С.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

«Музыка — жас азаматтардың ішкі дүниесін байытып, өмірді дұрыс түсінуге көмектеседі.» деген екен А. Жұбанов.

Ахмет Қуанұлы Жұбанов 1906 жылы 29 сәуірде Ақтөбе облысы Темір ауданында Ақжар деген жерде дүниеге келген. Ахметтің әкесі Қуан балаларын оқытуды армандайды, осы ниетпен Темір уезіне берілген екі мектептің бірін өз ауылында ашқызады. 1911 жылы Темір уезінде екі орыс мектебі ашылды. Сол жылы оқу бітірген Құсайын есімді мұғалім уезге келеді. Ол Ахмет Жұбановтың үйінде жатады. Құсайын домбыра мен скрипка, мандолин тартады, аздап нотадан да хабары болған. Осы аспаптың қайсысында ойнаса да Ахмет Жұбанов жанынан табылған.

Бес жастан асқан Ахмет сол аспаптың бәрінде ойнап кетеді. Дирижер өз естеліктерінде мектептегі ұстазының музыкаға деген ұмтылысын арттырғанын айтады. "Менің туып-өскен үйім – домбыра, ән, күй, жыр. Көркем әңгімені кәрі-жасына дейін қадірлейтін осындай ауылда өскен мен бес жасымда хат танып, домбыра тартып, өлең айтып, тақпақ жаттайтынмын. Ауылдың қақ ортасында суы мол үлкен құдық болатын, кешке қарай салқын түскен соң ауыл адамдары құдықтың басына жиналушы еді. Ән, күй, жыр тыңдап, ақындар айтысын тамашалайтынмын. Әсіресе, күйге деген ықыласы ерекше-тұғын. Күй тартпайтын кәрі-жас, әйел, еркекті кездестірмейтінбіз", - дейді естелігінде Жұбанов.

Тағы бір есте қалғаны, ауылдастарым қуанышты да, қаңғыны да өлең, жыр арқылы білдіретін. Сондықтан маған бүкіл дала ән-жыр айтып, күмбірлетіп күй тартып, әсем әсерге бөлейтін. Әнші, күйші, жырау дегендерді ауыл адамдары пір тұтатын, дейді дирижер.

Ахметтің әкесі Қуан 1919 жылы қайтыс болады. Содан кейін үн үш жасар Ахмет оқудан қол үзуге мәжбүр болады. Келесі жылы әкеден қалған аз ғана мал жұтап, үй ішінің бар ауыртпалығы баланың басына түседі. 1934 жылы бір топ домбырашының басын қосып, қазақ ұлт аспаптар оркестрінің негізін қалаған. Сол оркестрдің көркемдік жетекшісі әрі дирижері болған. Жұбанов өзі құрған оркестрге Құрманғазының атын береді.

1936 жылы алғаш Мәскеуде өткен Қазақ әдебиеті мен өнерінің онкүндігіне, кейін 1949 жылы өткен екінші онкүндікте де Құрманғазы атындағы халық аспаптар оркестрі үлкен абыройға ие болған.

1936 жылы композитордың "Музыка әліппесі" атты тырнақалды кітапшасы жарық көрген.

1945-1951 жылдары Алматы консерваториясының ректоры, 1954-1961 жылдары осы консерваториядағы өзі ашқан халық аспаптар кафедрасының меңгерушісі болып, қазақ халық музыкасының тарихынан, дирижерлік өнер мен аспаптану пәнінен сабақ берді. Қазақстан тарихындағы алғашқы дыбысты фильм "Амангелді" фильміне Михаил Гнесин мен Ахмет Жұбанов музыкасын жазды. 1968 жылы "Замана бұлбұлы" атты кітабы үшін Ахмет Жұбанов Қазақ ССР Ғылым академиясының Шоқан Уәлиханов атындағы сыйлығына ие болды. 1924 жылы дирижер ауыл комсомолына мүше болады. Сол жылы ауылында ашылған "Шамшырақ" оқу үйінің меңгерушісі болып, ауылдың мәдениетіне қызу араласады. Сол жылдары киноға барғанда дыбыссыз фильмді сүйемелдеп тұрған скрипкашымен танысады. Қарт музыкант жас жігітті ілтипатпен қарсы алады. Содан кейін кәсіби білім алу үшін Ленинградқа оқуға түседі. "1932 жылы оқуды бітіріп, аспирантураға түсті. Бірақ ол кезде

біздің үкімет хат жазып, училище ашылып жатқанын айтты. Музыкант керек екенін айтып, шақырды", - дейді Жұбановтың қызы Ажар Ахметқызы.

Ахмет Жұбанов 1933 жылы Алматы музыкалық драма училищесіне ұстаздық қызметке келеді. Осы кезден бастап өмірінің соңғы күндеріне дейін ол қазақтың музыкалық мәдениеті жолында қызмет етті. А.Қ.Жұбановтың мұрындық болуымен қыркыншы жылдары ұйымдастырылған ғылыми экспедиция сексенінші жылдарға дейін Қазақстанның түкпір-түкпірінен 10 мыңдай ән-күй нұсқаларын жинаған. Қазақтың кәсіпқой халық композиторларының өмір дерегін жинастырып, шығармаларын нотаға түсіріп, одан соң көнігі әнші-күйшілерге үйрету арқылы халықтың рухани игілігіне айналдыруда теңдессіз еңбекқорлық пен іскерліктің үлгісін Ахмет Қуанұлының өзі көрсетіп отырды.

Жасынан музыка өнеріне бейімділігін байқатып, домбыра, скрипка аспаптарында ойнауды меңгереді. Жас кезінде ауылдасы Талым күйшіден, ауыл мұғалімі Қ. Ашғалиевтен, әкесі Қуаннан, ағасы Құдайбергеннен тәлім алып, музыка өнеріне ден қояды. Темірде орыс халық аспаптар әуесқойлары оркестріне жетекшілік ететін (П. Черняктан сольфеджио, скрипка, музыка теориясы бойынша) сабақ алады.

Жұбановтың қазақ халқының ән-күй шығармаларының табиғаты мен ерекшелігі, ұлы күйшілер Құрманғазы, Дәулеткерей, Сейтек, Тәттімбет, Қазанғап туралы монографиялық ғылыми-зерттеу еңбектері- қазақ музыкасының ғылыми тарихын жасауға қосылған қомақты үлес болды.

А. К. Жұбанов — қазақ халқының қазіргі заманғы кәсіби музыкасының негізін қалаған аға буын композиторлардың бірі. Ол халық күйлерін оркестрге лайықтап, нотаға түсірді және қазақ музыкасын күрделі аспаптық симфониялық шығармалармен байытты. Олар «Тәжік биі», «Қазақ билері», «Төлеген Тоқтаров», «Ария», «Вокалдық сюитасы», «Абай сюитасы», тағы басқалар. А.Жұбановтың қазақ музыка тарихына сіңірген еңбегі ұшан - теңіз. Тарихқа көз жүгіртсек, 1966 жылы Ахмет Жұбановтың 60 жылдық тойы Шалқарда басталып, Ембіде жалғасқан екен. 1975 жылы 70 жылдық мерейтойы қарсаңында жазушы-академик Ғабит Мүсіреповтың алғы сөзімен қазақтың халық композиторларының өмірі мен шығармашылығы туралы «Ғасырлар пернесі» атты очерктер жинағы, қазақтың әнші-композиторлары, әнші-орындаушылары туралы «Замана бұлбұлдары» тақырыбында әңгіме-очерктер жинағы жарық көрген.

1996 жылы Ахмет Жұбановтың Орқаш ауылында өткен 90 жылдық мерейтойы да жоғары дәрежеде ұйымдастырылды. Ахмет Жұбанов – қазақ өнертану ғылымының жолбасшысы. Қазақ өнерінің Мәскеуде өткен тұңғыш онкүндігінде өзі құрған ұлттық оркестрдің атағын аспандатқан, операның шаңырағын көтеріп, қазақ музыкалық театрын құрған Латиф Хамиди екеуі бірігіп жазған «Абай» операсы мен 60 жыл бойы сахна төрінен түспей келе жатқан «Төлеген Тоқтаров» операсының, «Абай» симфониялық поэмасының, сан алуан камералық, вокалдық шығармалардың, «Қарлығаш», «Ақ көгершін» тәрізді ұмытылмас әндердің, тағы басқа көптеген өнер маржандарының авторы Ахмет Жұбановтың ғасырлық мерейтойы әлемдік мәртебе мен құрметке лайық етіп тойланған болатын. Жазушы Ғабит Мүсіреповтың Ахмет бабамыз туралы жазған «Халықтың қадірменді ұлы» атты мақаласынан үзінді: «Осыдан отыз жылдан астам уақыт бұрын Қазақстанның енді ғана өркендей бастаған жаңа тұрпатты мәдениетінің көкжиегінде жұртшылыққа аты беймағлұм бір жас жігіт бой көрсетті. Шын дарын екен – жас қайрат даңғазасыз-шусыз, едіреймей, елірмей, сыпайы да салмақты келді. Оның үстіне жас жігіт өзінің туған ағасы, ғылымның бірінші дәрежелі жарық жұлдызы, аса ірі филолог-ғалым Құдайберген Жұбановтың көлеңкесінде болды. Бірақ, ағасының көлеңкесінде тұрып та ол көзге айқын шалынды. Көлеңкемен қосылып кетер сұрғылт емес екен. Сол жас жігіттің аты – Ахмет Жұбанов еді»- деп жазады. Осы мақаласында жазушы Ғабит Мүсірепов Ахмет бабамызды қажырлы да қайратты, ойлы да білімді жас жалғыз өзі қазақ халқының рухани мәдениетінің көтерілмеген тыңын игеруге, қазақ халқының үні қосылмай келген музыкалық аспаптарының басын қосып, тыңнан жан бітіруге, музыкалық мәдениетін мәңгі өркендету жолдарын іздестіруге бірден кірісіп кеткенін тілге тиек етеді. Ахмет Жұбанов сияқты үлкен композиторды ғана емес, музыканы, музыка

тарихын зерттеуші білікті ғылымды тәрбиелеуге себепші болған алғашқы ұстазы Әшіғалиевке алғыс білдіре отырып, қазақ мәдени өміріне жаңа жол салып берген қайраткерді білім нәрімен сусындатқан Ленинград консерваториясына айрықша ықылас білдіреді. Жазушы қазақтың ұлт аспаптар оркестрінің құрылуын болмашы жерде күлден көтерілген Феникске теңейді. Композитордың ұлттық оркестрді құрудағы еңбегін елеулі әрі тарихи еңбек деп санайтынын жазады. Домбыра мен қобыз сынды көне музыкалық аспаптарды өзара үндестіре білген шеберлігін тілге тиек ете отырып, ұлт оркестрінің кіндік атасы – Ахмет Жұбанов екенін айтады. Жазушы бұған қоса халық композиторлары мен әншілері ғасырлар бойы жасаған, кең сахараның шартарабында бытырап, шашырап, шашылып жатқан мұраны бір жерге жинақтап, үлкен қазынаға айналдыру керек болғанын жазады. Осы істі техникумның қабырғасында бастап, ғылым академиясының Әдебиет және өнер институтының қабырғасында, қазақ музыка өнерінің қадірменді ақсақалы дәрежесінде аяқтағанын айтады. Ғабит Мүсірепов сазгердің шығармашылық жолындағы сапары қиындықсыз болмағанын тілге тиек етеді. Талай қиыншылықтар, талай оқаптар кездескеніне қарамастан, Ахмет Жұбанов қажымас қайраты мен тынымсыз еңбегінің арқасында алған бетінен талмай, өнер жорлынан ауытқымай мақсатына жеткенін жазады. Ахмет Жұбанов 60 жасқа толғанда Әбіш Кекілбаев атамыз «Лениншіл жас» газетіне (1966 жылы 29 мамыр) «Шын сүйері халықтың» деп аталатын мақаласын арнапты. Жазушының қаламынан туған мазмұнды мақаладан үзінді бергенді жөн санадық. «Осынау жердің бетінде бәрімізге бөлекше қадірлі, бөлекше сүйікті бір адам бар. Ол күнде ертемен сары ала таңнан тұрып, ақ бас Алатаудың көгілдір бұйратының баурайындағы шағын бағында тамылжыта сайраған сандуғашты тыңдайды, сосын күнде думан, күнде жиын болып жатқан қалаға келеді. Қаланың көл-көсір ырду-дырдуының ішінде құлағын үнге төсеп, үнсіз келе жатады. Көз алдында – өткені, бүгіні, ертеңі», - дейді Әбіш атамыз. Әбіш Кекілбаев өмірге қазақтың тұңғыш оркестрі келгенін, онымен бірге қазақтың тұңғыш кәсіби дирижері келгенін осы мақалада жазады. Ахмет бабамыз сазгерлердің шығармаларына интерпретация жасап, оркестрге түсіру арқылы қазақ халқының рухани дүниесіне мұра боларлық музыкалық шежіресін жасап кеткені туралы тебірене қалам тербейді. Осы орайда автор Ахмет бабамыз қазақтың тұңғыш оркестрін құрған талантты дирижер ғана емес, көреген зерттеуші екенін жазады. Ахмет Жұбановтың қаламынан туған қазақтың тұңғыш музыкалық әліппесі әлденеше кітаптың салмағын көтерерлік салмақалы зерттеу еңбектеріне айналғанын тілге тиек етеді. Ахмет Жұбанов туған халқының өнер қазынасын төкпей-шашпай жинақтап, зерттеу барысында өзінің сазгерлік талантын шыңдап, әрі таныта білді. Замандасы Латиф Хамидимен бірге жазған «Абай» операсы қазақ мәдениетінің тарихына алтын әріптермен жазылатын туынды болып қалатынын жазады.



Музыкада Абайдай кемеңгердің сом тұлғасын көркем етіп жасй білу ұлы ойшылдың өзі көтерілгені азаматтық, суреткерлік биік деңгейін талап етеді. Қазақ операсының інжу маржанына айналған «Абай» операсының сәтті шығуы – қос композитордың талантының құдіреті әрі Ахмет Жұбановтың өткір де көреген ойының әсері деген пікір білдіреді. Сазгердің қаламынан туған қаншама әндер мен романстар, сюиталар қазақтың музыкалық қазынасының асқар биігі деп жазады. "Ол – тумысынан ерекше туындыгер, ерекше композитор. Оның барлық музыкасы өміршең. Оның композиторлық таланты опералық шығармаларды шығаруда кеңінен ашылды деуге болады", - дейді Ахмет Жұбановтың шөбересі, дирижер Алан

Бөрібаев. Музыка өнеріндегі сара жолды дарынды композитор, сарабал ұстаз, сұңғыла ғалым Ахмет Жұбанов ауыр науқастан 1968 жылы 62 жасында дүние салды. 1938 жылдан бастап Ахмет Жұбанов композиторлық жұмыспен айналыса бастайды. Жазушы Ғабит Мүсіреповтің "Қозы-Көрпеш – Баян сұлу" драмасына, Мұхтар Әуезовтің "Абай" спектакліне, "Амангелді" кинофильміне музыка жазды. Камералық шығармалардың ішінде "Қазақтың

жеті биі", "Тәжіктің он биі" сияқты фортепианоға арналған, "Ария", "Көктем", "Жезкиік", "Романс" сияқты қобызға арналған шығармаларының қазақ өнерінде алатын орны ерекше. Ахмет Жұбанов 1936 жылы "Халық композиторлары. Құрманғазы", 1942 жылы "Қазақтың халық композиторларының өмірі мен творчествосы" атты кітаптарын жазды.

Ахмет Жұбановтың композиторлық шығармаларының көрнектілері Латиф Хамидимен бірлесіп жазған "Абай" (1944 жылы) және "Төлеген Тоқтаров" (1947 жылы) опералары, қызы Ғазиза Жұбанова аяқтаған "Құрманғазы" (1970 жылы) операсы. Қазақстан тарихындағы алғашқы дыбысты фильм "Амангелді" фильміне Михаил Гнесин мен Ахмет Жұбанов музыкасын жазды. 1968 жылы "Замана бұлбұлы" атты кітабы үшін Ахмет Жұбанов Қазақ ССР Ғылым академиясының Шоқан Уәлиханов атындағы сыйлығына ие болды. Жұбановтар әулеті дарын қонған отбасы. Қорыта келе, сөзімізге Ахмет өнер саласындағы бірінші академик болғаны, бауыры Құдайбергеннің қазақ тіл білімі саласын зерттеген профессор екені дәлел бола алады. Ахметтің қызы Ғазиза Жұбанова қазақ әйелдерінің ішінен шыққан бірінші кәсіби композитор, жиені Алан Бөрібаев дарынды дирижер. Құдайберген Жұбанов – қазақ тілінің теориялық негізін қалаушы, қазақ тіл білімінің тұңғыш профессоры, педагог, түркітанушы. Ал оның ұлы Асқар Жұбанов өмірін математикалық лингвистикаға арнаған ғалым.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Жұбанова, Ажар. Ахмет Жұбанов – қазақ халқының атақты ұлы = Ахмет Жұбанов - великий сын казахского народа: монография / А. Ажар. Жұбанова. - Алматы: Көркем, 2006. – 36.
2. Жұбанов, Ахмет Қуанұлы. Өскен өнер: (мақалалар мен зерттеулер) / А. Қ. Жұбанов. - Алматы: Ғылым, 1985. - 244 б.

МУЗЫКАНЫҢ АДАМ ДЕНСАУЛЫҒЫНА ӘСЕРІ

Казакбаева А.Д.

Қазақстан республикасы, Алматы қ.

Дүние есігін ашқаннан бастап адам құлағы неше түрлі әуенді естиді. Бірі жағымды, бірі жағымсыз, бірі қорқынышты, ал енді бірі жан сергітерлік болады. «Әлдиен» бастау алатын әуезді музыкалар адам санасына да, физиологиялық тұлғасына да әсер етеді екен. Бұл ежелгі дәуірден дәлелденіп келе жатыр. Мысалы, Көне Мысырда ұйқысыздықты хордың ән шырқауымен емдеген екен. Ал Ежелгі Қытайда музыка буын және қан тамырлары ауруына ем болған. Антикалық дәуірдің философтары музыкалық терапия туралы трактаттар жазған. Олай болса, музыканың адам ағзасына қалай әсер ететінін байқап көрейік. Ғалымдар адам физикалық күш жұмсағанда, бұлшықет шамадан тыс қызмет атқарған кезде музыка тыңдап жүрсе, ол оның жұмыс жасау қабілетін екі есе арттырады екен. Жаттығу залында жүргенде, жүгіргенде спортшылар құлаққаппен ән тыңдап жүреді. Бұл сол зерттеудің нәтижесінен алынған. Жігерлендіріп, рух сыйлайтын әуендер тез қозғалуға мүмкіндік береді. Әр нотаның бұлшықетке берері көп.

Музыка емдеудің тиімді құралы. Мысалы, Альцгеймер ауруы немесе деменциямен ауыратын адамдар үшін таптырмас құрал. Жақында фин ғалымдары музыканың көмегімен науқастардың жады мен көңіл-күйінің жақсаратынын дәлелдеді. Музыкалық терапияның тарихы бірнеше мың жыл бұрын басталды. Антикалық дәуірде Пифагор, Аристотель және Платон музыканың шипалық әсері бар екенін дәлелдеді. Ең ұлы дәрігер Авиценна жүйке және психикалық ауруларды емдеуде музыкалық терапияны қолданған. Қазіргі заманғы еуропалық медицина музыкалық терапияны ХІХ ғасырдың басынан қолдана бастады. Француз психиатры Жан Этьен Доминик Эскироль психиатриялық мекемелерде музыкалық

терапияны қолданысқа енгізді. Медицинада музыканы қолдану негізінен эмпирикалық сипатқа ие. Мысалы, Голландия мен Францияда хирургияда музыка арқылы емделу әдетке айналған. Ал музыка адамның ерекшеліктеріне, оның ауруларына және физиологиялық құрылымына байланысты жеке таңдалады. Дұрыс таңдалған классикалық музыка адамның жүрек-тамыр жүйесіне оң әсерін беріп, адамның әл-ауқатын жақсартады және жалғыздықты жеңуге көмектеседі. Жоғары жиілікті дыбыстардың адам психикасына әсерін алғаш зерттеген француз отоларингологы А.Томатис болды. Зерттеу нәтижесінде адам музыканы жай ғана естімейтіні белгілі болды. Адам қабылдаған тербелістер электрлік импульстарға айналады. Сол арқылы миға жіберіліп, құлақтың нервтеріне әсер етеді. Швед музыкалық терапия мектебінің өкілі А.Понтвик психикалық резонанс концепциясын дамытты. Бұл адам санасының терең қабаттары дыбыстық гармоникалық формалармен резонанс тудыратынын көрсетіп берді. Музыканың адам өміріндегі рөлі. Музыканың жан-жануарларға, өсімдіктерге, адамдарға жағымды әсері туралы ежелгі өркениеттердің ілімдері. Музыкалық терапия саласындағы заманауи зерттеулер. Қоңырау соғуының және музыкалық аспаптар үнінің емдік құбылысы. Музыка тыңдау ашушандықты, көңіл-күйді азайтуға және өмірдің әлсіздігін сезінуді және сіз бір бөлігі болып табылатын табиғаттың ұлы тіршілігіне қатысыңызды арттыру үшін (Қоңырау соғуы). Зерттеушілер белгілі бір ырғақ пен үндестік адам ағзасының иммунитетін көтеретінін айтады. Мәселен, қоңырау үні, тибет ыдыстарының даусы, т.б. Олар ағзадағы микробтарды, жағымсыз заттарды өлтіре алады. Кей музыка ота үстелінде жатқан науқастың ауруын сездірмейтін күшке ие бола алады. Адамның жүйке жасушасын ұйықтата алатын әуендер қан айналым жүйесін де бірқалыпта ұстап тұрады.

Өмірдің мәселесі. Тұлғаның рухани саласы және психологиялық денсаулық. Денсаулық гармониясы туралы түсінік. Гармониялық емдеу жүйесі психотерапия, арт-терапия, соматерапия. Музыка тыңдау ашушандықты, көңілсіздікті азайту және өмірдің әлсіздігі мен сіз бір бөлігі болып табылатын табиғаттың ұлы тіршілігіне қатысыңыз туралы сезімді арттыру үшін Л.В.Бетховен Соната №14. Арт терапия сурет арқылы жеткізу болып табылады. Ол жасырынған қабілетті шығаруға қоғаммен байланыс орнатуға жеткізу мүмкіндік береді өзін өзі бағалауды үйретеді. Эмоцияны реттейді. Арт-терапияға би, ән айту, ойын ойнау, сурет салу кіреді. Ал қазір қуыршақ терапияға музыка терапия жаңа түрлері енгізілген. Осы арқылы арқала науқас балалық шағындағы оқиғаларымен бөліседі. Содан кейін мазалап жүрген мәселерін дәрігерге айта бастайды. Әлемнің көптеген елдерінде музыка терапиясы арнайы білімді қажет ететін көмекші, денсаулық сақтау мамандығы болып табылады. Музыкалық терапевтер басқа мамандармен ақпарат алмасады. Емдеуші дәрігер, психолог, мұғалім, логопед, тәрбиеші, тіпті, музыка терапиясы емдеудің негізгі түріне айналады.

Денсаулықтың рухани-генетикалық теориясы. Денсаулықтың жеке және әлеуметтік факторлары.

«Денсаулық» ұғымы. Қалыпты толыққанды өмірге тек жақсы денсаулықпен қол жеткізуге болады. Денсаулықтың күйі көптеген биологиялық және әлеуметтік факторларға байланысты болады. Егер адам организміндегі барлық физиологиялық процестер (тамақтану, тыныс алу, зат алмасу және т.б. қалыпты жүрсе, онда адамның денсаулығы жақсы болады. Денсаулығы дұрыс адамның организмінде барлық компоненттер үйлесімді әсер етеді. Бұлар - денсаулықтың физикалық (организм — тірі ағза ретінде), психикалық (адам - әлеуметтік тұлға ретінде), адамгершілік (адам - қоғамның өкілі ретінде) компоненттері. Денсаулыққа әсер ететін факторлардың ішінде ең жетекші орынды физикалық рухани және әлеуметтік факторлар алады. Дүниежүзілік денсаулық сақтау ұйымының зерттеулеріне қарағанда адам денсаулығының 50-55%-ы өмір сүру салтына, яғни адамның өз денсаулығына қалай қарайтындығына байланысты, Бұл - салауатты өмір салтының шарты. Ашу мен ашулануды азайту үшін музыка тыңдау. Г.Ф. Гендель. Скрипка мен оркестрге арналған соната. Г.Ф. Гендель «Пассакалья».

Ағзаның емдік мүмкіндіктері Көптеген адамдар ағзаға ненің пайдалы, ненің зиян екенін түсіне бермейді, осыдан аурудың алдын алуды білмейді. Денсаулықты сақтауды

дәрігерлерге жүктеп жүргендер аз емес. "Омыртқа жотасы - дененің тірегі. Ол бір-бірімен буын арқылы жалғасқан 33-34 омыртқадан тұрады. Омыртқа жотасын беске бөледі: 7 мойын, 12 көкірек немесе кеуде, 5 бел. 5 сегізкөз, 4-5 құйымшақ омыртқалары. Мұның ішінде құйымшақ және сегізкөз омыртқалары бір-бірімен бірігіп кеткен, қалғандары жеке-жеке болады

Стрельникова әдісінің тиімділігінің мысалдары. Әдістеменің даму тарихы. Денсаулық сақтау министрлігі парадоксальды тыныс алу жаттығулары туралы. Парадокстың мәні. Стрельникова әдісі өзін-өзі емдеу әдісі ретінде. Тыныс алу жаттығулары мен дене тәрбиесінің айырмашылығы. Музыкалық шығармалар адам ағзаларының әртүрлі жүйелеріне тікелей әсер етеді, тыныс алудың тереңдігіне, жүйке жолдарының жылдамдығына, жүректің жиырылуына, бұлшықеттердің босаңсуына немесе кернеуіне әсер етеді. Терапияның әсерінен эмоционалдық жағдайдың өзгеруі байқалады. Мысалы: Мазасыз адам тыныштала бастайды. Белгілі бір дәрі-дәрмектің көмегімен және музыка тыңдағанда жүрек соғу жиілігі төмендейтіні байқалады. Болып жатқан оқиғаның сәтті нәтижесі туралы алаңдаушылық пен белгісіздік сезімін азайту үшін музыка тыңдау. Ф.Шопен №4 прелюдия И.Штраус. Вальс. Тест «Дұрыс тыныс алуды білесіз бе» Емдік гимнастика – қазіргі заманда кең тараған ұғым. Ол емдеу әдістерінің тиімді түрлерінің бірі. Біздің елде ол негізінен советтік дәуірде ғана дамыса да өзінің түп-тарамын осыдан бірнеше ғасыр бұрын, сонау ықылым заманнан бастайды. Емдік гимнастиканың шығу және даму тарихына арналған ғылыми еңбектер көптеп саналады, әсіресе емдік жаттығулардың денсаулыққа әсерін анықтауға П.Ф. Лесгафт, И.М. Саркизов-Серазини, В.М. Мошков, Д.Ф. Шпаковский, т.б. сияқты ғылымдар үлкен үлес қосты. Әр ғасырдың өзіне тән емдеу әдісі және соған сәйкес дене тәрбиесі болған. Мысалы, бойындағы дерттен арылу үшін, адам табиғаттың сыйы – суды, жарық сәулені, әр түрлі қимылқозғалысты пайдаланған. Мәселен, Қытай, Үнді елдерінде жаттығуларды біздің дәуірімізге дейінгі 3000-1800 жылдары кең пайдаланған. Олар ішкі ағзалар ауырғанда, буындар зақымданған кезде тыныс мүшелері арқылы дұрыс дем алуды мұқият қадағалаған. Сол сияқты массаж, ырықсыз қозғалыстар, қарсыласу қимылдарын пайдаланған. Емдік гимнастика ежелгі Греция елінде де үлкен қарқынмен дамыған. Оған мол үлес қосқан атақты ғалым – медициналық атасы – Гиппократ (біздің дәуірімізге дейінгі 400-370 жыл) еді. Ежелгі Рим медицинасында емдік гимнастиканың пайда болуына ықпал жасаған, үлкен еңбек сіңірген, атақты ғылымдар Целий, Цельс, әсіресе, белгілі рим дәрігері Гален болды (біздің дәуірімізге 200-130 жылдар шамасы). Целий өз туындыларында көптеген созылмалы ауруларға қарсы, міндетті түрде, дене тәрбиесін қолдану керектігін атап көрсеткен. Әсіресе сал, нерв жүйесі ауруларын жазуда емдік гимнастика мен массаждың айрықша пайдалылығын дәлелдеген. IX – X ғасырларда ғұлама ғылым, әлемге аты әйгілі ұлы дәрігер Авиценна (Әбу-Әли Ибн Сина) осы салада үлкен еңбек жазып шыққан. Ол өз қағидасында күн сәулесін, ауаны және дене тәрбиесін әр адамға жасына байланысты ұтымды пайдалануды ұсынды. Орта ғасырда дін ықпалы басым болғандықтан, медицина керенаулап, оған қоса емдік гимнастика да тоқырап қалды. Ғылым мен өнердің жаңарып қайта өрлеген дәуірінде дәрігерлік музыкамен гимнастика туралы туындылар қайтадан шыға бастады. Атақты ғалым Тисонның бірнеше еңбектері, Гофманның «Ортопедия туралы трактаты», Меркуриалистің «Гимнастика өнері» атты ғылыми анықтама кітабы жарық көрді. XVI – XVII ғасырларда Россияда медицина саласында аурудың алдын алу шаралары қолға алынып, өскелең келешек ұрпақ үшін ең қажет нәрсе қимыл-қозғалыс, оның ішінде дене шынықтыру жаттығулары деп тапты (М.В. Ломоносов, А.П. Протасов). XVIII – XIX ғасырларда емдік қасиеті бар музыкалық жаттығулар туралы пікірлер көбейе бастайды. Европада Лингтің швед гимнастика жүйесі кең тарады. Көптеген емдік гимнастикалар шведтік гимнастика жүйесінің бір тарауы болғанымен педагогикалық әскери және эстетикалық гимнастика болып есептеледі. Линг гимнастикасының негізгі мақсаты – буындарды зақымдайтын ауруларға қарсы емдік жаттығулар қолдану еді. Осы кезде орыс терапия мектебінің негізін қалаушы М.Я. Мудров және көрнекті хирург Н.И. пироговтың емдік гимнастикасын ішкі ағзалар ауырғанда, жарақаттанып жараланғанда қолдану өте қажет деген тұжырымы кең тарады. №

Емдік гимнастиканың кең таралуына үлкен ықпал жасаған ғалым П.Ф. Лесгафт. Ол анатомиялық-физиологиялық құбылысты негіздей отырып, дене тәрбиесін аурудың алдын алу ісінде өте жоғары қойды.

Музыка терапиясы, вокалдық терапия, музыка терапиясы, халықтық өнер терапиясы, ырғақ терапиясы, лооритмика. Бұл – халықтық ем-дом жасау ісінде адамзат игілігіне жарап келе жатқан қолданыста бар дүние. Тіпті, тарих қойнауына көз жүгіртсек, ежелгі грек философы Пифагор музыканың адам ағзасына, көңіл күйіне қалай әсер ететіні туралы ғылыми анықтама берген. Сондай-ақ ертедегі қытай, үнді дәрігерлері мен емшілері, философтары мен музыканттары музыканы сырқатты емдеуге пайдаланғаны белгілі. Сол сияқты, қазақтың көнеден келе жатқан ауыз әдебиеті жырлары мен аңыз-әфсаналарында да сиқырлы қобыз, күмбірлеген домбыра мен сызылған сыбызғы үнінен шығатын музыкалық туындылардың адам организміне оң әсер етіп, жалпы психологиялық емдік сипатта шипалық қасиеттері болғандығы белгілі. Ендеше, «музыкатерапевт» деген терминдік атау әр кезеңдерде әрқалай үлгіде айтылып келгенімен, жалпы адамзат баласының тұрмыс-тіршілігінде ажырамас құндылықтарға айналған деуге толық негіз бар. Десек те біз бүгін тәуелсіздік жылдарындағы музыкатерапевтік қызмет турасында ой өрбітпекпіз. Ендеше, ендігі сөзіміз осы саладағы озық технологияларды қолданысқа енгізе отырып, жаһандық деңгейдегі жаңашылдыққа бет бұрған еліміздің музыкамен емдеу ісінің жай-күйі жайында өрбімек. Ашығын айтсақ, музыкамен емдеу ісінің мамандары Қазақстанда «музыкатерапевт» деген ресми атауға 1995 жылдан кейін иелене бастады десек, қателесе қоймаспыз. Өйткені тұңғыш рет Алматы қаласында республикалық «Балбұлақ» балаларды оңалту орталығы ашылып, ол жерде церебралды сал сырқатына ұшыраған балаларды емдейтін орталыққа «музыкатерапевт» мамандығы керек-ақ болатын. Осылайша, бұл салада көш ілгері кеткен әлемнің озық тәжірибелерін осы орталықта кеңінен қолданысқа енгізу көзделді Табиғи шулардың дыбыстары және олардың адам ағзасына тигізетін пайдалы әсері. Жалпы тыныштық, тыныштық және өмірмен келісу үшін музыка тыңдау.

Музыканы қабылдаудағы эмоциялар мен сезімдер. Біздің сезімдер өмірімізге қалай әсер етеді. Жеке адамның эмоционалдық күйлері. Музыканы сезіну мәдениеті, есту сезімталдығы туралы түсініктер. Жаңашыл бағыттағы жас маманның түсіндіруінен түйгеніміз, музыкатерапевтік қызметтің ар жағында біз білмейтін нәзік иірімге толы оның түрлері де аз емес көрінеді. Рефлексивтік терапия (баланың есту, тыңдау, сезіну қабілетін дамыту), аспаптық терапия (қол, саусақтың қимылындағы моториканы дамыту), данс-терапия (тепе-теңдік қимыл-қозғалысты дамытуға бағытталған), дыбыстық терапия (тілінің мүкісі бар балалар үшін), вокалды терапия (балалардың аспаппен үндесе ән айтуда дыбыс шығару мен тыныс алу тәртібін үйретуге арналған) сынды мүгедек жанның мүмкіндігін ашуға және оны барынша дамытуға негізделгенін біреу білсе, біреу білмес. Негізінен ән айту дыбыстау мүшелеріне ғана емес, есту мүшелерінің жұмысына да тәуелді. Сондықтан да ән айту кезінде есту мүшелерінің дұрыс қалпын сақтау, ән шырқаудың дағдысын игеру мен дыбыстау жүйесін оңалтуға тиімді көмек береді. Ал ол үшін алдымен дұрыс тыныс алып үйрену қажет. Егер бала тиімді тыныс алып үйренсе, онда ән айтумен қатар дұрыс сөйлеу мүмкіндігі де қалыптасады.

Бүгінде бұл салада «музыкатерапевт-реабилитолог» термині кеңінен қолданысқа ене бастады. Ал латынның «реабилитация» сөзі «rehabilitas» - адамның зақымдалған қабілетін қалпына келтіру дегенді білдіреді. Осы сөздің медициналық-педагогикалық тұрғыдағы қазіргі мәні - мүмкіндіктері шектелген балаларды әлеуметтік ортаға бейімдеп, олардың психо-физиологиялық мүмкіндіктеріне сәйкес қоғамдық өмірге, еңбекке араластыру арқылы кемтарлық салдарын жеңілдету. Мұндай балалардың музыканы есту деңгейі мен есте сақтауы және музыка ырғағын сезіну қабілеті төмен болатындығын ескеріп, олармен музыкалық тәрбие жұмысының дұрыс ұйымдастырылуы қамтамасыз етілуі қажет. Сондай-ақ дәріс жүйелі және мақсатты түрде өткізіліп, әрбір баланың мүмкіншіліктері мен даму ерекшеліктері терең зерттеліп, зерделенуі керек. Мәселен, вокалдық терапияда балалар алғаш ән айтып үйренеді немесе жақсы көретін әндердің қайырмасын айтады. Міне, осы

орайда логопедтермен жұмыс жүргізілсе, құба-құп. Өйткені, бала тек ән айтуды үйреніп қана қоймайды, осыған ұмтылу арқылы өкпенің, қан айналымының жұмысын жақсартып, дене-бітімінің түзелуіне оң септігін тигізеді. Жалпы тыныштық пен тыныштық үшін музыка тыңдау Дж.С.Бах «Скрипка мен оркестрге арналған концерт»

Біздің міндетіміз - білім алушылардың бойында ізгілік, мейірім, адамгершілік сапаларының қалыптасуына құлшыныс тудыру, қазақ халқының салт-дәстүрін білугеклассикалықмузыканың қазақтың дәстүрлі әндері мен музыкасының адмға пайдасын маңыздылығы жайлы олардың дүниетанымдарын кеңейту. Осы орайда, білім алушылардың жас ерекшеліктерін ескере отырып, оларды өзара пікір алмасуға, ой тұжырымдауға, көпшілік алдында сөйлеуге, жұмыстарын қорғауға, командада өзара әрекеттестікте жұмыс жасау дағдыларын жетілдіруге жан-жақты ат салысу - парызымыз.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Қалиев С., Оразаев М., Смайылова М., Қазақ халқының салтдәстүрлері. Алматы, 1994. Integration of the Scientific Community to the Global Challenges of Our Time Materials of the IX International Scientific-Practical Conference. Lyon (France), February 7-9, 2024 www.regionacadem.org 173 inf.academ@gmail.com
2. Кенже Ахметұлы С., Қазақ музыкасының танымы, Алматы кітап, 2007 жыл. 3. <https://oqu-zaman.kz/>
3. Харлап М.Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. // Ранние формы искусства. Москва, 1972 г.
4. Байгаскина А.Е. Ритмика казахской традиционной песни. Алматы, 2003 г1.
5. Выготский Л.С. В92. Психология искусства. Ростов н/Д: изд-во «Феникс». 1998. – 480 с. <https://www.marxists.org/russkij/vygotsky/art/psychologia-iskusstva.pdf>
6. Элизабет Элен Блэкберн, Элисса Эпель "Эффект Теломер" Ақпарат дереккөзі: <https://massaget.kz/layfstayl/bilim/gumanitarly-lymdar/55601/>
7. Пол Каланити "Когда дыхание растворяется в воздухе" Ақпарат дереккөзі: <https://massaget.kz/layfstayl/bilim/gumanitarly-lymdar/55601/>

МУЗЫКА ӘЛЕМІНДЕГІ ФИЗИКА

Серікханова Г.С.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Мектепте қалыптасқан білімнің жоғары сапасы елдің жалпы мәдени деңгейінің кепілі болып табылады. Білім беру үрдісінің сапасының негізгі сипаттамасы оның нәтижелілігі болып табылады, ол оқушылардың хабардар болуымен, олардың функционалдық сауаттылығымен және құзыреттілігімен анықталады. Оқушылардың білім сапасы тек игерілген білім көлемімен ғана емес, оларды өз бетінші толықтыра білу қабілетінің дамуымен де анықталады.

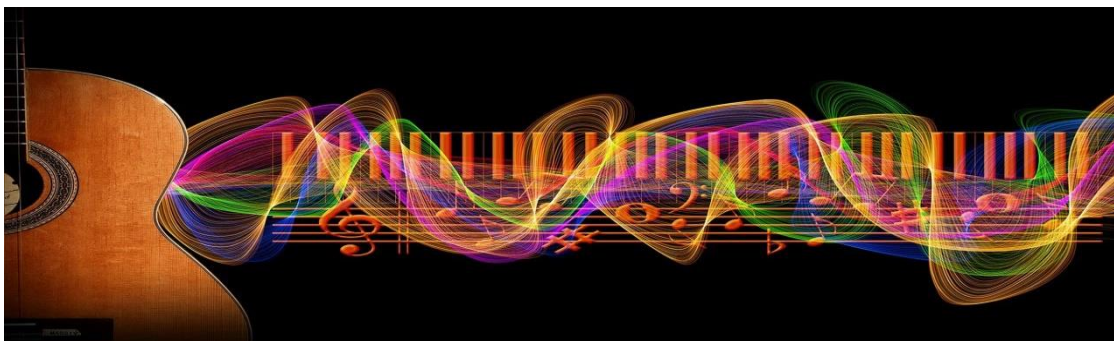
Физикалық білім қазіргі қоғам өміріндегі маңыздылығы, барлық жаратылыстану пәндерінің дамуына және ғылыми-техникалық прогресс қарқынына шешуші әсер етуіне байланысты оқушының жеке әлеуетіне сәйкес келетін білім деңгейін қамтамасыз ету үшін үлкен әлеуетке ие. [1]

Оқушының жеке әлеуетін дамыту үшін әр деңгейде танымдық базаны кеңейту қажет, бұл оқушылардың жеке білім беру бағытын таңдауға кең мүмкіндіктер туғызады. Физиканы оқуды барлық оқушылар өмірлік маңызды және қызықты деп қабылдауы керек. Физика оқушылардың шығармашылық қабілеттерін, олардың дүниетанымы мен сенімдерін қалыптастырады.

Гуманитарлық білім берудің жалпы тұжырымдамасындағы физика курсы, бір жағынан, «таза гуманитарлық мазмұнның» біржақтылығын түзету үшін, екінші жағынан, гуманитарлық білімге шынымен жалпы мәдениетті және заманауи болуға мүмкіндік беру үшін оны жаратылыстану және техникалық мазмұнмен толықтыруға арналған. [2]

Көптеген адамдар физика мен музыка арасында ортақ байланыс нүктелері көп екенін білмейді. Қалай болғанда да адам дыбыстар әлемінде өмір сүреді. Біз адамдардың дауыстарын, жануарлар шығаратын дыбыстарды, құстардың әнін, жаңбыр, теңіз шуын, жапырақтардың сыбдырын естиміз, гитара, скрипка, фортепиано шығаратын керемет дыбыстарға таңданамыз. Қандай да дыбысты естігеннен кейін, біз әдетте оның қайдан келгенін анықтай аламыз. Осы дыбыс көзін қарастыра отырып, біз әрқашан оның ішінен тербелетін нәрсені табамыз. Музыкалық аспаптар жасайтын шеберлер өз туындыларына жылдар бойы жинаған тәжірибесін салатыны сөзсіз.

Музыка мен дыбыс адам өміріндегі екі маңызды фактор. Олар адамға үлкен пайда әкеледі. Олар ақпараттың үлкен көлемін береді және осылайша адам өмірін жақсартады және байытады. Біз музыка әлемінде өмір сүріп қана қоймаймыз, музыка әрқайсымыздың ішкі жан дүниемізде. Ал физиканы музыканың атасы деп санай аламыз.



Көптеген атақты физика ғалымдары музыкаға құмар болды және әртүрлі музыкалық аспаптарда шебер ойнады. Людвиг Больцман Австриялық физик, молекула-кинетикалық теорияның негізін қалаушы үйінде музыкалық отырыстар ұйымдастырып, өзі фортепиано аспабында ойнайтын. Макс Планк неміс физигі, кванттық теорияның негізін қалаушы, досы Эйнштейнмен камералық шығармаларды жиі ойнады. Альберт Эйнштейн неміс ғалымы, салыстырмалылықтың негізін қалаушы, скрипкада керемет ойнады. Тамаша скрипкашы және суретші теориялық физик Яков Ильич Френкель болды. [3]

Музыканы тыңдаған кезде келесі сұрақтар ойға келеді: аспаптар дыбыстарды қалай ойнайды және әртүрлі аспаптарда ойнаған кезде бір әуен неге басқаша естіледі. Бұл сұрақтарды физика шешуге көмектеседі.

Ежелгі уақытта адамдар тек табиғи дыбыстармен қоршалған – құстардың әні, жаңбырдың, ағын судың, теңіз дыбысы, жапырақтардың сыбдыры, жануарлардың дыбыстары. Қазіргі таңда адамдарды көліктердің қозғалтқыштарының, ұшақ турбиналарының, сағаттың соғуы, музыкалық аспаптардың ішектерінің тербелісі, қоңырау соғу – бұл дыбыстардың барлығы адамдардың іс-әрекетімен жасалған жасанды дыбыстар қоршайды.

Дыбысты естігеннен кейін адам әдетте оның қайдан, қалай келгенін анықтай алады. Дыбыс ақпаратты беру және қабылдау құралы. Дыбыстық ақпарат пен дыбыстық жады адамның өмір бойы бірге жүреді, сондықтан білім алу және дыбыс физикасын зерттеу өзінің өзектілігін сақтап қалды. Мысалы, дыбыстың қасиеттерін білмей, акустикалық жүйелерде жоғары сапалы дыбыс көздерін жасау мүмкін емес. Адамдар дыбыстың қасиеттері туралы білімдерін пайдалана отырып, дыбыс оқшаулаудың әртүрлі түрлерін жасайды. Дыбыс туралы білім ғылымның түрлі салаларындағы зерттеулерде кеңінен қолданылды. Ал музыканың адамға, оның көңіл-күйіне әсер етуі өте зор. Ертеде адамдар дыбыстардың жағымды

үйлесімін тауып, солардың негізінде музыкалық әуендер жасауды үйренді және ежелгі дәуірден олар музыкалық аспаптар жасай бастады.

Сонымен адамға тигізетін әсері бойынша барлық дыбыстар музыкалық дыбыстар және шулар болып екі топқа бөлінеді. Пифагор біздің эрамызға дейінгі VI ғасырда әртүрлі ұзындықтағы созылған ішектерді зерттей отырып, екі ішектің бір мезгілде дыбысты құлаққа жағымды да, музыка тілінде консонанс, ал жағымсыз – диссонанс болуы мүмкін екенін анықтады. Г. Галилей тербелмелі үдерістерді зерттеу жалпы ғылымның болашақ дамуын қамтитынын мәлімдегенге дейін Еуропада музыка теориясы мен акустикасының дамуында түбегейлі ештеңе болған жоқ.

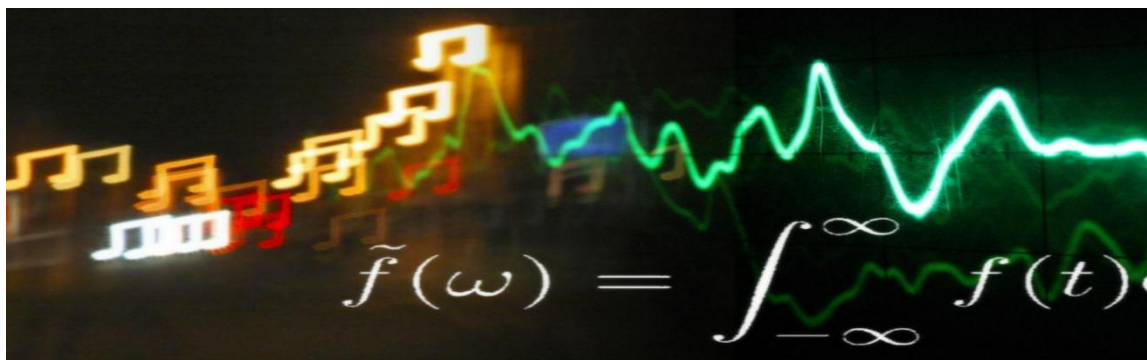
Г. Галилей музыканы өнер ретінде физика мен математикамен байланыстыруға тырысқан алғашқы ғалымы болды. Ал Гельмгольц физиологиялық және музыкалық акустиканың дамуына елеулі үлес қосты. Ол акустикалық резонанс теориясын дамытты және дыбыс толқындарының әсерін зерттей отырып, құлақтың моделін жасады. «Музыка теориясының физиологиялық негізгі ретінде есту түйсіктері туралы ілім» атты еңбегінде табиғи дыбыс қатарын зерттеп, естудің резонанстық теориясын жасады. Ол алғаш рет комбинациялық тондар теориясын алға тартты, оларды есту аппаратының механикалық жүйесінің сызықты еместігімен түсіндіреді, атап айтқанда құлақ қалқаны. Дыбысты зерттеу үшін Гельмгольц резонатор деп аталатын құрылғыны ойлап тапты. Диссонанс құбылысын консонанстардағы овертондар арасындағы соққылардың болуымен түсіндірді. Герман Гельмгольцтың шығармашылығы XIX ғасырдың соңы - XX ғасырдың бірінші жартысындағы неміс музыкалық теориясына елеулі әсер етті.[4]

Музыкалық дыбыс үшін ішектер мен дауыс сымдарының тербелістерінің белгілі бір уақыт аралығында болуы өте маңызды. Ал пойыздар мен вагондардың тербелісі біркелкі емес аралықта пайда болуы шу тудырады. Егер дыбыс музыкалық аспап арқылы жасалса, онда дыбыстың көзі тербелетін ішек немесе ауаның діріл бағанасы болып табылады. Бірақ дыбыс бізге қалай жетеді? Әлбетте, құлақ пен дыбыс көзін бөлетін ауа арқылы. Бірақ таралатын тербеліс толқын болып табылады, сондықтан дыбыс толқын түрінде таралады. Егер дыбыс толқыны ауада таралса, онда ол бойлық толқын болады. Ауаның дыбыстың «өткізгіші» екендігі 1660 жылы Р. Бойл жүргізген тәжірибе арқылы дәлелденді. Егер ауа сорғысының қоңырауының астынан ауаны сорып алсақ, онда орналасқан электр қоңырауының дыбысын естімейміз.

Физика тұрғысынан дыбыс атмосферадағы тербеліс пен өзгерістер нәтижесінде пайда болатын сұйықтарда, газдарда және қатты денелерде таралатын механикалық серпімді толқындар. Тіпті сөйлескен кезде біз әңгімелесушімізді естиміз, өйткені ол қоршаған ауаға әсер етеді. Сондай-ақ адам музыкалық аспапта ойнаған кезде, пианиноның клавиштарын басса немесе ішекті тартса, ол қоршаған ауада дыбыс толқындарын тудыратын белгілі бір жиіліктегі тербелістерді жасайды. Дыбыс тербелістерінің жиілігіне, дыбыс деңгейіне, ырғағы мен үйлесіміне байланысты дыбыс адам ағзасына оң және теріс әсер етуі мүмкін. Дұрыс таңдалған дыбыс тербелістері адамды белсендіре алады. Дыбыс көмегімен жүрек соғу жиілігін, тамыр соғуын, тыныс алуды, ас қорытуды үйлестіруге болады. Дыбыс толқынының тербелісі жиілігі Герцпен көрсетіледі. Неміс ғалымы, Карлсруэ университетінің профессоры, бірнеше академиялардың мүшесі Генрих Герц ашқан жаңалықтарымен адамдар күн сайын кездеседі. Ол динамика құбылысы мен электромагниттік толқындарды терең зерттеп, болашақта теледидар мен радио сияқты таныс нысандарды жасауға мүмкіндік берді.[5]

Музыкалық дыбыс – музыка мәдениетінің көпғасырлық даму барысында айқындалып, белгілі бір жүйелі қалыпқа түсіріліп, музыкалық ойды, образды бейнелеуде қолданылатын көркемдік құбылыс. Олардың дыбыс биіктігі, естілу күші, тембрі, ұзақтығы айқын. [6] Барлық музыка музыкалық дыбыстардан құралған. Музыкалық дыбыстың физикалық ерекшелігі ондағы дыбыс қысымы уақыттың кезеңдік функциясы болып табылады. Музыкалық дыбыстар жүйеге біріктірілген. Музыканы құрастырудың негізі дыбыс қатары болып табылады. Музыкалық динамикалық реңктер дыбыс шкаласына бағынады.

Музыкалық дыбыстарды жазу үшін ноталар қолданылады. Музыкалық акустика музыкалық дыбыстарды зерттейді.



Физика да, музыкалық акустика да дыбысты толқындық құбылыс ретінде мойындайды. Бұған жиілік немесе тон, амплитуда немесе дыбыс деңгейі, толқын ұзындығы сияқты сипаттамалар кіреді. Екі салада да дыбыстың ауа, су немесе қатты заттар сияқты әртүрлі орта арқылы қалай таралатыны зерттеу маңызды. Бұл заттардың дыбыс толқындарының жылдамдығы мен әрекетіне қалай әсер ететінін түсінуді қамтиды және физика да, музыка да резонанстық құбылыстарды қарастырады, онда объектілер немесе жүйелер өз жиіліктерінде дірілдейді. Бұл тұжырымдама музыкалық аспаптардың мінез-құлқын, инженерлік жобаларды түсіну үшін өте маңызды. Физика және музыкалық акустика дыбыстың бірдей бірліктерін пайдаланады, мысалы, қарқындылық үшін децибелдер және жиілік үшін герц. Дыбыс толқындарының әртүрлі беттерден қалай секіретінін, әртүрлі орталардан өткенде иілуін және кедергілерді айналып өтетінін зерттеу физикада да, музыкалық акустикада да маңызды.

Бірақ физикалық акустика дыбыстың вакуумдағы әрекеті немесе затпен әрекеттесуі сияқты негізгі ғылыми принциптерге назар аударады. Ол шуды бақылау, ультрадыбыстық технология және су асты акустикасы сияқты салалардағы зерттеулерді қарастырады. Ал музыкалық акустика бұл принциптерді музыканы жазуға, орындауға қолданады. Бұл музыкалық аспаптардың, концерт залдарының акустикасы және дыбысты қабылдаудың музыкалық шығармаларға қалай әсер ететінін түсінуді қамтиды. Физикалық акустика ең алдымен объективті ғылыми түсінуге қатысты болса, музыкалық акустика дыбыстың көркемдік және эмоционалдық жақтарын да қарастырады. Бұл әртүрлі акустикалық қасиеттердің музыканың эстетикасы мен әсеріне қалай әсер ететінін қамтиды.

Екі сала да дыбыс құбылыстарын сипаттау үшін математикалық модельдерді пайдаланады, бірақ физикалық акустика толқындардың мінез-құлқын және таралуын талдау үшін күрделірек математикалық құралдарды қамтиды. Негізінде, дыбыстың негізгі принциптері өзгеріссіз қалғанымен, музыкалық акустикамен физикалық акустиканы салыстырғанда физикалық акустиканың қолданылуы мен бағыттары әртүрлі зерттеу және зерттеу салаларына әкеледі. Дегенмен, физика да музыка да дыбысты түсінуге және оның біздің өмірімізге әсерін ғылыми жаңалық немесе музыкалық экспрессия арқылы түсінуге ықпал етеді. Акустикалық толқындардың осы сипаттамаларын зерттеу және түсіну бізді қоршаған ортадағы дыбыс құбылыстарын жақсы түсінуге, басқаруға мүмкіндік береді. Бұл акустикалық жүйелерді жобалау және құру кезінде әсіресе маңызды, мұнда белгілі бір дыбыс сапасына және оның берілуіне қол жеткізу қажет.

Акустикадағы ең маңызды жаңалықтардың бірі жаңа технологиялар мен әзірлемелер бізге жақсырақ дыбыс шығаруға, музыка тәжірибесін жақсартуға мүмкіндік береді. Музыкалық механиканың дамуымен синтезаторлар мен басқа заманауи аспаптарда әртүрлі физикалық арнайы әсерлер барған сайын көбірек қолданылатынына сенімдіміз, ал физика одан әрі жетілген сайын музыка ғылымы одан әрі дамиды.

Сонымен, музыкалық акустикадағы физиканы зерттеу ғылыми ұстанымдар мен көркемдік өрнектердің қызықты қиылысын ашады. Физика акустикасы дыбыс толқындарын, жиіліктерін және олардың мінез-құлқын түсінудің негізін қаласа, музыкалық акустика музыканы орындауға, одан ләззат алуға қолданады.

Негізінде, музыкалық акустикадағы физика ғылым мен өнер арасындағы үйлесімділікті терең бағалайды. Ол бізді скрипка ішектерінің күрделі тербелісінен бастап үлкен концерттік залдың таң қалдыратын акустикасына дейін дыбыстың сұлулығымен танысуға шақырады. Дыбыс сырларын аша отырып, біз қоршаған әлемді тереңірек түсініп, музыка тілі арқылы өмірімізді байытамыз.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Махамбетов.У.М. Физика пәні бойынша жанартылған мазмұндағы оқу бағдарламасының ерекшелігі / У.М.Махамбетов.- Текст: // Молодой ученый.- 2020.№9,1-с 22-23.
2. Паридинова.Б.Ж. Әлеуметтік-гуманитарлық білімнің заманауи қоғамдағы орны/ Б.Ж.Паридинова.- Текст: // Молодой ученый.2016 №19,2 с 32-34.
3. Дереккөз: <http://www.sunhome.ru/journal/125189>.
4. Воробьев.В.С. К 200-летию со дня рождения Г.Гермгольца / В.С.Воробьев - Теоретическая и экспериментальная психология-2021.Т 14 № 3 с 82-94.
5. Дереккөз: <https://biographie.ru/uchenie/heinrich-hertz>
6. Қазақ энциклопедиясы VI-том.

ЖАС МУЗЫКАНТТЫ ТӘРБИЕЛЕУДЕГІ ҰЛТТЫҚ ҚҰНДЫЛЫҚТЫҢ РӨЛІ

Жакишева Г.А.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

*«Балаңды өз тәрбиеңмен тәрбиелеме, өз ұлтыңның тәрбиесімен тәрбиеле»
Нақыл сөз*

Қазіргі кезеңдегі экономикалық-саяси өзгерістермен байланысты, еліміздің болашағына белсенді атсалысатын, өз халқының рухани қазынасымен, оның ұлттық мәдениетімен, дәстүрімен, өнерімен терең танысқан зерделі ұрпақты тәрбиелеу қажеттігі өзекті мәселеге айналды.

Қазақстан Республикасындағы барлық жалпы білім беретін ұлттық мектептерге арналған ортақ тұжырымдамада: мектептің басты мақсаты – жас ұрпақты ұлттық игіліктер мен адамзат мәдени мұрасының сабақтастығын сақтай отырып оқыту, тәрбиелеу және әрбірін жеке тұлға деп санап, оны жан-жақты дамуына мүмкіндік жасау делінген.

Бүгінгі таңда ұрпаққа әлемдік деңгейде өркениетті негізде білім мен тәрбие беру, ұлттық құндылықтарды олардың бойына сіңіру – педагог алдындағы үлкен міндет. Ұлттық құндылықтар арқылы тәрбиелеу дегеніміз – халықтың ғасырлар бойы жинақтап, іріктеп алған тәжірибесі мен ізгілік қасиеттерін жас ұрпақтың бойына сіңіру.

Бүгінгі таңда жаһандану үрдісі жүріп жатқан жағдайда ұлттық мүдде, ұлттық құндылық, ұлттық рухымызды сақтап қалу алдымызда тұрған үлкен міндет.

Адамзат тарихында ерте заманнан-ақ құндылықтардың қалыптасуы ойшылдар мен ғұламалардың назарында болған. Олардың тәрбиелік негіздері атадан балаға ұрпақтан ұрпаққа ізгі қасиеттер мен сезім ниеттерден тұрады. Қарапайым тілмен айтқанда, ұлттық құндылықтар белгілі бір ұлтқа ұлт азаматына тән зат, адами қадір-қасиет, яғни ғасырлар бойы жинақтаған ұлттық рухани және материалдық құндылықтар. Құндылықтарды сезім арқылы қабылдап, ал сана арқылы түсінуге болады, соның нәтижесінде тұлға құндылықты игереді,

соған сай әрекет етеді. Жеке тұлғаны ұлттық тәрбие арқылы дамыта отырып, нақты әрекет арқылы оқытуда төмендегі құндылықтардың болуы қажет: Ұлттық құндылықтарымызды әлемдік деңгейге шығаруға қабілетті тұлға тәрбиелеу үшін: жас ұрпақ ұлттық сана-сезімін қалыптастыру, туған халқына деген құрмет, сүйіспеншілік мақтаныш сезімдерін ұялату, ұлттық рухын дамыту; ана тілі мен дінін, оның тарихын, мәдениетін, өнерін, салт-дәстүрін, рухани - мәдени мұраларды қастерлеу.

Халықта «Балаңды өз тәрбиенмен тәрбиелеме, өз ұлтыңның тәрбиесімен тәрбиеле» деген нақыл сөз бар. Ол – тәрбиелеу мен оқытуға бағытталған мұрағаттар. Оларға меймандостық, сыйластық, имандылық, кішіпейілділік, салауаттылық, қайырымдылық, ізгілік, еркіндік, өнерпаздық, сыпайылық, мәдениеттілік, шығармашылық, рухани байлық, сүйіспеншілік сынды қасиеттер жатады. Кез келген ұлттың сипаты бес қағидаға келіп тіреледі. Біріншісі – тілі, екіншісі – діні, үшіншісі-дәстүрі, төртіншісі –тарихы, бесінші - атамекені. Құндылықтар – шынайы ғана болады, ол адамға тәуелді емес, дей тұрғанмен ол ең алдымен адам санасында орын алады. Ұлттық құндылық белгілі бір бағытты, мақсатты, жүйелі ұлттық көзқарасты, мінез-құлықтағы адамдық тәртіп пен рухани дағдыны қалыптастыратын жүйе. Олай болса, ұрпақ тәрбиесіндегі құндылықтар негізгі ізгілікті, ақылды адамгершілік, парасаттылық, имандылық мідеттерін ажырата біліп өзіне таңдау жасауы. Сан аулан ұлттық қазыналардың ішінде халық шығармашылығының музыкалық үлгілері ауызекі дәстүрдегі стильдік және функционалдық тұтас жүйесін құрайды. Әндер, күйлер, жұмбақ, қысқа тақпақ, мақал-мәтелдер, жаңылтпаштар, өтірік, өсиет өлеңдер, терме, желдірме, толғау және тағы басқалары сияқты жанрларда күнделікті өмірдің айнасы ретінде елдің менталитеті, оның өнегелік қасиеттері, рухани мұраттары көздің қарашығындай сақталып, көшпенді өркениеттің мәдениеті мен бірлігі, мәңгілік ой-арманы баяндалады. Қазақ халқының мәдениеті мен әдебиетін жан-жақты зерттеп, ұлттық ағарту ісінің негізіне ғылыми еңбектерімен үлес қосқан дарынды ғалым Шоқан Уалиханов (1835-1865) – “Қазақ даласындағы тәлім-тәрбиенің басты құралы – жыр, айтыс, өлең, терме т.б. деп, олардың түрлеріне талдау жасап дүниетанымдық, тәрбиелік мәнін жоғары бағалады”. Дарынды ғалымның данышпандық ой-мақсаттары қазақ халқының ұлттық өнеріне бір арна болып қосылған асыл мұра болып табылады. Қазақ халқының ғасырлар бойы сұрыпталып, жинақталып, ұрпақтан ұрпаққа жалғасып келе жатқан ұлттық өнер мұрасы шексіз. «Ел боламын десең, бесігіңді түзе» деген дана халқымыз бала тәрбиесінің бесіктен басталатынын меңзесе керек. Өмірге жаңа келген нәрестеге бесік жырын айтып ұйықтатудың өзі бала тәрбиесіндегі алғашқы қадамдар болып есептелген.

С. Сейфуллин қалдырған «Келіншектің бесік жыры» нұсқасында көрсетілгендей:

«Жақсы болып ержетсе,
Балапаны бөпесі,
Бағы ашылып, анасы,
Көкке тиер төбесі...
Әлди-әлди, балашым!
Ұйықтатайын тербетіп.
Тілегім сен, құлыным,

Үміт ақта ержетіп!», – деп жырлаған ана сәбиінің болашақта жақсы адам болатынына сеніммен қараған. Осы әннің өзі мәдени құндылықтарға тәрбиелейді. Балаға мейірлене қарап, үйрететін әніңді, оның сөздерін түсінікті, баланың өрісі жететін деңгейде жеткізе білсең бала да оны мейіріммен, қызығушылықпен қабылдайды. Бала өзінің айналасындағы достарына да мейірім сыйлап тұрады.

Жасөспірімдегі музыка әлемін түсініп қабылдауға, талғампаздығын тәрбиелеуде, эмоциялық сезімталдығын қалыптастыруда, білімді, мәдениетті болып өсуіне әсер етуде музыка өнерінің алатын орны ерекше.

Музыка — жасөспірімге дүниені жан-жақты танып-білуге көмектеседі, баланың ойына азық беріп, кеңінен және әдеттен тыс ойлауға үйретеді, халықтың рухани мәдениетіне жақындастыра отырып, патриотизм сезімін тәрбиелеп, адамгершілік және азаматтық

белсенділігін оятады. Сөйтіп, осының нәтижесінде қоғам үшін қажетті жеке адамның үйлесімді дамуына жәрдемдеседі. Музыка тілі — өнердің басқа салаларымен салыстырғанда күрделі тіл. Музыка айтылатын ой мен оқиғаны сазды дыбыстар арқылы береді, осыған байланысты музыканы қабылдауды оқушылардың бойында қалыптастыру елеулі қиындықтар тудырып, жан-жақты ойластыруды қажет етеді. Музыка өнерінің ерекшелігі – адамның жан дүниесіндегі сөз бен тіл жеткізе алмайтын құбылыстарды, сезімді дыбыс арқылы беруге мүмкіндік тудыруында.

Қазақстанда ұлттық музыка өнерінің дәстүрін зерттеп жалғастырушы композиторлар А.Жұбанов, М.Төлебаев, А.Затаевич, Е.Рахмадиев, С.Мұхамеджанов, т.б.

Композиторлардың шығармаларындағы ұлттық музыка өнері адамның қиялына қанат бітіріп, ойлау қабілетін дамытады, туған елін, жерін сүюге, мәдениетін, әдебиетін, өнерін эстетикалық тұрғыда қабылдап сезіне білуге үйретеді, имандылық, ізеттілік, парасаттылық тәрізді қасиеттерге тәрбиелеп, рухани азығын молайтады.

Бүгінгі қоғам құрылысының аса маңызды мәселелерін шешуде мектептің оқу- тәрбие үдерісін адамзаттың бүкіл тарих бойы жинақтаған білімі, тәжірибесі мен өнерін меңгерту арқылы жетілдіру, халық педагогикасының тәрбиелік мазмұнымен таныстыру қажеттігі туындап отыр. Музыка құндылығын сақтау және оны ұрпаққа жеткізу, балаларды ұлттық игіліктер мен адамзат мәдени мұрасының сабақтастығын сақтай отырып оқыту, тәрбиелеу, оның жан-жақты дамуына мүмкіншілік жасау – Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған республикалық музыка мектеп-интернатының негізгі мақсаты болып отыр.

Қазақстан Республикасындағы барлық білім беретін ұлттық мектептерге арналған ортақ тұжырымдама жасалды. Ол тұжырымдамада мектепті жаңартудың көкейкесті бағдарламаларын (оны ұлттық және дүниежүзілік өркениеттің диалектикалық бірлігін сақтай отырып дамытуға, ізгілендіруге), сондай-ақ мектептің ұлттық мәдени жасампаздық қызметін қалпына келтіруге негізделген. Уақыт озған сайын тәрбие беру, білім беру реформалары қоғамның дамуына қарай үнемі жаңғырып отырады.

Жалпы білім беретін қазақ орта мектебінде жүргізілетін өнер сабақтары қоғамда болып жатқан құбылысты, жаңа ойды бала санасына басқа сабақтардан бұрын жеткізуші болып табылады. Өнер-өмір шындығы. Өмір шындығы мектеп табалдырығын аттаған балаға білім беру, тәрбиелеуде жан-жақты қарастырылады. Сондықтан музыка сабағының әдіс-тәсілдері үнемі жылма-жыл өзгеріп, бала тәрбиесі ісіне жаңа нышандар жаңа бағдарламалар тудырады.

Жас музыкантты тәрбиелеу – бұл кәсіби оқыту мен музыкалық дағдыларды дамытуды ғана емес, сонымен қатар жеке тұлғаның құндылық негізін қалыптастыруды қажет ететін күрделі және көпқырлы процесс. Бұл процесте ұлттық құндылықтар музыкалық іс-әрекеттің жасанды аспектілерін ғана емес, сонымен бірге жалпы өнердің сипатын, дүниетанымын және көзқарасын анықтауда және қалыптастыруда маңызды рөл атқарады

Жеке тұлғаны ұлттық тәрбие арқылы дамыта отырып, нақты әрекет арқылы оқытуда төмендегі құндылықтардың болуы қажет:

- белсенді қарым-қатынас: оқушы мен мұғалімнің әрбір мәселеде өз көзқарастарын білдіріп отыруы;

- индивиттік: мұғалімнің әр жеке оқушының ерекшелігін дамыту, қоғам алдындағы жауапкершілігінің болуы;

- өзіндік тәртіп: өзіндік бақылау мен бағалауды шешім қабылдауды үйрену;

- шыдамдылық: әр түрлі пікірлерді қабылдай алу, бір-бірінің пікірлері мен ерекшеліктерін құрметтеу, қабылдау.

Ұлттық құндылықтарымызды әлемдік деңгейге шығаруға қабілетті тұлға тәрбиелеу үшін:

- оқушылардың сана-сезімін қалыптастыру;

- жас ұрпақ санасына туған халқына деген құрмет, сүйіспеншілік мақтаныш сезімдерін ұялату, ұлттық рухын дамыту;

- ана тілі мен дінін, оның тарихын, мәдениетін, өнерін, салт-дәстүрін, рухани-мәдени мұраларды қастерлеу;

- жас ұрпақ бойында жанашырлық, сенімділік, намысшылдық тәрізді ұлттық мінездері қалыптастыру сияқты міндеттерді орындағанда ғана біз мақсатқа жете аламыз.

Бала бойына ұлттық құндылықтарды дамытудағы негізгі құралдарға мыналарды жатқызуға болады:

- сыныптағы тәрбие сағаттары;
- баспасөз және қабырға газеттері;
- бұқаралық ақпарат құралдары;
- тәрбие шаралары (пікірталас, тәрбие сағаты, кеш, дәріс, таным-өнеге сағаттары, т.б.);
- кітап оқу;
- мектептен тыс және сыныптан тыс жұмыстарды ұйымдастыру;
- шығармашылық жобалар қорғау;
- қоғамдық ұйымдармен байланыс жасау;
- саяхат жасау;
- үйірмелерге қатысу.

Сонымен қатар, жас музыканттарды тәрбиелеуде ынтымақтастыққа, ансамбльдік ойынға, ұжымдық мәнерлілікке баса назар аудару керек. Топтық жаттығуларға, концерттерге, музыкалық іс-шараларға қатысу арқылы жас музыканттар ұжымдық жұмыстың құндылығын, өзара сыйластық пен ынтымақтастықты-үйлесімді қоғам құрудың маңызды қасиеттерін біледі.

Әлемнің екінші ұстазы Әбу Насыр Әл-Фараби домбыра аспабында ойнаған. Ол музыканы адам жанын тәрбиелеуге арналған құрал екендігін айтып кеткен. Домбыра – қазақтың жаны, ұлттың байлығы. Рухани кемелденуіміздің бірден бір жолы – ұлттық құндылықтарды ұлықтау. Аспаптың сүйемелдеуінде жыр орындап, төкпелетіп терме орындауға, күмбірлете күй шертуге болады. Құрманғазының күмбірлеген күйін, Тәттімбет, Дина сияқты аттары аңызға айналған күй күдіреттерінің әсем де, сазды әуендерін бойына сіңіріп өскен жас жаман болмауы тиіс. Қазақтың ән өнері мен күй өнерімен сусындап өскен баланың бойында адалдық, тазалық, сенімділік, өзіне деген құрметі болады. Сондай-ақ өзіміздің киелі домбыра аспабын ойнау кезінде, біз бірнеше пәндердің тілін кездестіреміз. Мысалы, домбыраны тартып үйренудің өзі еңбек, яғни оны еңбек пәнімен тығыз байланыстыруға болады. Ал домбыра тартып әр дыбысын есептеп ойнау үшін бала математика пәнін жете меңгеру керек. Домбыраны тартып қағу, перне басу, бір мезгілде әуен дыбысын анық шығару, оған қосылатын поэзия сөзін дауыс ырғағымен дәл айту логика пәнімен сәйкес келеді. Ал физика пәнінің домбыра аспабымен қатынасын, екі шекті бұрап тарту арқылы дыбысты естіп отырып, құлақ күйін келтірумен байланыстыруға болады. Сонымен қатар, күйді тыңдау, оның әуенін есту арқылы оқушылардың көз алдарында елестетіп түсінуі, оның бейнелеу пәнімен байланысын көрсетеді. Өздеріңізге белгілі күй – аспапты музыка, ал оған қосарлана жүретін әңгіме мен поэзия әдебиет пәнімен тікелей байланысын көрсетсе, ал терме – аспапты вокалды музыка мен оған қоса жүретін сөзі әдебиет ішіндегі мақал – мәтел мен афоризм. Жырға келетін болсақ, жыр ұзақ белгілі бір оқиғаларды суреттеп айтып беретін болғандықтан, біз оны тарих пәнінің еншісі деп білеміз.

Жаңа Қазақстан үшін қазақ өркениетін дамыту, салт-дәстүрін, әдет-ғұрпын, тілін, т.б. ұлттық құндылықтар аясында кеңейту - өзекті мәселенің бірі. Сондықтан алдымызда тұрған үлкен мақсат – ұлттық мұра құндылықтарын қазіргі таңның мәдени жетістітерімен үйлестіру. Сонда ғана тұлға бойында ұлттық рухани қасиеттер бірте-бірте қалыптасары сөзсіз. Тұлға бойындағы рухани құндылықтарды қалыптастырудың көзі, отбасы, әулет, әлеуметтік орта, мемлекет болса, ұлттық құндылық, ұлттық салт-сана, ұлт алдындағы міндет, парыз, намыс, ұлттық рух, ұлттық салт-дәстүр, тұлға бойындағы ұлттық құндылықтың жоғары көрсеткіші.

Мәдени мұраны сақтау: ұлттық құндылықтарға халықтың бай мәдени мұрасы, оның салт-дәстүрлері, әдет-ғұрыптары, музыкалық жанрлары мен аспаптары жатады. Осы мұраны

білу, құрметтеу жас музыканттың музыкалық талғамы мен стилінің қалыптасуына негіз болады.

Сәйкестендіру және өзін-өзі анықтау: ұлттық құндылықтар жас музыкантқа өзінің әлемдік мәдениеттегі орнын түсінуге және өзін белгілі бір мәдени дәстүрдің өкілі ретінде тануға көмектеседі. Бұл жеке тұлғаның тұтастығы мен өзіне деген сенімділігін қалыптастыруға ықпал етеді.

Әлеуметтік жауапкершілік: ұлттық құндылықтарды білу және құрметтеу жас музыканттың өз халқы мен мәдениеті алдындағы әлеуметтік жауапкершілік сезімін қалыптастырады. Бұл мәдени іс-шараларға қатысу, музыкалық мұраны сақтау және насихаттау, болашақ ұрпақты тәрбиелеу түрінде болуы мүмкін.

Қорыта айтқанда, бүгінгі күнде жас музыкантты тәрбиелеудегі ұлттық құндылықтар үшін ең алдымен тәрбие ережелеріне сүйене отырып, ұлттық дәстүрімізді, әдет-ғұрыптарымызды, дінімізді, ата-бабаларымыздан қалған насихат-мұраларды жастардың санасына сіңіре білуіміз қажет. Тәрбиенің көзі ата-бабамыздан қалған мұралар мен дана сөздер десек, біз соларды насихаттайтын жүргізушіміз. Бүкіл қоғам болып қолға алып, мәдениетті, тәрбиелі болып жүруді әрқайсысымыз өзімізден бастасақ, жас ұрпақтың тәрбиесі де өз жемісін берері анық.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Әдеп және жантану/ хрестоматия/ Атамұра Алматы, 1996.
2. Бастауыш мектеп журналы/ республикалық ғылыми-әдістемелік және педагогикалық журнал/ №7, 2007.
3. Елеукунов Ш., Замандас парасаты. Әдеби сын. Алматы: Санат, 1977 ж.
4. Сейтешев А.П., Садыков Т.С. Научные проблемы формирования личности и развития современного образования в РК. -Алматы: Ғылым, 1997. Б. 490.
5. Сынып жетекшінің анықтамалығы/ №1(01) 2009.

МУЗЫКА – БҮЛ ӘДЕМІ ДЫБЫСТАРДА БЕЙНЕЛЕНГЕН АҚЫЛ

Аксакалова М.С.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

"Музыка – ақыл өмірі мен сезім өмірі арасындағы делдал"
Л. Бетховен

Арт-терапия және музыкалық терапия – әртүрлі психологиялық бұзылыстары мен проблемалары бар клиенттерді емдеу және оңалту үшін өнер мен музыканы пайдалануға негізделген психологиялық тәжірибенің инновациялық әдістері. Арт-терапия – психологияда жиі қолданылатын әдістердің бірі. 1938 жылы суретші Адриан Хилл арт-терапия терминін алғаш қолданысқа енгізген. Соңғы онжылдықтарда терапияның бұл түрлері психология, психотерапия және осы саладағы мамандар мен зерттеушілердің назарын аударды. Бұл мақалада психологиялық тәжірибедегі арт-терапия мен музыкалық терапияның тиімділігі жайында сөз етеміз. Арт-терапия – адам бойындағы жасырынған қабілетті сурет арқылы шығаруға, қоғаммен еркін байланыс орнатуға мүмкіндік береді. Адамның эмоциясын реттей отырып өзін-өзі бағалауды үйретеді.

Арт-терапияға ертегі жазу, би, ән айту, ойын ойнау, фото-терапия, сурет салу кіреді. Ал қазіргі уақытта қуыршақ-терапия, музыка-терапия сияқты жаңа түрлері енгізілген. Бүгінгі қарастырып отырған бұл терапиялар өнер мен музыканы психологиялық мәселелерді жеңілдету күйзелістің алдын алу, сезімдер мен эмоцияларды зерттеу, жеке өсу мен өзін-өзі тануға қол жеткізу құралы ретінде пайдаланатын тиімді психотерапия әдістері. Музыкалық

терапия – психологиялық мақсаттарға жету үшін музыканы қолданатын психотерапияның бір түрі. Яғни, адам жанын әуезді әсем әуендер арқылы емдеу. Музыкалық аспаптарда ән айтуды, музыка тыңдауды және импровизацияны эмоцияларды білдіру, өзімен және басқалармен қарым-қатынас орнату, релаксация және стрессті жеңілдету үшін пайдалануға болады. Алайда айта кететін жайт, музыкалық терапияның адам психикасына әсері жайлы айтылып жүрген көптеген көңіл аударарлық пікірлер де жоқ емес. Практикада бұл әдісті белгілі бір жүйемен қолдана білу аса маңызды. Ол үшін баланың жас ерекшелігі, сол сәттегі жағдайы, психикалық өзгерістері, оның себептері туралы мәліметпен таныс болу шарт, әйтпесе кез келген жағдайда музыка терапиясын қолдану өз нәтижесін бере бермеуі де мүмкін. Терапияның бұл екі түрі де клиенттер үшін көптеген артықшылықтарға ие және зерттеулер олардың әртүрлі психологиялық жағдайларды емдеуде тиімді болуы мүмкін екенін көрсетеді. Музыканың адам ағзасына әсер ету механизмін ғылыми тұрғыдан түсінудің алғашқы әрекеттері XVII ғасырға жатады, ал эксперименттік зерттеулер XVII ғасырдың аяғы мен XIX ғасырдың басы. XX ғ. ғалымдар физиологиялық негізді эмпирикалық фактілерге келтіруге тырысты. Арнайы физиологиялық зерттеулер музыканың адамның әртүрлі жүйелеріне әсерін анықтады. Бірқатар зерттеулер музыканы қабылдау жүрек соғуын тездететіні, тыныс алу қарқынын жоғарылататыны, музыкалық тітіркендіргіштердің импульске, биіктікке, дыбыс күші мен тембрге байланысты тыныс алуына күшейтетін әсері анықталғаны дәлелденді. Сондай-ақ, тыныс алу қозғалысы мен жүрек соғу жиілігі музыкалық шығарманың қарқынына, тоналдылығына байланысты өзгергені анықталды. Музыканың адамға физиологиялық әсері жүйке жүйесінің және онымен бірге адам бұлшықеттерінің ассимиляциялау қабілетіне ие екендігіне негізделген. Музыканың түрлі ырғағы адам денесін тітіркендіріп, дененің физиологиялық процестерін ынталандырады. Қозғалыс ырғағы мен ішкі ағзалардың ырғағы арасында белгілі бір байланыс бар. Ырғақ қозғалыстар – бұл біртұтас функционалды жүйе. [1] Музыка жалпы көңіл-күйді орната алады, оны қабылдау кезінде пайда болатын бейнелердің эмоционалды бояуы музыкалық қабылдаудың жеке ерекшеліктеріне, музыкалық дайындық дәрежесіне және тыңдаушының интеллектуалды ерекшеліктеріне байланысты әртүрлі болады. Жеке элементтердің эмоционалды маңыздылығын зерттеу музыканың ырғақ, тоналдылық - олардың тітіркендіргіштік сипатына сәйкес келетін жағдайды тудыру қабілетін көрсетті. Кіші пернелер депрессиялық әсерді анықтайды, жылдам пульсирленген ырғақ қоздырғыш әсер етеді және жағымсыз эмоциялар тудырады, жұмсақ ырғақ тыныштандырады, диссонанстар – қоздырады, консонанстар – тыныштандырады. [2] Музыкалық тыңдау кезіндегі жағымды эмоциялар, Л. Выготскийдің пікірінше, "көркемдік ләззат" таза қабылдау емес, бірақ психиканың жоғары белсенділігін қажет етеді. Бұл жағдайда азапты және жағымсыз әсерлер белгілі бір разрядқа ұшырайды, жойылады, керісінше болады делінген [3].

XIX ғасырдың басында француз психиатры Жан Этьен Доминик Эскироль психиатриялық мекемелерге музыкалық терапияны енгізе бастады. Музыканы медицинада қолдану негізінен эмпирикалық сипатта болды. Еуропадағы музыкалық терапия мектептерінің әрқайсысының өзіндік тұжырымдамасы бар. Сонымен, Франция мен Голландияда музыкалық терапия психотерапия практикасында да, хирургияда да кеңінен қолданылады. Бұл жағдайда музыка оның денеге физиологиялық әсерін, адамның ерекшеліктерін, оның ауруларын ескере отырып таңдалады. Голландияда музыка жүрек-қан тамырлары ауруларын емдеуде де қолданылады. Белгілі бір классикалық музыка адамның жүрек-қан тамыр жүйесіне оң әсер етеді, жалғыздықты жеңуге көмектеседі, адамның әлауқатын жақсартады.

Музыка – ашық түстермен, сиқырлы әуендермен және жағымды тондармен ерекшеленетін ерекше әлем. Адамзат тарихына зер салсақ музыка арқылы ауруынан айығып, жан дүниесін тазартқандар аз болмаған. Музыканы бей-жай қалдыратын адам кемде-кем. Кейде өмірдің қарбаласынан шаршап, жанымыз тыныштық іздеген кезде құлағымызға құлаққап тығып алып, оңашада баяу әннің ырғағымен түпсіз ойларға тереңдегіміз келеді. Бесікке таянып айтқан анамыздың жырын тыңдап өскен болсақ, сол әуеннің жайдан-жай

айтылмайтынын түсінер едік. Баяу айтылған бесік жыры бөбектің жанын тыныштандырып, тәтті ұйқыға кетуіне әсер етеді. Қазақтың күмбірлеген қара домбырасынан төгілген Құрманғазы, Қазанғап, Динаның күйлері адамның жан-дүниесін емдеуге қолданылған. Музыка құдіретін ұлы Абай Құнанбаев «Құлақтан кіріп бойды алар, әнді сүйсең менше сүй» дегендей, музыканың сезім мүшелерімізге әсер етіп, бүкіл ағзамызға жағымды әсерін әсем ән мен тәтті күй арқылы әдемі суреттеп берген. Ұлы Абай музыка құдіретін сол кезде-ақ көрсете білген. Ал немістің музыка зерттеушісі Маттессон: «Адамның жан-дүниесі тәтті бір ұйыған, тыныштықта болу үшін жайлы, нәзік музыканы тыңдау керек», - деген.

Табиғат сазы түрлі жанрадағы музыкалар мысалы, ғалымдардың көптеген зерттеулері классикалық музыканың балалар мен ересектерге, сондай-ақ жануарларға, тіпті, өсімдіктерге пайдалы әсерін дәлелдеді. Адам тәнін музыкалық аспап ретінде қарастырсақ жүректің соғуы ең үлкен ырғақ болады. Сонымен қатар адам қорыққанда, уайымдағанда, уайымдап немесе қуанып шаттанғанда жүректің соғуы нағыз ырғақтық музыкаға айналады. Бір қызығы, әуезді музыка барлық тіршіліктің өсуі мен дамуын да ынталандырады.

Әрбір кішкентай балаға музыканы үйрету керек. Ол әр адамға күшті интеллектуалдық және эмоционалдық мүмкіншіліктердің дамуына әсер етеді. Бұл мидың нейрондық желісінің өте нәзік, талғампаз параметрі. Музыка тыңдау арқылы адам өзінің нейрондық желісін жаттықтырады. Яғни, осылайша миына жұмыс береді. Бала музыка ырғағын естиді, тыңдайды және осы ырғаққа билейді. Би баланың бұлшықеттерінің дамуына көмек береді. Музыканың барлық адамзат баласына тигізер пайдасы орасан зор. Бұл әркім үшін өте жақын әлем. Шығармашылықтың бұл түрі адамды ежелден бері сүйемелдейді және шынымен сиқырлы қасиеттерге ие. Бүгінде оның көптеген түрлері мен жанрлары бар, олардың әрқайсысының жеке жанкүйерлері, тыңдарманы бар. Әр адамның музыкаға жүрек қалауы әртүрлі.

Музыка күйзелісті жеңілдетеді бұл жай ғана алыпсатарлық емес. Музыка кеудедегі ашуды басатыны ғылыми дәлелденген. Күнделікті тіршіліктің толассыз сырғуы және тым көп жұмыс сізді күйзеліске алып келуі сөзсіз. Өмірдің күйбең тіршілігінен шаршадыңыз ба? Мұндай сәтте жаныңыз қалаған музыка тыңдаңыз. Бірақ құлаққаптағы мұндай трюк қажет емес екенін ұмытпаңыз. Уақыт өте келе құлақ қалқаны икемділігін жоғалтады, бұл танылатын шу деңгейіне қатты әсер етеді. Сондықтан қатты музыканы тек динамиктерден тыңдаңыз. Әр адам үшін өзінің жеке жанры жүрек қалайтын әуені болады. Сізді заманауи тректерден бұруға болады, ал жақсы ескі ретро жанға ерекше ләззат береді. Сондықтан кез келген алаңдаушылықты тастаңыз. Адам өмірінде музыка – ең жақсы дәрумен. Барлық дәрі-дәрмектер, өздеріңіз білетіндей қатаң түрде тағайындалады. Сіз классиканы шын жүректен сүюге міндетті емессіз. Жақсы музыканың дыбыстарымен кез келген апат нақты өлшемдерге дейін қысқарады. Қатыгез әлемге қоштасу жазбасын, тез арада жаман ойлардың етегіне кетпес бұрын сапалы тректің көмегімен қараңғы ойлардан аулақ болыңыз.

Музыка тұлғаның шығармашылық жағын дамытады. Жағымды музыка ми қызметінің шығармашылық аспектісіне жауап беретін жарты шарды белсенді түрде пісіре бастайды. Музыкаға қандай таланттар жақсы ашылады: сурет салу; поэзия мен проза жазу; ән жазу; мүсін; өз рецепті бойынша жаңа түпнұсқа тағамдарды дайындау; би қою. Біреудің күш-жігерінің нәтижесін естігенде, мен өзім өнерге араласқым келеді. Музалар сіздің қолдарыңыз бен аяқтарыңызды шығармашылық олимпті бағындыруға итермелейді. Мен сізге бұрын-соңды қылқалам алмаған болсаңыз да, тіпті, фантастикалық әңгіме жазу туралы ойламасаңыз да берілуге кеңес беремін. Бірақ бұл перспективалы мансаптың бастауы болуы мүмкін. Ас үйде шабыт көзі ретінде музыка туралы аздап сөз. Мен мұны жеке тәжірибемнен айтамын. Мен көптеген ер адамдар керемет аспазшылар екенін білемін. Жағымды музыканы ести жүріп дайындаған ас мәзірі шынымен жақсы болады. Тіпті, қамыр тезірек көтеріліп, керемет балғын болып шығады. Мүмкін бәрі көңіл-күйге байланысты шығар? Өйткені, олар ас үйде ашуланбау керек деп бекер айтпайды. Бос уақытыңызда не істеу керек: үйде немесе сыртта көңіл көтеруге арналған 150 идея барлығы сурет салуды бастауға тырысады, бірақ оның

үстіне қарындаш салынған қағаздың жанында отырасыз ба? Бұл үшін адам өміріндегі музыка қажет, сондықтан күнделікті өмірге арналған ойлар сіздің басыңыздан шығып, жарқын қиялға жол береді. Болашақ суреттің көңіл-күйіне айналу үшін тректерді таңдаңыз.

Соңғы онжылдықтардағы зерттеулер психологиялық тәжірибеде арт-терапия мен музыкалық терапияның тиімділігін растады. Бұл әдістер әртүрлі психологиялық бұзылулары мен проблемаларды емдеуге, сондай-ақ клиенттердің өмір сүру сапасын жақсартуға мүмкіндік береді. Осылайша музыкалық терапия музыканы түзету құралы ретінде қолданатын әдіс болып табылады. Музыкалық терапияның көптеген әдістері музыканы әсер етудің негізгі және жетекші факторы ретінде біртұтас және оқшауланған пайдалануды (музыкалық шығармаларды тыңдау, жеке және топтық музыканы тыңдау), сондай-ақ олардың әсерін күшейту және тиімділігін арттыру үшін басқа түзету әдістерін музыкалық сүйемелдеумен толықтыруды қарастырады. Қазіргі уақытта түзету жұмысында өнерді қолданудың бірнеше бағыттарын ажыратуға болады: психофизиологиялық (психосоматикалық бұзылыстарды түзетумен байланысты), психотерапиялық (психо-эмоционалдық саламен байланысты), әлеуметтік-педагогикалық (эстетикалық қажеттіліктердің дамуына, жалпы және көркемдік-эстетикалық көкжиектің кеңеюіне байланысты, сонымен бірге практикалық көркемдік іс-әрекет пен шығармашылықта баланың әлеуетті мүмкіндіктерін жандандыру). Проблемалары бар балалармен жұмыс жасауда осы бағыттарды жүзеге асыру белгілі бір психокоррекциялық, түзету және дамыту әдістері арқылы жүзеге асырылады. Дегенмен, әсер ету механизмдерін толық түсіну және терапияның осы формаларын оңтайлы пайдалану үшін қосымша зерттеулер мен клиникалық сынақтар қажет. [1]

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. "Қайтыс болған адамның талап етілмеген денесін, мүшелерін және тіндерін медициналық, ғылыми және оқу мақсаттарында пайдалану үшін беру, сондай-ақ талап етілмеген денені, қайтыс болған адамның ағзалары мен тіндерін көрсетілген мақсаттарда пайдалану ережелері" 2012 жылғы 21 шілдедегі N 750// Ресей Федерациясының заңнама жинағы 30.07.2012, N 31, - 4375 - құжат.
2. "Ресей Федерациясындағы азаматтардың денсаулығын сақтау негіздері туралы" 2011.11.21 N 323-ФЗ// Ресей Федерациясының 28.11.2011 жылғы заңдар жинағы, - № 48, 6724-құжат.
3. Островерхов Г. Е. жедел хирургия және топографиялық анатомия: оқулық / Г. Е. Островерхов, Ю. М. Бомаш, Д. Н.Лубоцкий. - Мәскеу, 2005. - 695 Б. © Мироненко Д. А., Подкопаева Е. С., Черноморцева Е. С., 2020.
4. Рубин Дж. (20107). Арт-терапиядан кейінгі балалардағы эмоционалды әл-ауқаттың зерттелуі.

МУЗЫКА ӨНЕРІНІҢ ДҮНИЕТАНУ ПӘНІМЕН ӨЗАРА БАЙЛАНЫСЫ

Полатова Г. Б.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Музыка-биіктігі, динамикасы және ұзақтығы бойынша ұйымдастырылған дыбыстардың көркемдік материал ретінде қолданылатын өнер түрі. Музыканың ерекшелігі, ол адамның эмоционалды күйін тікелей және айқын көрсете алады, сонымен бірге шынайы өмірдегі сезімдердің байлығын көрсете алады.

Бастауыш сынып оқушылары өзінің табиғатына қарай жаңаны тез қабылдап оны ерекше сезінеді. Ал музыка бастауыш сынып оқушыларының дүниетанымын қалыптастыруға үлкен септігін тигізеді. Музыка бала өмірінің дамуына, миының қалыптасуына, логикалық ойлауына үлкен әсер етіп, қызығушылықтарын молайтып,

интеллектуалды белсенділіктерін арттырады. Музыка арқылы бастауыш сынып оқушыларының ұлттық дүниетанымын қалыптастыру педагогикалық шарттардың негізі болып қалыптасқан үрдіс.

Қазақ музыкасы адамның ішкі жан-дүниесін, яки көңіл-күйін, сондай-ақ қуаныш-жұбанышын, мұң-шері мен қайғы-қасіретін, арман-мақсаттарын дәл суреттейді. Сонымен қатар қазақ халқы адамның өмірге келгеннен, қайтадан жер қойнына кіргенге дейінгі өмірінің барлық сатыларын, өмір сүру салттарын, әдет-ғұрып, салт-дәстүрлерін музыка арқылы жеткізе, көрсете білгені туралы музыка зерттеушілері айтып кеткен. [1,256].

Танымал ғалым-музыкатанушы және сазгер Борис Владимирович Асафьевтің пікірі бойынша, музыка сазгер, орындаушы және тыңдаушының біртұтас бірлігі арқылы пайда болады. Музыка адамның ақыл-ой дамуына ықпал етеді. Музыка туралы тарихи және музыкалық-теориялық әңгімелерден басқа, біздің сөздік қорымыз эмоционалды-бейнелі сөздер және бейнелермен байытылады. Соған сәйкес, адамның басқа адамға жанашырлық сезімі, сезімталдығы, эмоционалды жауапкершілігі дамиды. Өзінің эмоциалық әсері арқылы музыка адамзат тарихында қоғамдық-идеялық, мәдени-тәрбиелік және эстетикалық рөл атқарады. Музыка адам сезімін, ойын, оның ерік-күшін дыбыстық формада суреттейтін қатынас құралы ретінде қызмет етеді. Адамның жан дүниесін, көңіл-күйін, сезімін бейнелеуде музыка оның сөйлеу тіліне, дәлірек айтқанда, өзін қоршаған ортаға эмоциалық қатынасын білдіретін сөйлеу интонациясына өте жақын келеді. Соған қарамастан, музыка адамның басқа дыбыстық іс-әрекетінен ерекше саналады. Музыкада дыбыстардың биіктік және уақыттық (ырғақтық) қатынастары өте қатаң тәртіпке келтірілген. Музыкалық шығарма мазмұнында адамның ақыл-ой, ерік-күшінің эмоциалық жақтары кеңінен көрініс табады. Мұның өзі адамның психологиялық хал-жайын ғана емес, оның мінез-құлқын да музыкада ашуға жағдай тудырады. Адам эмоциясын нақтылы, ерекше сыршыл сезіммен бейнелеуде музыканың мүмкіндігі мол. Сондай-ақ музыка идеялар әлемін, әр алуан құбылыстарды және болмыс шындығын суреттейді.

Музыканы оған салалас пәндерде атап айтсақ бейнелеу өнері, әдебиеттік оқу, дүниетану сабақтарында қолдануға болады. Эстетикалық циклдағы мазмұны бойынша екі пән-музыка және бейнелеу өнері өте тығыз байланысты. Сурет сабағында мұғалім сабақтың тақырыбына сәйкес, сәйкес мазмұндағы музыканы қоя отырып, шығармашылық және эмоционалды атмосфераны арттыра алады.

Дүниетану мен музыканың бағдарламалары көп жағдайда ұқсас келеді. Туған өлкенің табиғаты, туған ауыл немесе қала, отбасы мен достық тақырыбы, мемлекеттік мерекелер сияқты тақырыптар, тыңдау және соған сәйкес әндерді орындаумен бекітілуі мүмкін.

Ән салу, музыкалық аспаптарда ойнау, музыкалық-ырғақтық қимылдарды орындау сияқты, музыкалық іс-әрекет адамның ақыл-ой операцияларын қамтиды: салыстыру, талдау, біріктіру, есте сақтау. Музыкалық шығарманы жаттау адамның зейінінің жинақталуын, есте сақтауының шоғырлануын, эмоцияларды талап етеді. Осылайша, музыкамен шұғылдану балалардың жалпы дамуына ықпал етеді. Музыкалық шығарманы орындау, адамның қиялын, фантазиясын, өзіне деген сенімділігін, өз күшіне деген сенімін талап етеді. Осылайша, баланың жеке тұлғасының шығармашылық жағы дамиды.

Музыка-тәрбие. Адам бойына жауапкершілік, табандылық, шыдамдылық сияқты қасиеттер қалыптастырады. Ғалымдар музыканың тіршілікке қандай пайдасы барын анықтау үшін мынандай тәжірибе жасапты: Гүл өсірілген бақтың бірінде үнемі жанға жайлы әуен ойнап тұрған, ал екіншісіндегі гүлдер музыкасыз жай тәсілмен бапталған. Тәжірибе қорытындысында ән тыңдап өскен гүлдер әдемі, сапалы болып шыққан екен. Демек, музыканы бүкіл табиғат ұнатады екен. Қарап тұрсаңыз, бізді қоршаған ортаның әрбір құбылысы, әрбір суреті тұнып тұрған саз емес пе!

Мәселен, 4 сыныпқа арналған дүниетану пәнінің «Менің Отаным-Қазақстан», «Табиғат құбылыстары», «Мәдени мұра», «Қоршаған ортаны қорғау», «Мамандықтар әлемі» бөлімдерін оқытқанда музыка өнерімен байланыстыра отырып эстетикалық тәрбие мен патриоттық рухани білім береміз.

Әрбір сабақтың басында Әнұран айтқызып, оқушыларға өз Отанының азаматы екенін сезіндіре беру де - үлкен тәрбие. Бала Әнұранның әуенінен Отанға деген сүйіспеншілік, Атамекенге деген шексіз берілгендік аңғарылса, сөзінен жан – дүниемізді танытар ұлттық қасиетіміз бен бейбітшіліктің нышаны сезіледі. Әнұран – халық жүрегінің соғуы, армандардың қорытпасы болып табылады.

«Туған жердің қара тасын мақтан ете білмеген адам басқа жердің алтын тасын да мақтап жарытпайды» деп академик Қаныш Сәтпаев айтқандай, туған жердің көрінісін бейнелейтін әндер мен күйлерді қамтитын сабақта өз өлкеміздің табиғатын аса мақтанышпен айта отырып, оқушыларды табиғатпен сырласуға, оны қорғауға, аялауға үйретемін. Сабақты қызықты өткізу, ой шақыру мақсатында оқушыларға қоршаған ортамен байланысты музыка тыңдатамын. Музыка тыңдатудың бірінші міндеті – музыкалық іс-әрекеттер арқылы оқушының сезімін (эмоциясын) ояту. Ал эмоция оқушылардың сабақ үстіндегі іс-әрекетінде өзіндік бағыттаушы және реттеуші рөл атқарады. Екінші міндет – музыканы саналы түсінуге баулу. Саналы түсіну үшін белгілі бір деңгейде музыкалық білім болуы қажет. Дарынды өнер мектебінің оқушыларына саналы түсіну табиғаттарына жақын құбылыс деп айта аламын. Үшінші міндет – музыкадан алған әсеріне байланысты сурет салдыру.

«Қоршаған ортаны қорғау» бөліміндегі тақырыптарды оқытуда оқушылардың эстетикалық тәрбиесін жетілдіру мақсатында күйді пайдаланудың тиімді әдістерін қолданамын. Қазақ күйлерінің ерекшеліктері, көркемдік бейнелері арқылы, олардың эстетикалық талғамдары мен сезімдерін жетілдіру, жалпы өнер атаулымен үнемі қарым-қатынаста болу қажеттілігін, бейімділігін дамытуды қамтитын міндеттерді жүзеге асыруды көздейді.

Күйтабақтан Тәттімбеттің “Саржайлау” күйін тыңдату- ерекше тәрбие. Оның сазынан қазақ сахарасының әсем табиғаты, алыстан мұнартақан тауы, сылдырап аққан бұлақ үні, жолмен тербелген қайың сыбдыры, көлге қонған аққуы сұңқылдап тұрғандай сезіледі.

«Қоршаған ортаға қамқорлықпен қараудың мәні» тақырыбындағы сабақты меңгерту барысында балаларға «Аққу» күйін тыңдаттым. «Аққу» күйін тыңдап болғаннан кейін Аққу, Үкі, Ұлар, Қарлығаш және тағы басқа құстарды халқымыз киелі құстар деп қадір тұтқандығынан түсінік бердім. Олардың ұясын бұзуға, балапандарын жәбірлеуге, өздерін өлтіруге мүлдем рұқсат етпеген. Ежелгі наным-сенім бойынша Аққу құс атаулының ішіндегі ең киелісі, сұлулық пен әдеміліктің нышаны деп түсіндіріледі. Сондықтан да аңшыларға Аққуды атуға тыйым салынған. Ата-бабамыз өзінің жақсы көрген, сүйген адамдарын құстарға олардың сымбатына, сәніне теңеген. Құстардың атымен ұл қыздарына, немере шөберелеріне ат қойған. Құстарға деген сүйіспеншіліктен туған сырға толы сазды әндер мен күйлердің болуы осы себептен деп түсіну керек.

Қазақ жыршылары мен өнер иелері табиғат, тау-суды, аң-құсты қашан да әнге қосып, әсемдігін суреттеген. Дегенмен, бүгінгі әншілер де дәл қазір біз кездесіп отырған экологиялық мәселелерді қозғап, ән шығара білді.

“Бәрі біледі” әнінің мына жолдары Жер-Ана адамзатқа апаттар арқылы үн қатып жатқанын білдіріп тұр:

Қарашы, әне табиғат жылауда,
Күнде ағаштар кесіліп, құлауда.
Аспан толған тұмша шаң,
Күн көзін жұмғанда көрінбейді шамдар
Тыңда, әне табиғат жылауда,
Ол бізге ана, сондықтан да сұрауы бар,
Жер, су, от, жел,



Бір-біріне тең сондай мінсіз ең
Өзгеруді мүлдем қажет етпейді,
Керісінше, бізге өзгеру керек деп білемін
Ешқашан да кеш немесе ерте,
Жүрегі барларды өзіммен бірге ертемін,
Жалғыздың дауысы алысқа естілмейді
Дегенмен де мен оған келіспеймін
Енді ойлашы, біз бір болсақ, не болады?
Түсіндің бе, жетсе, әкел бесті бер!
Осы жолдар арқылы әншілер табиғат емес, адам өзгеруі керек екенін қозғайды.
Біз жоқ жердің бәрі әдемі.

Бұл саңыраулар “мылқау әлемде”... деген өлең жолдарының мағынасын түсініп, мектеп оқушыларының «Табиғатты аялайық!» атты дайындаған бейнероликтері балаларға ерекше әсер етті.

«Менің туристік маршрутым» тақырыбындағы оқушылармен бірге Отанымыздың тарихи жерлеріне саяхат жасадық. Сабақ музыка өнерімен байланысып, оқушылардың танымдық қызығушылықтары артты. Балалар «Түркістан» әнін ести отырып,

Егемен ертегі еліміз,
Балбұлақ, бау-бақша жеріміз.
Түркістан түрленген, нұрланған,
Келіңіз, келіңіз, келіңіз.

Қайырмасы:

Бұлбұлы бақтарда сайраған,
Қыр гүлі құлпырып жайнаған.
Ұл-қызы шаттығын тойлаған,
Киелі күмбезді Түркістан.

Бүгінде шуақты ертегі,
Көріндер қуатты өлкені.
Тарихта таусылмас дастандай,
Ежелден бізге сыр шертеді.

Қайырмасы:

Түркістан — ән көзі, жыр көзі,
Алыстан көрінген күмбезі.
Түркістан — шығыстың шырайы,
Көгіңнен кетпеген күн көзі.

Түркістан қаласы – бүкіл түркі халқы тәу етіп, қасиет тұтқан ұлы бабалардың алты алаштың алтын бесігі екенін ұғынды. Оқушылар осындай әдемі әннің әсерінен қасиетті қара шаңырақтың иесі екенін сезініп, жүздеріне күлкі үйіріліп, бақытқа бөленді. «Сол қасиеттерді ұғын да іске кіріс!.. Елдің елдігін, әдет-келесі ұрпаққа жеткізер ерісің деп тұрған жоқ па? Елдің ері болсаң, елдігіңді сақта!»-деп тәрбиеге шақыру менің ұстаздық ұстанымым.

Ұлы Абайдың «Әннің де естісі бар, есері бар» дейтін дана сөзі бар. Әуеннің иіріміне түскен толқын құлақтан кіріп бойыңызға тараған кезде түрлі әсерде боласыз. Дегенмен әр музыканың адамға әртүрлі әсер ететінін ескеру керек. Себебі музыканың бәрі бір жанрға негізделмейді. Олардың: хип-хоп, джаз, лирикалық, рок, рок-н-ролл сынды көптеген жанры бар. Әр жанрдың толқыны түрлі болады. Адам қандай жанрда музыка тыңдаса да ең бастысы әуенге деген махаббаты магнитше ұстап тұрады. Бұл – барлық адам баласына тән қасиет. Ал бұл қасиеттің адам баласына әсер ету күші қандай, неге өзімізге ұнайтын музыканы тыңдай бергіміз келеді, жауап іздеп көрсек. Адам музыка тыңдау арқылы ішкі жан дүниесін сыртқа шығарады. Мұнайған сәтте қуану үшін ең жақсы көретін музыкаңызды тыңдау жеткілікті болуы да мүмкін. Тіпті сөзбен жеткізе алмай тұрған сезіміңізді сіз тыңдап отырған әуен жеткізе алады. Жан дүниенің нәзік қылдары әуенмен бірге толқиды. Бұл – жанның тыныштығы. Ішкі әлемнің сырын ақтаруға әсіресе лирикалық жанрдағы сазды әуендер әсер

етеді. Музыка жаныңыздың тыныштығын сақтап қана қоймайды. Сіздің ішкі эмоцияңызбен күресуге көмектеседі. Желпініп тұрған, сабырсыз мінезіңізге әуен әсер еткен болса, сіз сабырлыққа үйренесіз. Ал ол үшін арнайы кесте жасаудың қажеті жоқ. Сізге әсер еткен әуенді тыңдаңыз. Музыка – дәрігер. Бұл тіркес кейінгі кезде пайда болған тіркес емес. Себебі ежелден бері адамдар музыканы емге пайдаланған. Сенбеуіңіз де мүмкін, бірақ музыка дегеннің бәрі барабан мен гитара немесе арнайы бір құрылғы емес. Табиғаттың да өз әуені барын ұмытпаңыз. Әрбір құстың сайрауы, судың сылдыры – бәрі адам миына әсер ету күші бар табиғи емдер.

Музыкалық терапия жүргізу барысында таным және ақыл-ой іс-әрекеттері жетіледі. Оқушылар шығарманы тыңдап отырып, көп нәрсені біледі. Дегенмен, олар оның жалпы сипатын, жарқын образдарын қабылдайды. Мұның өзінде, егер баланың алдында беріле тыңдау, айыра білу, салыстыру, мәнерлеу құралдарын бөліп қарау міндеттері қойылатын болса, эмоциялық үн қосу өз мәнін жоғалтпайды. Осындай ақыл-ой іс-әрекеттері олардың сезімдер өрісі мен әсерленуін байытады және кеңейтеді, ойлы мән береді яғни осының нәтижесінде интеллектуалды тәрбие алады.

Жас ұрпақтың ой-өрісін, рухани байлығын нығайтып, әсемдікке және де ән мен би қозғалыстарын көркем мәнерлі орындауы мен эстетикалық құндылыққа тәрбиелеу, жылдан жылға жандандыру - біздің абройлы міндетіміз деп ойлаймын.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. А. Жұбанов «Замана бұлбұлдары». – Алматы: «Білім», 1963 ж.[1,256].
2. «Музыка әлемінде» журналы 2010ж №3.
- 3.Есенұлы А. Күй тәңірдің күбірі. Алматы: Дайк- Пресс, 2001ж.
- 4.«Дүниетану»,4 сынып.Авторлары: Б.Қ. Тұрмашева, С.С. Салищ, В.Г. Пугач.
5. «Мектептегі тәрбие» журналы 2011ж №7 /9 бет.
6. Ерзакович Б.Г. Песенная культура казахстана. – Алматы: «Ана тілі», 1963.

ҰРПАҚ ТӘРБИЕСІ – ҰЛТ БОЛАШАҒЫ

Бекимова Д.Т.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Еліміздің президенті Қ.К. Тоқаев өз жолдауында: «Өзінің тарихын, тілін, мәдениетін білетін, сондай-ақ заманына лайық, шет тілдер меңгерген озық әрі жаһанды көзқарасы бар Қазақстандық біздің қоғамымыздың идеясына айлануға тиіс!» - деп өте орынды айтқан еді. Ұлттық құндылықтарымызды дәріптеу мен зерттеу мәселесі, рухани өркендеуде дербес еліміздің жастарының оқу үрдісіндегі кәсіби мамандық пен салаластырудағы сабақтастықтың құндылықтарын арттыру қажеттілігі бүгінгі таңда аса маңызды мәселеге айналуы өте орынды бағыт деп санаймыз. Айтылған тұжырымдар мен қосар ойлар негіздемесі таусылмас қазына екенін бағалап іске асыруға көкірегі ояу, көзі қарақты азаматтарымыздың атқарар еңбектері болмақ. Осы ретте, біз - өнер адамдарыныңда алға қойып отырған жоспарлы зерттеу мен зерделеу мәселелерін іске асыру жолдарын әрдайым дамытып келеді. Тарихи тұлғалар еңбегі мен ұлағатты өмір салты халқымыздың діні мен ділінің тазалығы, парасатты әдебі мен бауырмалдық қарым-қатынасы өнер мен шығармашылықтағы, сахна мен экрандық өнердің өзегіне айналуы тиіс.

Қазіргі таңда ғасырлар бойы ұлтымыздың асыл мұралары рухани байлығымызға айналып жатқанда, өнер шаңырақтары мен шығармашылық мамандарының да қосар үлесі аса ауқымды болмақ. Ұлттық өнеріміздің өркендеуі мен кәсіби мамандарды баулу, олардың

сан түрлі өнерлерінің қыр-сырларын табиғи талантына сай меңгеруге ұстаздар мен тәрбиешілердің қосар үлесі орасан зор.

Білім мен тәрбие аса бағалы құндылық ретінде қаралып, оған қоғамның тарихи дамуының заңды нәтижелері деп қарау орын алып отыр. Тұлғаның бойына рухани-адамгершілік қасиеттерді қалыптастыру ісі, адамзат баласының қол жеткен қоғамдық-тарихи бай тәжірибесіне негізделіп, әлеуметтік-этикалық қалыптар мен игіліктерді қатар игеруге болатынын педагог-ғалымдар дәлелдеп берді. Бұл өлшемдер халықтық дәстүрлерде адамгершілік үлгілері түрінде көрінеді. Кез келген халықтың тәлімдік үлгілері педагогикалық мәдениеттің ажырамас құрамы болып саналады. Сондықтан осы заманғы білімнің мәні халықтардың алдыңғы қатарлы озық, ізгілік дәстүрлерін, жалпыадамзаттық мәңгілік құндылықтарын қайта жандандыру арқылы, өскелең ұрпақтың рухани-адамгершілігін нығайту болып табылады. Қазақстанның білім беру жүйесінде лайықты және ізгі мінезді оқушы тәрбиелеу басым бағыты болып табылады, сондықтан мектептің тұтас білім беру үдерісінде тұлғаны рухани - адамгершілік тұрғысынан дамыту идеяларын кеңінен енгізу қажеттігі туындайды[1].

Ежелден мұғалімнің рөлі барлық әлем халықтарында ұлық болған, мұғалімнің міндеттері басқарушылар мен ата-аналардың міндеттерімен қатар құрметтелген. Қазіргі уақытта тәрбиешілер мен мұғалімдер өскелең ұрпаққа білім берумен ғана шектелмей, сонымен қатар өсіп келе жатқан ұрпақты жан-жақты рухани тұрғыда тәрбиелеп келеді. Мұғалімдер мен тәрбиешілер кез келген қоғамда жоғары сұранысқа ие, себебі әлеуметтік ортаны қалыптастыру солардың қолдарында, олар өмірге жүзжылдықтан жүзжылдыққа болашақ ұрпақты даярлайды. Оқу білімдерін меңгертумен қатар, педагог тұлғаның рухани-адамгершілік дамуына да жауапты екендігін ұмытпаған жөн.

Ұстаздың басты борышы жас ұрпақтың рухани әлемін тәрбиелеуде және адамның қоғамда өмір сүруінің моральдық нормалары мен ережелерін айқындауында болып табылады. Мұғалім бала кезден бастап баланың бойындағы адами құндылықтарды жарыққа шығарады, әлемге деген дұрыс қатынасқа дағдыландырады, мораль нормаларына және ар-ұжданға сәйкес өз мінез-құлқын түзетуге үйретеді, қоршаған ортаға қатысты ізгілік, құрмет, мейірімділік, қайырымдылық пен төзімділік қасиеттерімен өмір сүруге баулиды. Кез келген жағдайда өз шәкіртінің мұқтаждығына көмекке келе алатын шынайы мұғалім балалардың тағдырларында орасан зор рөлге ие болады және оның келбеті тіл алмайтын оқушының өзінің жүрек тереңінде мәңгілікке қалады. Лев Николаевич Толстой өз шығармаларының бірінде былай деп жазады: «Егер мұғалімнің іске деген сүйіспеншілігі болса, ол жақсы мұғалім болады. Егер мұғалім оқушыға әке-шешесі секілді сүйіспеншілікпен қарайтын болса, онда ол барлық кітапты оқыған, алайда іске де, оқушыларға да сүйіспеншілігі жоқ мұғалімнен әлдеқайда жақсы болады. Егер мұғалім іске және шәкіртке деген сүйіспеншіліктерін біріктіретін болса, онда ол – кемел мұғалім»[2].

Білім бастауы – мектепте. Жас ұрпақтың болашағына қажет білімнің ең маңызды іргетасын қалайтын, тәрбие беретін, білім беру жүйесінің негізгі буыны ол мектеп. Ұстаздың ойы мен сөзі және ісі біріне-бірі қайшы болса, оның басқа әрекеттерінен ешбір нәтиже



шықпайды. Шыдамды және қарапайым, бала жанын сүйетін қайырымды мұғалім оқушылардың бойында жақсы мінез-құлық тәрбиелеуде өмірлік маңызды рөл атқарады. Егер мұғалім өз ісіне жан-тәнімен беріліп, таза болса, мыңдаған бала жақсарады және ұлтымыз қайырымды мінез-құлыққа ие білімді мыңдаған ұл-қыздарға кенеледі. Мұғалімнің тұлғалық, рухани-адамгершілік тұрғысынан дамуы туралы көрнекті ұстаз Б.Алтынсарин былай деген: «Мұғалім – білім берудегі ең маңызды адам. Ең озық педагогикалық оқу құралдары, үкімет қаулылары, өте қатал инспекторлық бақылау маңызы жағынан мұғалім дәрежесімен теңесе алмайды. Сондықтан, мен үшін мұғалім әлемдегі барлық асыл заттардан қымбат»[3]. Қазіргі таңдағы білім берудегі мәселелерді мәңгілік рухани-адамгершілік құндылықтар білім берудің тірек нүктесі болғанда ғана, басқаша айтқанда осы құндылықтар берілетін барлық білімдермен ортақ тұтастық құрған жағдайда ғана шешуге болатыны анық.

Адам қабілеттерін дамытудың негізгі сәті - олардың орнын толтыру, сонымен қатар бұл тіпті сәтті дамуы үшін туа біткен физиологиялық бейімділіктерді қажет ететін қабілеттерге де қатысты. Шығармашылық қабілеттерді мектеп жасына дейінгі кезден бастап, балалар өздері үшін мүмкін болатын шығармашылық тапсырмаларды орындаған кезде дамыту керек. Орындау қабілеттерін дамыту балаға музыка туралы өз әсерлерін толық білдіруге мүмкіндік береді. Орындау және шығармашылық қабілеттері балаларда табиғи бейімділіктің болуына, негізгі музыкалық қабілеттердің дамуына байланысты әртүрлі жолдармен көрінуі мүмкін.

Егер баланың туа біткеннен бастап музыкалық дамуына қажетті жағдайлар жасалса, бұл оның музыкалық қабілетін қалыптастыруға айтарлықтай әсер етеді деп саналады. Бұл отбасында немесе әлеуметтік ортада баланың қабілетінің артуына жәрдем болады. Мектепке дайындық барысында ата-аналар балаларының қабілеттерін, таланттарын байқап, өздерінің қалауы бойынша, арнайы мектептерге беріп жатады. Баланың музыкалық қабілетіне қарай музыкалық мектепке берсе, оның мектепте оқуға деген құштарлығы да, шығармашылығы да арта түседі, сонымен қатар ол неғұрлым белсенді және неғұрлым жанжақты болса, баланың музыкалық даму процесі тиімді болады және музыкалық білім беру мақсатына сәтті қол жеткізіледі деген сөз. Сондықтан музыкаға қызығушылығы бар баланың табиғатына, оның жан-дүниесіне жақын мектептерге беру оның музыкалық қабілетін жетілдіреді деген ойдамыз.



Ата-аналар мен ұстаздардың білім беру және тәрбие үдерісіндегі ынтымақтастық пен бірлескен жұмысы жан-жақты болса ғана нәтижесі жемісті болады. Ұл мен қыздың тәрбиесі ұлағатты болу үшін, отбасындағы ата-ана берген тәрбие мектепте жалғасын тауып, кішкентай бүлдіршін сапалы азамат болып қалыптасу үшін мектеп, мұғалім және тәрбиеші маңызды рөл атқарады.

Елімізде балалардың жеке қабілеттерін ескере отырып, оларды ары қарай дамыта түсуге арналған алуан түрлі мектептер бар. Солардың бірі А. Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған Республикалық қазақ мамандандырылған мектеп-интернаты.

А. Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған Республикалық қазақ мамандандырылған мектеп-интернатына Республикамыздың түкпір - түкпірінен дарынды шәкірттер арман қуып келіп, өз таланттарын шыңдап, ары қарай тек елімізде ғана емес, сонымен қатар басқа да елдердің жоғарғы оқу орындарын бітіріп, бүкіл дүние жүзіне танылып жатқан түлектеріміздің саны аз емес. Осы киелі шаңырағында осынау уақыт аралығында қиялы жүйрік, ойы ұшқыр талай қазақ баласын музыка өнеріне баулып жүрген

тәрбиеші ұжымының еңбектері өте зор. Мектеп ұстаздары мен тәрбиешілері болашақ өнер иелерін оқытып, тәлім-тәрбие беріп келеді.

А. Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған Республикалық қазақ мамандандырылған мектеп-интернат мектебі музыка бағытына сай жұмыс атқаратын болғандықтан, балалардың денсаулығы мен уақытын және жас ерекшелігін ескере отырып интернат күн кестесімен жұмыс істейді. Шалғай облыс пен аудан, ауылдардан келген балаларды жүйелі түрде тәртіпке баулып, оқыту мен тәрбиелеуде тәрбиешілеріміз күні мен түні аянбай қызмет етуде. Мектептің танымал түлектері: Дана Нұржігіт, Толқын Забирова, Арман Жүдебаев, Нұркен Аширов, Асылбек Еңсепов еліміздің музыка саласының дамуына өз үлестерін қосып келеді.

Бүгінгі ұстаздар мен тәрбиешілер ұжымының сапалы да сындарлы, зерделі де зергерлі ізденістері ең алдымен ұлтымыздың болашақ ұрпағы, еліміз бен жеріміздің заңды иелері болуына сай жан-жақты оқып-дамыған және бабалар өсиетіне қанық іскерде талантты ұрпақ өсіру ұлт алдында абыройлы қызметтері екені айдан анық. Өскен ұядан басталатын мәдениеті мен өнеріне, әдебі мен парасаты, ой өрісі, тарихынан тағылым алған, тамыры терең тәрбиеде сусындаған ұрпақ – Ұлт қазынасы болып табылатынын барлығымыз әрқашан естен шығармасақ екен дегіміз келеді.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Мұқашева Ғ. Тәрбиенің бастауы - отбасынан // Бала тәрбиесі. – 2005. - №2. – 9-11б.
2. Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22 томах. - М.: «Художественная литература», 1978-1985ж.
3. Алтынсарин Ыбырай. Таңдамалы шығармалары – Алматы, Ғылым, 1994. – 289 б.

ҚАЗАҚ ӘДЕБИЕТІ МЕН ҚАЗАҚ МУЗЫКАСЫ АРАСЫНДАҒЫ ҮНДЕСТІК

Умиркулова Г.Р.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Кез келген ұлттың өзіндік кескін-келбеті мен болмыс-бітімін айқындайтын ұғымды оның өзіне тән ұлттық мәдениеті дейтін болсақ, қазақ мәдениетіндегі ән өнерінің алар орны ерекше. Данышпан Абайдың “Туғанда дүние есігін ашады өлең, Өлеңмен жер қойнына кірер денен” деген сөздері қазақ өмірінің бүкіл тыныс-тіршілігі өлеңмен өрнектелетінін айқын көрсетеді. Шындығында сәби дүниеге келгенде “бесік жырымен” әлдилеп қарсы алып, адам дүниеден өткенде “жоқтау” айтып шығарып саламыз. Қадым ғасырлар қойнауынан басталатын осы тамаша дәстүр әлі күнге дейін жалғасын тауып келеді. Бүгінгі күн жастарының тойы да “жар-жар”, “беташармен” өтетіні ата-баба салтына адалдықтың айқын көрінісі іспеттес. Орыстың тамаша ғалымы Г. Потаниннің “Маған бүкіл қазақ даласы ән салып тұрғандай көрінеді” деген сөзі қазақ тұрмысының осындай даралығынан туған тұжырым болса керек.

Ұлтымыздың аса бай ән өнерін дамытуға Абай бастаған, Біржан сал, Ақан сері, Мұхит, Балуан Шолақ, Жаяу Мұса, Үкілі Ыбырай, Әсет, Естай, Нартай, Кенен сияқты халық композиторлары өлшеусіз үлес қосып, оны сапалық жаңа биікке көтерді. Олардың мол шығармашылық мұрасы қазақ операсы мен балетінде және классикалық музыкалық туындыларда кеңінен пайдаланылып, әлемнің ең әйгілі музыкатанушылары тарапынан жоғары бағаға ие болды. [1].

Осы тұрғыдан келгенде қазақтың ғұрыптық өлең-жырларынан бастап, әйгілі халық композиторлары шығармаларын тұтас қамтыған “Қазақтың дәстүрлі 1000 әні” бірегей жобасын ұлттық музыка мәдениеті тарихындағы айтулы оқиға деп бағалаймын. Жинаққа енген халық әндерін К.Байсейітова, Ж.Елебеков, Ғ.Құрманғалиев, Қ.Жандарбеков,

Е.Өмірзақов, М.Ержанов, Е.Серкебаев, Р.Бағланова, Б.Төлегенова сияқты саңлақ әншілерімізден бастап, Ж.Кәрменов, Қ.Байбосынов, Б.Тілеухан, Р.Стамғазиев және А.Қосанова сияқты кейінгі буын топжарғандарының нақышына келтіре орындауы жобаның құнын да, маңызын да арттыра түсетіні анық.

Халық әндері –сарқылмас қазына. Оны жай ғана ән салу, көңіл көтеру деп түсінуге болмайды. Себебі әннің толып жатқан өзге қасиеттері де бар. Ән –өнер. Ән –адамның көңіл-күйі, тебіренісі мен толғанысы, қуанышы мен жұбанышы. Ән–халықтың көркем ой-санасы, көркем тарихы. Ән – айнасы. Олай болса, бізге әсер еткен өмір құбылыстарының барлығы дерлік ән арқауына айналып отырған.

Әннің бір қасиеті –әуезділігі, әсерлілігі, көркемділігі. Бұл уақыт сынынан өтіп, біздің заманымызға жеткен халық әндерінің барлығына тән белгі. Жазба мәдениеті туа қоймаған дала жағдайында нағыз көркем, тыңдаушысына терең сезімге бөлейтін әуен ғана ел аузына ілігіп, ұзақ мерзім өмір сүре алған.

Халық әндеріне тән тағы бір белгі – елдің өмірі, тұрмыс-тіршілігімен сабақтастығы. Кез келген ән белгілі бір оқиғаға құрылады. Соған орай айтайын деген ой-мазмұны да болады.

Қазақ халқының ән өнері сан-салалы. Көне дәуірлерден жеткен бұл мәдениет саласын бірнеше арнаға бөлуге болады. Олар: бақсы сарыны, жыраулық дәстүр, ертегілік, тарихи және лирикалық әндер.

Ән-вокалдық жанр болса, халық әндеріне тән мынадай белгілерді көрсетуге болады:

Әннің мазмұны, яғни әдеби мәтіні;

Әннің әуені, яғни мазмұны;

Әннің жанрлық ерекшелігі;

Халық әндерін біз тақпақ сазды речитативтік тарихи және лирикалық деп білеміз. Бұл ерекшеліктер бірде әннің музыкалық-интонациялық жүйесіне қатысты болса, бірде жанрлық сипатын білдіреді.

Халық арасына кең таралған лирикалық әннің жүздеген үлгілерін атауға болады. «Қамажай», «Бипыл», «Маусымжан», «Сәулем-ай» секілді толып жатқан әннің барлығы да лирикалық жанрға жатады. Лирикалық әннің ерекшелігі онда сюжет болмайды, оның есесіне эмоцияға негізделген сезім лирикасы, поэзиялық параллелизмдер басым ұшырасады. Халық әндерінің стильдік ерекшеліктеріне бойлай түссек, олардың музыкалық әуені мен әдеби мәтіннің бірде сәйкес, бірде сәйкес келмейтінін аңғарамыз. Бұл ерекшелікті ғылым тілімен синхрондық және асинхрондық деп екіге жіктейміз. Асинхрондық жүйеге негізделген әннің музыкасы мен әдеби мәтіні әртүрлі кезеңдерден туғандықтан, олардың құрылымдық жағынан бір-біріне сәйкес келмейтіні байқалады.

Халық әнінің пішіні мен құрылымын талдағанда классикалық музыкаға тән терминдерді қолдануға болмайды. Музыкалық фольклортану ғылымында халық әндерінің дыбыс қатарына байланысты мынадай терминдер қалыптасқан:

Трихорд (до-ми-фа) – 3 дыбыстан тұратын құрылым.

Тетрахорд – 4 дыбыстан тұратын құрылым.

Пентахорд – 5 дыбыстан тұратын құрылым.

Гексахорд – 6 дыбыстан тұратын құрылым.

Гептахорд – 7 дыбыстан тұратын құрылым. [2]

Қазақтың халық әні формасы жағынан да әр алуан. Негізгі және көп тараған түрі әртүрлі екі АВ-АВ құрылыстан жасалған мелодиялық негізгі мазмұны қайталанатын форма болып есептеледі. Бұл формаға еңбек әндері үлгі бола алады.

Сонымен қатар екі бөлімді куплетті ән формаларының қарапайым және күрделі бірнеше түрлері де кездеседі. Толысып, дамыған халық әндері тек қана екі бөлімді формада емес, сондай-ақ әуен құрылыстары 3 және 4 мелодикалық элементтерден де құрылады.

Қазақтың халық әндерінің ырғағында мынадай түрлер кездеседі:

Музыкалы-метрикалық өлшемдердің барлық түрлері;

Бір әннің мелодиясында болатын жиі ауысулар мен ырғақтық фигураларды әлденеше рет қайталаулар;

Ырғақтық терме, желдірме секілді әндерде әлденеше рет қайталануы;

Өлеңді бұрынғы бөлумен байланысты триольдердің едәуір басым болуы;

Ал ырғақтың өзгеше еркін түрін халық әндерінің қайырмасында кездестіреміз.[3]

Кеңес үкіметінің алғашқы жылдарының өзінде-ақ өнердің басқа салаларына қарағанда халықтық жайсаң жанр-ән шығармашылығы жедел өркендеді.

Революциялық, кеңестік қазақ әндерінің тарихына көз жіберсек, ол кездегі шығармашылық серпіннің түрліше процесін байқауға болады.

Бұл кезде басты тақырыптың бірі – бостандық, әйелдер теңдігімен қатар, қалың бұқараның оқу-білімге деген ынта-ықыласы да жаңа әндерге негіз болады. Елді индустрияландыру туралы еңбек, жастар, Қызыл әскер, Отан қорғау жөнінде көптеген жаңа әндер туды. Мәселен, Кенен Әзірбаев, Иса Байзақов, Қосымжан Бабақов, Манарбек Ержановтың «Колхозшы», «Бал құйылды даладан», «Машина», «Завод», «Паравоз» әндері формалық, мазмұндық жағымен ерекше назар аударады. Сонымен қатар, Рамазан Елебаев, Смағұл Көшекбаев сынды композиторлардың да әндері жарық көрді. Талантты композитор Нұрғиса Тілендиевтің «Жан сәулем», «Әке туралы ән», «Кұстар әні», т.б.

Ән шығармашылығында, әсіресе, лирикалық жанрда ерекше көзге түсіп, халық құрметіне бөленген композиторлардың бірі Шәмші Қалдаяқовтың «Қарагөз», «Қайықта», «Арыс жағасында», «Ақ сұңқарым», «Ақмандайлым» және Ескендір Хасанғалиевтің «Әдемі-ау», «Асыл арман», «Атамекен» т.б. әндері. [4]

Міне, осы жылдары қазақтың революционер ақыны және көрнекті мемлекет қайраткері С.Сейфуллин революциялық «Марсельеза» әніне оригиналдық текстті жазды.

Көп ұзамай қазақтың советтік әндеріне типтік жаңа екпін, жекеленген әуендік жаңа интонация ырғақтары және революциялық жұмысшы әндерінің марштық, сергек ырғақ ерекшеліктері ене бастайды. Сильдік жаңару, екшелену процестерімен қатар советтік қазақ елінің жаңарған өмірін жырлайтын әндердің тақырыбы да байи түсті.

Халық әндері – сарқылмас қазына. Олар ескірмек емес. Арада жылдар, ғасырлар өткен сайын оның тарихи-көркемдік сипаты барынша айқындала түспек. Халық әндерінің осы сипаты әр жылдары қайта сөз болып, жаңаша зерттеліп келеді. Мұның өзі халқымыздың ән мәдениетіне деген өскелең талабын аңғартса керек.

Халық әндерінің тағы бір сипаты бар. Ол – ән әуенінің өлең жолынан қысқалығы. Оның үлгісі – «Шилі өзен».

Айналайын атыңнан, алтыным-ай

Ақ жүзінді көргенде, балқыдым-ай

- деген жолдармен ән әуені толық аяқталады. Осындағы алғашқы екі сөз әннің бірінші жолын құрап тұр. Ал, *алтыным-ай* сөзінен бастап ән одан әрі жалғасып, екінші жолдың соңғы сөзіне барып тыныстайды. Содан соң барып қайырмасына ұласады.

Ән туралы әңгімемізді оның құрылысынан бастаған себебіміз, соңғы кездері бұл ән де аракідік жеке шығарушыларға телініп жүр. Бірақ ондай пікірлердің ешбір ғылыми негізі жоқ. «Шилі өзен» анық халық туындысы.

Дәл осы белгілерді біз «Қамажай», «Бір бала» әндерінен де таба аламыз. Мысалы:

Талдан таяқ жас бала таянбайды

Бала бүркіт түлкіден, аянбайды,

- деген жолдарының әуені мен өлеңі бір-біріне сай емес. Басқаша айтсақ, әуені өлеңінен қысқа. Мұны кездейсоқ құбылыс деуге бола ма? Ән әуені мен өлеңінің бір ізден шыға бермеуі халық әндеріне ғана тән құбылыс. Оны жоғарыда сөз еттік. Демек, «Бір бала» да халық мұрасы.

Халық шығармашылығына тән белгілерді «Аққұм» әнінен де табамыз. Солай да болсамұны жеке бір автордың төл туындысы деп жүргендер де бар. Антологияда ол А.Байтұрсыновтың әні деп көрсетілген.

Ақан өз кезеңінің көрнекті тұлғасы. Ол кісінің журналистік, қоғамдық, әдебиет қызметкері біз үшін үлгі, өнеге. Бірақ, «Аққұм» әнін шығарды деген мәліметті біз әлі көре алғанымыз жоқ. Марқұм Жәнібек Кәрменовтың қандай деректерге сүйеніп тағы да біле алмадық. Антология алғы сөзінде ол туралы ешнәрсе айтылмаған. Әннің өзіне жүгініп көрейік:

Көзімнің жанарындай сәулем едің
Көңілімнің қуанышты дәурені едің
Ойымнан жатсам-тұрсам еш кетпейсің,
Басымды не сиқырмен әуреледің?!

- деген жерде ән әуені мен өлеңі арасында байланыс байқалмайды. Бұл халық әндеріне тән белгі болатын. Осыған дорикалық мақам, үшінші басқыштық өзгермелділігін қосар болсақ, әннің көркемдік ерекшеліктері айқындала түседі. Осының бәрін жеке қолтаңбасы айқындалмаған автор еншісіне телу терең толғанысты қажет етеді. [5]

Халық әндері мен бүгінгі әндерді салыстырып қарап отырсақ, мәтін негізінде біраз айырмашылық пен кемшілікті байқауға болады. Мысалы: ХХІ ғасыр туындысы, жастардың құлақ түре тындайтын әндерінің бірі Ерболат Құдайбергеновтың орындауындағы «Сұлу қыз» әніне кезек берейік.

Сендей сұлу бар екенін кім білген
Балдай тәтті ыстық қызыл тіліңмен
Толықсыған анарың, жанып тұрған жанарың
Қыпша белің ммм... құшақтайын ммм
Алқызыл гүлдей лүпілдеген ернің
Қатты соққан жүрегіңнің талықсыйды менің
«Ерболат деші» десең болды маған
Түпсіз терең көзіңе батып кеттім сенің

Қазақ әндері ықылым заманнан бері өзіндік орнын жоғалтпай, белді әрі дәстүрлі әншілеріміздің репертуарларында орындалып келеді. Қазақ шоу бизнесі күн санап дамыған сайын, қазақ әндерінің де беделі күн санап құлдырап бара жатқан тәрізді. Бұған себеп не?

Осындай әндердің айқын дәлелі ретінде әйгілі халық сыйлайтын Құдайбергеновтардың ұлы, «Мен қазақпын» деп сахна төрінде ән салып жүрген жас әнші Ерболат Құдайбергеновтың репертуарындағы әнге кезек берейік. Ерболат жастайынан сахнаға шығып ән салып, ата-анасының ізін жалғастырушы өнер адамы ретінде қазақ жұртына бірден таныс. Жаңа бағытта, яғни арэнби саласында ән салғанды ұнататын Ерболат қазақ қызын әнге қосамын деп тым әсірелеп жіберген тәрізді. Жоғарыда келтірілген әннің қысқаша мәтінінен талдау жүргізетін болсақ, біріншіден әннің мазмұны ғашықтық сезімге толы. «Ұлы сөзде ұят жоқ» демекші тұнып тұрған эротика екенін айта өтіп, мына бір тіркестерге еріксіз көзің түседі. «Толықсыған анарың, жанып тұрған жанарың» деген тіркестерде қыз баласының дене мүшесін әнге қосып айтқаны бұл Ерболаттың қай сасқаны?! Жалпы қазақ тілінде «жанарың» сөзі әртүрлі мағынада қолданады. Жеке тұрғандағы «жанарың» сөзінің прагматикасы:

адамның көзінің жанары, қарасы;
бет жүзі;
кісі есімі;
етістік рөлін атқарушы ретінде іс-қимылды білдіреді;

Ал тіркескен сөзімен байланыстырып, оның мағынасын ашатын болсақ, «*жанып тұрған жанарың*» адамның бет-әлпетіндегі ерекше эмоцияны көрсетеді. Ал «*анарың*» сөзінің прагматикасы қандай? Біріншіден, жеміс атауын білдірсе; екіншіден, дене мүше атауы; Астарлап айтылған бұл сөздің түбінде біраз ой жатыр деп айта аламыз. Сондағы Ерболаттың ән салудағы прагматикасы қандай болғаны? «*Ерболат келші*» деген сылқым бойжеткеннің сөзіне әнші де қарсы емес. Тіпті «*десең болды*» деп құптап қояды. Сонымен қатар «*аз болады маған деген бір түнің*», «*махаббаттың тілімен, буланайық түнімен*»

тәріздес тіркестерге де құлақ қағып, көз шалып қаласың. Осындай анайы тіркестерге толы мәтіннен, оны сәнге қосып естіп жүрген болашақ ұрпақ қайда барады?

Ерболат әндерін құрылымдық тұрғыдан алып қарастыратын болсақ, ұйқас ырғағы жағынан қазіргі кездегі ерікті ұйқас түріне сай келеді. Мәтін көбінесе, гипербола мен теңеуге толы. Мысалы, «*Балдай тәтті ыстық қызыл тіліңмен*», «*Түпсіз терең көзіңе*» т.б. Әннің ең ұтымды бөлшегі ол – айтылуы. Ерболаттың ән салудағы ең басты кемшілігі қазақ тілінің фонетикалық жүйесіндегі үндестік заңды сақтамауы. Үндестік заңы дегеніміз –тіліміздегі сөздердің бірыңғай жуан не жіңішке, сондай-ақ бірыңғай езулік не еріндік буынды болып, араларында қатар келген дыбыстардың біріне-бірі акустика-артикуляциялық жақтан бейімделіп, үйлесіп тұруы. [6] Ән мәтінде қалай жазылса, солай оқу немесе сөздің жеке тұрғандағы тұлғасы қандай болса, соны өзгертпей айту қателігі. Сөзді дұрыс айтудың екі түрлі типі бар. Оның бірі толық стильде айтса, екіншісі сөйлесу стилінде. Ән айту өнері осы сөйлесу мәнеріне жатады. Сөйлеу үстінде дыбыстарды бір-бірімен қиюластырып, үйлестіріп айтуда сөздердің ритмикалық топтарға бөлінуі үлкен роль атқарады. Мысалы, анықтауышпен анықталатын сөздер бір ырғақпен ғана жымдасып айтылады. «Ыстық қызыл», «алқызыл гүлдей», «сұлу қыз» деген тіркестердің дұрыс айтылуы «ыстық ғызыл», «алғызыл гүлдей», «сұлу ғыз». Әр буында екпін түсіруде әнші «күнің», «түнің», «қыпшы бұраң бел», «құшағыма кел», «сыр білдірмей түш», «махаббат деген күш» деген тіркестерде ең соңғы әріптерге түсірілген екпін түрі де орфоэпиялық заңға қайшы келеді. Орфоэпия (грекше orthos –дұрыс және еро –сөйлеу) –сөздер мен бунақтардың (сөз тіркестерінің) бірізді, дұрыс айтылуын қамтамасыз ететін ережелер жиынтығы. [7] Сонымен қатар, қазақ тіліндегі қ, к, п сияқты қатаң дыбыстардың қажет жерінде ұяңдатпай айту өте жиі кездеседі. Мысалы, «талықсыйды», «батып кеттім», «құшағыма кел», «бір күйге», «деп айтып кеткен Мұқағали», «не керегін», «балқиды», «шалқиды».

Сол сияқты тағы бір мысал келтіретін болсақ, мысалы халық әндерінің ішіндегі бәрімізге танымал «Назқоңыр» әні.

Назқоңыр әнін еркектер көп айтады. Оның ішінде тенор дауысты әншілер қызға айтатын тамаша лирикалы ән.

Әннің диапазоны зор, екі актаваның маңайында, әр әншінің даусы жете бермейді. Шалқыта, төгілте айтатын әдемі тенор дауысты керек етеді. Сарыарқаның кең даласын жаңғырта, Назқоңырды қара терге түсіріп сүйгенін аңсап асыға келе жатқан сұлу жігіттің шырқап салған әні болса керек. Егер сөзіне көңіл бөлсеңіз сүйген қызына қандай әдемі теңестіру тапқан.

Ай қабақ, алтын кіршік қызыл ерін

«Кел»-десең неге аяйын аттың терін,

- неткен тамаша қандай орынды табылған сөз, шын сүйген жарыңа не айтсаңда немен, кімді теңестірсеңде сиып жатқан жоқпа...

Әннің бірінші шумағындағы жоғарғы нотаны кейбір әншілер пиано алады, ал екінші рет қайталанғанда фортеға көтеріледі болмаса керісінше бірінші шумақты форте, екіншіде пианоға түседі. Міне, бұл дұрыс. Өз даусын меңгерте білген әнші солай айтуы жарасымды. Әннің қайырмасына зор көңіл бөлген жөн.

Халя-ляку ләйлім

Лиля-ляку ләйлім

Халя-ляку ләйлім

Лиля-ляку ләйлім лиляляку- дегенде ля-ге фермато ұстаған жөн. Оны форте алып, пианоға, болмаса пианодан фортеға жұмсақ, әдемі көшсе тіпті орынды болмақ. Әрине оған үлкен шеберлік керек екені айтпаса да түсінікті. Бұл әннің қасиеті неаполитан әндері сияқты еркін айтып, дауысында көлемін, әншінің де шеберлігін байқататын сұлу әуенінде терең силы мағынасында.

Ал бүгінгі күннің «*лилякуі*» ол «*ой, ой*» деген тіркестермен өз жалғасын тапқан сияқты... Қазақ эстрадасының жас әншісі Қайрат Нұртастың орындауында шырқалып жүрген «Ой, ой» әні де мәні мен сәні келіспей қалған әндердің қатарына толықтай жатқыза аламыз.

Расында да, махаббат пен сезімге толы әндері әрбір қыздың жүрегінің төрінен орын алса керек. Бірақ, бізді қынжылтатыны ол ән мәтіндерінің мәнсіздігі. Ендеше кезек әнде...

Арасында тұманның, мен адасқан құланмын
Жақындама жыласа, мен жаралы бір арман
Сағыныштан сан күліп, баса алмаса жаңбырын
Жұбатам деп ойлама ол да менің тағдырым
Ой, ой
Ойламайтын күнім жоқ
Ойлай берсем түгің жоқ
Жылатқан жылытқан

Бұл 16 жолдық өлеңнің барлық сөзі және тіркестері сырт қарағанда құлаққа жағымды, айтуға ыңғайлы әрі түсінікті болып келеді. Бірақ шындығында ән мәтініне назар салатын болсақ, бірнеше тілдік талдауды қажет ететіні анық байқалып тұр.

Біріншіден, ұйқас түріне кезек берейік. Қазақ өлеңінде 8 түрлі ұйқас бар. Ұйқас деп тармақтың соңғы сөздеріндегі үндестікті айтамыз. Ән шұбыртпалы ұйқас негізінде құрылған.

Екіншіден, логикалық қателіктерге тоқталайық. Логика дегеніміз –дұрыс ойлау заңдары мен формалары туралы философиялық ғылым. Ойлауды оның функциялары мен құрылымы, оны құрайтын элементтері, яғни түрлі формалары, сондай-ақ, олардың арасындағы байланыстар мен қатынастар тұрғысынан қарастырылады. [8] Автордың бұл әнде жіберген қателерінің басым көпшілігі логикаға негізделген. Мысалы, «Жақындама жыласа, мен жаралы бір арман», «Сенен ауыр көрмедім», «Мұның шағып түнгі айға», «ойлар талап жесін деп» деген тіркестердің бәрі тұнып тұрған логикалық қателік. Айдың түнде ғана шығатыны ол бәрімізге мәлім, олай болса тіркесте неге «түнгі ай» деп көрсеткен? Сондай-ақ, «сенен ауыр көрмедім» тіркесі. Ауыр сөзін бәлкім басқа сөзбен ауыстырған дұрыс болар, себебі, бұл жерде берілетін тіркес зат есім ролін сомдау керек болса, автор сын есім ролін атқаратын сөзге баса назар аударған сияқты.

Үшіншіден, фразеологиялық тіркес.

Фразеологизмдердің өзіне тән негізгі қасиеттері:

1. Дайын тілдік единица ретінде жұмсалады;
2. Жалпыға бірдей танылған қолдану заңы болады;
3. Мағына бірлігі сақталады;
4. Екі сөзден кем болмайды.

Мысалы, фразеологизм деп мәтін ішінен жобалап «бөрі жүрек» тіркесін алайық. Бірақ, жоғарыда көрсетілген фразеологизм қасиетінің бір ғана заңдылығына бағынып тұр. «Бөрі» сөзінің жүрек сөзімен ешқандай байланысқа түспейтінінің айқан дәлелі.

Төртіншіден, ол әрине айтылуы, яғни орфоэпиясы. Сөйлеу актісінде сөздердің екі-үштен топтасып, бір ырғақпен, бір екпінмен айтылатындығы. Мысалы, і дыбысының айтылуы ү: күнім, түгің, түнгі, жүзігін т.б. Дұрыс айтылу нормасы, күнүм, түгүң, түнгү, жүзүгүн. Сол сияқты, «ұмытқан» сөзінің орфоэпиясы. Орындау барысында ұмытқан деп айтылса, шын мәнідегі нормасы ұмытқан, қ дыбысының ғ-ға айналуы.

Ән – құдіретті жанр, жан дүниені ерекше әсерге бөлеп, адамды сәулелі өмірге жетелейтін сиқырлы өнер. Ән тағдыры, жалпы ән проблемасы тек композиторлар мен әншілердің, музыка зерттеушілері мен өнер қайраткерлерінің ғана жанашырлығын қажет етпейді. Ән тағдыры –халықтық проблема. Олай болғанда, ән әлеміндегі түрлі толғақты мәселелерге халықтың көпшіліктің батыл үн қосып, рухани жаңашылық білдіруі де қажет.

Әрине, Абай айтқандай: «Әннің де естісі бар, есері бар». Мирасқоры біз болған ән дүниесі халықтың өткен тарихының куәгері саналарлық «есті ән». Мұнда көне заман шындығын шертетін көп деректер мен бірге халық басынан өткерген тарих көшінің де тізбегі секілді мол мағлұматқа кенелетін жайлар бар. Ән –сан ғасырлық тарихы бар, талай-талай ұрпақтан өткен жол-жөнекей жөнделіп, өңделіп, жанарып бізге жеткен жанр. Ғасырлар елегінен өткен әндер айшықтана, әрленіп музыкалық өнердің інжуіне, асыл қазынасына айнала берген.

Қазіргі жағдайда, ащы шындыққа жүгінсек және дәстүр жалғастығы биігінен қарасақ, ән салу, ән шығару өнерімізді сәл жүдетіп алдық. Бүгінгі таңда экологиялық табиғат аясының тазалығы қандай қажет болса, ән тағдыры, ән болашағы да халқымызды сондай мазаландырса керек. Кезінде екі ауыз білмейтін қазақ болмаған дейміз. «Бүкіл қазақ даласы ән салып тұрғандай» деген пікірге ие болған, әншілігі аңызға айналған сауыққой халықпыз. Олай болса, ән салу, ән шығару – ұлттық дәстүріміздің жалғасы. Ән өнері – рухани мәдениетіміздің ең көп тараған, көп жайылған мол да жайсаң жанры, өміршен дәстүрі.

Ән күнде туады, бірақ солардың ішінде тек жақсы ән ғана халық арасында ұзақ өмір сүреді. Ән халықтың жадында неғұрлым ұзақ сақталса, оның соғұрлым құнды, бағалы екенінде күмән жоқ. Мұндай әндер ұлттық өнерімізге өзіндік байлығымен рухани үлес болып қосылады. Міне, осы тұрғыда біз қазіргі қазақ әндерінің қалыптасу, даму жолдарын байқататын шолу жасадық, дені халық аузында сақталған әндер туралы әңгімеледік. Шын мәніндегі жақсы, көркем сазды сұлу ән тыңдаушысымен қоса өзінің орындаушысын да шабыттандырып. Аса бір асқақ сезімге бөлейді. Халық даналығы «әні бардың – сәні бар» дейді. Ән – халықтық өнер, халық сәні.

Қорыта келгенде, халық әндері мен бүгінгі қазақ әндерінің айырмасын, айырмашылықтарын, мәтіндердегі түрлі өзгешеліктерді атап көрсету арқылы қазақ әндеріндегі ұйқас, сөз тіркестері, бейнелеу сөз образдары сонымен қатар, интонациялық кателіктер мен дыбыстық қайталауларға шолу жасап, талқыланды. Кез келген айтылым адресаттарға ақпарат берумен қатар, оның қабылдауына ықпал ететін тілдік бірліктерді таңдайды және оның реакциясын тудырады. Адресантан алынған ақпараттан кейінгі адресаттың белгілі пікірге келіп, қайтадан қандай әрекет жасайтынын прагматика зерттейді. Прагматика адамның белгілі жағдайда қандай мақсатпен сөйлеп тұрғанын қоса қарастырады. Прагмастилистика ғылымының пайда болуына когнитивті лингвистика, психолінгвистика ықпал етті. Мәтіннің табиғатын, болмысын толық саралау үшін тілдің мәтіндегі «мінезін», «іс-әрекетін» де қарастыру керек, мәтінде автордың өз қалауымен алынған тілдік бірліктерімен қоса коммуникативтік ниеті, пиғылы мен қатар белгілі мақсатқа құрылған ойлау стилі де қатысады.

“Ел іші – өнер кеніші” дейді дана халқымыз. Әрине, қазақтың дәстүрлі әндері мың әнмен шектелмесі анық. Қазақ әдебиеті мен халық музыкасы арасындағы үндестік қашанда жалғасын таба берері сөзсіз. Оның соңындағы мирасқор ұрпақтары мен зерттеушілері барда тарих сахнасынан орын алары белгілі. Ұлттық құндылықтардың алтын бастауларынан негіз алатын саф өнердің мәңгі жасарына сеніміміз зор.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Ахметова М. Қазақ әндері (музыкалық зерттеу), Алматы: 1994. – 84 б.
2. Әлемдік өнертану. Үш томдық/3-Т.: Музыкалық зерттеуші –Т.Қоңыратбай. –Алматы: Өлке, 2009. – 480 б Ахметова М. Советтік қазақ музыкасы (тарихи очерк). –Алматы: Ғылым, 1975. – 112 б.
3. Ахметова М. Ән өнері және уақыт. –Алматы: Өнер, 1993. – 112 б.
4. Ахметов З. «Өлең сөздің тоериясы» Мектеп, Алматы: Мектеп, 1973.
5. Әлкебаева Д.А. Қазақ тілінің прагмастилистикасы: Оқу құралы. 2-бас. –Алматы: Қазақ университеті, 2008-258 б.
6. Ән қазына: Кейінгі жылдардың жиі айтылатын таңдаулы әндері. Алматы: Қасиет. -2005. – 112 б.
7. Әмір Р., Әмірова Ж. Жай сөйлем синтаксисі: Оқулық. –Өңд., толық., 2-бас. –Алматы: Қазақ университеті, 2003.- 199 б.
8. Балақаев М, Серғалиев М. Қазақ тілінің мәдениеті Алматы: 2004 ж.

ҚАЗАҚ ТІЛІ МЕН ӘДЕБИЕТІНДЕ СПОРТ ПЕН МУЗЫКАНЫҢ САБАҚТАСТЫҒЫ

Аязбаева О.Б.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Білім берудегі инновациялық үрдістер – бүгінгі күннің, уақыттың басты талабы. Еліміздің әлемдік білім кеңістігіне бағдар алуының басты өзегі – өскелең ұрпақтың жаңа білімге деген құндылық бағдарын қалыптастыра отырып, олардың танымдық және рухани қажеттіліктерін қанағаттандыру және жан-жақты дамыған, шығармашыл жеке тұлғаны қалыптастыру. Оның басты идеясы – оқу нәтижелерін күзінетке бағыттап құру.

Соңғы жылдары Республикамызда білім алушылардың оқу-танымдық әрекетін белсендіру, инновациялық технологияларды оқыту үрдісіне пайдалану, оқыту әдіс-тәсілдерін жетілдіру мәселелері М. Жампейісова, А. Жолдасбекова, Қ. Нағымжанова, Б. Тұрғынбаева, Қ. Сарбасова, Р. Омарова, және т.б. зерттеулерде орын алған. Педагогикалық технологиялардың түрлері өте көп, десек те, оқыту үрдісінде Ж.Қараевтың деңгейлеп оқыту технологиясы [1], Қ. Әбдіғалиевтің шоғырландырып қарқынды оқыту технологиясы [2], М. Жампейісованың блокты-модульдік технологиясы [3] және т.б. қолданыс табуда.

Оқытудың инновациялық технологияларын білім беру мазмұны сабақтастығының сақталуына, білім алушылардың психологиялық ерекшеліктеріне байланысты таңдап, тәжірибеде сынап қараудың маңыздылығын атап айтқан жөн. А. Шалабаева инновациялық оқытудың ерекшеліктер қатарына мынаны жатқызады: жеке тұлғаға бағдарланған технологияларды оңтайлы қолдану арқылы инновациялық білім берудің дамуы; оқу орнында жалпы және кәсіби күзінеттілікті дамытуда бәсекелестік қалыптастыру; жаңа мақсаттарға сәйкес ұйымдастыру құрылымын және басқару мен өзін-өзі басқару әдістерін жасақтау [4, 12].

Қазіргі заман жаңашылдық, жаңа көзқарастар, жаңалықтар заманы десек, оған сәйкес инновациялық технологиялар оқу-тәрбие үрдісінде кеңінен, қарқынды да белсенді қолданылуда. Мұны спорт мектептеріндегі білім алушыларға қазақ тілінен сабақ бере отырып, музыка туралы жалпы білім беруде пайдалануға болады. Мәселен, қазақта спорттың түрлерімен айналыса жүріп, музыка өнерін шарықтатқан ұлы тұлғалар болған. Балуан Шолақ, Ақан Сері, Иманжүсіп, т.б. Балуан Шолақтың өмірін мысалға ала отырып, оқушыларға мынадай білім беруге болады.

Қазақ өнері синкретті болған. Бір адам бойына бірнеше өнер түрін сіңірген. Мәселен, палуан болғанымен, сазгер, орындаушы да болған. Сол секілді Ақан сері де бәйгеге ат баптап қосып, өзі өлең жазып, өзі орындаған. Екеуі де өздері жазып, өздері орындаған. Балуан шолақ синкретті тұлға болған.

Оқылым тәсілі мәтінді игерудің алғашқы жолы. Сонымен қатар тіл жаттықтырып, есте сақтау қабілетін жақсартады.

1-тапсырмада мәтінді оқып, мазмұндау ұсынылады.

«Нұрмағанбет Баймырзаұлы, яғни Балуан Шолақ (1864-1916) – қазақтың халық композиторы, ат ойынының түрлі тәсілін меңгерген өнерпаз, күш өнерін көрсеткен спортшысы, жауырыны жерге тимеген балуаны. Оның есімін де халық осы соңғы өнеріне сүйсінгендіктен еркелетіп, жас күнінде саусағын үсітіп алуына байланысты «Балуан Шолақ» деп атаған, әйтпесе өзінің азан шақырылып қойылған шын аты – Нұрмағанбет. Шыққан тегі – Ұлы жүздің Дулат тайпасының Сәмбет руынан. Бірақ аталары ерте кезде Арқаға қоныс аударғандықтан, оның бар өмірі Көкшетау өңірінде, атығай, қарауыл руларының арасында өткен.

Әкесі Баймырза ағаш шебері болған. Әкесіне қарағанда, шешесі Қалампыр қарулы кісі болған дейді. «Алып – анадан» деген ғой, Балуан Шолақ та осы анасына тартып, теңдессіз алып күштің иесі болған. 14 жасынан бастап күреске түсіп, ат құлағында ойнаған спортшы болған, шауып келе жатқан ат үстінде әртүрлі күрделі жаттығуларды шебер орындаған.

Мысалы: жүйткіп келе жатқан ат үстінде түрегеліп, басымен тұруы, аттың бауырынан өтуі, бір аяғын үзеңгіге қыстырып, шалқалап жатып шабуы бойындағы жойқын күшті, ептілікті шебер игере отырып, қазақтың далалық цирк өнерінің іргетасын қалағандығын айғақтайды. Көкшетау қаласындағы үлкен жиындарда 51 пұт (830 кг-дай) кірдің тасын көтеріп, дүйім жұртты таңғалдырған. 1899 ж. орыс палуаны Иван Кореньмен күресіп, оның қабырғасын сындырғанда Балуан Шолақ 35-те еді.

Мұның үстіне Балуан Шолақ ән-күйге жасынан құмар болады. Бертін келе, жігіт шағында Балуан Шолақ осы екі өнерді қатар дамытады. Әке-шешесі қайтыс болған соң, Ғаникей деген қызға үйленген Балуан Шолақ ел аралап, салдық құрады және жалғыз-жарым жүрмей, маңына әнші-күйші, палуан, өнерлі жастарды жинайды. Топ құрып, «ансамбль» болып сауық құру Балуан Шолақтың дәстүріне айналған.

Өзі ұстаз тұтқан Біржан сал, Ақан сері әндерінің тамаша орындаушысы әрі насихатшысы болады. Олардың әнші-композиторлық дәстүрін берік ұстанып, кейін өзі де ән шығарады. Бұл тұрғыдан алғанда, Балуан Шолақ – қазақтың әншілік өнерін өрістетуге үлкен үлес қосқан композитор. Көкшетау, Қарқаралы, Қараөткел, Сарысу бойындағы елдерді түгел аралаған. Балуан Шолақ Баянауыл, Семейде болады, Арқаның әндерін Жетісуға жеткізеді. Осы сапарында Кенен Әзірбаев Балуан Шолақтың көптеген әндерін үйреніп, халыққа таратады.

Балуан Шолақтың «Ашылы-айырық», «Балуан Шолақ», «Желдірме», «Дікілдек», «Көкшетау», «Қосалқа», «Қос барабан», «Қос перне», «Құлан кісінес», «Кенже қоңыр» сияқты әндері бар. Оның халық арасына кеңінен тараған әндері – «Ғалия» мен «Сентябрь». «Ғалия» – нәзік сезім дүниесін, мөлдір махаббатты шеберлікпен сыршыл әуенде жырлаған ғашықтық лирика. Балуан Шолақтың әндерін шебер орындаушылар Ж. Елебеков, М. Көшкімбаев, М. Тырбаев, Ж. Кәрменов, Қ. Байбосынов, т.б. болды.

Белгілі музыка зерттеушісі А.В. Затаевич ел арасынан Балуан Шолақтың бірнеше әндерін жазып алып, оны «Қазақ халқының 1000 әні» және «Қазақтың 500 әні мен күйі» жинақтарына енгізеді.

Сан өнерімен халқын риза етіп, Сарыарқасын сазды әуенімен тербеткен, заманының айтулы сал-серісінің бірі болған Балуан Шолақ Баймырзаұлы 1916 жылы өзінің өскен өңірі Өзектісайда қайтыс болады [5].

Мәтінді тыңдалым арқылы да берсе болады.

2-тапсырмада берілген сөздердің мағынасын ашып көрсету тапсырылады.

Тіркестер	Мағынасы
жауырыны жерге тимеген	
азан шақырылып қойылған аты	
қарулы кісі	

Әсем де көркем музыкалық әлемнің тылсым құбылыстарын терең түсінуде бірден-бір тиімді көмек көрсететін білім берудегі инновациялық технологиялар. Білім беруде қолданылатын инновациялық технологиялар арқылы теория мен практиканы ұштастырып білім беруге болады.

Тәжірибеде қолданып келе жатқан мультимедиялық бағдарламалар жайында айтатын болсақ, жиі қолданылып жүрген бағдарламалар қатарына ActivStudio, Microsoft Power Point және т.б. бағдарламаларын жатқызуға болады. Оның келесідей мүмкіншіліктері бар.

ActivStudio бағдарламасының көмегімен презентация жылдам құрып, практикалық сабақтарды жүргізе аламыз, оны дәстүрлі және интерактивті тақта ретінде қолданып, жазу жазып, сызу сыза аламыз, файл беттерін флипчарт түрінде сақтап, оны кез келген топтарда ашып көрсете аламыз, сабақ жоспарының флипчартына суреттерді қойып, фильмдер мен дыбыстарды қосып, музыканы тыңдата аламыз, оқу жоспарларын орындау барысында

сабақтың құрылысының орындалуы тез, әрі жылдам және уақыт үнемделетінін байқаймыз және т.т.

3-тапсырмада мәтінді негізге ала отырып сұрақтарға жауап беру тапсырылады.

Нұрмағанбет Баймырзаұлын неге «Балуан Шолақ» деп атаған?

Балуан Шолақ қай жерде туып өсті?

Балуан Шолақтың атқа құмарлығын неден байқауға болады?

Балуан Шолақ Көкшетау қаласындағы жиында қанша килограмм ғіртасты көтерді?

1899 ж. Балуан Шолақ кіммен күреседі?

Балуан Шолақтың қандай әндерін білесіздер?

Балуан Шолақ кімдердің әндерін орындаған?

Балуан Шолақтың әндерін шебер орындаушыларға кімдерді жатқызуға болады?

Балуан Шолақ қай жылы және қай жерде дүние салады?

4-тапсырмада мәтіннен етістіктерді теріп, оларға морфологиялық талдау жасау қажет болады.

Талдауға мынадай етістіктер ұсынылады.

Меңгерген, көрсеткен, сүйсіну, еркелетіп, болған, қарағанда, түсіп, орындаған, жүйткіп, қыстырып, шалқалап, таңғалдырған, дамытады.

5-тапсырма. Мәтіннен ән атауларын тауып, жасалу жолы бойынша кестеге орналастырыңыздар.

Қос сөздер арқылы жасалу	Тіркесті сөздер арқылы жасалу	Дара сөздер арқылы жасалу

6-тапсырма. Жоғарыдағы мәтіннен біріккен сөздерді теріп жазып, қалай біріккенін көрсетіңіздер.

Үлгі: Көкшетау = Көкше + тау

7-тапсырма. Мәтіннен жалқы есімдерді теріп, кестені толтырыңыздар.

Географиялық атаулар	Антропонимдер
8-тапсырма. Мәтіннен зат есімдерді теріп, кестені толтырыңыздар.	
Дара зат есімдер	Күрделі зат есімдер

Мультимедианы оқу үрдісінде пайдалану музыка мамандарының оқу материалдарымен өз бетінше жұмыс істеуіне мүмкіндік туғызады, яғни музыкалық туындыларды қалай меңгеру, ақпараттандыру құралдарының интерактивті мүмкіндіктерін қалай қолдану және жұмыс істеуді қалай іске асыру керектігін өзі шешеді.

Microsoft Power Point бағдарламасы арнайы презентацияларды өткізуге және оны сабақ барысында слайд түрінде қолдануға негізделген мүмкіндіктері өте көп бағдарлама, мәселен, презентацияларды құрып, өткізуге, лекциялық материалдарға арнайы эффектілер қосуға, негізгі кезеңдерді көрсетуге, көрсеткіштерді қосуға, қосымша ақпараттарды (бейне, дыбыстар, суреттер, тыңдауға арналған музыка) енгізуге және т.б. болады.

Сонымен, мультимедияның оқу үрдісіндегі орны ерекше деп айтуға болады. Бұл ұғымды кең мағынада қарастырсақ, білім алушыға аса тиімді ықпал ету мақсатымен әртүрлі бағдарламалық және техникалық құралдарды пайдаланатын ақпараттық технологиялар құрамын білдіреді. Белгілі бір ортада әркімнің ақпаратты қабылдауы әртүрлі жүзеге асатыны баршамызға мәлім: бірі – тікелей оқығанда, енді бірі тікелей тыңдағанда, ал үшіншісі бейнені қарағанда қаласа, кейбіреулер тыңдау және көру арқылы қабылдайды. Білім алушы ауызша баяндау кезінде бір минутта ақпараттың бір мың шартты бірлігін, ал көру мүшелерін «іске қосқанда» осындай жүз мың бірлікті қабылдауға және қайта өңдеуге қабілетті екендігі

тәжірибе жүзінде анықталынған. Мультимедия құралдары мен технологиялары көмегімен аудиокөріністің ақпаратты өңдеудің қазіргі заманғы тәсілдерін қолдану арқылы білім алушылардың үйрену құлшынысын арттыру мен оқыту қарқындылығын күшейту мүмкіндігін қамтамасыз етуге болады

Оқушылардың өз бетімен орындайтын тапсырмалары

9-тапсырма. «Алып анадан туады» тақырыбында эссе жазыңыздар.

10-тапсырма. «Нұрмағанбет», «орындаушы» сөздерінен лексикалық мағынасы бар сөздер құрастырыңыздар.

Үлгі: Нұрмағанбет: нұр, ет,

Орындаушы: орын, дау,

Сабак барысында мәтіндік, дыбыстық, кескіндемелік, бейнематериалдарды қазіргі технология дамуына сәйкес жаңаша қолдануға болады. Ол білім алушының танымдық іс-әрекетін белсендіруге, шығармашылығын дамытуға, музыкалық мәдениетке деген қызығушылығын арттыруға, жалпы жеке тұлғаның рухани әлемінің қалыптасуына ыңғайлы да ұтымды деп танылады. Оқытудың инновациялық технологияларын болашақ спортшының күзінетілігіне ықпал ететін білім алушылардың инновациялық және шығармашылық тәжірибелер жинақтауына көмектеседі. Оқытудың белсенді әдістері, шындығында интерактивті, себебі белсенді әдістер ықпал ету әдістерінен оқытушы мен білім алушылардың қарым-қатынастарына ұласады. Ал ол болса, тұлғаның өзін-өзі дамытуының жолы болып табылады.

Ұлы ойшыл әл-Фараби көрсеткендей, музыка – жақсы мінез-құлықты, адамның қоғамдық мұраттарын қалыптастыруда елеулі рөл атқарады. Эстетикалық сезімдерді туғызу арқылы адамның өзін-өзі тәрбиелеуіне, бойындағы нашар қасиеттерден арылуына ықпал етеді», расында, музыка – адамзаттың рухани азығы, жан серігі және тілімен айтып жеткізе алмайтын ұшқыр қиялы, нәзік сезімі, адам жанын жарқындататын өнер [6]. Сондықтан да ол балаларға қатты әсер етеді. Бірақ, жан дүниеге ой тастаған әуенді бір ғана сөзбен жеткізу мүмкін емес, музыканы жан-дүниесімен түсінетін адам ғана әуен ырғағымен қабылдайды.

Олай болса, музыка шынайы өнер, адамға әсер етіп, құдіретті эмоциялық орасан зор күші арқылы тұлғаның музыкалық-эстетикалық талғамын оятады.

Музыка күші оның жан-жақты әсер ететіндігінде: ерік-жігерге, ақыл-ойға, ойлауға «логикалық сезімге» байланысты. Жалпы, ұлы ғұламалар Әл-Фараби, Ибн-Сина т.б. жеке тұлғаның рухани дамуына өнер мен мәдениеттің әсері турасында мағлұматтар, оның ішінде музыка өнерінің теориялық және тәжірибелік негіздерін дамыту жайында тұжырымдар, маңызды зор ғылыми еңбектер қалдырған. Ұлы педагог В.А. Сухомлинскийдің «Гимнастика денені түзесе, музыка адам жанын түзейді» деген пікірі бекер айтылмаса керек [7], музыка – адамның рухани азығы, жан серігі және тілмен жеткізіп айта алмайтын ұшқыр қиялы, нәзік сезімі. Ол өзінің көркемділігі және маңыздылығымен бала жанын баурап, ақыл-ой сана сезімдерін кеңейтіп, жақсы мінез-қылықтарын біртіндеп қалыптастыруға әсерін тигізеді.

Музыка таза эмоцияға әсер ете отырып, адамның қиялы мен көңіл күйіне байланысты қабылданады. Баланы музыка тыңдауға тарта отырып, оны саналы түрде қабылдауға баулу, музыкалық тәрбие беру жұмысындағы күрделі міндеттердің бірі, ол білім алушының тұлға ретінде музыкалық мәдениетін қалыптастырудың алғышарты болып есептеледі. Сол туындыларды терең сезіне білген тыңдаушы болашақ спортшылар музыкалық-эстетикалық талғамы жоғары, адамгершілігі мол, мейірімді, жан-жақты, мәдениетті тұлға болып өсері хақ.

Сондай-ақ қазіргі таңда музыка өнерінде жүрген композитор мен әншілеріміз де әр түрлі спорт түрлеріне, спортшыларымыз музыка саласындағы шоу бағдарламаларға қатысып, жеңіс тұғырынан көрініп жүргенін де білеміз.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Караев Ж.А. Активизация познавательной деятельности учащихся в условиях применения компьютерной технологии обучения. // Автореферат докт. диссерт., Алматы, 1994г., 36 с.

2. Әбдіғалиев Қ. Осы заманғы педагогикалық технологиялар. – Алматы, 2004.
3. Жанпейісова М.М. «Модульдік оқыту технологиясы оқушыны дамыту құралы ретінде» Алматы 2002.
4. <https://ulagat.com/2020/08/12/музыка-жүрек-тілі>
5. Қазақ әдебиеті. Энциклопедиялық анықтамалық. – Алматы: «Аруна Ltd» ЖШС, 2010.
6. Әл-Фараби. «Музыканың үлкен кітабы туралы». –Алматы, 2009 – 123 б.
7. Сухомлинский В.А. Балаға жүрек жылуы. Алматы, Мектеп, 1974.

МУЗЫКА МЕКТЕБІНДЕГІ ТӘРБИЕНІҢ РӨЛІ

Курсакбаева А.Б.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Баяндамада музыка мектебінде білім алып жатқан балалардың дамуына ықпал ететін тәрбиенің қалыптасуы туралы жазылған. Музыкалық тәрбиенің негізгі мәні, мақсаты сапалық жағынан жеке адамның жан дүниесінің үйлесімді қалыптасуын және рухани байлығын дамыту болып табылады. Арнайы музыкалық қабілеті ерекше оқушылардың жаңа ортаға бейімделуі, ата-аналарының үлкен қолдауы, тәрбиешілерінің ықпалы ерекше маңызға ие.

Тәрбие ісі адамзаттың бүкіл даму тарихымен қатар жүріп келеді. Тәрбие-бір ұрпақтың өмір сүру тәжірибесін екінші ұрпаққа жалғастырушы үрдіс. Осы үрдіс арқылы дамытады және адамның дамуына басшылық жасалады. Қазақ халқы бала тәрбиесіне өте үлкен жауапкершілікпен қараған. Тіпті жазу-сызу мәдениеті қалыптаспаған дәуірдің өзінде де ұшы-қиырсыз жазира байтақ дала тұрғындары өздерінің тарихында жас буынға тәлім-тәрбие берудің бай тәжірибесін жинақтап, өзіндік ерекшеліктерімен бала тәрбиесіне өте үлкен ықпал жасайды.

Тәрбиенің аса маңызды құрамы - өнер. Соның ішінде өте кең, сан ұғымды қамтитын-музыка өнерін айтамыз. Музыка адамзаттың рухани азығы, жан серігі, тілмен айтқызып жеткізе алмайтын ұшқыр қиялы, нәзік сезімі. Музыка өзінің көркемдігі және нәзіктігімен адам жанын баурап, олардың ақыл-ой, сана-сезімінің кеңейіп, жақсы мінез-құлықтарының қалыптасуына әсерін тигізеді.

Музыкалық тәрбие дегеніміз-музыкалық өнердің ықпалы арқылы баланың жеке басын қалыптастыру–музыкалық ынтасын, қажеттерін, қабылетін, музыкаға эстетикалық көзқарасын қалыптастыру деген сөз. «Туғанда дүние есігін ашады өлең,

Өлеңмен жер қойнына кірер денең" деп Ұлы Абай жырлағандай ән өнері өмірге сән беретін, қоғамдық сипаты бар құбылыс. Шілдехана, Бесік той, Тұсаукесер, Сүндет той, Тілашар, әр жыл сайын туған күнін атап өту, Құда түсу тойы, Есік-төр көрсету тойы, Ұзату тойы, Үйлену тойы, Төсек тойы, Наурыз мейрамы, Отбасылық өмірдің әр жылындағы тойлар, т.б. тойлардың бәрінде тиісті өлең, жырлар, дастандар айтылып, күйлер тартылып, ғибратты әңгімелер айтылады. Осындай өмір кезеңдерін бейнелейтін әндер –тәрбиенің қайнар көзі. “Музыка тыңдатпайынша, тәрбие беру, балалық шақтың өзінде адамның сүйіп тыңдайтын ән-күйлерінсіз тәрбие беру деген менің басыма қонбайтын нәрсе”, — деп В. В. Сухомлинский тәрбие саласында музыканың алатын орнын ерекше бағалап өз пікірін осылай айтады.

Музыка – эстетикалық тәрбие. Адам бойына жауапкершілік, табандылық, шыдамдылық сияқты қасиеттер қалыптастырады. Сонымен қатар жеке уақытты дұрыс басқару мүмкіндігін реттейді. Әлемді тереңірек түсініп, сұлулықты байқататын ерекше сезім күші. Музыка бала тәрбиесінде маңызды рөл атқарады. Музыканы тыңдап, ести білген баланың ішкі жан дүниесі бай, рухани сауатты тұлға бола алады. Музыкалық білім мен тәрбие берудің негізі — ұлттық дәстүрде. Қазақ халқының мәдениетін, өнерін, салт-дәстүрін зерттеу мәселесі де жас ұрпақ тәрбиесінде ерекше маңызға ие болды.

Ақыл-ой дамуында өз құрдастарынан айтарлықтай озатын немесе басқа арнайы қабілеттер (музыкалық, көркем, спорттық) арасында бөлінетін бала дарынды болып саналады. Көптеген ата-аналар өз баласынан ерте дарындылықты байқап, оның қабілетін тәрбиелеудің мақсаттары мен міндеттері туралы өз ұсынымдарына сәйкес дамытуға өз күш-жігерін жұмсайды. Сонымен қатар, баланың ерекшелігіне баса назар аударады, ол әлі де бала болып қалатынын ұмытпайды. Бұл тұлғалық көріністер мен зияткерлік қабілеттіліктердің барлық алуан түрлілігіне теріс әсер етеді. Дарынды құрдастарының "жаман ықпалынан" құтылуға ұмтыла отырып, кейбіреулері баланың жолдастарымен қарым-қатынасын шектейді. Бірақ балалар ойынысыз бала толыққанды тұлғалық дамуының маңызды көзін жоғалтады, тұлғааралық қарым-қатынасты жеткілікті дәрежеде меңгермейді.

«Бала тәрбиесі басты байлығың, кешіксең көретінің қайғы мұң» деп Ұлы Абай айтқандай, балалардың тәрбиесіне ерте жастан мән беру керек.

Бала тәрбиесінде алғашқы ұстазы ата-ана. Бала үшін үй ішінен, ата-анадан артық тәрбиеші жоқ. Адамгершілік, бауырмалдық, татулық, әдептілік сияқты қасиеттер отбасында балаға сөзбен, теориямен дамымайды, үлкендердің ісімен сіңеді.

Сондықтан музыка мектебінде тәрбиеленіп жатқан оқушылардың ата-аналарымен де тығыз байланыста болу да тәрбиешінің басты міндеттерінің бірі болып табылады.

Музыкаға, өнерге деген ерекше дарыны мен таланты бар оқушылардың шығармашылықтарын шындай түсу үшін олардың тәрбиесіне, эмоцияларына ерекше назар аудару қажет. Дарынды және талантты оқушылар кең өрісті қабілетке ие: олардың кейбірі, мәселен, ғылым мен техника саласындағы ерекше қабілетін көрсете алуы мүмкін, ал кейбіреулері өнерде немесе поэзияда, қоғамдық көшбасшылықта көрінер. Сонымен қатар олар бір салада дарынды болса, басқа салаларда қиындыққа тап болуы мүмкін; олар дамудың бір кезеңінде өте қабілетті болса, келесі кезеңдерде қабілеттерін танытпауы мүмкін. Бұл дарындылық пен қабілеттіліктерді мұғалімдер, ата-аналар, топтың басқа мүшелері немесе балалардың өздері айқындай алады.

Оқушының музыка мектебіне бейімделуі – бұл балалар мен олардың ата-аналары ерекше қиындықтарға тап болатын қызықты және маңызды оқиға. Музыкалық білім балалардың өмірін байыта түсетіні сөзсіз, бірақ ол сонымен бірге темірдей тәртіп пен еңбекқорлықты талап етеді. Көптеген оқушылар 6-8 жастағы психологиялық дағдарыс жағдайында жаңа білім беру талаптарына бейімделу барысында үлкен қиындықтарды бастан кешіреді: денсаулығы нашарлайды (көру қабілеті бұзылады, тірек-қимыл аппараты бұзылады және т.б.), танымдық жұмыстарына қызығушылығы төмендейді және оқу үлгерімі нашарлайды.

Бастауыш сынып оқушыларының бейімделуі көбінесе оның жаңа ортаға, жаңа педагогтар мен балалар ұжымына тап болуымен, музыка мектебінің ерекше шығармашылық өміріне енуімен байланысты болатын эмоционалдық жағдаймен және күйзеліспен күрделене түседі. Бірақ іс жүзінде баланың мектепке бейімделу кезеңі әлдеқайда ұзақ уақытқа созылады, көбінесе БММ алғашқы музыкалық білім алудың бүкіл кезеңін алады.

Музыка мектебіне бейімделген баланың негізгі критерийлері:

- музыка мектебіне деген оң көзқарас;
- мұғаліммен тіл табыса білу;
- музыкалық материалды оңай меңгеру;
- өз бетінше жұмыс істеуге ұмтылу.

Қызығушылығын арттыра отырып, олардың бойында эстетикалық мәдениетті тәрбиелеу – бүгінгі таңда өзекті мәселе болып отыр. Оқушының әсемдік пен әрсіздікті, жақсы мен жаманды, мейірімділік пен зұлымдықты, қуаныш пен қайғыны түсініп ажырата білуіне байланысты оның эстетикалық мәдениеті мен мінез - құлық дағдылары айқындалады. «Жаратылыстың һәм өнердің сұлу заттары адам жанында сұлулық сезімдерін оятады. Сондықтан баланың сұлулық сезімдері әр түрлі нәрседен оянымпаз болады. Біреудің музыкадан, сұлу суреттен, біреудің поэмадан. Тәрбиешінің міндеті балада өнердің қандай түріне ынта бар екенін тауып, сол ынтасын, түр туғызатын сұлулық сезімдерін өркендету», -

деп А. Жұбанов айтқандай , бастауыш сынып оқушыларының эстетикалық мәдениетінің дамуы сынып жетекшілерінің және пән мұғалімдерінің шеберлігі мен тәрбие құралдары қазақ фольклор жанрларын тиімді қолдана алуына, әдіс - тәсілдеріне байланысты.[2,12б.].

Жасөспірімнің бойында талғампаздық эмоциялық сезімпаздық қалыптастыруында, оның мәдениетті болып өсуінде музыка әлемін түсінуде мектептегі музыка тәрбиесінің алатын орны ерекше. Әртүрлі жанрлы музыкалық шығармаларды тану, музыкадағы түрлі кезеңдермен көңілді ажыратуда оқушының музыкалық шығармашылығын дамытады. Жас өспірім – тыңдаушы, орындаушы музыкаға деген өзінің ой - пікірін көрсететін, түсінетін оқушы. Сондықтан музыкалық шығармашылық қабілеттің басты саласының бірі ол музыка арқылы тәрбие.

Музыкалық шығармаларды таратушылардың арасында сал-серілер аз болмаған. Олар 15-20 адамнан топталып, ауылдарды аралап, өз өнерлерін жұртшылыққа танытып отырды. «Шынында салдар мен серілер ол заманғы өнердің өкілдері. Бұл күндегі әртістерше сахнаға киетін киімін чемоданға салып алып келіп, әдейі оларға арналған бөлмеде қайта киінетін жағдай сал мен серіде болған жоқ. Олар ат үстінде де, ауыл сыртында да, базарда да, жәрмеңкелерде де өнерлерін көрсетті. Сондықтан басқа кісіге алабажақ, әсіресе қызыл көрінетін олардың киімдері сол сахнаға киетін киімдер. Ал олар өмірде де сслай киініп жүреді. Өйткені өмір мен өнердің екеуі бірі мен бірі қосылып, ұласып кеткен» -деп жазды А.Жұбанов. [1]

Музыка мектептерінде оқушылардың бойында ұлттық нышандарға - Туға, Елтаңбаға, Әнұранға, ұлттық мерекелерге патриоттық сезімді, оларға құрметпен қарауды мақсатты түрде қалыптастырып отыратын іс-шаралар ерекше өткізіледі. Мемлекеттік нышандардың көмегімен оқушылар бойына еліне деген мақтаныш пен патриоттық сезім дәйекті де табанды тәрбиеленеді.

Музыка адамзаттың рухани азығы, жан серігі , ұшқыр қиялы, нәзік сезімі. Қазақ халқы құлақтан кіріп бойды алар әсем ән мен тәтті күйді ұнатқан. Домбыра сөйлейді, қобыз жеткізеді, сыбызғы білдіреді деген сөз тіркестері қазақ мәдениетінде кездейсоқ кездеспейді. Музыка тәрбиесі жастарға өнер құндылықтарын үйрете отырып, олардың бойына адамгершілік эстетикалық мәдениетті, көркемдік талғамды, шығармашылық қабілетті дамытады. Өскелен ұрпаққа музыкалық тәрбие беруде, бала бойына рухани байлықты дамытудың аса маңызды саласы –музыкалық өнер. Соның ішіндегі бастауыш мектеп оқушыларының бастапқы музыкалық мәдениетін қалыптастыру, оны басқару музыкалық – педагогикалық ғылымның өзекті мәселесі. Жалпы музыкалық білім беру, музыка өнері арқылы мектеп оқушыларына музыкалық тәрбие берудің педагогикалық шарттарын ғылыми-педагогикалық тұрғыдан негіздеп, ғылыми әдістемелік жағынан қамтамасыз ету қажет.

Жалпы мектеп оқушыларының музыкалық мәдениетін тәрбиелеу үрдісі тиімді болуы мүмкін, егерде:

- мектеп оқушыларын музыкалық мәдениетке тәбиелеудің ғылыми –педагогикалық және әдістемелік негіздері анықталса.

- мектеп оқушыларын музыка өнері негізінде музыкалық мәдениеттікке тәрбиелеу тиімділігінің өшемдері көрсеткіштері мен деңгейлері анықталса.

- оқу тәрбие үрдісінде мектеп оқушыларын музыка өнері арқылы музыкалық мәдениеттілігін қалыптастырудың музыкалық-педагогикалық шарттары белгіленсе;

- оқушылардың музыкалық мәдениетін қалыптастырудың мазмұны құрылып, тәжірибелік-педагогикалық тексерістен өткізіп, ғылыми -әдістемелік ұсыныстар берілсе, сонда ғана мектеп оқушылараның музыкалық мәдениеттілікке қалыптастырудың нәтижелілігі арта түседі.

Музыка мектептегі баланың бойындағы мінез-құлқы дағдылары мен әдеттерін қалыптастыруының бірден-бір негізі бола алады. Соның ішінде күйді тындатуда, түсіндіруде, оларды қызықтыра отырып тәрбиелеу үлкен маңыздылыққа ие. Халқымызда күй тындаудың қалыптасқан дәстүрі болған, яғни тыңдаушы күйдің саз сарынын, әуендік табиғатын, құрылыс-бітімін саралай білген. Қазақ күйлері өзінің төл тыңдаушыларын ең алдымен

дыбыстың тілімен баурайды. Күй түсінетін тыңдаушы сол күй өзегіндегі ойға орай алуан түрлі сезім мен әсерге бөленеді. Музыка аспаптарына үйрету сабағы музыка сауаты мен ән үйрену сабағы методикасы сабақтары мен тығыз байланысты жүргізіледі. Білімгер музыка аспаптарын ойнауды меңгере жүріп, бірте-бірте музыканың нәзік мәнерлігі мен тілін терең ұғып, түсінетін болады. Өтілетін репертуар қазақ композиторларының шығармалары қазақтың халық әндері мен күйлері және ішінара батыс класиктері композиторларының шығармаларынан құралады.[3,208.] Ал өскелең ұрпаққа аспаптық музыканың тәрбиелік сипатын саралау орасан зор рөл атқаратыны белгілі. Қазақстанда аспаптық музыканың дамуы халықтың көп ғасырлық тарихымен оның тұрмыс-салтымен, мәдениетімен тығыз ұштасқан. Мәселен бір ғана қазақ халқының ұлттық аспаптары халық бұқарасының рухани шығармасының бағалы нәтижесі болып табылады. Сонымен қатар интернационалдық аспаптық музыканың тәрбиедегі қазіргі кезде әрбір халықтың мәдени және рухани мұрасына дұрыс көзқарасты қалыптастыру, оларды пайдалану жолдарын іздестіру ерекше мәнге ие болып отыр. Аспапты музыка өзіндік ерекшеліктерін бейнелей келе, белгілі композитор, академик А.К.Жұбанов: «Халық аспаптарының ішектерінде ғасырлар бойы даналық тұнып», — деген еді.

Үлкен ұжым – ұлттық оркестрдің құрамы. Оркестрдегі балалар бірін-бірі сыйлауды, ұжымда ынтымақтастықты құруды үйренеді. Ән айту-музыкадағы іс әрекеттің бір түрі. Орындаушы өз сезімін ән арқылы бере алады. Бала музыканың ішкі сырын ұғына отырып, кейбір нашар әдеттерден (қысылу, уялу, сылбырлық т.б.) арылуға мүмкіндік туғызады.

Керемет музыкалық қабілеттері бар сабырлы, эмоционалды ұстамды балалар кейде музыка мен музыкалық іс-шараларға бей-жай қарауы мүмкін. Оларға деген қызығушылық кейінірек, әдетте жасөспірім кезінде немесе тіпті оның соңында пайда болады. Музыка мектебінен тәлім алған балалар болашақта өз өмірін музыкант мамандығымен байланыстырмаса да, туған жерін сүйеге, салт-дәстүрін қастерлеуге, әсемдікті бағалауға, музыканы сүйеге тәрбиелеленіп, рухани азығы мол өз елінің патриоты болып қалыптасатыны сөзсіз. Мектеп оқушысының эстетикалық даму дәрежесінің әр деңгейде болуы, көбінесе отбасындағы тәрбиенің дамуы деңгейіне, білім және тәрбие шараларының сапасына, әр түрлі қоғамдық орта көзқарасын, эстетикалық мәдениетін, эстетикалық сезімін қалыптастыру үшін олардың шығармашылық қызығуы мен қажеттілігін тұрақты түрде қалыптастыруды негізге айналдырған жөн. Ол үшін мектеп, отбасы және ортаның ықпалы нәтижесінде қалыптастырған эстетикалық тәрбиенің мазмұны айтарлықтай рөл атқаратынын естен шығармауға тиіспіз. Өйткені, барлық кезең мен жасөспірім шақта эстетикалық білімдер мен шығармашылық дағдылар тұлғаның жеке дара дамуының бірден-бір құралы болады да, оның мектепті бітірген кезінде жоғарыда айтылғандардың негізінде эстетикалық мәдениеттің дамуы қалыптасады. Осыдан барып эстетикалық мәдениет үлесінде эстетикалық даму дағдылары жетіледі.

Эстетикалық тәрбиені қалыптастырудағы басты мақсат-оқушыларды өнер құндылықтарын жасақтауға қатыстыру, тіл, сөз өнерін дұрыс меңгерту, әдепті сөйлеуге баулу, олардың бойында белгілі бір адамгершілік- эстетикалық мәдениетті, көркемдік талғамды, шығармашылық қабілетті тудыру. Мұндай жұмыстардың игілікті түрде жүзеге асу үшін көптеген жұмыстар жүргізілуі шарт.

Тоқсан ауыз сөздің тобықтай түйінін айтар болсақ, бүгінгі ұрпақ адам бойында кездесетін үлгілі, жақсы қасиеттер мен жағымсыз әдет-дағдылар жөніндегі бұрынғы өткен ұлы ғұламаларымыздың өсиеті мен өнегесін оқып біліп, оны көкейіне тоқып, одан өзіне керекті тәлім-тәрбиелерді бойына сіңіре білсе, нұр үстіне нұр болмақ. Олай болса, оқушы, жастарды өткеннің мұрасына сын көзбен қарап, оны елеп-екшелей отырып, жан-жақты пайдалана білуге тәрбиелеудің маңызы зор. Жас ұрпақтың ой-өрісін, рухани байлығын нығайтып, әсемдікке және де ән мен би қозғалыстарын көркем мәнерлі орындауы мен эстетикалық құндылыққа тәрбиелеу, жылдан жылға жандандыру - біздің абройлы міндетіміз деп ойлаймын.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Жұбанов А. «Замана бұлбұлдары». – Алматы: «Білім», 1963 ж.
2. «Музыка әлемінде» журналы 2010ж №3 /12 бет/.
3. Есенұлы А. Күй тәңірдің күбірі. Алматы: Дайк-Пресс, 2001 – 208б
4. Ахметова М.М. Өн өнері уақыт — Алматы: Жазушы, 1990-306 б.
5. Бекенов У. Күй көтерді көңілдің көкжиегін. – Алматы, 1975.
- 6.«Қазанғап мұрасы және халық шығармашылығын оқыту мәселелері.2008 ж.
- 7.«Мектептегі тәрбие» журналы 2011ж №7 /9 бет.
8. Ерзакович Б.Г. Песенная культура казахстана. – Алматы: «Ана тілі»,1963 ж.

ӘЛЕУМЕТТІК ЖЕЛІЛЕРДЕГІ ӨНЕР ИЕЛЕРІНІҢ ИМИДЖІ

Куанышбаева М.С.

Қазақстан республикасы, Алматы қ.

Америкалық жазушы Рей Брэдбери 1953 жылы жазған «Фаренгейт бойынша 451 градус» шығармасында америкалықтардың басым көпшілігі теледидардың не екенін білмеген кездің өзінде жазушы жаңа дәуір туатынын, ғаламды техниканың кереметі билеп, рухани байлықтың екінші орынға ығысатынын дәл болжаған еді.

Жазушы атап көрсеткендей теледидардан көретін түрлі бейнебаяндар мен әлеуметтік желілердегі қысқа бейнероликтер адамның ақпаратты қабылдауына айтарлықтай әсерін тигізді. Үнемі асығыстық пен уақыттың тапшылығына байланысты біз қысқа, тез, динамикалық ақпараттарды жиі тұтына бастадық.

Әдетте фильм таңдағанда да динамикалық сюжеті бар фильмдер немесе сериалдарды көріп, кітаптағы артық баяндаулар мен бос сөзден мейлінше тезірек құтылғымыз келеді. Әлеуметтік желілер мен ғаламтор пайда болғалы бері ақпарат көздерінің ағын судай екпіндеп дамып жатқаны белгілі. Еңбектеген баладан еңкейген қарияға дейін осы үздіксіз қозғалысқа, қысқа әрі нақты ақпараттарға бейімделді. Нәтижесінде, клиптік ойлау, клиптік сана қалыптасты. Ғалымдардың зерттеуінше, адам санасындағы оперативті жады осыдан 30 жыл бұрын 15-20 минут болса, қазіргі таңда 7 минутқа дейін қысқарып кеткен. Яғни кездейсоқ адам көрген немесе естіген ақпаратты небәрі 7 минут есінде сақтауы мүмкін. Ал қазіргі «Жаңа заман» ұрпақ өкілдерінде бұл небәрі 5 минутты құрайды. Ақпарат тасқынының салдарынан пайда болған клиптік ойлау жүйесі дүниежүзіндегі өзекті мәселелердің біріне айналды[1].

Әлеуметтік медиа платформалары біздің бір-бірімен байланысқан әлеміміздің жүрек соғысына айналды. Өртүрлі орта мен жас топтарын қамтитын миллиардтаған адамдар бұл платформаларды өмірінің ажырамас бөлігі ретінде қабылдады. Мұнда орташа адам және олардың күнделікті әлеуметтік желілерді пайдалануы туралы 2023 жылғы жаңартылған статистика:

Әлеуметтік желіні пайдаланушылар саны: Дүние жүзінде 4.8 миллиард әлеуметтік желі қолданушысы бар, бұл дүние жүзіндегі халықтың 59.9% және барлық интернет пайдаланушыларының 92.7% құрайды.

Әлеуметтік желіде өткізілетін орташа тәуліктік уақыт: Орташа адам күніне 2 сағат 24 минут жұмсайды.

Ең көп қолданылатын әлеуметтік желілер: Ең көп қолданылатын әлеуметтік медиа платформалары – «Facebook», «YouTube», «WhatsApp» және «Instagram».

Әлеуметтік желіні ең көп пайдаланатын жас тобы: Әлеуметтік желіні ең көп пайдаланатын жас тобы – 18-29 жас.

Әлеуметтік желіні ең көп пайдаланатын жыныс: Ерлер мен әйелдер әлеуметтік желіні бірдей пайдаланады.

Әлеуметтік желіні қолдану дамушы елдерде жоғары.

Әлеуметтік желіні ауылдық жерлерге қарағанда қалалықтар көбірек пайдаланады.

Қарт адамдар арасында әлеуметтік желіні қолдану артып келеді.

Әлеуметтік медианың біздің өмірімізге әсері терең және жан-жақты. Сіз күнделікті қолданушы болсаңыз да, жетік маркетинг болсаңыз да, әлеуметтік желілердің маңыздылығын түсіну бүгінгі цифрлық байланысқан әлемде шарлау үшін өте маңызды.

Қазақстандағы ең танымал әлеуметтік желілер қатарына «В Контакте», «Инстаграм», «Фейсбук», «WhatsApp», «Твиттер», «Тik-tok» жатады.

Әлеуметтік желілер бізге басқа адамдармен байланыс орнатуға және олардың өмірінде не болып жатқаны туралы білуге мүмкіндік береді. Десек те оның кері әсері де бар. Смартфон не компьютер алдында сағаттап отырып, мың түрлі ақпарат арасында бос уақытты жоғалтып алу қазіргі үлкен проблемаға айналды.

Сондықтан арасында үзіліс жасап, виртуалды өмірден шынайы өмір бар екенін ұмытпау керек. Ақпарат тарату мүмкіншілігі бойынша Интернет торабы алдыңғы қатарға шығып отыр. Газет, теледидар, радионың түгелге жуығы Интернет торабында сайт немесе өз парақшаларын ашып, электронды ақпарат құралдарының саны күннен-күнге өсуде. Ал интернеттегі әлеуметтік желілердің қолданушыларының орта жасы 7-ден 48-ге дейін болып отыр. Қазір кез-келген ұялы телефонда әлеуметтік желілерге қосылу үшін қосымша бағдарламалар орнатылатын болды. Кез келген компанияның өз тауарларын жарнамалау мақсатында әлеуметтік желіде парақшалары бар[2].

Әлеуметтік желілердің пайдалы жақтары:

1. Іздеу жылдамдығы. Әлеуметтік желілерде сіз қажетті бейнені, музыканы, адамды оңай таба аласыз. Сонымен қатар, пікірлес адамдарды да сол жақтан табуға болады. Одан бөлек, әлеуметтік желі арқылы өзіңіз іздеген адамның аты-жөнін, оқу орны немесе қызметін, байланыс телефонын анықтауға мүмкіндік бар. Егер ол пайдаланушы мәліметтерді өз парақшасына жүктеген болса. Бұл өте маңызды артықшылық.

2. Байланыс пен ақпарат алмасудың қолжетімділігі. Қазір әр адамда ұялы телефон бар. Сол арқылы хат-хабар алмасу деген проблема түбегейлі жойылғандай. Ол аз десеніз, ақпаратты әлеуметтік желіге жүктеу, электрондық поштада алу да қиындық тудырмайды. Әлемнің түкпір түкпірінде болып жатқан оқиғаларды да осы әлеуметтік желіден таба аласыз.

3. Пікірлестер шеңберін құру. Адамның қандай қызығушылығы болса да, ол әлеуметтік желіден өзінің пікірлестерін табатынына күмән жоқ. Ол үшін қызықты қауымдастықтар мен топтарға қосылып, өз мүдденіз үшін әрекет етесіз. Тіпті, өзіңізге қажетті нәрсені сатып алып, сатуға да болады[3].

Әлеуметтік желі - коммуникация құралы. Алайда бізге неге етене жақын болып шықты? Несімен баурап алды? Сөйтсек оның астарында да терең психологиялық реңк бар болып шықты.

Мысалы, осы мәселені зерттеуші ресейлік ғалым Александр Прохоровтың зерттеуіне қарасақ, түрлі әлеуметтік желіні қолдануды америкалық психолог Маслоудың сұраныс пирамидасы арқылы қарастыруға болады. Олардың қатарында, адамның пікір айтуы, өзін танытуы, өзгелерге сыйлата білуі, өзіне сенімді болуы, достардың болуы, туыстық қатынас, сыйластық, қауіпсіздік тағысын тағы деп жалғастыра беруге болады. Яғни, әлеуметтік желі тек қатынас құралы ғана емес, адамның өзіндік келбетін қалыптастыру, өзін өзгелерге таныту және жұртпен білетінін бөлісу алаңы. Сонысымен де құнды. Ендеше оны жақсы тұстарын қажетіне жарату әркімнің өз еркіндегі дүние екендігін көреміз.

Сонымен қатар, Веб қосымшалары болып табылатын «Фейсбук», «Твиттер», «Инстаграм», «Пинтерест», «Tumblr», «Blogster», «Гугл», «Мой мир», «Вконтакте», «Ютуб», «Линкедейн», «Подкастинг», «Тik-tok» және т.б. жаңа коммуникациялық тұғырнамалардың пайда болуы адресанттар мен адресаттар арасындағы уақыт пен географиялық арақатынастарды біржолата жойып, бұрын елестете алмаған қарым-қатынастың жаңа бір мәдени бағытын қолданысқа әкелді. Шексіз ақпараттық кеңістік құралына айналды. Электронды коммуникативті тұғырнамалардың батыстан бастау алуы

Орта Азия мемлекеттері халықтарының осы уақытқа дейін қалыптасқан мәдениетін, рухани құндылықтарына өзгерістер енгізді. Батыстық мәдениеттің әсерінен біздің қоғамда әлеуметтік-мәдени модернизация өріс алды.

Мәдениетімізде «ғажап өмір», «бұқаралық мәдениет» түсініктері қалыптасты. Жаңа коммуникациялық платформалардың бүгінгі күні үлкен танымалдыққа ие болып отырғаны «Tik-tok» қосымшасы. Веб қосымшалары қазіргі таңда қоғамда қалыптасып үлгерген онлайн мәдениеттің ажырамас бірлігі болып табылады.

Қазіргі таңда әлемді цифрландыру жағдайында, атап айтқанда, өнер сүйер қауым арасында ғаламторды белсенді қолданушылар саны артып келеді. Сондықтан мәдениет саласының мамандары заманға сай, өз имиджін осы сәттен қалыптастыру керек. Осы ретте өнер адамдарына республика аймағына ғана емес сонымен қатар бүкіл дүние жүзіне тез арада танымал болуына әлеуметтік желілердің үлкен мүмкіндік беретінін түсінуіміз керек.

Ал, енді қазіргі қоғамда сен өзінді дамыта отырып, әрдайым алда болуын тек өзіне байланысты. Бүгінгі күнде түрлі цифрлы технологиялар бар. Соның бірі ұялы телефон. Сол ұялы телефонды тиімді пайдаланған өнер иесінің ақшасы да, атақ-абыройы да еселенбек.

Қазіргі таңда елімізде өзіндік ерекше дауыстарымен, орындау мәнерлерімен көптің ықыласына бөленіп үлгерген әншілер, музыкалық аспап орындаушылары мен сөз өнерінің көптеген майталман өнерпаздары әлеуметтік желілерде өздерінің парақшасын ашып, имиджін құруға және дамытуға ерекше назар аударып келеді.

Осыған байланысты, әлеуметтік желілерде өнер иелері өз бейнесін қалыптастыруы кезінде, өзінің жеке имиджін одан әрі дамытуы туралы ойлануына аса мән беруі қажет. Этика принциптерін ұстана отырып, жетістіктері мен аудиториямен үнемі қарым-қатынас құрап, кері байланыс орнатуы қажет.

Өнерпаздың әрбір сөзі, мінезі мен жүріс-тұрысындағы мәдениеттілігі және сыпайылығы өнер сүйер қауымның жүрегін жаулап алуына көмектеседі.

Осы принциптерді ұстанып жүрген бірнеше өнер иелерінің әлеуметтік желідегі парақшаларын мысал ретінде атап айтсақ болады.

Бүгінгі күнде әлеуметтік желілер түрлері өте көп. Салыстыру әдістерерін пайдалана отырып, сол желілердің ішіндегі елімізде кеңінен пайданылатын платформалар «Youtube» каналдары, Instagram парақшалары мен соңғы уақытта аса сұранысқа ие болып жатқан «Tik-tok» парақшаларына зерттеу жұмысын жүргізе отырып, әлеуметтік желілердің жалпы алғандағы статистикасын анықтау жұмысы жүргізілді. Байқағанымыз бойынша оқырмандар «Youtube» каналын Instagram парақшасына қарағанда көбірек пайдаланатыны анықталды. Алайда, қазіргі таңда тек өнер адамдарына ғана байланысты қарайтын болсақ, олардың көрермендері мен оқырмандары Youtube парақшаларымен қоса «Tik-tok» парақшаларына да жаппай тіркеліп жатқанын байқауға болады. Сол себепті белгілі әншілер мен музыка саласының өнерпаздары және де арнайы музыкалық білімдері жоқ болса да өнерлері бар адамдар «Youtube» каналдары мен «Tik-tok» парақшасын жүргізу арқылы өз имиджін және танымалдылығын арттыруына мүмкіндіктері жоғары екенін түсініп отыр.

Сонымен қатар зерттеу барысында соңғы уақытта «Tik-tok» әлемдегі ең көп жүктелетін қосымшаға айналғаны байқалды.

Сондықтан еліміздің мәдениет саласында қызмет атқарып жүрген әнші қауымы, музыкалық аспаптарда өнер көрсететін өнерпаздар мен т.б. өнер иелері өздерінің шығармашылық жаңалықтарымен, өмірлерінде болып жатқан түрлі жетістіктерімен бөлісу арқылы тек Қазақстанда ғана емес, сонымен қатар бүкіл әлемге де танымал болып жатқанын көріп отырмыз. Осыған орай, зерттеу мақсатында қазіргі таңда бүкіл дүние жүзіне танымал болған Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, «Дарын» мемлекеттік жастар сыйлығының лауреаты, жерлесіміз — Димаш Құдайбергenniң «Youtube» каналын, «Instagram» парақшасын және «Tik-tok» парақшасын салыстырып шықтық. Салыстыру нәтижесі бойынша, аса дарын иесі Димаш Құдайбергenniң «Instagram» парақшасына қарағанда «Youtube» каналының қолданушыларының саны анағұрлым көбірек екеніне көзіміз жетті. Оның себебі, Димашты жақсы көретін, өнерін құрметтейтін жанкүйерлерінің саны күннен күнге өсуде. Олардың

барлығы Димаштың Youtube каналына тіркеліп, оның өнеріне тәнті болуда. Сонымен қатар музыка саласын зерттейтін ғалымдар оның каналына тіркеліп қана қоймай оны бұл дүниенің феномені деп ерекше жоғары бағалап отыр.

Димаш Құдайбергеннің «Instagram» парақшасындағы жер шарының түпкір-түпкірінде өмір сүріп жатқан көрермендері, өздерінің жақсы тілектерін жазбаша түрде жазып отырады. Ол «Instagram» парақшасын 2019 жылдан бастап жүргізіп келеді. Осы уақыт ішінде оның «Instagram» парақшасын қолданушылар саны 20 мыңнан асқан. Ал, оның 2017 жылы тіркелген «Youtube» каналында 2,37 млн көрермендері бар екен. Сонымен қатар 2020 жылдан бастап жүргізе бастаған әлемдегі ең көп жүктелетін «Tik-tok» қосымшасындағы парақшасына 217 мың көрермендер тіркелген екен.

Өзіміз көріп отырғанымыздай Димаш Құдайбергеннің «Instagram» мен «Tik-tok» парақшаларына қарағанда «Youtube» каналының көрермендер саны бірнеше мың есе көп.

Оның себебі неде? Себебін анықтау барысында Димаштың «Youtube» каналындағы көрермендері, оның шығармашылығын толықтай тамашалай алатыны және оның қай елде гастрольде жүргені, қандай концерт қойғаны, ол концертінің толық 2-3 сағат аралығындағы нұсқасын үйлерінде отырып ақ тамашалай алатыны анықталды.

Сол себепті әнші, музыкант т.б. өнер иелері өздерінің имиджін осындай әлеуметтік желілер арқылы жарнамалау арқылы аз уақытта жетістікке, танымалдылыққа қол жеткізе алатындығына көз жетіп отыр.

Қазіргі таңда қоғамның әлеуметтік желіні жиі пайдаланатын бөлігі – жастар. Қалай десек те байланыс қосымшалары өмірімізге дендеп еніп, күнделікті іс-әрекетіміздің ажырамас бөлігіне айналған. Қазіргі жастар тіршілігін ғаламторсыз елестету мүмкін емес. Тіпті осы арқылы табыс тауып, теңін жолықтырып, білім алып жататындар да көп. Әлеуметтік желілер – қоғамдағы үздіксіз өзгерістердің жемісі. Сондықтан, бүгінде “әлеуметтік желі керек пе, керек емес пе?” деп жатудың өзі артық.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. <https://zhasalash.kz/news/kliptik-sana-qogam-shaldyqqan-dert-pe-alde-zhana-urpaqtyn-artyqshylygy-ma-24866/>
2. <https://kk.martech.zone/how-social-networks-influence-our-lives/>
3. <https://ernur.kz/gadzhetter/aleumetik-zhelinin-paidasy-men-ziyan>
4. <https://www.instagram.com/kudaibergenov.dimash/?hl=ru>
5. <https://www.youtube.com/watch?v=J3JbOd3Aa18>
6. <https://www.tiktok.com/@northcaucasuslovedimash/video/7207145256226262314>

ХИМИЯ В МУЗЫКЕ И НАОБОРОТ

Абдулина Д.О.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Химия и музыка - две сферы, которые кажутся на первый взгляд несвязанными, но на самом деле имеют много общего.

Обе области науки и искусства требуют творчества, точности и понимания основных принципов. В данном докладе мы рассмотрим взаимосвязь между химией и музыкой, и как эти две дисциплины взаимодействуют друг с другом. Мы узнаем, какие химические процессы происходят в мозге человека при прослушивании музыки, как химические элементы используются в музыкальных инструментах, и как химия влияет на звучание музыки. Давайте вместе погрузимся в удивительный мир соединения химии и музыки!

Гипотеза: «Наука и искусство: насколько они совместимы?»

Цели и задачи: Основополагающий вопрос:

- Можно ли найти точки соприкосновения химии и музыки?

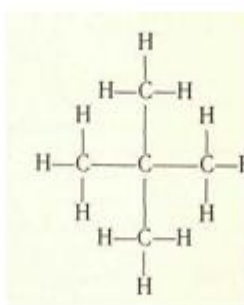
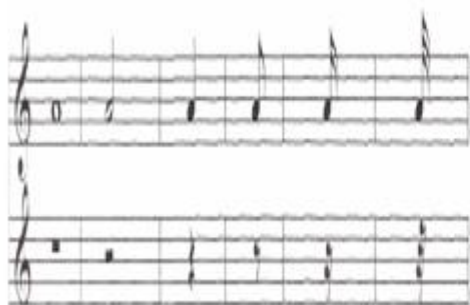
Проблемные вопросы:

-Есть ли общее в теории музыки и химической теории?

-Может ли в одной личности соединиться талант химика и музыканта?

Методы и приёмы:

- Теоретический: сбор информации по различным источникам.
 - Аналитический: сравнительный анализ теории музыки и теории строения органических соединений.
 - Изучить литературные источники по данному вопросу.
 - Сделать сравнительный анализ теории химического строения органических соединений и теории музыки.
 - Изучить жизнедеятельность ученого химика и композитора А.П. Бородина
- Хотя химия и музыка кажутся совершенно разными областями знаний, они на самом деле имеют несколько общих аспектов.
- Гармония:
 - Частота и периодичность:
 - Ритм:
 - Структура:
 - Эмоции:



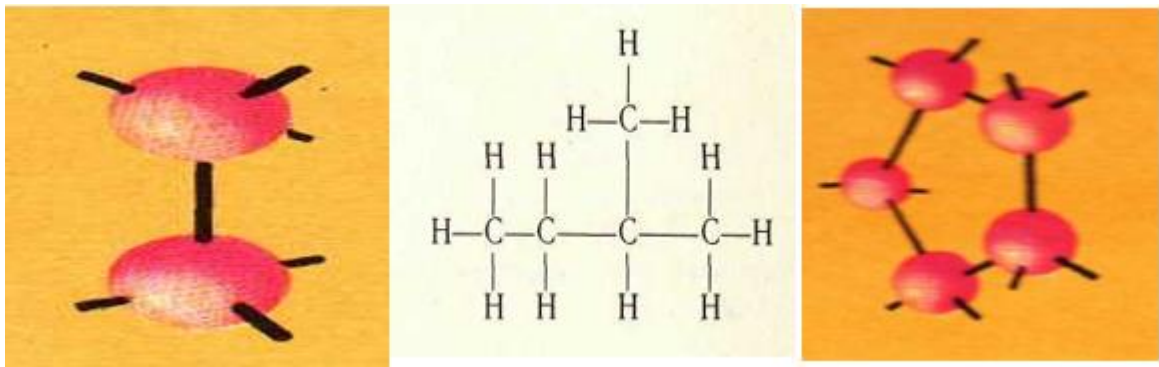
Символика в музыке: Химическая символика

Гомологический ряд – группа органических соединений, обладающих сходными химическими свойствами; физические свойства таких соединений закономерно изменяются с возрастанием в них атомов углерода.

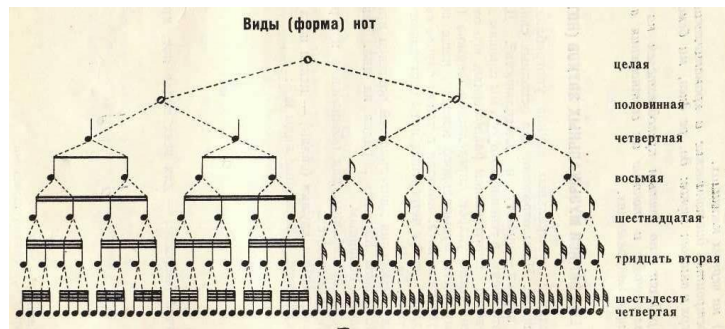
гомологический ряд алканов		
формула	Температура плавления, °С	Температура кипения, °С
C_1H_4	-183	-162
C_2H_6	-184	-89
C_3H_8	-188	-42
C_4H_{10}	-138	-1
C_5H_{12}	-130	36
C_6H_{14}	-95	69
C_7H_{16}	-91	98
C_8H_{18}	-57	126



Первое положение теории химического строения органических соединений А. Бутлерова: атомы в молекулах соединяются в определенном порядке согласно их валентности. Углерод во всех органических соединениях четырехвалентен.



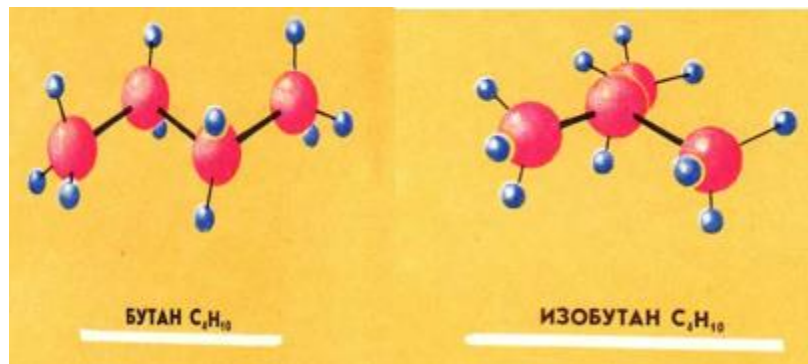
Теория музыки. В музыке нота обозначает звук, ее изображают овалом. Длительность звука называется продолжительность колебания. Для обозначения длительности звуков существует ряд основных знаков: овал ноты, вертикальная палочка



(штиль) и хвосты (ребра длительности). Овал ноты может быть пустым или заполненным. Ноты называются следующим образом: целая, половинная, четвертая, восьмая и т.д.

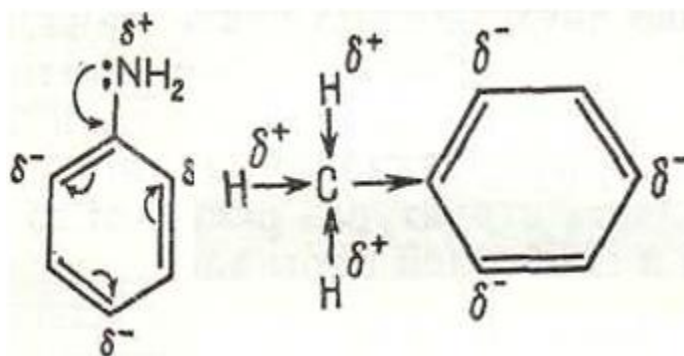
Второе положение теории химического строения органических соединений: Свойства веществ зависят не только от их качественно и количественного состава, но и от строения их молекул.

Для органических веществ характерно **явление изомерии**



Изомерия в музыке возникает при обращении интервалов и аккордов. Обращение — это перенос нижнего звука на октаву вверх. Аккорды состоят из трех и более звуков, чаще все-таки — из четырех или трех. Аккорд, состоящий из четырех звуков называется септаккордом и имеет три обращения: квинт сектаккорд, терцквартаккорд и секундаккорд. Еще пример: трезвучие и его обращение состоят из нот, имеющих одинаковые названия, но аккорды получаются разные. То же и у септаккорда.

Третье положение теории химического строения: Атомы в молекулах оказывают взаимное влияние друг на друга, причем это влияние может осуществляться как непосредственно, так и через другие атомы.



Теория музыки:

Характер и даже свойства музыкального произведения зависят не только от состава и количества нот, но и от **взаимного их расположения**. Иногда ноты зависят друг от друга. Например, есть такой аккорд — доминантсептаккорд — он неустойчив и всегда требует разрешения, т.е. когда в пьесе встречается доминантсептаккорд, можно с полной уверенностью говорить о том, что следующим за ним будет его разрешение — тонический аккорд. Именно таким образом осуществляется влияние нот друг на друга.

Четвертое положение теории химического строения: По свойствам данного вещества можно определить строение его молекулы и наоборот, по строению вещества можно предсказать его свойства:

Музыка. Гармония и химические связи: Гармония в музыке и химическая связь являются примерами соединения различных элементов для создания чего-то нового и удивительного. Например, в музыке гармония может быть достигнута путем сочетания различных музыкальных нот и аккордов, чтобы создать приятное звучание. В химии, химическая связь происходит, когда атомы соединяются друг с другом, чтобы образовать молекулы, которые имеют новые свойства.

$\text{CH}_3-\overset{\text{O}}{\parallel}{\text{C}}-\text{OH}$	Формула
Свойства	
$63 + m3 = 2t + 1,5 \cdot t$ $2t + 1/2 \cdot t + 3t + 1/2 \cdot t$	Мажорное трезвучие: 3 5 ♯ Мажорный лад

Например: образование воды (H_2O) из молекул водорода (H_2) и кислорода (O_2): $2\text{H}_2 + \text{O}_2 = 2\text{H}_2\text{O}$. В этом процессе происходит образование новых химических связей между атомами водорода и кислорода. Оба эти примеры демонстрируют, как различные элементы могут объединиться в гармоничном сочетании для создания чего-то нового и удивительного. В музыке гармония основана на сочетании звуков и их взаимоотношениях. Тоже самое и в химии, когда молекулы образуются благодаря химическим связям между атомами. Можно провести параллели между гармоническими аккордами в музыке и структурой химических соединений.

Частота и периодичность: в музыке частота звуков определяет их высоту или ноту. Например, нота «ля» на пианино имеет частоту около 440Гц, тогда как нота «до» второго октава имеет частоту около 261Гц. Чем выше частота звука, тем выше его высота. Периодичность звука определяет его ритмический характер, например, регулярные удары барабана на определенных интервалах времени.

В химии периодичность проявляется в периодической таблице химических элементов, где элементы расположены в порядке возрастания их атомного номера. Это позволяет увидеть закономерности в химических свойствах элементов и предсказывать их химическое поведение на основе их положения в таблице. Частота может быть использована для описания колебательных движений атомов в молекулах. Таким образом, как в музыке и, так и в химии, частота и периодичность играют ключевую роль в определении характеристик звуков и свойств элементов. В химии периодичность элементов в таблице Менделеева также связана с их химическими свойствами. **Хор таблицы Менделеева:** американский ученый преобразовал химические элементы в звуки: Вы можете быть самым одиноким человеком на свете, но музыка все равно всегда будет рядом. **Американский ученый Уокер Смит** (ученый-химик, исследователь из Индианского университета) поставил необычный

эксперимент: он заставил химические элементы, включая даже кислород, зазвучать. Когда вещества находятся под напряжением, они излучают свет, состоящий из волн различных цветов. Например, литий горит малиновым, а селен -голубым. **Уокер Смит** нашел массу сходств между электромагнитными и звуковыми колебаниями: как минимум фиолетовый оказался в два раза выше красного по частоте. Этот нюанс помог ученому преобразовать световую энергию в звуки так, чтобы человеческий слух смог распознать получившиеся ноты. **Специалист** придумал специальный компьютерный код, который превращал свет от каждого элемента в определенные звуки. По словам ученого, некоторые получившиеся ноты напоминали ему жутковатый фоновый шум из хорроров.

Но больше всего Смита удивил цинк, который был похож на «ангельский хор, исполняющий мажорный аккорд вибрато». Сейчас в планах Смита- придумать интерактивную музыкальную периодическую таблицу. Видимо, совсем скоро в учебниках по химии можно будет увидеть не только правила окислительно-восстановительных реакций, но и ноктюрны Шопена.

Ритм и кинетика химических реакций: Ритм в музыке определяется скоростью изменения звуковых событий. В химии кинетика реакций описывает скорость изменения концентрации реагентов и продуктов во время химической реакции. Можно привести примеры ритмичных музыкальных композиций и связать их с химическими процессами, происходящими с разной скоростью.

Структура: как в музыке, так и в химии, структура имеет важную роль. В музыке это относится к организации мелодии и гармонии, а в химии - к организации атомов и молекул в соединениях.

Эмоции: как музыка, так и химия могут вызывать эмоциональные реакции. Музыка может вызывать радость, грусть, волнение и т.д., а химические вещества могут вызывать физиологические и эмоциональные изменения.

Демонстрация химических опытов (15-20 минут)

Химические опыты, которые можно связать с музыкой. Реакция, сопровождающаяся звуковым эффектом и изменением цвета.

Химическая ода: (реакция между уксусной кислотой и натрием): Уравнение реакции: $\text{CH}_3\text{COOH} + \text{Na} = \text{CH}_3\text{COONa} + \text{H}_2$.

При смешивании уксусной кислоты с натрием происходит выделение водорода, который можно услышать, как плавное шипение, похожее на звук музыки.

Химический танец (реакция между пероксидом водорода и калием): Уравнение реакции: $2\text{H}_2\text{O}_2 + 2\text{K} = 2\text{KOH} + \text{O}_2 + \text{H}_2$.

При смешивании пероксида водорода с калием происходит выделение кислорода и водорода, создавая звуковой эффект, напоминающий танец молекул.

Химический ритм: (реакция между алюминием и кислородом): Уравнение реакции: $4\text{Al} + 3\text{O}_2 = 2\text{Al}_2\text{O}_3$.

При сжигании алюминия в кислороде происходит яркое свечение и выделение энергии, что можно ассоциировать с ритмичным звуком музыки.

Химический оркестр: можно использовать различные химические реакции, такие как реакция между уксусом и гидрокарбонатом натрия (сода), чтобы создать звуковые эффекты. (Реакция соды и уксуса в бутылке для создания звука, похожего на шипение). Различные химические реакции могут производить звуки разной высоты и громкости, что позволит создать своеобразный «химический оркестр».

Синтез звуков: можно провести опыт с газообразными реакциями, чтобы создать звуковые эффекты, или использовать химические соединения, которые меняют свою структуру под воздействием температуры или других факторов, чтобы создать звуковые изменения.

Световая музыка: можно провести опыты с химическими соединениями, которые светятся или излучают свет под воздействием различных факторов. Это может быть связано с музыкой, создавая визуальные эффекты, соответствующие звукам.

Практическое задание (15-20 минут).

Реакции, визуализируемые через изменение цвета: Некоторые химические реакции сопровождаются изменением цвета. Например, реакция между перманганатом калия и глицерином вызывает яркое фиолетовое пламя. Эти изменения цвета можно использовать для сопоставления с различными тональностями и настроениями в музыке.

Использование химических реакций для создания звуковых эффектов:

Некоторые химические реакции сопровождаются звуковыми эффектами. Например, при реакции между уксусной кислотой и гидроксидом натрия выделяется углекислый газ с шипением. Этот звук можно использовать в музыкальном контексте как уникальный звуковой эффект.



В результате этой реакции уксусная кислота реагирует с гидрокарбонатом натрия, образуя ацетат натрия, углекислый газ, воду, а также карбонат натрия.

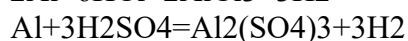
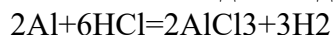
Гармония и диссонанс: В музыке гармония и диссонанс играют важную роль. Аналогично, в химии некоторые реакции проходят гладко и гармонично, в то время как другие могут быть диссонантными и нестабильными.

Реакция образования осадка: $\text{Pb}(\text{NO}_3)_2 + 2\text{KI} = \text{PbI}_2 + 2\text{KNO}_3$. В этой реакции образуется желтый осадок иодида свинца (PbI_2), что является признаком химической реакции.

Реакция выделения газа: $\text{Zn} + 2\text{HCl} = \text{ZnCl}_2 + \text{H}_2$. В этой реакции образуются пузырьки водорода (H_2), который выделяется в виде газа.

Изменение цвета: $\text{KMnO}_4 + \text{H}_2\text{O}_2 = \text{MnO}_2 + \text{O}_2 + \text{KOH}$. В этой реакции происходит изменение цвета раствора калия перманганата (KMnO_4) с фиолетового до бесцветного. Эти опыты могут быть аналогией к гармонии в музыке, где различные звуки или ноты сочетаются вместе, чтобы создать приятное звучание.

Диссонанс: Химический опыт с использованием звуковых эффектов может быть использован для демонстрации диссонанса. Например, можно использовать реакцию алюминия с кислотой для создания звука, похожего на скрежет или шипение:



Это может быть аналогией к диссонансу в музыке, когда некоторые звуки или ноты сочетаются таким образом, что создается ощущение напряжения или неприятного звучания.

Окислительно-восстановительные реакции: в музыке можно провести параллели с динамикой и напряженностью музыкальных произведений. Например, можно сопоставить окисление с более энергичными и напряженными музыкальными фрагментами, а восстановление – с более спокойными и уравновешенными частями композиции.

Примеры по химии: Реакция окисления меди:
 $\text{Cu} + 2\text{AgNO}_3 = \text{Cu}(\text{NO}_3)_2 + 2\text{Ag}$

В этой реакции медь окисляется, а серебро восстанавливается до элементарного состояния.

А.П. Бородин, известный российский ученый-химик, медик и композитор, родился 12 ноября 1833 году. Он является автором более 40 работ по химии и множества музыкальных произведений, самое известное из которых – опера «Князь Игорь».

В химии известный композитор тоже совершил несколько открытий: например, изобрел способ получения бромзамещенных углеводов действием брома на серебряные соли кислот и получил фтористый бензоил.

Несмотря на то, что значительную часть своей жизни деятель посвятил именно химии, наибольшую известность ему все же принесла музыка. Сейчас имя Бородина носит Государственный квартет, а также несколько музыкальных школ и улиц в разных городах России.



- Взаимосвязь между химией и музыкой: Химические процессы играют важную роль в создании и производстве музыкальных инструментов, а также в формировании звуковых свойств материалов, используемых для их изготовления.

- Инновации и технологии: Современные достижения в области химии и материалов позволяют создавать новые типы инструментов и звуковые эффекты, расширяя творческие возможности музыкантов.

- Вдохновение и метафоры: Музыка и химия могут быть вдохновлять друг друга, стимулируя творческое мышление и использование различных метафорических образов в музыкальных произведениях.

- Общественное восприятие: Понимание химических процессов, лежащих в основе звука и музыки, помогает людям более глубоко воспринимать и ценить музыкальное искусство.

- Исследование и развитие: Исследования в области химии и акустики продолжаются, открывая новые возможности для создания уникальных звуковых эффектов и инструментов.

Химия и музыка, казалось бы, разные области, но они имеют много общего, так как обе требуют творчества, точности и понимания основных принципов.

Химические процессы в мозге человека при прослушивании музыки могут влиять на эмоциональное состояние и настроение человека.

Химические элементы используются в музыкальных инструментах, таких как струны гитары или металлические детали фортепиано.

Химия может влиять на звучание музыки через процессы обработки звука, создания эффектов и использования специальных материалов.

Понимание взаимосвязи химии и музыки может помочь нам лучше понять, как работает мир вокруг нас и как мы взаимодействуем с ним через различные аспекты нашей жизни.

Таким образом, химия и музыка имеют глубокие связи, которые раскрываются через исследования, творчество и практическое применение в повседневной жизни. Взаимодействие этих двух областей открывают перед нами новые возможности для понимания и творчества.

Литература и источники:

1. Вайнкоп Ю. Гусин И., Краткий биографический словарь композиторов. – Ленинградское отделение. – Музыка – 1979.
2. Габриелян О.С. Химия 10 класс учебник для общеобразовательных учреждений. - М., «Дрофа» - 2004 г.
3. Годмем А. Иллюстрированный химический словарь. - М., «Мир» - 1988 г.
4. Дулова Е. Бородин А.П. - М., Детская литература – 1990.
5. Ефимов В.А. Элементарная теория музыки. – Минск, Государственное издательство БССР. – 1959.
6. Панова Н.В. Элементарная теория музыки. – Москва. - 2003 г.
7. Русские химики// Аннотированный указатель литературы.
8. Потапов В.М. Органическая химия. - М., Просвещение – 1989 г.
9. Цветков Л.А. Органическая химия. - М., Просвещение - 1985 г.

USING ENGLISH SONGS TO IMPROVE PRONUNCIATION AND VOCABULARY RANGE OF STUDENTS

Aidarbekova A.E.
Mukhsimova D.S.

Republic of Kazakhstan, Almaty c.

Every teacher has to have minor inventions and secrets of how to increase motivation of learners in learning foreign language, how to improve their creative and speech activity, which is necessary to use various techniques of stimulating learners, help them to learn and acquire something new and undiscovered. In my school practice, this kind of secret has become songs.

Working with songs at English lessons encourage pronunciation skills proficiency of learners acquiring and activation of grammatical structures, achieving accuracy in articulation, rhythm and intonation of speech, deepening the knowledge of English language in general, enriching word range, developing skills and abilities of reading and listening, stimulation of monologic and dialogue expression, development of prepared and spontaneous speech, also team building and for more full disclosure of creative abilities of each of them. [1, 2].

Thanks to music, there is created favorable psychological climate, declines psychological overwhelming, activates language activity, increases emotional tone, supports interest to learn English language.

State educational standard of secondary general education is focused on forming personal characteristics of a student. Modern graduate of a school has to become a creative and critically thinking person, socially active who honors the law and legal order, realizing their responsibility to society and the state, who respects other's opinion and able to hold constructive dialogue.

Using songs at English lessons helps to develop above mentioned qualities, as well as to implement moral and ethical upbringing. Learning songs as a type of learning activity may be applied at different phases of lessons. N.V. Degtyarov considers that in the majority of cases songs are used at lessons for:

1. Phonetic warming-up at the beginning of the lesson (short songs).
2. For more lasting fixation of lexical and grammar material.

As a stimulus for improving speech skills and abilities. For example, ability to build a story on the basis of song's plot.

1. As a relaxation in the middle or at the end of a lesson when students feel tired and needs détente which relieves the tension and restore productivity.

There are a great deal of tasks and techniques of using songs in the process of teaching English.



Song dictation. The teacher dictates slowly to students well known, but simple song with clear words within, then distributes the lyrics of the song, so as students can compare with their options. Teacher may slowly cite the vocabulary for training the pronunciation in order to students can repeat, then a teacher plays the original audio and sings with children together, afterwards children sing the karaoke on their own. Moreover, meaning of the words can be discussed later.

Line-by-line mingle. Teacher copies the lyrics of a song and cuts it into lines. Each student gets one line and a teacher gives children tasks to stay in the right order in order to form the lyrics of a song. As soon as students form their correct and incorrect options of a song, the teacher plays the composition and students listening to an original song either rearrange or stay where they are. When all their lines stand on their place children sing a song loudly.

Picture gaps. or replacing words with pictures. This exercise can be performed by the entire class. The teacher prints out the words of the song, for example, "Old McDonald had a farm", replacing the necessary vocabulary with pictures. The teacher plays the song and asks the children to sing it. After that, the teacher gives the task to write down the missing words next to each picture.

Filling the gaps. or filling in the gaps. The teacher gives the children the lyrics of a song with missing significant words (these can be only nouns or only adjectives, or words with a common theme), the song is played 2 times (either one verse or chorus), the children fill in the gaps, then check everything together.

Split song. This exercise is well suited for performing in pairs. The teacher chooses a song and makes copies of two different versions. In the first variant, even lines are skipped, and in the second, odd lines. The song is played for the first time and students answer several comprehension questions. The musical composition is played again, and at this time the students individually fill in the missing lines of their copy. After that, the children compare their options and compare them with the original.

Snowball each subsequent student repeats the phrase of the previous one and adds his own. The exercise is best performed when children are already familiar with the song.

Line by line. students sing a song line by line.

Complete the phrase. the lyrics omit whole phrases that students have to fill in.

The use of song material increases the activity of students, makes grammar classes more exciting, helps to master the programmatic lexical and grammatical material of the training course easily and quickly.

Applying song materials in primary school. Songs in English lessons can be used to form phonetic skills, replenish vocabulary, and practice grammatical constructions. They help students to join a foreign language culture, unite the group, develop creativity and create a relaxed atmosphere in the classroom. [2, 10]

The use of songs for teaching English can begin from an early age. G.A.Chesnovitskaya believes that the methodology of teaching children a foreign language is based on four types of work: play, movement, music and visualization. They help to improve the quality of learning, achieve better results with constant interaction between each other. It is the use of songs that includes all these four types of work. Music is taught and is represented by a wide selection of songs that help consolidate language material, replenish lexical and grammatical units, and speech patterns. Lyrics combined with rhythm and music are easier to remember and increase motivation to learn.

Songs in which vocabulary is learned through movements, for example, "If you are happy", "Head and shoulders", help to better master vocabulary, learn commands, and work out any lexical topic. At a younger age, it should also be taken into account that songs should be aimed at forming an active and passive vocabulary. All this is formed on the basis of traditional English Nursery Rhymes songs, video materials used in lessons. [3, 20]

The songs used for teaching can be divided and presented on the following topics: alphabet, numbers, colors, animals, family, body parts, toys, weather, food and others. Thus, children can depict actions, dance, repeat after the teacher, learn the language and culture of the language being studied without much explanation.

My students really loved the funny song "Everything At Once" by Lenka, which was perfect for practicing and fixing the structure "as...as". This cheerful melody with fairly simple words was on everyone's ear, as it was an advertisement for Windows 8, so it aroused increased interest among my students, who enthusiastically hummed it all the time.

As sly as a fox, as strong as an ox,
As fast as a hare, as brave as a bear,
As free as a bird, as neat as a word,
As quiet as a mouse, as big as a house...
Oh ohoh I wanna be,
Oh ohohohhhhh I wanna be,

Oh ohohohhhhh I wanna be...

Is everything!

At the beginning of the work, I recommend getting acquainted with new words:

neat — clear, clear, precise, mean — unpleasant, nasty, bite — bite, toad — toad, etc. Then the children listen to the song and enter the missing words: nouns in one verse, adjectives in the other.

As sly as a ____, as strong as an ox

As fast as a ____, as brave as a bear

As free as a ____, as neat as a word

As quiet as a ____, as big as a house

As warm as the sun, as ____ as fun

As cool as a tree, as ____ as the sea

As hot as fire, ____ as ice

Sweet as sugar and everything ____

Applying song materials in secondary school. Songs for teaching children of middle and high school age are also very popular nowadays. Children often come to class singing songs, not knowing or understanding their words at all. Knowing the words of the song gives students the opportunity to "shine" in front of classmates, better understand the inner world of their idols and possibly help with mastering English. Both for students of a foreign language and for people to whom this language is their native language, it is important to understand the meaning of the song, even if not in detail, but at least the main idea of the musical composition.

Jason Mraz's song "Life is Wonderful" contains the lines "It takes no time to fall in love, but it takes you years to know what love is" and "It takes some work to make it work". High school students can be asked to explain how they understand these phrases, whether they agree with this idea. Diametrically opposed opinions are often expressed, and a heated discussion ensues. Thus, in addition to analyzing and memorizing grammatical and lexical units, the lesson organizes the development of skills in all types of speech activity: listening, speaking, reading (lyrics), writing, and moral education. As a homework assignment, you can ask students to write their opinion on this problem using the studied grammar and vocabulary.

For many teenage students, the songs of modern English or American bands are of particular interest, so one of the activities in the classroom is working with a song. Often it comes down to reading the words of a song, translating them into their native language and writing several new words in a notebook, listening to the song and performing it together under the soundtrack. But you should not limit yourself to this. It can be assumed that a series of improvements in memorization, matching of words and expressions (comparison), lexical and grammatical improvements, as well as government support using the words "pessimism" and "kantasia" are welcome. Such tasks will bring variety to the lesson, and will also be aimed at increasing the motivation of students in learning English. [5, 18].

Advantages and disadvantages of using song materials

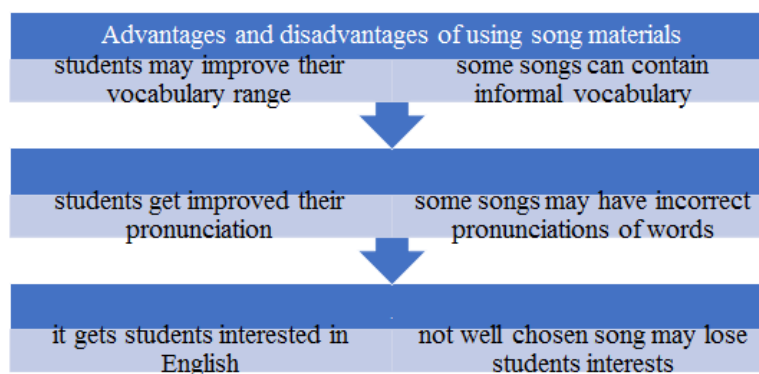


Table 2. Advantages and disadvantages of using song materials

The following are additions to 2 English songs Numb (Linkin Park); Yellow Submarine (the Beatles).

Exercises to the song numb (linkin park)

Exercise 1: What is the song about? Choose the right variant:

1. A) The boy feels energetic.
B) The boy feels tired.
2. A) The boy wants to be himself.
B) The boy wants to be like another person.
3. A) The girl wants the boy to go away.
B) The girl wants the boy to be with her.

Exercise 2: Match a word and its translation.

- | | |
|---------------|----------------------|
| 1) numb | a) тўншықтыру |
| 2) faithless | b) сәтсіз өту |
| 3) smother | c) көңілін қалдыру |
| 4) fail | d) аласталған |
| 5) waste | e) сенімін жоғалтқан |
| 6) disappoint | f) жұмсау |

Exercise 3: Match words from the columns below to make up word combinations. Then use these expressions in the sentences of your own.

- | A | B |
|------------|-------------|
| 1) to lose | a) up |
| 2) under | b) tightly |
| 3) hold | c) pressure |
| 4) fell | d) control |
| 5) waste | e) a step |
| 6) end | f) apart |
| 7) take | g) a second |

The result of the study. At the lesson above mentioned tasks were given. Students did tasks properly and get results given below.

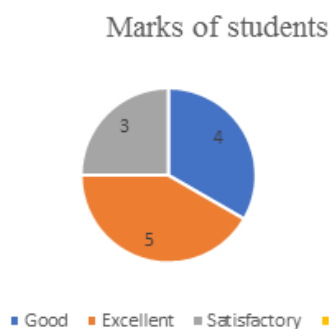


Table 3. Marks of students for doing tasks with songs

In conclusion, I would like to note that the use of poems, rhymes and songs creates a psychologically favorable climate and a comfortable atmosphere in the classroom. The techniques of working with poems, songs and rhymes are combined with other techniques and make the lesson easy, interesting and memorable and brings a lively stream into the course of the lesson, creating the effect of novelty.

Any song-based material is remembered easier and faster, more firmly and is stored in the long-term memory of students. But music is not an end in itself and not entertainment in the lesson, but a natural part of it, which should be woven into the plot of the lesson and have a beneficial

effect on the motivational sphere of students. And most importantly, the teacher should strive to ensure that the learning process would not be a monotonous mechanical reproduction of the material being studied, the teacher should captivate his students, which is greatly facilitated by work on rhymes, poems and songs.

Bibliography:

1. Veselova T.M., Vilberg T.E., Mishina T.E. "Sing and learn English grammar": A textbook on the English language. – St. Petersburg.: KARO, 2006. – P.144.
2. Songs for children in English. Book 1. Nature. M.: Iris Press, 2011. – P.32. - (Songbirds).
3. Songs for children in English. Book 2. Animals. – M.: Iris Press, 2011. – P.40. - (Songbirds).
4. Songs for children in English. Book 3. People and places. – M.: Iris – pres, 2009. – P. 30. - (Songbirds).
5. Songs for children in English. Book 4. School and friends. – M.: Iris – pres, 2009. – P. 15. - (Songbirds).
6. Songs for children in English. Book 5. Games. – M.: Iris – pres, 2009. – P. 25. - (Songbirds).

ПУШКИН И МУЗЫКА

(о влиянии творчества А.С. Пушкина на музыкальный мир во все времена)

Джумадилова С.С.

Республика Казахстан, г. Алматы

В истории мировой литературы вряд ли можно найти имя писателя или поэта, творчество которого так же широко отразилось бы в музыке, как творчество А.С. Пушкина. Музыкальная пушкиниана насчитывает тысячи названий. Сюда входят оперы и романсы, симфонические произведения и музыкальные драмы, балеты и народные песни. Музыкальные произведения, написанные на стихи Пушкина, звучат со сцен больших и малых театров, и концертных залов. Его произведения стали неотъемлемой частью мировой культуры.

Почему же именно произведения А. С. Пушкина оказали столь сильное впечатление на композиторов, заставившее их отразить свои чувства в музыке? Есть гипотеза, что близость пушкинских произведений к музыке заложена в истоках его творчества.

Предмет исследования данной работы - взаимосвязь творчества гения поэзии и музыки.

Методы исследования: теоретический (изучение литературы с целью выяснения, какие стороны вопроса уже изучены); метод обобщения полученных данных; метод синтеза-соединения частей в единое целое.

Гипотеза: творчество великого человека не оставляет равнодушными никого и отражается в творчестве другого гения.

«Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма!»

Сказка - один из любимых жанров Александра Сергеевича Пушкина. Сказки были ничьи и в то же время общие. Так и называли их - народные. Любовь к сказкам Пушкину привила няня — русская крепостная крестьянка Арина Родионовна Матвеева.

«Не умолчу о мамушке моей, о прелести таинственных ночей,
Когда в чепце, в старинном одеянье, она, молитвой духов уклоняя,
С усердием перекрестит меня и шепотом рассказывать мне станет
О мертвецах, о подвигах Бовы... От ужаса не шелохнусь, бывало,
Едва дыша, прижмусь под одеяло, не чувствуя ни ног, ни головы».

С её слов Пушкин записал несколько сказочных сюжетов. Осенью 1824 года Пушкин был сослан в поместье своей матери - в Михайловское. Мучаясь от скуки, он писал брату Льву о своём времяпрепровождении: «... Вечером слушаю сказки – и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма!». Пушкин написал их сразу четыре: «Сказку о попе и работнике его Балде», «Сказку о царе Салтане», «Сказку о мёртвой царевне и семи богатырях», «Сказку о рыбаке и рыбке». Позже к этим четырём поэт прибавил пятую - «Сказку о золотом петушке». Поскольку Пушкин мыслил стихами, получились сказочные поэмы.

У каждого возраста свой Пушкин. Для маленьких Пушкин, прежде всего он поэт-сказочник. Он приходит в раннем детстве, и хотя специально для детей Пушкин сказки не сочинял, но все его сказки любимы взрослыми и детьми. Сказки Пушкина очень актуальны в настоящее время, когда все сказки и киносказки стали общими и для детей, и для взрослых.

Сказки А. Пушкина уютны и любимы нами с самого детства. Их можно назвать бессмертными, они не стареют и периодически напоминает о себе в новых воплощениях и всегда привлекали внимание композиторов которые на их основе создавали различные по форме и жанрам произведения. Самые знаменитые сюжеты и образы из произведений Пушкина запечатлены в музыке.

«Сказка о царе Салтане». Первоначально Пушкин хотел при написании сказки чередовать стихи с прозой, но впоследствии отказался от этой идеи. Самое известное воплощение - опера Николая Андреевича Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Музыка в этой сказочной опере очень живописно передает морские и восточные образы, русскую природу, картины народной жизни, с мягким юмором и очень солнечная. «Полет шмеля» из оперы Римского-Корсакова великолепен в любом исполнении.

«Сказка о золотом петушке» и вновь музыка Н. Римского-Корсакова. Первым музыкальным произведением по сказке стала опера Николая Андреевича Римского-Корсакова. «Золотой петушок» - последняя (из пятнадцати) опера Н. Римского-Корсакова.

«Здесь перед вами старой сказки оживут смешные маски. Сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок».

Яркие образы Звездочета и Шемаханской царицы с чарующими восточными мотивами придают ему особый колорит.

«Сказка о рыбаке и рыбке». В памяти многих людей эта сказка осталась благодаря советскому мультипликационному фильму режиссера Михаила Цехановского. Музыку к сказке Пушкина написал композитор Юрий Левитин.

«Жил старик со своею старухой у синего моря. Однажды старик поймал рыбку. Рыбка оказалась не простая, а золотая. Она попросила ее отпустить, пообещав щедро отплатить старику за это...»

«Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях». По мотивам сказки Александра Пушкина режиссером И. Ивановым-Вано был создан мультфильм, а автором музыки стал Юрий Никольский. Сказка Пушкина благодаря отечественной мультипликации стала еще более популярной.

«И никто с начала мира
не видал такого пира;
Я там был, мед, пиво пил,
да усы лишь обмочил».

Поэму «Руслан и Людмила» Пушкин называл «Мое игривое творение». Это одновременно и сказка, и игра в сказку. Известность пушкинская сказка получила благодаря былинно-эпической опере Михаила Ивановича Глинки. Почему-то оперы, названные именами двух влюбленных, отличаются наибольшей изысканностью музыкального языка.

Александр Пушкин знал о желании Глинки создать оперу по его поэме и даже собирался помочь ему в написании либретто (текста к опере) - считал, что текст «Руслана и Людмилы» надо изменить. Внезапная смерть поэта помешала их сотрудничеству. Впервые опера прозвучала в Петербурге в 1840 году, через 5 лет после гибели поэта. Одна из первых

русских национальных опер, она до сих пор остаётся одной из самых любимых и не сходит с русской сцены. Зрителей привлекает русский дух, сказочный сюжет, характерные мелодии - русские, восточные, финские. В насмешливых строках Пушкина воссоздана картина торжественного сказочного шествия Черномора.

«Безмолвно, гордо выступая, нагими саблями сверкая,
Арапов длинный ряд идёт попарно, чинно, сколь возможно,
И на подушках осторожно седую бороду несёт;
И входит с важностью за нею, подняв величественно шею,
Горбатый карлик из дверей...»

В опере про карлика рассказывает музыка – марш Черномора, под которую он выходит на сцену. Экранизация поэмы А. Пушкина «Руслан и Людмила» и последний фильм А. Птушко, который многие критики считают вершиной его творчества, погружает зрителя в мир волшебной сказки.

Сказки Пушкина в музыке - это фейерверк музыки и слова, как финал оперы Н. Римского-Корсакова «Руслан и Людмила». Сказки - это то, что остается у каждого человека от детства. Подарите себе шанс вновь возвратиться в волшебный мир, созданный Александром Сергеевичем Пушкиным.

Еще при жизни поэта многие его стихотворения были положены на музыку. Образы поэзии Пушкина вдохновляли великих русских композиторов – Глинку, Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского – на создание замечательных опер и романсов.

Уже полтора столетия звучат музыкальные произведения, написанные на стихи Пушкина, со сцен больших и малых театров, и концертных залов. Его произведения стали неотъемлемой частью мировой культуры. Слово Пушкина по-особому открывается через сочинения композиторов, которые писали музыкальные произведения на его стихи.

Вокальное произведение для одного голоса с сопровождением чаще всего называют не песней, а романсом. Слово романс - испанского происхождения. Первоначально оно обозначало светскую песню на романском, то есть на испанском, языке, в отличие от песнопений на латинском языке. В Россию этот термин пришел из Франции и первоначально обозначал произведения именно на французский текст. Такие романсы, следуя моде, во множестве сочиняли русские композиторы конца XVIII и начала XIX века. Произведения же, написанные на русский текст, назывались российскими песнями. С течением времени значение слова романс расширилось, и термин этот стал обозначать произведение для голоса с сопровождением, написанное в более сложной, чем песня, форме.

Романс, как и песня, по самой своей природе связан с поэзией. Хорошие стихи как будто сами «просятся на музыку». Очень многие ранние русские романсы написаны композиторами на стихи своего великого современника.

При жизни Пушкина их было создано около восьмидесяти. Напечатано шестьдесят. Рассеянные по альманахам и редчайшим изданиям нот пушкинской поры, романсы эти были однажды собраны. Они вошли в сборник «Пушкин в романсах и песнях его современников».

В создании романсов и песен на слова Пушкина участвовало тридцать его современников. Среди них профессиональные композиторы: Верстовский, Алябьев, Геништа, Глинка, Есаулов.

На иные стихи писали музыку несколько композиторов. Каждый воспринимал и толковал одно и то же произведение по-своему. Предназначались эти романсы главным образом для домашнего музицирования. В концертах романсы в то время почти не исполнялись.

Какие же стихи положены на музыку? Кто авторы музыки?

Представим себе лицей, где учился Пушкин. Это – закрытое учебное заведение в Царском Селе, в 30 верстах от Петербурга. Лицейсты почти нигде не бывают. Водят их, впрочем, в домашний театр графа Толстого, где играют крепостные актеры. Приятным развлечением становятся приемные дни, когда к ним приезжают родные.

«... Первую платоническую, истинно поэтическую любовь возбудила в Пушкине сестра одного из лицейских товарищей его (фрейлина Катерина Павловна Бакунина). Она часто навещала брата своего и всегда приезжала на лицейские балы. Прелестное лицо ее, дивный стан и очаровательное обращение произвели всеобщий восторг во всей лицейской молодежи», - вспоминал лицеист С.Д. Комовский. Бакуниной - двадцать лет. Пушкину и его товарищам – пятнадцать– шестнадцать.

Пушкин хочет выразить чувства свои в стихах. Темы любви в поэзии он еще не касался и поэтому обращается к поэтическим образцам - Анакреону, Державину, Парни.

Следуя им, пишет «К живописцу»:

Дитя харит и вдохновенья,
В порыве пламенной души
Небрежной кистью наслажденья
Мне друга сердце напиши.

Чувство и поэтический голос Пушкина едва пробиваются в этом стихотворении.

«Эти стихи - выражение не одного только его страдавшего сердечка!» -вспоминал Пущин (он и сам был влюблен в Бакунину так же, как и друг его Малиновский).

На эти стихи тотчас же отозвались лицеисты-композиторы. «К живописцу» очень удачно положено было на ноты лицейским же товарищем Пушкина Яковлевым и «постоянно пето до самого выхода из заведения», - вспоминал тот же Комовский. К сожалению, романс этот до нас не дошел. Сохранился романс на эти же слова другого лицейского товарища Пушкина - Николая Корсакова. Поэту - шестнадцать лет, композитору- пятнадцать...

Вернемся к первым, положенным на музыку стихам Пушкина. Известно из воспоминаний, что романс «К живописцу» нравился лицеистам. Его усердно распевали. Композитор сам преподнес Екатерине Бакуниной ноты с надписью на французском языке: «Романс с аккомпанементом фортепиано, посвященный мадемуазель Бакуниной». Автограф нот отыскан в начале нашего века у потомков Бакуниной. Мелодия романса привлекает непосредственностью. Простой, легко запоминающийся напев иногда игриво изыщен. Равномерный аккомпанемент может исполнить и не очень искусный любитель, не на одном фортепиано, но и на гитаре, - как и пели в лицее.

Стихи «К живописцу» и наивный романс, родившийся в общем настроении влюбленности в Екатерину Бакунину, - только скромное «вступление» к прекрасному циклу элегий, уже вполне пушкинских поэтическим совершенством, уже не робких по голосу чувств. Элегии посвящены Бакуниной, в каждой из них поэт открывает свою любовь к ней. Первая любовь юноши Пушкина безответна, с печалью, тоской, взрывами отчаяния. Тревожный дух рвется из оков одиночества. Чистотой чувств светятся юношеские желания. Влюбленный поэт то безмятежно мечтает, то отдается безудержному отчаянию. Мысли о любви сплетаются с мыслью о смерти.

Он пел любовь - но был печален глас.

Увы! Он знал любви одну лишь муку!

- писал Василий Андреевич Жуковский.

Такова история первого романса на стихи Пушкина.

Потом позже появились романсы уже на известные произведения поэта, это и «Кавказский пленник», где присутствует «Черкесская песня»; и драматическая поэма «Цыганы» - и как известно, они получили широкую популярность и значимость.

14 марта 1828 года Петербург огласился пушечными выстрелами. Это был салют в честь Туркманчайского мира, завершившего войну с Персией. Договор этот был привезен в столицу дипломатическим курьером Грибоедовым, автором ненапечатанной, но широко известной в рукописи, лучшей комедии эпохи - «Горе от ума». Был Грибоедов и хорошим музыкантом. Известны два его вальса, в духе Шопена, написанные до появления произведений польского композитора. Как-то провел Грибоедов целый день с молодым

композитором Михаилом Глинкой. Наиграл ему услышанную проездом через Кавказ грузинскую песню. Услышала эту мелодию и Анна Оленина, дочь президента Академии художеств. Она музыкальна, поет соло, участвует в вокальном трио, берет уроки пения у Глинки. Это веселая, чувствительная, хорошенькая девушка, избалованная, с «маленькой ножкой», с «локоном золотым».

Грузинский мотив напевает Оленина Пушкину. Музыка рождает воспоминания, мечта переносит поэта на Северный Кавказ.

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной...

Через полгода стихи эти были напечатаны. А еще два года спустя вышли с музыкой М.И. Глинки. Глинка страстно увлекался народной музыкой. Где бы он ни был, запоминались ему мелодии народных песен. Русские, финские, татарские, польские ... А затем он вводил их в свои произведения. Это был живой творческий принцип Глинки, сознательная задача – обогащать возможности музыки сокровищами народной мелодики и ритмики. Так случилось и с грузинским напевом, услышанным Грибоедовым. Этот напев и есть зерно музыки Глинки к стихам Пушкина «Не пой, красавица ...». Недаром назвал композитор свое произведение «Грузинская песня».

Может удивить, что грузинская песня могла всколыхнуть воспоминания Пушкина, ведь в Грузии он побывает лишь в 1829 году, а первая его ссылка ограничилась Северным Кавказом. Однако и там были распространены грузинские песни:

Поет ему и песни гор,
И песни Грузии счастливой.

Но текст оказался для Глинки второстепенным. Сложную и тонкую ткань музыкальных ассоциаций Пушкина он подменил воспроизведением простого народного мотива. Таково было первое произведение совсем еще молодого композитора на текст великого поэта. Впоследствии гениальный Глинка с глубоким проникновением истолковывал произведения Пушкина, его оперы - вершина камерной музыки.

О личном знакомстве Глинки с Пушкиным рассказывает сам композитор в своих «Записках»: «Я часто видался с известнейшим поэтом нашим Алекс. Серг. Пушкиным и пользовался знакомством до самой его кончины».

Довелось ли слушать свои творения Пушкину в музыке? Известен такой факт. Услышав в 1823 году романс на свои стихи, Пушкин был так очарован исполнением, что под влиянием этого посвятил стихи исполнительнице. Ею была княгиня Мария Александровна Голицына — внучка Суворова — великосветская дама, музыкант, певица.

Свою благодарность Пушкин выразил в стихотворении, вот его отрывок:

Давно о ней воспоминанье
Ношу в сердечной глубине.
Ее минутное вниманье
Отрадой долго было мне.
Твердил я стих обвороженный,
Мой стих — унынья звук живой,
Так мило ею повторенный,
Замеченный ее душой.
Вновь лире слёз и тонкой муки
Она с участием вняла.
И ныне ей передала
Свои пленительные звуки.

Довольно: в гордости моей
Я мыслить буду с умилением.
Я славой был обязан ей,
А, может быть, и вдохновением.

Целая галерея женских образов проходит в поэзии Пушкина, оставляя на страницах его «дневника» свой таинственный след. Они приходили и уходили, эти прекрасные музы, покоряя поэта своей красотой и грацией, тонкостью ума и обаянием. Многие поколения стихотворцев воспевали «звезду пленительного счастья», но никто лучше Пушкина не смог отразить «чудное мгновение» любви.

У Александра с его всепоглощающей чувственностью в любви и страстью в поэзии был дар писать, нравиться и покорять. Биографическая канва жизни поэта тесно связана с его лирикой, в которой переплетаются все пушкинские влюбленности: краткие, острые, бурные. Польша Каролина Собаньская, Елизавета Воронцова ...

В 1824 году, живя в Одессе, Пушкин увлекся Амалией Резнич. Итальянка, красавица, жена крупного коммерсанта. Она уехала на родину, в Италию, и там вскоре умерла. Узнав о ее смерти, Пушкин посвящает ее памяти стихотворение. Через много лет Бородин написал великолепную музыку.

Для берегов отчизны дальней
Ты покидала край чужой.
В час незабвенный, в час печальный
Я много плакал пред тобой...

В 1829 году Пушкин написал стихотворение «Я Вас любил» — одно из лирических признаний в любви. Вряд ли кто-либо рассказал с такой искренностью о своей ушедшей любви, как это сделал Пушкин в восьми строчках. Этот стихотворный шедевр был посвящен Анне Олениной — дочери президента Академии художеств. В том же 1829 году поэт сделал предложение Анне, но брак не состоялся... Прекрасная мелодия написана молодым Шереметьевым.

Одной из постоянных привязанностей была графиня Воронцова — Елизавета Ксавьерьевна. Знакомство состоялось в Одессе в 1823 году. Женщина умная, красивая, она была старше Пушкина на 7 лет. Отношения Пушкина и Воронцовой выходили за рамки светских ухаживаний, и это перестало быть тайной для мужа-губернатора.

Переписка Пушкина с Воронцовой длилась шесть лет. Он рисует на полях рукописей ее профиль. Дело в том, что по требованию самой Воронцовой Пушкин сжигал письма, полученные из Одессы, боясь разоблачения. Об этом рассказывала сестра Ольга Анненкову, одному из первых биографов Пушкина. Воронцовой посвящены следующие стихотворения: «Ночь», написана в 1823 году. Музыка написал Рубинштейн. «Сожженное письмо» — 1823 год. Музыка написал Кюи. «В крови горит огонь желанья». Написано в 1825 году. 27 композиторов написали музыку. Самый популярный романс написал Глинка. «Талисман» — 1827 год. Через два года написал музыку Титов Н.Ф. В этом стихотворении речь идет о перстне с сердоликом. На нем была надпись на древнееврейском языке. С этим подарком Воронцовой поэт не расставался. Умирая, он вручил его Жуковскому.

В последний раз твой образ милый
Дерзаю мысленно ласкать.
Будить мечту сердечной силой
И с негой робкой и унылой
Твою любовь вспоминать

«Прощание»

Музыку на это стихотворение написал Есаулов.

Однако две женщины - Анна Керн и Наталья Гончарова - поразили его сердце. С их именами связаны сочинения, ставшие недосягаемыми вершинами русской поэзии.

В двадцатилетнем возрасте Пушкин встретил Анну Петровну Керн и влюбился в нее страстно, ревниво и благодарно. К ее роковому обаянию устремляется все существо поэта. До конца года он будет посылать ей письма, с нежностью вспоминать прежние встречи, звать ее в Тригорское и Михайловское и ждать, ждать. В период увлечения Анной Керн он пишет в письме к А. Вульфу: «Каждую ночь гуляю я по саду и повторяю себе: она была здесь - камень, о который она споткнулась, лежит у меня на столе, подле ветки увядшего гелиотропа». Это ее «небесные черты» вдохновили гений поэта, и в 1825 г. родились самые пленительные строки «Я помню чудное мгновенье», ставшие памятником возвышенной любви. В тот год дочери Анны было 7 лет. И через 14 лет другой, музыкальный, гений Михаил Глинка увлечется дочерью «мадам Керн» Екатериной и посвятит ей свой романс, озаренный «милолетным виденьем» ее красоты.

Это не единственный шедевр, созданный Пушкиным в соавторстве с этим композитором. Современники (с разницей в возрасте лишь в 5 лет), они были знакомы еще с юности музыканта, который учился в петербургском Благородном пансионе вместе с Левушкой Пушкиным. Навещая брата, поэт часто поднимался в мезонин к своему «спутнику лицейских лет» Вильгельму Кюхельбекеру, преподавателю российской словесности и наставнику Мишеля Глинки. Для почетного гостя быстро сервировался вечерний чай, за которым лились застольные речи. Сюда приходили «сын лени вдохновенной» А. Дельвиг и «певец грусти томной» Е. Баратынский. Здесь они обменивались мнениями и спорили. И друзья, и пансионеры, среди которых был и Глинка, с нетерпением ждали от Александра новых сочинений. В пансионе прозвучали стихи (тогда еще не появившиеся в печати), призывавшие посвятить отчизне «души прекрасные порывы». Иногда поэт, вдруг появившись, столь же внезапно исчезал, оставляя неутоленной жажду восторженных читателей его стихов. Левушка, отличавшийся феноменальной памятью, порой заменял старшего брата, - мог в любом количестве читать наизусть его произведения, только что вышедшие из-под пера. Так, раньше многих будущий композитор услышал вольнолюбивые стихи Пушкина: «Деревня», «К Чаадаеву», «Вольность».

В 1828 году состоялось знакомство на балу с Натальей Гончаровой. Ей посвящается стихотворение «Не пой, красавица, при мне ты песен Грузии печальной». Романс, исполняемый в наше время, написан композитором Рахманиновым. Музыка чудесная, органично слита с текстом. Всего 20 композиторов сочиняли на это стихотворение музыку.

Уже будучи женихом, Пушкин посвящает своей невесте стихотворение «Мадонна». К жене обращено и одно из последних пушкинских стихотворений — сокровенное и горькое признание «Пора, мой друг, пора». Музыка Есаулова. Последняя глубокая и нежная любовь оказалась самой трагической и губительной для поэта.

Гениальная лирика поэта привлекает музыкантов и в наш прозаический век. Лучше всего «пушкинскую тему» прочувствовал и передал в своем творчестве Георгий Свиридов, чья музыка стала «драгоценной частью нашего духовного мира». С ранней юности у композитора была особая любовь к Пушкину-романтику, и уже в годы учебы в Ленинградском музыкальном техникуме он написал цикл из шести романсов на его стихи, среди которых самые известные: «Роняет лес багряный свой убор», «Подъезжая под Ижоры», «Зимняя дорога». Нужно было быть Свиридовым, чтобы так органично соединить поэзию XIX столетия и музыку XX века. «Сочиняя свою музыку, - говорит композитор, - я не хотел стилизовать ее под пушкинскую эпоху, не пытался также «осовременить» Пушкина, я старался лишь идти за ним, двигаться в его недостижимую высоту, сколько хватит моих сил».

Все дальше уходит время, а неумолкающая лира поэта по-прежнему волнует и вдохновляет, пробуждая добрые чувства. Совершенно справедливо мнение Георгия Свиридова о том, что «великий и вечный Пушкин не принадлежит исключительно какому-

либо времени, каждое время поет его по-своему», и молодые музыканты современности так же, как их предшественники отдадут и будут отдавать дань его бессмертной музыке.

С классической литературой всегда была неразрывно связана русская музыка, а русская опера все время ориентировалась на Пушкина.

«Руслан и Людмила» — былинно-эпическая опера Глинки; «Борис Годунов» — историко-трагическая опера Мусоргского, «Евгений Онегин» — лирическая опера Чайковского; «Пиковая дама» — психологическая опера Чайковского.

Секрет их популярности, их долголетия в том, что каждая из них написана двумя гениями — авторами сюжета и музыки.

Опера «Руслан и Людмила» была написана в 1820 году. Пушкин назвал поэму «Мое игривое творение». Увертюра к опере звучит как музыкальный фейерверк. Опера прозвучала впервые в Петербурге в 1840 году, т.е. через 5 лет после гибели поэта.

Трагедия «Борис Годунов» была написана поэтом в 1825 году. Опера была написана Мусоргским через 44 года, т.е. в 1869 году и поставлена в Петербурге. К сожалению, произведение не было закончено Римским-Корсаковым в связи со смертью композитора Мусоргского. Цензура вначале запретила оперу и предложила ввести любовный сюжет. Пришлось создать роль Марины Мнишек. И поэт, и композитор уделяют большое внимание трагедии совести, переживаемой царем Борисом. Многогранный образ Бориса Годунова является одним из высших достижений мирового поэтического и оперного творчества. Либретто написано Мусоргским.

Опера «Евгений Онегин» (семилетний труд Пушкина — 1823—1830 гг.). Появление ее в 1878 году ознаменовало собой новый этап в русском оперном искусстве. Это уже была опера не на былинный или исторический сюжет, а на современную тематику. Как и у Пушкина, главным действующим лицом оказалась Татьяна Ларина, но, храня верность великому поэту, предложение назвать оперу «Татьяна Ларина» отклонили.

Опера «Пиковая дама». Повесть написана поэтом в 1833 году (в течение одного года). Чайковский трудился над оперой 41 день. Трудно себе представить, что за такой короткий срок Чайковский создал произведение, которое является одним из величайших достижений мирового музыкального искусства.

Прообразом старой графини явилась 90-летняя княгиня Голицына, властная дама, которая умудрилась умереть в один год с Пушкиным. Графиня исполняет романс из французской оперы композитора Гретри. Завораживающе звучит тема рока. В конце звучит тема любви, побеждающая мрачную тему трех карт. Следует отметить, что опера была впервые поставлена в Париже в 1850 году, на 40 лет раньше, чем в России. Либретто написано Модестом Ильичом Чайковским (братом композитора). Из письма Чайковского брату: «Или я сильно ошибаюсь, или «Пиковая дама» в самом деле - шедевр».

В России премьера состоялась в 1890 году в Мариинском театре через 57 лет после написания поэтом повести.

По произведениям Пушкина были созданы и другие известные оперы: «Мазепа», музыка Чайковского; «Сказка о царе Салтане», «Золотой Петушок», «Моцарт и Сальери» — композитор Римский-Корсаков; «Дубровский» — композитор Направник; «Русалка», «Каменный гость» — Даргомыжский; «Скупой рыцарь», «Бахчисарайский фонтан», «Граф Нулин» написаны Асафьевым; «Пир во время чумы», «Капитанская дочка» — композитор Кюи; «Алеко» — дипломная работа Рахманинова; «Медный всадник» — балет Глиера; «Барышня — крестьянка» — композитор Минкус.

Великий танцовщик, пушкинист и пропагандист творчества поэта Сергей Лифарь поставил в Париже балет «Пиковая дама», пользовавшийся в течение нескольких сезонов бешеным успехом у взыскательной французской публики.

Всего по произведениям Пушкина создано более 20 опер и более 10 балетов.

В своем драматическом произведении «Каменный гость» Александр Пушкин восклицает: «Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает, но и любовь — мелодия!»

Можно предположить, что Пушкин был человек с музыкальными способностями, который умел свои переживания, идеи и чувства гениально выражать ритмически организованными звуками. Он был любим выдающимися композиторами. Общался с Глинкой, Верстовским, Яковлевым, братьями Вильгорскими, Алябьевым, Титовым, Варламовым, Булаховым и др.

Отношения Пушкина к опере, в частности, к композитору Россини выражено в следующем отрывке из «Евгения Онегина»:

Но уж темнеет вечер синий,
Пора нам в оперу скорей:
Там упоительный Россини,¹
Европы баловень — Орфей.²
Не внемля критике суровой,
Он вечно тот же, вечно новый,
Он звуки льет — они кипят,
Они текут, они горят,
Как поцелуи молодые,
Все в неге, в пламени любви,
Как зашипевшего аи
Струя и брызги золотые...
Но, господа, позволено ль
С вином равнять do-re-mi-sol?

Таким образом, проанализировав лирику и прозу А. С. Пушкина, можно сделать вывод, что Пушкинская поэзия на все времена. Каждое поколение видит себя в ней как в зеркале. Пушкин бесконечно разнообразен и в жанрах, и в стиле, но в любом произведении он глубоко пронизателен. Кристалл Пушкина многогранен, и все грани таланта сверкают ослепительно ярко. Его муза четко откликается на все порывы человеческого сердца. Как вечны понятия чести и совести, добра и любви, стыда и милосердия, так вечна поэзия Пушкина, правдиво раскрывающая эти понятия. Именно поэтому, композиторам всех времен легко было, есть и будет - черпать из огромной золотой чаши Александра Сергеевича Пушкина.

Литература и источники:

1. Благой, Д. Д. А. С. Пушкин: Собрание сочинений в десяти томах, М.: Художественная литература, 1974.
2. Вересаев В.В. «Спутники Пушкина». Том 1, 2, Москва, 1993
3. Воеводин В. «Повесть о Пушкине», Ленинград, 1955
4. Григорьев, Л. Г. Платек, Я. М. Календарь «В мире музыки», Советский композитор, 1974.
5. Даттел Е.Л. «Музыкальное путешествие», «Просвещение», Москва, 1977
6. Дугин Л. «Лицей», Москва, 1987
7. Пушин И.И. «Записки о Пушкине. Письма», Москва, 1989 год.
8. Терц А. (А. Синявский) «Прогулки с Пушкиным», С-Петербург, 1993
9. Третьякова, Л. С. Русская музыка XIX века, М.: Просвещение, 1982.
10. Советский энциклопедический словарь, «Советская энциклопедия», Москва, 1988
11. Солодухо Я.С. «Пушкин в музыке», Москва, 1949
12. Цветаева М. «Мой Пушкин», Москва, 1981
13. Шлифштейн С. «Глинка и Пушкин», Музгиз, Москва, 1950
14. <http://www.kontinent.org>

АҒЫЛШЫН ТІЛІН ОҚЫТУДЫ МУЗЫКА ӘДЕБИЕТІМЕН ИНТЕГРАЦИЯЛАУ

Раимова Г.Ж.

Республика Казахстан, г. Алматы

Дүниедегі ең үлкен құндылықтардың бірі адамдардың бір-бірімен қарым-қатынас құру қабілеті. Бұл ретте тіл мен білім басты рөл атқарады. Шет тілін үйрену оқушыларға көптеген мүмкіндіктер ашады, сонын ішінде икемді ойлауға және әлемді әртүрлі көзқараспен көруге көмектеседі.

Шет тілі үйренудің маңыздылығы оның бізге басқа халықтың мәдениетіне еруге, оларды түсінуге және олар сияқты ойлауға мүмкіндік беретініне негізделген. Тіл үйрену адамға әлемдік өркениеттің басқа саласына еніп, оны меңгере бастауға мүмкіндік беретін жаңа көзқарастарды ашады. Бұл оның білімінің, ақпараттық және мәдениетін айтарлықтай кеңейтуге ықпал етеді, сонымен қатар экономикалық перспективаларды жақсартады. Адам шет тілін меңгеру барысында басқа халықтардың тілдің сөйлем жасау ережесімен танысып, ойлау жүйесіне енгізіп, мәдениеті мен рухани дүниесін ашады. Адам шет тілінде сөйлескенде осы ұлттың менталитетін түсіне бастайды, бұл әртүрлі ұлттардың өзара түсіністігі мен жақындасуына ықпал етеді. Шет тілдерін білу халықтар мен ұлттарды біріктіруге ықпал ететінін атап өткен жөн.

Ағылшын тілі сабақтарында музыкалық әдебиеттердің тақырыптарын зерттеу оқушыларға тіл үйренуге, сөздік қорын жақсартуға, оқуды түсінуге және еркін сөйлеуге бірегей мүмкіндіктер береді. Ағылшын тілінде қазақ музыкалық мәтіндерін талдау әдебиетті де, тілді де тереңірек түсінуге ықпал ететін сыни ойлау дағдыларын қажет етеді. Сыни тұрғыдан ойлауды қолдана отырып, композиторлардың өмірбаяндары мен олардың шығармаларын талдау кезінде олардың шығармаларының мәнін, әсерін тереңірек түсінуге болады, композитордың өмірін де, музыкалық шығармаларды да бағалау мен түсіндіруді байытады. Сыни тұрғыдан ойлау әдісі қарым-қатынас тұрғысынан да, оқу үдерісінде қалыптасқан білімді құрастыру тұрғысынан да тең серіктестіктерді қамтиды. Сыни тұрғыдан ойлау әдісін қолдану арқылы оқу мен оқыту бірлескен және қызықты білімге ұмтылуға айналады.[1]

Музыкалық әдебиетті, әсіресе, қазақ музыкалық әдебиетін ағылшын тілін оқыту үдерісіне кіріктіру кәсіби білім беруді, әсіресе мамандандырылған музыка мектептерінде немесе осы пәндер оқытылатын кез келген басқа ортада дамытуына ықпал етеді. Музыка мен әдебиетті тіл үйренумен ұштастыру студенттерге мәдениет, тарих және қоғам туралы тереңірек түсінік береді. Қазақ музыкалық әдебиетін пайдалану Қазақстанның бай мәдени мұрасын сақтауға және насихаттауға ықпал етеді. Мәдени бірегейлік оқушыларға, әсіресе қазақ текті оқушыларға өздерінің мәдени тамырымен байланыстыруға мүмкіндік береді, өзіндік және мақтаныш сезімін тәрбиелейді, қазақ музыка әдебиетінің көмегімен ағылшын тілін үйрену тіл сабақтарына мән беріп, оқуды қызықты әрі тиімді етеді.

«Музыка тыңдау» оқу курсына басталған «Музыка әдебиеті» оқу пәні оқу үдерісін жалғастырады. Аталған пән сонымен қатар «Сольфеджио», «Музыкалық орындаушылық» пәндерімен тығыз байланыста. Алған теориялық білімдері мен есту қабілетін дамыту оқушыларға музыкалық тілді саналы түрде қабылдауы үйретіледі. Сондай-ақ олар бейтаныс музыкалық шығармаларды талдау дағдыларын дамытады және музыка өнеріндегі негізгі бағыттар мен стильдер туралы білім алады. Бұл олардың алған білімдерін орындаушылық қызметте қолдануға мүмкіндік береді. [3]

«Музыкалық әдебиет» сабақтарында оқушылардың музыкалық ойлауы, музыкалық шығармаларды қабылдау және талдау дағдылары қалыптасады, музыкалық форманың заңдылықтары, музыкалық тілдің ерекшеліктері, музыкалық құралдары туралы білімді меңгереді. Пәннің мазмұнына музыка тарихының зерттеуі, сондай-ақ дүниежүзілік тарихы, бейнелеу өнері мен әдебиет тарихы кіреді. «Музыкалық әдебиет» сабақтары оқушылардың

музыкалық өнер саласындағы ой-өрісін қалыптастыруға және кеңейтуге, музыкалық талғамын арттыруға, музыкаға деген сүйіспеншілігін оятуға ықпал етеді. Музыкалық әдебиетте композиторлардың шығармалары зерттеліп қана қоймай, олардың өмірбаянымен музыка өнеріне қосқан үлесімен танысу орын алады.

Музыкалық шығармашылық- мәдениеттің ең кең тараған саласы және адамдар үшін қажет өнер. Белгілі бір халықтың тұрмыс-тіршілігін және мәдени өмірінің жан-жақтылығын бейнелеу қабілеті сөздік мәтіннің болуымен түсіндіріледі, оның көмегімен тыңдаушы оны барынша жарқын және түрлі-түсті түрде береді.[3]

Ағылшын тілінде қазақ музыкалық әдебиетімен танысу оқушылардың ой-өрісін кеңейтеді, оларды әртүрлі мәдениеттерді түсінуге және бағалауға үйретеді. Музыкалық әдебиет пен ағылшын тілін кәсіптік білім беруде кіріктіру мәселесі өте өзекті болып отыр. Ол оқушылардың мәдени түсінігін, тілдік дағдыларын және пәнаралық білімдерін байытып, Қазақстанның бірегей мұрасын сақтай отырып, жаһандану әлемінде табысқа жетуге жетелейді.

Сан алуан және жарқын мәдени мұрасы бар Қазақстанның ғасырлар бойы жаңғырған бай музыкалық мұрасы бар. Осы мұраға елеулі үлес қосқан ұлы тұлғалардың қатарында қазақ халқының жанға жайлы әуендері мен толғандыратын ырғақтары өз шығармаларында жалғасын тауып келе жатқан композитор Ахмет Жұбанов бар. А.Жұбанов шығармалары арқылы қазақтың музыкалық дәстүрлерінің болмысын сақтап қана қоймай, оны жаңа заманға жеткізіп, болашақ ұрпақтың мәдени тамырымен сабақтастығын қамтамасыз етті.

Ахмет Жұбановтың шығармалары көшпелі өмірдің мәнін, даланың сұлулығын және тұрғындарының терең тәжірибелерін көрсететін қазақ мәдениетінің өткір шежіресі болып табылады. Оның мәңгілік «Абай» операсы мен «Қорқыт» симфониясы сияқты шығармалары қазақ елінің тарихы мен фольклорының тереңіне үңіліп, ұлттың болмысын танытады.

А.Жұбановтың шығармалары көшпелі өмірдің мәнін, даланың сұлулығын және тұрғындарының терең тәжірибелерін көрсететін қазақ мәдениетінің өткір шежіресі болып табылады. Жұбанов қазақтың әуендерін батыстық музыкалық формаларымен үйлестіре отырып, қазақ музыкасының байлығын танытып қана қоймай, оның болмысын сақтай отырып, дамып, бейімделу қабілетін танытты. Оның мәңгілік «Абай» операсы мен «Қорқыт» симфониясы сияқты шығармалары қазақ тарихы мен фольклорының тереңіне үңіліп, ұлттың болмысын танытады.

Опера ақын Абай Құнанбаевтың өмірінің драмалық оқиғасы негізінде жазылған. Абай Құнанбаев – қазақтың ұлы ақын-ағартушысы, өз елінің арман-мүддесінің шынайы өкілі. Қазақ әдеби тілінің жетілуіне, кемелденуіне Абай поэзиясының ықпалы зор болды. Абай халық тілінің барлық байлығын, сөздік қорын, грамматикасын шығармашылықпен пайдаланды. Тілді жат, барлық үстіртін нәрселерден түбегейлі тазартып, орыс көркем сөз өнері шеберлерінің үздік классикалық әдіс-тәсілдерін ұғындыра отырып, Абай қазақ көркем әдебиетінің үйлесімді, стильдік талғампаз тілің жасады. Абай поэзиясының тілі өзінің қарапайымдылығымен, айқындылығымен, үнділігі мен таң қалдырады. Бұл оның тартымды күші, бірақ сонымен бірге Абай поэзиясы әдемі сөздер мен төл сөз тіркестерінің жиынтығы ғана емес, ол терең әлеуметтік мазмұнға толы. Абай Құнанбаев халқына ғана емес, бүкіл әлемге мол мұра, мәңгі поэзиясын қалдырды. Абай білмегенді білген адамнан үйренуге болады және үйрену керек деп айтқан. Адам белгілі бір уақыт өткен сайын байқамай өсіп отыратыны сияқты, адамның білімі де солай өсіп, жетіліп отырады. Қоғамның қарқын өсіп келе жатқан біліміне ілесу үшін оқып, біліміңізді толықтырып отыру керек.[4]

Музыкалық шығарманың әуені мен халық ән мұрасымен тығыз байланысы шығарманың табысты болуын қамтамасыз етті. Абайдың «Көзімнің қарасы», «Қараңғы түнде тау қалғып» әндері қойылымда сәтті көрсетілді. Абай бейнесінің музыкалық шыны «Қай талқы», ариясы болды, онда ақын халық болашағының үмітін жырлайды. Айдардың партиясына «Айттым саған Қаламқас», «Ұзын қайың» әндері кірді. [5]

Ахмет Жұбанов шығармаларының ең бір назар аударарлық тұсы- қазақтың дәстүрлі музыкалық түрлерін батыстық классикалық техникамен үйлестіре білуінде. Бұл біріктіру қазақ музыкасының кеңейтіп қана қоймай, оны әлемдік аудиторияға танытты.

А.Жұбанов аты аңызға айналған домбырашы, ойшыл Қорқыт атаның шабытымен жазылған «Қорқыт» сияқты шығармаларында домбыраның елең еткізетін әуендерін симфониялық оркестрдің ұлылығымен үйлестірді. Шығыс пен Батыстың, көне мен қазіргі заманның синтезі Қазақстан шекарасынан тыс жерлерде де тыңдармандардың жүректерінде орын тапты. [5]

Ахмет Жұбанов шығармаларының танымалдылығы арқылы қазақ мәдениеті мен болмысына деген мақтаныш сезімін оятты. Жұбановтың шығармалары тек музыкалық қасиетімен ғана емес, сонымен бірге олардың баяндайтын оқиғалары, тудыратын эмоциялары және Қазақстанның өткенімен байланысы үшін де бағаланады.

Біздің музыка мектептің оқушылары үшін Ахмет Жұбанов шығармашылығын зерттеу жай ғана академиялық ізденіс емес, қазақ мәдениетінің жүрегіне саяхат, даланың ырғағын, көне жыр әуендерін, ғасырлар бойына аман-есен өтіп, салтанат құрған халықтың рухын түсінудің жолы.

Оқушыларға қазақтың музыкалық дәстүрін, тарихын, мәдени құндылықтарын үйретуде Ахмет Жұбановтың шығармаларын пайдаланудың маңызы зор. Оның шығармаларын оқу арқылы оқушылар қазақ музыкасының қыр-сырын, оның күрделі ырғақтары терең түсіне алады.

Сондай-ақ Жұбанов шығармаларының музыкалық білім беру саласына кіріктіруі болашақ музыканттар мен композиторлар қазақтың музыкалық мұрасының алауын алып жүруін қамтамасыз етеді. Олар әрі қарай да Жұбанов салған іргетасқа сүйене отырып, қазақ халқының дамып келе жатқан мәдениетін көрсететін жаңа туындылар жазады.

Ахмет Жұбановтың вокалдық шығармалары да ерекше. «Қарлығаш», «Ақ көгершін», «Ұмытпа», «Ақ Шолпан» халықтың сүйікті әндері өздерінің қарапайымдылығымен, шынайылығымен, ұлттық ерекше әуезділігімен баурап алады.[2]

Музыка оқушылардың эмоцияларына әсер етудің ең тиімді әдістерінің бірі, өйткені олар ән айтуды оқу үдерісі ретінде емес, ойын немесе релаксация ретінде қабылдайды. Мұндай әрекеттер сабақтың ахуалын толығымен өзгертіп қана қоймайды, сонымен қатар жаңа сөздер мен сөз тіркестерін бейсаналық есте сақтауға ықпал етеді.

Ағылшын тілінің әрбір сабағында ән айту керек, сонымен қатар оны аударып, әннің не туралы екенін талқылау керек. Сонымен қатар, музыканың сүйемелдеуімен лексиканы байқамай қайталау ұзақ мерзімді жадының қалыптасуына тамаша әсер етеді. Мұғалім мен оқушының сыныпта құрған жағымды ахуалының арқасында оқу үрдісі тілдік тұрғыдан тәрбиелі де нәтижелі болады.

Әндердің түпкі мәні – әндерді өз өмірлік тәжірибелерің негізінде өз ойларын айту үшін оқу құралы ретінде пайдалану. Дегенмен олар тыңдау немесе ән айту мен тілді қарым-қатынас жасау ретінде қолдану арасындағы алшақтықты жою үшін шығармашылықпен қолданылса, одан да құнды болуы мүмкін. Сондай-ақ ән арқылы оқушылардың музыканы тыңдау дағдысын дамиды, өнерге деген қызығушылықтарын оятады, сонымен қатар ағылшын тілінің айтылуын жетілдіреді, ұжымды біріктіруге, оқушыларға эстетикалық тәрбие беруге, ағылшын тіліне деген сүйіспеншілікті оятуға, олардың көңіл-күйін көтеруге де көмектеседі.

Әндер монологтық және диалогтық сөйлеу шеберлігін қалыптастыруға ынталандырады, оқушылардың сөйлеу-ойлау белсенділігін дамытуға негіз болады және дайын және дайын емес сөйлеудің дамуына ықпал етеді. Мысалы, әннің сюжеті бойынша әңгіме құрастыру. Сабақ ортасында немесе соңында оқушылар шаршаған кезде және шиеленісті жеңілдететін және олардың сабақтағы белсенділігін қалпына келтіретін релаксация түрі ретінде қолданылады. Әнмен жұмыс оқушылардың ақыл-ой әрекетін белсендіреді, оқытылатын тіл елдерінің мәдениетіне қызығушылықтарын дамытады,

көркемдік талғамын қалыптастырады, ой-өрісін кеңейтеді, тіл туралы білімдерін тереңдетеді, сөздерді есте сақтауын қамтиды.

Ахмет Жұбановтың шығармалары қазақтың музыкалық мұрасының айнымас құдіреттілігінің айғағы. Жұбанов өз шығармаларымен қазақ мәдениетінің болмысын сақтап, салт-дәстүрді байланыстырды, мәдени мақтанш сезімін оятты, болашақ ұрпақты тәрбиеледі, Қазақстанның әлемдік аренадағы мәдени дипломатиясына үлес қосты.

Ағылшын тілі сабағында қазақ музыкасын оқу оқушылардың пәнге деген қызығушылығын арттырудың күшті әдісі бола алады. Бұл пәнаралық әдіс тілдік дағдыларды жетілдіріп қана қоймайды, сонымен қатар мәдени түсінік береді және шығармашылықты дамытады.

Өнерде жоғары дәрежеде болуға ұмтылатын оқушылар үшін бұл интеграция практикалық білім мен шабыт береді. Тілдік оқу бағдарламасына музыка теориясы тақырыптарын кіріктіру оқуды қызықты әрі тартымды ете отырып, оқушыларды оқу үдерісіне белсенді қатысуға ынталандырады. Оқушылар музыка, жазу және сөйлеу дағдылары арқылы шығармашылық қабілеттерін аша алады, білім алу тәжірибесін байытады.

Музыкалық білім әр адамның өмірінде маңызды рөл атқарады. Музыка оқушылардың стандартты емес ойлауын, дүниені шығармашылықпен қабылдау және бейнелеу қабілетін дамытады, шабыттандырады, адамгершілік таңдау жасауға көмектеседі. Бұл өнер түрінің керемет әсер ету күші бар: музыка адамның сезімін оятып, үлгі-өнеге жасайды. Музыкалық әдебиет тақырыптарымен ағылшын тілі сабағында жұмыс істеудің әдіс-тәсілдері оқушыларды өз бетімен жұмыс жасауға дағдыландыруға және өз пәніне деген қызығушылықты оятуға көмектеседі. Мұғалім оқушыларды ойлауға және ойлау үдерісінен ләззат алуға үйретеді, олардың өнерге деген сүйіспеншілігін оятады, классиктердің шығармаларын тыңдауға және музыкамен кездесуге деген құштарлығын тудырады. сыныпта, сонымен қатар күнделікті өмірде. Қазіргі оқу үрдісінде жұмыстың дәстүрлі және инновациялық әдістері де қолданылады.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Яфорова, М.П. Применение технологии критического мышления на уроках английского языка как способ повышения мотивации/ М.П.Яфорова. Молодой ученый. 2017. №42, с 222-229.
2. Дереккөз: Областная газета Рудный Алтай <https://rudnyi-alyai7kz/besczennoe-nasledie-ahmeta-zhubanova>
3. Алиев, Ю.Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта.- Москва: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС.-2002.
4. Сауранбаев, Н. Роль Абая в развитии казахского литературного языка. Алма-ата, 1982. С 280-293
5. Казахская национальная энциклопедия.- Алматы: «Қазақ энциклопедиясы», 2004.

ӘДЕБИЕТ ПЕН МУЗЫКА – ЕГІЗ ӨНЕР

Жырғаланова Н.Қ.

Республика Казахстан, г.Алматы

Мектеп жасындағы баланың жақсы мен жаманды, қуаныш пен қайғыны, мейірімділік пен зұлымдықты ажырата білуіне қарай оның әсемдікті сезінуі мен мінез-құлқы қалыптасады. «Жаратылыстың, һәм өнердің сұлу заттары адам жанында сұлулық сезімдерін оятады. Сондықтан баланың сұлулық сезімдері әртүрлі нәрседен оянымпаз болады. Біреудің музыкадан, сұлу суреттен, біреудің поэмадан. Тәрбиешінің міндеті балада өнердің қандай түріне ынта бар екенін тауып, сол ынтасын, түр туғызатын сұлулық сезімдерін өркендету», -

деп Ахмет Жұбанов айтқандай,[1,15б.] баланың эстетикалық мәдениетінің дамуы сынып жетекшілері мен пән мұғалімдерінің ықпалына, шеберлігіне және тәрбие құралдарын тиімді қолдана білуіне байланысты. Сонымен қатар, оқушылар музыканы тындауға немесе әдебиетті оқуға ынталы болады. Сондықтан ұстаздар оқушыларға әдеби, музыкалық шығармаларды дұрыс түсінуге, ізденуге үйретіп, белсенділігін арттыруға бағыт бере білуі қажет.

Әдебиет пен музыка ғасырлар бойы бір-бірімен тығыз байланыста болып,екі өнердің арасындағы ажырамас байланысты қалыптастырды. Олардың екеуі де адамның көңіл-күй сезімін, айтайын деген ойын және оқиғаларын әр түлі жолмен жеткізеді.

Әдебиет бейнелер мен сезімдерді ояту үшін сөздерді пайдаланса, музыка көңіл-күйдің сезімін жасау үшін дыбыстар мен ырғақтарды пайдаланады.Олар бір-бірін толықтырып, өте күшті әсер береді. Әдебиеттегі қарқын баяндау жылдамдығымен, ал музыкада орындау жылдамдығымен анықталады. Әдебиеттегі үйлесімділікке сөздер мен бейнелердің тіркесімі арқылы қол жеткізіледі, ал музыкада ноталар мен аккордтардың тіркесімі арқылы қол жеткізіледі.

Әдебиет пен музыка бір-бірімен өте тығыз байланысты. Жазушылар өз шығармаларын жасау үшін музыкадан шабыт алса, ал композиторлар әдеби шығармаларға негізделген музыка шығарады. Әдебиет пен музыка көбінесе бірлескен қойылымдар жасау үшін біріктіріледі. Ол әртүрлі формада ұйымдастырылуы мүмкін, мысалы, музыкалық сүйемелдеумен поэзиялық оқулар, музыкалық қойылымдар мен театрландырылған қойылымдар немесе әдеби фестивальдер.

Әдебиетті қоғамның айнасы дейтін болсақ, музыка сол қоғамның ажырамас бөлігі деп айтуға болады. Музыка мен әдебиетті байланыстырушы – ол қоршаған орта. Кейіпкерлер жүйесі де, тақырып та, сюжет те шынайы өмірден бастау алады десек, музыканы әдебиеттен бөліп-жаруға болмайды.

Әдебиет пен музыканың өзіне тән бағыттары бола тұрса да, екеуін байланыстыратын ортақ қасиеттерді көреміз. Адам бойындағы қуану, қайғыру, шаттану, сағыну сияқты көңіл-күйді біз әдебиет пен музыкадан кездестіре аламыз.

Өнерді сүймейтін адам жоқ шығар. Оған: «Әр адамның сұлулық сезімдері әртүрлі нәрседен оянымпаз болады. Біреуі музыкадан, біреуі сұлу суреттен, енді біреудің поэзиядан әсер алуы мүмкін. Искусствоның әйтеуір бір түрінен ләззат алмайтын, біреуіне құмарланбайтын адам болмайды», - деген Мағжан Жұмабаевтың сөзі дәлел.

Әр халықтың ұлттық музыкасы бар. Қазақ халқының да ғасырлар бойы қалыптасқан тарихы, әдебиеті мен музыкасы бар. Соның ішінде ауыз әдебиеті үлгілерінен халықтың тұрмыс-салтын танып білеміз. Қазақ халқының көшпелі өмірі оның көркем шығармасы дамуына әртүрлі ықпал етті. Ауызша поэзияның, халық музыкасының, басқа да өнер түрлерінің дамып, қалыптасуында ауыз әдебиетінде ең көп тарағаны өлең еді. Өлеңнің адам өміріндегі маңызы туралы Абай атамыздың сөзімен жеткізуге болады:

«Туғанда дүние есігін ашады өлең,
Өлеңмен жер қойнына кіреді денең.
Өмірдегі қызықтың бәрі өлеңмен,
Ойлансаңшы бос қақпай елең-селең»

Өлеңнің адам өмірімен бірге өтетіндігі туралы бұдан артық баға жоқ. Қазақ халқы баланы дүниеге келгенінен бастап әнмен, өлеңмен тәрбиелейтін болған.Ең алғашқы анасының әлдиі, бесік жыры айтылғаннан нәресте тәтті ұйқыға бөленеді. Оның әрбір сөзінде баланың болашағына деген ақ тілектер айтылып, баланың құлағына сіңіріледі. Бұдан басқа да ырымдар әнсіз, жырсыз, өлеңсіз өтпеген. Осындай сыртқы ортаның әсері баланың бойында әсемдік пен әдемілікке деген сезімді қалыптастырады.

Қазіргі қоғамда білім алушылардың адамзаттық көзқарасын дәйекті көзқарасының қалыптасуын тек білімге ғана негіздемей, ақыл-ой қызметінің қажет екенін де түсіну керек. Бұл жерде өнердің алатын орны ерекше. Біздің өнермен сусындаған ата-бабаларымыздың

музыка мен өнер әлеміндегі ірі тұлғалардың бай тәжірибесін ұрпақтан ұрпаққа жеткізуіміз қажет.

Қазіргі таңда білім беру саласында әртүрлі өзгерістер орын алуда. Бірақ негізгі мақсат жан-жақты дамыған білімді тұлғаны даярлау екені белгілі. Тәрбиелеудің бір құралы музыкалық өнер. Музыка өнері мен әдебиет өнері тек эстетикалық құрал ғана емес, біз осы арқылы ұлттық болмысымызды танытамыз. Әрбір сабақтың тәрбиелік мәніне назар аударуды ұмытпағанымыз жөн. Бұл мұғалімнен әдіс-тәсілдерді меңгерген заманауи маман болуды талап етеді.

Баланың шығармашылық қабілеті оқыту үдерісінде дамиды. Ол үшін уақытты тиімді шығармашылық бағытта ұйымдастыра білсе, оның өміріне әдемілік пен әсемдік шуағы төгіледі. Қазақ халқы құлақтан кіріп бойды алар әсем ән мен тәтті күйді жақсы көрген. Домбыра сөйлейді, қобыз жеткізеді, сыбызғы білдіреді деген сөз тіркестері бекерден бекер қолданылмаған. Сабақта білім алушылардың шығармашылық қабілетін шыңдауда мұғалім де шеберлігін дамытып, жаңаша әдіс-тәсілдерді игеріп, білімін жетілдіріп отырады.

Мұғалім оқушылардың әдебиет пәнінен алған білімдеріне көңіл аудара отырып, олардың әдебиет сабақтарында өткен халықтық және әдеби ертегілер, әңгімелер, прозалық, поэзиялық көркем шығармалардың тілдік ерекшеліктерінен, ырғағынан, ұйқасынан нені байқағандықтарын, алған әсерлері жөнінде сұрайды. Ал музыка сабақтарында әдебиет пәні бағдарламасы бойынша шығармаларды пайдалану және пәнаралық байланыс орнатады. Музыка сабақтары дыбыстар арқылы тыңдау, түсіндіру дағдыларын дамытса, әдебиет сабақтары оқу, жазу және сөйлеу дағдыларын дамытады. Музыка мен әдебиеттің байланысы күшті эмоцияларды тудыруы мүмкін. Сондай-ақ музыка сабақтарында оқушыларды әртүрлі музыкалық дәстүрлермен таныстырады, ал әдебиет сабақтары оларды әртүрлі әдеби жанрлар мен кезеңдермен таныстырады. Оқу бағдарламаларында жеке пәндердің оқу материалы басқа пәндердің тақырыптарымен байланысты болып келеді. Бұл сабақ барысында пәнаралық байланысты жүзеге асыруға үлкен мүмкіндік береді. Бала өміріндегі әр сабақ қоршаған дүниені танудың бір көрінісі болып табылады. Осындай пәнаралық байланыстарды орнату барысында оқушылар әртүрлі өнер түрлерінің ерекшелігін байқап, ажырата біледі. Музыка балаға ырғақ пен әуен және көңіл-күйді беретін ұғымдарды түсінуге, ал әдебиет контекст пен интерпретация беру арқылы музыкалық шығармаларды тереңірек түсінуге көмектеседі. Музыка мен әдебиетті қатар үйренуде оқушыға әлемді біртұтас түсінуге мүмкіндік беріледі.

Музыка мен әдебиеттің байланысының ән жанрындағы бірлігі мен тұтастығы, бірін-бірі толықтырғанда ғана әннің мазмұны мен мағынасы тереңдеп, маңызы артатынын түсінген соң, мұғалім оқушылар назарын күрделі жанрларға аударып, музыка мен әдебиеттің, драмалық қойылымдар мен кино өнеріндегі байланыстарға тоқталады. Мысалы, опера жанрында музыка мен сөз бірдей қызмет атқаратынын дәлелдемелер арқылы оқушының өзі түсінуіне бағыт беріледі. «Ән тілін түсінген адамға ғана опера қызықты, сөзді емес, әнді ұғуға үйрену, машықтану қажет».[2,49 -б.] Музыкалық әуенді ұға алмаған адам, сөзі жазылған әндерді, романс, арияларды жақсы түсінеді. Сұрақ-жауап арқылы басқа да жанр түрлерінен мысалдар келтіруге болады. Операда музыка мен әдебиет тығыз байланыста болып, ажырамас бірлікте көрінеді. Ал драмалық спектакльдер мен киноларда музыка әдебиеттің көмекші құралы болып табылады. Осыдан музыка мен әдебиет көркемдік-образдық құралдар арқылы бір-бірін толықтыра түсетінін, адамдардың көңіл-күй сезімдерін көрсетуге өзара бірлікте қызмет ететіні арқылы музыка мен әдебиеттің ажырағысыз бірлігі мен байланысын көруге болады.

Жалпы музыка жайында ұлы адамдар оның үнінде адамның әрекеті мен сезіміне әсер беретін құдіретті күш жатқанын айтып кеткен. Қазақ халқы да музыканың құдіреттілігін «Тіл жеткізбегенді – үн жеткізеді», «Жақсы ән – жан азығы» деп жоғары бағалай білген. Шынымен де музыка адамның тілмен жеткізе алмаған ішкі сезімін бере алады. Ұлы ақын Абай да: «Құлақтан кіріп бойды алар, әсем ән мен тәтті күй» деп жырлаған. Музыканың осындай керемет қасиеті адамды әлемдегі барлық сұлулықты қабылдауына, оны құрметтей білуіне арналған сияқты.

Қазақтың бұрынғы көшпелі дәуірінде ауыл адамдары жиналып, ел мақтанышына айналған ақындар мен жыршыларды, әншілерді қонақ жасап, өнерін тамашалайтын болған. Сонымен қатар өнер адамдарын халық арасында еркелетіп Біржанды «сал», Ақанды «сері» деп атауының өзі де өнерді жоғары бағалағандығынан деуге болады. Ал ақын-жыраулар болса ел арасындағы қабілетті жастарды қастарына ертіп, үлкен өнер жолына баулып отырған. Халқымыздың ежелден келе жатқан өлең-жырлары, шешендік сөздері, ән-күйлерінің ел арасында кеңінен таралуы өнерге деген сүйіспеншілігін көрсетеді. Халқымыз әнді, күйді тыңдап, бірден домбырамен айтып жүре беретін болған. Бұл жөнінде қазақ жеріне келген саяхатшылардың өзі «Әрбір екінші қазақ өлең шығарады, жыр жырлайды, өлең айтады», -деп танданған екен. Халық ауыз әдебиетінен бастау алған қазақ әдебиетінің бүгінгі күнгі дәстүрмен ұштасып жеткен бесік жыры, шілдехана, жар-жар, жоқтау өлеңдер, домбыра, қобызбен сүйемелдеп ән айту дәстүрі біздің ұлттық кодымызды айшықтаушы өнердің бір түрі. Осы құндылықтарымыздың ұрпақтан-ұрпаққа жеткізілуінің өзі қазақ әдебиеті мен мәдениетінің мықты екенін көрсетеді.

Әр автор шығармасындағы кейіпкерлердің жүйесін, олардың тағдырын оқырманға ерекше қайталанбастай етіп жеткізуге тырысады. Өнер туындысының бәріне ортақ мазмұн-адамның ой, арманы, құштарлығы. Адам тағдыры – жазушы үшін шығарма арқауы ғана емес, өмірді танудың тәсілі. Әдеби шығарма адамның бүкіл ой-қиялын, сыр мінезін түгел баурап алады. Ол қуанады, сүйінеді, таңданады, жылайды, күледі. Автордың ойын жеткізуде қара сөздің мәнін ашып, кейіпкердің бейнесін ашу мақсатында музыканы шығармаларына арқау етеді.

Ғабит Мүсіреповтың «Жапон балладасы» қарапайым халықтың жай-күйін, шерлі зарын көркемдеп жеткізген туынды. Соның ішінде арқаның әңгімесінде «Жапонның музыкасы да, әлемге таныс сурет өнері де өзінің жаратылыс табиғатынан көшіріп алғандай. Сондықтан болу керек, жапон баласы бір бұтаны сындырмайды, жапон көгалдарын адам аяғы таптамайды. Алдыңғы жағымнан жапонның мұңды бір музыкасы естілді. Абыройсыз соғысты басынан кешірген жапон бұл кезде ылғи мұңды музыка ойнайтын. Күн ыстық, музыка үні әлдекімнің ауласынан келеді». Осы шығармада автор аз сөзге көп ақпарат сыйғыза отырып, адам сезіміне әсер етуді мақсат етеді. Шығармадағы музыканың көркемдік қызметі тарихи оқиғаға қатысты қосымша әсер ретінде жұмсалып тұр. Музыка – халық қайғысымен қосылып, оның мұңын мұңдап, жоғын жоқтап қайғылы әуенін ойнауда. [3, 256-б.]

Осындай мысалдар арқылы шығарманың сюжеті мен композициясын ашуда музыканың көркемдік қызмет атқаратынын көруге болады. Әдебиет пен музыка бірін-бірі толықтырып, көркем образды терең түсінуге, автордың көңіл-күйін сезінуге көмектеседі. Музыканың адам жанын өзіне баурап алатын қасиеті бар. Музыка тілсіз тілді де сөйлете алады. Бұл туралы неміс композиторы Кривостов Глюк : «суретте бояудың орны қаншалықты маңызды болса, музыканың поэтикалық туындыдағы қызметі соншалықты маңызды», -деген пікір айтады. Ал оны өз туындысында ұтымды пайдалану автордың шеберлігін көрсетеді.

Сондай-ақ қай кезеңде өмір сүрген буынның болса да, сүйіп оқитын шығармалары – өлеңдер. Белгілі академик З. Қабдолов: өлең – еркін сөйленетін жай сөздер тіркесі емес, ырғағы мен ұйқасы белгілі қалыпқа түскен, шумағы мен бунағына дейін белгілі тәртіпке бағынған нақысты сөздер тізбегі» деп тұжырым жасайды және бір тұста «...поэзия дейтініміз – өлеңді шығармалар» [4, 248-б.] деген ой айтады. Ендеше жүректегі сезімді оятқан өлең тегін өнер болмаса керек. Шындығында өлең сөз қазақ халқының тұрмыс-тіршілігі, салт-дәстүр, батырлық өнеге сияқты көркем танымының көрінісі.

Олай болса, әдебиет пен музыка – адамзаттың әмбебап тілі. Екі өнер түрі құстың қос қанатындай биікке самғар қиял мен шындықты, қуаныш пен қайғыны, мұң мен дертті, сезім мен сұлулықты, әдеп пен мәдениетті және қоғамның әр алуан құбылыстарынан көрініс тапқан өнер өрнегі. Сөзді халық тудырса, оның жақсы үлгілерін кейінгі ұрпаққа тілінен балы тамған шешендер, ойы терең, ақылы дария билер, атақты әншілер мен ақын жыраулар жеткізген.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. – Алматы, 1969 ж.
2. Жұмалиев Қ. «Ахмет Жұбанов. Жазушы баспасы, Алматы, 1966., 49-б.
3. Мүсірепов. Ғ. Өмір жорығы: Әңгімелер. Алматы: Жазушы, 2003 ж-256б.
4. Қабдолов З.Қ. Сөз өнері: Оқулық – монография. –Алматы: санат баспасы, 1982 ж.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНТЕРАКТИВНЫХ МЕТОДОВ И КВЕСТ - ТЕХНОЛОГИЙ В МУЗЫКАЛЬНО - ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

Ткаченко Е.Г.

Елеусизова И.Ю.

Республика Казахстан, г. Караганда

В условиях современного учебного процесса, когда ученики хорошо владеют интерактивным пространством, возникает необходимость привлечения новых форм урока. Эти формы можно использовать на внеклассных мероприятиях. Они были разработаны на базе нашей школы-интернат в двух направлениях:

1. квест – технологии
2. игра «Музыкальный марафон»

Цель квест-игры - стимулирование интереса учеников к творческой и исследовательской деятельности; развитие форм внешкольной деятельности.

Задачи, которые ставили создатели квест-игры:

1. Одна из основных задач – максимальное вовлечение учеников в процесс обучения, активизация их знаний, умений, навыков. Использование меж предметных связей между дисциплинами-гармония, музыкальная литература, история искусств способствуют реализации этой задачи.

2. Образовательные задачи: выявить качество и уровень овладения знаниями и обобщить материал как систему знаний.

3. Воспитательные задачи: воспитывать общую культуру, эстетическое восприятие музыки учеников

- 4 Развивающие задачи: развивать коммуникативные навыки при работе в группах, логическое мышление, аналитические способности

Для реализации данных задач мы использовали творчески-поисковый метод, в результате которого учащиеся получают знания, навыки, умения. А также метод квест, как технологию интерактивного обучения.

Предполагаемые результаты мы видели в систематизации знаний по предметам музыкальная литература, гармония, в демонстрации навыков гармонического анализа, активизации коммуникативных навыков при работе в группах.

Были проведены два квеста: один онлайн-квест (во время пандемии) «В поисках загадочного аккорда». Опыт был успешен и продолжен в режиме очного обучения. Второй квест - «Путешествие по стилям».

Квесты прошли увлекательно, ребята проявили активность и продемонстрировали знания в области гармонии, музыкальной литературы, общую эрудицию.

В квесте принимали участие ученики 12х классов исполнительских отделений Специализированной музыкальной школы-интернат

Онлайн-квест «В поисках загадочного аккорда» был посвящен поиску аккорда - Шопеновская доминанта. Но первоначально, необходимо было определить самого композитора, чей аккорд ищут учащиеся. Для этого был дан ряд слайдов со скрытыми подсказками, которые должны были помочь назвать композитора. Кроме того, по пути,

определили стилевое направление творчества композитора, эпоху, в которой он жил, его современников.

Были предложены в звуковых файлах и нотных примерах произведения Шопена.



Задачи учеников: назвать произведение и определить аккорд.

Второй квест назывался «Путешествие по стилям».

По условию квеста учащиеся должны были поэтапно пройти задания, чтобы определить именные аккорды различных стилей и композиторов. Та команда, которая быстрее и точнее выполнила задание, побеждает.

Ученикам были предложены стили - советская эпоха (Прокофьевская доминанта), романтизм (Шубертов аккорд), эпоха барокко (Неаполитанский секстаккорд), символизм (Скрябиновский

аккорд с расщеплением тонов).

Чтобы отгадать стили, подсказкой служили фотографии городов, стран, портреты современников, знаменитые архитектурные сооружения, нотные примеры произведений, звуковые отрывки, поэтические произведения эпохи. Например:

Этот город - называли музыкальной столицей Европы. Здесь в разные времена творили музыканты различных музыкальных эпох. Мы попали в одну из них. Во-первых, какой это город? (Вена).

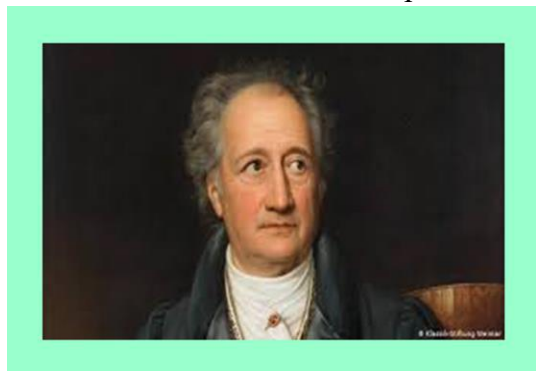
Теперь попробуем разобраться, кто проводит нас по этому городу и что за музыкальная эпоха, в которую мы попали?

Верхняя картинка указывает на одну из главных исторических причин возникновения этого стиля.

Что это за историческое событие? (Великая Французская революция) Вторая – картина художника, представителя этого направления. Фамилия? Название? (Делакруа. Свобода на баррикадах). А третья картина - намекает на одну из тем этого направления. Странник над морем тумана. Фридрих. Какая тема на ваш взгляд? (Тема странствия)

Ну а теперь кто же нас провожает?

Это поэт, чье творчество нашло



отражение в произведениях нашего музыканта. (Гете).

А этот композитор - современник нашего композитора, его кумир. Но они представители разных поколений и музыкальных направлений (Бетховен).

Наш провожатый прожил короткую жизнь, всего 31 год. И в его жизни был только один публичный официальный концерт. И тот прошёл тихо, без освещения в прессе, так как в это же время в Вене выступал вот этот музыкант, который собрал



в 807 раз больше денег за свои выступления. (Паганини).

Другой формой внеклассного мероприятия была игра «Музыкальный марафон». В ходе игры ребята разделились на две команды. Учащиеся соревновались друг с другом в умении быстро находить ответы на заданный вопрос, определять гармонические аккорды, отгадывать на слух элементы музыки (лады, интервалы).

Игра состояла из четырех туров. Первый тур был составлен из вопросов по всему курсу мировой музыкальной литературы н-р, **Кто?**

Кто сочинил более 600 песен - Шуберт; Кто сочинил симфонию с хоровым финалом - Бетховен; кто является создателем жанра инструментальной баллады - Шопен.

Где? Где И.С. Бах служил кантором - в Лейпциге; Где состоялась премьера оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» - в Праге; где хранится сердце Шопена - в Варшаве.

Когда? Когда совершилась Великая французская революция - 1789 г.; Когда молодой Бетховен встретился с Моцартом? - 1788г; Когда Шопен покинул Польшу навсегда? - 1830г).

Во втором туре участники демонстрировали свои знания по предметам гармония и сольфеджио (н-р, сыграть или спеть от заданного звука падалянскую гамму. Назвать объединенные лады. Построить D7 с альтерацией. Из предложенных в нотном тексте аккордов, найти нонаккорд).

Третий тур - викторина, где звучали популярные произведения мировой музыки.

Четвертый тур - визуальное определение по портрету композиторов, деятелей культуры.

Такой нетрадиционный формат вызывает неподдельный интерес учеников к предметам музыкально-теоретического цикла. Ребята с удовольствием выполняют задания игры, проявляя свои профессиональные качества.

Итак, использование творческих форм работы в музыкальном образовании является одним из перспективных направлений современной педагогики. Творческие формы позволяют включить в процесс обучения ученика, мотивировать его к творческой деятельности. Использование интегрированного метода (литература, искусство, гармония) способствует расширению кругозора, эстетического восприятия музыки, воспитание общей культуры ученика.

Творческие методы в музыкальном образовании хорошо сочетаются с общими методами обучения, обеспечивая воспитание активной творческой личности, наделенной исследовательскими, коммуникативными качествами.

Литература и источники:

1. Болиева Г. «Роль инноваций в современной системе образования Казахстана» / Молодой ученый №17. – 2022.
2. Дмитриева Ю., Васина О. «Квест, как современная технология в образовании и воспитании». - М., 2007.
3. Зацепина Е. «Использование элементов игры в процессе обучения». – 2020.
4. Чмир Р., Федулова Ю., Николашин В. «Использование квест-технологий в образовательной деятельности в высших и средних образовательных учреждений/ Сб. «Наука об образовании». – 2016.

МУЗЫКАЛЫҚ-КОМПЬЮТЕРЛІК ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ҚОЛДАНУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Рузденова А.Б.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

XX және XXI ғасырлар тоғысында ақпараттық технологиялардың және электронды музыкалық аспаптардың (қарапайым синтезатордан бастап, қуатты музыкалық компьютерлерге дейін) жылдам дамуына байланысты музыкалық педагогикада және музыкалық шығармашылықта жаңа бағыт пайда болды. Музыкалық аспаптарда ойнау өнеріндегі ғасырлар бойы жиналған тәжірибе электрондық музыкалық ақпараттық технологиялар аспаптарда көрініс тапқан [1].

Компьютер пайда болғаннан бері музыкалық білім беру жаңа негізде өркендеуге мүмкіндік алды. Бүгінгі күнде әуенді шығара алатын, оны гармониялайтын, аспаптайтын немесе музыкалық шығарманы өңдейтін көптеген компьютерлік бағдарламалар бар [2,3].

Компьютерлік бағдарламалар оқу тапсырмаларын орындау барысында қолданатын, шығармашылық ізденістер мен музыкалық мүмкіндіктерді қолдана білу құралы болып отыр [4].

Музыкалық-компьютерлік технологиялар музыкалық өнімді: техникалық ойнатуда, нота жазуда, дыбыс жазу құралдарында, дыбыс шығару құралдарының сапалы мүмкіндіктерінде, театралды-концертті қызметте, дыбыстық безендіруде және музыка таратуда жаңа деңгейге шығарады.

Бүгінгі таңда музыкалық компьютерлік технологиялар музыкалық оқытудың мынадай негізгі бағыттарына сәйкес жасалады: музыкантты көркемдік ойлауға баулу; тәжірибелік дағдыларын қалыптастыру; музыкалық қабілетін дамыту; шығармашылығы; негізгі терминдер ұғымын оқыту; теориялық білім беретін бағдарламалар - бұлар оқушылардың музыкалық шығармалардың құрылу ережелері мен заңдылықтарын, негізгі теориялық ұғымдарды меңгеруге бағытталған [5,6].

Компьютерлік оқыту бағдарламаларының төмендегідей түрлері бар:

1. *Электрондық оқулық* көптеген музыкалық терминдерді, музыкалық сауаттылықтың элементтерін және музыка теорияларын түсіндіретін, ноталар мен аккордтарды анықтайтын тест тапсырмалары, т.б. қамтитын ойын және бөлімдерінен тұрады. Дегенмен де, бағдарлама оқушымен педагогикалық диалог орнату керек, яғни баға беруі және кері байланыстың болуы шарт.

2. *Электронды музыкалық энциклопедия*. Көптеген музыкалық пәндер үшін компьютер библиографиялық және энциклопедиялық мәліметтердің құнды көзі болып табылады. Иллюстративті материалды анағұрлым көрнекі етіп көрсететін компьютерлік презентацияланған жобалық тапсырмалар кеңінен таралған.

3. *Кітапхананың ақпараттық-ізвестіру жүйесі*. Түрлі музыкалық шығармалар - бұл кітап, энциклопедия, MIDI-файл түріндегі музыкалық шығармалар жиынтығынан, композиторлар мен музыканттардың қысқаша өмірбаяндары, берілген тапсырмаға сәйкес қысқаша сұрақ-жауаптан тұратын шағын көркемделген анықтамалар болуы мүмкін.

4. *Білімді бақылау компьютерлік бағдарламалар*. Мамандықтарына сәйкес дағды және білім беретін бағдарламалар - қандайда бір музыкалық аспапты (фортепиано немесе синтезаторды, гитараны) меңгеруді қамтамасыз етеді, әрине, тек белгілі бір деңгейге дейін ғана; шығармашылық қабілеттілігін арттырады.

Музыкалық қабілеттерін дамытатын лекциялар, жаттығулар және ойындардан тұрады. Музыкалық-компьютерлік технологиялар инновациялық мәдени шығармашылық білім беру ортасы мыналарда қамтиды:

- аппараттық (дыбыстық карталар және интерфейстер, жеке компьютер, ноутбук немесе мобильді құрылғылар, микрофондар, минибақылаушылар, дыбыстық үлгілер, электрондық музыкалық аспаптар және т.б.);

- бағдарламалық (дыбыстық редакторлар, дыбыстық және музыкалық материалдармен барлық негізгі функциялар жұмысын біріктіретін толық функциялды бағдарлама-секвенсорлар, ноталық редакторлар, автоөңдеушілер, дыбыстық әсер плагиндері, виртуалды синтезаторлар, виртуалды кітапхана үлгілері және т.б.);

- әдістемелік (музыкалық сауаттылықты дамыту бойынша бағдарламалар мен әдістемелік нұсқаулықтар, музыканы ойнату қабілеті мен дағдылары, соның ішінде инклюзивті оқыту; дыбыстық режиссурада МКТ көмегімен жазбалар, ақпарат, игеруді оқыту әдістері).

Қазіргі заманғы мәдениетті технологиялық жабдықтау білім беру технологиялары бойынша іске асырылады: логикалық-құрылымдық, ойын, компьютерлік, диалогтік, тренингтік, дамыту және т.б. Постиндустриалды қоғамдағы білім беру, әлеуметтік-мәдени динамикасының іргелі факторы болып табылады. Музыкалық компьютерлік технология және оны білім беру жүйесінде қолдану, пән аясындағы білім беруді, оқытушы біліктілігі мен шеберлігін алмастырмайды, бірақ пәнді меңгеруге кең мүмкіндіктер ашып, оқушылардың (оқушы, студент, біліктілікті жоғарылату курсының тыңдарманы т.б.) танымдық және шығармашылық қызметіне белсендіріп ынталандырады [7,8].

Музыкалық оқыту тәжірибесінде зерттелген технологиялар жеке дара қолданылмайды, олар өзара толықтырушы және өзара түзету механизмдері ретінде қолданылады. Заманауи мәдениетте оқыту технологиялары мақсат пен міндеттерді қоюды, теориялық және тәжірибелік материалдарды таңдауды, оқыту әдістерін, сабақты өткізудің түрлерін таңдауды, оқытудың техникалық құралдарын таңдауды және т.б. ұсынады.

Музыкалық-компьютерлік технологияларды тәжірибеде кешенді пайдалануды меңгеру шығармашылық, түрлі музыкалық жанрлардағы классикалық мұраларды, сондай-ақ, классикалық шығармалардың танымал өңделген үлгілерін белсенді түрде оқуға және түсінуге бағытталған. Компьютерлік технологияларды қолданғаны үшін ғана өңдеу процесін жоққа шығаруға, оның дарын, талпыныс, төзімділік және музыкалық материалмен жұмыс жасаудағы дәлдігі сияқты жеке шығармашылық қабілеттерін жете бағаламауға болмайды.

Орындаушы-музыканттардың кәсіби біліктілігін, білімін қалыптастыруға септігін тигізетін келесі құралдарды анықтайық:

1. "Компьютерлік технологиялардағы нотография", "Әуезге қатысты музыканы таңдау", "Компьютерлік музыка бағдарламалары", "Заманауи аранжировкалау негіздері", "Электронды музыка және электрондық аспаптар", - пәндерін оқыту барысында компьютермен жұмыс жасау техникамен жұмыс жасау білімін қалыптастырады;

2. "Аспаптау", "Электронды пернелі аспаптар", "Әуезге қатысты музыканы таңдау", "Заманауи аранжировкалау негіздері", - пәндерін оқыту барысында синтезатормен жұмыс жасау шығармалардың музыкалық стилистикасының жанрлары мен түрлерін анықтай алуға, синтезаторда ойнау дағдысын қалыптастыруға, музыкалық бағдарламалармен жұмыс жасауға көмектеседі; тесттер, сауалнамалар, тәжірибелік музыкалық тапсырмалар - барлық оқытылатын пәндерге қатысты нәтижені саралауға мүмкіндік береді.

Музыкадағы компьютерлік технологияларды дамыту бүгінгі таңда актуальды және қажетті болып отыр. Ақпараттық компьютерлік технологияларды білікті және жүйелі түрде қолдану оқушыларға, оқытушыларға, ғылыми қызметкерлерге уақытты тиімді пайдалануға, шығармашылық потенциалын толық жүзеге асыруға мүмкіндік береді.

Музыкалы-компьютерлік технологияларды қолдану қазіргі заманғы мәдениет пен білім берудің инновациялық құбылысы болып табылады. Білім беру жүйесінде компьютерлік технологияларды пайдалану оқытушының рөлін ауыстыра алмайды, бірақ шығармашылық және білім беру процесінің тиімділігін арттыруға септігін тигізеді анық. Музыкалы-компьютерлік технологияларды пайдаланатын музыканттың еңбегі анағұрлым жемісті бола түсті, оған себеп: түрлі музыкалық әрекеттер автоматтандырыла бастады, ал ноталық мәтін сандық сипат алуға.

Музыкалық білім беру саласында жаңа ақпараттық технологияларды қолдану оқыту құралдарын, түрлерін және әдістерін таңдауға мүмкіндік береді, берілген тапсырмалардың

дұрыс шешімін таңдауға, оқу процесін жетілдірудің ұтымды жолдарын таңдауға, оқытудың дәстүрлі түрінде кездесетін қиындықтарды жеңуге ықпал етеді.

Қорыта айтқанда, музыкалық оқыту тәжірибесінде зерттелген технологиялар жеке дара қолданылмайды, олар өзара толықтырушы және өзара түзету механизмдері ретінде қолданылады. Заманауи мәдениетте оқыту технологиялары мақсат пен міндеттерді қоюды, теориялық және тәжірибелік материалдарды таңдауды, оқыту әдістерін, сабақты өткізудің түрлерін таңдауды, оқытудың техникалық құралдарын таңдауды және т.б. ұсынады

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Бекенова Д.У., Мухатаева Ж.А. Информационные технологии в музыкальном образовании // Актуальные задачи педагогики : материалы III междунар. науч. конф (г. Чита, февраль 2013г). – Чита: Издательство Молодой ученый, 2013.
3. Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии в системе современного музыкального воспитания и образования // Педагогика и психология, культура и искусство: материалы VII Межд. науч.-практ. конф. «Педагогика и психология, культура и искусство: проблемы общего и специального гуманитарного образования». 2013. С. 7–12.
4. Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии в подготовке педагога-музыканта // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 3(16). С. 5–11
5. Стражникова Т.И. Современные технологии обучения в музыкальном образовании, Научный журнал КубГАУ, №84(10),2010<http://ej.kubagro.ru/2012/10/pdf/56.pdf> УДК 37:001.12/.18
6. Беличенко В.В., Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии в системе современного музыкального образования. Научно-технический вестник информационных технологий, механики и оптики. Выпуск № 2 (78) / 2012.
7. Романенко Л.Ю. Мультимедийная история как оригинальная форма повествования в современной культуре: музыкально-компьютерные и визуальные сетевые технологии / Л.Ю. Романенко // Научное мнение. –2014. – № 11. – С. 117-124. (0,66 п.л.).

БАЛАЛАР ХОРЫМЕН ЖҰМЫС ЖАСАУДАҒЫ ЗАМАНАУИ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫҢ МАҢЫЗДЫЛЫҒЫ

Адилова А.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Хор өнері – бірегей мәдениет. Бұл әртүрлі қоғамды өз әсерімен қамтуға қабілетті пәрменді және тиімді құрал. Көркемдік өнердің көптеген түрлері бар, олардың ішінде хор өнерінің орны ерекше.

Ғасырлар бойы қалыптасқан ұлттың бір дауыста (унисон) бірігіп, ән салуына қарамастан Қазақстан хормен ән айту, дирижерлау білім жүйесі жолға қойылды. Оның қалыптасуына орыстың вокалдық-хор мәдениеті үлкен ықпал етті [1, 12-б.].

XX ғасырдағы Қазақстандағы кәсіби музыканың дамуы, ең алдымен, тарихи-саяси оқиғаларға байланысты болды. Дәл осы уақытта республикадағы музыкалық мәдениет пен білім берудің іргетасы қаланды, композиторлардың шығармашылығы мен музыканттардың кәсіби орындаушылық қызметі үшін жағдай жасалды. Бұл кезеңде Қазақстанда музыкалық білім беру ұйымдарында, мәдениет үйлерінде, мектептерде хорлар ұйымдастырыла басталды. Әуесқой хорларда ән айту жалпыға қол жетімді болды және қазақ халқының қалың жігін классикаға айналдырды. Қазақстандық хор өнерінің дамуы Б.Байқадамов атындағы Қазақ мемлекеттік хор капелласының хоры сияқты ірі кәсіби ұжымдардың қызметімен байланысты.

Сонымен қатар Қазақстанда бастауыш және орта деңгейдегі музыка мамандарын даярлайтын 1944 жылы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясы

ашылып, хор кафедрасының оқытушылары музыкалық мектеп және колледж оқушылары үшін оқу жоспарлары мен бағдарламалары, оқыту әдістерін жасап Қазақстанның хор мәдениетінің дамуына үлес қосты. Соның нәтижесінде республикада жаңа музыкалық мектептер мен училищелер ашылып, мұнда хор дирижерлау бөлімдері құрылып, хорлар ұйымдастырылды. Бұлар уақыт өте келе дамып, жетіліп, жеке шығармашылық ұжым ретінде өздерін танытты. Бүгінгі таңда республикадағы хор өнеріне деген қызығушылығтар артуда бұған дәлел – балалар хор ұжымдарының құрылып, түрлі халқаралық, республикалық конкурстар мен фестивальдарда нәтижелі орындар алып, жұмыс жасап келеді атап айтқанда, Қазақ Ұлттық Өнер университетінің «Елигай» хоры (жетекшісі Г.Құттыбадамова), А.Тарақұлы атындағы өнер мектебінің хоры (жетекшісі Е.Ведерникова), «Елим-ай» жетекшісі №1 музыкалық мектептің «Көктем» хоры, А.Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған мамандандырылған музыка мектебінде, «Ақ тілек» ер балалар хоры (жетекшісі Адилова А.У).

Қазіргі кезде осындай балалар хорымен жұмыс жасау кезінде, білімді, өнерлі жастарды тәрбиелеуде елімізде музыкалық мектептердің рөлі ерекше екенін атап өткен жөн. Осыған орай музыкалық білім беру саласында, оның ішінде балалар хорымен жұмыс жасауда инновациялық технологияларды қолдану мақаламыздың негізі болып табылады.

Елбасы Н.Ә.Назарбаев Қазақстанның әлемдегі бәсекеге қабілетті 50 елдің қатарына кіру стратегиясы атты жолдауында: «Білім беру формасы – Қазақстанның бәсекеге нақтылы қабілеттілігін қамтамасыз етуге мүмкіндік беретін аса маңызды құралдарының бірі» деп атап көрсетті [2].

Білім берудегі инновация деген ұғымға тоқталсақ, педагогикалық технологияларды жетілдіру процесі, оқыту әдістері, тәсілдері мен құралдарының жиынтығы болып табылады. Қазіргі уақытта инновациялық педагогикалық қызмет біздің мектептердің білім беру қызметінің маңызды компоненттерінің бірі. осы инновациялық қызмет білім беру қызметтері нарығында қандай да бір мекеменің бәсекеге қабілеттілігін құру үшін негіз болып қана қоймай, сонымен қатар Педагогтің кәсіби өсу бағытын, оның шығармашылық ізденісін айқындайды, білім алушылардың тұлғалық өсуіне нақты ықпал етеді. Оқытудың инновациялық тәсілі білім беру мазмұнына, оқыту әдістеріне және оқыту сапасын бақылау түрлеріне қолданылады.

Технология сөзіне келетін болсақ, «технология – бұл белгіленген мақсат және кепілдік берілген нәтижеге жетудің экономикалық нәтижелі әрекеттер тізбегі. «Технология» сөзі латынша «Technos» – өнер, сала және «Logos» – пән деген мағынаны білдіреді. Ал, педагогикалық технология – оқушыны оқыту, оны сыни тұрғыдай ойлауға дағдыландыру, тәрбиелеу, жеке тұлғаны дамыту әрекеттерінің шешіміне қаратылған және белгілі бір тізбек негізінде іске асырылатын педагогикалық-психологиялық әдіс-тәсілдер жинағы. Педагогикалық технология – адамға алдынан белгіленген мақсат бойынша білімтәриелік жағынан әсер еткізу әрекеті. Бірақ, педагогикалық технология мен оқыту тәсілдері (методика)ның айырмашылығын білу керек. Оқыту әдістері (методика) – белгілі бір оқу пәнін оқыту және де тәрбиелік істер заңдылықтарын қолдануға бағытталған. Қазіргі таңда білім саласындағы педагогикалық технологияның даму тікелей хабар технологияларына байланысты» [3, 133-б.].

Қазіргі инновациялық технологиялар – білім сапасын арттырудың кепілі. Сондықтан қазіргі білім саласында оқытудың жаңа технологиясының кеңінен қолдануда. «Оқытудың технологиясы – бұл, бір жағынан, оқу-ақпаратын дайындау, өңдеу, әдіс-тәсілдерінің жиынтығы, екінші жағынан, ұстаздың шәкіртіне оқыту үрдісінде қажетті технологиялық және ақпараттандыру құралдарын пайдалана отырып ықпал ету тәсілдері.

Осыған орай жаңа экономикалық және әлеуметтік-мәдени жағдайларда Қазақстандық білім беру жүйесінің алдында тұрған білім беру сапаларын арттыруға, стратегиялық міндеттерді шешуге бағытталған түбегейлік қайта өзгертулер педагогикалық үрдіске жаңа талаптар жүктейді. Қазақстан Республикасының «Білім беру туралы» Заңында еліміздің білім беру жүйесінің басты міндеттері атап көрсетілген. Соның бірі: «Білім беру жүйесін

ақпараттандыру, оқытудың жаңа технологиясын еңгізу, халқаралық коммуникациялық желілерге шығу» делінген. Бұл міндеттерді шешу үшін, нәтижеге бағытталған білім берудің жаңа жүйесіне көшу үшін әр мұғалім, жеке тұлға күнделікті ізденіс арқылы барлық жаңалықтар мен өзгерістерге батыл жол ашарлық жаңа тәжірибеге, жаңа ақпараттық технологияларға, әлуметтік, тұлғалық және жеке құзіреттіліктерге ие болуы тиіс. Бұл талаптар әдістемелік жұмыстың жүйелі түрде ұйымдастырылу негізінде жүзеге асырылады. [4, 20]

Жалпы оқу-тәрбие үрдісінде айтарлықтай нәтиже беріп жүрген инновациялық педагогикалық технологияларды айта кететін болсам төмендегідей:

дамыта отырып оқыту әдістемесі

- тірек және тірек конспектілер арқылы оқыту
- деңгейлеп оқыту технологиясы
- тесттік жүйемен оқыту
- иммитациялық әдіс
- мультимедия мүмкіндіктерін қолданып оқыту
- ойын технологияларын қолдану
- дискуссия сабақтары
- интеграциялықсабақ
- топпен жұмыс
- панорама сабағы
- проект әдісі (жоба)
- рольдік ойындар
- Лекция – семинар сабақтары
- Проблемалық оқыту дісі
- «Миғашабуыл» әдісі
- Бинарлы сабақ
- Экскурсия сабағы
- Ынтымақтастық технологиясы
- Жеке адамға бағдарлы
- Дөңгелек үстел
- Дебат сабақтары
- Саяхат сабақтары

Хормен ән айту дағдысы күрделі процесс екені белгілі, бұл білім алушылардан үлкен эмоционалды қызығушылықты, жинақталуды керек етеді, мінез бен білім беру әдістеменің кезектесуі сабақ барысында шаршау сезімін жеңуге ықпал етеді. Оқу үрдісінде хор қатысушыларының тұрақты қызығушылығын қолдау үшін ескі яғни дәстүрлі және жаңа және инновациялық байланысы нақты болуы тиіс.

Хор тәрбиесінің жаңартылған әдістемелері, өз әріптестерінің жинақталған алдыңғы тәжірибесі - кез келген материалды талдап, хормейстер өз тәжірибесінде пайдалана алады, жеке хор ұжымында вокалдық-хор дағдыларын дамыту процесіне енгізілуі мүмкін. Инновациялық тәрбие технологияларының көмегімен тәрбиелеу процесінде қандай нәтижеге қол жеткізуіміз керек екенін түсіну өте маңызды.

Хор орындауының үздік үлгілеріне сүйене отырып, біз оқытудың дәстүрлі және инновациялық тәсілін біріктіреміз, осылайша балаларға академиялық ән салудың үздік дәстүрлерін үйретіп, инновациялық білім беру технологияларын пайдалана отырып, оқыту сапасын арттыру мәселесін шеше аламыз. [5, 16]

Хормейстер репертуарды таңдау кезінде балалардың музыкалық-әншілік даму заңдылықтарын білуі және таңдап алынған репертуардың ықпалымен осы даму динамикасын болжай білуі керек; әр сабақ үшін музыкалық материалдың барлық жаңа «кешендерін» модельдей білуі керек, сонымен қатар оқу-тәрбие жоспарында заманауи музыкалық өмірдегі жаңа белестерге икемді әрекет етуі керек.

Мысалы, бүгінде көптеген балалар хор ұжымдарының жетекшілері кішкентай орындаушылармен жұмыс жасау барысында бірнеше кемшілікті айтады, жаңа жинақтарға кіретін заманауи авторлардың әндері, әдетте, орындау үшін интонациялық ыңғайсыз немесе мәтінді оқушылар нашар қабылдайды, сол үшін авторлар хор ұжымымен жұмыс істеу тәжірибесі жоқ болғандықтан, орындаушылармен немесе хормейстерлермен бірлесіп жұмыс жасауға мүмкіндік туғызу керек, осылай шығармашылық, еркін импровизацияға, «қызықты» дербес театр-хор қойылымдарына айналдыра отырып, әзіл-сықақ, әзіл-ойын элементтерін қосу арқылы орындаушылардың сықақ, қиял, әртістік сезімдерін дамытары сөзсіз. «Ән айту ойындары-музыкалық концепцияларды үйретудің тамаша тәсілі, қозғалысты қосу және балаларға жалғыз және басқалармен ән айту мүмкіндігін беру. Олар ақпаратты жинау үшін өте қолайлы, мұзжарғыш немесе дайындық ортасында қарқынды жылдам өзгерту» [6].

Мен 8 жыл бойы А.Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған мамандандырылған музыка мектебінде, «Ақ тілек» ер балалар хорымен жұмыс жасап келемін. Арнайы музыкалық мектептерде Д.Кабалевскийдің концепциясы бойынша дайындалған бағдарламаларға сүйене отырып оқытылса, кейін Д.Огороднов, В.В.Емельянов сияқты хормейстерлердің ұсынған жаңа әдістерін меңгеріліп қолданысқа енгізілді. [7, 9]

Жас ұрпақ тәрбиелеу барысында, менің педагогикалық тәжірибиемде ғана емес жалпы балалар хорымен жұмыс жасау ісінде жұмыстың дәстүрлі формасымен қатар инновацияны еңгізу мәселесі туындады. Әрбір мұғалімнің негізгі мақсаты – сабақ сапасын көтеру, түрін жетілдіру, оқушылардың сабаққа деген қызығушылығын арттыру, олардың ізденуін, танымын қалыптастыру.

Хормен жұмыс жасау барысында жоғарыда атап кеткен инновациялық технологияның негізгі түрлерінің бәрі сәйкес келмейді, балаларды музыкалық тәрбиелеудің инновациялық технологияларының негізінде ұжымдық іс-әрекет жатыр, олар: ән айту, ырғақты сөйлеу, балалар музыкалық аспаптарында ойнау, билеу, музыкаға импровизацияланған қозғалыс, өлеңдер мен ертегілерді дыбыстау, пантомималау, импровизацияланған театрализация жатқанын айта кеткен жөн.

Тәжірибеде қолданылатын музыкалық даму түрлері-бұл:

Коммуникативтік билер. Жағымды атмосфера құру және эмоциялық-психикалық еркіндік жатыр. Бұл жерде коммуникативтік бидің көмегі көп, оларды пайдалану коммуникативтік дағдыларды дамыту, форманы сезіну, қимыл-қозғалыс үйлесімін дамыту, ритм сезімін дамытуміндеттерді шешеді.

Координациялық-қозғалмалы ойындар (музыкалық және сөйлеу). Мұндай ойындар үлкен масштабты (барлық дене арқылы) музыкалық динамика, қарқын, орындаушылық штрих, сөйлеу және пластикалық интонациялау сезімін береді, бұл олардың музыкалық мазмұны болып табылады.

Бұл ойындар қозғалыс сүйемелдеу (аккомпанемент) рөлінде ойнайтын, ептілік, дәлдік, реакция дамуын ынталандыратын, ансамбльдік үйлесімділікке тәрбиелейтін үйлестіру идеяларымен қамтылған.

Ізденіс барысында орыс музыкатанушысы педагог Т.Боровиктің Көркемдік эстетикалық даму жұмысының «қол хоры» (хор рук, жылжымалы екі дауыстылық) инновациялық формасымен таныстым. Бұл технологияны қолдану назар, ырғақ сезіну, музыканы есту, қабылдау, координациялық еркін қимылдау, импровизацияға қаблеттілікті дамытуға бағытталған. «Қол хоры» балаларды қозғалыс екі дауысты түсінуге итермелейді, онда барлық қатысушылар «екі дауыстан тұратын хорға» және екі жетекші –«дирижерге» бөлінеді. Бұл форма қозғалыстың координациялық еркіндігін, ырғақтың сезімін, зейінін, ансамбльдік үйлесімділігін, қимыл-қозғалыс импровизациясының қабілетін дамытуға бағытталған.

Музыкамен Ритмодекламация. Ритмодекламация – музыка мен поэзияның синтезі. Оны музыкалық-педагогикалық модель ретінде анықтауға болады, онда мәтін ән айтпайды, ырғақты безендіріледі. Алайда, ритмодекламацияны орындау нақты айтылу және интонация арқылы ерекшеленеді. Бұл ретте поэтикалық дыбыстық материал музыкалық ұзақтық пен

үзіліс өрнектерімен өзара әрекеттеседі, бұл тыңдаудан эмоциялық әсерді бірнеше рет күшейтеді және, әрине, бала үшін маңызды дамытушы фактор болып табылады. Ритмодекламацияда ән айтудан шеттету бір жағынан интонациялық үдерісті жеңілдетумен байланысты бала үшін сөйлеу оңай және табиғи, ал екінші жағынан, музыкалық есту сөйлеу арқылы өзара әрекеттесетін интонациялық ойлау механизмдерін дамытуға бағытталған. Бала қалай сөйлегенін естігенше және өз сөзін бақылай білмейінше, ол дұрыс және мәнерлі ән айта алады деп үміттену қиын.

«Өзінді тыңда» түріндегі ойындар балаларға табиғат адамға дыбыстардың үлкен алуан түрлілігімен бөленгеннің қанықтығын сезінуге мүмкіндік береді. Оларды өз денесінің мүмкіндіктерін (дауыспен, қолмен, аяқпен, ерні) пайдалана отырып, өзіндік және өзіндік құрал ретінде ойнатуға болады. Баланың өзін және табиғаттың тығыз байланысын түсінуі-ойынның негізгі мақсаты.

Қарапайым музыканы ойнау. Балалармен музыкалық қызметте балалардың музыкалық аспаптарын, ең алдымен шулы аспаптарды пайдалану қажет деп санаймын, өйткені дәл осы аспаптар қарапайым және осы жастағы балаларға барынша қолжетімді. Сонымен қатар, олар музыкадағы кішкентай балалар үшін ең тартымды. Бірақ музыкалықты дамыту бойынша жұмыстың бұл түрі тек дәстүрлі шулы аспаптарды пайдаланумен шектелмейді.

Интерактивті оқыту технологиясы. Интерактивті оқыту – оқушы өзінде алдын-ала жинақталған тәжірибеден пайдаланған түрде, оқу процесінде белсенді әрекет етеді, жаттығу барысында өте маңызға ие болып, жаңа тәжірибелер арттырады, алған тәжірибелері негізінде сабаққа анализ жасап, өзіне керекті маңызды материалдарды алады, және өзінің күнделікті тәжірибесімен байланыстырады. Интерактив сөзі ағылшын тілінен алынған болып, «inter» – өзара (взаимный), «act» – әрекет) мағынасын білдіреді. Төменде оқытудың интерактивтік әдістерінің ішінде хормен жұмыс жасағанда көмегі тиетін түрі E-learning (Electronic Learning – ағылшын сөзі) – электрондық оқыту жүйесі, Электрондық оқыту, аралықтан оқыту, компьютерлік оқыту, тармақтық оқыту, виртуал оқыту, хабар және электрон технологияларын қолдап оқыту. Бұл мазмұны жағынан көп мағынаны білдіруі мүмкін, соның ішінде: жеке компьютер, мобил телефон, DVD, аудио-видео-радио-телевизорларды пайдаланып, электрондық материалдармен еркін жұмыс жасау, электрондық оқу материалдарын өз уақытында жеткізу, инновациялық педагогикалық технологияларды игеру және тарқату, оларды оқушыларға беру. Нақтырақ айтқанда хормен жұмыс жасау барысында берілген хор шығармасын үй жағдайында интернеттен тыңдау немесе видеосын көру, сабақта видеосын тамашалап, пікір алмасу т.б.

Бұдан басқа жеке тұлғаға бағытталған ойын (А.А.Вербицкий, Н.В.Борисова т.б.), оқытудың мәселелі-даму технологиясы (М.М.Махмутов, Н.Г.Мошкина т.б.) сияқты т.б. жаңа оқыту формаларын қолдана бастадым. [8,25]

Жоғарыда айтылған барлық нысандар бір модельде үйлесуі және болуы мүмкін. Олар мақсаттар мен міндеттерге байланысты педагогпен жойылуы немесе толықтырылуы мүмкін. Педагогтың балаларды ойынға жігерлеуі, ертегі, ертегі, шытырман оқиғалар, құпиялар, сиқырлықтар ойын атмосферасын құруы маңызды және қажетті болып табылады. Бұл әртістік, интонациялық-сөйлеу, пластикалық, мимикалық мәнерлілікті, балаларды әртүрлі эмоционалдық жағдайларға батыру қабілетін талап етеді.

Осы инновациялық технологиялар мен әдістемелік формаларды тәжірибеде қолдану келесі нәтижелерге қол жеткізуге мүмкіндік береді:

- музыкалық сабақтарда, мерекелерде қуанышты қарым-қатынас, көтеріңкі көңіл-күй және үйлесімді өзін-өзі сезіну атмосферасын жасау мүмкін;
- балалар белсенді және күшті, олардың әрекеттерінде қорқыныш пен сенімсіздік біртіндеп жоғалады;
- балалар қарапайым музыкалық білімді меңгереді, музыкалық-шығармашылық қабілеттерін дамытады, музыкамен ойын, қуанышты және табиғи қарым-қатынас барысында өзін және қоршаған әлемді сезінеді, артық «еріксіз» және шаршаңқы оқытусыз;
- музыкалық жетекші үнемі шығармашылық ізденісте болады;

Музыкалық сабақтарда балалардың музыкалық қабілеттерін дамыта отырып, мен олардың балалардың орындаушылық шеберлік байқауларына қатысуға, өзінің орындаушылық шеберлігін арттыруға, үлкен аудиторияда өнер көрсетуге, өзін-өзі жетілдіруге және бекітуге мүмкіндік туғызамын. Музыкалық сабақтарды өткізудің инновациялық технологиялары балалардың эмоционалдық көңіл-күйін дамытуға ықпал етеді, бала үшін музыка оның қуанышты уайымдамалар әлеміне айналады. Мектепке дейінгі жасына қол жетімді музыкалық қызметтің барлық түрлерін, сондай-ақ баланың шығармашылық мүмкіндіктерін пайдалану балабақшада менің жұмысымның және музыкалық тәрбиенің басты мақсатын шешуге – балаларды музыканы сүйуге және түсінуге үйрету.

Қорыта айтқанда, хормен жұмыс жасау барысында, бұл инновациялық формалар мен әдістер заманауи оқыту процесінің мүмкіндігін кеңейтетініне көзім жетті, дегенмен академиялық ән айту тәрбиесінде хор мәдениетінің үздік дәстүрінде оқытудың маңызы зор екенін ұмытпаған жөн.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Айдарбекова Л.Ә., Абишев А.А. Хор пәндерін оқыту әдістемесі. Қысқаша дәрістер жинағы. – Алматы: «Елтаным баспасы», 2012, – 56 б.
2. Назарбаев Н.Ә. Қазақстанның әлемдегі бәсекеге қабілетті 50 елдің қатарына кіру стратегиясы атты жолдауы.
3. Кадирова Ф.Д. Инновациялық технологиялардың маңыздылығы және оны қолдану//«Инновациялық технологияларды білім беру процесіне ендіру сапалы білім негізі» дәстүрлі аймақтық ғылыми-әдістемелік конференция материалдары: қазақша, орысша. – Талдықорған: І.Жансүгіров атындағы Жетісу мемлекеттік университеті. 2015. 362 бет.
4. Асимбекова К. Основы хороведения. Алматы, 1994 г.
5. Апраксина О.А. Музыкальное воспитание в школе. М., «Музыка» 1986.-158 бет.
6. Danyew A. 15-singing-games-for-childrens-choir. <https://www.ashleydanyew.com/posts/2015/15-singing-games-for-childrens-choir/7> Емельянов В.В. «Фонопедический метод развития голоса». emelyanov-fmrg.ru
9. Волков И.П. Прибщение школьников к творчеству. М., 1982.- 136 бет.

ИНФОРМАТИКА САБАҒЫНДА МУЗЫКАЛЫҚ НОТАЛАРДЫ АҚПАРАТТЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫҢ КӨМЕГІМЕН ТИІМДІ ҚОЛДАНУ ӘДІСТЕРІ

Кенжебаева К.П.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Қазіргі білім беру жүйесінде музыкалық теориялық пәндерінде ақпараттық технологияларды қолдану үшін көптеген баяндамалар бар. Мысалы:

1. Электронды нотация программалары: Электронды нотация программалары, оқушыларға, студенттерге ноттарды оқып, жазу және жасау мүмкіндіктерін береді. Олар музыкалық ноттарды компьютерлік нұсқасымен жазады, түсіндіреді және жасау үшін құралдарды қамтиды.

2. Мобильді қолданбалар: Музыкалық теорияны оқыту үшін мобильді қолданбалар пайдаланылады. Олар аудио-жазбаларды түсіндіру, музыкалық терминологияны оқу, ноттарды оқу және жазу және басқа музыкалық теориялық мәселелерді қолдануға мүмкіндік береді.

3. Веб-платформалар: Музыкалық теорияны оқыту үшін веб-платформалар да пайдаланылады. Олар музыкалық теорияны жаттату, ноттарды оқу, жазу және жасау, арпеджиоларды жаттату және басқа музыкалық теориялық мәселелерді бағалауға мүмкіндік береді.

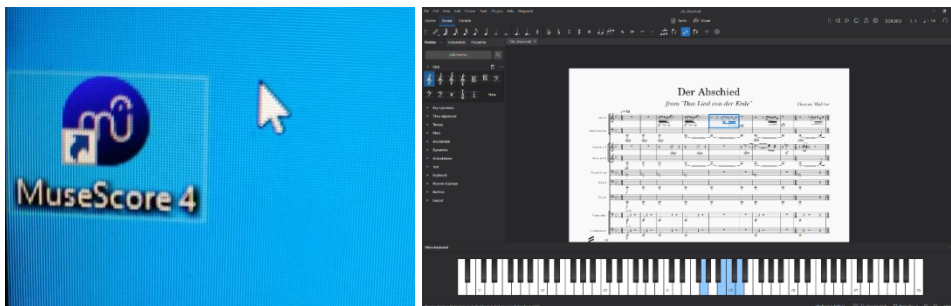


4. Музыкалық теориялық жұмыстар қамтылығы: Музыкалық теорияны оқыту үшін музыкалық теориялық жұмыстар қамтылығы пайдаланылады. Олар оқушыларға музыкалық теорияның дайындықтарын, жаттатуларын, табиғаттарын және басқа мәселелерді жаттатуға көмек көрсетеді.

Қазіргі технологияларды пайдалану арқылы оқушыларға музыкалық теорияны жаттату, түсіндіру және дамыту мүмкіндіктері беріледі. Олардың көмегімен оқушылар музыкалық теорияны оқып, жазу және жасау процестерін жетілдіруге болады.

Қазіргі таңда мемлекеттік стандартқа көшуге байланысты музыка пәнін ақпараттық коммуникациялық технологияларды, оның ішінде компьютерді, синтезатор, электронды саз аспаптарын пайдалана отырып өткізуге мүмкіндік туып отыр.

Осы күні білім беру жұмыстарында алдымызға қойылған негізгі мақсат – дамыған инновациялық технологияларды кеңінен қолдану болып табылады. Бұл мақсатты орындауда информатика пәнінде-музыкалық ноталық редакторларын (бағдарламаларын) оның ішінде компьютерді, синтезатор, электронды саз аспаптарын пайдалана отырып өткізуге мүмкіндік туып отыр. Мысалы MuseScore бағдарламасы.



Бұл ноталық редакторларды (бағдарламаларды) музыканы оқыту пәндерінде қолдану оқушылардың пәнге деген қызығушылығын арттырады. Себебі бұл бағдарламаның мүмкіндіктері өте көп.

Мысалы, оқушылар осы бағдарламалар арқылы компьютерде нотаны (шығарманы) теріп үйренеді және қалауы бойынша өзгерте алады. Және де терілген нотаны (шығарманы) қалауы бойынша қай аспаптың үніне қойып ойнатса, компьютер шебер орындаушының мүмкіндігі келмейтін музыкалық шығармаларды айна қатесіз толықтай немесе әр бөлшектерін дыбыстайды. Бұдан оқушылардың музыкаға деген қызығушылығымен қатар шығармашылық қабілеттері де артады.

Осы бағдарламалармен жазылған электрондық партитурадағы түрлі музыкалық аспаптардың дыбыс бояулары кәдімгі аспапша дыбысталады. Және мұны «midi» форматта сақтап, басқа компьютерлік ойнатқыштарда ойнатып, мүмкіндігінше әрлеуге де болады. Осы заманғы эстрадалық музыка жанрларымен жұмыс жүргізуге өте тиімді.

Бағдарламаның мүмкіндіктері мол деп жоғарыда айтылғандай шығармалардың әсерлік белгілерін (дыбыстық динамикалары, мелизмдер мен штрихтерін, жылдамдығын, тональностін т.б) редактор меңгерушісі өзінің қалауы бойынша қолданып, қажет жағдайда

өзгерте де алады. Мысалы, «Қазақтың ұлттық саз аспаптары» деп аталатын тақырыпты алатын болсақ, халық күйі аталып кеткен «Ақсақ-құлан» аңыз-ертегісін тыңдай отырып, күй мазмұнын бейне экраннан көре отырып, оқушылар аңыз-күй, оның авторы, домбыра аспабының шығу тарихы, саз аспабының дыбысталуы, ерекшеліктері туралы баяндай алады. Сабақта АКТ қолдану арқылы күй әуенінің желісімен сурет салдыруға, түрлі шығармашылық тапсырмалар орындатуға болады. «Музыкадағы үш жанр» тақырыбында сабақта оқушылар интерактив тақтасынан музыканың үш жанры-ән, күй, би, марш екенін берілген мәтінді оқи отырып, берілген шығармашылық тапсырмалар арқылы көп нүктенің орнына қоя алады. Бұл тапсырмалар оқушыларды АКТ-ны тиімді пайдалануға, пайдалана отырып жазуға, түрлі деңгейдегі тапсырмаларды орындауға үйретеді. Сол сияқты музыка сабағында PowerPoint-та жұмыс жасай алу арқылы оқушы РРТ деген не екенін, қалыптар көмегімен көрмелер жасаудың тиімді тәсілдерін білуі, слайдтарды безендіре алу және көрмелер жасау кезінде жасақтама мен қалыптарды пайдалана алуы, жан бітімдерді баптай алу және көрмелерді көрсете алуы тиіс.

Музыка сабақтарында АКТ-ны пайдаланудың тиімділігі неде? Сабаққа пайдалануда тек ақпарат көздерін ұлғайтып қана қоймай, музыка әлемін тұтастай өнер әлемімен бейнелеу техникаларындағы анимация, бейнелеу, дыбыс, еліктеу, (имитация), қасиеттері компьютерлік бағдарламалардың гипертекстуальдылығы, яғни қабылдаудың барлық түрлерінің (есту, көру, бейнелік т.б.) тиімді дамуына жол ашады. Бұл сабақ мазмұнының сапасын аша түседі, әсіресе - презентациялау сабақ кезінде жаңа материалды баяндауда пәнаралық байланыстарды жандандыра түседі.

Қорыта айтқанда, бұл компьютерлік ноталық редакторлар (бағдарламалар) музыка оқытушыларына, хор немесе оркестр ұжымдарының жетекшілеріне (дирижерларға), музыкалық шығармаларды әрлендіруші мамандарға (аранжировщиктерге), шығармашылықпен айналысатын сазгерлерге үлкен пайдасын әкелетіні рас.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Бергер Н. Музыкальная грамотность и компьютер //Телекоммуникация, математика и информатика - исследования и инновации. Вып.6.- СПб., 2002. С.12-18
2. Құрманалина Ш.Х. Құзыретті маманға - нәтижеге бағытталған кәсіби білім // Жайық ұстаз. №2, 2008, 18 маусым
3. «Музыка әлемінде» журналы//Абдуллина Д. Өнер мен білім ұштасқан - №6 (18), 2006

БАСТАУЫШ ОҚУ ЖЫЛЫНЫҢ МЫСАЛЫНДА МАМАНДАНДЫРЫЛҒАН МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУДЕ ЦИФРЛЫҚ РЕСУРСТАРДЫ ПАЙДАЛАНУ

Бекжигитова А.М.

Козыбаева А.А.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Қоғамның жаңа заманға кірігуіне, ғылыми-техникалық прогреске байланысты қазіргі заманғы прогрессивті қоғам көптеген маңызды проблемаларды көтереді және рухани-шығармашылық ізденісті, атап айтқанда, жас ұрпақтың зияткерлік дамуын білдіре отырып, адамзат өмірінің жаһандық ресурстарының бірін білдіре отырып, мұның бәрі өнердің «экологиясын» бұзбайтыны туралы маңызды тақырыптарды көтереді. Өзекті мәселе - шығармашылық мамандықтардың педагогтары өскелең ұрпаққа әлемде әр минут сайын ойластырылған, реактивті және қолжетімді гаджеттердің жаңа түрлері пайда болғанда не ұсына алады, бұл жағдайда академиялық өнерді бірнеше жыл, табандылықпен және тұрақты түрде үйрену керектігі де бар.

Жаһандану дәуірінде түрлі елдердің, оның ішінде Қазақстанның білім және ғылым институттары әртүрлі деңгейдегі, мамандықтағы педагогтарды ұйымдастыру мен даярлауды қаруландыруға алды. Түрлі салалардағы әлемдік трендтерді ескере отырып жаңартылатын әдістемелік база, ақпараттық-техникалық ресурстарға қолжетімділік бар және бүкіл ел бойынша шеберлікті арттыру мен осы технологияларды шығармашылық мамандықтар педагогтарының жұмысына енгізу бойынша курстар ұйымдастырылған. Цифрлық жүйелер мен «мәдениет», «шығармашылық» сияқты аспектілердің бір қарағанда ұқсастықтары көп. Қоғамның тыныс-тіршілігінің осы түрлері әрбір мемлекеттің тарихын, дамуын айқындайды. Өскелең ұрпаққа осы өзара сенімділік пен қызметтің осы салаларының маңыздылығын, ол қандай интеграциялар мен жүйелердің көмегімен жұмыс істейтінін, оны қалай тез және тиімді пайдалану керектігін қалай жеткізуге болады - бұл да бүгінгі таңда Қазақстанда шешіліп, енгізіліп жатқан проблемалар.

Уақыт ұзамай жасанды интеллект өмірдің барлық саласына енеді, адамды көптеген кәсіптерден ығыстыру мәселесі көтеріледі және адамзатқа адамзат деп аталу құқығын сақтауға үлкен мүмкіндік беретін нақ осы өнер. Бірақ келесі ескерту сұрақтары туындайды: бүгінде кәсіби шығармашылық білім қаншалықты қажет, болашақта композитор мамандығы бола ма, жасанды интеллектпен бәсекелесудің маңызы бар ма? Жасанды интеллект біз қаласақ та, қаламасақ та керемет қарқынмен дамиды, бірақ оның да пайдасы зор. Қысқа мерзім ішінде ол фильмдердің режиссерлері мен фантасттар жазып сахналаған абстрактілі бір нәрседен әркімге қолжетімді шынайы және айқын құралға айналды. Ал адамға не қалады? Өзгеру, даму, жаңаға үйрену.

Жасанды интеллект шығармашылық ой, креативтілік, таным қабілеті саласындағы адамды ешқашан алмастыра алмайды. Музыкалық білім не береді? Күрделі, көп факторлы, негізгіні бөліп көрсету, ең бастысы - стандартты емес шешімдерді ойлап табу қабілетін. Әрине, бұл саладағы маңызды нәрсе - жасанды интеллект эмпатиядағы, мейірімділіктегі, жүректіліктегі адамды алмастыра алмайды. Шығармашылық білім беру жан дүниесінің осы нәзік резонаторларын дамытады, әлеуметтенуге мүмкіндік береді, ал шығармашылық балалар осы құндылықтарды тасымалдаушылар ретінде техногендік жылдамдық дәуірінде сұранысқа ие болады. Шығармашыл, талантты балаға өз кәсібі мен орнын табу, бұл ретте өзінің техногендік уақытына дәлме-дәл болу, өз ұлтының мәдени мұрасының бай дәстүрлеріне сүйену - сондай-ақ проблеманы шешудегі міндеттердің бірі және кілті болып табылады. Бұл салада жұмыс істейтін оқытушылар әлем, әсіресе, технология саласында өлшеусіз жылдам қарқынмен өзгеріп жатқанын әлдеқашан түсінді. Бұдан басқа, заманауи балалар ұрпағы қызығушылық танытып, әртүрлі (материалдық және материалдық емес, абстрактілі және қисынды және т.б.) нәрселерді игере және байланыстыра біледі, бірақ іс жүзінде қолдану үшін жылдам «салқындай» да алады. Мамандандырылған музыкалық білім беруде академиялық өнер түрін оқытатын оқытушыға қалай бағдарлау керек деген сұрақ туындайды. Білім берудегі заманауи әдістемелік орталықтар өте қызықты бағыттарды ұсынатынына назар аудардық, мәселен, оқушыларды стандартты емес, көп факторлы ойлауға үйрету, сыни ойлауды үйрету, мағыналарды, бейнелерді пайдалану, техникалық құралдарды/ресурстарды толыққанды пайдалану қабілеттерін анықтау. Сонымен қатар осындай көп векторлықпен мақсатты жоғалтпай, нәтижеге және үлкен жеңістерге қол жеткізу.

«Білім беру» тақырыбына жүгінген кезде бағдарламаны игерудегі басты перспектива интеграциялану функциясын түсіну болып табылады, дәл сол музыкалық педагогикадағыдай - бұл функцияны ескермей, айналып кете алмаймыз, сондықтан музыка мен заманауи технологияларды интеграциялау нысаны нәтижеге қол жеткізу үшін орасан зор әлеуетті ресурс болып табылатын шағын көрнекі мысал ұсынылады. Сөз Дарынды балаларға арналған Ахмет Жұбанов атындағы Республикалық қазақ мамандандырылған мектеп-интернаты (Қазақстан, Алматы қаласы) «Музыка тыңдау» сабағында «canva» платформасын практикалық қолдану туралы болады. «Музыка тыңдау» пәні тікелей теориялық пәндер және композиция бөлімінде (музыкалық шығармалар шығару, мектепке дейінгі балалар кезеңінің

тәжірибесі (пререквизиттік кеңістік) бар академиялық музыкалық білім берудің бастапқы кезеңінде білім алушыларға арналған) оқытылады. Априори оқыту бағдарламасы мамандандырылған музыкалық бағыттағы (мысалы, музыкалық аспапта орындаушылық) өнер түрлері мен пәндерді ықпалдастыру жүйесін қамтиды, музыкалық-тарихи пәндердің ажырамас бөлігі болып табылады, баланың тәрбиесін, мәдениетін, ойлауын, интеллектін дамытуда, қызығушылығын ояту, музыканы қабылдау және түсіну көмегімен маңызды орын алады. Музыкалық өнердің, жауһарлардың заңдарын, шығармалардың құрылымын, композиторлар шығармашылығын зерделеу балалардың кәсіби қызметі мен жеке басының деңгейін ұғыну үшін аса маңызды базалық негіздерді қалыптастырады.

«Музыка тыңдау» жай ғана тыңдау фактісін білдірмейді, алайда практикада қолданылған «түсіну» және «қолдану» ұғымындарынан шығады. Ішкі әлем, эмоциялылық, шығармаға сезімталдық, әсерлер, сезімдерін әртүрлі формалары (әдебиет, сурет салу, композицияларды орындау және т.б.) арқылы жеткізе білу, талдау жасау - сондай-ақ болашақ кәсіби музыканттың дағдылары мен құзыреттіліктерін дамытуға ықпал ететін сөзсіз факторлар.

Шығарманы мағыналы тыңдау бейнелі мазмұнды ұсынады, сонымен қатар шығарманың түрін, формасын, орындау тәсілін, музыкалық тілдің жекелеген элементтерін және тағы басқаларды талдау дағдылары қосылады.

Оқытушының осы пәндегі бұрынғы жұмыс түрлері негізінен сипаттауға, педагогтың шығарма туралы айту және оны қолжетімді аудиожазбадан тыңдау таланттарына екпін жасады. Соңғы жылдары жаңа технологияларды, компьютерлік сауаттылықты, ақпараттық жүйелерді қолдануға байланысты не өзгерді, осының қайсысы әсер етеді, осының бәрі оқушының сезімдік-эмоциялық аясын және оның бейнелі ойлауын дамыту үшін қажет пе? Мәселен, біріншіден, сабақтың тақырыбын анықтадық: "Жануарлар әлемін музыкада көрсету. Шығармалардағы ұшу және қозғалыс принципі", осы сабаққа қойылған мақсат: музыка туралы, оның негізгі құрамдас бөліктері, оның ішінде музыкалық бейнелер туралы бастапқы білімді үйрету. Оқушылардың міндеті музыкалық шығарманы қабылдау процесінде эмоциялық жанашырлық таныта білу, практикалық сабақтарда қолдана білу мүмкіндіктері болды.

Оқыту әдістері ең қолжетімді және біз ақпараттық-коммуникациялық жүйелерден біріктіруге шешім қабылдағандар:

Ауызша: түсіндіру, әңгімелеу, әңгімелесу;

Іздестіру-шығармашылық: «Угадайка» ойын нысанына қатысу (музыкалық викторина түрі);

Біріктірілген: пәндер түрлерінің байланысы (музыка, бейнелеу өнері, әдебиет, сольфеджио);

Көрнекі: аудио иллюстрацияларды пайдалану (бағдарламаға енгізілген композиторлар туындыларын жазбада тыңдау);

Репродуктивті: бейнематериалдарды көрсету.

Күтілетін нәтижелер бағдарлама талаптарынан құралды, соның ішінде оқушылардың тыңдалған музыкалық шығармадан алған әсерлерін талдау және әңгімелеу қабілеті (рефлексия), ұсынылған бейнелер мен өз өмірлік тәжірибесінің фактілері арасында ассоциативтік байланыстарды табу (туындыларды аспаптарда ойнау) немесе басқа да өнер түрлерінің туындыларын көрсету (дәуір және стиль суретшілерінің картиналары, тұрмыс пен мәдениеттің, табиғаттың көрсетілімі, ұлттық мектеп ақындарының өлеңдері, түрлі кезеңдер мен стильдердің сәулеті).

Бұған қарамастан бақылау нысандары ең қарапайым және стандартты болып табылады, бұл сауалнамалар, тексеру сұрақтары, шығармашылық тапсырмалар.

Әр сабақты дайындауға кірісе отырып, басты тақырып пен міндеттерді біле отыра жоспар жасалады, оқытушы жоспарға сәйкес «canva» платформасында презентация түрінде ыңғайлы навигация жасайды. Бұл сабақты өткізудегі дайындық жұмысының негізгі бөлігі, себебі: барлық жас топтарындағы оқушы-музыканттардың қабылдауы аудиолызделді, бірақ

визуализация да қатты екпін алған. Осыған байланысты, бұл платформа көптеген шығармашылық идеяларға толы керемет қойма болып табылады. Платформа көптеген түрлі құралдарды ұсынды (мысалы, қаріптер, фондар, колор, аудио және бейне форматтар үлгілері, статикалық және динамика нұсқалары, дыбыстық сүйемелдеу түрлері және т.б.).

Талдауға арналған материалды көлденеңінен – дәуір/бейне/аспап/ зерделеуді ескере отырып таңдалған музыкалық материалдың мысалдары:

Ф. Куперен «Бабочки» пьесасы

Э.Григ «Лирические пьесы» жинағының «Птичка» пьесасы

К.Сен-Санс «Карнавал животных» жинағынан «Куры и петухи»

Н. Римский-Корсаков «Сказка о царе Салтане» операсынан «Полет шмеля»

А.Жубанов «Карлыгаш» («Ласточка») әні

Бұл танымал, академиялық бағдарламада міндетті музыкаға үйрету және бейнелі көрінісі бойынша жарқын, іс-әрекет түрлерін (ұшу, қалықтау), кейіпкерлердің сипатын, олардың бейнелі мәнерлілігін көрнекі көрсететін шығармалар. Көрсетілімде пішімдеудің арқасында бейнелеу өнерінің үлгілері де оңай қолданылады (композиторлардың «динамикалық» портреттері, табиғат, құстар, көбелектер, жәндіктер картиналары). Мысалы, туындылардың ноталық мысалдары оңай енгізіліп, музыкалық сүйемелдеу дыбысы қойылуы ұнады (біздің мысалда Қазақстанның ұлттық кәсіби композиторлар мектебінің шебері Ахмет Жұбановтың шығармашылығынан ноталық мысал көрсетілді). Оқушылар композитордың өмірбаяны, ән жасау тарихы деректерін біліп, тыңдап, бейнені түсіндіруді өздері ұсынды, нота үлгісін сольфеджиолап, осылайша есте сақтады. Оқытудың бастапқы кезеңінде музыкалық талдау қағидаттарымен, әуенді әндету (интонациялауды дамыту), қарапайым мәнерлілік құралдарының (қарқын, ырғақ, регистр) түрлерімен таныстыру маңызды. Осы біріктірілген тәсілдің бір нәтижесі ретінде оқушылардың келесі сабаққа осы шығарманы жатқа орындағаны (сольфеджио) және өздерінің сүйемелдеуін (аккомпанемент) жасағаны болды.

Осы платформада презентация жасау кезінде тағы бір нәрсені атап өткен жөн: бейнематериалы бар файлдың оңай жүктелгені және оған қиып-кесуге арналған құрал-саймандардың болғаны жарқын және тиімді. Шығарманың (біздің көрсетілімімізде бұл Ф.Купереннің «Бабочки», Н.Римский-Корсаковтың «Полет шмеля») әр түрлі аспаптарда орындалатын сәті керемет әрі көрнекі болып шықты, себебі әр түрлі қарқында, регистрде, динамикада және т.б. орындалғанда бейненің, әуендік қозғалыстың қалай өзгергенін көрсету қажет. Әрине осындай мүмкіндік материалды байытқаны сөзсіз, оған қоса ақпараттық жүктеме де болған жоқ.

Түсіндірудің сөздік-бейнелік жүйесін құру - күрделі міндеттердің бірі, мұнда интеграция көрнекі, себебі негізгі әдістер әдеби жанрлардың ең танымал формаларынан алынған, бұл әңгіме-баяндау, дәйексөздер, өлеңдер, драматургиялық туындылардан әртүрлі үзінділер, музыкадағы бейнелік саланың сынуы, ал жоспарда ол әдетте тезистік формада бағдар ретінде ұсынылған. Мысалы: «Табиғаттың өз жаны мен ерекше тілі бар», «Өмірі мен шығармашылығының түрлі кезеңдерінде композиторлар белгілі бір бейнелерді пайдаланған», «Табиғат тілін түсіну және авторлардың шығарма жасауы», «Суретшілердің, ақындардың табиғат және жануарлар бейнелеріне үндеуі», «Өнердегі «статикалық», «ұшу», «шарықтау» ұғымдарын салыстыру, «Жануарлар, құстар, табиғат туралы туындылардың тізімі» оның ауқымы мен әртүрлілігі», «Музыкалық туындыларда, бейнелеу өнері мен әдебиетте жануарлар мен құстардың мінез-құлқын бейнелеудің дәлдігі мен жарқын бейнелілігі», «Музыкада ұшуды бейнелеуге арналған музыкалық көрнекілік құралдары (регитр, қарқын, ырғақ, аспап, штрихтар, динамика және т.б.)». Бейнелеуге арналған тақырыптар орасан зор, әсіресе әр ғасырдың композиторлары туралы дәл, көлемді және қысқаша әңгімемен байланысты тақырыпты теориялық жария ету толығымен берілуі тиіс және картиналарды көрсетумен, музыкалық мысалдарды сүйемелдеумен, түпнұсқалықты сақтаумен т.б. үйлестірілуі тиіс. Оқытушының терминологияны, лексиканы, синонимдерді, сөйлеу әрекеттерін, интонацияны еркін меңгеруі маңызды эстетикалық рөл атқарады. Сондай-ақ

оқытушының міндеті оқушылардың қызығушылығына, олардың лексиканы еркін меңгеруіне, белгілі бір материалды сипаттау кезінде синонимдерді қолдануына, оларды талқылау мәніне енгізуге, бағдарларға, сұрақтарға жауаптардың дәлдігіне назар аудару. Психологиялық және жас шегін ескеру, бұл игерудің бастапқы кезеңі ғана екенін есте сақтау маңызды.

«Зерттелген материалды бекіту» - әрбір сабақта тағы бір қажетті кезең осылай аталады. Бізде ол «Угадай» (музыкалық викторинаның бастапқы кезеңі) музыкалық ойыны үлгілерінде, фронталдық сауалнама түрінде көрсетілді. Жақында ғана қолмен карточкалар жасап, суреттерді кесіп, композиторлар мен кейіпкерлердің суреттерін жапсыруға тура келді. Сипатталған бағдарламаның ыңғайлылығы келесіде: презентацияға сабақта зерделенген шығармалардан үзінділер, әңгімелерден сюжеттер (балалардың назарын аударған), репродукциялардың фотосуреттері, өлеңдер жазбалары енгізіліп, балалар оларды тыңдап, сұрақтарға жауап бере алды. Навигацияның жылдам және ыңғайлы түрі жедел жұмыс істеуге және презентация парағында ойынның кез келген формасы үшін әртүрлі сюжеттерді креативті жасауға көмектеседі.

Рефлексия өзін-өзі талдау түрі ретінде арнайы мәнге ие болады, өйткені ол сыни ойлау дамуының ерекше формасы болып табылады. Осындай форма оқушылар үшін өте қызықты, себебі сұрақтардың құрамдас бөлігі - оқушылардың өздері көргендері мен естігендері туралы өз әсерлерін айтып, оқу процесінің барлық қатысушыларына сұрақтар қою. Мұндай тәсіл де оқытудың нәтижесі болып табылады. Еңбекті ұйымдастыруда сыни, стандартты емес ойлау типтерін дамыту үшін сұрақтардың қызықты түрлері (Д.Халперн, А.Кинг бойынша) оқушылардың өздеріне соңғы қорытындыларды, түсіндірмелерді қалыптастыруға, нақтылауға, сұрақтардың тікелей және жанама типтерін ажыратуға, жауабын егжей-тегжейлеуге және т.б. көмектеседі, бұл кейде оңай емес, өйткені, сөзіміз өнердегі тілдің басқа түрлерінен, таңбалардан біршама ерекшеленетін музыкалық тілді қабылдау туралы болып отыр.

Зерттеушілер, ғылыми шолушылар және түрлі салалардың қайраткерлері соңғы жылдары роботтарды, техниканың жаңа түрлерін жасауда жаһандық секірісті болжап, болашақтағы және шынайылықтағы өзгерістерді болжап, адам өмірінің түрлі салаларында ғажайып техногендік жобаларды жасап жатыр. Бұл геосаясат пен биоинженериядағы көптеген мәселелерді шешеді, бұл энергетика мен ғарышта жаңа ресурстар құруға көмектеседі, бұл адамзатқа медицинада, білім беруде көмектеседі, бірақ жасанды интеллект жақсы әрі сенімді көмекші, серіктес болып қала беретін сала бар - бұл музыка, шығармашылық, өнер. Бізді сезінуге, болмыс сұрақтарын қоюға, бейнелерді таңғалдыруға, өзіміздің кемелділігімізбен тәнті етуге итермелеп, тамаша шығармалар жасау адамға және тек оған ғана берілген.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Выготский Л.С. «Психология искусства» Общ. ред. В. В. Иванова., 3-е изд. М.: Искусство, 1986-573 с.
2. Захарова И.Г. «Информационные технологии в образовании» Учеб.пособие для студентов высш.пед.учеб.заведений .-М.: Издательский центр «Академия», 2003г.-192с.
3. Киселев Г.М., Бочкова Р.В., «Информационные технологии в педагогическом образовании. Учебник 2-изд.дополненное.-М.:Издательство «ДанКо»,2014г.-158с.
4. Степаниденко М.В. «Влияние информационных технологий на современную музыку» Международный студенческий форум 2022 г. статья на сайте <https://scienceforum.ru/2022/article/2018029205>
5. Шорникова М., «Музыкальная литература.Музыка, ее формы и жанры» 1год обучения. Учебное пособие М.:Феникс 2015г.-208с.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Ерназарова А.В.

Республика Казахстан, г. Астана

Игра на фортепиано является одним из самых популярных и востребованных музыкальных навыков среди людей всех возрастов и уровней музыкальной подготовки. Стремление к освоению этого инструмента часто сопровождается как профессиональными амбициями, так и желанием наслаждаться музыкой в своё удовольствие. Однако традиционные методы обучения игре на фортепиано могут быть сложными и требовательными как для учителей, так и для учеников. В последние десятилетия с развитием информационных технологий и появлением разнообразных музыкальных приложений и программного обеспечения, возникла возможность использовать современные технологии в обучении игре на фортепиано.

Цель настоящей статьи заключается в обзоре и анализе современных технологий, применяемых в процессе обучения игре на фортепиано, а также оценке их эффективности и потенциала. Мы рассмотрим различные аспекты использования виртуальных пианино, программного обеспечения для анализа игры, интерактивных онлайн-курсов и других инновационных методов, которые вносят значительный вклад в современное музыкальное образование.

Сегодняшний мир стал свидетелем бурного развития технологий, которые проникают во все сферы нашей жизни, включая музыкальное образование. Это представляет собой уникальную возможность пересмотреть традиционные подходы к обучению музыке и обогатить их с использованием современных средств. Однако вместе с преимуществами, связанными с применением технологий в образовании, возникают и новые вызовы, требующие дальнейших исследований и разработки.

Исходя из этого, в данной статье мы ставим перед собой задачу провести обзор современных технологий в обучении игре на фортепиано, выявить их преимущества и ограничения, а также предложить практические рекомендации для использования этих технологий, как преподавателями, так и студентами. Надеемся, что наш анализ способствует развитию более эффективных и доступных методов обучения игре на фортепиано и привлечет внимание к важности интеграции технологий в образовательный процесс в области музыки.

Игра на фортепиано имеет богатую историю, насчитывающую множество методик и подходов к обучению. С развитием музыкальной педагогики появлялись и эволюционировали различные методы обучения, от классических до современных. В данном разделе мы рассмотрим как традиционные, так и современные подходы к обучению игре на фортепиано, а также роль технологий в этом процессе.

История обучения игре на фортепиано насчитывает более нескольких столетий, начиная с появления инструмента в XVIII веке. Классическая методика обучения, основанная на работах таких выдающихся композиторов и педагогов, как Карл Черни, Фридрих Бургмюллер, Клод Дебюсси и других, включает в себя изучение техники, музыкальной грамоты, литературы и многое другое. Эти традиционные методы, хотя и остаются важными, часто требуют значительных усилий и времени для достижения результатов.

Современные методики обучения игре на фортепиано стремятся к более эффективному и интересному обучению, интегрируя в себя новые технологии и подходы. В этих методиках уделяется внимание не только развитию технических навыков, но и формированию музыкальной интерпретации, выразительности и творческого мышления. Примерами современных методик являются методика Шиндлера, методика Ландовской и другие, которые активно используются современными преподавателями фортепиано.

С развитием информационных и коммуникационных технологий появились новые возможности для обучения музыке. Виртуальные пианино, мобильные приложения, программное обеспечение для анализа игры, онлайн-курсы и другие инновационные технологии стали неотъемлемой частью современного образования в области музыки. Эти технологии обеспечивают доступ к обучению в любое время и в любом месте, обогащают учебный процесс интерактивными уроками и индивидуализированными методами обучения, а также предоставляют возможность для обратной связи и самооценки.

Вместе с традиционными методиками обучения, современные технологии становятся все более важными для эффективного и интересного обучения игре на фортепиано. Дальнейший анализ этих технологий и их роли в современной музыкальной практике поможет нам понять, как можно оптимизировать обучение игре на фортепиано и сделать его более доступным для всех желающих.

Современные технологии играют ключевую роль в преобразовании процесса обучения игре на фортепиано, делая его более доступным, интересным и эффективным. В этом разделе мы рассмотрим различные технологии, используемые в обучении игре на фортепиано, и их влияние на учебный процесс.

Виртуальные пианино и мобильные приложения предоставляют возможность учиться игре на фортепиано в любое время и в любом месте. Эти приложения обычно содержат набор уроков для различных уровней сложности, позволяют записывать и анализировать игру, предоставляют обратную связь и многое другое. Примерами таких приложений являются Simply Piano, Flowkey и другие.

Существует программное обеспечение, способное анализировать игру на фортепиано с целью выявления технических ошибок, ритмических неточностей, динамических колебаний и других аспектов исполнения. Это позволяет студентам получать обратную связь о своей игре и улучшать её эффективность. Примером такого программного обеспечения является программное обеспечение SmartMusic.

Онлайн-курсы и вебинары предоставляют возможность обучаться игре на фортепиано под руководством опытных преподавателей из любой точки мира. Эти курсы часто включают в себя видеуроки, учебные материалы, задания, форумы для обсуждения и другие интерактивные элементы, что делает обучение более эффективным и увлекательным.

Некоторые разработчики предлагают специализированные устройства и датчики, которые помогают улучшить игру на фортепиано. Эти устройства могут измерять давление на клавиши, скорость игры, артикуляцию и другие параметры, что позволяет студентам получать более детальную обратную связь о своем исполнении и работать над его улучшением.

Современные технологии в обучении игре на фортепиано предоставляют широкий спектр возможностей для учеников и преподавателей. Они делают процесс обучения более доступным, интересным и эффективным, способствуя развитию музыкальных навыков и творческого потенциала студентов.

Современные технологии играют значительную роль в преобразовании образовательного процесса в области музыки и обучении игре на фортепиано. Они предоставляют ученикам и преподавателям множество преимуществ, однако сопряжены также с определенными ограничениями.

Преимущества

1. **Доступность и гибкость:** технологии делают обучение игре на фортепиано более доступным и гибким, позволяя ученикам изучать музыку в любое время и в любом месте.
2. **Интерактивность:** интерактивные приложения и программное обеспечение создают увлекательные и интерактивные уроки, что способствует более эффективному обучению.
3. **Индивидуализация:** технологии позволяют индивидуализировать обучение, учитывая уровень подготовки, стиль обучения и предпочтения каждого ученика.
4. **Обратная связь:** программное обеспечение для анализа игры обеспечивает ученикам детальную обратную связь об их игре, что помогает им улучшить свои навыки.

5. Мотивация: игровые элементы и награды в приложениях могут стимулировать учеников и повышать их мотивацию к обучению.

Ограничения и вызовы

1. Необходимость освоения технических навыков: использование технологий требует от учеников и преподавателей определенных технических навыков, что может быть вызовом для некоторых пользователей, особенно для пожилых людей или тех, кто не имеет опыта работы с компьютерами.

2. Качество обратной связи: некоторое программное обеспечение может предоставлять недостаточно точную обратную связь о игре, что может затруднить ученикам понимание своих ошибок и способов их исправления.

3. Зависимость от технологий: полная зависимость от технологий может сделать учеников уязвимыми к сбоям в работе программного обеспечения или доступа к интернету, что может привести к прерыванию учебного процесса.

4. Отсутствие межличностного взаимодействия: использование онлайн-курсов и приложений может лишить учеников возможности для межличностного взаимодействия с преподавателем и другими студентами, что может уменьшить качество обучения.

5. Ограниченность возможностей: некоторые технологии могут быть ограничены в своих возможностях, не позволяя полностью заменить традиционные методы обучения и межличностное взаимодействие.

Понимание преимуществ и ограничений использования технологий в обучении игре на фортепиано поможет разработать более эффективные стратегии обучения и сделать обучение более эффективным и доступным для всех желающих.

Обучение игре на фортепиано является важным аспектом музыкального образования, который претерпел значительные изменения с развитием современных технологий. В настоящей статье мы исследовали использование современных технологий в обучении игре на фортепиано и их влияние на учебный процесс.

Перспективы использования современных технологий в обучении игре на фортепиано обширны и включают в себя развитие новых технологий, интеграцию с традиционными методиками, персонализированное обучение, исследования и расширение доступности обучения. Эти технологии открывают новые возможности для студентов и преподавателей, делая обучение более доступным, интересным и эффективным.

В заключение, современные технологии играют ключевую роль в преобразовании образовательного процесса в области музыки и обучении игре на фортепиано. Понимание и использование этих технологий поможет сделать обучение более эффективным и доступным для всех желающих.

Литература и источники:

1. Малыхина И.В. Дисклавир как инновационный тип музыкального инструмента: технологический и педагогический аспекты // Музыкальное искусство и образование. 2016. № 1. с. 160-171.
2. Чайкин С. Г. Первые опыты дистанционного обучения игре на фортепиано // Вестник музыкальной науки. 2021. №3. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pervye-opyty-distantsionnogo-obucheniya-igre-na-fortepiano>.

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Варламова Т.В., Мустафина С.Б.,
Республика Казахстан, г.Уральск

Наш современный мир – это время стремительного развития технологий. Сегодня невозможно представить обучение, без компьютера и Интернета. Меняется педагогика, в которой под влиянием процесса появляются новые методики обучения. Для того, чтобы сделать урок занимательным, пробудить интерес классической музыки, современному преподавателю необходимо овладеть новыми формами и методами обучения, уметь пользоваться современными техническими средствами. Информационные технологии и возможности глобальной сети Интернет оказывают огромную помощь музыкальным обучениям. Ученик становится не объектом, а активным субъектом обучения. Компьютер является ценным источником библиографических и энциклопедических сведений, дополнительного учебного материала.

В обучении игре на фортепиано можно выделить такие направления его применения:

- прослушивание и анализ музыкальных произведений;
- создание музыки;
- изучение истории и теории музыкальных произведений в виде аудиозвучания, видеоизображения;
- дистанционное обучение.

Включение современных компьютерных средств в учебный процесс стало наиболее популярным среди инновационных методов обучения. Преимущество современных технологий в том, что повышается мотивация к обучению. Также современные информационные технологии побуждают педагога искать новые методы и способы обучения, что способствует профессиональному росту.

Самый доступный способ применения информационных технологий при обучении игре на фортепиано – использование мультимедийных средств. Преподаватели могут использовать на уроках видео, и аудиозаписи исполнения фортепианных произведений. Показ видеоряда позволяет увидеть портреты композиторов разных эпох, услышать разные техники исполнения, прослушать концертные записи великих мастеров, узнать больше об эпохе создания данного произведения.

Применение на уроках фортепиано компьютерных презентаций помогут преподавателю более ярко и образно преподнести изучаемый материал, способствует развитию воображения и творческого мышления учеников.

Компьютерные технологии имеют в своем арсенале массу обучающих программ, благодаря которым можно получить необходимый справочный материал, нотную литературу, методические пособия для педагогов.

Работа преподавателя по классу фортепиано заключается в индивидуальном процессе обучения. Главным достоинством является возможность адаптировать содержание, методы, формы, темп обучения к индивидуальным возможностям каждого учащегося. Индивидуализация обучения позволяет учитывать все особенности развития, воспитания обучающегося, усваивать программу с учетом индивидуальных недостатков в знаниях умениях и навыках, формировать адекватную самооценку ученика. Использование технологии индивидуализации обучения преподавателем обеспечивает психологический комфорт, что является основой для творческой работы.

Среди новых технологий заслуживает внимание игра пьес с фонограммой «минус». Использование фонограммы в учебном процессе дополняет и расширяет содержание музыкального образования, а главное мотивирует учащихся к обучению. Играя под такой аккомпанемент, ученик уже ощущает себя полноценным музыкантом, и это стимулирует его занятия на инструменте в домашних условиях, даёт ему ощущение игры в оркестре,

ансамбле, развивая музыкальный вкус и раскрывая творческий потенциал ученика. Исполнение фортепианных пьес с фонограммой, не только развивает интерес, но и музыкальные способности:

- воспитывается исполнительская дисциплина
- концентрация внимания
- метроритмическая организованность
- ускоряется мыслительный процесс
- развивается музыкальный слух
- эмоциональная отзывчивость

Освоение игры на фортепиано зачастую не требует от начинающего пианиста значительных усилий, во многом обучение представляется ему как новая интересная игра. Преподавателю необходимо поддерживать такое ощущение, регулярно вводя в урок игровые эмоциональные ситуации. Таким образом, ребенок овладеет языком музыки без отрыва от естественной для его возраста игровой фазы. Например, «Музыкальные ребусы» или игра «Найди клавишу». Эта игра развивает слух, для ее проведения необходимо подготовить 10 карточек. Ребенок отворачивается, а преподаватель нажимает клавишу и просит найти ее с трех попыток. Если ученик не сумел указать верную клавишу, то карточка переходит к преподавателю. Если сумел, к ученику.

Существует несколько функции игровых технологий:

- Обучающая – развитие обще-учебных навыков;
- Развлекательная – создание благоприятной атмосферы на занятиях;
- Самовыражение – стремление в игре реализовать свои творческие способности;
- Релаксационная – снятие эмоционального и физического напряжения;
- Коммуникативная – объединение детей и взрослых, установление эмоционального контакта.

Отдельное внимание стоит уделить современной тенденции к дистанционному обучению, в том числе игре на фортепиано. Развитие сети Интернет и средств коммуникации делают возможным такой вид образования, появляются педагоги и школы, предлагающие данный способ обучения, однако до сих пор остается спорным вопрос об эффективности дистанционного обучения. Результативность внедрение подобных инноваций обусловлено учетом накопительного педагогического опыта.

Современный урок педагога не должен ограничиваться только обучением на инструменте. Применяя информационные технологии, преподаватель совершенствует свои методы и формы педагогической работы, при этом сохраняя и развивая индивидуальные способности учащихся.

Использование инновационных методов при обучении игре на фортепиано способствует не только формированию эстетического, эмоционально-целостного отношения к музыкальному искусству, но так же росту исполнительского мастерства и реализации творческого потенциала.

Литература и источники:

1. Будкевич, И.А. Применение современных информационных технологий на уроках фортепиано.[24,68].
2. Евдокимова Т.С. Развитие творческих способностей учащихся в процессе обучения игре на фортепиано с использованием передовых педагогических технологий.[36,79].
3. Крылова Т.М. Современные педагогические технологии в музыкальной школе; между традицией и инновацией.[15,88].
4. Лифановский Б.П. Интернет для музыканта. [213].
5. Перминова М. Волшебный рояль. Сказочная школа игры на фортепиано.Тула,1995г.[38,75].
6. Ражников В.Диалоги о музыкальной педагогике. Москва,2004г[86].
7. Чернышева Т.А. Дистанционная форма обучения в дополнительном профессиональном образовании музыканта-исполнителя. [28,52].

ВНЕДРЕНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ НА ЗАНЯТИЯХ СО СТУДЕНТАМИ ПО КЛАССУ «ФОРТЕПИАНО»

Койбагарова Ж.М.

Республика Казахстан, г. Талдыкорган

Для эффективного решения стратегических и насущных задач музыкального образования необходимо повысить качество профессиональной подготовки будущих специалистов. Традиционные методы и способы уже не поспевают за стремительно меняющимися запросами и потребностями современного общества и поэтому на смену им приходят различные новшества, которые касаются существенного пересмотра форм и содержания организации и управления учебным процессом и применяются в новых обучающих технологиях. Все они могут использоваться преподавателями в процессе занятий со студентами по классу «Фортепиано». По этому поводу можно заметить то, что у каждого преподавателя, проработавшего в данной сфере большое количество лет, имеется своя авторская методика, «ноу-хау», «копилки» идей, приемов и способов, методов и рекомендаций, однако, к сожалению, наиболее известными становятся лишь те из них, которые опубликованы в печатных изданиях.

Не случайно, внедрение инноваций в сферу образования является сложным процессом, предполагающим постепенное обновление и совершенствование содержания, методов, средств, педагогических технологий, что, безусловно, влияет на его качество [1.3].

В России среди наиболее распространенных методов в сфере образования Д.Н. Олькина выделяет следующие:

- цифровые технологии: введение компьютеров, интерактивных досок, онлайн-платформ для обучения и электронных учебников.
- CASE-STADY - учебные кейсы: использование реальных ситуаций и проблем для изучения предметов и развития критического мышления.
- STEM-образование: обучение в научных, технических, инженерных и математических областях, включая практическую деятельность и проектную работу. Это модель, которая объединяет естественные науки и инженерные предметы в единую систему.
- Blended Learning (смешанное обучение): комбинирование традиционных методов обучения с использованием онлайн-технологий для улучшения доступности и качества образования.
- системы оценки компетенций: переход от оценки знаний и запоминания фактов к оценке умений, навыков и компетенций учащихся;
- подкасты в преподавании. Это аудиозаписи, часто объединенные в сериалы, которые можно скачивать и слушать онлайн. Данный инструмент служит средством обучения как своеобразная мини-лекция, либо аудирование [2].

Весьма примечательным фактом является также и то, что среди известных современных методов обучения, в нашей стране широко применяется метод «CASE-STADY» - представляющий собой вид обучения, связанный с анализом конкретной ситуации, взятой из практической деятельности. Его популярность, на наш взгляд, связана с возможностью применения в различных формах: в виде ролевой игры, соревнования, моделирования учебной ситуации. В музыкальном искусстве, оказывающем на обучающихся многостороннее воздействие, субъектная деятельность представлена тремя основными видами:

- музыкально-слушательская;
- музыкально-исполнительская;
- музыкально-композиционная (имеется в виду творчество в форме импровизации, подбора по слуху, сочинения музыки).

При этом, отдается предпочтение ситуационному подходу к занятиям со студентами. Зачастую, используются следующие виды кейс-стади:

- иллюстративные учебные ситуации (обучение студентов строится на конкретном наглядном практическом примере, роль преподавателя заключается в том, что он обучает студента алгоритму принятия правильного решения);
- учебные ситуации с формированием проблемы (преподаватель формулирует проблему, а обучающийся должен правильно диагностировать ее и найти самостоятельное решение);
- учебные ситуации без формирования проблемы (преподаватель представляет ситуацию без четкой постановки проблемы. (Студенту необходимо самому ее сформулировать, проанализировать, поставить задачи и представить пути решения);
- прикладные упражнения (преподаватель описывает ситуацию и предлагает найти выход из нее).

В форме кейс-стади можно проводить коллоквиум по исполнительскому репертуару. Его главная особенность в присутствии всех студентов класса. После исполнения индивидуальной программы, студент может излагать содержание доклада, реферата, аннотации, анализа произведения, обращаясь к своим сокурсникам. Зачетные требования по программе коллоквиума:

- навыки исполнения музыкального произведения.
- знание соответствующих разделов репертуарной программы по фортепиано;
- анализ произведения;
- основные черты стиля эпохи и творческого портрета композитора;
- средства музыкальной выразительности;
- стилистические и жанровые особенности;
- анализ гармонии и фактуры произведения и др.
- собеседование о творчестве композитора и исполняемом произведении.

Во время проведения кейс-стади возможно оценивание самостоятельной деятельности студентов, согласно шкалам рейтинга поведенческих характеристик. Так, например, в приведенной ниже анкете преподавателю предлагается дать оценку и характеристику достижениям обучающегося. Анкета составлена по следующим шкалам:

- параметры мышления; сфера академических достижений; сфера творчества; художественная сфера; артистическая сфера; музыкальная сфера; двигательная сфера.

Таблица 1

Шкала параметров мышления

Параметры мышления		Высокий уровень	Средний уровень	Низкий уровень
	Познавательная активность			
	Быстрота и точность выполнения действий			
	Оперативная память (быстрота, устойчивость, объем и др.)			
	Навыки логического мышления			
	Богатство активного словаря			
	Установка на творчество			
	Развитость воображения и интуиции			
	Рефлексия			
	Темп умственного развития			

Таблица 2

Шкала параметров академических достижений

Параметры	Высокий уровень	Средний уровень	Низкий уровень
Профессиональный тезаурус			
Интерес к работе над произведением			

Ясность и точность выполнения требований программы			
Объем знаний			
Моторная координация между зрительным, слуховым восприятием и руками			
Удовольствие от выполнения задания			
Исследовательские способности			
Наличие воли и выдержки			

Таблица 3

Шкала параметров творческой сферы

Параметры	Высокий уровень	Средний уровень	Низкий уровень
Продуктивность мышления			
Изобретательность			
Склонность к завершению и точности исполнения произведения			
Любопытство			
Любовь к музыке			
Артистизм			
Открытость проявления чувств			
Склонность к фантазии, игре			

Таблица 4

Шкала параметров художественной сферы

Параметры	Высокий уровень	Средний уровень	Низкий уровень
Глубина восприятия произведения			
Живописность впечатлений			
Склонность к сочинению музыки			

Таблица 4

Шкала параметров артистической сферы

Параметры	Высокий уровень	Средний уровень	Низкий уровень
Умение перевоплощаться в образ			
Передача чувств в музыке			
Эмоции и воля			
Склонность к драматизации чувств, темперамент			

Таблица 5

Шкала параметров музыкальной сферы

Параметры	Высокий уровень	Средний уровень	Низкий уровень
Высокая отзывчивость на ритм			
Слуховые способности			
Точность интонирования			
Художественно-исполнительский ансамбль (единая исполнительская интонация)			

Шкала параметров двигательной сферы

Параметры	Высокий уровень	Средний уровень	Низкий уровень
Точность моторики			
Сформированность моторно-двигательной координации			
Подвижность, пластичность, лаконичность исполнительского аппарата			

Инновации могут вызвать рост критического мышления, творческой деятельности и самостоятельности обучающихся. Так, решение проблемных задач на практике повышает уверенность в своих силах у начинающих специалистов.

Анализ современных исследований, многочисленного опыта работы преподавателей свидетельствует о том, что на современном этапе имеются противоречия между:

- новыми внедренными исследователями инновационными методиками и нежеланием большинства преподавателей отходить от традиционных способов ведения индивидуальных занятий;
- целями, задачами эффективного переосмысления музыкальной действительности и недостаточным уровнем, «низкими» знаниями, умениями и навыками обучающихся;
- существующими потенциальными возможностями предлагаемых новых инновационных методик и «низкой» их реализацией в сложившейся практике, ориентированной на содержательность и объемность знаний, а не на формирование рефлексивных способов и средств контроля и оценки мыслительных процессов.

Бесспорно одно, при рассмотрении сути проблемы, свои суждения на тему «инновационные методы», нам необходимо подкрепить высказываниями ученых-исследователей, так или иначе коснувшихся и сосредоточивших свое внимание на ней. Можно считать, что ее истоки кроются еще в первой половине XX века (В.Вундт «Психология народов» (1900-1920гг.), в труде которого говорится о том, что об области психических функций (мышлении, речи, воле) невозможно «судить» по тестам и эти функции должны изучаться другими методами.

При этом, в ракурсе внимания ученых оказалась направленность мышления на организацию взаимодействия человека со средой. Интеллект рассматривался в качестве способа адаптации живого существа к требованиям действительности и он формировался под воздействием таких важных факторов, как: созревание и опыт, действие и социальное окружение. Наряду с этим, известны попытки основоположников социо-культурного подхода, считавших, что для достижения эффективности в обучении необходимо опираться на результаты обучения и прошлый субъективный опыт.

Изучая процессы скорости обработки информации и оперирования ею Г.Ю.Айзенк определяет важную черту – наследуемость свойств психики и интеллекта. По Айзенку мыслительный процесс состоит из пяти информационных микропроцессов:

- внутренняя ментальная репрезентация (значение слов);
- умозаключение (нахождение связи);
- сравнение (нахождение общего правила);
- проверка (оценка соответствия обнаруженных связей);
- построение ответа (доказательство) [3].

О новизне-стереотипности мышления человека рассуждал Р.Глезер и он пришел к выводу о том, что аффективное состояние должно выступать условием для контроля мотивации и при этом во внимание должны браться и «... человек, и ситуация, и поведение» и рассматриваться они должны в составе взаимозависимой и динамичной системы причин и следствий [4.93].

В русле исследования нашей проблематики необходимо учитывать многообразие форм искусства, его синтез и функциональные взаимосвязи на основе художественного

образа. Среди функций необходимо выделить такие, как: синкретизм; подчинение; коллажное взаимодействие; симбиоз; опосредованное влияние одного искусства на другое; концентрация; трансляционное сопряжение.

При этом, говоря непосредственно о музыкальном искусстве Б.В.Асафьев указывает на то, что целостность пути познания музыки должна идти от «...явления к сущности», двигаясь «...от мотива через интонацию к образу» [5.32].

В настоящее время, Казахское современное образование базируется на работах Бенджамин Блума (1913-1999 гг) предложившего классифицировать уровни мышления в процессе обучения. Им выделяются три сферы, вокруг которых строится весь процесс обучения. Это когнитивная, аффективная (эмоционально-ценностная), психомоторная.

Следовательно, в музыкальном искусстве существует одна главная задача - раскрыть музыкальный образ произведения. Однако, не следует забывать о том, что музыка лишь актуализирует культурные смыслы в субъекте, являясь опосредующим звеном, поэтому подтверждение смысла, совпадение смысла возможно лишь при интенсивной сознательной деятельности музыканта-исполнителя. Образ искусства всегда несет в себе художественно-образную мировоззренческую «голограмму духовного мира» (В.В.Медушевский) ее творца, отражая способ мышления композитора, испытывая на себе влияние общественного мировоззрения, уровня развития науки и характера культуры.

Самобытное национальное музыкальное искусство является неотъемлемой частью многонациональной культуры нашей страны. От народной песни и кюя до оперы и симфонии, от однопольного пения до полифонически звучащего хора, от устного предания до современной науки – таков путь казахской профессиональной музыки, пройденный за короткий исторический период. В период становления фортепианного искусства в Казахстане наиболее ярко проявились два направления:

- использование народных сочинений в форме фортепианных обработок;
- творческое переосмысление, стремление к глубокому и органичному претворению элементов музыкального фольклора с насущными музыкально-образными задачами, что способствовало возникновению большого количества фортепианных произведений в стиле народных песен, кюев, танцев. Не случайно, А.М.Горький при выходе книги «1000 казахских песен» А.В.Затаевича восторженно написал: «...оригинальнейшие мелодии для будущих Моцартов, » «...богатый материал Бетховенов, Шопенов, Мусоргских и Григов будущего» [6.8].

В этой связи отметим, что «диалогический метод» в музыке может осуществляться как угодно, это может быть и обращение к автору произведения и к духовному миру обучающегося и к национальным традициям - исполнителям родной и зарубежной культуры. И каждый раз, обращение к новым музыкальным произведениям требует активной работы художественного сознания исполнителя. На наш взгляд, в этом вопросе, лучше О.Сулейменова, никто не сказал. Он подчеркивает, что «...совокупность разносторонних знаний производит со-знание; множество мнений ... порождают со-мнение», «..сонмище вестей, профильтровавшись сквозь разум и оседая в сердце, образуют со-весть. На этих трех китах плавают колеблемый ветрами времени материк Культура, служащая основанием для со-бытия» [7.14].

Со своей стороны, в работе с обучающимися, считаем, что достижение цели деятельности выстраивается путем привлечения всех ресурсов музыканта, его потребностей и мотивации к выбору креативных способов, активизирующих его мыслительную деятельность на решение проблемной ситуации - метода, требующего накопления и оперирования имеющимися знаниями, привлечения всего имеющегося у него художественного и творческого опыта и применения его на практике.

Для современного урока характерно применение творческих методов, направленных на развитие:

- художественности, образности, эмоциональности;
- накопление средств выразительности создания яркого музыкального образа;

- динамичную передачу формы и содержания музыкального произведения;
- содержательной интерпретации (активное присвоение субъектом его смысла и значения);
- слуховой самооценки и самоконтроля.

Так, в методах творческой активизации интеллекта исполнителя («мозговой штурм», «решение ситуационных задач», «разработке проекта») необходимо двигаться от простого интереса к деятельности до профессиональной мотивации, подключая к работе - творческую фантазию, художественное воображение обучающегося.

Как известно, в целостном художественном образе произведения может заключаться не только один, но и несколько музыкальных образов. В этой связи исполнителям необходимо формулировать результаты собственной эмоциональной реакции на произведение таким образом, чтобы они обязательно содержали в себе анализ, синтез и обобщение всех возникающих в этом процессе разнообразных музыкальных впечатлений, а также эмоционально-образных ассоциаций.

Литература и источники:

1. Айзенк. Тесты IQ. Перегрузка мозга. Лучший способ развить свои интеллектуальные способности. <https://www.livelib.ru/book/1001547462-testy-ajzenka>
2. Асафьев. Б.В. Музыкальная форма, как процесс. Книги 1-2ю изд 2 Л.:Музыка 1971.378с.
3. Ашанина Е.Н. Современные образовательные технологии: учебное пособие для вузов / 2-е изд., перераб. и доп. — Москва: Издательство Юрайт, 2023. — 165 с.
4. Кетегенова. Н. Творческие портреты композиторов Казахстана. Алматы. 2009.
5. Олькина. Д.Н. Роль инноваций в современном образовании. E-mail: darya-olkina@mail.ru
6. Сулейменов. О. АЗИЯ.2011 Admin.
7. Glaser.R. Education and thinking: The role of knowledge // Amer. Psychologist/v39.p 93-104.

МУЗЫКА ӨНЕРІНІҢ ТАРИХЫН ЖАСАНДЫ ИНТЕЛЛЕКТПЕН ЖАНҒЫРТУ

Темирбаева Ж.А.

Қазақстан республикасы, Алматы қ.

Жасанды интеллект (ЖИ) инновациясы технология әлемінен алыс салаларға әсер етеді. Тіпті консервативті білім беру саласы жақын арада жасанды интеллект жүйелерін кеңінен қолданады. Бұл жұмыста біз оқытуда ЖИ қолданудың әртүрлі мүмкіндіктерін қарастырамыз. [1]

Жұмыстың ғылыми аспектісі-заманауи білім беру жүйесінде жасанды интеллект жүйелерін қалай қолдануға болатындығын білу.

Зерттеу нысаны-жасанды интеллект.

Зерттеу пәні-білім беру процесінде жасанды интеллектті қолдану.

Зерттеу мәселесі-мектеп оқушыларының мұндай жүйелер туралы хабардар болмауына байланысты мектептің білім беру процесінде жасанды интеллект жүйелерінің жеткіліксіз қолданылуы.

Біздің Зерттеудің мақсаты:

1.білім беру процесінде жасанды интеллект жүйелерін қолдануды зерттеу;

2.білім беру процесінде жасанды интеллект жүйелерінің мүмкіндіктерін практикалық қолдану;

Зерттеу мақсатына жету және гипотезаны негіздеу үшін біз бірқатар мәселелерді шешуіміз керек:

1.Жасанды интеллект туралы қажетті ақпаратты табыңыз және қорытындылаңыз.

2.Оқушыларды оқытуда жасанды интеллект жүйелерін қолдану тәсілдерін қарастырыңыз.

Зерттеу гипотезасы: жасанды интеллект жүйелерін әртүрлі білім беру процестері үшін пайдалануға болады.

Жаңа технологиялар, атап айтқанда жасанды интеллект шығармашылық процестердің сипатын түбегейлі өзгертеді. Компьютерлер музыка, сәулет, бейнелеу өнері және ғылым сияқты шығармашылық әрекеттерде өте маңызды рөл атқарады. Өйткені компьютер қазірдің өзінде кенеп, шетка, музыкалық аспап. Алайда біз компьютерлер мен шығармашылық арасындағы өршіл қарым-қатынасқа үмтылуымыз керек деп санаймыз. Компьютерді адамға құруға көмектесетін құрал ретінде қарастырудың орнына, біз оны тәуелсіз шығармашылық тұлға ретінде қарастыра аламыз. Бұл көзқарас "есептеу шығармашылығы" деп аталатын жасанды интеллекттің жаңа ішкі өрісіне әкелді. Бұл мақалада шығармашылық көркемдік мінез-құлық аспектілерін қайталай алатын компьютерлік бағдарламалардың кейбір мысалдарында есептеу шығармашылығына қол жеткізу мүмкіндігі қарастырылады.

Жасанды интеллект өткен ғасырдың 50 жылдарында пайда болғаннан бері компьютерлік музыка тарихында шешуші рөл атқарды. Бірақ соңғы уақытқа дейін экспрессивті орындаудан гөрі композициялық және импровизациялық жүйелерге көп күш жұмсалды. Бұл мақалада біз экспрессивті музыканы орындауға баса назар аудара отырып, Музыканы құрастыруға, музыкалық орындауға және импровизацияға жасанды интеллект тәсілдеріндегі кейбір маңызды жетістіктерді қарастырамыз.

Хиллер мен Исааксонның (1958) ILLIAC компьютеріндегі жұмысы - компьютерлік музыка саласындағы ең танымал инновациялық жұмыс. Олардың ең жақсы нәтижесі - *illiacsuite*, мәселені шешуге негізделген ішекті квартет - "қалай құруға және сынауға болады". Бағдарлама Марков тізбектері арқылы жалған кездейсоқ жазбалар жасады. Содан кейін жасалған ноталар классикалық үйлесімділік пен қарсы нүктенің эвристикалық композициялық ережелерімен сыналды. Ережелерді қанағаттандыратын жазбалар ғана сақталды. Егер жасалған ноталардың ешқайсысы ережелерді қанағаттандырмаса, осы уақытқа дейін бүкіл композицияны өшіру үшін қарапайым қайтару процедурасы қолданылды және жаңа цикл қайтадан басталды. Сұхбаттарының бірінде хиллер мен Исааксон: "экспрессивтілік мәселесін шешпес бұрын, қарапайым мәселелерді шешу керек", - деді. Осы іргелі жұмыстан кейін көптеген басқа зерттеушілер өздерінің компьютерлік композицияларын Марковтың ықтималдық ауысуларына негіздеді, бірақ әуен сапасы жағынан айтарлықтай шектеулі табысқа ие болды.

Алайда композиция бойынша алғашқы жұмыстардың барлығы ықтималдық тәсілдеріне негізделмеген. Жақсы мысал-мурердің тональды әуенді құру туралы жұмысы. Бағдарлама ноталарды қайталаудың қарапайым ішкі үлгілері бар негізгі гармоникалық тізбектері бар қарапайым әуендерді шығарды. Бұл тәсіл намарковтың ықтималдық тізбектерінен гөрі эвристикалық әдістерді қолдана отырып, процестерді модельдеуге негізделген. Левитт сонымен қатар композиция процесінде ықтималдықтарды пайдаланудан аулақ болды. Ол кездейсоқтық қарапайым музыкалық құрылымдарды көрсету үшін қажетті музыкалық шектеулерді ашудың орнына жасыруға бейім екенін айтады. Оның жұмысы шектеулерге негізделген музыкалық стильдерді сипаттауға негізделген. Ол "стиль үлгілері" деп атайтын бірқатар шектеу қатынастары арқылы музыкалық маңызды кіріс түрлендірулерін білдіруге мүмкіндік беретін сипаттама тілін әзірледі. Ол бұл тәсілді дәстүрлі джаз серуендейтін бассисттің модельдеуін, сондай-ақ екі қолды рагтайм рояльдің модельдеуін сипаттау үшін қолданды.

Марвинминский өзінің әйгілі "Музыка, ақыл және мағына" (1981) мақаласында музыканың біздің санамызға қалай әсер ететіні туралы маңызды сұраққа жүгінеді. Ол агент туралы өзінің тұжырымдамаларын және оның агенттер қоғамындағы рөлін осы мәселеге жарық түсіру үшін мүмкін тәсіл ретінде қолданады. Мысалы, ол бір агент музыканың белгілі бір мағына бар екенін байқаудан басқа ештеңе істемеуі мүмкін екенін меңзейді. Басқа агенттер дыбыстың қайталануы, жоғарыдағы ноталардың бірдей тізбегі сияқты айырмашылықтар және т.б. сияқты шағын музыкалық үлгілерді қабылдай алады. Оның тәсілі сонымен қатар

музыканың үлкен бөліктерін тануға қабілетті жоғары дәрежелі агенттердің көмегімен музыкалық шығарманың ішіндегі күрделі қатынастарды ескереді.

Композициялық жүйелердің ішінде көптеген жасанды интеллект әдістерін қолдана отырып, автоматты үйлестіру мәселесін шешеді. Ең алғашқы жұмыстардың бірі-Ротгебтің жұмысы. Ол snobol бағдарламасын белгіленбеген бассты үйлестіру мәселесін шешу үшін жазды (бас ноталар тізбегін ескере отырып, осы бас ноталармен бірге жүретін аккордтар мен жетекші дауыстарды шығару) ережелер жиынтығымен. Ротгебтің негізгі мақсаты автоматты түрде үйлестіру емес, XVIII ғасырдағы бассты үйлестірудің екі теориясының есептеу сенімділігін тексеру болды.

Үйлестіру бойынша ең толық жұмыстардың бірі – Эбчиоглудың жұмысы. Ол хорларды и. с. Бах стилінде үйлестіру үшін CHORAL сараптамалық жүйесін жасады. Хорал әуенді орнатады және эвристикалық ережелер мен шектеулерді қолдана отырып, тиісті үйлесімділік жасайды. Жүйе автор жасаған логикалық бағдарламалау тілінде жүзеге асырылады. Бұл жұмыстың маңызды аспектісі-музыкадағы әртүрлі көзқарастарды білдіру үшін логикалық примитивтер жиынтығын пайдалану (аккордтарды қарау, уақытты қарау, әуенді қарау және т.б.). Бұл көптеген күрделі музыкалық білімді ұсыну мәселесін шешу үшін жасалды.

MUSACT (Bharucha, 1993) музыкалық үйлесімділік моделін зерттеу үшін нейрондық желілерді қолданады. Ол гармоникалық қасиеттердің музыкалық түйсігін түсіруге арналған. Мысалы, доминантты аккордтың қасиеттерінің бірі – тыңдаушының тоникалық аккорд тыңдалады деген үмітін ояту. Күту неғұрлым көп болса, тоникалық аккордтың үйлесімділік сезімі соғұрлым күшті болады. Композиторлар бұл үміттерді әртүрлі дәрежеде қанағаттандыра алады немесе бұза алады. MUSACT осындай қасиеттерді зерттеуге және берілген гармоникалық контексте есептелген күтулерді жасауға қабілетті.

Гармонетте (Феулнер, 1993) үйлестіру мәселесі нейрондық желілер мен шектеулерді қанағаттандыру әдістерінің тіркесімін қолдану арқылы шешіледі. Нейрондық желі аккордтардың гармоникалық функционалдығын зерттейді. MELONET жоғары деңгейлі құрылымды әуезді тізбектерде зерттеу және ойнату үшін нейрондық желіні пайдаланады. Берілген әуенге сәйкес жүйе барокко үйлесімін және кез-келген хоральды дауыстың өзгеруін ойлап табады.

Моралес-Мансанарес дене қимылдары арқылы музыка жазуға қабілетті SICIB деп аталатын жүйені жасады. Бұл жүйе бишіге бекітілген Сенсорлардан алынған деректерді пайдаланады және қимылдарды нақты уақыттағы музыкамен байланыстыру үшін Шығыс ережелерін қолданады.

AI көмегімен компьютерлік композиция бойынша ең танымал жұмыс-Дэвид Коптың ЕМІ жобасы (Core, 1987, 1990). Бұл жұмыс әр түрлі композиторлардың стильдеріне еліктеуге бағытталған. Ол Копа, Моцарт, Палестрина, Альбини, Брамс, Дебюсси, Бах, Рахманинов, Шопен, Стравинский және Барток стильдерінде сәтті музыка жазды. Ол берілген композитордың бірнеше (кем дегенде екі) шығармаларында қайталанатын үлгілерді іздеу арқылы жұмыс істейді. Табылған заңдылықтар қолтаңба деп аталады. Қолтаңбалар орналасқан жеріне байланысты болғандықтан, ЕМІ композитордың шығармаларының бірін жаңа шығарма жасау кезінде оларды тиісті орындарға бекіту үшін нұсқаулық ретінде пайдаланады. Қолтаңбалар арасында музыкалық мотивтер жасау үшін ЕМІ композитордың өз шығармаларында қолданатын шектеулерін анықтау үшін композициялық ережелер анализаторын қолданады. Бұл анализатор қарастырады дауыстық белгілер сияқты музыкалық оқиғалар, қайталанатын ноталарды қолдану және оларды талданатын шығармалардың статистикалық моделі ретінде ұсынады. Бағдарлама қолтаңбалар арасындағы бос орындарға кірістіру үшін мотивтер жасау үшін осы модельді ұстанады. Оларды дұрыс енгізу үшін ЕМІ қолтаңбаның бастапқы және соңғы бөліктерін қоршаған мотивтермен байланыстыру, стилистикалық ауытқулардан аулақ болу, дауыстық қозғалыстарды сақтау, диапазондағы жазбаларды сақтау және т.б. сияқты мәселелерді шешуі керек. Нәтижелер мінсіз болмаса да, композитордың стиліне сәйкес келеді.

Осылайша, нәтижелер мінсіз болмасын, бірақ жасанды интеллект тек танып қана қоймай, сонымен қатар өзінің де, бұрыннан белгілі, алынған мәліметтерге негізделген музыканы жасауға, өңдеуге және жазуға қабілетті.

Жасанды интеллект (АІ) дамыған сайын оның шығармашылық салалардағы әлеуеті де артып келеді, олардың бірі музыка индустриясы. Музыка индустриясына жасанды интеллект енгізген соңғы тренд-Машиналық оқыту алгоритмдері арқылы музыка жазу. "Жасанды" музыка ұлы классиктердің шығармаларынан әлі алыс болса да, Алгоритмдер таңқаларлық нәтижелерге қол жеткізді. Бұл мақалада 2019 жылдың қаңтарында музыка жазу үшін АІ-ны қолданудың кейбір әдістері және стартаптардан бастап технологиялық алыптардың өнімдеріне дейінгі әртүрлі ауқымды жобалар қарастырылған.

Ресейде олар классикалық музыкалық шығармаларды ойнауды "басқаруға" мүмкіндік беретін нейрондық желі құрды

2023 жылдың 9 қарашасында Сколково ғылым және технологиялар институты (Сколтех) кез-келген адамға музыкалық шығармаларды өз қалауы бойынша "баптауға" мүмкіндік беретін нейрондық желінің дамуы туралы хабарлады. Сонымен қатар, сіз музыканы ойнатуды дауыспен, қимылдармен және тіпті мимикамен "жүргізе" аласыз.

Жүйе фортепиано музыкасының 236 туындысының 1067 музыкалық орындауынан тұратын қоғамдық ғимаратта оқытылған жасанды интеллект моделін қолданады. Кіріс ретінде ноталар қолданылады: модель орындау сипаттамаларын болжай отырып, олар бойынша ойнауды үйренеді — жергілікті қарқын, позиция, ұзақтық және дыбыс деңгейі. Нәтиже-шығарманың белгілі бір стильде орындалуы.

Sonate No. 17, "Tempest"
1st Movement
Opus 31 No. 2
Ludwig van Beethoven
(1770 - 1827)

Бетховен сонатасының № 17 ұпайының үзіндісіндегі белгілер. Көк түс темп бойынша көрсеткіштерді, қызыл және қызғылт сары — дыбыс деңгейі бойынша көрсеткіштерді, жасыл – ноталарға арналған екпіндерді көрсетеді.

Арнайы мобильді қосымша арқылы пайдаланушы АІ моделін басқара алады: ол үшін смартфонның немесе планшеттің микрофоны мен камерасы қолданылады. Осы немесе басқа Жұмыстың орындалуына әсер ету үшін түймені басып, бейне немесе аудио жазу жеткілікті. Дауыстық командалар немесе бет эмоцияларын білдіру арқылы аі моделінен музыканы басқаша ойнауды сұрауға болады-мысалы, қарқынын бәсеңдету немесе классикалық әуеннен бесік жырын жасау.

Модельді басқару үшін біз нотада жазылған орындау нұсқауларын қолданамыз. Ұпайларда Орындаушыға шығарманың бір немесе басқа бөлігін қалай ойнау керектігін көрсететін белгілер бар: жылдам, баяу, қаттырақ, тыныш және т.б. Біз барлық деректерді аламыз және олардың негізінде пайдаланушының дауыстық нұсқауларын осы нұсқауларға түрлендіреміз, дейді әзірлеушілер.

Нейрондық желі музыкалық аспаптарда ойнау дағдылары жоқ адамға классикалық музыканың осы немесе басқа туындысының қалай ойнайтынына әсер етуге мүмкіндік береді. Жасаушылардың алдағы жоспарларына жүйенің интерфейсін жақсарту және музыкалық

шығармалар базасын кеңейту кіреді. Пайдаланушы мен AI өзара әрекеттесу процесі толығымен интерактивті болады деп күтілуде.[1]

AI әлемде алғаш рет Владивостоктағы концертте жеке ән айтты. 2023 жылдың 10 қыркүйегінде Владивостоктағы Шығыс экономикалық форумы аясында концерт өтті, онда "Сберадан" жасанды интеллект солист және импровизатор болды. Мұндай эксперимент әлем тарихында алғаш рет жүргізілді. Толығырақ мына жерден оқыңыз.

2019: Warner Music Enel алгоритмін орындаушымен алғашқы келісімшартқа отырды

2019 жылдың 27 наурызында Warner Music қазіргі уақытта пайдаланушының көңіл-күйіне музыкалық композициялар жасайтын Enel алгоритмі-орындаушымен алғашқы келісімшарт жасағаны туралы ақпарат пайда болды. Келісімшарт талаптарына сәйкес, бір жыл ішінде Enel нейрондық желісі 20 бірегей альбом шығарады. 2017 жылдың наурызында бес альбомды ITUNES-тен жүктеуге болады, Барлық альбомдар әзірлеушілер айтқандай "бір түймені басу арқылы" жасалған.

Enel аттас стартаппен әзірленген, оның негізін қалаушы және атқарушы директоры-ойын журналисті ресейлік Олег Ставицкий. Алгоритмді жасаушылардың айтуынша, Enel пайдаланушының көңіл-күйіне бейімделеді және оған тапсырмаларға байланысты көмектеседі-нейрондық музыка спортпен шұғылдануға, жұмыс істеуге, ұйықтауға немесе медитацияға көмектеседі. Сонымен қатар, жасанды интеллект адамның қазіргі уақытта не қажет екенін анықтайды, көптеген параметрлерді талдайды: тәулік уақыты, геолокация, терезеден тыс ауа-райы, Импульс және адамның жүрек соғу жиілігі.

Біз нарықты Автоматты және процедуралық түрде жасалған музыка жүйелерімен су басудың алдында тұрмыз, олардың өнімі көптеген жағдайларда адамдардың көпшілігін қанағаттандырады, дейді нарық талдаушысы Холли Херндон.

Сарапшының пікірінше, музыка мен шоу-бизнес нарығының одан әрі өзгеруі жеделдетілген қарқынмен жүреді. Өздеріңіз білетіндей, Қытай мен Кореяда толығымен виртуалды орындаушылардың концерттері әдеттегідей, ал "цифрлық" пұттардың жанкүйерлерінің саны миллиондаған. Енді бұл үрдіс, сарапшының пікірінше, консервативті батыс нарығына да таралады.

2018 Екі өсіп келе жатқан индустрияның қиылысында [2] әлемдік ауқымда компаниялардың жасанды интеллектті пайдаланудан түскен табысы 2018 жылдың қорытындысы бойынша 1 1,2 трлн болады деп күтілуде, бұл 2017 жылмен салыстырғанда 70 пайызға артық, ал 2022 жылы бұл пайда \$3,9 трлн жетеді деп болжануда. Мұндай тез өсу ешкімге құпия емес: жасанды интеллектті 21 ғасырдың анықтаушы технологиясы деп атауға болады. Жасанды интеллект деректерді талдаудың дәстүрлі бағдарламаларынан Машиналық оқыту алгоритмдері арқылы үлгілерді тануды үйрену қабілетімен ерекшеленеді, содан кейін оған бағдарламаланбаған кезде осы үлгілерге негізделген дербес шешімдер қабылдайды.

Сонымен қатар, музыкалық өндіріс бағдарламалық жасақтамасының әлемдік нарығы 2022 жылдың соңына қарай 6,26 миллиард долларға дейін өседі деп болжануда. Өнеркәсіптің өсуіне ықпал ететін негізгі фактор-бүкіл әлемде цифрлық аудио мазмұнға сұраныстың артуы. Аудио Мазмұн, өз кезегінде, жақында басталған[4] ағындық (ағындық) қызметтердің өсуіне байланысты танымал бола бастады. Бұл музыкалық мазмұнды жасайтын әртістер мен музыкалық продюсерлердің көбеюіне әкеледі, нәтижесінде музыкалық эссе бағдарламалық жасақтамасына сұраныс артады. Жасанды интеллект алгоритмдері бірнеше жылдан бері музыкалық талғамды анықтау және ағындық қызметтердегі жеке ұсыныстарды теңшеу үшін қолданылып келеді және жалпы жасанды интеллект технологиясына зерттеулер мен инвестициялардың өршуі аясында осы технологияны қолдана отырып, музыка құрастыру тақырыбында белсенділік күшейе түсті[5]. Ал [6] болжам бойынша, AI музыкалық мазмұнды жасау процесіне қатты әсер етеді.

Дыбыстың жиілігі мен амплитудасын өзгертетін әр түрлі дыбыстық эффектілер[9], электрлік музыкалық аспаптар[10] — бұл технологияның көмегімен жасалған басқа дыбыстардың мысалдары. Енді машиналық оқытуды да осындай технологиялар тізіміне

қосуға болады, өйткені бұл саладағы прогресс әдеттен тыс дыбысты шығарудың дәстүрлі емес мүмкіндіктерін ашады.

Осы саладағы өткен зерттеулерге сүйене отырып, Magenta NSynth (Neural Synthesizer) құрды. Нейрондық Синтезатор)) - дыбыстың әртүрлі сипаттамаларын зерттеу үшін терең нейрондық желіні пайдаланатын, содан кейін олардың негізінде мүлдем басқа дыбыс шығаратын Машиналық оқыту алгоритмі. Әзірлеушілердің айтуы бойынша[11], nsynth дыбыстарды біріктірудің немесе араластырудың орнына, түпнұсқа дыбыстардың акустикалық қасиеттерін қолдана отырып, дыбысты синтездейді. Осының арқасында сіз флейта мен ситардың дыбысы болып табылатын дыбысты бірден ала аласыз.

Nsynth super прототипі-жаңа дыбыстар шығаруға қабілетті эксперименттік құрал NSynth алгоритмі шыққаннан бері Magenta әртүрлі музыкалық интерфейстермен және құралдармен тәжірибе жасап, nsynth алгоритмін қарапайым адамға түсінікті және ойнатылатын етіп шығаруды жалғастырды. Осы зерттеудің бір бөлігі ретінде олар Google Creative Lab-пен бірлесіп NSynth Super құрды. Бұл 4 түрлі негізгі бастапқы дыбыстардан nsynth алгоритмі арқылы жасалған жаңа дыбыстарды пайдаланып музыканттарға музыка жасауға мүмкіндік беретін эксперименттік, ашық бастапқы құрал. Содан кейін тәжірибе прототипі (жоғарыдағы суретте) музыканттардың шағын қауымдастығымен бөлісіліп, оны шығармашылық процесінде қалай қолдануға болатынын жақсы түсінді. Мысалы, лондондық музыкалық продюсер Гектор Плиммердің NSynth Super шығарған дыбыстарды қалай зерттейтінін[12] көруге болады.

NSynth Super жасаған дыбыстар

Әзірлеушілер өз сайттарында "nsynth Super көмегімен музыканттар NSynth алгоритмі арқылы жасалған 100 000-нан астам жаңа дыбыстарды зерттеуге мүмкіндік алады"деп жазады.

Flow Machines (Sony)

Flow Machines[13], (шамамен. сөзбе-сөз аударма - ағындық машиналар)-бұл музыкадағы адамның шығармашылық шекарасын кеңейтуге бағытталған ғылыми-зерттеу жобасы.

Бұл жобаның орталық бөлігі-Flow Machines Composer. Әзірге бұл өз тәжірибесін музыка арқылы білдіруге тырысатын саналы робот емес, бірақ бұл үлкен мәліметтер базасын (15000 ән) зерттеу арқылы музыка туралы білімі мен "сезімін" алған күрделі алгоритмдер жиынтығы.

Flow Machines Composer көмегімен ән жазу үшін алдымен әуен мәнерін орнату керек, содан кейін жүйе ішінде мыналар орын алады[14]: алгоритм ұқсас стильдегі әндердің үлгісін алады, Марков тізбегі деп аталатын аналитикалық модельді іске қосады, ол сол үлгілердегі үлгілерді анықтайды, содан кейін оларды имитациялайды және өзгертеді, осылайша олар өз үлгілерін жасайды түпнұсқа композиция.

Әрі қарай, компьютер белгілі бір аккорд прогрессияларының[15], әуезді байланыстардың және ритақты сызбалардың[16] ықтималдығын есептейді және осы ықтималдықтарды сенімді және сәтті (музыка тұрғысынан) вариацияларды жасау үшін пайдаланады.

Бірақ композицияның келесі кезеңінде жүйе адамның араласуын қажет етеді. Пайдаланушы алынған әуеннің ұнаған бөлігін сақтап, қалғандарынан бас тарта алады, содан кейін келесі сәтті жасалған вариацияларды күтіп, бағдарламаны қайтадан іске қоса алады. Сонымен, сіз әуен мен аккордтар тізбегі пайда болғанға дейін жасай аласыз.

2016 жылдың қыркүйегінде Flow Machines өзінің "Daddy' s Car" синглін жарыққа шығарды — бұл Beatles әуендерінің үлгісіне негізделген өте жанды эстрадалық ән[17].

"Daddy' s Car"синглы

Қолдану мысалдары: стартаптар

AIVA

AIVA[18] (Artificial Intelligence Virtual Artist)— Люксембургте орналасқан және 768 000 проф[19] қаржыландырылған стартап, оның мақсаты, әзірлеушілер өз сайтында[20]

жазғандай, "адамдарға жасанды интеллект арқылы жеке саундтректер жасауға мүмкіндік беру". Әзірлеушілердің айтуынша, AIVA фильмдерге, бейне ойындарға, жарнамалық роликтерге және ойын-сауық мазмұнының кез келген басқа түріне эмоционалды саундтректер жасай алады.

AIVA композиторлар (Моцарт, Бетховен, Бах және т.б.) жазған музыкалық партитуралардың үлкен жинағын "оқу" арқылы музыка жасау өнерін зерттеді және "музыканың не екенін көрсетудің математикалық моделін жасады"[21]. Дәл осы модель заманауи музыка жазу үшін қолданылады. Жақында AIVA авторлық құқық қоғамында (SACEM[22]) тіркелген виртуалды композитор болғандығы туралы айта кеткен жөн. Осы жұмыстардың бірін төменде тыңдауға болады [23].

AIVA - "Genesis" Symphonic Fantasy in A minor, Op. 21

Porgun

2017 жылдың қаңтарында іске қосылған австралиялық porgun стартапы[24] нақты уақыт режимінде орындаушыларды "толықтыра" алатын музыкалық жасанды интеллект жасау үшін терең оқытуды пайдаланады.

Porgun жобасы Алисаның жасанды интеллектісі болды, ол музыканттың әрі қарай ойнайтынын, онымен бірге ойнайтынын және тіпті адам музыкантының музыкалық тақырыбында аздап импровизация жасайтынын болжай алады.

Мұның бәрін Alice бірден емес, біртіндеп үйренді: бұл 2017 жылдың қаңтарынан 2018 жылдың шілдесіне дейін технологияның эволюциясын көрсететін [25] бейнені жақсы көрсетеді. Бейне Алис жасанды интеллект өзінің болжау дағдыларын көрсетуден басталады: музыкант фортепианода қысқа әуендер ойнайды, ал Алиса музыкант әрі қарай ойнайды деп жауап береді.

Алиса жасанды интеллект нақты уақыт режимінде орындаушыларды "толықтыра" алады

2017 жылдың тамызына қарай Алиса импровизацияға қабілетті болды: яғни ол алдымен адам ойнаған ноталар тізбегін тыңдады, содан кейін оны өзгертті, бірақ негізгі тақырыпты сақтап қалды. Жылдың соңына қарай Алиса әр түрлі стильде адамның қатысуынсыз түпнұсқа фортепиано композицияларын жасай алды.

2019 жылдың қаңтарында Porgun-да фортепиано, бассейнде немесе барабанда (немесе бәрінде бірден) ойнай алатын жасанды интеллект (немесе жақсырақ жасанды интеллект тобы) бар. Егер әуен адам вокалымен қамтамасыз етілсе, онда әзірленген алгоритм қолайлы аспаптық бөлікті құра алады, сонымен қатар бірнеше музыкалық үзінділерді біріктіріп, дыбысты соңғы өңдеуді жасай алады.

Музыка жазуға арналған жасанды интеллекттің болашағы.

Мұның бәрі, әрине, таңқаларлық, бірақ қолда бар технологиялар жасанды интеллекттің түбегейлі жаңа нәрсе жасау қабілетіне ие болудан алыс: машина өзі арқылы үлкен көлемдегі деректерді өткізіп жібере алады және қалай және қалай жасалғанын "түсінеді", бірақ ол кенеттен шабыт алып, оны жүзеге асыра алмайды. шығармашылық идея. Жасанды интеллект шығарған әуендер әлі де музыка теориясына, музыкалық өндіріске және оркестрге қатысты қолын қоюды қажет етеді. Әйтпесе, олар сәл ерекше және адамның құлағына жеткілікті түрде естіледі.

Жасанды интеллект үшін үлкен проблема-шығармашылық және көркемдік шешімдерді түсіну (бірақ кейде бұл музыка саласындағы сарапшылар үшін де проблема болып табылады). Сонымен қатар, машиналар әлі де өнер жасау үшін өте маңызды Шығармашылық бастамаға ие емес. Тұтастай алғанда, әі сарапшылары жасанды интеллект ешқашан адамды музыка жасау саласына алмастыра алмайды, бірақ жоғарыда айтылғандай, бүкіл процесті айтарлықтай өзгерте алады деп келіседі.

2017: Tarin Southern I am ai альбомының AI-мен бірге шығуы

Американдық әнші тарын Саутерн 2017 жылдың жазында өзінің жаңа I am ai альбомын – "мен жасанды интеллект" ашатын Break Free синглін шығарды. Ресми хабарландыруда бүкіл альбом, соның ішінде осы трек, көпшілікке белгісіз amper

музыкантымен бірлесіп жасалғаны көрсетілген. Алайда, бір қарағанда күдікті емес шығармашылық дуэт күткендей болмады [26].

Ампер жобасы-жасанды интеллект, техниктер мен кәсіби музыканттардың бірлескен жұмысының нәтижесі. Ол музыка жазуға, орындауға және шығаруға қабілетті. Ампер-өзінің музыкалық альбомын шығарған алғашқы жасанды интеллект.

Ампер-бұл ерекше. Музыканы тудыратын жасанды интеллект оған дейін де болған, бірақ алғашқы модельдер белгілі бір алгоритм бойынша жұмыс істеді және соңғы өнім толық музыкалық шығарма деп саналмас бұрын аккордтар мен әуеннің барлық бөліктерін өзгертуге дейін адамның күрделі жөндеуін қажет етті.

Ампер өз тректерін жасаған кезде көмекке мұқтаж емес-ол қажетті дыбыстарды өз бетінше таңдап, аккорд құрылымдарын жасайды. Нәтижесінде алынған әуенді өңдейтін адамға ритақ пен стильді түзету ғана қалады – қалған Ампер бірнеше секундта өзі жасайды.

2016: Google magenta-ны нейрондық желілер арқылы музыка мен бейнелер жасау үшін іске қосады

2016 жылдың мамырында Google тіпті magenta арнайы жобасын іске қосты, оның негізгі міндеті нейрондық желінің шығармашылық мүмкіндіктерін зерттеу болып табылады. Ғалымдар шығармашылық процестің даналығын біртіндеп игеруді жоспарлап отыр: алдымен музыкалық шығармаларды жасау алгоритмі жасалады. Содан кейін бейне және бейнелеу өнерінің кезегі келеді. Жұмыс нәтижелері туралы деректерді GitHub-та ашық қолжетімділікте орналастыру жоспарлануда.

"Мен Magenta - ны құрғым келген бірнеше себептер бар, олардың бірі терең білім беру өнеріндегі толыққанды, адал және таңғажайып жақсартуларды көргім келді", - дейді жоба жетекшісі Дуглас Экк[27].

Magenta ашылғаннан кейін бірнеше аптадан кейін жасанды интеллектті музыка жасауға үйрету мақсатында MIDI форматындағы музыкалық файлдарды TensorFlow жүйесіне импорттау бағдарламасы басталды. Алайда, әзірге бағдарламаның нәтижелері соншалықты сәтті емес (бірақ әділеттілік үшін әлі көп уақыт өтпеді деп айту керек).

Барлық мақсаттарға қол жеткізіліп, міндеттер орындалды. Жұмыс барысында жасанды интеллектті қолданудың, тұтастай алғанда, осы жүйелерді білім беру процесінде қолданудың негізгі аспектілері, атап айтқанда, қарастырылды.

Бұл технология мұғалім мен балалардың бірлескен іс-әрекеті жағдайында өзінің "бұралуы" мен "жаңалығын" енгізеді, баланың жеке басын жан-жақты дамытады, мұғалімдердің кәсіби өсуінің заманауи құралы болып табылады. Болашақта осы тақырып бойынша білімді жетілдіру, таңдалған бағыттағы жұмысты жүйелі түрде жүргізу, авторлық интерактивті ойындарды әзірлеу және енгізу маңызды болып қала береді, өйткені әлем бір орында тұрмайды, балалар өзгереді, талаптар өзгереді, жұмыс әдістері өзгереді. Әр түрлі деңгейдегі іс-шараларда әріптестерге жұмыс тәжірибесін тарату қажет емес, өйткені өзін жетілдіре отырып, сіз әріптестер үшін бұрын зерттелмеген нәрсені білуге Елеулі мотивация бере аласыз. Тәрбиеленушілердің ата-аналарымен ынтымақтастықты да қалдырмау: оларды білім беруді цифрландыруға уақтылы хабардар ету және тарту, қазіргі заманғы АКТ құралдарын тек көңіл көтеру үшін ғана емес, баланың дамуы үшін де пайдалану мүмкіндігі туралы айту, жас ұрпақты оқыту мен тәрбиелеу үшін ойындар мен қосымшаларды тікелей іріктеуді үйрету. Бүгінгі таңда жобалық іс-шаралар эксперименттің негізгі кезеңінде жүзеге асырылады, бірақ ТИИ енгізудің аралық нәтижелері біздің уақытпен бірге жүретінімізді және мұнымен тоқтап қалмайтынымызды түсінуге мүмкіндік береді.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Полысалов Г.Ю. Искусственный интеллект в образовании. [Электронный ресурс].-URL: <https://scienceforum.ru/2020/article/2018019876> (Режим доступа: 10.03.22)
2. Искусственный интеллект. [Электронный ресурс].- URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Искусственный_интеллект (Режим доступа: 10.03.22)

3. Что такое искусственный интеллект и как он работает. [Электронный ресурс].- URL: <https://www.calltouch.ru/glossary/iskusstvennyy-intellekt/> (Режим доступа: 10.03.22)
4. технологий искусственного интеллекта, которые изменят бизнес в ближайшем будущем. [Электронный ресурс].- URL: https://www.cnews.ru/articles/2019-11-12_что_ождат_ot_razvitiya_tehnologij (Режим доступа: 10.03.22)
5. Что такое искусственный интеллект (ИИ): определение понятия простыми словами. [Электронный ресурс].- URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/17550-что-такое-iskusstvennyy-intellekt-ii-opredelenie-ponyatiya-prostymi-slovami> (Режим доступа: 10.03.22)
6. Искусственный интеллект в образовании: семь вариантов применения. [Электронный ресурс].- URL: <https://the-accel.ru/iskusstvennyiy-intellekt-v-obrazovanii-sem-variantov-primeneniya/> (Режим доступа: 10.03.22)
7. Искусственный интеллект в образовании/[Электронный ресурс].- URL: https://www.tadviser.ru/index.php/Статья:Искусственный_интеллект_в_образовании (Режим доступа: 10.03.22)
8. Искусственный интеллект в образовании: проблемы и возможности для устойчивого развития. [Электронный ресурс].- URL: <https://roscongress.org/materials/iskusstvennyy-intellekt-v-obrazovanii-problemy-i-vozmozhnosti-dlya-ustoychivogo-razvitiya/#:~:text=Технологии%20искусственного%20интеллекта%20используются%20для,до ступ%20к%20соответствующим%20возможностям%20обучения> (Режим доступа: 10.03.22)
9. Кириллов, П. А. Искусственный интеллект для образования. Адаптивная система обучения / П. А. Кириллов. — Текст : непосредственный // Молодой ученый. — 2020. — № 27 (317). — С. 39-43. — URL: <https://moluch.ru/archive/317/72235/> (дата обращения: 10.03.22).

МЕКТЕПТЕ ҚАЗАҚСТАН ТАРИХЫН ОҚЫТУДА АҚПАРАТТЫҚ-КОММУНИКАЦИЯЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ПАЙДАЛАНУ

Байкадиева Г.Б.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Қазіргі заман талабына сай адамдардың мәлімет алмасуына, қарым-қатынасына ақпараттық- коммуникациялық технологиялардың кеңінен қолданысқа еніп, жылдам дамып келе жатқан кезеңінде ақпараттық қоғамды қалыптастыру қажетті шартқа айналып отыр.

Ақпараттық қоғамның негізгі талабы – оқушыларға ақпараттық білім негіздерін беру, логикалық ойлау-құрылымдық ойлау қабілеттерін дамыту, ақпараттық технологияны пайдалану дағдыларын қалыптастыру және оқушы әлеуметінің ақпараттық сауатты болып өсуі мен ғасыр ағымына бейімделе білуге тәрбиелеу, яғни ақпараттық қоғамға бейімдеу.

Ақпараттық технология – қазіргі компьютерлік техника негізінде ақпаратты жинау, сақтау, өңдеу және тасымалдау істерін қамтамасыз ететін математикалық және кибернетикалық тәсілдер мен қазіргі техникалық құралдар жиыны. Коммуникация – ақпаратты тасымалдап жеткізу әдістері мен механизмдерін және оларды жазып жинақтап жеткізу құрылғыларын қамтитын жалпы ұғым.

Ақпараттық - коммуникативтік технология жағдайындағы жалпы оқыту үрдісінің функциялары: оқыту, тәрбиелеу, дамыту, ақпараттық болжамдау және шығармашылық қабілеттерін дамытумен анықталады. Оқытудың ақпараттық - коммуникативтік және интерактивтік технологиялары бағыттары:

- электронды оқулықтар;
- телекоммуникациялық технологиялар;
- мультимедиялық және гипермәтіндік технологиялар
- қашықтықтан оқыту (басқару) Интернет.

Ақпараттық-коммуникативтік технологияны оқу-тәрбие үрдісіне енгізуде оқытушы алдына жаңа бағыттағы мақсаттарды қояды:

- өз пәні бойынша оқу-әдістемелік электронды кешендер құру, әдістемелік пәндік Web –сайттар ашу;
- жалпы компьютерлік желілерді пайдалану;
- бағдарламалау ортасында инновациялық әдістерді пайдаланып, бағдарламалық сайттар, құралдар жасау.
- қашықтықтан оқыту (Internet желісі) барысында өздігінен қосымша білім алуды қамтамасыз ету.

Тарих сабақтарында ақпараттық технологияны енгізу арқылы сабақтың белсенділігін арттыруға, дамыта оқыту идеясын жүзеге асыруға, сабақты шапшаң жүргізуге, өздік жұмыстың көлемін көбейтуге болады. Тарихшы ұстаз АКТ қолдану арқылы әртүрлі сабақтарға презентациялар дайындап интерактивті тақта мүмкіндіктерін шебер қолдана білсе сабақтың тартымды әрі қызық өтетіні анық, әрі оқушы белсенділігін арттырады.

Әр сабақта интернет, электронды почта, электронды оқулық, ғаламдық ақпарат жүйесін пайдалана білуі тиіс.

Big Data, вебсайт, портал, мазмұн - бұл сөздер қазіргі мектеп оқушылары мен мұғалімдер үшін нормаға айналды. Электрондық оқулықтар, анықтамалықтар, энциклопедиялар, бейнелер, компьютерлік презентациялар, оқу платформалары сияқты ақпараттық ресурстарсыз заманауи мектеп пен заманауи сабақты елестету мүмкін емес. ХХІ ғасырда адамға қажет дағдылар. Бұл құзыреттерге келесі компоненттер кіреді: сыни ойлау, шығармашылық, коммуникация және үйлестіру [1].

Мектептегі тарихты зерттеудің басты мақсаттарының бірі-тарихи ойлауды қалыптастыру. Бұл туралы мектеп бағдарламаларында және ҚР орта білім берудің мемлекеттік стандартында мәлімделген.

Тарихи ойлауды қалыптастыру жолы-аналитикалық және ақпараттық дағдылар жүйесі бар белсенді азаматтық ұстанымы бар әлеуметтендірілген тұлғаны қалыптастыру жолы. Тарихи ойлауды қалыптастыру барысында оқушылар тарихты түсінудің бірқатар дағдыларын игереді.

Тарихи ойлауды қалыптастыру барысында оқушылар тарихты түсінудің бірқатар дағдыларын игереді. Хронологияны түсіну арқылы оқушылар тарихи фактілерді түсінеді. Бұдан әрі осы фактілердің дұрыстығын растау қажеттілігі туындайды, одан тарихи дәлелдерді, яғни фактілердің дұрыстығын растайтын дәлелдерді іздеу сияқты дағдыларды дамыту қажеттілігі туындайды. Бұл дағдыны қалыптастыру үшін бір оқулық жеткіліксіз, оларды сабақта оқуды ұсынбас бұрын әртүрлі тарихи дереккөздерді - бастапқы және қайталама дереккөздерді талдау қажет.

"Цифрлық Қазақстан" мемлекеттік бағдарламасын жүзеге асыру шеңберінде қазақстандық білім беру жүйесінің алдына білім беру процесіне озық цифрлық технологияларды енгізу міндеті қойылды. Заманауи ақпараттық технологияларды қолдану қажеттілігін жеделдетті қашықтықтан оқыту кезеңі, мұғалімдер стандартты емес онлайн - сынып пен мектеп кабинеті форматында жаңа әдістер мен әдістерді игеруге мәжбүр болды. Бірақ бұл үлкен оң тәжірибе берді, өйткені ол оқыту технологияларын дамытуда және мұғалім ретінде мен үшін жаңа көкжиектер ашты.

Бүгінгі таңда әртүрлі сыныптардағы тарих сабақтарында мен jamboard және Padlet онлайн тақталарын қолдануға, олар бетпе-бет және қашықтан басқару форматында өте тиімді. Олар мұғалім мен оқушылардың сабақта бірлескен жұмысын ұйымдастыруға, оқу жобаларын әзірлеуге, презентациялар жасауға мүмкіндік береді. Ең бастысы, Jamboard және Padlet тегін пайдалануға арналған және тіпті 5 оқушылары үшін де пайдалану өте оңай

Мәселен, 5-сыныпта Қазақстан тарихы бойынша "Көшпенділер мәдениеті" тақырыбын зерделеу кезінде балалар "Наурыз мейрамы", "Отқа табыну культі", "Көшпенділер ойындары" тақырыптары бойынша кроссенстер жасады. Кроссендерді пайдалану-әртүрлі цифрлық ресурстарды пайдалану жағдайында тарихи ойлауды дамыту мүмкіндіктерінің бірегей үйлесімі. Кроссенстер оқушыларға қызықты, өйткені олар оқу іс-әрекетінің интерактивті формалары-жұмбақтар, басқатырғыштар, жұмбақтар арқылы

логикалық ойлауды, сөйлеуді, визуалды есте сақтауды дамытуға мүмкіндік береді, бұл тарихи оқиғалардағы мағыналар мен байланыстарды табудың тәсілі. Кроссендердің артықшылығы-оларды сабақта жұмыстың әртүрлі кезеңдерінде қолдануға болады. Тақырыпты анықтау кезеңінде олар оқушылардың қызығушылығы мен назарын белсендіреді, проблеманы қою кезінде тарихи ойлау мен болжау дағдыларын ынталандырады, рефлексия кезеңінде олар зерттелген материалды бекітуге көмектеседі [2].

Кроссендердің артықшылығы – оларды сабақта жұмыстың әртүрлі кезеңдерінде қолдануға болады. Тақырыпты анықтау кезеңінде олар оқушылардың қызығушылығы мен назарын белсендіреді, проблеманы қою кезінде тарихи ойлау мен болжау дағдыларын ынталандырады, рефлексия кезеңінде олар зерттелген материалды бекітуге көмектеседі.

Топтық жұмысты ұйымдастыруда, дарынды оқушылармен жұмыс жасауда кроссенстерді қолданудың жақсы нәтижелері оларды шығармашылық тапсырмаларды құрастыруда қолдануға болады. Оқушылар кроссенстерді құрумен айналысады, өйткені бұл оқиғаны немесе мәселені оқушының көзқарасы бойынша көруге мүмкіндік береді, тарихи ойлауды дамытудың шарттарының бірі ретінде түсіндіру дағдысы қалыптасады. Кроссенстермен жұмыс әртүрлі интернет – ресурстардың ресурстарын пайдалана отырып, іздеу жұмысының дағдыларын дамытуға, креативті ойлау, стандартты емес шешімдер қабылдау дағдыларын дамытуға, эрудиция деңгейін арттыруға мүмкіндік береді.

Мұндай жұмысты ұйымдастырған кезде тапсырмалар мен жұмыс алгоритмін нақты белгілеу өте маңызды, мысалы, 6-сыныпта оқушыларға кроссенсте жұмыс жасамас бұрын маршрут ұсынылды

1. Осы джемборд сілтемесіне өтіңіз
2. Тақырып бойынша тақтаны табыңыз (тақталар алдын ала таратылды)
3. оқулық пен интернет ресурстарын пайдаланып тақырып бойынша суреттерді таңдаңыз
4. Суреттерді секіргішке сүйреп апарыңыз және оларды логикалық ретпен оңнан солға содан кейін төменге және т. б. басына дейін орналастырыңыз
5. Логикалық жауап схемасын жасаңыз".

Оқушылар жобаларды алдын-ала бағалау үшін дескрипторлар алды. Бұл қойылған мақсаттар аясында жұмысты ұйымдастыруға көмектесті. Содан кейін шығармашылық бейне фестивалі ұйымдастырылды. Оқушылар сыныптастарының жұмысын "Екі жұлдыз және бір тілек" әдісін қолдана отырып бағалады. "Ұлы Жібек жолы" тақырыбын 6-сыныпты Қазақстан тарихы курсына оқыған кезде балаларға Jamboard тақтасында Ұлы Жібек жолының біріне жарнама жасау бойынша топтық жұмыс ұсынылды.

Jamboard-да 11-сынып оқушыларымен "қазіргі заманның жаһандық мәселелері" тақырыбында топтарда Жобалық жұмыс ұйымдастырылды, ол проблеманы жариялауды және оның себептерін анықтауды ғана емес, сонымен қатар осы мәселелерді шешу жолдары туралы шығармашылық ұсыныстарын және идеяларды топтық талқылауды және ең креативті нұсқаларды таңдауды көздеді.

Заманауи ақпараттық технологиялардың мүмкіндіктерін пайдалану онлайн тестілеу сияқты мазмұнды жасауға көмектеседі. Оқу процесінде бұл қабылдаудың артықшылығы- бұл оқытудың әртүрлі кезеңдерінде оқу материалын игеру деңгейін бағалауға мүмкіндік береді, Мұғалімнің қорытынды нәтижелерді талдауға уақытын қысқартады. Сонымен қатар, дәстүрлі оқытудан айырмашылығы, білім сапасы артады, оқушы өз бетінше оқу траекториясын таңдай алады. Google test жүйесі әртүрлі тест тапсырмаларын тегін жасауға және оларды оқу процесінде пайдалануға мүмкіндік береді [3].

Сондай-ақ мен сабақтарда активно line Test Pad сайтын белсенді қолданамын, онда барлық пәндер бойынша, соның ішінде тарих бойынша көптеген дайын тесттер ұсынылады, сонымен қатар нақты оқушылардың жеке ерекшеліктері мен мақсаттарын ескере отырып, өз тесттерімді құруға мүмкіндік бар. Мәселен, соңғыларының ішінен, мысалы, Қазақстан тарихы бойынша тест "Ұлы Жібек жолы" (6-сыныпта), "елдерді экономикалық даму деңгейі бойынша саралау" 11-сыныпта.) және басқалар. Сондай-ақ осы сайтта басқа түрлердің

интерактивті тапсырмаларын-кроссвордтар, диалогтар, квесттер, білім беру тректерін жасауға болады. Олардың кейбіреулері ашық қол жетімді және оларды әріптестері белсенді пайдаланады. Мәселен, "Қазақ хандығының әлеуметтік құрылымы" Интерактивті диалог-тестінен 1000-нан астам келуші өтті.

Жаһандану және жаңа көпұлтты әлемдік қоғамдастықтың қалыптасуы жағдайында, оқытудың жаңа нысандары қажет болған кезде, сапалы білім беруді қамтамасыз ету және тарихи ойлауды дамыту мақсатында өзекті және сұранысқа ие білім көзіне айналатын ЮНЕСКО ресурстары орасан зор әлеуетке ие болады. Дүниежүзілік мұра объектілерінің тізімінде Қазақстан 2022 жылға арналған деректер бойынша бес объектімен ұсынылған. 2003 жылы Дүниежүзілік мұра нысандарының тізіміне Қожа Ахмет Яссауи кесенесі (Түркістан қаласы) енгізілді. 2022 жылғы мәліметтер бойынша. Қазақстанның материалдық емес мәдени мұрасының өкілдік тізімінде 11 элемент ұсынылған. Бұл Қазақстанның материалдық және рухани мәдениетінің көрнекті үлгілері, бірегей табиғи объектілер, қазақ халқының көп ғасырлық тарихындағы этникалық кодының негізін құрайтын тарихи ескерткіштер, мысалы ЮНЕСКО-ның "шығармашылық қалалар" тізімінің материалдарында әлемнің креативті дамып келе жатқан қалалары туралы ақпарат берілген. 2017 жылы бұл тізімге Алматы енгізілді.

Өлкетану іс-шараларын-сынып сағаттарын, викториналарды, квесттерді дайындау кезінде тізім материалдары баға жетпес көмек көрсетеді. Қазақстанның әлемдік мәдениеті мен мәдениетінің көптеген ескерткіштері туралы ақпарат Қазақстан тарихы мен Дүниежүзілік тарих бойынша оқу бағдарламаларында ұсынылған. Мәселен, мысалы, "Қазақстан тарихы" курсына ЮНЕСКО ресурстарын пайдалану кезінде оқушылар үшін қызықты, мазмұнды және көрнекі болуы мүмкін тақырыптар қамтылған. Бұл оқушыларға жаһандық білім беру-ағарту жүйесіне қосылуға, тарихи құзыреттілік көкжиегін кеңейтуге мүмкіндік береді. ЮНЕСКО сайтында әлемдік мәдениеттің объектілері мен элементтері туралы ақпарат тек кең анықтамалық материалдармен ғана емес, сонымен қатар бірегей фотосуреттері, жоғары сапалы бейне және аудио материалдары, карталары, қосымша ақпарат көздерінің тізімдері бар.

Сонымен, Қазақстан тарихы бойынша "ерте металдар дәуіріндегі тайпалардың діни көріністері" тақырыбын зерделеу барысында 5-сыныпта оқушылар Тамғалы шатқалының үңгір суреттерімен танысады. Балалар алғаш рет ЮНЕСКО сияқты ұйымның бар екенін, дүниежүзілік мұра тізімі туралы, "Тамғалы археологиялық Ландшафтының Петроглифтері" 2004 жылы осы тізімге енгізілген Орталық Азиядағы жартастар өнерінің алғашқы ескерткіші екенін біледі. ЮНЕСКО сайтынан бейне қолданылды (<http://whc.unesco.org/en/list/1145/video>) дыбыссыз, содан кейін оқушыларға оқулық мәтінін пайдаланып бейнені дауыстауға шақырылады. Әрі қарай алгоритм бойынша "тарихи детектив" ойыны өткізілді:

«1.Тамғалы үңгірлерінің суреттері туралы ЮНЕСКО сайтының фотосуретін мұқият қарап шығыңыз және Тамғалы тастарында бейнеленген жануарлардың тізімін жасаңыз".

Балалар" қарабайыр суретшілер галереясын " құрды, алғашқы жартастағы кескіндеме стилінде суреттер жасады. Содан кейін олар қандай түстер мен бояуларды қолданатынын анықтап, іздеу жұмыстарын жүргізді

Осылайша, оқушылардың өнімді оқуын ұйымдастыру үшін әртүрлі мазмұнды ұтымды қолдана отырып, ақпараттық-коммуникациялық технологияны мүмкіндігінше тиімді енгізу, сапалы білім алуға жол ашады.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Д.Ш.Матрос, Д.М. Полев, Н.Н.Мельникова. Управление качеством образования на основе новых информационных технологий; Москва 2001
2. Антонова Т.С. Мультимедийный учебник истории информатизации процесса обучения / Т.С. Антонова, А.Л. Харитонов // Преподавание истории в школе.-2000-№3. - С.51-61

3. Субботина В. В. Интеграция и компьютеризация на уроках истории / В.В. Субботина // Преподавание истории в школе. - 2006. - №4. - С. 25-31.

МУЗЫКАЛЫҚ КОНТЕКСТЕ ChatGPT РӨЛІ

Жаргаева Г.Ж.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Заманауи технологиялар мен жасанды интеллект музыка индустриясына музыканы жасаудан бастап оны насихаттауға дейін көбірек әсер етеді. Жасанды интеллект ұсынатын ең қызықты құралдардың бірі – табиғи тілде мәтіндер мен идеяларды құруға қабілетті ChatGPT.

ChatGPT – OpenAI компаниясының өнімі, ол адамдармен табиғи тілде сөйлесуге арналған жасанды интеллект. GPT (generative pre-trained Transformer) архитектурасы негізінде жасалған ChatGPT мәтіндерді түсіну және құру, сұрақтарға жауап беру және адамдармен сөйлесуді қолдау қабілетіне ие.

Бұл инновациялық байланыс тәсілі машиналық оқытудың озық әдістері мен нейрондық желілердің арқасында мүмкін болды.

ChatGPT -тің негізгі мақсаты: басқа жасанды интеллект өнімдері сияқты, адамдарға тиімді қарым-қатынас жасау, ақпарат алу және әртүрлі мәселелерді шешуге көмектесу құралын ұсыну болып табылады.

Оның мақсаттарының бірнеше негізгі аспектілері:

1. Коммуникацияға көмек: ChatGPT адамдар жасанды интеллектпен басқа адамдар сияқты табиғи түрде байланыса алатындай етіп жасалған. Бұған сұрақтарға жауап беру, мәселелерді шешуге көмектесу және ақпарат беру кіреді.

2. Оқыту мен зерттеуді қолдау: ChatGPT білім беру мақсатында пайдалануға болады, бұл студенттер мен зерттеушілерге ақпаратқа қол жеткізуге, сұрақтар қоюға және жаңа идеяларды зерттеуге көмектеседі.

3. Ойын-сауық мақсаттары: кейде ChatGPT ойын-сауық, қарым-қатынас жасау немесе қызықты және шығармашылық контексттер жасау үшін қолданылады.

4. Жасанды интеллектті дамыту: сонымен қатар, ChatGPT жасанды интеллект саласындағы зерттеулер мен әзірлемелердің бір бөлігін білдіреді,

ChatGPT негізгі ерекшеліктері мыналарды қамтиды:

1. Қарым-қатынас икемділігі: ChatGPT әртүрлі қарым-қатынас сценарийлеріне бейімделе алады, ол жаңалықтарды талқылайды, сұрақтарға жауап береді, тапсырмаларды шешуге көмектеседі немесе жай ғана ойын-сауық мақсатында сөйлесе алады.

2. Үздіксіз оқыту: ChatGPT пайдаланушылардың кері байланысы мен модель жаңартуларының арқасында үнемі жетілдіріліп отырады, бұл оның интеллектуалды болуына және пайдаланушылардың қажеттіліктеріне бейімделуіне мүмкіндік береді.

3. Әр түрлі салаларда қолдану: ChatGPT әртүрлі салаларда, соның ішінде білім беру, денсаулық сақтау, клиенттерге қызмет көрсету, ойын-сауық және басқаларында қолданыла алады.

4. Қауіпсіздікті бақылау: ChatGPT өз қауіпсіздігі мен пайдалану этикасын қамтамасыз ету үшін белсенді жұмыс істейді және OpenAI қажетсіз мазмұнды сүзу механизмдерін қолданады және деректердің құпиялылық стандарттарын сақтай алады.

5. Есептер мен мәселелерді шешуде қолдау: ChatGPT математикалық есептер, техникалық мәселелер немесе жеке сұрақтар болсын, әртүрлі есептерді шешудің шешімдерін немесе идеяларын ұсына алады.

6. Жаңа қосымшаларды тестілеу және әзірлеу: әзірлеушілер өз өнімдерінің функционалдығы мен мүмкіндіктерін кеңейте отырып, ChatGPT-ді өз қолданбалары мен қызметтеріне біріктіру үшін OpenAI ұсынған API және құралдарды пайдалана алады.

7. Жасанды интеллектті зерттеу және дамыту: ғалымдар мен инженерлер табиғи тілді түсіну, мәтін құру және диалогтық жүйелер сияқты жасанды интеллекттің әртүрлі аспектілерін зерттеу үшін ChatGPT-дің өзін қолдана алады.

ChatGPT: мұғалімнің ақылды көмекшісі, мұғалімдер үшін құнды құрал болып табылады.

- Оқу бағдарламаларын жасау;
- Қалай оқыту керектігін сұрау;
- Зерттеу жобаларына нұсқаулық;
- Әр-түрлі іс-шараларға сценарий жазу;
- Мәтін бойынша сұрақтар құрастыру;
- Жұмыс парақтарын, викториналар құрастыру;
- Сабақ жоспарын жасау;
- Ғылыми жоба көмекшісі ретінде қолдану;
- Презентация мәтінін дайындау;
- Жаңа идеяларды талқылау.

Шындығында, ChatGPT-дің көптеген мүмкіндіктері бар және олар технологияның дамуымен және оның әлеуетін түсінумен кеңейе береді. Жасанды интеллект біздің өміріміздің барлық салаларына енді және ол үшін музыка индустриясы да ерекшелік емес. Жасанды интеллект құралдары ұсынатын мүмкіндіктер үнемі кеңейіп келеді және ең қызықты жаңалықтардың бірі – музыканттардың жұмысында ChatGPT қолдану.

Музыканттар ChatGPT сияқты жасанды интеллектті әртүрлі мақсаттарда қолдана алады:

1. Лирика (lyrics) жасау: Chatgpt музыканттарға lyrics жасауға көмектеседі. Олар белгілі бір тақырыпты, көңіл-күйді немесе кілт сөздерді енгізе алады, ал жасанды интеллект әннің мәтініне негіз бола алатын сөз тіркестерінің немесе өлеңдердің әртүрлі нұсқаларын ұсынады.

2. Кейбір жасанды интеллект модельдері әуендер мен аккордтарды жасауға көмектеседі. Музыканттар мұндай құралдарды жаңа музыкалық идеяларды қалыптастыру үшін немесе тіпті үйлесімділік пен ырғақпен тәжірибе жасау үшін қолдана алады.

3. Chatgpt музыка индустриясындағы трендтерді талдау, жаңа идеяларды талқылау немесе басқа музыканттардан шабыт алу үшін пайдаланылуы мүмкін.

4. Менеджмент және ұйымдастыру: кесте мен концерттік сапарды жоспарлау: музыканттар Chatgpt-ді концерттік гастрольдерді жоспарлау, студия сессияларының кестесін басқару және мансабының басқа аспектілерін ұйымдастыру үшін пайдалана алады. Жанкүйерлермен байланысты автоматтандыру, жиі қойылатын сұрақтарға жауап беру және сұрауларды өңдеу үшін қолдана алады.

5. Оқыту және дамыту: музыканттар Chatgpt-ды композиция, аранжировка немесе мәтінді жазу сияқты жаңа дағдыларды үйрету үшін қолдана алады. Жалпы, жасанды интеллект музыканттарға өз саласында шығармашылық, эксперимент және даму үшін жаңа құралдар мен мүмкіндіктер ұсынады.

6. Мәтіндер мен өлеңдер жазу: Музыкадағы шығармашылық процестің негізгі аспектілерінің бірі-мәтіндер мен өлеңдер жасау. Chatgpt мәтінді шабыттандыратын және жасайтын керемет құрал бола алады. Ол музыканттарға жаңа ән идеяларын жасауға, рифмаларды ұсынуға, Метафоралармен және мәтін құрылымымен тәжірибе жасауға көмектеседі.

7. Музыкалық идеялармен тәжірибе жасау: Chatgpt музыкалық идеялар мен үзінділер жасау үшін пайдаланылуы мүмкін. Музыканттар жаңа музыкалық аккордтарды, әуендерді немесе тіпті аранжировкаларды алу үшін Chatgpt-мен сөйлесе алады. Бұл әсіресе шығармашылық тоқырауды жеңу немесе жаңа дыбыстық идеяларды табу қажет болған кезде шығармашылық процесте пайдалы болуы мүмкін.

8. Оқыту және шабыт: Chatgpt оқу құралы ретінде де пайдалануға болады. Музыканттар оны жаңа музыкалық тұжырымдамаларды үйрену, аспапта ойнау техникасы

туралы кеңестер алу немесе музыка теориясын талқылау үшін де қолдана алады. Жасанды интеллектке музыкалық шығармаларды жаздырудың бірнеше қадамы бар.

Шығарма тақырыпты таңдау: Музыкалық шығармаларды жазу үшін таңдау жасаңыз. Сізге қандай тақырыпты жазу керек екенін белгілеңіз. Мысалы, сіз жасанды интеллекттен тақырып таңдап көре аласыз.

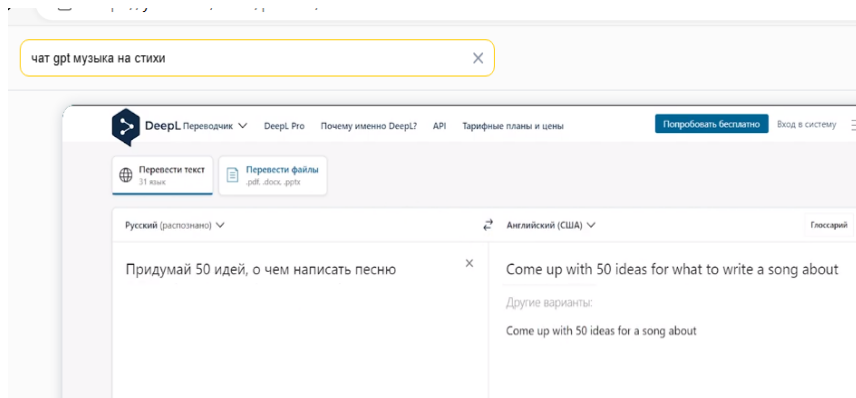
Тақырыптың бастапқы идеясын таңдау. Тақырыптың бастапқы идеясын дамыту, ақпаратты жинау және тақырыптың барлық бөліктерін жазу маңызды. Осы идея болуы мүмкін: “Музыкалық шығармалардың ролі жасанды интеллектті жасау процесінде”.

Жазу стилін таңдау: Музыкалық шығармаларды жазу үшін сізге қандай стильде жазу керек екенін таңдаңыз. Олардың арасында эссе, техникалық жазба, салт-дәлел және басқа стильдер болуы мүмкін.

Шығарма тақырыбының соңын жазу: тақырыптың соңын жазу үшін қажетті білімнің барлық жағдайларын жасаңыз. Тақырыптың нәтижесін тексеріп, оны түсіндіріңіз.

Тұтастай алғанда, Chatgpt-бұл музыканттар үшін олардың шығармашылық процесінің әртүрлі аспектілерінде қолдануға болатын қуатты құрал. Оның көмегімен музыканттар музыка мен шығармашылық әлемінде жаңа көкжиектерді ашу арқылы өз жұмыстарында

жаңа идеялар, шабыт пен қолдау ала алады. Chatgpt-ді қолдану музыканттарға шығармашылыққа, олардың музыкалық қызметін насихаттауға және ұйымдастыруға жаңа мүмкіндіктер береді. Бұл құрал музыкалық процестің барлық аспектілерінде, музыканы жасаудан бастап оны насихаттауға және



көпшілікке ұсынуға дейін құнды көмекші бола алады.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Ребко, О.В. Цифровые компетенции педагогов в области искусственного интеллекта: возможности и ограничения / О.В. Ребко // Приоритетные направления психолого-педагогической деятельности в современной образовательной среде: сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции. - 2021. - С. 562-568.
2. Education and AI: preparing for the future & AI, Attitudes and Values. - 2018. - [URL: https://www.oecd.org/education/2030/Education-and-AI-preparing-for-the-future-AI-Attitudesand-Values.pdf](https://www.oecd.org/education/2030/Education-and-AI-preparing-for-the-future-AI-Attitudesand-Values.pdf) (дата обращения: 21.05.2023).
3. Long, D. What is AI literacy? Competencies and design considerations / D. Long, B. Magerko // In Proceedings of the 2020 CHI conference on human factors in computing systems. - 2020. - С. 1-16.
4. Ng, D.T.K. Conceptualizing AI literacy: An exploratory review // D.T.K. Ng, J.K.L. Leung [et al.] // Computers and Education: Artificial Intelligence. - 2020. - № 2. - С. 100041.
5. Токтарова, В. И. Модели цифровых компетенций сотрудников: структурно-содержательный анализ / В.И. Токтарова, О.В. Ребко // Высшее образование сегодня. - 2022. - № 5-6. - С. 8-14
6. Авершина, М.В. Искусственный интеллект в современном образовании / М.В. Авершина // Академическая публицистика. - 2021. - С. 483-485.
7. Бадыков, Р.И. Внедрение технологии искусственного интеллекта в образование / Р.И. Бадыков, А.С. Лехин, С.В. Чернова // Скиф. Вопросы студенческой науки. - 2019. - № 9 (37). - С. 52-55.
8. <https://syrboyi.kz./bilim/zhasandy-intellekt-zhaene-cifrandyru-156451/>.

**ӘЛЕМДІК МӘДЕНИЕТ ПЕН ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫ МЕН
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР ҚАЙРАТКЕРЛЕРІНІҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ МҰРАСЫ**

ЗЕРТТЕУ ЖҰМЫСТАРЫ

**ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ КОМПОЗИТОРОВ И ДЕЯТЕЛЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ И КАЗАХСТАНА**

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ РАБОТЫ

**THE CREATIVE HERITAGE OF COMPOSERS AND FIGURES OF MUSICAL ART OF
WORLD CULTURE AND KAZAKHSTAN**

RESEARCH WORK

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО И ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА Ф.М. БЛУМЕНФЕЛЬДА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ

Курманбаева А.Б.

Республика Казахстан, г. Алматы

«Цель творчества – самоотдача...»

Б. Пастернак

Одной из ведущих тенденций фортепианной педагогики является бережное отношение к традициям великих мастеров. Необходимость изучения педагогики мастеров прошлого необходима любому пианисту, так как это тот фундамент, на котором развивается современная фортепианная культура. В связи с этим представляется актуальным выявление традиций, не утративших своей жизненной силы и потому воздействующих на новые векторы развития современного исполнительства и педагогики.

Ф.М. Blumenфельд был одним из выдающихся представителей русской фортепианной школы, пользовавшимся огромным авторитетом среди прогрессивных деятелей культуры, знатоков и почитателей музыки, широкой публики, студенческой молодежи, оказавшим воздействие на дальнейшее развитие фортепианного искусства.

Изучение индивидуальной художественной педагогики замечательных пианистов прошлого и современности имеет этическую окраску, так как любое развитие осуществляется на фундаменте ценностей предшествующего опыта. Ф.М. Blumenфельд оставил глубокий след в фортепианной культуре не только своей страны. Он стал необходимым звеном в передаче художественных традиций от А. и Н. Рубинштейнов, С. Рахманинова и других великих мастеров к большому числу современных пианистов. Целая эпоха связана в фортепианном исполнительстве и педагогике с именем Г. Г. Нейгауза, на которого огромное влияние с детских лет оказывал Феликс Михайлович, хотя формально Нейгауз числился учеником Л. Годовского. Воспоминание современников, учеников Blumenфельда позволяют получить достаточно полное представление о возможностях проникновения в тайны фортепианного исполнительства, путях воплощения авторского замысла в интерпретируемых произведениях.

Время меняет приоритеты, ставит новые задачи перед музыкантами. Поэтому так важно вновь и вновь возвращаться к прошлому, соотнося его выдающиеся достижения с нашим временем.

Фортепианная школа Казахстана безусловно существует как самобытное художественное явление, развивающееся в широком международном контексте, значительно более открытом, чем раньше, мировом культурном пространстве. На сегодняшний день одним из ярких классических музыкантов Центральной Азии является Народная артистка РК Жания Аубакирова. Благодаря ее международной концертной деятельности, масштабным образовательным проектам пианистическая школа Казахстана поднимается на новый уровень.

Наиболее постоянный характер носят связи нашей консерватории с российскими консерваториями, особенно с МГК имени П. Чайковского, и это не случайно, так как их объединяет история, общее географическое пространство, культурные традиции, принципы подготовки высокопрофессиональных специалистов.

Во все времена молодежь мечтала учиться у концертирующих пианистов. Решающим фактором успешности педагогической деятельности всегда считалась **концертно-исполнительская деятельность**, несмотря на то, что гастрольные поездки порой нарушают график занятий со студентами.

С именем Blumenфельда связывается представление о художнике редко одаренном и своеобразном. Современники отмечали, что Blumenфельд владеет всеми достижениями европейского пианизма. Научить можно тому, что умеешь сам. Общеизвестна

истина: «Неиграющие» педагоги порой успешно работают в начальных и средних учебных заведениях. Но о них говорил Г.Г.Нейгауз: «Серьезное упущение здесь то, что они не работают над собой, не совершенствуют себя в исполнительском плане». В высшем же звене педагог-исполнитель – наиболее авторитетная фигура. Можно представить какой уровень показа демонстрировал Блуменфельд на своих занятиях, будучи потрясающим по своим техническим и экспрессивным возможностям пианистом, знающим секреты сцены, владеющим средствами воздействия на публику.

По воспоминаниям современников Блуменфельд был выдающимся интерпретатором Шопена. Музыка Шопена чрезвычайно трудна для пианистов, которые часто склонны исполнять ее в сентиментально- салонной манере. Традиции интерпретации музыки Шопена, сложившиеся в российском пианизме, признаны во всем мире. В наше время одним из замечательных современных интерпретаторов Шопена можно назвать Народную артистку РК Жанию Аубакирову. Во время гастролей в Польше Жания Аубакирова покорила польскую публику своим исполнением сочинений Шопена. Ее игра лишена нарочитости, аффектации, сентиментальности, надрыва, но в то же время отличается огромной выразительностью и одухотворенностью.

Пианист за дирижерским пультом – это особый феномен. Обращение Блуменфельда к **дирижерской деятельности** – пример неиссякаемого стремления настоящего музыканта к творческому обогащению.

Причины, по которым пианисты начинают дирижерскую деятельность, на мой взгляд, достаточно глубокие и веские. Во-первых, рояль наиболее способен к передаче богатых оркестровых красок, его мощное звучание порой можно приравнять к оркестру. Во-вторых, пианисты, как никакие другие инструменталисты, способны дифференцировать сложную фортепианную фактуру, прочитывать эту своеобразную «оркестровую» партитуру, а как известно, главная задача дирижера – добиться многоплановости и гармоничности звучания симфонического оркестра. В-третьих, выдающиеся пианисты рано или поздно начинают ощущать недостаточность ресурсов своего инструмента, им словно становится тесно в рамках рояля. И наконец, дирижерская деятельность дает возможность бесконечного расширения репертуарных границ, а, следовательно, становится средством просвещения слушателей, приобщения их к величайшим музыкальным шедеврам.

В свою очередь дирижерская деятельность помогает творческому обогащению исполнителя, педагога. Для того, чтобы разнообразить тембральную палитру звучания рояля, полезно вообразить себе внутренним слухом звучность того или иного инструмента и чтобы это «слышание» не было расплывчатым, приобрело точность и выпуклость, необходимо знать звуковые особенности того или другого инструмента.

В настоящее время совмещение деятельности концертирующего инструменталиста и дирижера стало явлением достаточно распространенным. К примеру, деятельность Михаила Плетнева, свидетельствует о том, что дирижирование для него было не прихотью и не забавой гения, а потребностью, художественной необходимостью. Он говорит: «Все чаще прихожу к убеждению, что менять формы работы и жанры творческого труда очень важно». Он создает свой оркестр, который в кратчайший срок становится самым представительным в мире оркестром России и выходит на уровень лучших оркестров Европы и Америки.

В Алматы в Государственном симфоническом оркестре успешно осуществляют дирижерскую деятельность пианисты Ваг Папьян (Израиль) и наш соотечественники Ерболат Ахмедьяров, Муслим Амзе, Канат Омаров.

Что касается особенностей занятий в классе Ф. М. Блуменфельда, то здесь, мне кажется, что он заложил основы развития того, что впоследствии в трудах Г.М.Цыпина, Д.К.Кирнарской и др., получило наименование **многофункционального музыкального слуха**. Анализ слуховой работы Блуменфельда, предпринятый Л. А. Баренбоймом, показывает огромное разнообразие и, в то же время, определенную избирательность методов в зависимости от того, что является объектом слухового внимания – гармония, линейность

или что-либо другое. Я думаю, что отсюда берет начало созданная Цыпиным классификация, деление музыкального слуха на виды.

Нельзя пройти мимо того, что профессиональная требовательность Феликса Михайловича, как педагога, была беспредельной; он считал: искусство не приемлет поверхностности, безучастного отношения. На его уроках атмосфера всегда была «накаленной, иногда ясной, а порой и грозовой». Музыка для него была «святая святых» и это передавалось его студентам, которые знали, что от них потребуется полная отдача душевных сил и огромная интеллектуальная работа.

В КНК имени Курмангазы главным критерием художественности всегда считалась **содержательная, эмоционально насыщенная игра**. Многие наши педагоги учились в Москве, впитали традиции российских мастеров и развивают их в работе со своими учениками. Критерии художественности постоянно были руководящими и в работе профессоров Московской консерватории с нашими студентами на мастер-классах.

Ж.Я.Аубакирова часто говорит, что пианист должен быть и актером, и режиссером. Воспоминания современников рисуют образ Феликса Михайловича как человека, артистически одаренного, который умело пользовался интонациями, жестикуляцией, настраивая учеников на нужный образ. Актуальным является использование Феликсом Михайловичем **аналогий музыки с другими видами искусств**. Эта тенденция к синкретическому восприятию музыки, поэзии, живописи, театра, несомненно, оправдала себя и активно развивается в педагогическом творчестве современных педагогов-музыкантов.

О пользе **чтения с листа** для развития учащегося музыкальная педагогика была осведомлена с давних пор. Так, в Московской консерватории требования в этой области были весьма серьезными. Сам Н.Г.Рубинштейн заставлял своих учеников аккомпанировать с листа концерты. Ф.М.Блуменфельд считал, что чтение с листа должно составлять определенную часть каждодневного «рациона» занятий учащегося-музыканта. Поразительная способность к чтению с листа Блуменфельда – поучительный факт в истории музыкального искусства. Эта его феноменальная способность в свое время приводила в восторг Римского-Корсакова и Рахманинова.

Сегодня мнение преподавателей- практиков относительно пользы чтения с листа активно поддерживается и их коллегами- методистами как в нашей стране, так и за рубежом. И сейчас этому виду музицирования уделяется достойное внимание. В последние годы дисциплина «Чтение с листа» включена в Государственный образовательный стандарт и ведется в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы как обязательный предмет.

Глубинная суть миссии исполнителя и педагога – открыть сознание для постижения духовной культуры через **музыку – как искусство интонации**. Наиболее полное отражение интонационная проблематика нашла в трудах Б.Асафьева и в практической педагогической деятельности Ф.Блуменфельда. Не случайно их имена часто стоят рядом в одном из серьезнейших исследований, посвященном вопросам художественного фортепианно-исполнительского интонирования [4].

Казахская традиционная музыка, лучшие образцы инструментального претворения аутентичного фольклора в произведениях наших отечественных композиторов всегда отражают «правду» жизни, поэтому интонационная содержательность и выразительность их неотъемлемые качества. Образ – чувство – мысль, как единый содержательный комплекс интонации, переживается всем человеческим существом, будь то творец(композитор), исполнитель или слушатель.

Сегодня, в наше время есть основание думать, что музыкальное исполнительство и педагогика могут плодотворно развиваться именно в сторону «все большего углубления в интонационную специфику» [3]. Всегда были и есть пианисты, особенно чуткие к интонационной сфере. Это всегда можно услышать на концертах Народной артистки РК Жании Аубакировой, Гульжан Узенбаевой, Гульнары Курамбаевой. И на мастер-классах мы видим бесконечный процесс поиска выразительных интонаций, примеры исполнительских

вариантов их прочтения, тонкое ощущение интонационного начала в многообразных, часто скрытых формах его проявления.

Интересно затронуть и **репертуарные проблемы**. Как известно, Блуменфельду не свойственны были узкопуританские взгляды на репертуар (хотя и сейчас, и в прошлом существовали весьма категорические высказывания на тему о «чистоте и элитарности» академического репертуара). Это не значит, что он не был убежден в необходимости воспитывать учеников на произведениях высокой идейно - образной содержательности. В то же время он мог искренно радоваться музыкальной шутке и восторгаться эффектно сыгранной танцевальной пьесой.

А. Шнабелю принадлежит высказывание: «Чем меньше сияния испускает сама музыка, тем больше славы достается исполнителю». Действительно, традиция исполнения на «bis» виртуозного эффектного сочинения существовала всегда. Но не всегда целью была демонстрация блестящей манеры игры и стремление вызвать бурные рукоплескания. Порой артист, идя навстречу публике, словно стремится снять определенное напряжение от прослушанной глубокосодержательной и сложной для постижения музыки, дать яркий эмоциональный заряд, вызвать восторг совершенным пианизмом.

Блуменфельд прекрасно понимал это тогда, в свое время. Понял бы он и сейчас современное, неожиданное, на первый взгляд, конкурсное требование – исполнение на одном из туров произведения в джазовом стиле. Очевидно, что это своего рода призыв к академическим музыкантам быть более универсальными, открытыми всему значительному, что есть в музыкальной культуре, осознающими, что современный человек должен уметь растворяться в общественно ценном коллективном переживании, слушая «легкую» музыку, и сосредоточиться на собственном внутреннем переживании при восприятии классической музыки.

Вопросы **индивидуального подхода** к учащимся всегда были в центре внимания музыкальной педагогики. Приходится нередко наблюдать два принципиально разных типа занятий с учениками. Одни педагоги ориентируются на наименее подготовленных или посредственных учащихся, приспособляются к уровню их знаний и понимания, потакают им. Другой подход (лишь он допустим в высшей школе, какой является консерватория) предполагает проведение занятий на достаточно высоком для учащихся уровне трудности. Такой метод ведет молодых музыкантов к высотам искусства, способен всколыхнуть их воображение, вызвать у них вопросы, заставить спорить и, главное, дать толчок к самостоятельному творческому труду.

Руководя работой менее подвинутых или менее ярких по дарованию учеников и ставя перед ними сложнейшие художественные задачи, Блуменфельд не всегда считался с их возможностями, с уровнем развития и особенностями их психики. В своих требованиях к учащимся он обычно не шел ни на какие, даже временные, компромиссы, ни на какие уступки. Это приводило к тому, что у отдельных учеников развивалась гипертрофированная робость. Сегодня именно ориентация на сильных учеников и обучение на высоком уровне трудности является одной из прогрессивных и новых установок. Феликс Михайлович шел по этому пути и это, безусловно, актуально для нашего времени.

Ориентация современного образовательного процесса на диалогический подход, субъект - субъектное взаимодействие, максимальное выявление самостоятельности и творческой инициативы учащихся присущи индивидуально музыкально-инструментальному обучению в полной мере. В то же время любое искусство требует высочайших эстетических эталонов. У Блуменфельда и других великих предшественников всегда присутствовал своего рода **художественный максимализм**. Инструментальная музыка – наиболее сложный вид искусства, требующий не только владения исполнительским мастерством, но и способности проникнуть «за пределы нот», искренне и правдиво раскрыть образно- эмоциональное содержание, вовлекать слушателя в сопереживание. Поэтому и ставили мастера перед учениками «сверхзадачи» вне зависимости от их возможностей. Многие пианисты, вспоминая своих учителей говорят, что порой теряли почву под ногами,

когда их наставники «разрушали все во имя несбыточных, призрачных замков» [6]. Но в итоге студенты начинали играть выше своих возможностей, так как педагог словно поднимал профессиональный потолок молодого музыканта, раскрывал бесконечность процесса творческого совершенствования.

В нашу эпоху конкуренции и «культы качества» не теряют своего значения слова Г.Г.Нейгауза о том, что только требуя невозможного, можно добиться максимально возможного[5].

Ф.М.Блуменфельд принадлежит к числу тех художников, кто стремится так или иначе обосновать главные цели своей деятельности, сформулировать основные положения и требования своего искусства. Его идеи способны дать новые всходы в наши дни, когда стали осознавать, что «музыкальная истина» должна быть самостоятельно найдена, понята и пережита учеником- исполнителем; когда в музыкальной педагогике все больше внимания уделяется воспитанию восприимчивости к новому – современной музыке, новым идейно-художественным направлениям и концепциям в искусстве и педагогике; проведению занятий на высоком уровне трудности, «тонкому и неиссушающему анализу», широким содержательным обобщениям», формированию критического мышления ученика ; когда, наконец, на новой основе вернулись к пониманию того, что и воспитанием технических приемов надо умело руководить, не полагаясь на одно лишь ясное представление художественной цели [1].....

Обращение к наследию Ф.М. Блуменфельда, прежде всего фортепианно – педагогическому, необходимо для оценки исторической роли выдающего мастера: в его педагогике – предвосхищение сегодняшних эстетических (высокий музыкальный интеллектуализм!) и методических (высокий уровень обобщений!) поисков, сближающее его с современностью, и одновременно – «ферменты, способные активизировать дальнейшее развитие фортепианно- педагогические мысли»[2, 60].

Литература и источники:

1. Асафьев Б. К 100-летию со дня рождения Ф.М. Блуменфельда. Памятка //Пианисты рассказывают. – М.: Советский композитор, 1988.
2. Баренбойм Л. Л.В Николаев – основоположник ленинградской пианистической школы // Статьи и воспоминания современников. – Л.: Советский композитор, 1979.
3. Материалы научно-практической конференции студентов и магистрантов: «Культура и образование: проблемы и перспективы глазами молодого поколения». – Алматы, 2009.
4. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. – М.: Музыка, 1990.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1988.
6. Нейгауз Г. Воспоминания. Письма. Материалы. – М., 1988.

**ЭМИЛЬ АБРАМОВИЧ РОСМАН. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И
МЕТОДИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ
(к 80-летию Казахской национальной консерватории имени Курмангазы)**

Жакеева Г.С.
Республика Казахстан, г. Алматы

*Те, у которых мы учимся, правильно
называются нашими учителями, но не всякий,
кто учит нас, заслуживает это имя
Иоганн Вольфганг Гёте*

В этом году Казахская национальная консерватория имени Курмангазы отмечает свой 80-летний юбилей. Годы становления консерватории пришлись на тяжелое военное и послевоенное время, когда в нашу республику были эвакуированы представители творческой, культурной элиты Советского Союза. Благодаря директору консерватории Ахмету Куановичу Жубанову, который в 30-е годы прошлого столетия получил классическое музыкальное образование в Ленинграде, Алма-Атинская консерватория пополнилась молодыми специалистами - выпускниками Московской, Ленинградской, Киевской и других старейших консерваторий страны. Приехавшие в годы войны и послевоенные годы музыканты: Георгий Николаевич Петров (выпускник Московской консерватории, класс профессора К.Н. Игумнова), Евгений Федорович Гировский (выпускник Санкт-Петербургской консерватории, класс профессора М.Н. Бариновой), Лидия Львовна Кельберг, Евгений Михайлович Зингер (выпускники Санкт-Петербургской консерватории, класс профессора С.И. Савшинского), Аркадий Самойлович Аронов (выпускник Ленинградской консерватории), Клара Ароновна Господарь и Рувим Соломонович Кацман (выпускники Киевской консерватории, класс профессора К.Н. Михайлова), Ирина Сергеевна Станишевская (выпускница Московской консерватории, класс профессора Л.А. Баренбойма), Ариадна Владимировна Бирмак (выпускница Санкт-Петербургской консерватории, класс А.Н. Есиповой и О.К. Калантаровой) и другие заложили фундамент пианистической школы республики.



В 50-е годы в Алма-Атинскую консерваторию по направлению приехали молодые педагоги: выпускница Московской консерватории Ева Бенедиктовна Коган (класс профессора Г.Н. Гинзбурга), Эмиль Абрамович Росман и Анна Львовна Барак - выпускники Свердловской консерватории (класс Берты Соломоновны Маранц), которые сыграли огромную роль в формировании и развитии казахстанской пианистической школы [1,50].

В своей статье я хочу рассказать о своем учителе - выдающейся личности в истории фортепианной педагогики республики - Эмиле Абрамовиче Росмане.

Эмиль Абрамович Росман окончил Свердловскую консерваторию у знаменитой Берты Соломоновны Маранц – ученице Генриха Густавовича Нейгауза. Эмиль Абрамович по праву гордился своими музыкальными корнями: в своей педагогической работе он придерживался традиций нейгаузовской школы. Будучи великолепным музыкантом с широкой эрудиции, Эмиль Абрамович требовал и от своих учеников не только выполнения композиторских указаний в тексте, но и более глубокого понимания художественного замысла, стилистических и пианистических тонкостей исполняемого произведения. А это, конечно же, требовало от ученика изучения биографии композитора, исторической эпохи, идейных воззрений, художественных аналогий в литературе и живописи. Тем самым, Эмиль Абрамович воспитывал своих учеников не только как музыкантов, но и сыграл немаловажную роль в становлении нас, как будущих педагогов.

Имя Эмиля Абрамовича Росмана неразрывно связано со становлением отделений специального фортепиано известных учебных заведений республики – школы им. Куляш Байсеитовой, где Эмиль Абрамович преподавал, школы им. Ахмета Жубанова и Павлодарского музыкального училища, где он неоднократно давал мастер-классы и оказывал методическую помощь.

Долгие годы костяк отделения специального фортепиано республиканской школы им. Куляш Байсеитовой составляли ученики Эмиля Абрамовича: Т.А. Абилхаирова, М.К.



Э.А. Росман с ученицами: (первый ряд слева направо) Г.Муратова, Л. Шелякина, Э.А. Росман, А. Тайшибекова, Э. Касымова; (второй ряд слева направо) И. Дуброва, О. Коломийцева, О. Решетникова, Т. Абилхаирова, Ф. Курбанова, В. Ненашева, (третий ряд слева направо) Е. Шалкова, Т. Клименко, С. Сурапбергенова, Л. Тараканова-Кузьменко, А. Бахтыгереева (1991г.)

Даукеева, Л.П. Шелякина, О.В. Решетникова, Ф.Г. Курбанова, С.А. Сурапбергенова. В республиканской школе им. Ахмета Жубанова пианистические традиции Э.А. Росмана продолжили Г.И. Муратова, А.И. Тайшибекова, Э.С. Валиева, Г.С. Жакеева – преподаватели отделения специального фортепиано и Г.А. Рысдаулетова и Е.И. Шалкова – концертмейстеры. В Павлодаре успешно трудились выпускники Э.А. Росмана Л.К. Абдыкаримова, А.С. Ачкинадзе, Л.Л. Симонович. Можно с уверенностью сказать, что Эмиль Абрамович Росман создал свою пианистическую школу.

Уроки Эмиля Абрамовича Росмана никогда не проходили формально: учитель показывает, ученик выполняет. Нет! Он мог удивительным образом опозитизировать сам процесс поиска нужного звучания, добивался интонирования не только мелодической линии, но и всей музыкальной ткани. При этом он сам великолепно владел всеми тонкостями пианистической «кухни». Из воспоминаний его выпускницы Ларисы Симонович: «Почти всегда класс Эмиля Абрамовича был наполнен слушателями. По традиции студенты младших курсов слушали старшекурсников. С первых уроков меня поразил глубокий подход к работе над изучаемыми произведениями. Эмиль Абрамович предавал большое значение раскрытию художественного образа. Особое внимание уделялось развитию и совершенствованию пианистических навыков. Учил слушать и дифференцировать голоса. И особенно заставлял слушать линию баса, добиваться пластичности ее звучания. Огромное значение предавал работе над звуком. Тщательность голосоведения, выразительность, осознание логического развития мелодии были предметом его постоянной заботы. Много говорил о стиле, музыкальной форме, динамических градациях, о гармонии. И это приводило к пониманию музыкального образа. Будучи талантливым педагогом и исполнителем, Эмиль Абрамович умело помогал найти собственную интерпретацию и делал акцент на то, чтобы это было убедительным. Он был врагом манерности, всякого рода излишеств в исполнительстве,

называл такие проявления – «цыганщиной». Наоборот, стремился во всем к гармоничности и логической ясности».

Эмиль Абрамович не разрешал брать часто левую педаль там, где было написано пианиссимо, а требовал добиваться нужного звучания при помощи чутких кончиков и обостренного слуха. Вообще, он очень большое внимание уделял звукоизвлечению: его глубокие познания в области строения рояля помогали не только использовать самому все звуковые возможности рояля, но и щедро делиться этими знаниями с учениками. Он очень терпеливо объяснял и показывал, как достичь того или иного звукового эффекта, используя прием «двойной репетиции». Добивался от нас стереофонического звучания в произведениях романтиков при использовании обертонового звукоряда и филировки звука. Трудноисполнимые пассажи в произведениях Листа, Шопена (написанные мелкими длительностями) приобретали легкость и воздушность после объяснения Эмилем Абрамовичем приема игры *perle* и позиционно удобным переключением этих пассажей из рук в руки.

Наверно, если бы Эмиль Абрамович не был музыкантом, он стал бы выдающимся актером! На уроке он пел, жестикулировал, пританцовывал, декламировал! В общем, в ход шли все средства для достижения нужного результата. Каждому студенту программа подбиралась индивидуально, иногда – «против шерсти». И очень часто это были произведения, редко исполняемые не только в нашей консерватории: малоизвестные произведения Баха, «Афоризмы» Шостаковича, пьесы современных советских композиторов. Но талант Эмиля Абрамовича, как педагога, заключался в том, что к окончанию консерватории его студенты, даже со средними музыкальными и пианистическими данными, приобретали такой профессиональный багаж, который помогал им достойно закончить консерваторию и, в последствии, стать хорошими специалистами.

Эмиль Абрамович очень часто применял выражения: «зри в корень», «поспешай медленно», «старайся не стараться», «раскошегарься», и часто этих слов было достаточно, чтобы найти нужный темп, настроение или характер.

В классе Эмиля Абрамовича была традиция: перед экзаменами или концертами собирать весь класс, куда входили бывшие и нынешние его ученики, для обсуждения выступлений. Это было непростое испытание для нас – играть в присутствии 15-20 человек, которые потом еще «по косточкам» разбирали твою игру! Но польза была очевидна: обыгрывалась программа, и уже не так страшно было выступать на публике; шел обмен мнениями, давались очень ценные методические советы, которые способствовали успешному выступлению.

Лекции, концерты, мастер-классы Э.А. Росмана всегда собирали полные аудитории и вызывали огромный интерес у слушателей, в том числе и на курсах повышения квалификации Института усовершенствования учителей, где он вел «Пианистическое мастерство».

В своем приветственном адресе в честь 75-летия Эмиля Абрамовича Росмана Председатель правления Союза музыкальных деятелей Казахстана, Народный артист СССР, Герой Социалистического Труда, Лауреат госпремии СССР и КазССР, профессор Ермек Бекмухамедович Серкебаев написал: «...Одной из самой активной и плодотворной творческой комиссией являлась комиссия пианистов и органистов, возглавляемая профессором Эмилем Абрамовичем Росманом. Э.А. Росман, кроме того, является одаренным педагогом, воспитавшим несколько поколений музыкантов в Казахстане. Его ученики и сейчас элита профессионального пианизма в нашей стране, он обаятельный и неутомимый человек в хорошем смысле слова, не знающий покоя художник, болеющий за своих учеников и за дело, которым он занимается всю жизнь. Под его неусыпным вниманием прошла масса всевозможных мероприятий: это и мастер-классы по Казахстану с привлечением ведущих педагогов бывшего СССР, республиканские и международные конкурсы, как для младшего, так и для старшего возрастов, курсы повышения квалификации, тематические концерты учащихся музыкальных школ, студентов консерватории, преподавателей. Очень яркими и

запоминающимися были Международные курсы повышения квалификации органистов с приглашением органиста из Италии, в которых приняли участие более 200 человек из стран СНГ. В течение нескольких лет, вследствие тщательного отбора творческой комиссией пианистов на Всесоюзные курсы С. Рахманинова отправлялись лучшие и перспективные исполнители, которые в данное время являются лауреатами различных международных конкурсов, известными педагогами. Э.А. Росмана невозможно не уважать за его принципиальность и ответственность, за его энтузиазм, вечно молодую душу, отзывчивость, обаяние и высокий профессионализм. Деятели культуры и искусства Казахстана благодарны ему за большой вклад в развитие профессиональной фортепианной школы нашей страны.

В репертуаре Э.А. Росмана были все концерты И.С. Баха, в том числе, для двух и трех клавиров, все концерты В.А. Моцарта, за исполнение которых он получил в 1948 году медаль ЮНЕСКО. Любое произведение, которое проходило в классе с учеником, Эмиль Абрамович сам великолепно исполнял или мог прочесть с листа. Его потрясающий пианизм, конечно же, был воспитан, прежде всего, его мамой – пианисткой Розалией Лазаревной, в последствии отшлифован в классе Берты Соломоновны Маранц, у которой ему посчастливилось учиться в Свердловской консерватории. Немаловажную роль в становлении Эмиль Абрамовича как пианиста, конечно же, сыграло пусть не продолжительное творческое общение с Генрихом Густавовичем Нейгаузом, у которого Эмиль Абрамович должен был пройти ассистентуру-стажировку в Московской консерватории, с Э.Г. Гилельсом, С.Т. Рихтером и другими выдающимися пианистами.

Обучение в аспирантуре у корифея органного искусства Л.И. Ройзмана вдохновило Э.А. Росмана на инициирование вопроса об установке первого органа в Казахстане и открытие органного класса в консерватории.

Эмиль Абрамович, будучи великолепным пианистом, поражал своим обширным кругозором не только в области фортепианного репертуара, но и в любой области музыкального искусства. Его библиотека и фонотека включали в себя оперы, симфонии, квартеты, вокальные жанры, инструментальное творчество. И это было не только коллекционирование – не раз на уроках он пел какой-нибудь романс или отрывок из арии оперы, добиваясь нужной фразировки, дыхания. Цитируя фрагмент из Бранденбургского концерта Баха или скрипичной сонаты Бетховена, помогал добиться нужного пианистического штриха. Когда он задавал нам сонату или концерт Моцарта, то обязательным считал прослушивание опер Моцарта. Добиваясь нужного настроения в исполнении произведения, Эмиль Абрамович мог процитировать стихотворение Шекспира, Пушкина, Пастернака. Конечно, мы, его студенты, были, как он говорил, «в меру начитаны» в пределах школьной программы, но никогда не чувствовали высокомерия, снисходительности или унижения. Наоборот! В каждом своем ученике Эмиль Абрамович находил что-то хорошее и, благодаря педагогической мудрости, так подбирал программу, что его ученики, даже с не очень продвинутыми техническими и пианистическими возможностями за 5 лет обучения в консерватории хорошо развивались и очень достойно оканчивали консерваторию.

Обладея незаурядным педагогическим талантом, Э.А. Росман делился им не только на уроках и мастер-классах. Методические работы Эмиля Абрамовича, собранные в один сборник и изданные к 75-летию его учениками в 2006 году, говорят о разносторонности волнующих и интересующих его тем:

1. «Некоторые вопросы педализации» (методическая работа, Алма-Ата, 1978 г.)
2. «Левая педаль фортепиано» (методическая работа, Алма-Ата, 1978 г.)
3. «Некоторые вопросы воспитания фортепианной техники в средних учебных заведениях» (методическая работа, Алма-Ата, 1981 г.)
4. «Педализация полифонических произведений И.С.Баха» (методические указания, Алма-Ата, 1983 г.)
5. «Фортепианный цикл «Афоризмы» соч.13 Д.Д.Шостаковича» (методический анализ, Алма-Ата, 1978 г.)

6. «Пять казахских танцев для фортепиано Е.Г.Брусиловского». Хореографический сборник 1 тетрадь (методический анализ, Алма-Ата, 1988 г.)
7. «Методическая разработка по исполнению виртуозных пьес Е.Брусиловского для фортепиано»
8. Э.А.Росман. Исполнительский анализ танцев Е.Г.Брусиловского (танцы № 4 и № 6)

В своей статье я бы хотела остановиться более подробно на методической работе Э.А.Росмана «Некоторые вопросы воспитания фортепианной техники в средних учебных заведениях», так как Эмиль Абрамович большое внимание уделял пианистическому аппарату, его свободе и совершенствованию. Свой опыт преодоления тех или иных проблем технического характера, он очень подробно изложил в этой работе, опубликованной в 1981 г. Что же так волновало Э.А.Росмана, как педагога музыкального вуза?

Его, как мастера своего дела, не мог не озадачивать тот факт, что многие абитуриенты, поступающие на фортепианный факультет, не владеют азами фортепианной техники, что в дальнейшем ограничивает их творческое развитие. Эмиль Абрамович выделялся среди своих коллег разнообразием программ, которые он готовил со своими студентами к классным концертам: все сонаты Прокофьева, французская музыка, включающая концерты Сен-Санса, Мийо, произведения Равеля, Мессиана, Ибера, Дебюсси; вечер, посвященный памяти Шостаковича. Конечно, такой репертуар осилить могли только технически оснащенные, пианистически крепкие студенты. Поэтому для Эмиля Абрамовича было очень важно, чтобы в консерваторию поступали действительно одаренные, с хорошим пианистическим аппаратом, технически развитые учащиеся. Вот, что он пишет в своей работе «Некоторые вопросы воспитания фортепианной техники в средних учебных заведениях»:

«При поступлении в консерваторию, пианист должен быть оснащен всевозможными техническими умениями, навыками и приемами игры на рояле. Без этого ему недоступны художественные высоты, которые таятся в богатствах безграничной фортепианной литературы от зарождения клавирного стиля до высших достижений современного пианизма Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Стравинского, Хиндемита... Как известно, наиболее подходящий возраст для технического развития пианиста приходится на среднее звено. Если время упущено, то студент консерватории, при определенных технических успехах виртуозом уже не станет. Это еще больше подчеркивает необходимость систематической, технической работы на более ранних этапах, особенно с учащимися, обладающими хорошими музыкальными и пианистическими данными, имеющими перспективы поступления в вуз» [2,48].

Далее Эмиль Абрамович подробно останавливается на способах решения тех или иных технических проблем, которые возникают при обучении учащегося. Одним из важнейших путей развития пианистического аппарата Э.А.Росман считает систематически налаженную работу над гаммами и арпеджио. При этом он категорически против, чтобы эта работа сводилась в формальную тренировку пальцев и убежден, что главное в работе над гаммами – это исполнительские задачи: «добиваться красивого, разнообразного звука, четкой мелодической линии с динамическими оттенками, акцентами, различными штрихами». Вдумчивая работа над подкладыванием с различными комбинациями пальцев приучает «пальцы выполнять наиболее типичные последовательности – технические формулы, в которых концентрируются комбинации фактурного рисунка любого пассажа. Подобные формулы являются заготовками для использования в художественных произведениях» [2,50].

Э.А.Росман подчеркивает и важность инструктивных этюдов Крамера, Клементи, Черни, Мошковского, в которых он видел не только техническую пользу, но и художественные достоинства.

Ошибкой многих педагогов Э.А.Росман считает однобокое развитие некоторых учеников, чьи педагоги ограничиваются только одним видом техники, который лучше получается у ученика. При этом учащийся совершенно не владеет октавной, аккордовой техникой, что в корне не верно: «Для гармонического развития техники следует идти по

линии наибольшего сопротивления, уделяя особое внимание тем ее видам, которые вызывают трудности, равномерно развивая технику обеих рук» [2,51].

Для развития того или иного вида техники, Эмиль Абрамович считает достаточным изучение 3-4 этюдов, но которые бы «били в точку», то есть, принесли максимальную пользу. Далее Эмиль Абрамович очень подробно останавливается над вопросом выбора этюдов и работе над ними, так как при этом очень важен анализ педагогических недостатков пианистического аппарата у ученика и видение его дальнейшего творческого развития. Большое значение Э.А. Росман придавал работе над этюдами в медленном темпе, так как при такой игре легче следить за освобождением игрового аппарата, ощущением контакта с клавиатурой. Для более результативной работы с пианистическим аппаратом Эмиль Абрамович рекомендует педагогам изучать анатомию и физиологию, музыкальную педагогику и психологию. Только глубокое проникновение во внутренний мир и понимание ученика помогут «найти индивидуальные пути решения вопросов его технического и музыкального совершенствования» [2,56]. Именно так работал с каждым из своих учеников Э.А. Росман! То есть в своей методической работе он изложил многолетний результативный опыт и считал нужным поделиться им со своими коллегами-педагогами.

Эмиль Абрамович очень трепетно относился к каждому из своих учеников, как в подборе репертуара, так и в пианистическом и музыкальном развитии. Он не «штамповал» их под копирку: «Не следует менять индивидуальные пианистические приемы ученика, если они естественные и не мешают его нормальному пианистическому развитию, хотя внешне и отличаются от манеры игры педагога. В таком случае следует развивать технику молодого музыканта на основе индивидуального приспособления к инструменту, а не догматично переучивать, чтобы превратить его в свою бледную копию» [2,59].

Единственным, что было непреложным даже в исполнении этюдов – это должно быть высокохудожественным, носить звуковую характерность. Еще одним важным требованием в изучении и исполнении этюдов Эмиль Абрамович считает точность исполнения авторского текста. Причину небрежного исполнения этюдов он видит в неумении ученика слушать себя, в отсутствии самоконтроля. Одним из видов устранения ошибок или технического несовершенства Эмиль Абрамович видит в повторении, но не в формальной муштре, которая иссушает мозг и останавливает техническое развитие, а анализ повторяемого фрагмента: «Что получилось? Что нужно сделать, чтобы следующий вариант был более совершенным?» [2,62]. Повторение также полезно для автоматизации пассажей. Под автоматизацией Эмиль Абрамович подразумевает не только механическую тренировку, но и считает важным автоматизировать и эмоциональную сторону исполнения: «Исполнитель должен стремиться к тому, чтобы следующее повторение было сыграно более осмысленно, красивым благородным звуком, ритмичнее и четче, чтобы каждый новый вариант был совершеннее» [2,64]. Немаловажную роль придает Эмиль Абрамович и постепенному переходу от работы в медленном темпе к работе в быстром темпе: «Нужно найти 5-7, а в каких-то случаях больше промежуточных градаций темпов от медленного к искомому быстрому, добываясь в каждом следующем точности произнесения музыки. Если в следующем чуть более быстром темпе есть шероховатости, то следует вернуться к предыдущему темпу и продолжать шлифовать не получившийся фрагмент. Педагог должен следить за сложным процессом постепенной автоматизации и вносить свои коррективы» [2,64-65].

Для более эффективного преодоления технических трудностей Э.А. Росман рекомендует изучение этюдов отдельно каждой рукой. Полезным считает также способ изучения трудностей одной руки - двумя руками, так как при игре двумя руками пассажи лучше автоматизируются, то есть руки помогают друг другу преодолевать техническую трудность.

Большое значение Э.А. Росман уделял и удобному положению рук на клавиатуре, особенно в произведениях с большим количеством знаков.

На уроках Эмиль Абрамович часто показывал прием «двойной репетиции», который с одной стороны, помогал экономить движения, с другой – придавал особое стереофоническое

звучание исполняемому фрагменту. В своей методической работе Эмиль Абрамович рекомендует использовать этот прием для расширения своих исполнительских возможностей.

Одной из важных проблем Эмиль Абрамович считает возможность отдыха во время исполнения этюдов или других технически трудных произведений. Умение находить места освобождения аппарата в этюдах, где идет непрерывный поток шестнадцатых или тридцатьвторых нот – задача выполняемая, считает Эмиль Абрамович. Далее он подробно останавливается на этюде Черни, опус 299, №24. Он показывает точки опоры и места переключения от одного вида техники к другому, которые являются местами передышки и освобождения руки, что дает возможность благополучно сыграть этюд до конца свободными руками.

Другой важнейшей задачей развития техники Эмиль Абрамович считает воспитание аппликатурных принципов. С особым вниманием он считает нужно относиться к авторской аппликатуре, особенно в этюдах Черни и Клементи, так как она решает не только двигательные, но и художественные задачи. Для облегчения исполнения трудных пассажей Э.А.Росман рекомендует не повторять один и тот же палец, при одновременном движении обеих рук находить симметричную аппликатуру. Считает желательным совпадение первых пальцев, что облегчает координацию движения и придает исполнению виртуозность, легкость и помогает быстрее автоматизировать пассаж.

Одной из сложнейших задач фортепианной техники Эмиль Абрамович считает подкладывание и перекладывание первого пальца, решение которой помогает преодолеть такую проблему, как выход за пределы позиций. Тут Э.А.Росман подробно останавливается на принципах так называемой «трехпалой» и «пятипалой» аппликатуры. Сторонниками трехпалой школы аппликатуры являются Черни и Лешетицкий. Они считали, что в одноголосных пассажах нужно применять в основном 1, 2 и 3 пальца, где 1-ый палец играл роль своего рода «рычага» для непрерывности передвижения по клавиатуре. Отсюда и частая смена позиций. В свою очередь, Лист и Бузони проповедовали пятипалую аппликатуру, которая уравнивала роль всех пальцев. Кроме подкладывания стало возможным перекладывание пальцев, 1-ый и 5-ый пальцы употребляли на любых, в том числе и черных клавишах, что было невозможно при трехпалой аппликатуре. При этом уменьшается количество позиций, что дает выигрыш в скорости движения. Если преимущество трехпалой аппликатуры в стремлении клавишному *legato* при слиянии позиций, то при пятипалой аппликатуре происходит как бы бросок от первого пальца к пятому и далее 1-ый палец как бы перебрасывается через 5-ый, что приводит к пусть небольшому разрыву единой линии, *legato* становится менее «связанным», ближе к *non legato*. Конечно, пятипалая аппликатура требует особенной натренированности, сноровки, поэтому очень мало используется в среднем звене музыкального образования. В то же время, она неуместна в произведениях Черни, Моцарта, Бетховена, а стилистически уместна в произведениях Листа.

Очень часто на уроках Э.А.Росман показывал ученикам различные варианты работы над виртуозными произведениями. С этими способами технической работы Эмиль Абрамович делится и в своей методической работе. «Педагог должен искать в сложном простое, разделить трудные пассажи на составные элементы, составлять вариант сначала для преодоления трудностей пассажей, а затем переходить к более крупным построениям» [2,73]. Далее Эмиль Абрамович предлагает различные варианты работы над шестнадцатыми: пунктирный ритм (шестнадцатая с точкой и тридцатьвторая и наоборот – тридцатьвторая и шестнадцатая с точкой); восьмая с точкой и три тридцатьвторые; работа триолями и т.д. На уроке он часто предлагал работать с акцентами на разные доли в триолях: сначала на первую, потом на вторую, третью. Разные фигурации длительностей на одну единицу времени – излюбленный метод Эмиля Абрамовича. Также часто он предлагал играть на *piano* или даже на *pianissimo* пассажи, написанные *forte* и наоборот. Предлагал играть различную динамику в разных руках. Изменения артикуляции: то, что написано *legato*, играть *staccato* и наоборот. Транспонирование в другую тональность, что сам Эмиль Абрамович делал блестяще.

Э.А.Росман рекомендует находить новые варианты работы над трудными местами, но все они должны быть целесообразными.

В заключении Э.А.Росман пишет, что надеется – его методическая работа может стать полезной педагогам в их практической деятельности. В свою очередь я хочу отметить, что ни данная статья об Эмиле Абрамовиче Росмане, ни сами его методические работы не отражают в полной мере личность, безмерный талант Педагога, Музыканта, Просветителя, Человека, каким был наш дорогой Учитель!



Э.А.Росман на уроке с Жакеевой Г.С.

Литература и источники:

1. «Асыл мұра – аманат» (составители Жакеева Г.С., Сембаева М.Б., Турабаева Р.С., Козыбаева А.А., Алматы, 2014)
2. Э.А. Росман. «Методические работы по различным аспектам фортепианного исполнительства» (Алматы, 2006)

О ПЕДАГОГЕ ГУЛЬЖАН КАЗЫБЕКОВОЙ И ЕЕ УЧЕНИКАХ (ВПЕЧАТЛЕНИЯ ЯПОНСКОГО МУЗЫКАНТА)

Саито Момо
Япония, г. Айти

В 2023 году музыкальный мир услышал два ярких имени из Казахстана: Бекзат Рақымов и Еламан Ернур. Первое имя стало широко известно после взятия Гран-При на V Московском международном конкурсе пианистов имени Владимира Крайнева, который проходил в марте 2023 года. Автор посещала прослушивание второго тура и финал с оркестром. Он оставил крайне поразительное впечатление: яркий пианист, не лишенный сарказма, виртуоз, способный правдиво и точно передать музыкальные образы, радуя публику блестящей игрой. А после яркой победы Рақымова Бекзата, через некоторый период,

на сцену XVII Международного конкурса вышел Еламан Ернур. В истории этого крупнейшего мирового конкурса Ернур стал вторым участником в номинации «Фортепиано», после победы Алима Бейсембаева²⁷ на XVI Международном конкурсе 2015 года. Стоит отметить, что Ернур Елеман представитель казахстанской пианистической Школы, закончивший Республиканскую казахскую средне-специальную музыкальную школу для одаренных детей имени Ахмета Жубанова. Другими словами, можно сказать, что он был первым представителем из Казахстана, среди молодых пианистов. По моим наблюдениям, в его игре нет заметного развлекательного элемента, это философский и вдумчивый тип игры и тип музыканта. Он манипулирует клавишами фортепиано, как будто рассказывает



стихотворение, выражая все человеческие эмоции и ментальный «ландшафт». Он выбрал фортепиано не для того, чтобы на нем играть, а как один из способов для разговора с этим миром, либо с Богом — это выглядит именно так...

Для меня удивительно то, что эти новые казахстанские звезды с разным музыкальным характером и стилем исполнения учились у одного педагога в школе. Было интересно узнать, кто является учителем, кто заложил фундаментальные основы этим молодым музыкантам. Итак, во время своего личного путешествия на летних каникулах мне посчастливилось взять интервью у педагога РКСМШИ им. А. Жубанова, отделения специального фортепиано - Гульжан Каипбековной Казыбековной.

В статье также лежит интервью, которое состоялось и с выпускником ее класса Еламаном

Ернуром (мы учились в одном классе, в ассистентуре-стажировке Московской консерватории с 2018 по 2020 г.г.)

По словам Гульжан Каипбековны, воспитание пианистов высокого уровня не носит массового характера: «У меня не так много учеников, некоторые, например, были вынуждены сменить направление деятельности из-за травмы или непредвиденных обстоятельств во время обучения. Специализированное музыкальное образование – это элитарный тип воспитания творческих личностей, постоянно идет требовательный отбор в подготовке исполнителей - артистов пианистического искусства.»²⁸

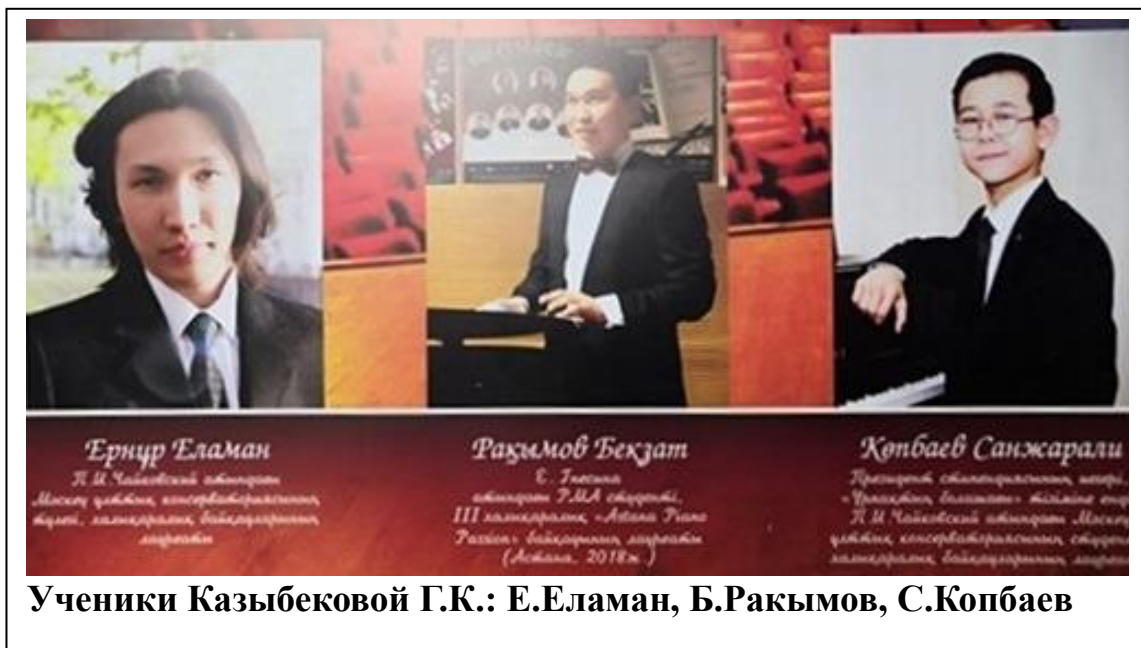
Кроме педагогической работы Гульжан Каипбековна долгие годы посвятила работе концертмейстера, аккомпанируя учащимся на всех отделениях школы. С 1985 года по 1989 она работала на отделении общего фортепиано, а с 1989 года она преподает на отделении специального фортепиано.

Ниже приводится стенограмма интервью, которое я провела с Еламаном Ернуром о его воспоминаниях учебы в стенах любимой школы в классе педагога Казыбековной Г.К., а также воспоминания о ее методах обучения от других ее учеников.

²⁷ Алим Бейсембаев родился в 1998 году в Алматы, начал играть на фортепиано в возрасте пяти лет. В сентябре 2008 переехал в Москву, чтобы учиться в Центральной музыкальной школе. В том же году он победил на Международном телевизионном конкурсе "Щелкунчик". Проведя два года в Москве, переехал в Англию, чтобы продолжить обучение в Школе Перселла для молодых музыкантов. Победитель Международного конкурса пианистов в Лидсе (2021).

²⁸ Включая двоих, не закончивших обучение, но продолжающих учебу в Москве - Санжарали Копбаев и Расул Абдугулов, были 10 учеников у Казыбековной.

Вот какими впечатлениями делится Еламан Ернур: «Школьные годы у меня начались с 5 лет. Все еще помню, как я в первый раз вошел на школьную территорию, также помню длинный коридор музыкального корпуса... тогда все казалось огромным! Первое знакомство крепко осело в памяти, помню, зашел в класс Гульжан Каипбековны, она встает со своего стула около инструмента, здоровается со мной. С этого момента она становится для меня Гульжан апай и если говорить образным языком, начинается увлекательная стройка моего фундамента как музыканта, с годами эти стены мы поднимали вместе и это было удивительное время. Естественно, школьные годы очень важные годы, та основа, которую ты получаешь в детстве - на всю жизнь. В этом случае у педагога просто невероятная ответственность. Высокая ответственность и высокая творческая результативность – так справляется по сей день с этой нелегкой задачей Гульжан Каипбековна. Высокий результат обучения ее учеников доказательство того, что она свое дело выполняет на все 200%, потому что это тот тип педагога, который живет творческим ростом и прогрессом своих воспитанников. В нашей школе у каждого педагога есть свой неповторимый индивидуальный подход к ученику. У Гульжан апай есть сверхактивный энергетический посыл, катализатор, она любого ученика, даже самого замкнутого, раскроет. Нам ученикам она интересна как личность, пример для подражания даже в жизни: она много читает, ходит на мастер-классы, слушает много концертов, записей, анализирует. Каждый раз делает открытия для нас, чтобы мы чувствовали музыку через другие виды искусств, расширяли кругозор. В процессе работы над произведениями она меняет это тонко и чутко, всегда есть новый подход к «видению» произведения, фантастические, неслыханные красоты, которые ты можешь открыть в каждом произведении. В конце концов, ты понимаешь, что музыка это не просто увлечение, это



важная часть тебя самого!

Я был учеником седьмого класса, когда в школу пришли обучаться Бекзат Рақымов, а через два года, Санжарали Копбаев. Оба с малых лет подавали большую надежду. У Бекзата замечательные виртуозные данные, всегда играет энергетически наполнено, его игра мне немного напоминает манеру Эмиля Гилельса.

У Санжарали первым делом собранность, безупречность, аккуратность до уровня перфекционизма, по моим наблюдениям, напоминает стиль игры Андрея Гаврилова (победитель конкурса П.Чайковского). Про него Гульжан апай говорила, что из всех учеников у Санжарали сильный характер. Педагог работала с нами, как со взрослыми, серьезно, динамично. Иногда я плакал, доводилось плакать и Бекзату, но Санжарали не давал себе такую слабинку. Но Гульжан Каипбековна настойчиво развивала в нас сильные качества

человеческого характера и профессионалов. По ее словам, например, очень перспективным считался Бекзат, его руки очень хорошо сложены на самые виртуозные вещи, тут природа щедро наградила пианистическими данными. Что касается меня, Гульжан апай говорила: «- Арқасы бар!», что в переводе на русский язык означает артистизм, считая, что на сцене я играл лучше, чем в классе. Также Гульжан апай подчеркивала великолепные возможности и способности девочек – учениц, таких как Амира Сатей, Алуа Сухамбаева и многих других. Каждый ученик нашего педагога проходит большой школьный репертуар, это коснулось и нас, троих ее учеников. Думается, что мы хорошо освоили рояль, мы всегда между собой общаемся на равных, но несмотря на братские отношения между учениками, наш педагог (и это один из ее методов воспитания учеников) постоянно подчеркивала, что мы конкуренты, каждый из нас творческая индивидуальность. Это ценный совет еще больше сплачивает нас. Прошли школьные годы, сейчас мы «во взрослой категории», где мы находимся в высочайшей степени конкуренции и это каждого из нас продвигает вперед. Друг для друга мы служим, в каком-то роде примером, часто слушаем игру, репетиции и выступления друг друга, делаем замечания, говорим пожелания, даём советы и рекомендации, это помогает и поддерживает, развивает и дает новые цели. Я надеюсь, это творческая продуктивная конкуренция и отношения продолжатся на долгие годы...»

Завершая свою небольшую статью-интервью выводами из наблюдений за игрой и после общения с учениками блестящего педагога хотелось бы отметить следующее: метод воспитания Казыбековой Г.К., талантливых детей и система специализированного музыкального образования стоит на высоком уровне, конкурента на международной творческой арене, является предметом серьезных исследований в будущем и актуальна на современном этапе. Талант педагога и завоевания учеников представляет уникальность ее методики и благодатную творческую «почву». Как представитель творческой среды, автор с нетерпением ждет обмена и сотрудничества Казахстана и Японии, где связующим звеном будет фортепианное образование.

Литература и источники:

1. Музыкант Бекзат Рақымов завоевал Гран-при V международного конкурса пианистов в Москве: [Электронный ресурс] //Международное информационное агентство «Казинформ». URL: https://www.inform.kz/ru/muzykant-bekzat-rakymov-zavoeval-gran-pri-v-mezhdunarodnogo-konkursa-pianistov-v-moskve_a4052036. (Дата обращения: 28.02.2024).
2. Беседа Г. К. Казыбековой с автором от 10 августа 2023 года // РКСМШИ для одаренных детей им. А. Жубанова. Публикуется с согласия Казыбековой. Г. К.
3. Онлайн-Беседа Е. Е. Ернура с автором от 27 февраля 2024 года // Zoom Е. Е. Ернура.



Саито Момо во время посещения
РКСМШИ им. А. Жубанова

ТРАНСФОРМАЦИЯ КЫРГЫЗСКОГО ФОЛЬКЛОРА В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. БУРШТИНА

Байсалова А.Т.

Кыргызская Республика, г. Бишкек

Глобализационные процессы, охватившие различные направления человеческой жизнедеятельности, оказали огромное влияние на социально-общественную, политико-экономическую и культурную жизнь. Сфера музыкального искусства не явилась исключением. Едва уловимая грань между исключительным (уникальным) и отличительным (специфическим), всеобщая многофункциональность культурных форм приводят к стиранию национальной идентичности. Эра глобализации подвергла испытанию на прочность национальное многообразие человечества посредством массовых культур и противостоят этому испытанию возможно только при упорном и убежденном (сознательном) обращении к истокам (традициям), сохранение национальных и культурных ценностей. Синтез национально-традиционной культуры и современное творение композиторов в условиях глобализации содействует (благоприятно содействует) национальному возрождению и становится коммуникативным инструментом и двигателем культурного согласия, создавая платформу созидания глобального общества и сохранения национальной особенности как явления. Ярким примером плодотворных культурных процессов служит музыкальное искусство Кыргызстана конца XX - начала XXI столетия, где вопросы сохранения идентичности и самобытности языковой и традиционной культуры приобретают острую актуальность. Такие факторы как обретение независимости, переход на иные социально-экономические структуры имели положительное влияние на развитие культуры и искусства страны с позиции пробуждения и активизации национального самосознания и развития духовной культуры. Музыкальное искусство страны получило новый толчок.

Новые принципы формообразования и композиционные методы характеризуют творчество композиторов Кыргызстана последние десятилетия XX и начала XXI века. Значительно обогатился мелодический язык, ритмика, гармония, фактура и принципы формообразования. Композиторы стремились найти индивидуальное решение значимой социальной проблематики и воплотить ее в своем творчестве, что проявилось в большом разнообразии средств выразительности и изменением (расширении) жанровых границ. Задача национального претворения отлично осуществляется композиторами разных поколений, но в общем, творчество современных композиторов Кыргызстана обнаруживают одно из многообещающих и важных направлений - сохранения традиционных культурных ценностей. В стремлении выработать индивидуальный почерк, композиторы применяют современные техники композиции, сохраняя, при этом черты национальной музыки.

Синтез профессионального композиторского творчества и народной музыки, обращение к фольклору и творческое его познание приобретает большую значимость в последние годы. Современные композиторские элементы музыкальной речи, принципы и способы применения фольклора можно встретить в разных жанрах и формах европейской музыки. Фортепианная область творчества не является в это смысле исключением.

Новый, для национальной культуры Кыргызстана, вид профессионального музыкального искусства - фортепианная школа, зародилась и сформировалась в период с 1920-1960 гг., пройдя путь от первичных экспериментов гармонизации народных мелодий до формирования современного национального фортепианного стиля. Самобытность и неповторимость процесса развития кыргызской фортепианной музыки прочно связана с уровнем освоения новых жанров и форм, средств музыкального языка и инструментов композиции XX века. Традиционное музыкальное мышление кыргызского народа сохранило по настоящее время основные формы бытования, отличительные особенности которых не характерны ни для европейских, ни для восточных культур. Основная особенность - независимое, самостоятельное развитие инструментальной и вокальной традиции.

А.В. Затаевич писал: “Центр тяжести киргизской музыкальности, наиболее ценное, значительное и оригинальное, что этот народ может со своей стороны привнести в сокровищницу музыки, заключается не только в его песнях (обону), сколько именно в пьесах для народных инструментов(кюу),являющих собой образцы своеобразной музыкальной культуры, большого технического мастерства, умения широко и цветисто использовать природные свойства скромных инструментов а иногда и в миниатюрах дать значительное содержание”

Фольклорные жанры киргизской музыки отличаются общими признаками, которые характерны народному творчеству в целом: ранее историческое происхождение, изустная передача, анонимность, поливариантность, импровизационность в форме и манере исполнения. Свойственная ей эмоциональная сдержанность, присутствие которой можно наблюдать в произведениях юмористических, так и в печально -скорбных произведениях. Вокальное творчество представлено одногласно, игра в ансамбле, многоголосное пение у киргизов не практиковалось и до советского периода, в инструментальной музыке практиковалось двух-и трехголосное изложение, а местами и четырехголосное сочетание (при инструментальном сопровождении комуза). Метрика киргизской музыки свободная и многообразная, как в песенных, так и инструментальных образцах, где присутствуют ясные и простые ритмические комбинаций, без признаков “восточной “музыки. Сочетание своеобразных стилевых признаков киргизской музыки вызвано тематическим содержанием песенных и инструментальных жанров, богатыми исполнительскими традициями и отличительными свойствами многих других средств выражения, возникших в исторических условиях жизни народа. Богатство содержания, своеобразие композиционных средства, метроритмические и жанрово-тематические особенности отличают музыку для комуза и представляют большой интерес для исследования. Характерно отличительным свойством киргизской традиционной культуры представляется многожанровое, высокоразвитое инструментальное искусство, которое присуще народам ведущий кочевой образ жизни. Күү -исконный термин киргизской народной инструментальной музыки, обозначающий инструментальный наигрыш, пьесу. Образная палитра күү охватывает содержание широчайшего спектра от эпоса до комедийных образов. (1) Часто названия күү указывают на манеру исполнения, несет информацию о месте и времени, причине создания наигрыша, способ настройки инструмента. Большая часть киргизских народных инструментальных күү программны. Исследователи отмечают сюжетную повествовательность, представленную в ясной, открытой форме.

В киргизских күү представлены два типа программности: сюжетный и обобщенный. Сюжетный тип включает песенные и игровые пьесы, при исполнении которых исполнитель сопровождал словесными комментариями относящихся к истории создания и содержания. Обобщенный тип, как и непрограммные наигрыши, не нуждаются в пояснениях. Формообразующие и драматургические принципы в күү складывались и передавались из поколения в поколение в течении многих веков. Основу күү составляет краткая тема, обладающая большим потенциалом к развитию через вариативность. Эта тема в дальнейшем проходит ритмические, интонационные, гармонические, фактурно-структурные изменения. В зависимости от программности и сюжета, драматургия күү представлена в двух видов: *монотематическая и политематическая*. В куу первого вида происходит постепенная трансформация основного образа и контраст производного. Во втором виде можно наблюдать яркие контрасты- сравнения, межтематическое развитие, рождение нового образа в пределах основного, поглощение прежнего образа в сквозной динамике обновление, сочетание прерывистости (дискретность) и единства. Метроритм - безспорно, наиболее яркая сторона народной инструментальной музыки, один из ведущих средств выразительности. Акценты, маркатное "подчеркивание" музыкальной мысли, в значительной степени заметная стилистическая черта киргизских куу, в сравнении с кантиленной интонации, текучесть, ритмическая завуалированность. Также необходимо отметить такую черту как членимость целого, выраженная через цензурность. Темповой диапазон изменяем, хотя подвижных и

быстрых күү в традиционном наследии гораздо больше чем медленных. Также широкое распространение получили умеренные темпы. Разнообразен и масштаб күү-от лаконичного тезиса, образующую законченную художественную форму, до полного развернутого музыкального” симфонического “полотна. Этимология кыргызской инструментальной музыки складывалась из различных жанровых, видовых структур, каждая из которых на протяжении многовековой истории, следовала своему пути развития. Инструментальную музыку устной традиции можно подразделить следующим образом: музыка для комуза, для кыяка, для темир комуза. Народная любовь, огромный и разнообразный репертуар, жанрово-тематические, ритмические особенности и своеобразие форм-все это позволяет анализировать музыку для комуза с разных сторон. По внешним признакам музыку для комуза можно разделить на три группы: а) песенные күү-миниатюры (обон күүлор); б) виртуозно-игровые, характерные күү (айтым күүлор); в) крупномасштабные классические күү (залкар күүлор). В первую группу входят инструментальные пьесы, в основе которых заложены мелодии (обон) народных песен. Они различаются по своему содержанию, форме и исполнительской технике и делятся на эпические, исторические, лирические, трагические, бытовые, патриотические, детские и др. Сюжетность и яркая образность создает определенный тип программности произведений. Наиболее распространенные күү эпического характера по форме являются инструментальными миниатюрами. Влияние искусства сказителей на формирование инструментальных жанров несомненно-разрабатывая мелодии и сюжеты известных эпико-исторических песен, исполнители становились создателями “инструментального эпоса”, где не только инструментальная форма выражения отличали от ее первоисточника, но и насыщенность, глубина музыкальной интерпретации эпических образов.

”Сарынжы-Бокой”, ”Гулгаакы”, ”Курманабек”, ”Каныкейдин арманы” -яркие примеры этому. Напоминая куплетно-строфную структуру кыргызских народных песен, форма песенных күү в каждом отдельном случае обнаруживает индивидуальное решение, а в более развитых миниатюрах преобладает вариационность и импровизационность. Вторая группа-наиболее самобытная и колоритная жанровая группа кыргызской инструментальной народной музыки. Пьесы этой группы характеризуются особой виртуозностью, своеобразным программным содержанием, крупной техникой игры (кол ойнотуп чертүү). Темпераментность игры, зрелищность в поведении музыканта и в обращении с инструментом, поддерживающая наглядность образа подсказало другое название как “концертно-эстрадного стиля исполнения”. Программность таких күү приближается к обобщенному типу вследствие большой сложности и глубины произведений. Одной из отличительных черт виртуозно-игровых күү является присутствие театрально-эксцентрических элементов, что вносит национальное своеобразие, самобытную жанровую окраску. Эти произведения рекомендуются не только слушать, но и смотреть, дабы не пропустить зрелищные моменты. “Ак тамак, Кок тамак”, “Ак куу”, “Сары барпы” являются яркими примерами виртуозно-игровых күү. К третьей группе относятся крупномасштабные классические күү. Вторая и третья группы являются жанрами концертной музыки устной традиции. В творчестве профессиональных комузистов традиционно-классического направления получили развитие крупномасштабные классические күү (залкар күүлор). Это “Камбаркан”, “Ботой”, “Шынгырама”, “Кербез” и их жанровые вариации.

Сформировавшиеся в далеком прошлом и приобретая большую популярность, эти күү, передаваемые от одного мастера к другому устным путем, составили определенный прототип комузной музыки, накладывая на исполнителя одновременно роль создателя, исполнителя и популяризатора индивидуального творчества. Основываясь на множественных вариантах одноименных пьес и естественной трансформации количества в новое качество возникли жанровые стилевые черты күү. В результате эти күү и другие классические инструментальные пьесы образовали систему одноименных жанров. Ботой является одним из распространенных концертных инструментальных произведений. Ботой (в переводе-верблюжонок) имеет скрытую программу. Выделяется структурное и тематическое, стилевое

разнообразие: одни предстают в спокойно-элегическом характере, с простой композицией, иные же предстают в наступательном, динамическом характере и исполняются в стремительных темпах. Таковы “Токтогулдун ботою”- мягкий, нежный күү, “Мураталынын ботою”-колыбельно-убаюкивающий күү, “Жумалак ботой” -жизнерадостный, и “Маш ботой” -темпераментный и зажигательный. В пьесах первого типа отражена трагедийная программность, когда в пьесах второго типа эмоционально-экспрессивное содержание. В процессе развития творческого мышления музыкантов слово “ботой” обрело значения обобщенного термина, отличающую разновидность без программной концертной инструментальной пьесы. Несмотря на различия, “ботой” сохранил общие родственные черты как: квинтовый строй комуза (в котором исполняется” камбаркан”), что сближает их по гармоническому строению и фактуре.

Стремительно развивающееся профессиональное музыкальное искусство Кыргызстана в XX веке представляло собой соединение академической европейской музыки и богатейшего наследия традиционной культуры. На начальном этапе, в довоенный период развития кыргызского профессионального искусства академическая музыка использует фольклор для прямого заимствования и обработок. Так называемый “цитатный” период представлен яркими образцами таких произведений.

С 1970 -х годов фольклорные мелодии проходят путь творческого переосмысления, в процессе которого происходит их обогащение индивидуальными чертами композиторских стилей и вплетение его в модель современной музыки. Отражение, преломлением традиционного и нового, индивидуальное восприятие народного и академического можно наблюдать в творчестве Кыргызских композиторов.

Весьма показательным в этом направлении представляется творчество Михаила Григорьевича Бурштина (1943 г.р.). (2) Выпускник Ташкентской консерватории фортепианного (класс Литвиновой А.М.) и композиторского факультета (класс Малахов А.А. и Мушель Г.А.).

С 1968 года Бурштин работал в Кыргызском государственном институте имени Б. Бейшеналиевой, успешно совмещая исполнительскую, педагогическую и композиторскую деятельность. Абсолютное большинство произведений Бурштина написано для фортепиано. Этому не приходится удивляться, так как он являлся одним из ведущих пианистов-исполнителей Кыргызстана, первым исполнителем многих фортепианных и камерно-инструментальных произведений. Интерес композитора охватывает широкий диапазон жанров, многообразие которых представлено, с одной стороны программными циклами для детей, с другой стороны, “Рапсодия-баллада” Памяти Виктора Хары”, музыка к спектаклям, около 20 каденций к концертам Ф. Бенды, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, свыше 40 обработок кыргызских песен, транскрипциями для фортепиано. Бурштин внесла весомый вклад в кыргызское исполнительское искусство. Бесспорен вклад композитора в современную фортепианную литературу: произведения М. Бурштина получили высокую оценку музыкальной общественности и занесены в концертно-исполнительский и педагогический репертуар.

Творчество Бурштина, яркое и многообразное, выходит за границы типичных-общепринятых жанрово-образных представлений, утвердившихся в кыргызском музыкальном профессиональном направлении. Оригинальные и смелые эксперименты композитора с жанровыми оригиналами искусства прошлого и настоящего.

С использованием своеобразных, самобытных средств музыки XX столетия в области формы, лада, гармонии, метроритма и инструментовки, где автор добивается цельности и художественной убедительности, определили, сформировали стиль композитора. Результатом этого явились произведения музыкально-театральных, симфонических, вокальных и инструментальных жанров больших и малых форм: Вторая симфония (1970), балет “Жаныл Мырза” в соавторстве с К. Молдобасановым (1984), «Кош кайрык» для оркестра кыргызских народных инструментов (1981), Вариации на тему А. Малдыбаева для виолончели с

фортепиано (1977), «Легенда о Матери-Оленихе» для двух фортепиано и чтеца (1987), свыше 60 обработок кыргызских песен.

С 1993–2009 годы этот ряд пополнился такими сочинениями как «Сказ о Манасе», «Ак концерт», «Бухарские танцы», «Лирическая сюита» для голоса и фортепиано многое другое. Отметим фортепианные произведения Бурштина, непосредственно связаны с фольклором: Поэма-рапсодия (к 50-летию образования Киргизской ССР, 1973), Концертино № 2 (1978), Соната №3 (1974), десять концертных транскрипций сочинений К. Орозова, Б. Туманова, А. Огонбаева, К. Молдобасанова, Н. Давлесова, написанных в разные годы и др. Необходимо добавить к этому, что помимо фольклорной программности, Бурштин предпочитает «вкраплять» в ткань своих сочинений характерные элементы киргизского мелоса, метроритма, использовать особенности формообразования.

Рассмотрим пример фортепианной пьесы, где используя программность, яркие, колоритные средства музыкального языка, Бурштин по-новому претворил звуковые и выразительные особенности национального элемента, где грамотное и искусное сочетание технического и художественного начала отразилось в воплощении замысла фортепианной транскрипции «Маш ботой», которая является транскрипцией одноименного күү Атая Огонбаева. Бурштин в совершенстве овладел мастерством создания фортепианных транскрипций-его творения наполнены красотой, фантазией, виртуозным блеском и удивительными колористическими находками. Руководствуясь творческой интуицией, чутким и тонким художественным вкусом, автор минимизирует свои дополнения, подчеркивая достоинства оригинала. При всем при этом, композиторский почерк Бурштина узнаваем благодаря характерному звучанию, динамичности и выразительности.

Какова же фортепианная обработка Бурштина? Это искусная обработка для фортепиано передающая звучание комуза преимущественно с помощью уникальной фактурой фортепиано и мастерским сочетанием регистровых красок, характерных для данного инструмента. Композитор сохраняет форму, темп, размер и модальную основу миксолидийского лада, которая во многом определяет национальную специфику мелодической линии, особенно ее попевку, построенную на нисходящем тетраорде от I ступени к V. Варьируя ладовые особенности кюя, «Маш ботой» автор привносит в фортепианную музыку импровизационную природу комузнок инструментальной традиции. Динамика фортепианной транскрипции изобилует звуковыми нарастаниями и спадами. Пьеса начинается коротким вступлением – в котором главенствующая роль принадлежит ритму. Упругая, напористая ритмика вступления задает танцевальное остинато и становится тактовой ритмоформулой всего күү. Композитор использует ударную трактовку фортепиано и фактурные приемы пиццикато, глассандо, имитирующие тембровый колорит комузной музыки, и старается максимально приблизить звучание рояля к звучанию струнного этнического инструмента. Система музыкальных средств выстроена на единой основе – интонационной природе күү.

Фактурные образования ориентированы на подчеркивание фортепианной специфичности произведения. Композитор учел, что интонационная основа күү неразрывно связана с его исполнительской природой, с природой инструмента. Он стремился к достижению метроритмического единства с первоисточником, но в новом фактурно-расширенном качестве. Впечатляет темповое решение пьесы, подражающее зажигательности инструментальных күү. Именно необычайно быстрый темп, вполне типичный для специфики комузной игры, становится исполнительской трудностью для пианиста. Поэтому данная пьеса предназначена более для концертного репертуара пианистов, нежели для учебного, ибо участники фортепианного ансамбля должны обладать весьма развитыми техническими навыками, хорошим чувством метроритма и сценической выдержкой. Фортепианный стиль Михаила Бурштина разумно синтезирует опору на традиционное формообразование и расширенную тональность с оригинально переосмысленными приемами техники композиции XX века. Существенными в творчестве Бурштина является мастерски претворенные в фортепианных произведениях элементы кыргызского фольклора, в форме

транскрипций и цитирования, в попевках, интонациях, ритмах традиционной музыки того народа, с которым он жил и работал в течении многих лет. Творчество Бурштина имеет непреходящее значения для музыкальной культуры Кыргызстана, а его произведения стали репертуарными не только на просторах стран СНГ но и за их пределами.

Литература и источники:

1. Виноградов В.С. Вопросы развития национальных и музыкальных культур в СССР. М., Искусство, 1961. - 111 с.
2. Виноградов В.С. Киргизская народная музыка - Бишкек 2002. -Ф.: Киргизгосиздат, 1958. - 301 с.
3. Дюшалиев К.О киргизской народной музыке. Фрунзе: Кыргызстан,1984.
4. Затаевич А. 250 киргизских инструментальных пьес и напевов. - М.,1934.
5. Затаевич А.В. Киргизские народные инструментальные пьесы и напевы. - М., Республика, 1971 – 60 с.
6. Кийизбаева Л. Фортепианная музыка М. Бурштина как проявление интернациональной сущности советского композитора/ Актуальные вопросы развития культуры и искусства Киргизии в свете решений XXVI съезда КППС- 1982.с.26-37.
7. Композиторы Кыргызской Республики: Справочник. -3-е издание доп.-Б.: Учкун, 2008. – 92 с.
8. Кузнецов А.Г. Творцы и интерпретаторы: Очерки о киргизских музыкантах. [2, 107-108).
9. Надыршина К.Л. Киргизская фортепианный концерт. /Очерки о киргизской фортепианной музыке. 1984, с 50-65.
10. Рябов А., Склютовский А. Киргизская фортепианная музыка: Методические заметки. - Ф.: Мектеп,1982. -48с.
11. Рябов.А.Об исполнении фортепианных произведений киргизских композиторов. /Очерки о киргизской фортепианной музыке. -1984, с 71- 81.

К 70-ЛЕТИЮ АНВАРА ЭРГАШЕВА – ЯРКОГО ПРЕДСТАВИТЕЛЯ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ УЗБЕКИСТАНА

Султанова Е.Р.

Республика Узбекистана, г. Ташкент

Анвар Юлдашевич Эргашев – выдающееся явление музыкальной культуры Узбекистана рубежа XX – XXI в.в., яркий представитель композиторской школы страны. Его исключительная индивидуальность наполнена неустанным творческим трудом и интересна для исследования и изучения. Он является автором большого количества сочинений, написанных в различных жанрах: от миниатюрных пьес для фортепиано до балетов и музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам.

Анвар Юлдашевич Эргашев родился 19 апреля 1954 г. в г. Фергана в музыкальной семье. Его отец, Юлдаш Эргашевич Ергашев, окончил Московскую государственную консерваторию по специальности «Военное дирижирование».

Начальное и среднее музыкальное образование Анвар Юлдашевич получил в Фергане, тогда же начал проявляться и его композиторский талант – в возрасте 16 лет он начал писать прелюдии для фортепиано. В 1972 г. он окончил Ферганское музыкальное училище как пианист и в том же году поступил в Ташкентскую государственную консерваторию по специальности «фортепиано», закончив ее в 1977 г. в классе доцента Евлампиева.

Во время учебы в консерватории Анвар Юлдашевич познакомился со своей будущей супругой Намуной, талантливым музыкантом, музыковедом, с которой он счастливо прожил в браке всю жизнь.

Поскольку композиция всегда оставалась органичной составляющей его творческой жизни, он в 1986 г. также окончил отделение композиции Ташкентской государственной консерватории (класс Таджиева), а в 1994 г. – еще и отделение оперно-симфонического дирижирования (с ним работали такие мастера, как З. Хакназаров, К. Усманов и Б. Мансуров).

Свою композиторскую деятельность А.Ю. Эргашев совмещал с активной концертной деятельностью в качестве дирижера: он являлся художественным руководителем и главным дирижером симфонического оркестра ГАБТ им. А. Навои и главным дирижером Национального симфонического оркестра Узбекистана. В его театральном дирижерском репертуаре – «Хумо» (А. Эргашев), «Раймонда» (А.Глазунов), «Сельская честь» (П. Маскани), «Тоска» (Дж. Пуччини), «Паяцы» (Л. Леонкавалло), «Спящая красавица» (П. Чайковский).

А.Ю. Эргашев был очень разноплановым композитором – ему были интересны различные жанры и направления.

Он является автором балетов «Хумо» (2005) и «Чеховиана» (2010), “Doston-musik” для камерного оркестра (1994), Концерта для фортепиано с оркестром (1986), Концерта для виолончели с оркестром (1985).

Он также внес значительный вклад в развитие камерно-инструментальной музыки – его перу принадлежат фортепианное трио (1985), соната для скрипки и фортепиано (1987), «Восточное каприччио» для кларнета и фортепиано (1994), «Поэма» для флейты и фортепиано, а также пьесы для различных инструментов.

А.Ю. Эргашеву - автор оперетты «Крошка» (1990), музыкальных комедий «Анковлар чайкови» (1990) и «Убей меня, голубчик» (1995) и мюзиклов «Солнце над мельницей» (1991), «Королева змей» (1995) и «12 месяцев (по мотивам С.Маршака)» (1995), «Сказка зимнего леса» (2011).

Его музыкальные сказки для детей «Балли улокча» (1986), «Яраш-яраш» (1988), «В стране волшебных букв» (1989), «Снежная королева» (1997), «Морозко» (1999), «Маленький Мук» (2005), «Золушка» (2019) и другие проходили во время зимних каникул с аншлагом.

А.Ю. Эргашев проявлял большой интерес к драматическому театру. Он написал музыку к драматическим спектаклям «Там, где плачут кони» (1995), «Горизонт» (1995), «Сохибкирон» (2000), «Аль-Фаргони» (2005), «Бир кадам йул» (2005) и др.

Постановки спектаклей осуществлялись на сценах таких театров, как ГАБТ им. А. Навои, Национальный Академический театр драмы, Ташкентский театр оперетты, Музыкальный театр им. Муками, а также музыкальных театров в различных городах Российской Федерации – Иркутска, Екатеринбурга, Волгограда, Оренбурга, Иваново и других.

А.Ю. Эргашев не обошел вниманием и эстраду – он автор музыки песен многих известных отечественных исполнителей, в том числе ставшей популярной песни «Бахт узи нимадир» в исполнении Насибы Абдуллаевой.

Много музыки написано А.Ю. Эргашевым и для кино – он был членом Художественного совета Национального агентства «Узбекино». Из-под его пера вышла музыка к художественным фильмам «Золотая голова мстителя» (1986), «Вечера в белом домике» (1987), «Битва трех королей» (1989), «Шерали и Ойбарчин» (1989), «Исходные данные – смерть» (1990), «Ангел в огне» (1991), «Верни мою звезду» (1995), «Шариф и Мариф» и многих других. Последней работой композитора была музыка к фильму «101», премьера которого состоялась в 2020 г., незадолго до его смерти.

А.Ю. Эргашев – Заслуженный деятель искусств Узбекистана (2002), лауреат Государственной премии «Офарин» (за балет «Хумо»), трижды назывался лучшим композитором года.

Как преподаватель кафедры «Камерной музыки» Государственной консерватории Узбекистана, я участвую в подготовке к ежегодному фестивалю узбекской камерной музыки,

неотъемлемой частью программы которых стали соната-поэма для скрипки и фортепиано и трио для скрипки, виолончели и фортепиано композитора.

Соната-поэма является одним из наиболее ранних сочинений А.Ю. Эргашева и была написана в 1985 г. Она посвящена скрипачке С. Златковской, которая и стала ее первой исполнительницей. Сонату-поэму отличает оригинальная стилистика. Небольшая по размеру и одночастная по форме, она включает в себя яркие, характерные темы и в целом имеет эпико-драматический склад, при этом сохраняется национальный колорит за счет интонационных оборотов основных тем и своеобразия их ритмического рисунка и ладо-гармонических образований.

Своей формой и импровизационностью развития она больше тяготеет к поэме, нежели к сонате.

Первая тема у скрипки имеет повествовательный характер. В ней широким, выразительным языком рассказывается эпическая история. Фортепиано здесь выступает в качестве фона и держит ритм. В восточном колорите темы прослеживаются образы ветров, веющих в пустыне, а игру света и тени и красочных бликов передают неожиданные современные гармонии.

Тема динамически развивается и с каждой новой модуляцией становится все напряженнее и драматичнее, пока не приходит к выразительному соло-речитативу в 30-м такте. Партия фортепиано как бы подчеркивает этот драматизм своими резкими диссонансными аккордами, а далее своими ниспадающими хроматизмами продолжает драматическое высказывание скрипки.

Сонату отличает волнообразность формы, когда драматические кульминации чередуются спадами, причем каждая следующая кульминация поднимается на новую вершину. В партии скрипки – много речитативов, наполненных отчаянием и болью. Далее в 48-и такте музыка опять возвращается к повествованию. Здесь автор демонстрирует свой дар мелодиста – импровизатора.

Крупные, как будто плачущие мелодии с ниспадающими секундами проводятся длинной фразировкой и все время динамически развиваются, а резко обрывающиеся концы фраз придают им характер отчаяния. Начиная с 62-го такта проходят драматические переключки фортепиано и скрипки.

После большой кульминации (95 – 102 такты) идет остановка – герой как будто приходит в себя после приступа отчаяния. Далее музыка опять постепенно развивается, продолжая свою историю, и, накаляясь, приходит к новой драматической волне, выраженной в каденции у скрипки.

В такте 130 звучит новая тема оптимистического характера в фа-мажоре, символизирующая высшую силу справедливости, утверждающая торжество Добра и продолжение жизни. В этой теме важен ритмический синкопированный рисунок, она драматически и динамически развивается и приходит к своей последней, самой большой кульминации, в которой слышится набатный звон колоколов.

Соната заканчивается первой темой, монументально и торжественно, в жизнеутверждающем характере: композитор как бы выстраивает арку, показывая, что все возвращается на круги своя, к своим истокам, но в новом качестве.

Эта соната - свежая и динамичная, ее отличает яркость образов, богатство восточного колорита, многообразие ритмических рисунков, драматизм действия и оригинальность музыкального языка. Обозначая это произведение как сонату, автор, скорее всего, имел в виду ее связь с сонатной драматургией, конфликтность между главной и побочной партиями и эпизодами, однако она не вписывается в рамки сонатной формы, отсюда и название «соната-поэма» - своей формой и импровизационностью развития она больше тяготеет к поэме и в полной мере демонстрирует дар А. Эргашева как импровизатора.

Трио А.Ю. Эргашева, написанное для классического камерно-инструментального состава (фортепиано, скрипки и виолончели), является произведением более крупным и требующим от исполнителей высокого уровня технического мастерства. Оно состоит из

четырёх частей: *Andante con moto*, Юмореска, Соло для скрипки и Финал с чертами фуги, при этом части – ярко-контрастны друг другу по жанровому и образно-эмоциональному содержанию.

Как в большом художественном полотне, в нем прослеживается общая идея, протягивается как бы арка, когда в финале звучит материал предыдущих частей.

Первая часть – не быстрая, *andante con moto*, ведущим инструментом, исполняющим основную тему в ней, является виолончель. Во вступлении все инструменты, играя *pp* мягкого *pizzicato*, имитируют глухой, отдаленный, похожий на деревянный звук, выдерживающий ритм узбекского национального *усуля*. Медленная, выразительная и импровизационная основная тема у виолончели напоминает неторопливый былинный сказ и наводит на философские размышления. Здесь следует обратить внимание на четкость третьей доли ритма, который держат аккомпанирующие фортепиано и скрипка, и в то же время на свободу и выразительность длинных фраз виолончели. Во второй цифре скрипка уходит на задний план, язык скрипичной партии стилистически меняется, становясь более драматичным и современным, музыка динамически развивается и приходит к первой кульминации в пятой цифре, после которой начинается новая динамическая волна.

В седьмой цифре на $5/4$ задача партии фортепиано – создать ритмически-шумовой фон. Своими точными, размеренными движениями в левой руке пианист должен суметь сымитировать колокольный звон. Острые диссонансные и хроматические гармонии в правой руке создают эффект напряжения и драматизма. Реприза здесь – динамическая, и основная кульминация приходится на нее.

В восьмой цифре – в коде – композитор возвращает нас к теме вступления, которая победно звучит унисоном у скрипки и виолончели на *ff*, придавая части стилистически законченную форму сказа, как бы иллюстрируя возвращение в древний город с его легендами после драматических событий.

Вторая часть – «Юмореска» – быстрые, блестящие вариации на тему народной узбекской песни «Чаманда гул» с ее игривым, синкопированным ритмом.

«Юмореска» начинается фортепианным вступлением, логически соединяющим вторую часть с первой, как бы плавно меняя декорации и перенося слушателя с пустынных улочек древнего города на шумный базар с его толкотней, зазывалами и циркачами. Начинаясь в медленном темпе на *p*, оно идет на *crescendo* и *accelerando*, приводя к основному темпу второй части – *allegro*.

Во второй цифре у виолончели радостно и игриво звучит основная тема на *mf*, скрипка исполняет роль подголоска, а фортепиано держит ритм на *p*. Развитие второй части напоминает фугу. Здесь композитор применяет имитационный полифонический прием в виде переключек тем между всеми инструментами.

Вся часть проходит на ступенчатом динамическом развитии – музыка с каждым проведением темы динамизируется, каждый раз модулируется в другую тональность на тон выше. Темп ускоряется, действие закручивается, ускоряется и в конце части резко обрывается.

Третья часть – сольная часть для скрипки, которая исполняется в стиле замечательных национальных узбекских импровизаций, в плачущей манере, с *ауджами*. Виолончель здесь держит одну ноту, создавая фон для сольной каденции скрипки, в которой иллюстрируются глубокие душевные переживания. Возможно, при создании третьей части, звучащей как развернутая каденция, на автора оказало влияние творчество Д. Шостаковича, а именно его 1-й виолончельный концерт, в котором развернутая и масштабная каденция также превратилась в отдельную часть.

Особую роль в трио играет четвертая часть. Она самая большая и наиболее развернутая, в ней подводятся итог всего цикла. Здесь присутствуют интонационно-образные фрагменты всех предыдущих частей.

Часть начинается в форме фуги. Первой тема проводится у фортепиано, по характеру и образному содержанию она напоминает тему вступления первой части. Общий характер

темы – философский и оптимистический. Далее тема проводится во всех инструментах, каждый раз модулируясь на тон выше, и возвращается в основную тональность в девятой цифре.

В 12 цифре происходит неожиданная модуляция темы в соль-бемоль мажор, придавая музыке таинственное звучание, которое подчеркивается ремаркой автора *pianissimo*. Движение останавливается, после чего особенно контрастно, на *ff*, звучит фрагмент фортепианного вступления к «Юмореске», с ее образами суматохи восточного базара.

В 14 цифре звучит обширная кода, где тему в унисон исполняют скрипка с виолончелью. Тема имеет интонационно-образное родство с темой первой части. Кода довольно обширная, и нам представляется, что она является итогом не только четвертой части, но и всего цикла, подчеркивая его целостность.

Трио А.Ю. Эргашева представляет собой достаточно объемный цикл, тяготеющий к симфоническим формам.

А.Ю. Эргашев является автором еще целого ряда выдающихся камерно-инструментальных произведений. Например, его яркое «Шарк каприччио» для кларнета и фортепиано завоевало большую популярность среди исполнителей и стало обязательным в программе конкурса молодых исполнителей среди учащихся средних специальных музыкальных учебных заведений Узбекистана, который проводится раз в два года.

В заключение хочется отметить, что музыка А.Ю. Эргашева, по праву вошедшая в сокровищницу как узбекской, так и мировой музыкальной культуры, и снискавшая популярность у слушателей и исполнителей, регулярно исполняется на различных концертных площадках в Узбекистане и за его пределами.

Литература и источники:

1. Сайт Союза композиторов и бастакоров Узбекистана - <https://www.commus.uz/index.php/ru/35-struktura/russian/93-ergashev-anvar>
2. Скончался известный композитор и дирижер ГАБТ им. А. Навои Анвар Эргашев - <https://nuz.uz/sobytiya/1162626-skonchalsya-izvestnyj-kompozitor-i-dirizher-gabt-im-a-navoi-anvar-ergashev.html>

ЛИЧНОСТЬ ГАБДОЛЛЫ ИЗБАСАРОВИЧА МУКАНОВА В СТАНОВЛЕНИИ ДУХОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА КАЗАХСТАНА

Завацкая Г.А.

Республика Казахстан, г. Алматы

Завацкий Д.И.

Российская Федерация, г. Новосибирск

В канун 60-летия РКССМШИ для одаренных детей им.А.Жубанова, 6 декабря 2023 года состоялся вечер памяти, посвященный 80-летию Габдоллы Избасаровича Муканова – артиста Государственного академического симфонического оркестра Республики Казахстан, Отличника просвещения Республики Казахстан, одного из основоположников класса флейты в Республиканской казахской средней специализированной музыкальной школы-интернат для одаренных детей им. А.Жубанова.

Габдолла Избасарович Муканов родился 6 декабря 1943 года в поселке Төңкеріс Теректинского района Западно-Казахстанской области. С 1957 по 1961 года обучался по классу флейты в музыкальном училище г. Уральск, класс педагога П.А.Мельникова. В 1961 году поступил в Алматинскую государственную консерваторию им. Курмангазы в класс профессора И.П.Коноплева. С 1962 по 1965 года Габдолла Избасарович проходил службу в рядах Советской Армии. После окончания службы продолжил обучение в консерватории, в

классе преподавателя В.А.Кнителю. В период студенчества, вместе с Валерием Адольфовичем, Габдолла Избасарович усиленно готовится к отборочному туру Международного музыкального конкурса - ARD International Music Competition in Munich.

С 1966 по 1999г. Г.И.Муканов работал в составе Государственного симфонического оркестра Казахской ССР, гастролировал по городам Казахстана, странам СНГ и Европы. С 1999 года в Государственном академическом оркестре народных инструментов им. Курмангазы.

С 1973 года Габдолла Избасарович начал преподавательскую деятельность в Республиканской музыкальной школе интернат им. А.Жубанова, с 1999г. преподавал в Алматинском музыкальном колледже им. П.И.Чайковского.

За период преподавательской деятельности Г.И. Муканов подготовил ряд выпускников – А.А. Оспанова, Л.Т. Еспаева, Ж.Ш. Курманов, Г.А. Завацкая, М.Б. Мендыгалиев, Т.Е. Ергалиев, К.А. Ануарбек, Г.А. Бейсембаева, В. Кобзев, Ж.М. Тегжанова, Е.С. Кушанов, А.Ж. Бегендикова, Е.А. Латышева, Д.А. Бекирова, А. Болатова, А.С. Мурзатаева, С. Мозгачев, Л. Логинова, Л. Портман и мн.др.

На уроках нам нравился метод показа произведений, Габдолла Избасарович прежде, чем дать программу обязательно исполнял их для нас. Он научил нас первым исполнительским навыкам, радовался успешным выступлениям, никогда не ругал, а верил в нас и каждому находил особые слова поощрения. На своих занятиях Г.И. Муканов придавал огромное значение развитию свободного, раскрепощенного дыхания, технике исполнения штрихов, точности атаки и артикуляции, ровности звучания регистров флейты. Особое значение имела ежедневная работа над длинными нотами. В школу он приходил очень рано: если урок по специальности начинался в 8.30, то уже в 7.30 было слышно, как наш педагог сам разыгрывается в классе. Эту привычку он заложил в своих учеников.

В разные годы в нашей школе преподавали ведущие педагоги-флейтисты Казахстана: И.С. Садулов, В.А. Кнителю, Г.И. Муканов, Е.К. Нургалиев, К.А. Жумакинов, Т.Г. Тимченко, С.К. Хамитов и др.

В.А. Кнителю вел у нас духовой оркестр и Габдолла Избасарович частенько перед экзаменами или конкурсами приводил нас поиграть перед своим педагогом. Перед нашим государственным экзаменом Валерий Адольфович даже делал аудио запись выпускников, через звукозаписывающую студию, которая находилась в конце большого зала школы им. А. Жубанова. Оператор установил большие микрофоны и записывал на огромные кассеты. Затем, мы вместе слушали и делали работу над ошибками. Инициатором этого новаторства был В.А. Кнителю, педагог Габдоллы Избасаровича. Г.И. Муканов очень уважительно относился к своим педагогам и коллегам – И.С. Садулову и В.А. Кнителю.

Г.И. Муканов принял непосредственное участие в судьбе каждого своего ученика. Все выпускники подчеркивают в первую очередь его человечность, отсюда и все качества необходимые для педагога. «Человечность — это способность участвовать в судьбе других людей» - так гласит цитата немецкого философа И. Канта. Возможно это было сказано именно про таких людей, как наш уважаемый Габдолла Избасарович.

Из воспоминаний Е.А. Латышевой – выпускницы Алматинского музыкального колледжа имени П.И. Чайковского, ныне преподаватель по классу флейты Дмитровской (Московская обл.) детской школы искусств, заведующая отделением оркестровых и ударных инструментов: «Как же здорово, что будет концерт, посвященный памяти Габдоллы Избасаровича! Всегда вспоминаю его с любовью и большой благодарностью, невероятно добрый был человек!».

Л.Т. Еспаева - выпускница Г.И. Муканова, флейтистка оркестра 35 десантно-штурмовой бригады г.Конаев: «Во время обучения в школе у меня были очень сложные ситуации, когда хотелось бросить музыку, и не бросила я ее благодаря Г.И. Муканову. Своего педагога помню только с хорошей стороны, его доброта... это был наидобрый человек, и его отношение было ко мне было особенно человеческое... очень часто его вспоминаю».

Мы благодарны судьбе, что в качестве педагога по специальности судьба преподнесла нам Педагога с большой буквы – Муканова Габдолла Избасаровича. Никогда не слышали, чтобы он разговаривал на повышенных тонах, он никогда не ругал, наоборот хвалил и поощрял, тем самым вселяя уверенность в ученика.

У него был большой коричневый портфель, в котором всегда находилась флейта пикколо, большая флейта и ноты. Стоит отметить, что в то время не было копий нот – только оригинальные издания. Причем у Габдоллы Избасаровича были сборники европейских изданий, которые он привозил из разных стран, куда ездил на гастроли.

Г.И. Муканов очень радовался достижениям своих учеников на сцене, в педагогической деятельности, консультировал по учебному репертуару, делился нотной литературой. Мы часами могли говорить при встрече и по телефону о школе, проблемах, связанных с обучением игры на флейте.

В связи с 80-летием, в знак величайшего уважения, в целях увековечения памяти о Габдолле Избасаровиче Муканове его выпускники провели ряд мероприятий: 3 ноября 2023г. на закрытии Международного конкурса им. А. Жубанова был учреждён Диплом и специальный приз им.Г.И. Муканова, который в дальнейшем планируется вручать на каждом конкурсе. В этот раз его получил Жумахан Аян, ученик класса флейты А.А. Оспановой – выпускницы Габдоллы Избасаровича.

Благодаря активной позиции выпускников Габдоллы Избасаровича в большом зале РКССМШИ им.А. Жубанова проведён вечер памяти, издана книга о этапах творчества и педагогическом наследии Г.И.Муканова.

Вот как вспоминают Г.И. Муканова коллеги:

Валерий Адольфович Кнителъ, г.Москва: «В 1967 г. ушел из жизни Коноплев Иван Петрович, наш профессор и учитель. Декан факультета и заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов Мусурманкулов Турсун Байзакович предложил мне, студенту IV курса, по поручению ректора консерватории Кужамьярова Куддуса Кужамьяровича, поработать и довести студентов класса флейты до летнего экзамена. Основание – завещание И.П. Коноплева.

Вот тогда-то я близко столкнулся со студентом класса флейты Мукановым Г.И. и другими флейтистами. В то время он уже работал в Казахском академическом ордена Дружбы народов, оркестре казахских народных инструментов им. Курмангазы и Государственном симфоническом оркестре филармонии им. Жамбыла.

Надо заметить, что он был целенаправленным студентом, аккуратно относился к учебному процессу. Я посвятил его в свои планы по изменению репертуарной политики: включать в учебные программы студентов произведения западноевропейских авторов, советских композиторов. Следовало, взять ориентир на преподавание в Московской и Ленинградской консерватории. Был взят курс на участие в различных конкурсах.

В 1968 г. Муканов Г.И. и Кнителъ В.А. принимают участие в отборочном конкурсе на Международный конкурс в г. Мюнхене, представляя Казахскую ССР. Это было первое появление флейтистов из Казахстана на Всесоюзной арене, где мы убедились в правильности обновления учебного репертуара и сравнили свои возможности с представителями флейтовых школ консерваторий СССР. А на конкурс в Мюнхен поехал флейтист из Ленинградской консерватории Зверев Валентин Иванович (класс профессора И.Ф.Януса), где он завоевал II премию.

Работая в Государственном симфоническом оркестре, Габдолла Избасарович окончил консерваторию (1969г.). Председатель Государственной экзаменационной комиссии, композитор Евгений Григорьевич Брусиловский лестно отзывался об исполнении Г.И.Мукановым программы, отмечал природную приспособленность к игре на флейте-пикколо.

Через несколько лет мы встретились с Мукановым Г.И. в Казахском государственном симфоническом оркестре филармонии им.Жамбыла. Новый главный дирижер объявил Всесоюзный конкурс на замещение вакантных должности в оркестре, в том числе и 1-ой

флейты, с предоставлением квартир. Я выиграл конкурс, и мы стали работать вместе: I флейта – Кнителъ В.А., регулятор – Абакумова О.В., флейта-пикколо – Муканов Г.И., II флейта – Бреусов Е.Ф.

В таком составе мы переиграли множество концертных программ, играли под управлением многих дирижеров. Запомнился концерт с главным дирижером турецкого симфонического оркестра г.Анкары – Турелом Айкалом. Оркестр исполнял симфонию Д.Д.Шостаковича. После исполнения симфонии маэстро поднял группу флейт и подарил каждому комплект подушечек для флейты – тогда это был большой «дефицит».

Судьба сталкивала нас по работе в Алматинском музыкальном колледже им. П.И. Чайковского, в школе им.А.Жубанова, где он вел класс флейты.

К сожалению, Габдолла Избасарович рано ушел из жизни. А был он хорошим, отзывчивым и добрым человеком, умел контактировать со всеми коллегами - таким он останется в нашей памяти...

Единственный близкий друг Г.И.Муканова, друг на всю жизнь – Ткишев Т.Г. он, наверняка, скажет о нем много интересного...»

Темир Габдуллинович Ткишев профессор, Заслуженный артист КазССР: «Муканов Габдолла Избасарович – родился в 1943 г. с. Тонкерис Теректинского района Уральской области, в семье председателя совхоза Избасара Муканова. Свою учебу он начал сельской школе, затем перевелся в уральскую школу-интернат.

Мы воспитывались в интернате г.Уральска, где находились музыкальная школа-интернат и училище. Первым нашим директором был К.С.Булдыченко – высокообразованный музыкант, закончивший Саратовскую консерваторию им. Л.В.Собинова по классу скрипки, у него и начал свои первые шаги в музыке Г.И.Муканов. Это был выдающийся музыкальный деятель - дирижер, скрипач, педагог, который основал эту школу. Во время Великой отечественной войны К.С.Булдыченко содержал школу на свои собственные сбережения.

Уральское музыкальное училище, ныне Музыкальный колледж имени Курмангазы в г.Уральск был основан в 1944 году по приказу местного областного отдела искусств. История музыкального училища начинается с приглашения выдающихся профессионалов своего дела из других городов - Алматы, Москвы, Ленинграда, Саратова и др. Именно эти специалисты положили начало развитию уральского музыкального училища.

Позже, Габдолла Избасарович перешел из класса скрипки на флейту, его первым педагогом был Мельников Петр Андреевич. Мы учились и жили в интернате, Габдолла был последним выпускником нашего интерната. После школы он поступил в училище и закончил его на отлично. По окончании училища приехал в Алматы и поступил в консерваторию, в класс профессора И.П.Коноплева, затем его забрали в армию. Очень интересно он рассказывал о службе в армии, как служил в музыкальном взводе. После обучения в консерватории был приглашен дирижером Ф.Ш.Мансуровым в ГАСО РК. Мы около 40 лет работали вместе, Габдолла был ярким солистом-пикколором, всегда после успешного соло Ф.Ш.Мансуров и другие дирижеры поднимали его на авансцену. Все знаменитые соло на пикколо – Г.Малера, П.И.Чайковского, Д.Шостаковича он исполнял блестяще.

С 1973г. Габдолла Избасарович начал преподавательскую деятельность в РКССМШИ им.А.Жубанова, затем в АМК им. П.И.Чайковского. Он показал высокопрофессиональную работу педагога, подготовил много лауреатов республиканских и международных конкурсов. Выпускники Г.И.Муканова работают в ведущих творческих коллективах и преподают в детских, специализированных музыкальных школах, колледжах и вузах Казахстана, СНГ и Европы. Сейчас в школе им. А.Жубанова работают ученицы Г.И.Муканова – А.А.Оспанова и Г.А.Бейсембаева.

Г.И.Муканов очень много сделал для развития исполнительства игры на флейте в Казахстане. Я горжусь тем, что дружил, жил и работал с таким великолепным исполнителем и педагогом, как Габдолла Избасарович Муканов. С особым волнением и трепетом я вспоминаю о нем, память о Г.И.Муканове всегда останется в нашем сердце...».

Анатолий Степанович Каньшин *заслуженный деятель искусств Казахской ССР*: «Познакомилась мы с Г.И. Мукановым в 1961г., когда я приехал со Сталинобада, ныне г. Душанбе, а он из г.Уральска – молодые, жизнерадостные абитуриенты. Мы поступали в консерваторию - Габдолла Избасарович выглядел очень ярко, мы всегда вместе разыгрывались, играя гаммы в унисон, всегда вместе занимались, было хорошее общение будущих студентов. У него был очень яркий, чистый звук и беглая техника. К слову сказать, после поступления в консерваторию, теоретические дисциплины нам преподавал И.И. Дубовский – профессор кафедры теории музыки консерватории им. Курмангазы, один из соавторов учебника по гармонии для учащихся музыкальных училищ и консерваторий. Он написал ряд статей и методических пособий о казахской народной музыке. Очень строгий преподаватель, мы его очень боялись...

Студенческий симфонический оркестр вел у нас Ф.Ш. Мансуров – при нем была строжайшая дисциплина, студенты не пропускали его репетиций, духовиков он спрашивал каждого по отдельности. Фуат Шакирович очень хвалил Г.И. Муканова, потому что он, будучи студентом мог легко справиться как с партией флейты, так и флейты пикколо. По расписанию оркестр начинался с 8 утра, он приходил очень рано, и уже в 07.45 вставал на пульта и никого не пускал.

Со второго курса нас забрали в армию, отслужив мы оба вернулись повзрослевшими, и продолжили обучение в консерватории. Это было осенью 65 года... Дирижер И. Островский пригласил нас в ГАСО Казахской ССР. Нам повезло работать под руководством таких дирижеров как: Г. Дугашев, Ш. Кажгалиев, Ф. Мансуров, Т. Мынбаев, Т. Абдрашев. Играли все симфонии А. Брукнера, Г. Малера, Д. Шостаковича, И. Стравинского.

Очень тесно связывала дружба Г.И. Муканова с Т.Г. Ткишевым – они оба родом из Уральска, были как родные братья, дружили семьями, были всегда вместе, были образцом настоящей мужской дружбы.

Позже, мы продолжили работу в Алматинском музыкальном колледже им. П.И. Чайковского, где Г.И. Муканов показал высокий результат подготовки студентов. Жаль, очень рано ушел от нас Габдулла Избасарович...»

Мухтар Жамашович Утеуов, профессор КНК им. Курмангазы, заслуженный артист КазССР: «С Габдоллой Мукановым я работал много лет в школе имени А. Жубанова, позже в симфоническом оркестре филармонии им. Жамбыла, побывали во многих гастрольных поездках: Москва, Кавказ, Прибалтика, Россия, Барнаул, Комсомольск-на-Амуре, Владивосток. Габекен играл в симфоническом оркестре много произведений, в основном на пикколо. Он был прост в общении, скромный, добрый человек...

Г.И. Муканов работал с такими дирижерами как - Т. Мынбаев, Г. Дугашев, Ш. Кажгалиев, Ф. Мансуров и др. Мы проводили творческие вечера таких композиторов, как Э. Денисов, С. Губайдуллина. Долгие годы Г.И. Муканов работал в школе им. А. Жубанова, и подготовил ряд высокопрофессиональных музыкантов. Он всегда рано приходил на работу, чтобы поучить партии. Габдолла Избасараулы Муканов был человеком с чистой душой, которого будут помнить вечно...»

Выпускники Г.И.Муканова:

Оспанова Айжан Алтынбекқызы, 1961 жылы 1 мамырда, Алматы облысы, Қаратал ауданы, Абай ауылында дүниеге келді. 1970 жылы Алматы қаласындағы Ахмет Жұбанов атындағы Республикалық дарынды балаларға арналған музыка мектеп-интернатына флейта мамандығы бойынша Садулов Иса Садулович класына оқуға түсті.

1974-1979 жылдар аралығында ұстаз Мұқанов Габдолла Избасарұлының класында дәріс алды. 1979 -1984 жылы Алматы қаласының Құрманғазы атындағы қазақ Ұлттық консерваториясында оқыды - ұстазы В.А. Кнителъ. 1980-2020 жылдар аралығында Жамбыл атындағы Қазақ Мемлекеттік филармониясының симфониялық оркестрінде флейта тобының регуляторы болып қызмет атқарды.

2010 жылдан Ахмет Жұбанов атындағы Республикалық дарынды балаларға арналған музыка мектеп-интернатында флейта маманы бойынша ұстаз болып қызмет істейді.

А.А.Оспанованың шәкірттерінің көбісі республикалық және халықаралық байқауларының жеңімпазы атанған. Оқушыларын жоғары деңгейде дайындаған үшін Айжан Алтынбекқызы Мәдениет және ақпарат министрлігінің алғыс хаттарымен марапатталған.

Еспаева Ляззат Талипбаевна – с 1975 по 1984гг. училась в Республиканской музыкальной школе им. А.Жубанова, класс педагога Г.И.Муканова. С 1984 по 1989гг. училась в Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы, в классе преподавателя К.А.Жумакенова. Более 20 лет служила в оркестре 35 десантно-штурмовой бригады г.Конаев, являлась организатором концертов с участием солдат перед руководством военного округа, правительственными делегациями и президентом Республики Казахстан.

Курманов Жанат Шиширович, родился 14 января 1970 года в Кокчетавской области. С 1979-1988гг. учился в Республиканской музыкальной школе им. А. Жубанова по специальности флейта в классе педагога Муканова Габдоллы Избасаровича. В период с 1988 по 1990 года служил в рядах Советской Армии. С 1991 по 1996 года учился в Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы. С 1992г. началась трудовая деятельность в казахской государственной филармония им. Жамбыла артистом государственного духового оркестра Республики Казахстан. В составе ГДО РК гастролировал по городам Казахстана, в Испании, г.Валенсия (1996г.), остров Тайвань (2000г.), Германия (2014г.), Англия (2018г.)

Завацкая Гульхан Адилхановна – магистр педагогических наук, КР «Мәдениет саласының үздігі», заведующая отделением Духовых и ударных инструментов и музыкального исполнительства эстрады РГУ «Республиканская средняя специализированная музыкальная школа-интернат» для одаренных детей им. К.Байсеитовой.

- В 1988г. окончила Республиканскую среднюю специализированную школу-интернат имени А. Жубанова, класс педагога Габдоллы Избасаровича Муканова.
- В 1988-1993гг. обучалась в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, класс Кайроллы Акрамашевича Жумакенова.
- С 2012 по 2014 годы обучалась в магистратуре факультета Музыказнания и Менеджмента КНК им. Курмангазы.
- Трудовую деятельность начала будучи студенткой, в 1989г. в Казахском государственном академическом оркестре имени Курмангазы.
- В разные годы преподавала в ДМШ№3 им. С.Прокофьева, «Авторской школе Жанин Аубакировой», РГУ РСМШИ для одаренных детей им. К.Байсеитовой, Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.
- Г.А.Завацкая – автор ряда статей и научных публикаций, редактор-составитель серии из 4 книг «Выдающиеся представители духового исполнительства Казахстана», г.Алматы 2022г., 2023г.
- Работала в составе жюри конкурсов: I Городские педагогические чтения филиала АО «Национальный центр повышения квалификации «Өрлеу» (2014); городской конкурс посвященного 105-летию М.Тулбаева, (2018г.); 51 городской фестиваль-конкурс г.Алматы, 2018г.; Республиканский конкурс молодых исполнителей на духовых и ударных инструментах (2017г., 2021г.); Международный конкурс молодых исполнителей имени А.Жубанова (2021, 2023г.); Международный конкурс исполнителей на духовых и ударных инструментах «WIND STARS» Marupe, Latvia (2022г., 2023г., 2024г.); Республиканская малая олимпиада среди учащихся специализированных музыкальных школ и колледжей (КНК им.Курмангазы, 2022); председатель ГАК музыкального колледжа г.Шымкент (2022г., 2023г.); член жюри Межрегионального, Международного конкурса-фестиваля им. Ю.Должикова (г.Алматы, г.Москва 2023г., 2024г.). 57 городской конкурс «Юный музыкант», г.Алматы, 2024г.
- За время работы в РГУ РСМШИ для одаренных детей им. Куляш Байсеитовой подготовила обладателей гран-при, лауреатов Международных и Республиканских конкурсов. За подготовку победителей на конкурсах награждена грамотами,

сертификатами и благодарственными письмами. Г.А.Завацкая выпустила ряд специалистов, которые ныне работают в театре «Астана-Балет», симфоническом оркестре филармонии г.Астаны, ГДО РК, преподают в ДМШ г.Алматы.

Мендіғалиев Мәдениет Батырұлы 1976 жылы 4 тамызда, Батыс Қазақстан облысы, Сырым ауданында өнер отбасында дүниеге келді. 1987 жылы Алматы қаласындағы Ахмет Жұбанов атындағы республикалық дарынды балаларға арналған музыка мектеп-интернатына «труба» мамандығы бойынша С.Ергалиев класына оқуға түсті. 1991 жылы флейта мамандығын Т.Г.Тимченко класында бастап, 1992 жылдан Мұқанов Ғабдолла Избасарұлының класында оқыды. Мектеп қабырғасында жүріп, 1992 жылы Қырғызстанның Бішкек қаласында өткен Халықаралық орындаушылар байқауының лауреаты, 1993 жылы Орал қаласында және 1995 жылы Алматы қаласында өткен Республикалық жас орындаушылар байқауларының лауреаты атанды. 1995-2000 жылы Алматы қаласының Құрманғазы атындағы ұлттық консерваториясында оқыды. Еңбек жолын 1996 жылы, Абай атындағы Академиялық опера және балет театрында бастады. 1998 жылы Жамбыл атындағы казак мемлекеттік филармониясының Мемлекеттік үрмелі аспаптар оркестрінде қызмет етті. 2001 жылдан бастап Атырау, Орал облыстарында қызмет етіп келеді. Қазіргі таңда Орал қаласының Есболат Абдулов атындағы үрмелі аспаптар оркестрінің көркемдік жетекшісі және бас дирижері, Батыс Қазақстан облыс әкімінің эстрадалық-симфониялық оркестрінің дирижері.

Ануарбек Қуаныш Ануарбекулы с 1988 по 1996гг. учился в школе им.А.Жубанова, по классу флейты у Муканова Ғабдоллы Избасаровича, затем продолжил обучение в военно-дирижерском факультете при МГК им.П.И.Чайковского. На данный момент является начальником управления военно-патриотической деятельности Пограничной службы КНБ РК.

Ергалиев Тлек Ерболатович, родился 21 ноября 1978г. Учился в РКССМШИ им.А.Жубанова, по классу флейты, педагог Г.И.Муканов, затем в Военно-дирижерском факультете при Московкой государственной консерватории им. П.И.Чайковского. После Москвы продолжил обучение в Кыргызской Национальной консерватории им. К.Молдабасанова по специальности дирижер оперного и симфонического оркестра и ассистентуру–стажировку Кыргызской Национальной Консерватории им. К.Молдабасанова по специальности оперно-симфоническое дирижирование. С 2001-2003гг. - военный дирижер ЦВО РК. С 2002-2004гг. - преподаватель по специальности дирижирование РКССМШ им А.Жубанова. С 2003 - 2008г. начальник духового оркестра Республиканской Гвардии РК. С 2008г заместитель начальника Президентского оркестра службы государственной охраны РК. С 2014-2016гг. – работал в КазНУИ, преподавателем по специальности дирижирование. Т.Е.Ергалиев - «Қазақстан Республикасының еңбегі сіңірген қайраткері», участвовал в протокольных мероприятиях музыкального сопровождения официальных церемониях-встреч Глав государств с участием Президента Республики Казахстан, Правительственных концертах, Инаугурации Президента Республики Казахстан.

Бейсембаева Гульзира Абдрахмановна в 1988 поступила в РКССМШ для одаренных детей им. А. Жубанова в класс педагога Т.Г.Тимченко, флейта. Затем перевелась и окончила школу в классе педагога Г.И.Муканова. Является лауреатом республиканского конкурса. В 1998г. поступила в КНК им.Курмангазы, с 2002-2004г. обучалась в аспирантуре - преподаватель Е.К.Нурғалиев. С 2008-2011 года работала в государственном квинтете деревянных духовых инструментов РК. С 2003 по 2011г. в казахском академическом оркестре народных инструментов им.Курмангазы. С 2011г. преподает в РКССМШИ для одаренных детей имени А.Жубанова. За время преподавательской деятельности подготовила ряд лауреатов республиканских и международных конкурсов. С 1999г. работает артисткой оркестра в группе флейт, помощником концертмейстера в ГАСО РК филармонии им.Жамбыла. В 2011г., 2014г. работала составе жюри 45 и 48 городского конкурсов юных музыкантов.

Ержан Кушанов – выпускник Республиканской казахской средней специализированной школы интернат для одаренных детей им. А.Жубанова, класс

Г.И.Муканова. Выпускник и магистр высшей Парижской национальной консерватории музыки и танца. (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris). Ержан является победителем престижных конкурсов: Лауреат первой премии международного конкурса флейтистов «Concours international du jeune flutiste» г.Сан Мор, Франция. Лауреат престижного французского фонда для музыкантов «Banque Populaire», а также фонда «Marcel Bleustein». Обладатель шестой премии престижного конкурса «Пражская весна» 2015г. Е.С.Кушанов работал и сотрудничал с такими оркестрами и коллективами как: Гетеборгский национальный оркестр (Швеция), национальный симфонический оркестр Барселоны (Испания), парижский симфонический оркестр (Франция), национальный оркестр Авиньона (Франция), национальный оркестр Монпелье (Франция), Оперный театр Франкфурта (Германия). Выступал в прямых эфирах на радио во Франции. В 2023 году Ержан был приглашен (первый казахский флейтист) на Международный фестиваль «Виртуозы флейты 2023». В рамках данного фестиваля дебютировал и сыграл шесть концертов в качестве солиста с оркестром на сцене Мариинского театра, а также провел ряд мастер классов для российских студентов. На данный момент, Ержан является солистом филармонии им. Жамбыла, а также первой флейтой Государственного академического симфонического оркестра Республики Казахстан им. Т. Абдрашева. Е. Кушанов является основателем, автором, художественный руководителем международной академии посвященной исполнительству на духовых инструментах, которая проходит на базе филармонии им. Жамбыла и Казахской национальной консерватории им.Курмангазы. В рамках данной академии, были приглашены известные солисты, которые проводили серии мастер классов, концертов и обмен опытом. Страны принимавшие участие в академии: Казахстан, Франция, Германия, Испания, США, Япония, Россия, Южная Корея. Ержан выступает с концертной деятельностью по всему миру, проводит мастер классы.

Айжан Жалгасбеккызы Бегендикова родилась 9 февраля 1990г., в г.Алматы С 1997-2006 училась в РКССМШИ им.А.Жубанова. В 2006г. перевелась и в 2008г. окончила Алматинский музыкальный колледж им.П.И.Чайковского, по специальности флейта класс преподавателя Муканова Габдоллы Избасаровича. В период учебы в колледже стала лауреатом Республиканского конкурса .С 2008-2012 обучалась в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, класс преподавателя Глебова В.А. С 2011 г работает в Казахском национальном академическом оркестре народных инструментов им.Курмангазы. В составе оркестра гастролировала по городам Казахстана, и в таких странах как: США, Турция, Египет, Китай, Россия, Узбекистан и.др.

Айнур Болатова – с 2000-2012 гг. училась в РКСМШИ им.А.Жубанова, по классу флейты, педагог Г.И.Муканов. С 2012 по 2016гг. обучалась в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Лауреат республиканских и международных конкурсов. Работала в составе эстрадно-симфонического оркестра акима г. Алматы, в симфоническом оркестре Государственной академической филармонии им.Е.Рахмадиева (г.Астана). В данное время является педагогом по классу флейты Авторской школы Жанин Аубакировой и КГКП «Школа Искусств» г.Алматы, ведет концертную деятельность в составе эстрадного трио.

К сожалению, нашего педагога нет с нами... Но в наших сердцах навсегда осталась память о любимом учителе - чутком, отзывчивом и справедливом, который заботился о нас, как о собственных детях. Всё это говорит о том, что творчество и педагогическое наследие его живет в наших сердцах, а имя Габдоллы Избасаровича Муканова будет вечно...

ФИЛОСОФСКО - ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ДУХОВНО – НРАВСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЗБЕКСКОГО КОМПОЗИТОРА РУСТАМА АБДУЛЛАЕВА

Мирзакамалова Э.Р.
Республика Узбекистан, г. Ташкент

Современная музыкальная культура Узбекистана интенсивно развивается во взаимодействии композиторского и исполнительского искусства нации, образования и воспитания. Важнейшей и основополагающей тенденцией современной музыкальной культуры Узбекистана является возрождение исконных национальных традиций и использование инновационных технологий, что обуславливает необозримое своеобразие, самобытность художественного самовыражения. Убедительным подтверждением тому является многогранная творческая деятельность композитора Рустам Абдуллаева. Лидер узбекской композиторской школы председатель союза композиторов и бастакоров Республики Узбекистан, деятель культуры, лауреат множества государственных и зарубежных наград, профессор Государственной Консерватории Узбекистана Р. Абдуллаев находится сегодня в полноте яркого раскрытия своего таланта и сил.

Волевая натура, патриотизм, благородство помыслов, духовное богатство, высокий профессионализм, конструктивное мышление позволяют Р. Абдуллаеву ставить и решать сложные актуальные вопросы современной музыкальной культуры, художественно отражать их в своем необозримом творчестве [1,3-5]. Исходя из этого, научно – исследовательский интерес представляют философско-эстетические и духовно-нравственные аспекты творчества Р. Абдуллаева, имеющие огромное значение для прогрессивного развития узбекской музыкальной культуры и гармоничного воспитания подрастающего поколения.

В формировании философско-эстетических воззрений Р. Абдуллаева следует отметить особую значимость наследия великих мыслителей Востока, изучение литературных трудов, научных и педагогических трактатов. «Неоднократно перечитывая произведения Фараби, Жами, Навои, Бабура, - сказал в личной беседе автору статьи Р. Абдуллаев, - я открываю в них новые импульсы для своего творчества. Изучение поэм Алишера Навои оказало влияние на мой интерес к жанру музыкальной поэмы». Таким образом, появились такие сочинения, как симфоническая поэма «Памяти Алишера Навои», поэма для гиджака, гиджака-баса и фортепиано, а затем и Пять поэм для камерного оркестра и ударных инструментов.

Увлечённость композитора поэтическими миниатюрами классиков Востока Абу Абдуллаха Рудаки, Хафиза Шерази способствовала созданию замечательных вокальных циклов [2]. Опора Р. Абдуллаева на традиции национального наследия органично соединена с постоянным обращением к современным темам, по-философски осмысливаемым композиторским сознанием. Это, прежде всего, личность Зульфии, к музыкальному воплощению образа которой Р. Абдуллаев обращается на протяжении всего творчества, посвящая ей вокальные циклы и оперу «Садокат» («Верность»), существующую в трёх редакциях. Круг современных узбекских поэтов, к творчеству которых обращается Р.Абдуллаев, очень широк и разнообразен: Хамид Олимжан, Абдулла Орипов, Нормурод Нарзуллаев. Только на тексты Абдулла Орипова композитор написал около пятидесяти романсов [3]. Следует отметить, что концентрация нашего внимания на вокальном творчестве композитора, отнюдь, не случайна. Именно в произведениях, соединяющих музыку и поэтическое слово, наиболее рельефно выявляется его философско-эстетическая концепция композитора, мировоззрение и мироощущение, национальная сущность. «Творчество Р. Абдуллаева, - размышляет заслуженный деятель искусств Узбекистана, режиссер-постановщик ГАБТ имени А. Навои Андрей Слоним, - воплощает нечто гораздо более объёмное и глубокое, чем простое отражение жизни. Музыка, её драматургия, её конфликты – наделена во всей палитре композитора могучим обобщающим началом и раскрывает суть мощнейших общечеловеческих понятий и категорий. В истоках этой музыки

– устои древних традиций, тесно сплетённых с современным миром, его проблемами, его противоречиями» [4,148]. В данном рассуждении ошутима философско-эстетическая наполненность Р. Абдуллаева, философия его музыки и жизни. «Моя музыка, - говорит Р. Абдуллаев, - это моя жизнь, моя семья, моя любимая Родина, как неотъемлемая составляющая Вселенной разума. Моей музыкой я утверждаю гуманистические идеалы искусства, мысли и чувства, которые волнуют меня как художника и мыслителя. С каждым годом моя музыка становится всё более глубокой в философском смысле, приобретает характер диалога, что получило отражение в моём новом балете «Джалолитдин Мангюберди».

Музыкальный театр для Р. Абдуллаева – это сфера отражений философии жизни в художественно – сценических образах. Оперы и балеты композитора актуализируют известные проблемы конфликтов противоборствующих сил, стремление героев к гуманистическим идеалам, свету и добру. В этом проявляется классическая сущность музыкального мышления композитора, продолжающего и развивающего идеала классицизма, его аксиоматические принципы.

Талантливый оперный драматург, владеющий вокальными и инструментальными формами оперного искусства, Р. Абдуллаев мастерски применяет их в своём музыкально – сценическом творчестве. Особое внимание уделяет композитор выбору сюжета, который должен соответствовать его идейно-эстетическим требованиям. Сюжет музыкально – сценического произведения должен быть актуальным для нынешнего времени и не утрачивать актуальности в будущем. «В этом отношении, - говорит Р. Абдуллаев, я опираюсь на творческий опыт великих итальянских оперных драматургов: Дж. Верди, Дж. Россини, Дж. Пуччини, которые в своих лучших операх сумели найти музыкально – драматургические подходы и решения. Действительно, национальность и обще человечность в классических оперных образах не знают временных и географических границ.

Именно такова опера «Садокат» («Верность»), где бессмертная любовь Зульфии и Хамида Олимжана озаряет и глубоко волнует слушателя. Извечная актуальная тема любви раскрывается композитором с огромной эмоциональной силой таланта и вдохновения. Это подлинная философия любви, которая движет миром и воспеваает высокие духовные ценности жизни. Опера «Садокат» изучается во всех образовательных организациях Узбекистана в системе непрерывного образования. В Узбекистане, где семья является высочайшей духовной ценностью, глубоко-жизненный сюжет этой оперы имеет определённую дидактическую и аксиоматическую направленность, что очень важно в формировании гармоничного развития личности XXI века.

В многогранном творчестве Р. Абдуллаева высокое место занимает фортепианная музыка. Превосходный пианист Р. Абдуллаев, как правило, является первым исполнителем своих сочинений и открывает традицию интерпретаций его сочинений. Это, прежде всего, замечательные концерты для фортепиано с оркестром, которых у композитора на сегодняшний день пять. Эти концерты, созданные в разные годы, отражают творческие принципы и эволюцию концертного жанра в его творчестве. С каждым новым концертом совершенствуется мастерство композитора, формы взаимодействия солиста и оркестра. Особенно отличился Второй фортепианный концерт «Напевы Навруза», представляющий собой монументальную звуковую фреску встречи всенародного праздника, отмечающегося так же и во многих странах мира. «В концерте автор использует мелодии и усули Хорезма. Произведение живописует от рассвета до заката один весенний день – день любимого праздника в народе Навруз. Концерт диктует и его форму – концентрическую, объединяющую черты сонатной (с зеркальной репризой и эпизодами в разработке) и вариантно-вариационной форм, со вступлением и кодой» [5,149].

Яркая национальная самобытность музыки произведения, красочная фортепианная партия солиста и оркестровая партитура позволяют считать Второй концерт «Напевы Навруза» непревзойдённым образцом воплощения Навруза в музыке, не уступающим колоритной картине Навруза в опере «Садокат» Р. Абдуллаева. В создании красочных

музыкальных фресок Навруза получает отражение философия композитора, беззаветно влюбленного в родной край, природу, и как Художника, отражающего национальные, духовные ценности народа.

Третий фортепианный концерт «Тайские напевы» – новая веха в творчестве Р. Абдуллаева, раскрывающая его, как Личность, глубоко знающую не только культуру узбекского народа, но и прекрасную культуру народов Таиланда, сказочно красивой страны, восхитившей композитора изумительной природой и самобытностью музыки. Р. Абдуллаев сумел найти органичное взаимодействие, диалог восточных культур, что отражено в музыкальном стиле произведения, его колоритной фортепианной партии солиста и оркестра. «Своеобразным художественным открытием в Третьем концерте Р. Абдуллаева, - отметила Сайёра Гафурова, - удивительно органичные сочетания как узбекская национальная почвенность и тайский фольклор, приемы классической полифонии, современные ладогармонические, интонационно-ритмические структуры и элементы джазовой импровизации» [6,125]. В сущности, Р. Абдуллаев открыл тайскую музыку, как источник познания самобытной культуры Таиланда, тем самым, в композиторском творчестве объединив узбекское и мировое музыкальное искусство яркими достижениями. Это слышно, как в Третьем фортепианном концерте, так и в других сочинениях, посвященных культуре Таиланда. Мир восточных азиатских культур неизменно привлекает внимание Р. Абдуллаева своими духовными ценностями, своеобразием народных, гибких, мелодических линий, ладовой и ритмической самобытностью.

В результате увлеченности философией и эстетикой музыкальной мысли народов Восточной Азии появились такие замечательные сочинения Р. Абдуллаева, как Три миниатюры на корейские темы для струнного смычкового квартета, в которых найдены удивительные утонченные краски камерного инструментального ансамбля, показательное мастерство ювелирной мелодической разработки тематизма, совершенство колористического инструментального письма. Столь же интересны и оригинальны камерные ансамблевые сочинения на японские темы, такие как «Танец золотой рыбки» для скрипки с фортепиано и гитара с фортепиано.

Композиторская мысль Р. Абдуллаева постоянно ищет новые пути развития современного музыкального творчества. Особое место в творчестве Р. Абдуллаева занимают сочинения для фортепиано соло и фортепианные дуэты. Фортепианный полифонический цикл «Прелюдия и Токката» поражает звуковой красочностью, смелым инновационным подходом к переосмыслению малого полифонического цикла в русле национальных традиций в органическом синтезе с достижениями мировой музыкальной классики. Показателен интерес Р. Абдуллаева к Фуге – самому интеллектуальному жанру фортепианной музыки. Великие полифонисты – философы И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, П. Хиндемит, раскрывали в фугах философские концепции своего композиторского мира. В этом ряду находятся и фортепианные фуги Р. Абдуллаева, в которых претворены творческие традиции мировой полифонической музыки в синтезе с узбекскими макомными традициями. Здесь Р. Абдуллаев предстаёт мудрым мыслителем – философом, выражающим свои мысли о возвышенном, о космосе и закономерностях вселенной, используя конструктивные возможности полифонии.

Фортепианные рапсодии Р. Абдуллаева показаны как самобытный интерпретированный жанр мировой фортепианной музыки в аспекте национальной тематики и метафорического музыкального инструментального эпоса. Широкое применение современных выразительных средств и технологий композиторского письма направленно на раскрытие национальной импровизационности, переосмысления традиции достанов, исполнительского искусства бахши, макома, традиционных песенных жанров.

Глубокий интерес Р. Абдуллаева к истинным истокам узбекского традиционного музыкального искусства получил ярчайшее выражение в концертных сочинениях таких, как «Зумляк» для фортепиано и ударных, где композитор гениально использовал древнейшие

штрихи и ритмы с современными выразительными средствами, возрождающими древнейший хорезмский образ.

Концертное сочинение «Раталла» для фортепиано и камерного оркестра поражает необъятным звуковым миром музыки, возрождающим древние ритуалы в современном восприятии. Аналогична по техническому изложению музыкальных линий, по звуковому богатству красок, тончайших звуковых вибраций Хореографическая сюита (балет), состоящая из двух актов и двенадцати частей, «Легенда о лязги».

Одним из ярких творческих достижений Р. Абдуллаев является Фортепианный цикл «Сказки», представляющий собой удивительно поэтичное музыкальное сочинение, созданное творческой фантазией художественной мысли композитора Рустама Абдуллаева. «Музыкальная инструментальная сказка, в частности, фортепианная, является одним из самых необычных жанров композиторского творчества». В этом смысле «Сказки» Р. Абдуллаева интересны творческой интерпретацией фольклорных и литературных сказочных сюжетов, переосмысленных композитором в творческом процессе создания данного цикла. «Идея создания фортепианного цикла «Сказки» возникла у меня в стремлении воплотить в музыке взаимосвязь сюжетных линий восточных и западных сказок, - сказал в беседе с автором данной статьи композитор Р. Абдуллаев, - эта мотивация озарила мою художественную мысль, фантазию и воображение, в результате чего сложился мой собственный оригинальный сюжет из пяти сказок, объединённых общей линией драматургического развития. Сказка - это вымысел, но она опирается на реальность, и эта специфика жанра предоставляет композитору неисчерпаемые ресурсы творческого вдохновения».

Следует отметить, что фортепианные сочинения Р. Абдуллаева очень востребованы в учебно-педагогическом процессе на всех уровнях системы непрерывного образования и в концертно-исполнительской практике. Они входят в качестве обязательных произведений и в требования учебных программ по специальности для студентов бакалавриата и магистратуры кафедры специального фортепиано Государственной консерватории Узбекистана. Фортепианная музыка Р. Абдуллаева имеет огромное значение для духовно-нравственного, патриотического и эстетического воспитания молодёжи.

Возглавляя союз композиторов и бастакоров республики Узбекистан, Р. Абдуллаев уделяет огромное внимание молодёжи, составляющей основу данной творческой организации, духовно – просветительской работе в столице и в областных городах и сельских местностях, приобщая широкие социальные слои населения к музыкальному искусству, живому общению с представителями творческой организации. Благородная миссия просветительства, присущая великим мыслителям Востока, приобретает качественно новые формы, в чём огромная заслуга Р. Абдуллаева – композитора-философа нашей эпохи.

Литература и источники:

1. Гафурова С. А. Фортепианные концерты Р. Абдуллаева. – Таш. 2011 – с.177.
2. Композиторы и музыковеды Узбекистана. Издание второе, исправленное и дополненное. – Таш. 2018 – с.3 - 5.
3. Петренко Т. А. Концерт №2 для фортепиано с оркестром «Напевы Навруза» в Республиканской Средней специальной школе-интернат имени В.А. Успенского 60 лет. – Таш. 2001 – с. 148 - 151.
4. Ризаева М. Н. Вокальная музыка Р. Абдуллаева. – Таш. 2010 – с. 55.
5. Слоним А. Е. Движение и устремление. Композитор Р. Абдуллаев. Жизнь в музыке. Коллективная монография. – Таш. 2019 – с.146 - 153.
6. Юлдашева С. Б. Вокальные циклы Р. Абдуллаева. – Таш. 2017 – с.45.

НҰР ЖАМЫЛҒАН НҰРАҒАҢ

Уашев Д.З.

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Өнер жолы – өмір жолы. Өмір жолы – өнер жолы. Бұл ұғымды бір-бірінен бөле-жарып қарауға болмас. Өйткені өнер бар жерде өмір өскелең, өрнекті. Өнерлі жан көрнекті, көрікті. Өнерің барда өлмейсің, мұзбалақ Мұқағали ақын айтпақшы, күндердің бір күнінде «шаң басқан архивтерден табыларың» хақ. Хақтың хағы – еткен еңбек, төккен тер, еңбекпен тапқан нәсіп, жеміс пен жеңіс өмір жолын қалыптастырады-мыс. Сонымен, төккен тері телегей, тапқан асы адал, табысы тақты, өмірі өнеге, өлең-жырға айналған атпал азаматтар Алаш жұртында баршылық. Мәселен, соның бәрін тізбектеп жатпай-ақ, бірін ғана, бірі ішіндегі дүрін ғана айтар болсақ, ол – қазақ ән әлемінде өшпес өнеге танытып келе жатқан – ел еркесі де серкесі, әнші Нұрғали Нүсіпжанов.

Н. Нүсіпжанов 1937 жылдың 5-қаңтарында Талдықорған облысының (қазіргі Жетісу облысы) Гвардия ауданындағы Күреңбел жерінде, Алтынемелді айнала жатқан Доланалы ауылында, қоңыр күпілі, қой қайырған қарапайым отбасында дүниеге келді. Әсілі, Күреңбелдің күнгей тасын күмбірлетіп өткен ататегінен бе екен, бала Нұрғали қозы бағып, қой қайыра жүріп, әлдеқандай әндетіп жүргенге ұқсайды. Арқар тасқа шығып алып, алыста арындап аққан ақ шулан өзен-көлдерге көмейінен көміп-көміп үн қоспаққа қос-жар болыпты. Әрине, мұның барлығы ен далада жеке-дара қалғанда болған жайттар. Сол сәттерде оның қасында ақ бас таулар асқақтаған үстіне асқақтай түсіп, ақ қайнар бұлақтар сонау алысқа, ақ теңізге барып құймаққа асыққан сынайлы. Солай болуы бек мүмкін. Олай дейтініміз, өңменін өлең, кеудесін күй қысқан өнерпаз жан осындай да осындай жағдаяттардың талайын көз алдынан өткеріп, бастан кешпек.

Иә, сонымен боз даланың боз ала таңынан бозторғай құсқа үн қосқан бала Нұрғали ауыл көркемөнерпаздарының құрамында алғаш ән салады, оған ел-жұрты тамсанады. Тамсанатындайы бар, ол кезде ол бар болғаны сөмкесін сүйреткен үшінші сынып оқушысы еді. Сонда ол балалық қымсынуы мен толғанысы арқасында «Қызыл бидай» мен «Қыздар-ай» әндерін қалай орындап шыққанын білген жоқ-ты. Бар білгені – бір жапырақ «Мақтау қағаз» алғаны. Сол бір «Мақтау қағаз» мерейін өсіре түскені шындық, содан кейінгі күндерде, етегін түріп ержеткен шағында Нұрғали ауылдан асып, аудандық, облыстық конкурстарға қатысып үлгереді. Үлгерімі жақсы үкі тағынатыны анық, әйтеуір, бозбала Нұрғали Мәскеуде өтетін студенттер мен жастар фестиваліне жолдама алмаққа Алматыдағы қорытынды байқауда да бағын сынайды. Бағын сынай жүріп 1956 жылы музыка өнерінің қара шаңырағы Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясына оқуға түсіп, Қазақстанның халық әртісі Надежда Николаевна Самышинаның класында тәлім алады. Консерватория қабырғасындағы жеті жыл оған музыка өнерінің небір қыр-сырымен таныстыра, қабыстыра түседі. Әсіресе, консерватория ұстаздарына Нұрғалидың қоңыр жұмсақ даусы ұнап қалады. Десе де ат үстінде асқақтата ән салған Нұрғали қоңыр үнімен қоңыр даласына, өзен-сағасына, ауыл-ағасына ұнағантұғын. Сол ұнасым әлі күнге ұнасымын тауып келеді.

Ә дегенде Нұрағаның өмір жолы Матай тауы бөктерінде, Долананың даң жазығында қой қайырып, шопан болудан басталған. Сол кездерде ақ таяқты таянып, талмай ән салатын. Салтанат-ләззатын сал бөктерде самғата салған сол бір ән атаулыдан алатын. Сал бөктер де сонда бір серпіліп сала беретін-ді...

Нұрғали Нүсіпжанұлы Құрманғазы консерваториясын тамадағаннан соң Абай атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық опера және балет театрына қызметке орналасып, гастрольдік сапарларда жастық жалынымен кең-байтақ республикамыздың көптеген ауыл-қалаларын аралап, дала қосында, мартен пеші қасында, мектеп ұстаздары мен оқушылары арасында ән салып, концерттер бере бастайды. Осы опера театры ұжымында ол екі жыл еңбектене жүріп ысылды, ықтияттанды. Ықтиятты ойдың жетегімен өз алдына жеке дауыста

ән айтатын әнші болуды аңсады. Аңсаулы арман-оймен, өзіне деген сенім-жігермен Нұраған Қазақ телевизиясы мен радио хабарларын тарататын мемлекеттік комитетке келді. Құр келген жоқ, қазақ әндерінің әлеміне терең бойлап, оның бар болмыс-мазмұнын зерттеп-зерделей келді. Зерделі ой-еңбекпен қазақ радио-телевизия ұжымында музыкалық хабарлар редакциясында редактор, одан кейін редакция меңгерушісі қызметін атқарды. Осы ұжымда Нұрғали Нүсіпжанов халқы алдында қалтқысыз он жыл қызмет жасады. Бірақ мұны дабырайтып отырған біздер ғой, ал Нұраған оны аса көп еңбек деп есептемейді. Қайта «он жыл деген он күндік еңбек күні ғой, тәйірі» деп қысқа қайырады. Бұл да болса ол кісінің ел алдындағы кішіпейіл бір қарапайымдылығы. Қарапайымдылық деп қалдық, сөз арасы айта кетейік, Нұраған өмір мен өнер сахнасында саңлақ ойлы қарапайымдылығын сақтаған перзент. Құшағы гүлге толса да тома-тұйық қалыпта. Толассыз ду қол шапалақтауға бөленсе де, ақ жауынға жалын тосқан арғымақтай селт етпейді, секем мінез танытпайды. Бір сөзбен айтқанда, шалқып тасып кеткен емес. Көшеден көрсең көпшілікпен бірге жөңкіп, біте қайнасып бара жатқаны. Ақ жағасын атақ-даңқ жаулап алса да, жасынан жабысқан жайбарақат жақсы мінезін жоғалтпаған. Тәубе, сол мінез-құлқымен ол құрметті!

Қоржын бөктеріп, қой баққан ағамыз, қой баға жүріп ой баққан ағамыз, одан кейін опера театрында көп дауысты әншілер санатында ән салған ағамыз 1976 жылы Қазақ мемлекеттік Құрманғазы атындағы академиялық халық аспаптары оркестріне жетекші әнші болып қабылданады. Құдай қайырын бергенде қайық-кемесі осы тұста өрге жүзіп, бағы жана бастайды. Оның бағын жандырған Н.Тілендиев, Ә.Бейсеуов, К.Қуатбаев, М.Маңғытаев, Т.Базарбаевтардың ән-шығармалары. Және де сол композиторлардың әндерінің бағын ашқан – Нұрғали Нүсіпжанов. Айтпақшы, Нұраған – Нұрғалидың дауыс ерекшелігін ескеріп Нұраған-Нұрғиса Тілендиев «Ақ құсым», «Қуә бол», «Әкеме», «Келе жатыр құс қайтып», «Саржайлау» сынды сыны кетпес көптеген әндер жазған. Ән арқасында екі Нұрағамыз ағалы-інілі атанып, бауыр болған, бауырласқан. Бұған жуық арада жарық көрген Қуаныш Нұрданбекұлымен болған сұхбатындағы Нұрағаның өз сөзі дәлел: «Менің ұғымымда тепе-теңдік қана әлемді теңселтпей ұстап тұр. Электр қуатында да бір-біріне қарсы заряд бар. Сол секілді Нұрағам, Нұрғиса Тілендиевпен екеуміздің мінезімізде ұқсастық болмаса да, болмысымыз екі басқа болғанымен, біз аға-іні болып, тонның ішкі бауындай жақын араластық. Танысқан шағымнан бастап ол кісі менің атымды атаған емес, тек «Нұрғаш» деп еркелетіп, «сен» деп те айтпайтын. Жақындардың ішінде «жалғызым» деп, көпшіліктің ортасында «бауырым» деп айтушы еді. Екеуміз бір-бірімізді көп уақыт көрмей қалсақ, жылап көрісетінбіз. Бір жолы бір сапарда болып Нұрағаммен біраз уақыт кездесе алмай қалдым. Ол да, мен де қатты сағынысып, көрген жерде шұрқыраса амандасып жүретін едік. Бір жолы сондай сапардан оралсам, Нұрағам 400 кісілік оркестрді орнынан тұрғызып, маған бас игізіп, «адалым-ау, жалғызым-ау, қайда жүрсің» деп құшақтай алғанда көзімнің алмасынан аққан жасым омырауын жуып кетіп еді. Осындай қамқорлығымен, ықыласының ерекшелігіне қарап ол кісінің мені жанындай жақсы көргенін ұқтым». Иә, жақсыны кімдер жақсы көрмейді дейсіз, осы сұхбат-әңгімеде қазақ вальсінің королі Шәмші ағамыз да Нұраған – Нұрғалиды жанын аса жақсы көретіндігіне көз жеткіздік. Тіпті мұны бұрыннан да естіп-біліп жүретінбіз. Сонымен сұхбатта: «Нұрғиса ағам менің атымды атамай, «жарығым, алтыным, жалғызым» деп еркелетсе, Шәмші мені Нұрғаш дейтін. Болмыс-бітімі қарапайым, жібектей мінезді, тектілігі, бекзадалығы байқалып тұрушы еді. Жас па, кәрі ме, қарсы келіп шаужайынан алса да қасарысып, шаптықпайтын, сабырлы еді. Омыраулап кеуделемейтін», – дейді сексен бестің сенгіріне келген серкеміз де еркеміз. Ескере отырсақ, бұл деген Нұраған – Нұрғали Нүсіпжановтың бірнеше тарау кітап боларлық өмір жолы.

Жоғарыда атап өткен Құрманғазы атындағы академиялық халық аспаптары оркестрінде Нұрғали ағамыз жиырма жыл жылжымастан жетекші әнші болды. Жетістіктен жетістікке жетті. Одан келіп «Отырар сазы» оркестрінің от-шырағын жағысты. Жүре келе «Қазақконцерт» шығармашылық бірлестігі жанынан «Жазира» атты ансамбльдің тұсауын кесіп, тұмылдырығын алып, өнер көгіне ұшырды. Өнерлі жастардың өркен жаюына баса көңіл аударып, олардың ән таңдаудағы талғамына таразы болды. «Жазира» ансамблі

ұжымымен ұрқия даланың ой-қырын түгелге дерлік аралап, ән-күйге бөлеп қайтты. Нұрағанның әу баста ақ жазық даладан бастау алған ақық үні Моңғолия, Ауғанстан, Йемен, Ангола, Кипр, Португалия, Сирия, Греция, Югославия, Алжир, Германия, Түркия, Польша, Қытай, Финляндия елдерінің сахна төріне дейін жетті. Аталмыш мемлекеттерде Нұраған қазақтың қоңыр сазды әуенін әуелетіп, оларға кеудеміздің кең, көкірегіміздің ояу екенін байқастатып бақты. Бағын бағалай білді, тағын тағандай білді. Тақтатас тау-даласының әнге ұласқан саумал сарынын сақтай білді.

Нұраған радио-телевизия саласында редакторлық, меңгерушілік қызмет етіп жүргенде қазақтың сайын даласына сайыпқыран саналатын, саналы көңілден туындаған тұшымды тың туындыларды қанат керген құсша самғатып жіберуге барынша көп үлес қосты. Әннің әсерлісін әспеттесіп, әсерсізін әрі қарай ысырысып қойды. Өттең, шіркін, Нұрағалардың сол үрдіс бастама-ісі бүгінде өзіндік жолын тауып жатқанда ғой, анау-мынау мыңғырған майда-шүйде шығарма сымақтар әуе толқынына шығып кетіп, құлақтың етін қажамас еді. Осы жөнінде Нұраған: «Қазақтың санғасырлық әні мен күйінің, жырының өзі тұнып тұрған тарих пәні емес пе? Халықтың елге, жерге деген тағылымын, педагогикалық тәрбиесін қазақтың өнері атқарып келген. Өнер – өте нәзік дүние. «Тойшыл боп кеттік» деп кейітін әңгімелерді құлағымыз естиді. Ол дұрыс емес, өнер – еріккеннің ермегі деп кім айтты? Дегенмен, қазақ өнерінде, оның ішінде ән саласында талғампаздық қалып барады. Қазақ ежелден барлық ұлттың әнін талғамай айта береді, орындайды. Оның оң жағы да, теріс жағы да бар. Сырттан келіп сіңіп жатқан саз иірімдері, мәтіндері біздің төл өнерімізге кесапатын тигізіп кетеді-ау деген жағын ойластыра бермейміз. Ол – қазақтың ән өнері үшін қасірет дер едім. Көп жағдайда ақ пен қараны ажыратуға, жақсы мен жаманды бөлуге, сараптама жасауға икеміміз келмей қалады. Жекелеген өнер отаулары да базарлар секілді сансыз өлшемде ашылып кетті. Оның асылы қайсы, жасығы қайсы – сараптау Үкіметтің еншісінде дер едім. Өйткені, зияны өнер жолында жүрген бейкүнә жастарға тиіп жатыр...», – деп еді бір сұхбатында. Сол сұхбатты сөзін әлі де әншімін деген, ән шығарамын деген әлеуметке шегендеп айтудан жалыққан емес. Неге десеніз, бұл Нұрағанның қазақ өнерінің бүгінгі мен ертеңіне ерекше көзқараспен, ерекше ілтипатпен, ерекше алаңдаушылықпен қарауының негізінде жатыр. Сондықтан да ол кісі кісілік пен кішіліктің кілтін әннен табасың деген ниетпен, ән әліппесі етіп «Біз балдырған баламыз, шырқап әнге саламыз» атты баларға арналған ән жинағын құрастырып, оны «Өлке» баспасынан басып шығартты. Әлди-бөпе болсаң да, тіпті әке болсаң да әнмен тербетіліп өс деген астарлы ойды артысып жатты. Тағы да ол «Мереке баспа үйінен» шыққан «Бүлдіршіндерге арналған әндер» кітабын кітапханалар сөресі мен балалар қоржынына салды. Бұл кітаптың алғы сөзінде Нұраған: «...Бүгінгідей қаптаған компьютер мен электроника заманында да адам баласы өзінің ұлттық негізінен, адами қасиетінен айнымауы, ауытқымауы қажет. Кейбір сәттерде ұмыт бола бастаған: Ананың әлди... Бесікке бөлеу рәсімі... Бесік жыры... Тілашар, тұсау кесу, сүндет той сияқты бізден басқа еш халықта кездеспейтін өмірлік, тағылымдық әдет-ғұрыптарымызда қаншама ұлы тәрбие жатыр?! Ғажайып поэзия, тылсым сазды әуендер бар бұл рәсімдерде. Осы көріністі көрген адам шағын бір музыкалы спектакль, не бір шағын киносюжетті көріп тамашалап, әрі салиқалы тәрбие алғандай әсерде қалар еді», – дейді. Онысына қоса баспасөз беттерінде де беташар сөзін әннен бастап, ән құдіретімен құндақтап түйіскеннен түңілген емес. Ән жайында ойлау – әлем жайында ойлау. Әлем жайын көз ілмей ойлап бағу – баға жетпес еңбек, ерен еңбек. Керексеңіз жоғарыдағы аты аталған кітапта қазақтың киіз үйі мен бесігіне, түрлі әдет-ғұрып, жөн-жоралғыларына тоқталып өтеді. Токетерін айтқанда Нұраған тоқ жатқан бала емес, алаңы көп абыз. Өйткені тоқ балада уайым жоқ. Осы тұрғыдан келгенде Нұрағанды абыз ойлы аға дер едік. Оған себеп – оның атажұрттан бастау алған қазақ әні мен күйінің күй-жайын күнде-күнде күйттеуі.

Нұраған бірнеше жылдан бері қазақ өнері оқу орындары – колледждерде, консерваториялар мен академиялар аудиториясында оқушы-студенттерге тәлім-тәрбие берді. Еңбегі далаға кеткен жоқ, ел сүйетін әнші-маман шәкірттерінің легін көбейтті. Олардың атын атап, түсін түстеп жатпасақ та, олардың әрқайсысы өзін Нұрағаның шәкіртімін деп санайды.

Қай кезде де Нұрағаң шәкіртпен де, өзіндей ұстазбен де ұстаспай, ұлағатты оймен нұр жамыла отырып тіл табыса білді.

Нұр жамылған Нұрағаң туралы айтқанда ауызға оның ән әлемінде бірге қанат қағысқан әріптестері ілігеді. Олар: есті әндердің егесі, шырқаулы шығармалардың шегесі атанған композитор Ескендір Хасанғалиев, әншілер Суат Әбусейітов, Зейнеп Қойшыбаева, Венера Қармысова, Люся Төлешова, Гульвира Разиева, Сара Тыныштығұлова т.б. аты аталған айтулы адамдармен Нұрағаң ән өнері жолында айтарлықтай қарым-қатынаста болды. Ән жөнінде әңгіме өрбітісіп, қазақ өнері көгінде көптеген көгершін қанат әндерді дала қосына қиялатып, ел жанына ұялатып, ақсақалдың ақ батасына, ананың ақ тілегіне кенелді. Құрбы-замандастардың құшағында тербетіле білді. Осы аға-апалардың тінінде сызат жоқ дара дауыстары қазақ радиосы мен телевизиясының «Алтын қорында» жазылып қалды. Міне, соның ішінде Н.Нүсіпжанұлының қоңыр майда үнімен үндесіп, кезінде жазылып алынған А.Жұбанов, С.Мұхамеджанов, Е.Рахмадиев, Н.Тілендиев, Ш.Қалдаяқов, Б.Жұманиязов, Ә.Бейсеуов, М.Маңғытаев т.б. төл шығармалары бар. Егерде осы аты жер жарған композиторлардың ән-романстарын Нұрағаңдай әншілер айтпағанда, кім біледі, қазақ ән өнерінің әмиян-қоржыны қолпылдасып бір қалар ма еді деп ойлаймыз. Әрине, шүкір, Нұрағаңның және оның ізін басқан іні-замандастарының арқасында Алаштың әні бүгін де асқақтап келеді, әлі де асқақтай бермек.

Асылы, асқақ ойлы, арынды Алашым «Алтын шыққан жерді белден қаз» дейді. Дегендей-ақ, Нұрағаң қазбалы жерді белден қазды. Қазған жерден алтын әшекей іздеспеді, алтыннан асарлық, мық жасарлық жақсы әуезді ән іздеді. Оны тапты да. Сағыныш сазға толы «Сарыжайлауды», қоңыр кеште қоңыр саумал саумалатар «Қуә болды», әке қадірін әке болғанда білдірер «Әкемені», мұнайғанда мұнайтапайтын «Мұнайманы», құс қанатқа қиял арттырған «Қаздар қайтқандағыны», өре түрегелтіп өзек тербер «Өз елімді» өзі болып өз еліне енші етіп берді. Ел қосылып бүгін де осы әнді айтқысы кеп тұратыны тайға таңба басқандай ап-анық. Түптің түбінде осының ар жақ-бер жағында Нұрағаңның жемісті еңбек ізденісінің ізі, қомақты қолтаңбасы бар.

Әнмен бірге әуелеп ұшқан Нұрғали Нүсіпжанұлы еліне сіңірген елеулі еңбегінің арқасында Қазақстан комсомолы сыйлығының, ҚР Мемлекеттік сыйлығының иегері, Қазақстанның халық әртісі атанды. «Құрмет», «Парасат» ордендерін тағынды. Сонымен қатар Өзбекстан Республикасының Еңбек сіңірген мәдениет қайраткері құрметті атағын алқалап, Қырғыз Республикасының Абылас Молдабаев атындағы Халықаралық сыйлығының лауреаты да болды. Ең бастысы, Нұрағаң халықтың ыстық ықыласына бөлене білді.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық. Алматы: «Аруна» баспасы, 2005
2. «Кімнің кім екені» – 2 томдық анықтамалық. Алматы, 2011
3. Нүсіпжанов Н. «Қастерлі мекенге жыл құсындай оралып тұру – қалыптасқан дағдым». Zakon.kz порталы

ТВОРЧЕСТВО ИСПАНСКОГО КОМПОЗИТОРА КАРЛЕСА КАЗЕСА

Товстуха С.В.

Королевство Испания. г. Барселона

Испания — страна фламенко, корриды, басков, страна замечательной музыки. Говоря о музыке, мы часто говорим о её великом прошлом, вспоминая имена давно ушедших гениев. А тем временем, муза жива! Неизвестно, будут ли их вспоминать будущие поколения. Время покажет. Спасибо им, что они творят, создают настроение, раскрашивая мир звуками. Карлес

Казес — один из лучших композиторов Каталонии, Испании. Возможно, это композитор, творчество которого изменит представление о современной музыке.

Композитор родился в Салленте, округе Барселоны. Это пианист, актёр, дирижёр, виолончелист, композитор. Окончил Высшую консерваторию музыки в Барселоне, по классу фортепиано обучался в Академии современной музыки в Хастаде (Норвегия), оркестровку и композицию изучал в Институте искусств в Гаване (Куба) у профессора Гомеса Алонсо.

Плодотворная работа композитора включает выпуск студийных альбомов, концертной музыки, произведений к фильмам и спектаклям. Карлес Казес посвятил этому 25 лет. Было записано 80 звуковых сопровождений в виде музыки и песен, так называемых саунд-треков, к испанским, французским, американским фильмам.

В 1970 году стал участником духового оркестра 'Биг-Бэнд Луиса Ровера'. В 1982 году Карлес Казес создает струнный квартет, в котором принимает активное участие в качестве виолончелиста. В 1986 году Карлес создает джаз-группу 'Блаумари' и с ним концертирует по всей Испании.

К олимпийским играм, проходящим в столице Каталонии, композитор сочиняет 'Симфонию Барселоны'. Выдающийся скрипач, дирижер, великий гуманист Иегуди Менухин в декабре 1998 года создал 'Фонд Иегуди Менухина'. Цель фонда — создание различных программ для принятия мер против расизма и терпимости к культурному разнообразию. Карлес Казес стал участником этого фонда.

Начиная с 1989 года композитор продолжает свою карьеру в кино и на телевидении. Было выпущено множество дискографий, в том числе с Луисом Ляком, Мартирио, Марией дель Бонет. Особую роль в творчестве композитора сыграл Луис Ляк-Кантор, - каталонский композитор, бард, писатель. Это ярчайший представитель движения испанских музыкантов и певцов, выражающих свой протест против диктатуры Франко. Песня Ляка 'el estaca' стала гимном движения за независимость Каталонии.

Академия Шарля Кро (Париж) присудила премию за лучшую музыкальную запись альбома с Луисом Ляком.



Фильмография, в которых музыкант принимал участие на сегодня насчитывает 58 фильмов. В 2008 году, а потом и в 2009 композитор награжден Премией Гойя за лучшую музыку к кинофильмам 'Экспресс на Овьедо' и 'Чужие люди'. Это национальная, самая главная и престижная награда в мире испанского кинематографа, которую ещё называют "премией Оскар Испании". Эта ежегодная национальная кино-премия была основана в 1987 году и названа в честь испанского художника Франсиско Гойя.

На неё номинируются только испанские фильмы. В 2010 году каталонский композитор был награждён Премией Гауди за музыку к фильму "Diario lesbico". На мексиканском фестивале "Ariel Awards", организованном Мексиканской Академией киноискусства и науки, он был удостоен Мексиканской национальной премией за лучшую оригинальную музыку к фильму "31-й км".

С 2001 по 2020 год музыкант выступал с многочисленными концертами в различных форматах - как пианист-соло, в дуэте, трио, секстетах, в странах Европы, Канады, Мексики, России, Японии. В последние годы он активно писал музыку к театральным спектаклям. К спектаклям он написал музыку для двух скрипок (соло), четырёх ударных инструментов и голоса. Сочинение "Арагуайя" было написано для оркестра, солистов и ударных на одноимённую поэму Пера Касадалиса.



К спектаклю "Спиричуэлс" он написал музыку для оркестра, солистов и ударных инструментов. "Спиричуэлс" - это духовная песня американских негров, основанная на доступной и выразительной мелодии, исполняемая хором а'капелла, сопровождаемая хлопками и танцевальными движениями. В своё сочинение Казес включил подлинные религиозные песни "Блэк Спиричуэлс".

Композитор Карлес Казес создал свой неповторимый индивидуальный стиль, характеризующийся динамикой развития, тонкой лирикой, часто окрашенной юмором или иронией. В его творчестве, удивительным образом, сочетаются элементы разных художественных стилей и эпох - от барокко до модерна. Также, в его музыке много латино-американских мотивов, что неудивительно, учитывая, что он несколько лет обучался на Кубе. Работая над сочинениями, он часто включает джазовые гармонии в произведения с барочной стилистикой.

В его композициях также часто присутствуют цыганские интонации. В творчестве Казеса много танцевальной музыки - танго, болеро, вальсы, многие из которых стилизованы под старинные французские танцы, а также популярные во второй половине 19 века в странах Латинской Америки песни и танцы хабанера (кубинский народный танец). Знаменитая "Хабанера" Карлеса Казеса и энергичная "Voluntad" (Воля) характерны для этого жанра.

Музыка Карлеса яркая и колоритная, она трогает человеческие души, иногда даже до слёз.

В некоторых своих пьесах композитор использует технику минимализма, т.е., использует минимальный музыкальный материал, когда исполняется всего несколько нот, или пьеса написана для ограниченных инструментов (старинные тарелки, стаканы для виски и другое).

В произведениях каталонца есть и драматические сочинения.

Композитор написал немало музыки к триллерам и фильмам ужасов: "Radiocions Negro Buenos Aires" (триллер), "31-й км" (ужасы, триллер), "Нечестивый" (ужасы).

Но даже эта музыка настроена на раздумья. Автор блестяще применяет средства аранжировки, создавая сочинения, которые слушаются с большим интересом.

Обладая большим человеческим юмором, художник использует необычные средства. Так, в конце некоторых его пьес специально вставлены несколько музыкальных звуков различной высоты, воспринимаемые как фальшивый аккорд. Это негармоничное сочетание звуков у слушателей сначала вызывает недоумение и удивление, а затем улыбку.

Музыка каталонского композитора очень разнообразна и гармонична, совмещая в себе драматизм и юмор.

Под руководством Карлеса Казеса в 2020 году был создан музыкальный коллектив "Трио Карлеса Казеса", состоящий из самого маэстро, профессора музыки и виолончелистки Светланы Товстуха, а также скрипача Альберто Рэгера.



Трио является представителем и пропагандистом европейской, в первую очередь, испанской культуры. Музыканты активно гастролируют в европейских городах, Испании, России, Японии.

В 2021 году Карлес Казеса посетил Колумбию, г. Медельен – родину известного колумбийского художника Фернандо Ботеро, известного своими работами, характеризующимся преувеличенными объёмами изображения, округлыми формами тел, любовью к обнажённой натуре. Изучая

стиль Ботеро, композитор захотел передать его в музыке. Так появились несколько пьес, написанных в барочном стиле, сочетающегося с современными джазовыми гармониями. В планах композитора - создание большого сочинения для оркестра к спектаклю "Ботеро".

Испанский композитор продолжает активно работать. Он планирует создать сочинения для фагота, концерт для гитары и саксофона, оркестровые концерты. Надеемся, что все планы этого замечательного каталонского композитора будут выполнены и его музыка ещё много раз порадует слушателей.

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ КОМПОЗИТОРОВ И ДЕЯТЕЛЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ И КАЗАХСТАНА

Береснева И.В.

Республика Казахстан, г. Алматы

“Если в младенчестве мы можем передать красоту музыкального произведения сердцу, если из звуков ребенок может почувствовать многогранный тон человеческих чувств, он поднимется на ступень культуры, которая не может быть достигнута никакими средствами. Музыкальное воспитание-это не воспитание музыканта, а прежде всего воспитание человека.”

В. А. Сухомлинский.

Новое политическое, духовное и социально-экономическое развитие общества требует кардинального улучшения качества обучения и воспитания школьников. В этой связи большое значение имеет всестороннее изучение и использование в учебно-воспитательном процессе наследия музыкальной педагогики прошлого. С этой точки зрения среди музыкальных произведений композиторов Казахстана выделяется роль воспитательного влияния их песен на учащихся школ.

В недавно отредактированном учебнике музыки для 1 класса представлены произведения композиторов-классиков мира. Одним из актуальных вопросов является всесторонняя популяризация среди композиторов мира произведений композиторов Казахстана, особенно современных. Как часть мировой музыки, казахская музыка занимает особое место. Благодаря пониманию национальной музыки у учащихся повышается интерес к национальному искусству, патриотизм, эстетическое воспитание.

В современных школьных учебниках музыки мало песен для детей. В учебнике музыки подавляющее большинство-песни композиторов Советского периода. В частности, песни наших композиторов И. Нусупбаева, А. Бейсеуова, Н. Дукенбаева, У. Байдильдаева, К. Дуйсекеева и др. Конечно, мы обязаны отдать должное творчеству наших братьев предыдущей волны и передать его будущим поколениям. Тем не менее, в соответствии с

требованиями современности, песни, написанные для детей нашими молодыми композиторами, были обширными, и благодаря этим песням мы создали условия для погружения в сознание подрастающего поколения нашего национального воспитания, культуры, традиций, богатого наследия наших предков. В настоящее время на территории республики нет признанных композиторов, которые посвящают свое творчество только детям. Стоит отметить, что несколько детских песен боты Бейсеновой и Алтын Маханбетовой вошли в музыкальные учебники. Это радует как молодых подростков, так и учителей музыки. Одна из задач времени-включить эту критику в учебник из произведений наших ныне известных композиторов.

Я активно пропагандирую песни композиторов Казахстана, прививаю им свои произведения. Использую произведения композиторов Казахстана не только во время занятий, но и во внеурочное время, на различных конкурсах. Мои ученики занимают призовые места на городских конкурсах с песнями композиторов Казахстана. Кроме того, я много использую песни Гюлайма Джаджаевой в собственной практике.

В нынешних учебниках мало песен композиторов, касающихся быта, истории нашего народа. Например, нет другого произведения о языке, кроме песни боты Бейсеновой «Ана тілім — тұғырым». Песню «Қазақ тілім», написанную в соавторстве с учителем музыки Алтын Урикбаевной, мы учим учащихся участвовать в музыкальных конкурсах. Публика восприняла эту песню с хорошим настроением. [2, с. 25].

Внести вклад в широкое использование в школьной программе песен композиторов Казахстана для молодежи. Увеличение количества песен для подростков. Наша цель-поддержать включение в программу песен, написанных молодыми композиторами для детей. Я надеюсь, что в ближайшее время будет много песен для детей.

Музыка-величайший символ вечности, плод человеческого труда и таланта, любви, страданий и радостей. Народная музыка, которая всегда свежа в реальности и постепенно находит соответствующий ритм и мелодический навык, составляющие стиль эпохи, на протяжении всей своей жизни откликалась на все события в жизни этого народа. Поэтому корни народной музыки, распространяющейся из уст в уста, в конечном счете лежат в ее ритме и дыхании [1, с. 5].

Традиционная мелодия казахского народа-богатейшее сокровище духовного наследия. Выдержав многовековые испытания, проявив талант и мудрость народа, в третьем тысячелетии он приобрел особое историческое значение, художественность.

О таланте казахского народа, по словам Ш. Уалиханова «Геродот казахской степи А.И. Левшина» говорил: «казахи являются одним из доказательств того, что человек рождается композитором или поэтом».

Казахская музыка-национальная отрасль музыкального искусства, отражающая реалии жизни звуковыми художественными образами. Музыкальное наследие казахского народа очень богато. Он подразделяется на области музыкального фольклора и истории музыки. В первую сферу входят эпические жанры, рожденные на волновой основе – песни, толғау, терме, жұрме и лирические песни и искусство айтыса, во вторую-образцы музыки и историко-культурные данные периода древнетюркского периода. Известно, что в музыке, как и в устной литературе, есть бытовые и ритуальные песни, трудовые песни, детские песни. Игра ведьм, крики девушки, плач вдовы, пение супруга, жарапазан сарыны не обошлись без песен и мелодий в определенной системе.

Творческое наследие композиторов и деятелей музыкального искусства является одним из самых важных аспектов культуры и искусства Казахстана. За многие века музыкальное искусство этой удивительной страны развивалось под влиянием различных культур и традиций, что отразилось на богатстве и многообразии музыкального наследия.

Одним из наиболее известных композиторов Казахстана является Курмангазы Сағырбаев, чьи произведения вдохновляют и восхищают музыкальных ценителей по всему миру. Его музыка сочетает в себе традиционные казахские мелодии с элементами современной классической музыки, создавая неповторимый звук, который проникает в самые

глубины души слушателя. Другим выдающимся композитором Казахстана является Шамши Калимуллин, чьи произведения известны своей оригинальностью и тонкостью. Его музыкальные композиции воплощают в себе дух народной культуры и традиций Казахстана, передавая слушателям уникальный опыт и красоту этой земли. Кроме композиторов, значительный вклад в музыкальное искусство Казахстана внесли музыканты, исполнители и дирижеры. Их талант, профессионализм и преданность музыке сделали важный вклад в сохранение и развитие культурного наследия страны.

Творческое наследие композиторов и деятелей музыкального искусства Казахстана является бесценным достоянием, которое помогает сохранить и передать будущим поколениям богатство и красоту культуры этой удивительной страны. Их музыка вдохновляет, утешает и объединяет людей, проникая в самые глубины души и оставляя свой неповторимый след в истории мировой музыкальной культуры. Ахмет Куанович Жубанов, человек в музыкальной культуре XIX века, ставший легендой казахской культуры, имеет большое значение для будущих поколений.

Ахмет Жубанов (родился в 1958 году) - казахстанский композитор, дирижер, заслуженный артист Казахстана. Он известен своим творчеством в области современной классической музыки и народной музыки Казахстана.

Жубанов является автором множества музыкальных произведений, включая симфонии, камерную музыку, оперы, балеты и музыку для фильмов. Его музыка сочетает в себе элементы современной атмосферы с традиционной казахской музыкой, что делает его творчество уникальным и неповторимым.

Жубанов активно выступает как дирижер и участвует в мировых музыкальных фестивалях. Его творческое наследие остается важным вкладом в развитие мировой музыкальной культуры и признается как в Казахстане, так и за его пределами.

Ахмет Куанович Жубанов – выдающийся композитор, деятель музыкального искусства Казахстана, оставивший значительный след в истории музыкальной культуры страны. Родился в 1943 году, он продолжал традиции национальной музыкальной школы, при этом внедряя в свои произведения современные музыкальные тенденции.

Жубанов является автором ряда известных произведений, которые стали классикой казахской музыкальной культуры. Его композиции отличаются глубоким эмоциональным насыщением, уникальным звучанием и красочной гармонией.

Ахмет Куанович Жубанов оказал значительное влияние на развитие современной казахской музыкальной сцены. Его творчество вдохновляет как молодых композиторов, так и музыкантов, и помогает сохранить и продолжить традиции музыкального искусства Казахстана. Таким образом, творческое наследие Ахмета Куановича Жубанова является неопределимым для культурного развития Казахстана и остается важной частью национального музыкального наследия. Его произведения продолжают вдохновлять и радовать слушателей, а его вклад в развитие музыкальной культуры страны остается незыблемым. [2, с. 2].

Он уникальный по рождению композитор. Вся его музыка жизнеспособна. Его композиторский талант широко раскрывается в создании оперных произведений.

С 1938 года Ахмет Жубанов начал заниматься композиторской работой. Написал музыку к драме писателя Габита Мусрепова "Козы-Корпеш – Баян Сулу", спектаклю Мухтара Ауэзова "Абай", кинофильму "Амангельды". Среди камерных произведений особое место в казахском искусстве занимают произведения для фортепиано, такие как «Ария», «Коктем», «Жезкиик», «Романс».

Ахмет Жубанов в 1936 году написал книгу "Народные композиторы. Курмангазы", в 1942 году написал книги "Жизнь и творчество казахских народных композиторов".

Выдающимися композиторскими произведениями Ахмета Жубанова являются оперы "Абай" (1944 год) и "Толеген Тохтаров" (1947 год), написанные в соавторстве с Латифом Хамиди, опера "Курмангазы" (1970 год), завершенная его дочерью Газизой Жубановой. Первый в истории Казахстана звуковой фильм «Амангельды» написал музыку Михаил Гнесин и Ахмет Жубанов. [3, с. 10].

Европейские жанры, появившиеся в казахской музыкальной культуре советских времен, также не могли отойти от эпических произведений. Содержание оперы, симфонии, театрально-сценических спектаклей было заимствовано из горячих эпических произведений казахского народа. В названных произведениях сам эпос, составлявший основу, содержался по-разному. Это потому, что каждый жанр сохраняет свои жанровые модели, даже если вносит небольшие изменения. И в таких постановках автор произведения, не используя в полной мере содержание эпоса, берет только главную проблему, конкретную ситуацию. Иногда даже психологические моменты, которым не уделяют особого внимания в эпосе, усложняются в опере, балете и спектаклях и узнаваемы по другим аспектам. Наши историки справедливо отметили, что музыкальная культура казахского народа имеет давнюю историю и что он был певцом, талантливый күйши. Один из самых распространенных видов искусства - это обзор того, в каком направлении развивалась песня и инструментальная музыка в прошлом, мы знаем, что жизнь сегодня имеет большое значение в духовном воспитании нашей молодежи.

Этнограф и композитор А. В. Затаевич записал более двух тысяч трехсот народных песен и кюев, опубликовал сборники “1000 песен казахского народа” и “500 песен и кюев казахского народа”. В 1925 году участвовал в конкурсе мастеров искусства, организованном в Париже на Всемирной выставке народов — представляя народы Союза-и занял второе место. В январе 1926 года в Кызылорде открылся национальный казахский театр. У его истоков стояли Е. Умирзаков, С. Кожамкулов, К. Бадыров, К. Жандарбеков, К. Куанышбаев, А. Кашаубаев, И. Байзаков и др. Руководил театром талантливый драматург, режиссер Жумат Шанин.

В январе 1934 года открылся Казахский государственный музыкальный театр. В 1934 году композитор А. К. Жубанов основал Казахский государственный оркестр им. Курмангазы. В 1936 году была открыта Казахская Государственная филармония им. Жамбыла. Искусство Казахстана продемонстрировало свой рост и зрелость в первой декаде казахского искусства в Москве в мае 1936 года. В декаде были показаны оперы «Кыз Жибек», «Жалбыр». Известной певице Куляш Байсеитовой было присвоено почетное звание народной артистки СССР. Изделия, изготовленные местными кузнецами, мастерами и ювелирами, были представлены публике на выставках в Петропавловске, Кокшетау (1986 г).

Деятели казахской музыкальной культуры воспевают в своих произведениях подлинное, жизненное содержание художественного искусства, осваивая все классическое, народное культурное наследие, используя всю неисчерпаемую сокровищницу народного творчества. Среди казахской национальной музыкальной культуры немало великих композиторов-певцов, жырау, жырышы, поэтов-күйши. Мы можем гордиться нашими великими певцами, как Биржан, Мухит, Естай, Нартай, Жаяу Муса, Майра, Жамбыл, Кенен, Амре Кашаубаев, которые внесли большой вклад в развитие песенно-музыкальной культуры казахского народа. [4, с. 11].

Казахстан - родина исполнителей классической музыки мирового масштаба. Это Е. Серкебаев, Б. Тулегеновна, Г. Есимов, А. Днишев, Г. Кадырбекова, А. Мусаходжаева, Ж. Аубакирова, звезды казахской музыкальной диаспоры за рубежом – М. Бейсенгалиев, Э. Курмангалиев, братья Накыпбековы.

Я, как преподаватель, концертмейстер колледжа им. П. Чайковского всегда стараюсь прививать любовь к музыке, к искусству. На сегодняшний день мои ученики заняли призовые места на разных концертах, они ценят и уважают творческое наследие наших предков-композиторов, деятелей музыкального искусства.

В современном Казахстане музыкальное искусство развивается в самых разных сферах. Кроме композиторской и исполнительской других творческих республике жанра европейской рок, эстрада, джаз и музыкальные концессии мировых религий, фольклор, устное профессиональное исполнительское мастерство, есть и музыкальные коллективы.

Народное воспитание на протяжении веков было дифференцировано, сочеталось с традициями жизни и хозяйственной деятельности, семьи, регионального, общественного,

национального воспитания, ритуалов, искусства и образования, истории, постоянно развивалось, развивалось, передавалось из поколения в поколение социально-философские историко-педагогические, культурно-художественные, музыкальные- сложилось эстетическое наследие.

Прошлое и будущее казахского народа, пережившего с этой точки зрения трудные времена-периоды взросления, развития, оставаясь для потомков социокультурным наследием, прививая эти сферы культурного художественного наследия молодым людям, прививая им сердца и продолжая из поколения в поколение. Чем богаче, разнообразнее социокультурное наследие, тем лучше продолжится культурное наследие прошлого и настоящего, тем глубже смысл нашей жизни, яснее цель, историческими образцами для подражания мы будем воспитывать сильную общину, разносторонне развитую особенную личность.

На сегодняшний день в республике имеются специальная детская школа им. К. Байсеитовой и А. Жубанова, Алматинская государственная консерватория им. Курмангазы, Национальная Музыкальная Академия в Астане, государственный театр оперы и балета им. Абая, Казахская Государственная филармония им. Жамбыла, Казахконцерт, Институт литературы и искусства им. М. Ауэзова и другие музыкально - образовательные, научные и культурные есть учреждения. Ежегодно наша независимая республика организует международный конкурс” Жигер“,” Алтын алма“, ”Дни новой музыки“,” Голос Азии“, а народные музыканты - международный фестиваль традиционной музыки, фестиваль молодых исполнителей. Музыка сегодня и будущее, и золотое поколение, продолжающее прошлое.

Литература и источники:

1. Журнал «Просвещение», №3 (11), март. – 2018.
2. <https://bilimainasy.kz/эле́м-композиторларымен-қатар-қазақ/Білім айнасы, мақала 10.04.2016 ж.>
3. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты. – Л., 1990.-10с.
4. Досаева А. Прелюдии Г. Жубановой, поэма Е. Рахмадиева «На зов Абая». Методические указания к исполнению произведений композиторов Казахстана. - Алма-Ата, 1983. С. 11.

ЦИКЛ ФОРТЕПИАННЫХ ПРЕЛЮДИЙ О.МЕССИАНА В ФОРТЕПИАННОЙ ПРАКТИКЕ

Абдрахманова С.К.
Республика Казахстан, г.Алматы

Ярчайшим представителем французской музыки двадцатого столетия явился Оливье Мессиан. В музыке послевоенного периода он занял ведущие позиции. Создал свой особый образный мир, неповторимый музыкальный почерк, опираясь на традиции исконно французской культуры, он представил с своим творчестве ту сферу, которая ярко противопоставляла себя будничной действительности. Говоря о стиле композитора, К. Мелик-Пашаева характеризует его словами «длящееся состояние» [1, 233], которое относится к пониманию музыкального времени. Время им воспринимается как бесконечно продленный момент, выключаящий тебя из реальности. В самой музыкальной сфере это ощущение бесконечного момента выражено в отказе от процессуального строения формы. Развитие заключено в движении по спирали, где ощущение завершенности создается путем замыкания цикла заранее predeterminedными формулами. Здесь появляется непрерывное вариантное обновление, где общее, единое целое предстает разными гранями.

Фортепианные произведения занимают большое место в творческом наследии Оливье Мессиана. Для фортепиано он написал около 20 произведений, в том числе и крупные циклы – «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» (1944 г.) и «Каталог птиц» (1956 – 1958 гг.). Помимо этого, композитор создал немало камерно-ансамблевых сочинений с участием фортепиано. В их число входят такие яркие примеры, как «Квартет на конец времени» для скрипки, виолончели, кларнета и фортепиано (1941 г.) и «Чёрный дрозд» для флейты и фортепиано (1951 г.). Для фортепиано с оркестром Мессианом были написаны «Пробуждение птиц» и «Экзотические птицы». И, несомненно, весомое место партии фортепиано встречается в симфонии «Турангалила», «Три маленьких литургии божественного присутствия» для фортепиано, инструментального ансамбля, женского хора и струнного оркестра.

Предпочтение композитора к созданию фортепианных произведений связана с супругой Мессиана – Ивонн Лорио, которая была концертирующей пианисткой. По его словам, её исполнительский стиль отличался небывалой виртуозностью и отличными техническими способностями. О. Мессиаан отмечал: «Я мог позволить себе любые экстравагантности, потому что ей доступно всё» [2, 64].

Приверженность к созданию фортепианных сочинений также связана с тем, что композитор желал найти новые звуковые возможности рояля, которые впоследствии привели его к созданию новых приёмов исполнения. Некоторые из них были переняты из исполнения на других инструментах, в частности, в практике исполнения на органе. И это совершенно неудивительно, т.к. он играл большое значение в жизни О. Мессиаана. Прослужив более 30 лет на должности органиста церкви Святой Троицы в Париже, органый характер звучания в фортепианных произведениях отражался композитором в так называемых «гроздях аккордов».

Ещё одно нововведение, взятое из практики игры уже на арфе, проявляется в «Двадцати взглядах на младенца Иисуса», где композитор использует расходящиеся пассажи, когда две руки исполняют аккорды в виде арпеджио с возможным перекрещиванием рук. Этот приём можно наблюдать в 18 номере данного цикла.

Поиски новых пианистических приёмов были связаны ещё и с желанием О. Мессиаана создать специфический колорит, способный отразить природные явления. В большей степени это отразилось в цикле композитора «Каталог птиц». Воссоздание тембров птиц привело его к сотворению новых аккордов, созвучий, соотношений звуков, обусловившие необычные «гармонические» звучания инструмента. Например, тембр голубого дрозда Мессиаан воспроизводит определённым циклом действий: правая рука исполняет мелодию двойными нотами в пентатонике, над ней левая рука исполняет хроматический инвариант этой же мелодии, а среда обитания, в которой пребывает эта птица, передаётся двойными арпеджио в нижнем регистре.

Новые приёмы, о которых говорилось выше – заимствование способов игры на других инструментах и передача цвето-звукового колорита – объясняются пониманием композитора своеобразия звучания рояля. Он предполагает, что сам по себе инструмент лишен тембра, а исходит он не от фортепиано, а от самого исполнителя. Если тембр фортепиано способен видоизменяться, то в следствии он может синтезировать в себе целые «мелодии-комплексы тембров» (определение О.Мессиаана). Фортепиано в данном случае трактуется Мессиааном как оркестр.

В беседах с К. Самюэлем композитор сам перечислил свои нововведения, касающиеся исполнительской техники на фортепиано. Среди них выделяются применение единовременного использования крайнего верхнего и крайнего нижнего регистров для передачи мягкости, силы и значительного контраста одновременно.

Природа нововведений технических приёмов связана скорее не с тактильными чувствованиями композитора, а скорее с своеобразными умозаключениями, в основе которых лежит устройство Вселенной, числовая концепция, геометрическая логика, законы симметрии и прочее. А значимость этих нововведений заключается в импровизационной

природе, которая подразумевает тот факт, что они создавались в сам период музицирования. Уже в процессе исполнения Мессиа́н выстраивал форму произведения. Эти импровизации отличались широтой творческого полёта, заключавшейся в непрерывных исканиях новых фактурных и регистровых решений.

Важным этапом в творческом наследии О. Мессиа́на является ранний, когда только формировался его композиторский стиль. Ярким примером этого периода являются его фортепианные прелюдии, созданные в 1928 – 1929 годах. Премьера состоялась 28 января 1930 года в узком кругу слушателей концерта, впервые на публике же были исполнены Генриеттой Пуиг – Роже 1 марта 1930 года в Париже. В цикл входит 8 программных прелюдий. Синестетическое восприятие О. Мессиа́на нашло отражение в данных прелюдиях. Каждая из них олицетворяется с определённым цветом, так как композитор был синестетиком (таблица 1).

	Название	Цвет
	«Голубь»	Оранжевый, с фиолетовыми прожилками
	«Восторженная песнь среди грустного пейзажа»	Серый, лиловые, тёмно-синий в начале и в конце, а в средней части – алмазный и серебряный
	«Лёгкое число»	Оранжевый, с фиолетовыми прожилками
	«Потерянные мгновения»	Серый с оттенками лилового и зелёного
	«Бесплотные звуки мечты»	
	«Колокола печали и слёзы прощания»	
	«Спокойная жалоба»	Серый с оттенками лилового и зелёного
	«Отблеск ветра»	

Таблица 1 – фортепианные прелюдии

Они достаточно быстро приобрели популярность, что обосновывается жанром фортепианной миниатюры, доступностью музыкальных образов, а также несомненным влиянием К. Дебюсси. Как и К. Дебюсси, О. Мессиа́н дал каждой прелюдии название, предлагая сюжет для произведения. Некоторые из них достаточно очевидны: так, к примеру, в первой прелюдии «Голубь» прослушивается утончённый полёт и воркования в высоком регистре, или же в «Отблесках ветра» с её бурными порывами и вихрями. В это же время другие прелюдии имеют несколько эзотерические названия. Воздействие Дебюсси прослушивается и в образности музыки, настроении, фактурном изложении, гармонических связях. Правда, мессиа́новские прелюдии имеют более мистическое начало, нежели сугубо импрессионистское.

Несмотря на то, между циклами прелюдий К. Дебюсси и О. Мессиа́на присутствуют явные отличия, тем не менее, было бы уместно провести краткое изучение того, как Дебюсси подошел к своим прелюдиям и как О. Мессиа́н воспринял их.

Основой композиторского языка К. Дебюсси стала новая музыкальная система, состоящая из диатонических ладов, пентатоники и целотонного лада. Тональный центр смещается под влиянием модальности, гармония изобилует диссонантностью, использованием параллельных квинт, а также септаккордов и нонаккордов без разрешений. В мелодии у К. Дебюсси на первый план выдвигаются выразительность фразы и мотива. Подлинным переворотом, осуществленным К. Дебюсси следует считать замену гомофонно-гармонического изложения на полифоническое.

О. Мессиа́н описывал свои прелюдии как «совокупность последовательных состояний ума и личных чувств». В прелюдиях слышна печаль, философские размышления, потери, но при этом они пронизаны и светом, который сопровождает в целом всю музыку композитора. Он не стремится отразить в них драматическое развитие и излишнюю напряженность

звучания. Скорее, он проявил статичную атмосферу созерцательного и в некоторой степени импровизационного характера.

В прелюдиях начинают кристаллизироваться некоторые черты стиля композитора, которые впоследствии станут характерными для его произведений. Здесь можно заметить его интерес к модальности, позже нашедший своё претворение в разработке композитором ладов ограниченной транспозиции: «Основанные на нашей современной хроматической системе – темперированной системе из 12 звуков, – эти лады образованы из нескольких симметричных групп, при этом последний звук каждой группы всегда оказывается «общим» с первым из следующей группы. К концу некоторого количества хроматических транспозиций, которое неодинаково в разных ладах, они оказываются более не способными к перемещению» [3, 91]. В некоторых фрагментах он даже использует принципы полимодальности.

Здесь также можно отметить проблески его так называемого «необратимого ритма» (ритм разделён на две группы, одна из которых – обращение другой, плюс одна центральная общая длительность). Он уже обдумывает идею необратимости, но не формирует её в полной мере: в первом такте «Потерянных мгновений» – необратимый ритм, но ещё без оси симметрии.

Мессияну свойственно использование традиционных форм. Он очень чутко относился к её симметрии, но иногда всё же прибегал к асимметрии для достижения определенного аффекта. Каждая из прелюдий имеет законченную и стройную форму. Применение классических форм в прелюдиях являются отражением его обучения у Поля Дюка. В прелюдиях достаточно широко используется весь ряд классических форм.

Например, «Голубь», с которой начинается цикл, является самой небольшой прелюдией, написанной в простой двухчастной форме, где О. Мессиян синтезирует различные диатонические аккорды и мажоро-минорные созвучия совместно с уменьшённым ладом. Вторая прелюдия написана в сложной трёхчастной форме с контрастной серединой, которая воспринимается композитором как символ Святой троицы из-за симметрии частей. В третьей прелюдии он также применяет сложную трёхчастную форму, где в третьей части используется канонические приёмы. «Бесплотные звуки мечты» написаны в форме рондо. Прелюдия №6 является, пожалуй, одним из тех произведений, где присутствует более личный подтекст, потому что в ней слышна глубокая печаль и тоска, которые можно рассматривать как отражение скорби О. Мессияна о кончине матери. Эту прелюдию мы рассмотрим более подробно в следующей части. Седьмая прелюдия также, как и первая, написана в простой двухчастной форме. Прелюдия «Отблеск ветра» является наиболее любимой среди исполнителей. Связано это с тем, что она включает в себя большую часть элементов виртуозной игры на фортепиано, такие как быстрый темп, хроматические узоры, повторяющиеся ноты, трели, двойные ноты, арпеджио и т.д. Разнообразие приёмов демонстрируют не только отличное владение О. Мессияна инструментом, но и его находчивость в использовании всех доступных средств для достижения большего воздействия музыки.

Остановимся подробнее на исполнительских особенностях прелюдий №2 и №6.

Прелюдия №2 – «Восторженная песнь среди грустного пейзажа» – представляет собой раннее произведение, в котором только начинает формироваться стиль композитора. Наиболее явно здесь проявила себя тенденция Мессияна к симметрии: несмотря на то, что на уровне всей композиции прелюдия написана в трёхчастной форме, каждая часть также имеет элементы трёхчастности. Мессиян добивается координации между частями посредством многообразия приёмов, которые дают возможность целостно представить произведение. Один из таких приёмов – это использование мелодического письма в большей степени, нежели в других его прелюдиях. Мелодическая линия имеет более определенную структуру в отличие от прелюдий, где преобладает ведущая роль аккордового изложения, как например в прелюдии №6. Относительно тонального плана прелюдия тонально замкнута. Первая часть (1 – 24 т.) написана в фа–диез миноре, вторая часть (25 – 48 т.) – в фа–диез мажоре (с небольшим включением ре–диез минора), а третья часть (49 – 74 т.) возвращает основную

тональность всей прелюдии. Глубоко созерцательная прелюдия №2 представляет собой интересную задачу для многих исполнителей. Основной трудностью при исполнении является успешное воспроизведение различных контрастных тем для того, чтобы отразить формальную симметрию так же, как создать целостное представление.

Большую сложность в исполнении может вызывать фактурное изложение данной прелюдии. Есть места (такты 12-13, 25-31, 41-47, 60-63, 73-74), написанные на трёх нотных станах, требующей большей дифференциации в трактовке. Такие изменения предполагают увеличение музыкальной активности, а также сложности и призывает исполнителей быть более чувствительными к выбору звуков и динамики в различных пластах. Одним из самых больших различий между записями было качество звука: некоторые выбрали более устойчивый, более глубокий педальный звук, чтобы отразить наполненное и мечтательное звучание, в то время как другие использовали меньше педали и имели более лаконичный, более «сухой» тон (хотя стоит не забывать, что положение микрофона и место звукозаписи также влияют на запись).

Как и в случае со многими музыкальными произведениями, самый неуловимый элемент для исполнителя по мнению композитора, это темп. Ощущение ритма и шага индивидуально от этого и прочно связано с интерпретаторскими способностями исполнителя. В этой прелюдии единственными указанными отметками темпа являются: *Lent et triste* (в самом начале, а также в репризе) и *Un peu plus vif* (в начале второй части), в некоторых фрагментах *presser* с последующим *rallentando* в промежуточных тактах (например, 11, 16, 28, 36, 40, 44, 48, 59, 64). Эти темповые изменения очень тонки и заметно, что О. Мессиа́н чувствовал, что природа этой прелюдии (как следует из её названия) пронизана меланхолией, в связи, с чем и обусловлены эти эмоциональные подъемы и упадки, как человек, находящийся в печали. Это представляет собой проблему для исполнителей, чтобы уловить затенённые ритмические нюансы. Требуется огромное разнообразие звуковых градаций, тщательно выбранных для каждой темы, мотива, линии, аккорда и ноты, чтобы предоставить полную справедливость замысловатых составляющих текстуры. Именно благодаря такому вниманию к деталям музыка О. Мессиа́на может быть полностью оценена зрителями.

Цикл прелюдий был сочинен О. Мессиа́ном вскоре после кончины его матери. В наибольшей степени его эмоциональные смятения можно заметить в прелюдии №6 с программным названием «Колокола печали и слёзы прощания». Здесь находит отражение двойственная трактовка гармонической фактуры, которая относится к доминантообразным гармониям и ладам ограниченной транспозиции. Первая тема прелюдии двупланова: выдержанный доминантовый органнй пункт соотносится с созерцательными гармониями в верхнем и среднем регистрах. Здесь отсутствует симметричная периодичность, в связи, с чем аккорды не уместаются в определенный лад ограниченной транспозиции, поэтому и подразумеваются как альтерированные доминантовые гармонии с побочными тонами (с малой и большой секстой, квартой и т.д.). Трактовка может быть и иной: целотоновый лад во второй транспозиции с побочными тонами этого же лада, но в другой транспозиции – «до» и «ля» во втором такте, «ми» в третьем такте, «ре», «фа-диез», «си-бемоль» в четвертом такте. Фактура пятого такта трактуется О. Мессиа́ном, как полиладовая: шестой лад в первой транспозиции в верхнем регистре и второй лад в первой транспозиции в нижнем. При этом можно сказать, что в данном кульминационном такте наступает полное взаимопроникновение двух целотонных ладов с сохранением ведущего значения первого.

Для всех музыкантов абсолютно ясно, что нет определенного «правильного» исполнения произведения. Несмотря на то, насколько основательно могут быть прописаны нюансы композитором, многие исполнители не всегда придерживаются того, что прописано в партитуре. Элемент оригинальности и спонтанности привлекательны для слушательской аудитории. Однако же анализ, несомненно, ценен для понимания музыкального произведения.

Для успешного толкования музыкального произведения можно говорить многое о различных элементах. При том, что каждый композитор имеет отличительный стиль, выступления исполнителей неизменно включают основные элементы, такие как темп, артикуляция и другие специфические нюансы, найденные в партитуре. В Прелюдии №6 элементы ритмической закономерности и простора проявляются через повторенный шаг в начале. По мере того как пьеса прогрессирует, темповые отметки изменяются по отношению к изменениям в разделах. На протяжении всего начала до третьего раздела, возникает пять темповых показаний: *très lent, rall. poco, un peu plus vif qu'au début, encore plus vif and rall. molto*. Нарастание темпа можно рассматривать как эмоциональное усиление, в котором возникает задыхающийся образ, подавленный мгновениями глубокого отчаяния. В связи с этим очень важно выбрать подходящий темп, чтобы обеспечить постепенное построение, а также не слишком трудоемко дойти до *rall. poco*. Произведение содержит в себе несколько тематических фрагментов, которые делают произведение очень ярким, когда они соотносятся с гармоническим уровнем.

Оливье Мессиаан достаточно педантично относился к написанию своих произведений, поэтому исполнители вполне могут найти множество нюансов, которые позволят им, верно, исполнить произведение. Тем не менее, структура играет огромную роль в его произведениях, и исполнитель должен знать конструкцию произведения также, как и чувство нарастания и ослабления, привносящие больше жизни в исполнение. Во взаимодействии традиционных форм и уникального гармонического языка Оливье Мессиаана, его прелюдии создают хороший старт для ознакомления с богатым репертуаром композитора. Этот цикл предоставляет отличные возможности для исполнителей, чтобы показать широкий диапазон их пианистических возможностей: утонченность в звучании, богатую палитру цветов, контроль темпа и виртуозная беглость за клавиатурой.

Литература и источники:

1. Мелик-Пашаева К. Красота соразмерностей // Музыкальная академия. 1999, № 1. – С. 233-235.
2. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессиааном / Пер. с фр.: Рукопись. Б-ка Саратовской консерватории. – Саратов.
3. Мессиаан О. Техника моего музыкального языка. – Москва, 1995. – 126 с.
4. Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т. 13, №2 (6) // Виноградова В. Образовательный дискурс фортепианной музыки Мессиаана (на примере «Двадцати взглядов на младенца Иисуса»). – Самара, 2011. – С. 1471-1475.

АРИГГО БОЙТО. АНАЛИЗ АРИИ МАРГАРИТЫ L'ALTRA NOTTE IN FONDO AL MARE ИЗ ОПЕРЫ "МЕФИСТОФЕЛЬ"

Дружинина И.Ю., Яновский С.А.
Республика Казахстан, г. Алматы

Аригго Бойто известен, прежде всего, как либреттист — соавтор последних опер Верди и лишь во вторую очередь как композитор. Не став ни продолжателем Верди, ни подражателем высоко ценимого им Вагнера, Бойто не примкнул и к нарождавшемуся в Италии в конце XIX века веризму с его интересом к обыденной жизни и малой форме. Несмотря на длительность творческого пути, он не только остался в истории музыки как автор единственной оперы.

«Мефистофель» - единственная завершенная опера Бойто. Сочинение занимает особое место в истории итальянской оперы. Своеобразная мелодика, сложные хоры, насыщенность

полифонией, явное «вагнерианство» композитора, сделали ее восприятие публикой затрудненным.

Опера написана по мотивам трагедии И.В. Гёте "Фауст". Напомним фабулу сюжета. Мефистофель, желая завладеть душой старого философа Фауста, обещает ему все радости земных наслаждений. Тот соглашается, и подписывает договор с дьяволом. Помолодевший Фауст, при помощи Мефистофиля, соблазняет молодую крестьянскую девушку Маргариту. Чтобы провести с ней ночь, он убеждает её усыпить мать снотворным. После ночи страсти Фауст вспоминает о ней только на дьявольском шабаше. Оказывается, её мать умерла от снотворного Фауста, и обезумевшая Маргарита бросила их новорожденного ребёнка в море. Теперь её ждёт казнь. Маргарита в тюрьме, с помутившимся рассудком пытается осознать, что же случилось, и поёт трогательную до слёз арию «L'altra notte in fondo al mare» .

Ария Маргариты «Прошлой ночью бездна моря» это удивительная находка композитора; скорбная мелодия редкой проникновенности передает внезапные смены настроений, душевное смятение героини. Ария представляет собой одну из основных, специфических оперных форм. Это наиболее емкое по своей значимости сольное высказывание героя. С точки зрения сюжетной, драматической линии оперы «Мефистофель», в арии Маргариты происходит торможение внешнего действия, его задержка. Однако с точки зрения специфики, собственно оперной драматургии, действие в арии не останавливается - его течение лишь меняет свое русло. Исчезая из внешней сферы, оно переносится в сферу психической жизни персонажа. Динамика событий переходит в динамику психологических процессов состояния Маргариты.

Несмотря на то, что по своему содержанию оперные арии чрезвычайно многообразны и не поддаются жесткой классификации, в самом общем плане их можно разделить на несколько типов:

а) ария-аффект: выражение эмоционального состояния, непосредственный эмоциональный отклик на предшествующие драматические события.

б) ария-портрет: характеристика типичных черт персонажа.

в) ария-монолог: внутренняя речь, отключенная от внешнего действия, где раскрываются сложные психологические процессы осмысления происходящего.

г) ария, непосредственно включенная в действие - прямая речь героя. Это ария-рассказ, повествование о каком-либо событии, активное обращение к реальному собеседнику.

Ария Маргариты из оперы Арриго Бойто относится к смешанному типу. С одной стороны, ее можно отнести к типу арии эмоционального состояния, а с другой стороны к арии-монологу.

Ария-монолог — внутренняя речь героя, отключенная от внешнего действия. Содержание арии монологического типа как бы обращено от внешнего к внутреннему, к углубленному самоанализу, раскрытию тайных дум героя и обуревающих его чувств. В ариях монологического типа представлены сложные психологические процессы осмысления происходящего, созревает решение по поводу происходящих событий.

Ария Маргариты из оперы «Мефистофель» представляет собой куплетную форму с припевом, где только одна часть (куплет) повторяет одинаковую музыку с разным текстом. В другой части — припеве — повторяются и текст и музыка. Схема куплетной формы с припевом в этой арии будет следующая:

- текст арии: a b c b
- музыкальное сопровождение: a b a b

В куплетной форме с припевом не только музыка, но и повторяемая часть текста обобщенно выражают смысл всего произведения, песни или романса, в данном случае арии. Куплетная форма с припевом встречается чаще в народной и, особенно в массовой песне, где необходимость повтора не только музыки, но и текста обусловлены социальным предназначением и способом бытования.

Размер в арии сложный 4/4, темп «andante lento» (медленно). Начинается ария Маргариты с короткого одноктактового вступления, которое настраивает слушателя на

внутренние переживания героя. Далее звучит куплет, который представляет собой форму периода. (такты с 2 – 5). Период квадратной структуры, состоящий из восьми тактов. Также в периоде присутствует деление на два четырехтактового предложения. Предложения не повторной структуры. Первое предложение состоит из 4 тактов и заканчивается полным гармоническим оборотом на тонике. Гармонический план в первом предложении довольно простой, за исключением секстаккорда второй пониженной ступени («неаполитанский секстаккорд второй ступени»). За счет неаполитанского секстаккорда создается еще более сгущенно-мрачный оттенок, свойственный ладовой (фригийской) окраске.

Последовательность аккордов и нотный пример первого предложения куплета:

Вступление первое предложение: t t || s s | t t | bII6 (гарм) D7 (с секстой) | t t ||

Act III. Last night in the deep sea (*L'altra notte in fondo al mare*) (MARGHERITA)

Тональный план в куплете довольно интересный. Здесь используется черта мажорно-минорной системы. Главная тональность d-moll - затем происходит модуляция-сопоставление в тональность D-dur.

Такой прием композитора можно связать с литературным содержанием арии. В арии рассказывается о мрачных событиях, прошедших в жизни главной героини Маргариты. Модуляцию в одноименный мажор в такой сложно-психологической арии можно объяснить тем, что композитор хотел показать зрителю особое состояние души, помутившийся рассудок главной героини. Такой прием придает еще больше психологизма и трагизма данной арии.

Второе предложение так же, как и первое состоит из четырех тактов (такты с 5 – 9). Здесь происходит модуляция-сопоставление в тональность одноименную D-dur. Второе предложение заканчивается полным гармоническим оборотом на не совершенной тонике в мелодическом положении квинты.

Гармонический пласт во втором предложении схож с первым, но отличия заключаются в том, что тональность используется одноименная D-dur. В этом заключаются черты мажорно-минорной системы.

Последовательность аккордов и нотный пример второго предложения куплета:

Второе предложение: S S | T T | II65 D7 | T T ||

sea..... Did they drown... my lit.tle one,... Now they
ma - re il mio bim - bo han - no git - ta - to, or per

say to mad - den me,..... 'twas by my - self the deed was
far - mi de - li - ra - re di - con ch'io l'ab. bia af. fo -

done.... I am cold..... My cell is dark,..... But I
9 - ga - to. L'aura è fred - da, il car - cer 11 fo - sco, e la

Припев арии Маргариты из оперы Аригто Бойто «Мефистофель» представляет собой период, состоящий из девяти тактов (такты с 9 – 18). Период не квадратной структуры, не повторный, есть четкое деление на два предложения.

Первое предложение периода состоит из четырех тактов. Тональность D – dur. Тональный план в первом предложении размытый, не устойчивый. Здесь практически не возникает тоническое трезвучие, за исключением тонического септаккорда (11 такт). Также в первом предложении используются септаккорды побочных ступеней, такие как тонический септаккорд, субдоминантовый септаккорд. Побочные септаккорды приводят к тому, что в гармонии происходит ход, который принято называть «золотая секвенция».

Золотую секвенцию по-другому часто называют квинто-квартовым кругом, потому что её особенность в том, что тоники аккордов, образующих её следуют одна за другой через кварты и квинты. В данном случае септаккордов побочных ступеней, которые приводят к отклонению от основной тональности в тональность шестой ступени через побочный доминантсептаккорд (H – moll).

Последовательность аккордов и нотный пример первого предложения припева:

Первое предложение: II7 D7 | T7 S7 | VII7 D7→ | VI VI ||

done... I am cold... My cell is dark... But I
 - ga - to. Laura è fred - da, il car - cer fo - sco, e la

let... my sad heart stray Like a
 me - sta a - ni - mia co - me il

Второе предложение припева не квадратное состоит из пяти тактов. Квадратность нарушается за счет расширения. Здесь, через субдоминанту главной тональности возвращается прежняя тональность D – dur. Тональный план во втором предложении в точности повторяет тональный план второго предложения куплета. В отличии от куплета, здесь более разряженная фактура.

Также в конце второго предложения на словах «Ah! Pietà di me!» («Ах, сжальтесь надо мной!») происходит возвращение в одноименную тональность d – moll. Возврат одноименного минора можно трактовать с точки зрения сюжетной линии. Возможно, композитор тем самым хотел показать, что главная героиня Маргарита

Последовательность аккордов и нотный пример второго предложения припева:

Второе предложение: S S | T T | II65 D7 | T t (d – moll) | t t ||

swal - low in... the for - est fly - ing.
 pas - se ro... del bo - sco vo - la,

fly - ing, fly - ing, fly - ing, fly - ing a way. Ah! have pi. ty on
 vo - la, vo - la, vo - la, vo - la via. Ah! di me pie -

me.
-tá!
in tempo

18 *p*

a piacere

in tempo *p*

Like one
In le-
p

Далее между припевом и вторым куплетом звучит небольшое дополнение, состоящее из 3 тактов, которое воспринимается как связка (такты с 19 – 21). В дополнение происходит закрепление тональности через автентический оборот с задержанием (21 такт).

Нотный пример связки-дополнения:

19 *a piacere*

20

21 *p*

in tempo *p*

Like one
In le-
p

Музыка второго куплета звучит абсолютно без изменений, меняется только текст (такты с 22 – 30). В припеве повторяется музыка и текст без изменений (такты с 31 – 41).

Мелодическая сторона в этой арии очень богата. Здесь довольно широкий диапазон: от «d» первой октавы до «h» второй октавы. Несмотря на широкий диапазон и очень богатую мелодию, в мелодии есть декламационно-речитативные черты. Декламационно-речитативные черты проявляются в том, что в мелодии арии присутствует, помимо ариозного, силлабическое пение. Силлабическое пение, также силлабический распев, силлабическая структура, иногда коротко силлабика - способ распева текста, при котором на один его слог приходится один звук мелодии. Мелодии, которые содержат небольшие (2-3 звука на слог) распевы (обычно на концах текстомузыкальных фраз), также условно относят к силлабическим.

Пример силлабического пения:

sea..... Did they drown... my lit.tle one,... Now they
ma - re il mio bim - bo han-no git - ta - to, or per

Пример пения на распев:

Стихотворный ритм арии Маргариты перекрестный «а б а б»:

Фактура оркестра прозрачная, гомофонно-гармоническая. Гомофонно-гармоническая фактура подразумевает наличие мелодии и подчиненных ей голосов (гармония) изложенных в виде аккомпанемента. В арии Маргариты фактура состоит из трех слоев:

1. Мелодия
2. Гармония
3. Бас

В первом предложении куплета фактура оркестра гомофонно-гармонического склада. Здесь на первую сильную и на третью относительно сильную долю основной аккордовый звук восьмью длительностями играют низкие струнные инструменты, виолончели и контрабасы, далее разложенные аккорды шестнадцатыми длительностями исполняют первые, вторые скрипки и альты. Затем в четвертом такте подключаются деревянные духовые инструменты. Партия вокалиста не дублируется в оркестре.

Пример фактуры первого предложения куплета:

Во втором предложении куплета фактура оркестра изменяется. Вместо разложенных аккордовых пассажей, струнные играют аккорды тремоло тридцать вторыми длительностями, а деревянные духовые инструменты дублируют партию вокалиста. Происходит общее усиление звучности (крещендо), которое приводит к фортиссимо (6-7 такты), далее внезапно громкость спадает фактура разряжается (8-9 такты). В этих тактах фактура напоминает фактуру первого предложения, отличие заключается в том что к струнным присоединяются деревянные духовые инструменты.

Пример фактуры второго предложения куплета:

say to mad - den me,..... 'twas by my - self the deed was
 far - mi de - li - ra - - re di - con ch'io l'ab - bia af - fo -

В первом предложении припева фактура оркестра, как и в куплете гомофонно-гармоническая. Отличия заключатся в том, что вместо разложенных аккордов струнные играют ровную пульсацию стаккато шестнадцатыми длительностями на первую и третью доли (10 – 13 такты).

Пример фактуры первого предложения припева:

let..... my sad heart stray Like a
 me - sta a - ni - ma mia co - me il

Во втором предложении припева фактура оркестра разряженная, схожа с фактурой второго предложения куплета (8 – 9 такты).

Пример фактуры второго предложения припева:

swal - low in..... the for - est fly - ing.
 pas - se ro..... del do - sco zo - la,

Премьера единственной оперы Бойто прошла неудачно. Лишь после знаменитого исполнения партии Мефистофеля Шаляпиным (1901, Милан), имевшим грандиозный успех (партию Фауста пел в том историческом спектакле Карузо, дирижировал Тосканини), опера обрела популярность, которую сохраняет и по сей день. Русская премьера состоялась в Мариинском театре в 1886 (дирижировал Направник, в партии Мефистофеля выступил Ф. Стравинский).

Литература и источники:

1. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Ред. Коловский О.П. – Л., 1988
2. Верди Дж. Избранные письма. М.: Музыка, 1973
3. Сапелкин А. А. Поэтическое творчество Арриго Бойто. Дуализм личности.
4. Скребков, С. С. Анализ музыкальных произведений: учебник для вузов / С. С. Скребков. Москва: Издательство Юрайт, 2024.
5. Orsini L. Arrigo Boito. Siena Ticci Editore Libraio, 1951
6. Swolkien H. Arrigo Boito. Poeta I muzyk. Warszawa. 1988

П.И.ЧАЙКОВСКИЙ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ БҮГІНГІ ЗАМАННЫҢ ШЕҢБЕРІНДЕГІ МАҢЫЗЫ

**Таныбекова А.С.,
Ойнарбаева Г.А.**

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

*«Чайковскийдің есімі, оның шығармашылығының жарқын рухы әр түрлі, мыңдаған,
әлемнің түкпір-түкпіріндегі адамдарды жақындастырып біріктіреді».*
Эмиль Гилельс

Петр Ильич Чайковский-әлемдік музыкалық мәдениет тарихында бүкіл дәуірді құрған ұлы композитор. Чайковскийдің өмірі - үздіксіз, табанды еңбектің үлгісі. Композитор-симфонист, тамаша опералардың авторы Чайковский шығармашылығын ұстаздық, сыншы-публицистік, дирижерлық қызметімен байланыстыра алды. Чайковский терең ұлттық суреткер: ол өз халқының керемет бейнелерінің галереясын құрып, туған табиғатын суреттеп, Ресейдің өткен заманының батырлығын жырлады.

Сонымен бірге Чайковский басқа халықтардың: украин, итальян, француз әндері мен би әуендерін сезімтал қабылдады. Оның шығармашылығына Моцарт пен Бизениң опералық драматургиясы, Бетховен мен романтикалық композиторлардың симфониялары, 19 ғасырдың бірінші жартысындағы немістің ән лирикасы, әсіресе, Шуман айтарлықтай әсер етті. Бірақ шетелдік музыканың әртүрлі дәстүрлерін шығармашылықпен қабылдай отырып, Чайковский әрқашан өз туындыларына айқын ұлттық сипатын берді. [5]

Петр Ильич Чайковскийдің шығармашылық мұрасы композитордың көзі тірісінде әлемдік өнердің ажырамас бөлігіне айналды, XX ғасырда Чайковский музыкасының танымалдығы асқан деңгейге жетіп, қазірдің өзінде өсуде.

ҚСРО Халық әртісі, үлкен симфониялық оркестрінің көркемдік жетекшісі және бас дирижері Владимир Федосеев: "Чайковскийдің феномені таңқаларлық. Чайковскийдің шығармалары - әлемдік музыкалық мәдениетке баға жетпес үлес. Кейбір елдер оны өзінің ұлттық композиторі ретінде қабылдайды. Мысалы, Чайковскийсіз Жапония ешқандай бағдарламаны қабылдамайды. Мен Рахманинов пен Бетховенді концерттік бағдарламаға жиі енгізуге тырысамын, бірақ Чайковский міндетті түрде болуы керек. Оның музыкасы таңертеңнен түнге дейін естіледі және де кез келген елде. Чайковский өзінің музыкасымен барлық жүректерге енеді". [6]

Бұл күндері Чайковский - Америкадағы ең сүйікті орыс композиторы. Көптеген американдықтар тіпті Петр Ильичті өздерінің композиторы деп санайды. Кезінде Нью-Йорктегі Карнеги холлдың (1891) ашылуына орай, шетелдік композиторлардың арасынан жалғыз Чайковский ғана, Американың 2 мың адамға арналған ең үлкен концерт залында өткізілген үлкен музыкалық фестиваліне қатысуға шақырылды. Тыңдармандар оны құшақ жайып қабылдап, композитордың концерттері үлкен табыспен өткен. Оның музыкасы

Америкада күнделікті дерлік естіледі, әсіресе 4-ші және 6-шы симфониялар және 1-ші фортепиано оркестрге арналған концерті. Ал "Щелкунчик" болса, олардың сүйікті балеті. [7]

Чайковскийдің Ресейден тыс жерлерде ерекше танымалдығы мен даңқының бір дәлелі, оған 1893 жылы Англиядағы Кембридж университетінің докторы атағын диссертацияны қорғаусыз беруі болды. Бір жыл бұрын Чайковский Париж бейнелеу өнері академиясының корреспондент мүшесі болып сайланған. [4]

Атақты орыс композиторының шығармашылық мұрасы көп жылдар бойы, танымал музыкатанушы - зерттеуші және публицист Б.В.Асафьевтің назарында болды. Оның жұмыстары қызықты ойлардың молшылығымен, Чайковскийдің музыкасына қатысты өте терең бақылаулармен, бүгінгі күнге дейін өзектілігін жоғалтпаған көптеген маңызды мәселелерді қоюмен қызықтырады. "Орыс музыкасында Чайковский есте қаларлық, әйгілі туынды шығармаған аймақ жоқ, және барлық жерде ол бәріне түсінікті, өйткені ол адамның жүрегі туралы, айқын сезімнің толықтығының қуанышы және зорлық-зомбылықтың шығармашылық күштеріне шек қоятыны туралы қайғымен айтады., оның бүкіл музыкасы дыбыстардың ойдан шығарылған тіркесімдеріне емес, оның өмірінде, қоршаған шындықта қабылдаған интонацияларына, езгі арасында жер бетіндегі адам бақытының сөзсіз жүзеге асырылуына сенген адамдарға негізделгендіктен." [1, 28 - бет] "Оның музыкасының барлық жерінде-ананың ең нәзік, мейірімді бесік жырынан бастап, "Аққу көлі" туралы поэтикалық арманға дейін және Алтыншы симфониядағы адамның қайғылы тағдырын ашуға дейін – бүкіл жанымен айтылатын терең әннің, қарым-қатынасқа шақыратын қарапайым адам жүрегі" [1, 38-бет]

П.И.Чайковский 53-ақ жыл өмір сүріп, оның жиырма жылын шығармашылық қызметке арнады. Осы уақыт ішінде композитор көптеген үздік көркем туындылар шығарған: 10 опера, 3 балет, 7 симфония (оның ішінде "Манфред" бағдарламалық симфониясы), 4 симфониялық сюита, бірқатар бағдарламалық-симфониялық увертюралар, фантазиялар, аспаптық концерттер, шіркеу шығармалары ("Литургия", "Всенощное бдение" және басқалар), 100-н аса романстар, театр қойылымдарына музыка жазды. Осы салалардың әрқайсысында ол ұлттық музыкалық өнердің классикалық үлгілерін қалдырды.

Чайковский музыкасының керемет танымалдылығының құпиясы неде? Чайковский, шын мәнінде, Вагнер сияқты жаңашыл революционер болған жоқ. Ол өзінің ерекше гармониясын да ойлап тапқан жоқ, өзінің әріптесі, досы және басты антиподы Н.А.Римский-Корсаковтың дарынына бас иіп, оркестрлік шығармаларына тәнті болды. Дегенмен Чайковскийдің туындыларының танымалдылығы оның музыкалық тілінің ерекше жан-жақтылығында. Чайковский әрдайым және барлық жерде "өзінің", тек орыс, еуропалық емес, әлемнің адамы болды. Өйткені Чайковский мүлдем басқа мәдениет елдерінде де – Жапонияда, Қытайда ұлттық композитор боп саналған...

Чайковскийдің шығармашылығы кең категорияларда ойлайтын композитор ретінде, әсіресе, оның өмір бойы жазған симфониялық музыкасына байланысты ("Гроза" увертюрасынан бастап, №6 симфонияға дейін). П.И.Чайковскийдің симфониялық мұрасы 8 симфониядан тұрады (6 симфония, "Манфред", №4 және №5 арасында шығарған, бірақ аяқтамалған Es-dur симфониясы). Композитор симфонияны лирикалық жанр ретінде қарастырды, бұл оның уақыты үшін ерекше болған еді. Дәл осы жанрда оның шығармашылығына тән негізгі бейнелері мен идеялары қалыптасты: жазмыштың жазуына, өшпенділікке қарсы тұрған рухани сұлулық пен адамгершілік. Бұл қарама-қайшылық күштердің ортасында абыржулы, ізденуші, күрделі тағдырын жеңуге тырысатын адам тұр. Пайда болған және қалыптасқан бұл идея уақыт өте келе Чайковскийдің шығармаларын барған сайын қайғылы реңктерге бояйды.

Симфониялық шығармалардың әрқайсысы композитордың шығармашылығындағы симфонизмнің келесі түрлерін бөліп көрсете отырып, ерекше жанрлық бояуға ие: №1 Симфония (1866, кейінгі басылымдар – 1868, 1874) - лирикалық-жанрлық симфонияның үлгісі, лирикалық принцип бұл туындыда айқын басым;

№2 және №3 симфониялар (1872, 1875) – жанрлық симфонияның жалғыз үлгілері (халықтық-жанрлық, би-жанрлық, сонымен қатар №3 – композициядағы сюитаның түріне бағыт алу);

№4, №5 Симфониялар (1877, 1888) "Манфред" (1885) — бағдарламалаудың алуан түрлігімен сипатталатын симфониялар-драмалар ("Манфред" — сюжеттік, №4 – сюжеті жоқ, №5 – жалпыланған). Дәл осы жерде симфонизмнің лирикалық-психологиялық түрі қалыптасады, оның белгісімен композитордың бүкіл шығармашылығы өтеді;

№6 Симфония - трагедия (1893)-. Егер симфонияның басқа түрлері бұрыннан бар болса, онда симфония-трагедия жанрын Чайковский қалыптастырған. XX ғасырда бұл жолды Н.Мясковский, Д. Шостакович, А. Онеггер жалғастырады. Батыс Еуропа музыкасында шамамен осы уақытта симфония-трагедия жанрын Г. Малер шығарады.

Симфониялардан басқа композитор келесі туындыларды жазған: Увертюра мен фантазияның ерекшеліктерін біріктіретін бір бөлімді 10 ірі шығарма ("Буря", "Ромео мен Джульетта", "Гамлет", т. б.), 4 сюита, Ішекті оркестрге арналған Серенада, Италияндық капричио, 2 фортепиано мен оркестрге арналған концертті (№3 аяқталмаған), скрипка мен оркестрге арналған концерттері, балеттер, және т. б. Чайковскийдің симфонияларына сәйкес психологиялық жүктеме *психологизация* жолындағы вальс жанрының эволюциясы процесінде көрінеді (композитор бұл жан күйзелісті жүктемені М.Глинкадан жалғастырып, әрі қарай дамытады). Ал оның марш жанрында жазылған туындылар зұлым күштердің шеруіне айналды.

Чайковскийдің оркестрлік шығармаларында колористикалық аспаптар өте сирек кездеседі; олар оның оркестрінде негізінен бүкіл топтың дыбысын қанықтыруға арналған. Композитор таза тембрлерді қолданып, оларды сирек араластырады; аспаптарды олардың әуезді-психологиялық табиғатына сәйкес түсіндіреді.

Сондықтан XIX ғасырдың екінші жартысынан бастап орыс музыкасындағы оркестровканың дамуы екі жолмен жүрді:

Аспаптық топтардың лирикалық-психологиялық айқындалуы (П. Чайковский); Виртуозды-колористикалық (Н. Римский-Корсаков).

Мәселен, Чайковский үшін ағылшын рожок (*corno inglese*) аспабы шығыс әлемін бейнелейтін тембр емес, қайғылы оқиғаларды білдіретін аспаб болған; махаббат лирикасы, әдетте, кларнет тембрімен, ал тромбондармен және труба аспаптары – тағдырды бейнелеумен байланысты болды.

П.И.Чайковскийдің шығармаларының тақырыбы бойынша, композитордың музыкасына өте қысқа, ықшамды, символдық тақырыптар және кең тыныс әуендерінің өзгешілігі тән; көбінесе тақырыптардың интонациялық негізі ішкі қайшылықты болып табылады: жеке интонациялар негізгі әуеннен ажырап, тәуелсіз дамуды алады (мотивті оқшаулау). Негізінен, бұл әдіс музыканың драмалық сипатына байланысты, ол дамудың қарқындылығы мен динамикасын болжайды.

Соната формасы саласында (дәстүрлі түрде – 4 бөлімнен тұратын симфониялық циклдің бірінші бөлімі, өте жиі-финал) Чайковский бірқатар жаңалықтар ашады, олардың арасында:

- кіріспе тақырыбының ерекше семантикалық рөлі;
- даму бөлімінің тақырыбы репризаға көшеді;
- репризаның басында негізгі тональдіктің болмауы;
- тақырыптық түрлендіру жиі болатын коданың ерекше рөлі.

Осыған байланысты композитор XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басындағы симфониялық драманың принциптерін ашады.

Композитордың опералық мұрасы жанрдың 10 үлгісін қамтиды. Бұл салада ол М.Глинканың жаңалықтарын қабылдап, өз шығармашылығында:

- лирикалық-батырлық
- опералардағы ертегі-эпикалық ерекшелік.

Отандық дәстүрді одан әрі дамыта отырып, композитор біртіндеп лирикалық-психологиялық опера жанрына келеді ("Евгений Онегин" немесе өзі айтқандай, "Лирикалық көріністер").

Композитордың опера жанрының айрықша ерекшеліктері: - негізгі ой мен драматургиядағы салыстырмалы түрде қарапайым сюжеттердегі кейіпкерлердің бейнелі әлемінің жан-жақтылығы мен байлығы;

- образдардың дамуы өткір, шиеленісті психологиялық жағдайларда жүреді;

- диалог көріністерін, ария көріністерін құруға әкелетін ішкі дамуға деген ұмтылыс, ал ария толық, аяқталған пішінді сақтайды;

- кейіпкерлердің сипаттамасы кең тыныс әуендеріне негізделген (композитор әуенсіз опера - опера емес деп санайтын);

Чайковский көптеген фортепианоға арналған шығармаларын жазған. Бұл үш концерт, фантазия, соната, 100-ден астам фортепиано туындылары.

Фортепиано шығармаларында Чайковский өзінің лирикалық көңіл-күйін білдіріп, табиғаттың, тұрмыстық халық сахналарының музыкалық суреттемелерін ұсынады. Оның «Балалар альбомы», «Жыл мезгілдері» пьесалар топтамасы, «Ната-вальс», «Сентиментальды вальс», «Романс» пьесалары неғұрлым танымал.

«Жыл мезгілдері» цикліне 12 пьеса кіреді. Бұл Чайковскийге тән лирикалық тұрғыдан берілген орыс табиғатының бейнелері мен көріністері. Осы пьесаларда тек қана табиғат суреттері емес, композитор адамның табиғат тудырған сезімдерін музыкамен жеткізеді. Пьесаларда Чайковскийдің фортепиано стилінің әртүрлі келбеті кездеседі, бірақ басты рөлді орыс романстары мен халық әндерінің кең тынысты интонациялары ойнайды. [8]

П.И.Чайковскийдің «Балалар альбомы» орыс фортепиано әдебиетіндегі балаларға арналған алғашқы көрнекті музыка жинағы болды. Чайковский «Балалар альбомында» орасан көркемдік құндылығымен ғана емес, сонымен қатар оқушыларды тәрбиелеу үшін өте пайдалы туындыларды шығара алды. Бұл жинақ фортепианоға арналған 24 жеңіл пьесаны қамтиды. Олардың әрқайсысы - кішкентай, әр алуандығы бойынша қайталанбас, балалардың сахнасы, ол барлық пьесалар бірге жинақталған, қызықты әңгімені немесе, дәлірек айтсақ, тұтас кітапшаны құрайды. "... Бұл кітапшада - лирикалық музыка. Ол суреттейді де, әңгімелейді де, ойлайды да, армандайды да. Композитор өзінің лирикалық әуендерімен аспапты... ән айтуға да, әңгімелесуге де, көңілді болуға да, кейбір қызықты көріністерді бейнелеуге де, ертегілер айтуға да бағыттайды", - деп жазған" Балалар альбомы" туралы Б.В.Асафьев.

Бүкіл әлемнің балалары Чайковскийдің пьесаларын қуана-қуана ойнап және олардың әрқайсысы оның талғамына сай келетін нәрсені табады. «Балалар альбомы» - Чайковскийдің әр баланың жүрегіне жақын, түсінікті оның үстіне терең шығармаларының бірі. Неге бұл музыка үшінші мыңжылдықта да сұранысқа ие? Бір қарағанда барлығы өзгерді: балалар ойнайтын ойыншықтар, ойындар, би, сыртқы келбет, бірақ біздің жан дүниеміз, сезімдер әлемі және рухани құндылықтар: қуаныш пен қайғы, махаббат пен айырылысу... Біз өзімізді бұрынғыдай сезінеміз.

Өкінішке қарай, орталық өңірлерден алыс орналасқан Балалар өнер мектептерінде П.И.Чайковскийдің шығармалары сирек естіледі. Көп жағдайда оқытушылар фортепиано ансамблінің шығармаларымен таныстыруға мәжбүр болады.

Бұл бағытта дайындық жұмыстарын жүргізуге Чайковский шығармашылығының үлкен жанкүйері, қазіргі заманғы композитор И. Парфеновтың «Балалар альбомындағы» пьесалар көмектеседі. 19 ғасырдың стилистикалық колоритінде И.Парфеновтың «Күзгі найзағай», «Портрет», «Мелодия», «Мұңлы күз келді» және т.б. пьесалары жазылып, Чайковский музыкасының кейбір стильдері енгізілген. Оларда қиялшылық, толғану және пейзаждық лирика элементтері бар. Білім алушыларды әншілік дыбысқа, әуенге маңызды рөл беріледі. Парфеновтың «Балалар альбомы» - бұл П.Чайковскийдің «Балалар альбомын» орындауға дайындық сатысы. Парфеновтың 14 фортепьяно пьесасынан тұратын «Домик в Клину» атты альбомының әрбір пьесаның алдында, П.И.Чайковский ағайынды Анатолий

мен Модестке жазған хаттарынан үзінділер жазылған эпиграфтар келтірген, олар жылдың әр мезгілінде шығармалардың музыкалық мазмұнын ашуға, бейнесін тереңдетуге көмектеседі. Мұндай пьесалармен жұмыс жасау оқушыны П.И.Чайковскийдің пьесаларымен болашақта танысуға көмектеседі.

Шынында да, Чайковскийдің музыкасы нәзіктік, сырластық, шынайылық пен сенімді ашықтықпен ерекшеленеді. Ол өз музыкасын жан дүниесінің сыры деп бекер айтпаған.

Чайковский мұрасы композитордың туындылары арқылы ғана емес, сондай-ақ оның шығармашылық және қоғамдық қызметінің нығайған дәстүрлері арқылы әсер етіп, келесі ұрпақтың музыканттары оны дамытып, нығайта алды.

Чайковский музыка өнерінің әр саласына жаңалық енгізіп, оның шығармашылық қағидаттары көптеген кейінгі композиторлардың шығармаларында дамыды. Бұл әсер: музыкалық туындылардың идеялық-бейнелік мазмұнында, композиторлардың шығармашылық әдісінде, музыкалық драматургия мен мәнерлілік құралдарының ерекшеліктерінде өз көрінісін тапты.

Чайковскийдің шығармашылығы XX ғасырдың орындаушылық мәдениетіне - музыкалық театрдың дамуына, дирижерлік және орындаушылық өнерге ерекше ықпал етті. Бұл әсер психологиялық бастауға және бейнені жаңғырту, дамыту процесіне назар аударуды күшейтуден көрінді.

Чайковскийдің шығармашылығы - XIX ғасырдың әлемдік музыкалық мәдениетінің шыңы - біздің замандастарымыз шабыт алған мәңгі тірі және құнды бұлақ.

«Біздің Чайковскийге, оның керемет музыкасына деген сүйіспеншілігіміз ғасырдан ғасырға, ұрпақтан ұрпаққа ауысады».

Дмитрий Шостакович

«Чайковскийдің есімі музыканың әлемдік дамуындағы дәуірге, оған қосқан ең құнды орыс үлесіне, ұлы халықтың және оның адамгершілік мәдениетінің сарқылмас көркемдік дарындылығының көріністерінің біріне айналды».

Борис Асафьев

П.И. Чайковскийдің ұлы мұрасы оның музыкасының болашағының кепілі болып табылады. Чайковский музыкасы мейірімділікке, өмірдегі, табиғаттағы, өнердегі сұлулықты түсінуге үйретеді. Оның шығармаларын орындайды, әндетеді, тыңдап, зерттейді. Ол барлық жерде - танымал театрлар мен концерт залдарында, мектептер мен мәдениет университеттерінде естіледі. Ол ұрпақтан ұрпаққа беріліп, әлемдік мәдениеттің ажырамас бөлігін құрайды. [3, с.189]

"Чайковскийдің музыкасы өлмейді және ескермейді. Оны адамдар мұражайлық сирек кездесетін нәрсе ретінде емес, алдыңғы қатарлы орыс мәдениетінің өткен заманының құжаттық дәлелі ретінде емес, қазіргі заманның тірі құбылысы ретінде құрметтейді. Глинка музыкасымен бірге, Пушкин мен Некрасов поэзиясымен бірге, Толстой мен Тургеневтің прозасымен, Репин мен Левитанның кескіндемесімен, көптеген басқа да ұлы суретшілерінің шығармашылығымен бірге ол Ресей мәдениетінің ажырамас бөлігін құрайды.

Себебі онда атақты орыс композиторы шынайы адалдық пен қарапайымдылықпен, даналықпен әділдік, құштарлықпен, әсерлі сұлулықпен және керемет күш-қуатпен қазіргі өмірінің кең көрінісін, әділеттіліктің жетістіктері үшін батырлық күреске тағзым ететін идеалдарын көрсете алды". [2, 13-б.]

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Асафьев Б.В. О музыке Чайковского. Избранное. - Л.: Музыка, 1972.
2. Должанский А.Н. Симфоническая музыка Чайковского. -Л.: Музыка, 1981.
3. История музыкальной культуры – [Электронный ресурс]- <http://5fan.ru/wievjob.php?id=13990>
4. История музыки. Творчество Чайковского – [Электронный ресурс]- <http://istoriyamuziki.narod.ru/chaykovskiy-tvorchestvo.html>

5. Митрополит Иларион: произведения Чайковского – бесценный вклад в мировую музыкальную культуру. – [Электронный ресурс]- <https://mospat.ru/ru/2015/02/02/news115006/>
6. Прибегина Г.А. Петр Ильич Чайковский. – М.: Музыка, 1983.
7. Русская музыкальная культура XIX века и ее мировое значение – [Электронный ресурс]- <http://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=552189>
8. Творчество П.И.Чайковского (лекция) – [Электронный ресурс]- http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=307

ЭДВАРД ГРИГ. ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ

Шайкемелова Э.Ш.

Республика Казахстан. г.Алматы

В процессе музыкального образования учащиеся на нашем отделении проходят произведения разных композиторов. Педагоги уделяют большое внимание разнообразию репертуара, начиная с полифонической музыки и заканчивая современными музыкальными композициями. В юбилейный год Эдварда Грига хотелось бы сказать о том, что творчество этого композитора прочно вошло в репертуар наших учеников, и имеет огромное значение для развития творческого потенциала детей, образного мышления и хороших технических навыков. Музыка этого композитора отличается необычным колоритом, охватывает песенные и танцевальные жанры. Дети с удовольствием разучивают и исполняют его произведения.

Эдвард Хагеруп Григ родился 15 июня 1843 года. Предки его – шотландцы по фамилии Грейг. Дед и отец служили британскими консулами в Норвегии, где и обосновались. Семья была музыкальной. Мать была хорошей пианисткой, и сама обучала детей игре на фортепиано. Город Берген, где родился Григ славился своими национальными художественными традициями, особенно в области театра. Мальчик с двенадцати лет сочинял музыку и в 1858 году поступил в Лейпцигскую консерваторию. Годы обучения Григ вспоминал без удовольствия, ему не нравился консерватизм в обучении, оторванность от жизни, но так как уровень музыкальной жизни был высоким, то за пределами консерватории Григ приобщался к музыке современных композиторов, среди которых более всего ценил Шумана и Шопена.

Далее он продолжил своё обучение в Копенгагене у известного датского композитора Нильса Гаде, но и здесь он не получал удовлетворения от учёбы, он искал новых путей в искусстве. Встреча с молодым композитором Рикардом Нурдроком стала для Грига началом разработки национального норвежского колорита. В этом стремлении его также поддержал Уле Буль (норвежский скрипач и композитор), который во время совместных странствий по Норвегии посвящал своего юного друга в тайны народного искусства. Григ всячески пропагандировал сочинения молодых композиторов, для чего ещё будучи в Копенгагене организовал общество «Эвтерпа».

Позже в столице Норвегии Христиании он возглавил Филармоническое общество, где наряду с классикой исполнялись произведения Шумана, Листа, Вагнера, имена которых ещё не были известны в Норвегии, а также музыка норвежских авторов. Григ часто выступал в качестве пианиста и исполнял свои собственные сочинения вместе со своей женой, камерной певицей Ниной Хагеруп. Эта большая и плодотворная деятельность Грига в Христиании не получала должного общественного признания. В эти годы большую моральную поддержку ему оказал Ф.Лист, который услышав его скрипичную сонату, был поражён свежестью музыки и послал ему восторженное письмо. Они встретились в 1870 году. Ф.Лист горячо принял фортепианный концерт Грига, он всегда поддерживал национальное начало в творчестве.

Позже, получив государственную пожизненную пенсию, Григ переезжает в родной Берген. Этот последний длительный период жизни Грига отмечен большими творческими удачами и общественным признанием на родине и за рубежом. Открывает этот период создание музыки к пьесе Ибсена «Пер Гюнт» (1874-1875). Именно эта музыка сделала Грига знаменитым. Далее он создаёт драматичную фортепианную Балладу ор. 24, ряд тетрадей фортепианных пьес и вокальной лирики, где он всё чаще обращается к текстам норвежских поэтов и другие сочинения. Музыка Грига приобретает большую популярность, проникая на концертные площадки и в домашний быт. Григ избирается членом ряда академий: шведской, Лейденской (в Голландии), французской, а также вместе с П.И. Чайковским в 1893 году – доктором Кембриджского университета.

Он много гастролирует, тогда как в Норвегии живёт в уединённом имении, названном Трольдхауген («Холм троллей»). С 1880-1882 годы руководил в Бергене концертным обществом «Гармония», а в 1898 году там же провёл первый фестиваль норвежской музыки из шести концертов. Григ преклонялся перед гением Моцарта, но одновременно с этим радовался новым завоеваниям в области драмы и оркестра Вагнера. И. С. Бах для него считался «краеугольным камнем» современного искусства. У Шумана он ценил прежде всего «тёплый, глубоко сердечный тон» музыки. И самого себя он причислял к шумановской школе. Склонность к меланхолии и мечтательности роднит его с немецкой музыкой.

Исключительно сердечные отношения связывали Грига с Чайковским, который из чувства уважения к Григу посвятил ему увертюру – фантазию «Гамлет». Пётр Ильич восхищался теплотой и страстностью в его певучих фразах, бьющей ключом жизни в его гармонии, оригинальностью в его остроумных модуляциях и ритме, также всем остальным всегда интересным, новым, самобытным. Григ обращался к фортепиано на протяжении всей своей жизни. В небольших пьесах фиксировал личные жизненные впечатления и наблюдения. Это роднит его с Шуманом. Он предстаёт в пьесах увлекательным рассказчиком, где меткими штрихами характеризует душевное состояние или явление действительности.

В фортепианной музыке Грига заметны два направления. Они взаимосвязаны между собой и дополняют друг друга. Одно из них связано с выражением лично субъективных чувств. Здесь он обращается к музыке «домашней», которая со времён «Песен без слов» Мендельсона заняла видное место в европейской фортепианной лирике. Здесь Григ мастерски передаёт поэтические настроения героя. Другое направление связано с областью жанрово- характерной музыкой, с народной песенностью и танцевальностью. Эта музыка представляет собой зарисовки сцен народной жизни, картин природы и в этом случае национальный склад произведений становится более выпуклым.

Григ написал около ста пятидесяти фортепианных пьес, семьдесят из которых изданы десяти «Лирических тетрадах». По своему складу они импульсивны, имеют импровизационное начало, но в основном заключены в трёхчастную форму. Заглавия пьес призваны вызвать определённые ассоциации с содержанием музыки. Здесь много норвежских танцев: «Куллоки», «Колокольные звоны», «Кобольд», «Шествие гномов» и другие. Повествовательные балладные черты наблюдаются в таких пьесах, как «Песня сторожа» ор.12, «В тоне Баллады» ор. 65, «Однажды» ор.71 и других. В сочинениях Грига часто встречаются образы горячо любимой им норвежской природы. Нередко она была фоном для лирических высказываний композитора, который придавал им большую поэтичность.

В образах природы Григ тонко использовал приёмы звукописи, воспроизводил эффекты воздушной среды, освещения. Следуя в этом плане романтикам, он творчески развивал их традиции и одним из первых начал разрабатывать приёмы импрессионистских средств выразительности. Среди фортепианных миниатюр, проникнутых поэтическим чувством природы, наиболее известен Ноктюрн C-dur. Норвежские интонации слышны уже с первых звуков мелодии. Новым для жанра ноктюрна было также сочетание внутренней динамики, трепетно-импульсивного развития и раннеимпрессионистских красочных средств. В этом отношении примечателен средний раздел пьесы. Здесь музыка текучая, зыбкая,

основана на переливах последовательностей нонаккордов, на которые в момент подготовки кульминации наслаиваются терции. Использование цепочки мягко диссонирующих аккордов приближает композитора к раннему Дебюсси. Этими гармоническими средствами Григ передаёт не только эффект нежных переливов света, но и эмоциональный подъём, который приводит к кульминации.

В некоторых лирических пейзажах черты национального своеобразия наиболее рельефны. Примером может служить пьеса «Вечер в горах» op.68 с её «песнями-зовами» норвежских пастухов. Это так называемые «локки», исполняемые голосом или на свирелях:

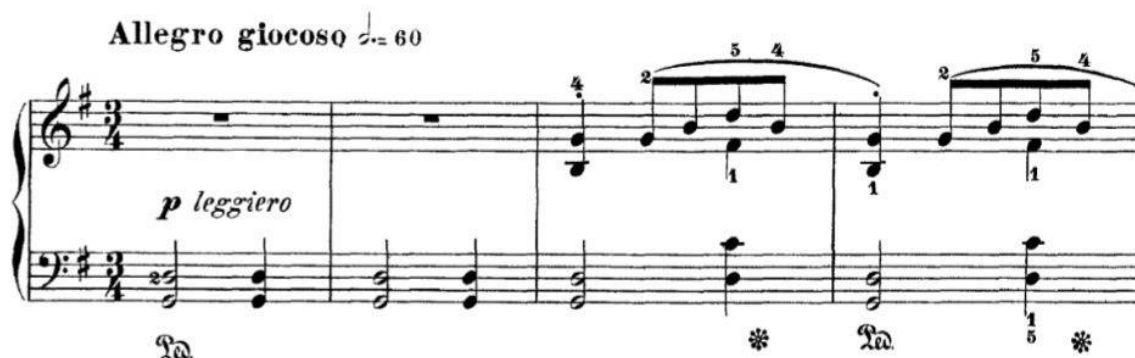


Здесь отчётливо слышны особенности норвежской музыки: гармонический минор с повышенной IV ступенью, черты импровизационности, свойственные «локкам», тритоновые попевки, мелизмы в виде мордентов. Следующая группа фортепианных пьес Грига представляет собой картинки народной жизни. Многие из них написаны в духе норвежских танцев: халлинга, спрингданса. Халлинг - мужской энергичный танец двудольного размера с упругим ритмом и частыми синкопами.



В этой пьесе композитор использовал подлинную народную тему.

Спрингданс – это прыжковый танец трёхдольного размера с прихотливым ритмом и акцентами.



В первой тетради «Лирических пьес» есть Вальс, в котором присутствуют элементы спрингданса, которые проявляются в прыжковом характере и ритмической структуре заключительного построения пьесы. Таким образом народные элементы проникают в общеевропейские танцы. В пьесе «Свадебный день в Тролльхаугене» своеобразно сочетаются черты марша и норвежских народных танцев.

К группе народных сцен относятся обработки Григом норвежского музыкального фольклора. Среди них можно отметить фортепианный сборник «Слотты» op. 72, состоящий из семнадцати норвежских крестьянских танцев для скрипки solo. Каждая пьеса имеет название. Иногда название пьесы определяет поэтический образ танца: «Свадебный поезд эльфов на Воссевангене», «Халлинг с пригорка (обиталища фей)», «Кивлетальские девушки». Также бывает, что пьеса названа именем народного скрипача, которому приписывается её создание: «Первый халлинг Кнута Люросена», «Свадебный марш Мельника».

В своих произведениях Григ сохранил и раскрыл особенности народных мелодий. Здесь и диатоника с лидийской ладовой окраской, и обилие украшений, и колоритное звучание, а также своеобразная ритмика. Эти пьесы достаточно сложны в исполнении хотя в творчестве Грига есть очень много пьес, которые часто используются в педагогической практике, начиная со средних классов музыкальной школы. Композитор способствовал развитию камерного фортепианного письма несложного по изложению, но в то же время достаточно виртуозного и красочного по звучанию. В области миниатюры Григ продолжил творческую работу романтиков, например, Ференца Листа, насыщая их оркестровыми средствами выразительности.

Образцом тончайшего фортепианного письма может служить «Птичка» из третьей тетради «Лирических пьес». Для передачи поэтического образа композитор использовал эффектные и в то же время удобные трели, тремоло, арпеджио, контрасты регистров, прозрачность ткани, что создаёт ощущение света и воздуха.



В другой своей пьесе Григ превосходно передал сказочно-фантастический образ Кобольда. В основу фактуры положена моторная фигурка в партии правой руки и матричный бас в левой руке. В плане гармонического звучания композитор использовал интересные колористические мерцающие переливы и неожиданные остановки на целых нотах, напоминающие по звучанию засурдиненные валторны.



Помимо многочисленных миниатюр, Григ написал для фортепиано Концерт, Сонату, Балладу и Сюиту «Из времён Хольберга». Самое известное из них – Концерт a-moll op. 16, который привлекает богатством художественного содержания, своеобразием музыкального языка и мастерским изложением фортепианной партии. Здесь композитор выдвигает на первый план национальные элементы, что способствовало обновлению жанра. Новизна эта заключалась не только в том, что музыка имеет явно выраженный норвежский характер и воспринимается как лирические раздумья художника, связанные с поэтическим воссозданием природы и народного быта своей страны. Необычным для инструментального концерта была музыкальная драматургия, направленная на выявление образа Родины. На протяжении всего произведения этот образ формируется, обогащается новыми гранями и даётся крупным планом в торжественно звучащей коде финала. Фортепианные сочинения Грига завоевали признание во всём мире. Они исполняются не только профессиональными исполнителями, но и любителями музыки, так как подкупают своей мелодической красотой, лаконичностью изложения, национальной окраской и интересными художественными образами.

На нашем отделении обязательного фортепиано пьесы Эдварда Грига очень востребованы и исполняются учениками разных классов. Ученики с большим интересом разбирают и изучают произведения композитора. Здесь и Поэтические картинки, и Вальсы, и Халлинги. Детям нравятся красивые мелодии с необычным колоритным звучанием, которые вводят в атмосферу сказок и интересных приключений. Пьесы композитора полезны для развития у детей чувства ритма, так как приходится много работать над ровностью аккомпанемента, а также над ритмическими особенностями мелодий. Пьесы Грига полезны для развития фактурного мышления, умения проводить несколько голосов, разграничивать их по звуку и штрихам. На примере его пьес можно работать и над кантиленой, обучая ребёнка игре Legato, и над разными видами аккомпанемента, а также над разными техническими сложностями, развивая пианистическую технику учащихся. Поистине это ценнейший материал для приобщения учащихся к подлинно народному, глубоко художественному искусству.

Литература и источники:

1. Алексеев А. «История фортепианного искусства», Музыка, 1988г.
2. Асафьев Б. «Григ», Ленинград, Музыка, 1984г.
3. Бенestad, Ф. Шельдеруб-Эббе Д. «Эдвард Григ. Человек и художник», пер. с норвежского, Москва, «Радуга», 1986г.

ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В АНАЛИЗЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Чемова О.Н.

Республика Казахстан, г. Караганда

Цель творческой разработки – стремление привлечь учащихся к исследовательской работе в анализе произведений по специальности.

Задачи проектной деятельности:

1. Анализировать форму, гармонию, выразительные средства.
2. Определять художественный образ, стиль, жанр.
3. Понимать содержание и форму произведения.

Предмет Анализ музыкальных произведений во многом опирается на полученные знания по предметам музыкальной литературы и гармонии. Овладение учащимися законов формы от периода и до крупных циклических, помогает выстраивать логическое мышление, осознавать развитие художественного образа в совокупности выразительных средств. Выпускникам предлагается проектная деятельность в анализе произведений по специальности. В течение выпускного года (12 класс) параллельно программе Анализа музыкальных произведений каждый выпускник готовит материал по форме, художественному образу, гармоническому анализу, стилю, выразительным средствам. В конце учебного года - защита проектов с презентациями.

Если в музыкальной литературе учащиеся больше опираются на лекционный материал, то в анализе музыкальных произведений работа с нотами выявляет и развивает умение определять выразительные средства, каденционные обороты, типы и принципы изложения музыкального материала. Работа с нотами побуждает учащихся стимулировать память на знания разных стилей, композиторов, жанров, проводить параллели и сравнения в развитии основной темы. Быть внимательным к изменениям тематизма, ритма, фактуры, гармонии через детальный анализ. Метод проектирования предполагает поэтапную работу с произведением и рассчитан на весь учебный год. Накопительный характер в анализе произведений предполагает следующие этапы:

1. Знакомство с творчеством композитора, стиля, эпохи.
2. Изучение основных тем и выразительных средств.
3. Определение формы от периода до циклических форм.
4. Обоснование проекта с точки зрения художественной идеи в сочетании с формой.
5. Сравнительный анализ - традиции и новаторство в форме.

Примеры проектных работ учащихся 12 класса Взаимодействие культурных традиций 20-21 века в жанре танца С.Ф.Цинцадзе. Грузинский танец Хоруми для альта с оркестром Учащаяся 12 класса Арманкызы Зере

Цель работы – анализ грузинского танца для альта с оркестром С.Ф.Цинцадзе с точки зрения культурных традиций.

Музыка 20-21 веков отличается взаимодействием разных национальных школ и музыкальных стилей. Пестрый калейдоскоп жанровых сочетаний проявляется во всех направлениях – инструментальной, вокальной и театральной музыке. Появляются новые жанры и стили, усложняется гармония, изменяются формы. Что же происходит с жанром танца? Попытаемся разобраться на примере грузинского танца Хоруми композитора С.Ф.Цинцадзе.

Творчество Сулхана Федоровича Цинцадзе (1925-1991) – яркий пример грузинской культуры. Выпускник Московской консерватории по классу виолончели и композиции,

композитор и педагог, профессор Тбилисской консерватории обращался к разным жанрам: концерт для виолончели с оркестром, фантазия для фортепиано с оркестром, струнные квартеты, 2 оперы, балеты, 5 симфоний, 24 прелюдии для виолончели с фортепиано, 12 миниатюр, сюиты на основе народных танцев.

Грузинский танец Хоруми для альта с фортепиано - пример инструментальной миниатюры в трех частной форме, появился во времена борьбы грузин с иноземными захватчиками. Танец – это средство самовыражения народа в историческом развитии, менялась его форма и содержание. Композитор стремится сохранить традиции Хоруми – грузинского народного военного танца, объединяющего в хороводе людей с общей идеей патриотизма и сурового духа. В первой части две темы контрастные по характеру. Основная тема танца с энергичным напором появляется издали на пиано.

Суровый мотив излагается двойными нотами в ля миноре дорийском в параллельном движении чистыми квинтами и септимами. В завершении темы выделяется акцентом секундовый мотив в натуральном миноре. Первая тема в пятидольном размере в быстром темпе изображает грузинских воинов. Характеристика мужчин сопровождается резкими поворотами, скачками изображая их ловкость и силу. Тема внешне сдержана и проста в изложении, но обладает внутренним эмоциональным напором.

Вторая тема ля минор в одноголосном проведении с поступенным движением и повторяющимися мотивами варьируется, напоминает голос рассказчика в чеканном ритме. Суровость напева в среднем регистре имитирует тембр старинных инструментов чибони или чонгури. Возможно в ней историческая легенда о воинах и победе. Тема подхватывается аккордовой фактурой фортепианного сопровождения, создавая монолитный образ священного воина, за плечами которого целое войско. Отличительная черта Хоруми – сложная метроритмика, пятидольный такт с группировкой 3+2.

Вторая часть танца исполняется пиццикато с новой контрастной темой до мажор миксолидийский. В теме два контрастных мотива: нисходящий поступенный с акцентами как наступательное движение и скачковый на чистую квинту, изображает прыжки вместе с имитацией ударного инструмента доли. Кульминация - изображение поединка через стремительную мелодию с учащением ритма, нарастанием динамики. Третья часть подготавливается фортепианным сопровождением. В репризе возвращается повествовательная тема – начинается в ля миноре локрийском, затем переходит в натуральный. Звучит сдержанно, сурово, патетически – ода всем погибшим на войне, одиноко звучит голос рассказчика. Голоса победителей и их стремительный бег слышатся в следующем проведении темы в ля минор дорийский. Кода с размашистой ликующей темой утверждает непобедимость народа, его ловкость и отвагу.

Танец показывает яркий мелодический дар композитора, умение точными штрихами создать разноплановый образ грузинского воина. Благодаря Цинцадзе с

The image shows a musical score for a piece, likely 'Хоруми' by Tsintsadze. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line with various rhythmic values and accents. The middle staff is a piano accompaniment with markings like 'pizz.', 'mf', and 'a tempo'. The bottom staff is another melodic line, similar to the top one. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

охранились традиции национального танца Хоруми в 21 веке, как образца исторического прошлого, настоящего и будущего грузинского народа.

А.К.Глазунов. Концерт для саксофона с камерным оркестром ми бемоль мажор
Взаимодействие жанровых и стилевых традиций
Учащаяся 12 класса Аяпбек Альбина

Цель письменной работы – проследить эволюцию развития саксофона и остановиться на анализе концерта Глазунова для саксофона с камерным оркестром ми бемоль мажор.

В 20 веке усиливается интерес композиторов к саксофону. Р. Штраус, М.Равель, П.Хиндемит, Д.Шостакович, С.Прокофьев, А.Хачатурян задействуют саксофон в роли оркестрового инструмента. Расцвет музыки для саксофона приходится на 30-40 годы. Универсальность инструмента заключается в способности органично вплестаться в академическую и джазовую музыку. В поиске новых исполнительских приемов, обновлении музыкального языка композиторы воплощают сложные жанрово - стилевые композиции. Саксофон долго внедрялся в исполнительскую практику периода романтизма. Затем погрузился в историческую тень академической музыки при появлении джаза.

Саксофон был изобретен А.Саксом бельгийским композитором в 1842 году. Г.Берлиоз стал первым композитором, кто ввел саксофон в партитуру Хорала для голоса и шести духовых инструментов.

В Европу проникает джаз, в котором саксофон доминирует. Благодаря джазовой известности повышается интерес к инструменту среди композиторов академического направления: рапсодия К.Дебюсси, концерты Ф.Гласса, М.Наймана, Л. Ларсона, Ж.Тайфера. В русской музыке – Рахманинов, А.Глазунов, Э.Денисов, С.Губайдулина, В.Артемов, А.Эшпай. Появляются произведения с разным составом саксофонов. И лишь во второй половине 20 века стал центральной фигурой интереса композиторов как сольный инструмент. Появилось новое поколение профессионалов саксофонистов: А. Борнкамп, М.Делянгл, Э Руссо, Р. Нода, Л.Тил, Ф. Хемке, М. Шапошникова, А. Осейчук, А Волков.

Ярким примером использования группы саксофонов является «Героический марш» Массне (саксофон-сопрано, два саксофона – альт, два саксофона-баритона и саксофон-тенор). Однако самым используемым становится саксофон-альт, благодаря неповторимому тембру имеет большое художественное значение. Завораживающе звучит соло саксофона в сюитах Ж.Бизе «Арлезианка» - «Прелюдия из первой и «Интермеццо» из второй. Не увенчались попытки инструмента закрепиться в симфоническом оркестре, настолько сильными оказались традиции в построении оркестровых групп.

Использование саксофона в симфонических партитурах оказалось эпизодическим. Новую жизнь инструменту дает закрепление его в духовом оркестре во Франции и постепенно в других европейских стран. Французская школа дает миру яркую группу исполнителей на саксофоне: Ш.Саулье, М.Гаирра, Б.Хентон, А.Сакс. Француз Э.Лефебр создает первый квартет саксофонов и выступает на известных концертных сценах. В Парижской консерватории открывается класс саксофона создателем инструмента А.Саксом.

Дж.Гершвин вводит полный состав саксофонов, работая с коллективами симфоджаза (два альт, два тенора, баритон и сопрано), примеры – «Рапсодия в блюзовых тонах» и «Американец в Париже».

Переплетение академических и джазовых черт дает новый импульс в развитии жанра концерта для саксофона.

А.А.Глазунов – крупнейший композитор симфонист 20 века завершает традиции «Кучкистов» и петербургской школы. Если в раннем периоде проявляется романтический стиль, затем традиции П.И.Чайковского и композиторов – кучкистов, то в последних сочинениях приходит к смешению жанров – Концерт-баллада для виолончели. Цель данной работы - изучение стилевых и жанровых взаимодействий в концерте для саксофона-альта с камерным оркестром. В парижский период (1928-1936гг) композитор одним из первых обратился к созданию сочинений крупной циклической формы для этого инструмента, как ансамблевого, так и сольно-концертного.

Концерт сочинен в 1934г и посвящен Сигурду Рашеру – немецкому саксофонисту, с которым композитор общался во время пребывания в Париже, консультировался по вопросам звукоизвлечения. Премьера концерта состоялась после смерти композитора.

В концерте соединились несколько стилей: с одной стороны – классическая симфоническая трактовка оркестровых групп и тембров и с другой - новаторские черты, связанные с выбором одночастной формы и инструмента саксофона. В подвижных хроматических мотивах и широких скачках сказывается влияние джазовой музыки. В концерте несколько разделов: экспозиция – Allegro ми бемоль мажор - соль минор 4/4, средний раздел с развитием, Andante 3/4 с каденцией, заключение – фугато 12/8, кода ми бемоль мажор. Такое разделение напоминает симфонический цикл, но объединенный в одну часть.

Открывается концерт оркестровым вступлением, напоминая вступление пассакалии в сдержанном суровом характере.

Главная партия начинается лаконичным мотивом в пунктирном ритме ми бемоль мажор, по движению мелодии – это тема креста – риторическая фигура эпохи барокко. Секундовые мотивы «вздоха» придают теме лирический характер. Нисходящий квинтовый мотив завершает риторическую фигуру. Речитативные мотивы пронизывают главную партию, отражаясь как в зеркале эпохи барокко.



Связующая партия – продолжает развитие главной темы. Изобилие мелизмов в теме придает ей изысканность, своеобразное рококо 20 века.

Побочная партия (ц.5) - взволнованная и стремительная соль минор с красочными переживаниями средств мажора – минора с опорой на скерцо. В роли заключительной партии (ц.8) выступает темброво измененная главная партия.

Разработка открывается проведением главной партии соль минор, укрепляя

трагический характер концерта. В среднем разделе развиваются две темы из экспозиции: тема креста и лирический нисходящий триольный мотив с полифоническим переплетением голосов. В противодействии темы креста и философских вопросительных интонаций заложен основной смысл противоречия образов личности и ее самоутверждения.

Раздел Andante (ц.11) напоминает медленную часть концерта с танцевальным мазурочным движением и основной темой мечтательного и пасторального характера.

Эпизод (ц.16) – вариации на предыдущую тему, подводят к каденции (ц.21) на развитии главной темы и пасторальных мелизматических интонациях.

Фугато (ц.22) – развитие риторического мотива главной партии с постепенным утверждением в ми бемоль мажор напоминает концерт в стиле барокко. Речевые интонации солиста становятся страстными и приподнятыми, это образное самоутверждение с героическими импульсами. Фугато – это целый комплекс вариантных преобразований главной темы: в виде танцевальной кантилены (ц.32), с трелями в полетном движении (ц.36). В динамизированной репризе (ц.41) стираются жанровые особенности тем экспозиции. Кода (ц.50) – это полифоническое проведение двух главных тем с фактурным уплотнением и гармоническим усложнением. Завершается концерт стремительными пассажами солиста в героическом победном призыве.

Концерт Глазунова впитал в себя сдержанность и сосредоточенность эпохи барокко с темой креста и ее полифоническим развитием, романтического стремления к сжатию формы и монотематизма с новыми тенденциями – свободным соотношением тональностей, усложнением гармонии.

Литература и источники:

1. Актисов В.Г. Саксофон в творчестве А.К.Глазунова. музыкальная академия 2011. -№3. С. 166-169
2. Актисов В.Г. А.К. Глазунов. Концерт для саксофона и струнного оркестра. П. 2010г. 153с.
3. Асланишвили Ш. Народная танцевальная музыка. М., 2000г. с 135-138
4. Борзов А.А. Танцы народов. М., 2010г., 200с.
5. Понькина А.М. Эволюция музыки для саксофона 19- начала 20 века. Р. 2020г. 345с.

ЙОЗЕФ ГАЙДН. СОНАТА C-MOLL I ЧАСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ

Шаповалова Е.В.

Республика Казахстан. г. Алматы

*«Музыкальное исполнение-это живой рассказ....
Я не могу мыслить музыкальное произведение
абстрактно, мне всегда хочется каких-то
жизненных аналогий.»
К.Игумнов.*

Йозеф Гайдн – один из основоположников венской классической школы, является гордостью не только музыкальной культуры Австрии, но и всего прогрессивного человечества. Наряду с Глюком и Моцартом он определил характерные особенности этой школы - оптимистическое восприятие жизни.

Когда говорят о Гайдне, особенно важно вспомнить о народной музыке, ибо, пожалуй, ни один композитор не сросся с нею так тесно, как он. Гайдн навсегда остался музыкантом, тесно связанным со своим народом. Его музыка близка песенным и танцевальным истокам австрийского народного мелоса.

Творчество Гайдна обширно: оперы, мессы, оратории, симфонии, хоры, камерные и инструментальные ансамбли, песни.

Фортепианная музыка: сонаты, рондо, концерты для фортепиано с оркестром, вариации - важная составная часть его огромного творческого наследия.

Среди клавирных произведений Гайдна имеются истинные шедевры, представляющие интерес и по сей день, входящие в концертный репертуар пианистов.

Радостное, бодрое мироощущение, полный огня юмор, патетическая импровизационность и, с другой стороны, мягкая лиричность, спокойное раздумье, светлая грусть – вот примерно, круг образов, составляющих содержание фортепианной музыки Гайдна.

Его излюбленными фортепианными сочинениями были сонаты (Гайдн написал их более 50), получившие в его творчестве классическую трех-четырёх-частную форму, с ее характерными противопоставлениями (обычно: первая часть наиболее контрастная, средняя

часть - медленная, лирического плана, и насыщенный народно-жанровыми элементами финал).

Окончательно кристаллизуется основной композиционный признак сонатной формы – наличие двух разделов, двух тем – главной и побочной, контрастирующие в тональном отношении, в экспозиции и сближающиеся в репризе. Кроме того, достаточно точно вырисовываются промежуточные и завершающие разделы, т.е. разделы связующей и заключительной партий.

Таким образом, сонатная форма в творчестве Гайдна приобретает устойчивые характерные признаки и становится отправным пунктом для дальнейшего развития в творчестве Моцарта, Бетховена и далее романтиков Шуберта, Шумана, Шопена.

Ранние сонаты Гайдна все же остаются камерными. В них весьма заметно влияние сонат Ф.Э. Баха, которым Гайдн увлекался в молодые годы. Оно сказывается в типе мелодики, в обилии мелизматики, характерные для так называемого «галантного стиля». Например: соната D-dur.

К 80-90 годам фортепианный стиль Гайдна достиг своих вершин. Мелодика по своей выразительности близка моцартовской (сонаты cis-moll, Es-dur).

Обращает на себя внимание то, что в более поздних сонатах композитор переходит от прозрачного ранне-фортепианного письма к стилю изложения зрелого классицизма. Уже даже в сонате D-dur, с ее беззаботной первой частью, средняя часть Largo (d-moll) переносит в сферу трагических эмоций, предвосхищая патетические страницы музыки Бетховена.

Среди поздних гайдновских сонат выделяется Ми-бемоль мажорная (последняя). Многими своими чертами она близка героическим произведениям Бетховена – монументальностью фактуры, оркестральностью. В некоторых местах ясно слышатся как бы группы инструментов.

В целом музыке Гайдна присущ светлый, оптимистический характер: мы не найдем смелых, неожиданных экспериментов в области гармонии, фактуры, приемов развития.

Для стиля Гайдна присущи прежде всего простота, изящество, композиционная ясность, т.е. те качества, которые сближают его с Моцартом.

Существует несколько редакций фортепианных сонат Гайдна. Серьезного внимания заслуживает издание под редакцией К.А. Мартинсена (1937), которое отличается хорошо выверенным текстом, и заботливым отношением к авторским указаниям.

Соната c- moll - одна из лучших и типичнейших образцов гайдновского творчества. Музыка ее полна разнообразных красок и настроений. Порой музыка становится грустно-задумчивой или подернутой дымкой меланхолии - но все это лишь оттенки лирического колорита сонаты.

Соната трехчастна:

1 часть – Moderato представляет собой по форме сонатное Allegro с экспозицией, разработкой и репризой.

2 часть- Andante con moto, написана в тональности As-dur. Эта часть полна спокойствия и благородства.

3 часть – Allegro, c-moll написана в форме рондо. Ее короткие фразы, свежесть и щедрость музыки сразу же захватывают воображение слушателя.

I часть, сонатное Allegro. Экспозиция

Основная мысль сочинения ярко и лаконично заключена **в главной партии** (начальном четырехтакте)

Sonate c-Moll

Den Schwestern von Auenbrugger gewidmet

Allegro moderato
Moderato

Joseph Haydn, Hob. XVI:20

Характер ее проникновенный, иногда с оттенком меланхолии, с гибкой мелодией, отличающейся разнообразием ритмического рисунка и обилием украшений. Первое предложение главной партии должно быть сыграно на небольшом звуке, мягко, нежно, певуче, как бы на одном дыхании.

Последующий 4-х такт главной партии отличается от предыдущего тем, что здесь главная партия несколько варьируется, звучит на октаву ниже. Появляющийся пассаж из 32-х, морденты придают музыке изящество, легкость.

При исполнении пассажа нужно помнить, что вес руки не должен давить на пальцы. При давлении или нажиме пальцы будут «вязнуть» в клавиатуре и потеряют возможность точно и быстро отпускать клавиши, что необходимо для создания в пассаже впечатления прозрачности.

Чтобы почувствовать цельность главной партии, очень важно при исполнении не дробить ее на отдельные фрагменты, а добиться осмысленной фразировки, понять общую линию ее развития и уметь это воплотить в своем исполнении.

Особое внимание необходимо уделить здесь партии левой руки, избегая грубого прикосновения, исполняя ее мягко и выразительно, обращая внимание на элементы полифонии, которые есть и в мелодии. Нужно поработать над двухголосием отдельно в партии правой и левой руки.

Поиграть, слушая линию верхнего голоса и отпуская нижний. Затем наоборот, обязательно с правильной аппликацией на хорошем legato.

Исполняя украшения, необходимо позаботиться об их органичной слитности с основными звуками мелодии главной партии, но в то же время не отяжелять их, внимательно вслушиваясь и добиваясь цельности мелодической линии.

Украшения (мордент, группетто) близки к мелкой пальцевой технике. Надо помнить, что при переходе от мелодии к украшению, не всегда удастся вовремя снять нагрузку с руки. Это «отяжеляет» пальцы и мешает исполнению украшения.

Для четкости в исполнении мордентов и группетто необходимо, чтобы «отыгравший» палец быстро снимался с клавиши. Полезно иногда бывает поиграть одну мелодию без украшения. А при исполнении мелодии с украшениями, слуховой контроль направить на мелодическую линию.

Кроме того, нужно обратить внимание и на педализацию. Фортепианная музыка Гайдна еще сохраняет многие черты клавиесинного стиля: грацию, изящество, ажурность.

Поэтому педаль в главной партии надо брать очень умеренно, осторожно снимая на слабой доле такта.

Связующая партия - 9-26 такты. Звучит волевой вопрос и мягкий ответ. Если в вопросе излагается мелодия в сопровождении аккордов, то в ответе одна мелодия с жалобными интонациями, и ее хочется пропеть. Интонации вопроса исполняются решительно с последующим крещендо к «до».



Появляющиеся в связующей партии группетто выписаны на слабых долях такта. Естественно, что исполнять украшения надо не только легко, но и ощущая неизменно тяготение к сильной доле такта. Полезно поучить группетто медленно, пропевая украшение, как часть мелодии. Особого внимания заслуживают 15-16 такты (Es-dur), очень певучие в экспозиции.



Здесь нужно обратить внимание на правильную аппликатуру. Я считаю, что удобна аппликатура, указанная в примере. Мелодию, выписанную терциями, нужно исполнять очень выразительно, на legato, в то время как на portamento звучит нижний голос. Принцип работы над legato тот же, что и в главной партии.

Г.Г.Нейгауз рекомендовал для достижения legato в двойных нотах поиграть каждый голос отдельно, сохраняя аппликатуру двойных нот.

В дальнейшем музыка динамизируется за счет гаммообразных пассажей из 16-х нот. Напряженно звучащий доминантовый предыкт на звуке си-бемоль в басу подводит нас к побочной партии, звучащей в Es-dur. Большую выразительную роль играет (Adagio) – небольшая связка медленного распевного характера перед побочной партией.



Она как бы приостанавливает завихрившиеся пассажи и долго звучит на фермато.

Побочная партия – 27-31 такты. Звучит в тональности Es-dur - типичное классическое соотношение тональностей между главной и побочной партиями.

Характер побочной партии энергичный, с упругим ритмом, светлый, жизнерадостный, танцевальный. За счет пунктирного ритма создается особый характер четкости, бодрости.



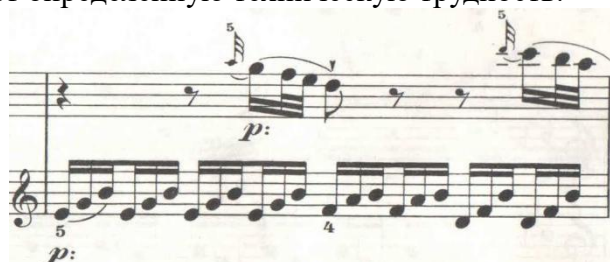
Очень важно сыграть ее в прежнем темпе, который бы соответствовал началу экспозиции.

Затем в побочной партии, в мелодии появляются обильные и трудные украшения (группетто). Легко и непринужденно должна прозвучать здесь мелодия. Полезно поучить это технически трудное место на пиано, причем критически отнестись к качеству звука, стараясь уловить все его неточности. Надо всегда помнить о том, что чем мельче ноты по длительности, тем легче их следует играть. Чуть плотнее надо взять лишь основной звук, с которого начинаются украшения.

Дальнейшая активизация развития темы приводит к нарастанию звучания и остановкой на D7, который звучит как вопрос, подчеркнутый паузой, D7 обуславливает переход к заключительной партии (Es-dur), и является как бы итогом развития всей экспозиции.

Заключительная партия – 31-36 такты - трудна для исполнителя в техническом отношении. Ровное звучание триолой в левой руке и мелодическая фигурация из 32-х – в правой, выразительное исполнение

которых представляет определенную техническую трудность.



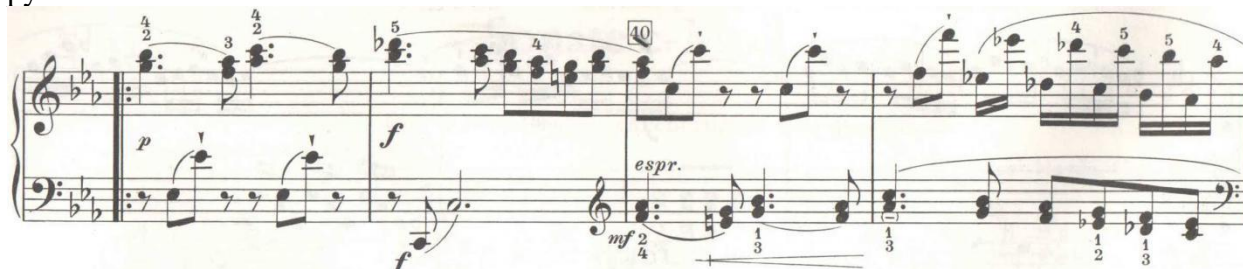
Особое внимание в правой руке нужно обратить на 4 палец, который при ровном исполнении мелодии 32-х иногда не прослушивается. Поучить с акцентом на 4 палец, а также поучить 32-е на одном объединяющем движении от 5 к 1.- причем прикосновение кончиков пальцев должно быть чутким и цепким.

Триольное сопровождение, как и в других частях сонаты, ни в коем случае не должно отяжелять звучность. Учить по три ноты на legato, своеобразным полифоническим приемом, где линия баса была бы слышна как самостоятельная мелодия.

Ясность, отчетливость, необходимая, в такого рода, «альбертиевых басах» требует почти беспедальной звучности.

В разработке - 37- 63 такты – усиливается контрастность музыки. Разработка представляет собой свободное развитие тематических элементов экспозиции.

В разработке три волны главной партии (Es-dur, f-moll, As-dur) приводит к D7 тональности си-бемоль минора. В 4-м такте разработки появляются ломаные октавы в правой руке.





При исполнении октав необходимо прежде всего устранить лишние движения руки. Для этого руку нужно ставить ближе к черным клавишам, опора должна быть на первый палец.

После фермато в тональности *b*-moll вновь звучат элементы заключительной партии, основанные на триольной гармонической фигурации в тональностях *Des*-dur, *es*-moll, которое получают большое развитие. Если в экспозиции эта тема звучала в светлом, скерцозном характере (*Es*-dur), то в разработке звучание значительно драматизировано (*b*-moll, *es*-moll).

В работе над элементами заключительной партии в разработке нужно применить те же технические приемы, что и в экспозиции

В разработке новые технические задачи по сравнению с экспозицией возникают в среднем лирическом эпизоде.



В партии правой руки из предыдущего материала вырастает гибкая и нежная мелодия, приводящая к кульминации всей первой части (*ff*).

Очень важно выгратся в триольное сопровождение в левой руке, чтобы оно выходило само собой, и о нем в дальнейшем не приходилось думать, а все внимание сосредоточить на основную мелодическую линию, на полиритмию – ровного звучания три на два.

Сразу же нужно обратить внимание, чтобы украшение в мелодии не было сыграно грубо, тяжело, по слогам. Лучшее средство хорошо почувствовать группетто – это спеть их перед тем как сыграть.

Полезно поучить это технически трудное место таким образом: левую руку можно играть, а мелодию петь. Исполнитель должен обратить внимание главным образом на то, чтобы сыграть эти украшения свободно и независимо от левой, так как слишком боязливое распределение сковывает целое и оно уже не производит должного впечатления.

Сочетания два на три лучше выучить на соответствующих упражнениях, а не на музыке сонаты. Когда техника полиритмии освоена, и уже отдельно это место выходит правильно, включить его в общее движение сонаты дается не сразу, обычно здесь происходит остановка, приходится внутренне перестраиваться на триольное движение левой руки, как на что-то новое и в результате фраза оказывается разорванной. Здесь нужно слушать правую руку, ее мелодическое движение. Если левая мешает, то временно можно вовсе снять левую

руку. Продолжать играть одну мелодию правой руки, а затем опять включить левую руку. Это проделать столько раз, сколько нужно, чтобы выгратся и вслушаться в цельность ритма и мелодической линии правой руки.

После этого можно включить левую, но не сразу триолями, а сначала аккордами.

После такой подготовки – включение левой руки с ее триолями можно выйти легче и незаметнее, не отвлекая ухо от мелодии правой руки и не нарушая ритма произведения.

Также необходим слуховой контроль, без которого нельзя добиться, чтобы хорошо прозвучала мелодия, была достигнута плавность сопровождения, найдена нужная звуковая краска.

Педалью пользоваться очень осторожно, чтобы не нарушить прозрачность фактуры. Принцип развития этой лирической темы построен на секвентном ее проведении. Дальнейшее ее развитие основано на мощном триольном движении, приводящем к кульминации всей первой части.



Завершается она каденцией в g-moll.

В тактах 62-65 следует поработать над четкостью и активностью пассажей. Работая над освоением этого вида техники, большое внимание следует уделять свободе и гибкости в запястье, следя за тем, чтобы звук переливался из ноты в ноту, в медленном темпе, чтобы кульминация зазвучала действительно вершиной развития и давала бы слуховое эмоциональное удовлетворение. Для этого надо ее подготовить предыдущим звучанием.

Что касается педали, то драматический характер музыки и насыщенная фактура требует в этом разделе более насыщенной педали.

В динамическом отношении необходимо отметить волну нарастания и спада к концу разработки.

Перед репризой имеется небольшая связка на материале связующей партии.

Затем, с 68 такта начинается **реприза**, в которой имеется ряд изменений. Здесь обе партии (главная и побочная) решительно утверждают основную тональность.

Первое предложение главной партии без изменений, второе- в отличии от экспозиции не завершается полной каденцией, оно останавливается на доминанте и плавно переходит в заключительную партию.



Связующая партия сокращена и начинается со второго раздела в основной тональности, который подводит к побочной партии в тональности c-moll

Дальнейшее развитие не отличается от экспозиции. Согласно классической схеме побочная партия звучит здесь в тональности c-moll, не подвергаясь изменениям. Технические приемы исполнения нужно использовать в репризе те же, что и в экспозиции. Лишь в конце

имеется небольшое двухтактовое дополнение, построенное на тоническом органном пункте. Оно полностью уравнивает предыдущее динамическое нарастание и утверждает достигнутую тональность.



Работа над сонатным Allegro должно протекать в таком плане, как над каждым художественным произведением, т.е. от общего охвата целого перейти к работе над частями и деталями, затем возвращение к созданию художественного целого.

Самое важное, самое ценное, что должно быть создано в итоге всей работы над сонатным Allegro – это цельность развития всего произведения. Непрерывная живая линия нигде не должна теряться.

Не только подъемы и спуски создают живую выразительность и динамику развития, она создается контрастными сопоставлениями в детальной фразировке и сопоставлении крупных частей. Не следует бояться внезапных переходов от одного нюанса к другому. Каждое построение на форте, каждое построение на пиано живет своим внутренним развитием, но конкретность их сопоставления или даже столкновения только усиливают динамику и активный характер сонаты.

Работа над сонатой Гайдна с-moll представляет несомненно большой интерес и является шагом вперед в развитии музыкального мышления, приобретения ценных пианистических навыков: точности звукоизвлечения, технической четкости и ясности звука.

Работа над сонатой дает исполнителю много в понимании классической формы сонаты, со всеми присущими ей особенностями. Кроме того, воспитывает музыкальный вкус и исполнительскую культуру.

Литература и источники:

1. Алексеев А.– Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия.
2. Алексеев А.– Методика обучения игре на фортепиано.
3. Алексеев А.– История фортепианного искусства. Части I и III.
4. Бирмак А.– О художественной технике пианиста.
5. Коган Г.– Вопросы пианизма
6. Левик Б.- История зарубежной музыки . 2 выпуск.
7. Очерки по методике обучения игре на фортепиано. 2 вып. под ред. А.А. Николаева.
8. Попова Т. - Музыкальный жанр и форма
9. Ройзмана Л. Предисловие к сонатам Гайдна. I часть.
10. Савшинский С. – Работа пианиста над музыкальным произведением.

**I ХАЛЫҚАРАЛЫҚ СТУДЕНТТІК ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК
КОНФЕРЕНЦИЯ**

КОМПОЗИТОРЛЫҚ, ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЖӘНЕ ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ШЕБЕРЛІКТІҢ
ДӘСТҮРЛІ ЖӘНЕ ЗАМАНАУИ ФОРМАЛАРЫНЫҢ ҰҚСАСТЫҒЫ МЕН
АЙЫРМАШЫЛЫҒЫ

ӨНЕР ТҮРЛЕРІН ТАЛДАУ, ОЛАРДЫҢ ӨЗАРА ӘРЕКЕТТЕСУІ, КОМПОЗИТОРЛАРДЫҢ,
ҚАЙРАТКЕРЛЕРДІҢ, ПЕДАГОГТЕРДІҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫН ЗЕРТТЕУ

**I МЕЖДУНАРОДНАЯ
СТУДЕНЧЕСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ**

СВЯЗЬ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА, ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ НАСЛЕДИЯ А.ЖУБАНОВА

СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ ТРАДИЦИОННЫХ И СОВРЕМЕННЫХ ФОРМ
КОМПОЗИТОРСКОГО, ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО И ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА

АНАЛИЗ ВИДОВ ИСКУССТВ, ИХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ, ИССЛЕДОВАНИЕ
ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ, ДЕЯТЕЛЕЙ, ПЕДАГОГОВ

**I INTERNATIONAL
STUDENT SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE**

THE CONNECTION OF TRADITION AND INNOVATION THROUGH THE PRISM OF A.
ZHUBANOV'S HERITAGE

SIMILARITY AND DIFFERENCE OF TRADITIONAL AND CONTEMPORARY FORMS OF
COMPOSING, PERFORMING AND PEDAGOGICAL MASTERY

ANALYSIS OF ART FORMS, THEIR INTERACTION, RESEARCH OF THE CREATIVITY OF
COMPOSERS, PERFORMERS, AND EDUCATORS

**ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ ТРУДЫ А. ЖУБАНОВА СКВОЗЬ ПРИЗМУ
СЕГОДНЯШНЕГО ВРЕМЕНИ
(К ВОПРОСУ ЗНАЧЕНИЯ КНИГ «СТРУНЫ СТОЛЕТИЙ» И
«СОЛОВЬИ СТОЛЕТИЙ»)**

Каздаева Аяжан

Республиканская средняя специализированная
музыкальная школа-интернат
для одаренных детей им. Куляш Байсеитовой
Республика Казахстан, г. Алматы
Научный руководитель: **Кундакбаева Г.Б.**

Ахмет Жубанов – основоположник казахской музыкальной классики, композитор, написавший более пятидесяти произведений для оркестра народных инструментов, хора, фортепиано, кобыза, скрипки. Среди всех его сочинений, особое место в казахской музыке занимает опера «Абай», написанная в соавторстве с композитором Л. Хамиди на либретто М. Ауэзова. Она является поистине жемчужиной казахского оперного искусства и на протяжении 80-ти лет является визитной карточкой теперь уже Национального театра оперы и балета имени Абая, именно этой оперой театр открывает каждый новый сезон.

Научно-исследовательская деятельность Ахмета Жубанова играет огромную роль в развитии казахского музыкального искусства, а его творчество всегда было многогранным и синтезированным. В нем ярко проявилась деятельность не только композитора, но также музыковеда, крупного общественного деятеля, исполнителя, этнографа, фольклориста. Им написано свыше 300 научных публикаций, из них 8 монографических исследований и сборников. Его книги вошли в ряд классических музыковедческих исследований, которые до сих пор актуальны. Самая первая книга по музыковедению А. Жубанова увидела свет в 1933 году, это первое учебное музыкальное пособие на казахском языке – «Музыка әліппесі» («Азбука музыкальной грамоты»). В нем изложены тщательно отобранные и систематизированные сведения по теории музыки, необходимые для начального музыкального образования казахской молодежи.

Нельзя не отметить, что именно Жубанов был создателем первой монографии в казахской музыковедческой науке - «Жизнь и творчество казахских народных композиторов». Данный труд был выпущен в 1942 году. В обсуждении данной монографии на заседании ученого совета Филиала Академии наук СССР 15 июля 1943 года отмечалось, что: «научные труды Жубанова – это труды просветителя. Они написаны хорошим языком и хорошо читаются. Они рассчитаны на то, чтобы народное искусство Казахстана стало понятно всему казахскому народу, а не только узкому кругу специалистов». [5, 1]. Такая оценка исследовательской деятельности А. Жубанова говорит о его неограниченном вкладе в казахское музыковедение.

Также, Ахмет Жубанов уделяет особое внимание изучению музыкального наследия великого народного композитора-кюйши Курмангазы. Его творчество становится как бы центром всей его научно-исследовательской работы, оказывая положительное влияние на репертуар национального оркестра, которым руководил Жубанов. В целом, его музыковедческие и композиторские интересы были неразрывно связаны между собой, ввиду синтеза всей его творческой деятельности. Так как, параллельно с композиторской, педагогической и общественной деятельностью, Жубанов ведет большую и активную исследовательскую работу, в которую входит изучение казахского народного песенного и инструментального творчества. В этой работе ему пришлось столкнуться с массой трудностей. Ведь о народных композиторах прошлого сведений было совсем немного, и всю информацию о них приходилось собирать по крупицам.

«Таким образом, как этнограф, Жубанов записал и уточнил биографии многих народных казахских композиторов, а как музыкант-профессионал он проанализировал их

сочинения». [26, 1]. В этом ему способствовало изучение работ исследователей русской народной и классической музыки. Труды В.Ф. Одоевского, А.Н. Серова, В.В. Стасова, Б.В. Асафьева оказали на А. Жубанова колоссальное влияние и были достойным примером научного подхода к исследуемому материалу. Также, нельзя не отметить значение трудов исследователей культуры тюркских народов: И. Георги, А. Алекторова, М. Готовицкого, А. Эйхгорна. Работы многих этнографов в области историко-этнографических проблем послужили основой для дальнейшего исследования и изучения казахской музыки А. Жубановым.

И, конечно, обучение в аспирантуре Ленинградского Института искусствознания и окончание историко-теоретического факультета Ленинградской консерватории стали достойным фундаментом для осуществления исследовательской деятельности А. Жубанова, так как там он обучался у таких известных теоретиков как Ю. Тюлин, Х.С. Кушнарев, Р. Грубер, М. Чернов, А. Оссовский, З. Эвальд, Е. Гиппиус, Р. Зарицкая. И, конечно же, непосредственное влияние на работу в русле музыковедения оказало обучение А. Жубанова у известного дирижера Великоорусского оркестра народных инструментов имени Андреева – Федора Августовича Нимана. Оно дало идею не только для создания оркестра имени Курмангазы, но и для изучения и исследования творчества казахских народных музыкантов.

Особо важное место в казахском музыковедении занимают две монографии Ахмета Жубанова – «Струны столетий» (1958) и «Соловьи столетий» (1963). Эти книги являются энциклопедией творчества и мастерства композиторов, певцов и инструменталистов XIX и первой половины XX веков. Именно в них особо ярко проявился талант Жубанова как ученого, музыковеда и этнографа, его умение с особой точностью охарактеризовать музыкальный стиль и язык, учитывая все особенности и тонкости произведений казахских народных композиторов, их образа жизни и окружающей обстановки.

Книга «Струны столетий» была написана Ахметом Жубановым в 1958 году на казахском языке. Русский перевод данного труда вышел в том же году и был приурочен к декаде казахского искусства и литературы в Москве. Казахский вариант книги открывается вступительным словом писателя Г. Мусрепова об А. Жубанове. В этом вступлении он делает краткий историко-хронологический обзор становления казахской культуры во главе с деятельностью А. Жубанова. Книга в русском переводе начинается сразу с введения, которое раскрывает в себе значение кюя в жизни казахского народа, а также повествует о развитии и преобразовании этого жанра сквозь века. Жубанов, рассказывая в начале о легендарных кюях XII-XIV веков, приводя примеры и раскрывая содержание этих кюев (таких как «Аксақ құлан», «Тепен-кок», «Нар идрген»), затем переходит к краткому экскурсу об известных кюйши XIX века, таким образом охватывая огромный период эволюции кюя как, по словам самого Жубанова, «большой и важной области духовной культуры казахов». [45, 3]. Жубанов создает полноценные образы народных композиторов.

В подтверждение значимости кюя в жизни казахского народа приведена знаменитая цитата великого казахского мыслителя и просветителя Абая Кунанбаева: «Құлақтан кіріп бойды алар, жақсы ән мен тәтті күй». В русском переводе эти слова звучат так: «Глубокий кюй, будто слова мудреца, когда слушаешь, поднимается дух человека.». В сравнении этих двух версий одной цитаты, можно заметить некоторые различия в переводе. Это говорит о том, что, изучая данную книгу на языке оригинала, можно понять ее несколько глубже ввиду богатства казахского языка и глубины смысла выражений.

Также, в введении отмечается значение усовершенствования казахских народных инструментов в развитии инструментального жанра. А. Жубанов перечисляет и говорит об особенностях самых известных инструментов казахского народа: домбра, кобыз, сыбызгы, шанкобыз. И, подводя итоги в разделе «Введение», автором отмечается значимость кюев, которые были переложены для оркестра. Ведь теперь, «домбра, которая когда-то вносила «своими мирно рокочущими струнами уют в скромную обстановку казахского кочевья», теперь раздается в больших концертных залах и соло, и в оркестре, волнуя и захватывая толпы слушателей». [31, 4].

Исходя из этого, в введении к книге «Струны столетий», у А. Жубанова получилось емко обобщить значение жанра кюй и дать читателю нужное представление и понимание об этом виде инструментальной музыки казахов. Именно поэтому роль введения в данной книге колоссально велика, читатель после прочтения данной вступительной главы, погружен в историю инструментального творчества казахского народа и подготовлен к основному повествованию книги «Струны столетий». В нем А. Жубанов повествует о жизненном и творческом пути таких кюйши как Курмангазы, Даулеткерей, Дина Нурпеисова, Сейтек, Таттимбет, Казангап, Байсерке, Абыл, Ихлас, Сармалай. Однако, А.Жубанов в своем труде не просто описывает определенные события из жизни этих кюйши, а проникает в самую глубь их судеб, подходя к вопросу автобиографии с художественной точки зрения, ведя повествование именно в этом стиле, опираясь на жанр эссе. Нельзя не отметить, что язык казахского варианта книги «Струны столетий» является более простым и незамысловатым. Это говорит о том, что приоритетом для А. Жубанова при написании книги «Струны столетий» была цель показать любовь к народным композиторам. То есть данный труд, изначально, не задумывался как музыковедческий. Этот фактор и определил выбор подобного литературного стиля, так как книга писалась для широкого круга читателей.

Нотные примеры кюев расположены отдельно от основного повествования, в приложении. Также, в книге есть список музыкальных иллюстраций, который указывает в чьих нотных записях предоставлены музыкальные примеры. Это записи самого А. Жубанова, А. Затаевича, Б. Ерзаковича и Х. Тастанова. Завершает книгу указатель литературы, основываясь на материал которой А.Жубанов писал данный труд. Используемая литература представляет собой книги, брошюры, журналы и газеты, а также архивные материалы, где помещены сведения о казахском быте и народном музыкальном творчестве. Таким образом, А. Жубанов в основном опирается на импровизированные рассказы этнографов и путешественников, но также он использует такую литературу как «Пятьсот казахских песен и кюев» и «Тысяча песен киргизского народа» А.В Затаевича.

«С большим уважением относился А. Жубанов к «отцу казахской советской музыкальной этнографии» А.В Затаевичу. «Первое знакомство с Затаевичем еще заочно, через его сборник казахских песен, на девяносто процентов решило мою дальнейшую судьбу.» - вспоминал Жубанов». [156, 2].

Сам Затаевич в предисловии к сборнику «Тысяча песен казахского народа» писал так: «Вам, мои дорогие друзья джигиты, посвящаю и Вам возвращаю я этот труд, сработанный совместно с Вами в годину голода, холода и эпидемии. Вы знаете, что я всегда стоял на той точке зрения, что не я собираю Ваши прекрасные народные песни, а Вы сами, при моем посредстве, накапливаете их, дабы уберечь это национальное свое достояние от забвения и искажений...Храните же, изучайте и приумножайте Ваши духовные богатства, развивайте и украшайте их достояниями высшей общечеловеческой культуры, и да возрастет из народных недр обновленная и расцветшая казахская национальная музыка!».

Однако основным источником информации для написания книги «Струны столетий» служили рассказы, перенятые напрямую из уст народа. По словам А. Жубанова: «...из этих далеко неполных, часто полуполюгендарных рассказов встают перед нами могучие образы народных музыкантов, пробившихся для великолепного цветения сквозь мрак и гнет общественного строя своего времени, образы, свидетельствующие о том, что народ и его искусство бессмертны». [15, 3].

Книга «Соловьи столетий» увидела свет в 1963 году. С казахского языка на русский она переведена писателем Г. Бельгером. Как и «Струны столетий» данный труд открывается введением, которое повествует о значении песенной культуры в жизни казахского народа. В пример приведены отрывки из различных статей о казахских народных музыкантах и их песнях, в которых говорится о многогранности и необыкновенной глубине этого жанра, а также отмечается исключительная любовь казахов к песне и музыкальный талант этого народа. По аналогии с книгой «Струны столетий», далее А. Жубанов повествует сначала о

старинных казахских народных песнях «Елім ай», «Амирхан», «Жылкышы», их сюжете и смысле, а затем переходит к описанию песенной традиции XIX и начала XX веков.

Повествуя о музыкальной жизни казахов в начале XX века, А. Жубанов пишет об открытии музыкальных кружков, театров, профессиональных музыкальных училищ. Также, он упоминает выступление и успех легендарного певца Амре Кашаубаева в Париже и во Франкфурте-на-Майне, указывая на расцвет духовной культуры казахов и глубокий профессионализм казахского музыкального искусства. Также, автор упоминает значение использования народной песни в музыкальных драмах и операх XX века, где песенный жанр вышел на новый уровень, преобразился и заиграл новыми красками. Таким образом, А. Жубанов дает небольшую характеристику началу развития казахской академической музыки, а в особенности песенному жанру и его развитию в это время.

Также, в данном введении, А. Жубанов дал оценку суждениям А. Затаевича об Абае и Жаяу Мусе, считая их не совсем верными и также отмечает значение и роль этих акынов в истории казахской музыки.

Так, А. Жубанов ввел в экскурс и подготовил читателя к основной части своего труда. В ней он отображает жизненный и творческий путь таких акынов как Биржан-сал, Ахан-сері, Мухит, Абай, Балуан-Шолак, Жаяу Муса, Мади, Ибрай, Култума, Сары, Майра, Естай, Асет, Нартай, Кенен, Амре, Кали, Косымжан, Темирбулат, Жусупбек, Куан, Манарбек, Гарифулла, Али. Нельзя не отметить объем данного труда А. Жубанова и количество очерков в данной книге. Автор охватил огромный пласт казахской песенной культуры, описав творчество и жизнь всех этих акынов. Однако, за основной частью книги «Соловьи столетий», следует еще и объемное приложение, где целью было рассказать о певцах и акынах, о жизненном пути которых известно значительно меньше, но по словам А. Жубанова: «которые достойны того, чтобы им посвящали не только куцые очерки, но и глубокие исследования и книги». [56, 3]. Название заключительной главы книги – «Несколько слов об источниках». Автор отмечает, что основным источником для написания данного труда служили устные предания и рассказы, воспоминания современников. «Десятки и сотни людей по крупницам собирали скудные сведения о любимых народом певцах и композиторах и щедро предоставили свой бесценный материал автору этой книги». [34, 1]. Среди этих людей Е.Бейболов, А.Затаевич, Х. Тлеубаев, акын Доскей, С. Муқанов, Ш. Каратаев, Х. Тастанов, А. Кетегенова, Б. Ерзакович, К. Есмагамбетов и многие другие.

Основываясь на данных сведениях о книгах «Струны столетий» и «Соловьи столетий», мы можем судить о монументальности этих трудов не только в контексте исследовательской деятельности самого А. Жубанова, но и в целом всего казахского музыковедения. Ахмет Жубанов в данных книгах затрагивает самые глубокие пласты казахского инструментального и песенного творчества. Однако, данные книги изначально не были определены как научно-исследовательские, так как их язык и стиль в оригинальной, казахской версии перевода не подразумевает музыковедческой направленности. Позже, в последствии перевода данных трудов на русский язык они приобрели иное значение. В казахском музыковедении, на момент выхода этих книг, практически не было сведений о народных композиторах. Поэтому труды «Струны столетий» и «Соловьи столетий» стали основой для дальнейшего глубокого изучения жизни и творчества, нотации и записей о кюйши и акынах.

В книге «Струны столетий» А.Жубанов описывает и рассказывает о кюях как с композиционной точки зрения, так и с раскрытием содержания. Он отмечает, как одно содержание проявляется по-разному в музыке кюйши аристократического происхождения и кюйши из простого народа. Эти различия можно заметить на примере сравнения музыки Курмангзы и Даулеткерей. Однако несмотря на это, А. Жубанов отмечает, что общим и объединяющим фактором для всех кюйши служило то, что кюй был самым основным и главным способом самовыражения. По словам музыковеда Б.Асафьева: «Музыкой в Казахстане не просто любят, как красивым национальным достоянием, уже музейным, в ней ощущают живой отклик на действительность, и эта музыка на наших глазах

перерождается, обогащая свой смысл. Это свидетельствует о безусловном росте народного музыкального сознания: музыка становится выразительницей мыслей и чувств народа». [67, 2]. Создавая книги «Струны столетий» и «Соловьи столетий», у А.Жубанова была цель показать, что именно благодаря музыке казахский народ в то время мог выражать свои чувства, мысли и переживания, и через нее происходил обмен внутреннего мира и внешнего. Во многом на это повлиял кочевой образ жизни казахского народа, так как сочинение песен и кюев было систематической деятельностью, которая была в какой-то мере обусловлена именно этим образом жизни. Устно-поэтическая традиция, привела к самовыражению через музыку, через кюи и песни. Но даже несмотря на отсутствие нотной грамотности в те времена, огромное количество музыкального материала дошло до наших дней, а вместе с ним и сведения о великих казахских народных музыкантах.

И именно Ахмет Жубанов был первым исследователем и композитором, который так глубоко изучил и оценил народное творческое наследие казахов. На протяжении всей жизни, Жубанов занимался активной научно-исследовательской деятельностью и творчеством. Книги «Струны столетий» и «Соловьи столетий», написанные уже ближе к концу его жизненного пути, являются как бы итогом и завершением всей его этнографической и исследовательской деятельности. Это два колоссальных труда, заключающие в себе весь объем того ценного материала, которым обладал А.Жубанов и собирал на протяжении всей жизни.

Музыковед Б. Ерзакович писал: «Ахмет Жубанов прозорливо озаглавил эти труды «Струны столетий» и «Соловьи столетий». Они действительно предназначены не только для нас, его современников, но и будут уникально значимы для многих последующих поколений. В них, как наяву, звучат голоса и струны народных певцов и музыкантов, они повествуют о деятельности самородков, огромном вкладе в золотой фонд национальной культуры казахского народа». [78, 1].

Безусловно, материал книг «Струны столетий» и «Соловьи столетий» актуален на все времена. Данные труды, в первую очередь, повлияли на развитие казахского музыковедения, но также они оказали непосредственное влияние на творчество самого А. Жубанова. Например, создание оперы «Курмангазы», которая в последствии была закончена Г.Жубановой, было во многом обусловлено многолетним изучением жизни и творчества кюйши Курмангазы. Книга «Струны столетий» явилась важной частью этого изучения, в которой А. Жубанов с особой глубиной исследовал и проанализировал кюи Курмангазы, что способствовало «более полному раскрытию заложенного в кюях напевно-мелодического и речитативно-декламационного начала, а также содержащихся в них симфонических качеств». Данные труды послужили основой для многих казахских композиторов в изучении этого материала в качестве создания инструментальных и вокальных произведений.

Также книги «Струны столетий» и «Соловьи столетий», а именно изучение А.Жубановым народных композиторов для написания этих трудов, отразилось на обогащении репертуара оркестра казахских народных инструментов имени Курмангазы, где А.Жубанов был создателем, главным дирижером и художественным руководителем. Его деятельность как музыковеда и этнографа была неразрывно связана с его организаторской и общественной работой. Это немаловажный фактор, указывающий на синтезированность и многогранность его деятельности.

А. Жубанов был первым исследователем-музыковедом, создавшим и придавшим научную значимость этому направлению казахской народной музыки. В дальнейшем процесс развития музыковедения и научно-исследовательской деятельности в области музыковедения стал активно развиваться благодаря началу, которое было положено А.Жубановым. Так появились работы известных музыковедов П.Аравина «Степные созвездия», «Великий кюйши Даулеткерей», М.Магауина «Кобыз и копьё», З.Джанузаковой «Казахская народная инструментальная музыка», З.Коспакова «Әнші тағдыры» («Певец народной жизни»), А. Темирбековой «Казахские народные песни», Т. Мергалиева «Домбыра сазы». Важной

частью казахского музыковедения являются работы, изданные на казахском языке – О. Байдилдаева, У. Бекенова, К. Жузбасова и этнографа, историка А. Сейдымбека.

Следовательно, плоды творчества и научно-исследовательской деятельности А.Жубанова являются первым музыковедческим трудом и авторитетным примером для широкого круга музыкантов и играют колоссальную роль в развитии казахской музыкальной культуры.

Литература и источники:

1. Асафьева Б. О казахской народной музыке// Сб. ст. «Музыкальная культура Казахстана», сост. Аравин П., Ерзакович Б. - Алма-Ата: Казгослитиздат, 1955. - 395 с.
2. Байдилдаев О. «Бессмертное наследие». - Алма-Ата: Жазушы, 1967. - 356 с.
3. Жубанов А. «Соловьи столетий». - Алма-Ата: Жазушы, 1967. - 409 с.
4. Жубанов А. «Струны столетий». - Алма-Ата: Казгослитиздат, 1958. - 395 с.

КОМПОЗИТОР А.ЖУБАНОВТЫҢ ХХІ ҒАСЫР ОРЫНДАУШЫЛАРЫНЫҢ ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫНДАҒЫ ВИОЛОНЧЕЛЬГЕ ӨНДЕЛГЕН ШЫҒАРМАЛАРЫ

Жүсіп Нұржан

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық
консерваториясының 1-курс магистранты
Қазақстан Республикасы, Алматы қ.
Ғылыми жетекшісі: **Махмуд Д.Е.**

Қазіргі қазақстандық кәсіби музыканың негізін қалаушылардың бірі – Ахмет Қуанұлы Жұбанов. Оның қазақ мәдениеті үшін маңызы зор. Ол ұлттық музыка тарихында қазақ композиторы, Қазақ КСР Ұлттық Ғылым Академиясының музыка өнері бойынша тұңғыш академигі, өнер докторы, профессор, халық әртісі, күйші, органист, Құрманғазы атындағы Қазақ халық аспаптар оркестрінің тұңғыш дирижері ретінде қалды. Оның алғашқы рөлдерінің бірі, ұлттық музыкадағы орнын ҚР ҰҒА корреспондент-мүшесі, өнер докторы, профессор Б.Г.Ерзакович ұсынды. Б.Г.Ерзаковичтің жұмысында музыканттың шығармашылық портреттері берілді, музыканттың шығармашылық қызметінің қырлары ұсынылды, оның музыкалық өнердің әртүрлі бағыттарындағы қызметінің рөлі мен маңызы анықталды: композитор, дирижер, бірегей музыкалық топтардың ұйымдастырушысы, іргелі музыкатану кітаптарының авторы ретінде.

А.Қ.Жұбанов – республикадағы «Музыкалық әліппесі», ғылыми зерттеулердің – «Қазақ халық композиторлары», «Ғасырлар пернесі» және «Замана бұлбұлдары» сияқты алғашқы оқу құралдарының авторы, Шоқан Уәлиханов атындағы бірінші дәрежелі ҚР сыйлығының; Халық музыкасы классикасы туралы «Құрманғазы» атты алғашқы іргелі еңбектің авторы екені белгілі. Ол Құрманғазы мен Дәулеткерейдің дәстүрлі «төкпе» домбыра мектебінің өкілдеріне екі күй жинағын бірінші болып шығарды. «А.Қ.Жұбанов Қазақ КСР Ғылым академиясы Президиумы жанындағы өнер секторының бірінші басшысы болды және оларды өмірінің соңына дейін басқарды» [1, 48].

Музыка тарихында А.Қ. Жұбанов бірінші кезекте әлемдік деңгейдегі «Абай» қазақстандық операсының, «Абай» сюитасының, М.Гнесинмен бірлесіп «Амангелді» көркем фильмінің, «Ақ Шолпан», «Қарлығаш», «Ақ көгершін» әндерінің, скрипка мен фортепианоға арналған «Ария», «Романс» және тағы да басқа шығармаларының авторы ретінде қалды.

А.Қ. Жұбанованың қойылымы қазіргі уақытта әртүрлі аспаптарға берілетін болады. Виолончельге арналған пьесалар «Ария», «Көктем», «Романс» және басқалары кіреді. Композитордың бұл шығармалары халық әні мен аспаптық әуеннің ұлттық құрылымын айқын көрсетеді.

Виолончель – бұл адам дауысының мәнерлілігіне жақындайтын әдемі және терең дыбыстарды шығаруға қабілетті аспап. Оның әуендері әртүрлі эмоцияларды тудыруы мүмкін, қайғыдан қуанышқа дейін, тыңдаушылардың жүрегін баурап алады. Виртуозды орындаушылар керемет эффектiлерге қол жеткізе алады, бұл виолончельді музыка әлеміндегі ең қызықты аспаптардың біріне айналдырады. Классикалық музыкада ғана емес, джазда, рокта және поп-музыкада виолончель өзінің таңғажайып шеберлігі мен әмбебаптығын ашады.

Соңғы жетпіс бес жылға назар аударып отырып, виолончель репертуары тек композицияларға ғана емес, аспаптың өзіне де әсер ететін түбегейлі өзгерістер мен өзгерістерге куә болды. Композицияның стильдері мен заңдары белгілі бір уақыт аралығында біртұтас музыкалық тілді қалыптастыра отырып, біртіндеп біріктірілген өткен дәуірлерден айырмашылығы, қазіргі дәуір көптеген жеке стильдермен сипатталады. Бұл орындаушыны ғана емес, тыңдаушыны да жаңа музыкалық тілдерді бірінен соң бірін тез сіңіруге мәжбүр етеді.

Виолончель өнері соңғы онжылдықтарда ерекше қиындықтарға тап болды. Орындаушы әр композиторға тән жеке нотацияны шешіп қана қоймай, сонымен қатар жаңа музыкалық шығарманы жүзеге асыру үшін қажетті техникалық әдістердің нақты жиынтығын игеруі керек. Бұл одан тек техникалық шеберлікті ғана емес, сонымен қатар музыкалық нотада толығымен берілмейтін ерекше музыкалық әлемді сенімді түрде елестету қабілетін талап етеді.

Сол қол техникасы күрделі хроматиканың, целотонның, микротонның және басқа қатарлардың, глиссандоның әртүрлі түрлерінің және қос ноталардың кеңейтілген техникасының (әдетте консонанс тудырмайтын) арқасында диатоникалық шеңберлердегі дәстүрлі тұрақты «позиция сезімінің» тұтқынынан босатылды. Вибрато техникасын оның экстремалды көріністерінде, соның ішінде кең ою-өрнекті вибрато-глиссандода қолдану туралы нұсқаулар дәстүрлі виолончельдік «діріл үнінің» дыбысын алмастырды: немесе тыныш үшін өте кішкентай вибрато және қатты фрагменттер үшін өте қарқынды үлкен немесе контраст немесе ерекше әсер ету үшін оның жоқтығын көрсету (*senza vibrato*). Сонымен қатар, пицца техникасының әдістерін кеңейтуді атап өтуге болмайды: әр түрлі ойын нүктелерінде, қажет болған жағдайда әр түрлі акустикалық эффектiлерді — қоңырауларды қолдана отырып; сондай-ақ, белгілі бір колористикалық әдістерге айналған скордатура мен флаголеттер.

Оң қол техникасы ХХ ғасыр композиторларының тесситуралық кеңеюге қойылатын ерекше талаптарының арқасында дамыды: бір садақтың астындағы ішектердің керемет тіркесімдері; тембрдің кеңеюіне: бұрын қолданылмаған садақтың ойын нүктелерінің лезде өзгеруі, сонымен қатар садақтың қысымы мен жүргізу жылдамдығының сипаттамалық емес тіркесімдері; динамиканың кеңеюіне - аспаптың экстремалды деңгейлерін қамтитын өткір немесе градуирленген динамикалық өзгеріс; сонымен қатар, арнайы жеке композиторлық талаптарды атап өткен жөн, соның арқасында оң қол техникасы дәстүрлі емес штрих-техникамен және олардың комбинациясымен байытылған.

1944 жылы А.Жұбанов құрған виолончель аспабына аударылған «Ария» пьесасы аспаптарда және тыңдаушыларда орындаушылар арасында үлкен танымалдылыққа ие болды. Өнер докторы, профессор В.П.Дернова «аспаптық музыка» бөлімінде «Қазақстандық кеңестік музыка тарихы бойынша очерктер» кітабында «Композитордың әуезді сыйының неғұрлым толық көрінісі «Арияда» кең, әуезді және өте эмоционалды түрде ашылды» деп жазады [2, 192]. Шынында да, қазақ халық әнінің лирикалық табиғатын терең түсіну «Арияда» айқын көрінеді. «Пьесаның әдемі әуені үнемі өңделеді, қайнатылады, әр уақытта кеңірек әуезді тыныс алуда жаңа тәсілдермен шырылдайды» [3, 79].

«Ария» пьесасының әуені арқылы өтеді дірілдеген, лирикалық әуезді, икемді, бұл оның алғашқы из айқын көрсетеді. Пьесада даму барысында біртіндеп драматизацияланатын ет тәрізді минор тондары басым. Сүйемелдеу партиясы, фортепиано әуендердің мәнерлілігін баса көрсетеді, мұнда әуен желісінің дамуының барлық нюанстары ашылады. Ең танымал

музыкатанушы Ж.Рсалдин бұл шығарма туралы «Әуендердің негізгі тақырыбы шығарманың басынан аяғына дейін пікірде емес, керісінше, ол барған сайын өсіп, қаныққан» деп жазады [4,42].

Профессор, ғылым кандидаты, Қазақ музыкасы туралы көптеген мақалалардың авторы П. В.Аравин бұл шығарма туралы былай деп жазды: «Мұнда қазақ лирикалық әнінің сөздері тегіс, бітіспес қайнатумен және кең әуезді тынысымен анық естіледі» [5, 62].

«Ария» g-moll-да жазылған (табиғи, гармоникалық және фригиялық режимдерде. Форма ойыны бір бөліктен тұрады. Мұнда тақырыптың экспоненциалды өзгеруінен кейін екі қайнатылған қайталау жүреді – біреуі субдоминанттар деңгейінде, екіншісі негізгі кілтте.

Басында аспаптық кіріспе ойналады, ол - әндік-лирикалық сипаттағы және пьесаның басты тақырыбының интонациясына негізделген. Пьесаның әуені бастапқыда арпеджиоленген аккордтармен орташа дауыстардағы нүктесі бар жарты ұзақтық ырғағында ұсталған тоникалық орган пунктінің педалі аясында орындалады (№ 1 мысал).



Кіріспе сүйемелдеуінің соңы сегізінші ұзақтықтың триольдік ырғағында тоника дыбыстарында жайылған аккордтар түрінде көрінеді.



Пьесаның басы кіріспе әуеніне негізделген. Әуеннің фоны ретінде аспаптық кіріспенің қорытындысында алғаш пайда болған сүйемелдеудің триолды ырғағы қызмет етеді (№ 2 мысал).

Пьесаның басы қайталанбас құрылым кезеңі түрінде берілген, онда бірінші сөйлем кіріспені дәл қайталайды, ал екінші әуен тоника примасының созылған дыбысынан басталып, толқын тәрізді қозғалады, бірақ үнемі жоғары көтеріліп, жаңа шыңдарды жеңіп, тониканың жоғарғы примасына, экспрессивті дыбыста екінші октаваның «g» дыбысына жетеді (№ 3 мысал).

Одан әрі виолончельдің әуені сынған қимылдармен төмен түсіріледі. Онда төменгі және жоғарғы қосымша дыбыстарға екпін беретін tsVI сатысының дыбыстары басым. Доминант дыбысында тоқтау кезеңі аяқталады.

Алдыңғы дамудан кейін шағын энергиялық-жылжымалы сипаттағы төрт жақты байлам жүреді (№ 4 мысал).

Байланыс - дамушы сипатта, оның негізінде гамма тәрізді көтерілу қозғалысы, кіші терциядан (м.3) бір аралыққа жоғары аударылған дәйекті. Бұл фрагмент дамуды

субдоминанттың кілтiне әкеледi және мұнда барлығы субдоминантты топтың аккордтарымен үйлеседi, түзетудiң күнгiрт сипаты басым болады.



Пьесаның шарықтау шегі «mezzo forte» (mf) динамикасында көрсетілген және мұнда екінші октавада өзгертін пьесаның негізгі әуені басым. Пьесаның дамуы субдоминант деңгейінде естіледі (№ 5 мысал).



Бірінші ұсыныс экспозициядағыдай дәл орындалады. Екінші сөйлем өзгермелі және дамушы сипатқа ие. Форманың осы бөлімінің динамикалық даму сызығы «mezzo forte» (mf) - ден «forte» (f) - ге дейінгі дыбысты күшейтеді, бұл негізгі тақырыпқа негізделген пьесаның жалпы шарықтау шегін көрсетеді. Фортепианоның сүйемелдеуі үш қабатты түрде ұсынылған: сүйемелдеушінің оң қолындағы октавалық соққылармен қолдау көрсетілетін бай гармоникалық аккордтар үш ритмде басс түрінде естіледі (№ 6 мысал).

Байланыс тақырыбына сәйкес келетін бастапқы «пианоға» (p) күрт динамикалық



күлдірау бар. Ол секвенция буынына байланысты ауқымды түрде кеңейтілді. Бұл тақырыптардың реприздік дамуына әкеледі. Пьесаның негізгі тақырыбының үшінші, соңғы экспозициясы негізгі кілтте пайда болады. Даму динамикасы қайтарылады. Фортепианоның сүйемелдеуі жоғарыдағы октавада орындалатын виолончель аспабының дыбысын күшейтеді (№7 мысал).



Мұндағы әуендердің екінші шарықтау шегі сияқты, тақырыптардың бірінші сөйлемі өзгеріссіз, ал екіншісі өзгермелі өзгеріспен қайталаынады. Пьесаның қорытындысы виолончель партиясында барлық қажетті қозғалыс пен презентацияны көрсетеді, бұл барлық екі жарым сағат үшін тоник лада.

Ахмет Қуанұлы Жұбанов шынымен де қазақ кәсіби музыкасы мен мәдениетін дамытуға қосқан үлесін сақтап қалды. Оның жан-жақты шығармашылығы мен музыкалық өнер саласындағы белсенді қызметі оған Қазақстанның ұлттық музыка тарихындағы көрнекті тұлға мәртебесін береді.

Ахмет Қуанұлы Жұбанов қазақ классикалық музыкасының саласына жатса да, қазіргі виолончелистерді және оның үлестерін салыстыру қорытынды жасау үшін қызықты аспект болуы мүмкін.

Виолончель, басқа музыкалық аспаптар сияқты, интерпретация мен ойын стилінде эволюцияға ұшырайды. Қазіргі заманғы виолончелистер эксперименттік және кросс-жанрлық музыканың элементтерін қосу арқылы әр түрлі нюанстар мен реңктер бере алады. Олар шығармаларды түсіндіруге әсер ете алады, оларды заманауи етеді және музыкадағы заманауи тенденцияларды көрсетеді.

Виолончелисттер бүгінде өз өнеріне қалай қарайтынында көбірек еркіндікке ие және классикадан джаз бен рокқа дейін әртүрлі стильдерді біріктіре алады. Олардың бірегей интерпретациялары классикалық мұрадан ғана емес, сонымен қатар дәстүрлі музыкалық шығармаларға жаңа көзқарас әкелетін заманауи ағымдардан шабыттаныуы мүмкін.

Осылайша, Ахмет Қуанұлы Жұбанов сияқты, қазіргі виолончелистер классикалық шығармаларға жаңа мағына мен түсінік бере отырып, музыкалық мұраны қалыптастыруды және кеңейтуді жалғастыруда.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Коган Е.Б. «А. Қ. Жұбановтың фортепиано шығармашылығындағы қазақстандық аспаптық музыканың дәстүрлері мен дамуы» / ҚазКСР ҒА жаңалықтары, 1980, № 4. - Б. 48-60.
2. Қазақстандық кеңестік музыка тарихы бойынша очерктер. Алматы: Қазақ мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1962. – 308 б.
3. Джумакова У., Кетегенова Н., Қазақ музыкалық әдебиеті. А.: Ғылым, 1995. - 256 б.
4. Рсалдин Ж.Ж. қызметшісі идеализм. Қазақстан Композиторы. Алматы: Жалын, 1978, Т. I.
5. Аравин П.В. Ахмет Жұбанов. Алматы: Жазушы, 1966. - Б. 62-70.
6. Бойкова В.П. «Зигфрид Пальма шығармашылығындағы кеңейтілген орындау әдістері: жаңа виолончель өнеріне жол». Мәскеу – 2014.

БІРЕГЕЙ ТҰЛҒА. А.В.ЗАТАЕВИЧ ЖАЗУЫНДАҒЫ «САУЫТБЕКТИҢ ҰЛУЫ» ӘНІН ЗЕРДЕЛЕУ ЖӘНЕ ЖАҢҒЫРТУ

Көштаев Бекарыс

Қазақ Ұлттық өнер университетінің 3-курс студенті
Қазақстан Республикасы, Астана қ.
Ғылыми жетекшісі: **Байбек А.Қ.**

Әр тарихи кезеңнің өзінің рухани байлығы мол және жеке дара ой-санасы биік тұлғалары болады, олар өздерінің көркем істерімен сара жол салып кетеді. Халық жазушысы Әбіш Кекілбаев айтып кеткендей: «Көзқарақты қазақтың қай-қайсысы да ғылым десе – Қаныш Сәтбаевты, әдебиет десе – Мұхтар Әуезовты, батырлық десе – Бауыржан Момышұлын, ал саз өнері дегенде... Ахмет Жұбанов тұра қалатын» [1, 4 б.]. Академик Ахмет Жұбановтың тұлғалық салып кеткен сара жолы ұлан-ғайыр. Композитор, дирижер

және зерттеуші-ғалым, академик А.Жұбановтың басқа еңбектерін айтпағанда, халық композиторларының өмірбаяны мен шығармашылықтарын кеңінен талдап, жазып кетуі де орасан зор жұмыс. А.Жұбановтың музыка өнеріне келуіне әсер еткен, өзі де терең толғаныспен еске алатын әйдік адам, қазақ музыкасына қызығушылық танытып, дархан даламызды жаяу-жалпы аралай жүріп, қазақтың музыкалық өнерін нотаға хаттаған – **этнограф, фольклорист-зерттеуші, композитор Александр Викторович Затаевич** еді. А.Жұбанов өзінің естеліктерінде А.Затаевич жайлы былай деп жылы естелік жазып кеткен: *«Александр Викторович без всяких предварительных знакомств сжал меня в своих объятьях, сразу почему-то угадав, что я Жубанов. Он с отцовской теплотой расспрашивал меня об учебе, об успехах, сказал, что он от души рад, что я оставил историко-социологический факультет ЛИЛИ, который я совмещал с консерваторией в течение 1930/31 учебного года»* [2, 194 б.].

А.Затаевич қазақ халқының көптеген ән-күйлерін жинақтап *«Қазақ халқының 1000 әні»* (1925 ж.), *«Қазақтың 500 ән-күйі»* (1931 ж.) еңбектерін жариялады. Қазақ музыкасы үшін өмірінің соңғы жылдарын арнап, ұлттық өнерімізге қалтықсыз қызмет еткен **А.Затаевичтің туғанына, биылғы жылы 155 жыл толып отыр.**

1920 жылы А.Затаевич жаңадан құрылып жатқан ҚазССР-ның астанасы – Орынбор қаласына қоныс аударады. Музыкатанушы ең алғаш қазақ әндерімен дәл осы Орынбор қаласында танысты. А.Затаевич өзін қазақ музыкасы қатты қызықтырғанын жасырмай өз сөзінде былай деп жазып кеткен: *«Можно только удивляться, как при наличии у казахов такого исключительного влечения к музыке, как при такой, хотелось бы сказать, - пропитанности ею их быта, до самых прозаических его сторон включительно, - их громадная устная музыкально-певческая литература до сих пор так мало переведена и зафиксирована в нотной письменности...»* [3, 13 б.]. Осындай ғажайып, бай мұраның осы күнге дейін нотаға түсіп, жинақ ретінде шықпағаны А.Затаевичті қатты толғандырса керек. Содан, ол қазақ сахарасындағы бұған дейін өзіне бейтаныс болса да, көңіліне жақын сезілген әуендерді хаттауға бел буады. *«Случилось так, что некоторые казахские песни, впервые тогда мною услышанные, поразили меня своею красотой и свежестью, что и утвердило меня в сказанном намерении, и я приступил к работе»* [3, 14 б.]. Осылай А.Затаевич, қазақ даласындағы ән сапарын Орынбор тұрғындарын жазудан бастайды. Ол еңбектеген баладан, еңкейген қартқа дейін білетін әндерін жазып алды. Зерттеуші-этнограф өзінің алдындағы информаторларына үлкен құрметпен қарап, олардың әр айтқан шығармаларының маңыздылығын терең түсінді. А.Затаевичтің информаторлары – қарапайым қала тұрғындарымен қатар, сол кездегі қазақ зиялылары еді. Кез келген жерде қазақ әнін айтқан адамдардан, ешқандай күй-жайға қарамай, тікелей тыңдап отырып жазып алған А.Затаевич, бұл жұмыстардың оңайға соқпағанын айтады [3, 14-15 б.]. Жаңадан құрылған қазақ үкіметінде қызмет еткен ақын-жазушы, сол кездегі ҚазССР-нің халық комиссарлары кеңесінің төрағасы Сәкен Сейфуллин, әдебиетші-публицист, Алаш-Орда үкіметінің мүшесі Ахмет Байтұрсыновтар бас болып, А.Затаевичтің қазақ әндерін жазып алуын құп көріп, қолдау ретінде Республика бюджетінен арнайы қаржы бөлгізген. С.Сейфуллин алғашқылардың бірі болып өзі білетін әндерін орындап береді [4]. Сөйтіп, А.Затаевич қазақ зиялыларының қолдауымен табанды еңбек ете жүріп, алғашқы жинағын 1925 жылы Орынбор қаласында басып шығарды. А.Затаевичтің бұл еңбегіне жазушысы М.Горький, академик Б.Асафьев, фольклортанушы А.Кастальский, алаш арысы Ә.Бөкейхан сынды тұлғалар оң пікірлерін айтып, жоғары бағасын берді [4]. Қазақ музыкасына қызығушылығы арта түскен А.Затаевич 1931 жылы *«Қазақтың 500 ән-күйі»* атты еңбегін басып шығарады.

А.Затаевич қазақ музыкасына ғана емес, талантты әншілеріне де қолдау көрсетіп, қамқоршы бола білді. 1925 жылы француз жазушысы әрі музыкант Ромен Ролланмен танысып, оның беделін пайдалана отырып қоғам қайраткері, жазушы А.Лунчарский арқылы Париж көрмесіне жіберу үшін Семейден қазақтың әйгілі әншісі Әміре Қашаубаевты арнайы алдырады. Көптеген ән-күйлердің осы күнге жетуіне себепші болған А.Затаевич 1936 жылы Мәскеу қаласында дүние салған. Өмірі қазақ музыкасымен астасып кеткені сондай,

зиратының басына қойылған белгіде домбыра тартып отырған қазақ баласы бейнеленген. Ел аузындағы әңгімелерде, бұл А.Затаевичтің өз аманаты екен дейді. Зират басындағы белгіні кімнің, қашан қойғаны белгісіз.

Табан ақы, маңдай терімен жинақтаған А.Затаевич мұралары, осы күнде біз үшін өлшеусіз мол қазына. А.Затаевичтің жинақтары әлі күнге дейін өзінің құндылығын жоғалтқан емес. «Қазақ халқының 1000 әні» еңбегінде автор, өз қолдаушылары мен қазақ халқына, «бұл еңбекті қиын-қыстау кезеңдерде, аштық пен індет кезеңіне де қарамай, бірге жинап шығардық, ал енді өз еңбектеріңізді өздеріңізге қайтарамын» дей отырып, кейінгі ұрпаққа өз аманатын жеткізеді: *«В этой работе нельзя было сделать ни одного шага без внутреннего созвучия с интимнейшими струнами коллективной души народной, что навсегда породило меня, случайного к Вам пришельца, с талантливым и благородным казахским народом. Но я – старик, а за Вами – все будущее! Храните же, изучайте и приумножайте Ваши национальные духовные богатства, развивайте и украшайте их достижениями высшей общечеловеческой культуры, к которой стремитесь, и да возрастет, из народных недр, обновленная и расцветшая казахская национальная музыка!»* [3, 22 б.]. Кейінгі буын, автордың артқан сенімін ақтай алып жүрміз бе, оны нақты айту қиын. Дегенмен Затаевич еңбектерімен күні бүгінге дейін түрлі жұмыстар жүргізіліп келеді. 2007 жылы «Қазақтың 500 ән-күйі» жинағын З.Жанұзақова, Қ.Жүзбасов, З.Қоспақов, Т.Сарыбаев сынды музыкатанушылар нота жазуларын редакциялап және ескертулермен толықтырып, ғылыми қалпына келтіріп жариялады [5]. Музакалық жоғары оқу орындарында «Этносольфеджио» курсы аясында А.Затаевич жинақтарымен жұмыс жасалуда [6, 70 б.]. Тағы бір қуантарлық жәйт, қазіргі кезде А.Затаевич еңбектерімен тек музыкатанушылар ғана емес, дәстүрлі өнер өкілдері де жұмыс жасап жүр. Осының нақты айғағы ретінде күйші-зертеуші Төлепберген Тоғжан мен дәстүрлі әнші-зертеуші Еркін Шүкіманның жұмыстарын айтуымызға болады [7;8].

А.Затаевич қазақ даласын түгелдей дерлік аралап, ел аузындағы ән мен күйлерін жазып алды (Адаевский у., Акмолинская г., Актюбинская г., Букеевская г., Кустанайская г., Оренбургская г., Семипалатинская г., Тургайский у., Уральская г., Туркестан). Десе де, музыкатанушы-этнограф Жетісу өңірін толықтай қамтып жаза алмады. Өттеген-ай деп, өкініш білдіретін тұсымыз да осы. Әрине, мұның да өз себебі болды. Сол уақытта Жетісу өлкесі ҚазССР құрамына енген еді. Бұл жайды А.Затаевич «Қазақ халқының 1000 әні» еңбегінде жазады [3, 14;493 б.].

А.Затаевич «Қазақ халқының 1000 әні» еңбегінде, кездейсоқтүрде мемлекет қайраткері Ораз Жандосов пен оның жары Фатима Жандосовадан **Жетісудың тоғыз әнін** жазып алғанын айтады [3, 493 б.]. Осы тоғыз әннің үшеуін (№ 867 «Сарыбас әні», № 868 «Тезек әні», № 872 «Бармақ әні») қайта қалпына келтіріп, «А.В.Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» еңбегіндегі Жетісу ән үлгілерін жаңғырту жұмыстары» атты мақаламызда жариялаған болатынбыз. А.Затаевич жинаққа Фатима және Ораз Жандосовтар жеткізген әндерден бөлек Жетісу өңірінің ән үлгілері еңбеді деп жазады. Дегенмен, әр өңірден жазылған бірді-екілі Жетісу әндері кездесіп жатады. Бұл жайлы автордың өзі білмеген болар. «Қазақ халқының 1000 әні» жинағындағы Сәкен Сейфуллиннен жазылған Сауытбек салдың әні сөзімізге дәлел бола алады.

Сауытбек Ұсаұлы – ақын әрі әнші, «*Ашаның алты салы*» атанған сал-серілердің бірі болған. Ол 1870 жылы қазіргі Жамбыл облысы Шу ауданына қарасты Қосқұдық елді мекенінде дүниеге келген. Осы күні Сауытбектің біршама жыр-толғаулары мен айтыстары және көпшілікке танымал «**Ақбөпе**» әні бізге жетіп отыр. Ел ішінде «Ақбөпені» суырыпсалма ақын Иса Байзақовтың шығармасы деп жүргендер де бар. Иса ақынның «Ақбөпе» деген поэмасы және осы атас әні бар екені рас. Бұл шығармалар – Сауытбек салдың «Ақбөпе» әнінің әсерінен жарыққа шыққан туындылар. Исаның «Ақбөпесі» туралы музыка зерттеушісі, композитор Б.Ерзакович «Антология казахских народных любовных песен» атты еңбегінде былай деп жазады: *«Его песня «Ақбөпе» является вдохновенным музыкально-поэтическим откликом на историю несчастной пастуха Сауытбека и бедной*

қрасавицы Акбоне, отданной в жены другому за богатый калым...» [9, 249 б.]. Б.Ерзакович Исадан «Ақбөпе» әнін 1934 жылы жазып алғанын айта отырып, бұл ән «Ақбөпе» поэмасының үзіндісі дейді [9, 250 б.].

Бүгінде Сауытбек салдың «Ақбөпе» әнінің екі нұсқасы орындалып жүр. Бірі жыршы-термеші – Аяз Бетбаевтың орындауында болса, енді бірі – әнші,актер Құрманбек Жандарбековтың орындауында бізге жетті. Аяз Бетбаев өз орындауындағы «Ақбөпе» әні жайлы «Ар-Ай» газетіне берген сұхбатында былай дейді: *«Бұл әнді ел ішін аралап жүргенде халықтан естідім. Өте жақсы әсер етті. Сауытбектің өзі де тағдырлы ақын. Және бұл әнде сол замандағы теңсіздік те бар, махаббат, гашықтық сезімі де бар. Сондықтан «Ақбөпе» тарихи ән»* [10, 147 б.]. Ал, Құрманбек Жандарбековтың орындауындағы нұсқа туралы екі түрлі дерек кездеседі. Біріншісі, филология ғылымының докторы, профессор Мырзатай Жолдасбековтың «Асыл арналар» кітабында: *«Бұл әнді мәнісіне келтіріп айтатын кісінің бірі марқұм, халқымыздың ардақты өнерпазы Құрманбек Жандарбеков еді. Құрекең бұл әнді Отан соғысы жылдары үгіт бригадасымен ел аралағанда Шудағы Сауытбектің өз аулынан үйренген»* [11, 182 б.]. Енді, бір дерек Құрманбек Жандарбековтың «Жөргендерім мен көңілдегілерім» атты естелік кітабында: *«Шу бойындағы болыстарды аралап жүргенімде тамаша бір адаммен кездестім. Сол жерде Сауытбек, Сейітбек деген екі ағайынды кісі тұрады екен. Сауытбектің жасы 60-65 шамасында. Сейітбек 50-ге келіп қалған. Сауытбек ауылындағы байдың жылқысын бағады екен, өзі сері, ақындықтан да құр алақан емес. Осы сері жігіттің басынан кешкен бір оқиға мынадай. Оны өзінен естідім.»* [12, 29 б.] – деп, Құрманбек Жандарбеков әңгімесін әрі жалғап, Сауытбектің бастан кешкен оқиғасын баяндай түседі. Одан әрі әнді қалай үйренгенін тәтпіштеп жазады. Бұл тұста Құрманбек Жандарбековтың өз сөзін толық беруді жөн көрдік: *«Мен бұл әнді есіткен соң, біраз ойға келіп, ішімнен ыңылдап айтып үйреніп алмақ болдым. Байқаймын, әлі көп жерлері шала, игеріп ала алмағанымды байқадым да: «Ататай, мен сөзін жазып алайын», - деп қалам-қағазымды алдым. «Жарайды шырағым, айтайын», - деп Сәукең жайлап ыңылдап, әнімен айтып отырды. Мұнысы маған теріс болған жоқ, сөздерін жазумен қабат, қай жерінде, қай сөздерінде ән ырғағы өзгеріп отыратынын белгілеп жазып шықтым. Екі ауыз өлеңді қайталап айтқызып болғанша, әннің де барлық ырғағын келтіріп үйреніп алған тәріздімін. «Ата, мен айтып көрейін, қате жерін түзеп жіберіңіз», - деп, жаңағы әнді қағазыма қарап орындап едім, Саукең ішіп отырған қымызын қоя салып, жымылып күліп, басымнан сипап: «Балам-ау, менің түзейтін ешнәрсем жоқ. Менен гөрі өзің түзетіп жіберіңіз», - деп батасын берді...»* [12, 31 б.]. Қ.Жандарбеков әнді Сауытбектің өзінен үйренгенін айтып отыр. Демек, бұл түпнұсқа деуімізге болады.

А.Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» жинағына енген әнмен (№ 192 «Сауытбектің ұлуы»), Құрманбек Жандарбековтың орындауындағы «Ақбөпе» әні, құрылымы жағынан өте ұқсас. Тіпті екеуі бір ән болуы да ғажап емес. Орындаушылардың шеберлігіне, әнді өңдеп айтуына қарай өзгеріске ұшырап, екі түрлі нұсқаға айналған болуы мүмкін. Қ.Жандарбековтың кітабындағы [12], Сауытбектің «... Менен гөрі өзің дұрыстап жіберіңіз» деуіне қарағанда, Қ.Жандарбеков әнді өзінше иірімдер қосып орындаған болса керек. Ал, А.Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» кітабына Сәкен Сейфуллиннің орындауында нотаға түсірілген бұл ән де, Сауытбек салдың Ақбөпе аруға арнаған әні. Бұл жайды А.Затаевичтің әннің түсініктемесінде берген сөздері дәйектей түседі [3, 382 б.]. Сәкен Сейфуллиннің Сауытбек салдың бұл әнін қайдан үйренгені жайлы Мырзатай Жолдасбеков ағамыз өзінің «Асыл арналар» кітабында былай деп жазады: *«Сауытбек 1931 жылы Қазақстан Орталық Атқару Комитетінің председателі Сәкен Сейфуллинге өлеңмен хат жазады. Хатты жиені Смайыл Қалипанов апарып табыс етеді»* [11, 184 б.]. Өмірде бірін-бірі кездестірмеген Сәкен Сейфуллин Сауытбек салдың шығармашылығымен Смайыл Қалипанов арқылы танысқан екен. Демек, Сәкен Сейфуллин әнді Сауытбектің жиені С.Қалипановтан үйренген. Бұл пікірді У.Асатов, С.Исмамова сынды әдебиетші, зерттеушілер құптап, өз еңбектерінде де жариялады [13;14].

«Қазақ халқының 1000 әні» жинағының «Ақмола губерниясы» бөлімінде «№ 192 «Сауытбектің ұлуы» (ауд. Завывания Саутбека)» деп берілген ән атауы, неге екені белгісіз түрлі деректерде «Сауытбектің зары» немесе «Ақбөпе» деп жазылып жүр. Жинақта нақты «Сауытбектің ұлуы» деп жазылған. «Адамның ұлығыны несі?» деген ой келуі мүмкін, дегенмен мұның да өз мәнісі бар. Ақынның ит болып ұлуының мәнісін халық ақыны Белгібай Бектұрғанұлы Сауытбектің өз аузынан жазып алған жыр-баянында айтады: Сүйгенінен айырылып, көштің артынан қуып келе жатқан Сауытбек, жолай Сақ есімді қарияның үйіне түседі. Сонда бұл жүрісінің жайын сұраған Сақ қарт былай дейді: «Сен, Сауытбек зашығыңа жете алмай, басың айналып, жұртта қалып, ақырында келіншектің көшіне еріп келе жатыр екенсің ғой, - деп күліп қойды» [13, 246 б.]. Сақ қарттың «көшке еріп келесің» дегені, сен де ит секілді екенсің ғой дегені еді. Бұл сөздің астарын Сауытбек түсінеді. Қария Сауытбекке өнерінді сынайын бір ән салшы деп қолқалайды. Сондағы Сауытбектің сөзін Б.Бектұрғанұлы былай деп жазады: «Ол сөзді есіте салып, мынау өлеңді айтып, ойымнан ән шығарып, сол әннің аяғында Сақ қарттың айтқанын орындап, ит болып ұлығаным еді, шырағым, Белгібай.» [13, 246 б.]. Міне Сауытбектің итше ұлуының бір мәнісі осында.

Белгібай Бектұрғанұлы жеткізген өлең сөздерін қолданып, А.Затаевичтің жинағына енген Сауытбек салдың әнін жаңғыртып отырмыз. Ән атауын А.Затаевичте жазылғандай «Сауытбектің ұлуы» деп қалдыруды жөн санадық. Бұл – қай тұрғыдан болсын әділ шешім болмақ.

«Қазақ халқының 1000 әні» жинағындағы түпнұсқа үлгі:

192. Сауытбектің ұлуы¹¹⁵
(Завывания Саутбека)

Сообщил тот же

Спокойно и мягко. $\text{♩} = 84$

Решительнее. Темп I.

4 раза. Темп II. Медленно, подражая вою.

«Сауытбектің ұлуы». Жаңғырған үлгі:

Бір жо - лық - сам оу, Ақ - бө - О - оу, шы - ра - ғы - м(а) - ау,
 О - сы дау - сым оу, же - те - құ - ла - ғы - ң(а) - ау.

О - оу, Ақ - бө - пе шы - ра - ғы - м(а) - ай, ау, Ма - ғанайт - қан Ақ - бө - пе сы - рың - кә - ні,
 же - те - ме құ - ла - ғы - ң(а) - ай, ау.

Се - ні із - деп Са - уыт - бек ұ - рын ға - ны. Тұм - сы - ғын - да Ұ - ланның із - деп ке - ліп,

Са - уыт - бек - тің ит бо - лып ұ - лы - ға - ны. О - оу, Ақ - бө - пе о - оу, ұ - лы - ға - ны.

1. Бір жолықсам Ақбөпе шырағыма,
 Осы даусым жете ме құлағыңа.
 Шыныменен кеттің бе ақ балапан,
 Қара құстың түйреліп тырнағына.

Қайырмасы:

Маған айтқан Ақбөпе сырың кәні,
 Сені іздеп Сауытбек ұрынғаны.
 Тұмсығында Ұланның іздеп келіп,
 Сауытбектің ит болып ұлығаны.

2. Өміріміз жылаумен өтер ме екен,
 Бармағымыз тістеулі кетер ме екен.
 Адамзаттың түспеді рақымы,
 Арызымыз құдайға жетер ме екен.

Қорыта келгенде, **Сауытбек Ұсаұлы** – санқырлы өнерпаз, айтыскер ақын, әнші әрі композитор. Ол – кедейшіліктің де, қуғын-сүргіннің де зардабын көрген адам. Сауытбектің өмірі мен шығармашылығы әлі де болса терең зерттеліп кеңінен насихатталуы керек. Сауытбек салдың шығармашылығына әдебиетшілер тарапынан көптеген зерттеулер жүргізілді, және ол өз нәтижесін берді де. Ендігі кезекте музыкалық тұрғыда толық қанды зерттеуді қажет етеді. Заманында сал-сері болып дәурен сүрген Сауытбектен бір ғана ән қалды дегенге сене алмаймыз. Алдымыздағы 2025 жылы Сауытбек Ұсаұлының туғанына 155 жыл толады. Осы айтулы күнге орай архивтер мен мұрағаттардан ақынның шығармашылығына қатысты мұраларды толық жинастырып, ән-әуендерін іздестіру қажет деп білеміз. А.Затаевичтің бұған дейін жарияланбаған қолжазбалары бар екенін де естіп жүрміз. Осы қолжазбалар ішінен Сауытбек шығармашылығына, жалпы Жетісу өңіріне қатысты ән-әуендер кездесеріне сеніміміз кәміл.

Әдебиеттер тізімі:

1. Ахмет Жұбанов – Қазақ халқының ұлы перзенті, академик, өнертану докторы, композитор, белгілі қоғам қайраткері, Ахмет Қуанұлы Жұбановтың туғанына 100 толуына арналған жинақ. «Шамшырақ-Ақтөбе» ЖШС. Ақтөбе, – 2006 ж.
2. А.В.Затаевич. Исследования, воспоминания, письма и документы. Казахское государственное издательство художественной литературы. Алма-Ата, 1958 г.
3. Затаевич А.В. 1000 песен и кюев казахского народа. Алматы: Драйк-Пресс, 2004. – 496 с.
4. Мирас Асан. Қазақ сазының қызғыш құсы. Егемен Қазақстан, 29 Наурыз, 2019 ж.
5. Затаевич А. «500 казахских песен и кюев» (издание академическое, дополненное). – Алматы, 2007. – 1136 с.
6. Байбек А.Қ. Заманауи музыкалық білім беру жүйесінде ән дәстүрін трансляциялау (Этносольфеджио курсы): оқу құралы. – Алматы: «Асыл кітап» баспасы, 2020. – 264 б.
7. Шүкіманов Е.Т. А.В.Затаевичтің этнографиялық жинақтарындағы әндерді жаңғырту мәселелері // Ғасырлар кеңістігіндегі көне сарындар: А.В.Затаевичтің 150 жылдығына арналған Халықаралық ғылыми-теориялық конференция материалдары. – Алматы, 2019. – Б. 53-54.
8. Тоқжанов Т. А.В.Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» еңбегіндегі күйлерді қалпына келтіру тәжірибесі (ғылыми еңбек). – Алматы, 2020.
9. Ерзакович Б. Антология казахских народных любовных песен. Алматы: «Ғылым», 1994.
10. Бетбаев Аяз. Өнері-өмірі. Хикаят, өлеңдер, термелер, арнаулар мен лебіздер. Тараз, 2017 ж. – 194 бет.
11. Жолдасбеков Мырзатай. Асыл арналар: Зерттеулер, мақалалар. – Алматы: Жазушы, 1986. – 328 бет.
12. Жандарбеков Құрманбек. Көргендерім мен көңілдегілерім / Әдеби жазбасын жасаған және құрастырған Ф.Оразаев. – Алматы: Өнер, 1989. – 112 бет.
13. Исмадова Сәрсекүл. Сауытбек сал: шығармалар, зерттеулер. – Алматы: Полиграфкомбинат, 2013 ж. – 341 бет.
14. Асатов У. Шу өңірінің саңлақтары. Шу ауд. баспаханасы. 1991. – 94 бет.

КӨРҰҒЛЫ МУЗЫКАЛЫҚ ЭПОСЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ КҮЙМЕН БАЙЛАНЫСЫ

Бибіт Темірхан

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының

1-курс магистранты

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Ғылыми жетекшісі: **Жәменкеев Е.Е.**

Түркі халықтардың оның ішінде Қазақтың батырлық жыр, дастандардың ішінде «Көрұғлы» эпосының алатын орны ерекше. «Көрұғлы» эпосын алғаш зерттеп, жинақтап, баспаға ұсынған ҚазССР ғылым академиясының М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының белгілі ғалымы М.Ғұмарова (Көрұғлы. Алматы: Жазушы, 1973).

Көрұғлы – қаһармандық халық эпосы. Орта Азия, Таяу Шығыс, Кавказ халықтарына ортақ фольклорлық ескерткіш. Жырдың түрлі нұсқалары түрікмен, қарақалпақ, өзбек, құмық, Әзірбайжан халықтарында кездеседі. Жыр сюжеті Қазақстан, Орта Азия, Кавказ халықтарынан бөлек Балқандағы гагауз, Сібірдегі Тобыл татарларына да жақсы мәлім.

Қазақ тілінде 7 нұсқасы басылым көрген. Олар: "Көроғлы", "Қисса Көроғлы", "Хикаят Көроғлы", "Көроғлы мен Безерген", "Көроғлы" (Бозайхан), "Қисса Гауазхан", "Түрікмен Қасымхан". ҚР ҒА Орталық кітапханасы мен М. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты Қолжазба қорында Көрұғлы туралы 15 дастан, үш ертегі нұсқасы бар. Жекелеген қазақ нұсқалары Кеңес дәуірінде екі рет жинақ болып баспа бетін көрді. Жырдағы негізгі тартыс түрікмен елі мен Райхан араб, қызылбас, афшар арасында өрбиді. Жыр оқиғасы бірде тарихи-этикалық, бірде аңыз, бірде мифтік мәліметтерге жүгініп, Көрұғлының халықтық тұлғасын сомдауға бағытталған. Жырдан түркі тайпаларының этностық санасы айқын аңғарылады. Қазақ жырау-жыршылары мен түрікмен бахшылары бұл жырды аңырама үлгісінде орындаған. Жырдың нұсқасын XIX ғасырдың аяғы, XX ғасырдың бірінші жартысындағы «Көрұғлы» эпосын жырлап, таратушылар Жамбыл Жабаев, Нұрпейіс Байғанин, Мұрын Сеңгірбайұлы және Рахмет Мәзхожаев, Ерғали Есенжелов, Қалижан Өтешұлы т.б жыршы, жыраулардың қорынан алынған [2] Алғашында тек қана ауызекі айтылып, жазуға түсірілген жырдың мақам саздары, өкінішке қарай ұнтаспаға жазудың сәті түспегеннен ғылыми айналымда қазақ жыр, дастандардың мәтіндік нұсқалары, дәстүрлі орындаушылық үлгілері ел құлағынан ұмытыла бастады. XX ғасырдың 50-60 жылдарынан бастап ғалымдар жыршы, жырау, күйшілерді магнитофон таспасына жазып, жинақтауды бастап, белгілі ғалым, фольклор танушы Мардан Байділдаевтың фонотекалық қорында Сыр өңіріне аты мәлім Жиенбай жырау Дүзбенбетұлының баласы Рүстембек Жиенбайұлы және немерелері Көнешей Рүстембеков, Бидас Рүстембековтердің «Көрұғлы» эпосын жырлаған ұнтаспасы сақталған.

Байырғыдан жыраулық өнерді, ғибратты әңгімесін, дәстүрлі орындаушылық үлгісі, мақам, саз, әуен ерекшеліктері «Көрұғлы» эпосын біздің дәуірімізге жеткізіп қана қойған жоқ, Жиенбай жыраудың орындаушылық мектебінің қалыптасуына негіз боп қаланды.

Қазіргі таңда «Көрұғлы» эпосының 14 мақамы, 14 ән, терме, және толғаулары, Көшеней Рүстембеков және Бидас Рүстембековтың орындауларында нота жазбасына домбыра сүйемелдеуімен түсірілген (нотаға түсірген Т.Тоқжан).

Рухани байлықтың таусылмас кеніне, кәусар бұлағына айналған жыраулық дәстүр тарихшылар мен археологтардың, филологтар мен этнографтардың, фольклористер мен мухыкантистардың назарынан тыс қалмай келе жатқанына таңлауға болмас. Сан сапалы қазақ өнерінің көп қырлы, синкреттік өнері жыраулық дәстүрдің көмейімен жырлау үлгісі алтай, тува, якут, өзбек, әзірбайжан, түрікмен, т.б. көптеген ұлттардың яғни, түркі тектес халықтардың барлығына ортақ. Ал бұл дәстүрдің қазаққа тиесілі үлесі бүгінгі таңда Сыр бойында сақталған [2] Эпос музыкасына ерекше көңіл бөлген, ғылыми түрде жүйелеген профессор Б.Г.Ерзакович «песененно-речитативный, музыкально-иллюстративный(фрагментный), музыкально-завершенный», - деп үш түрге бөліп қалыптасуын көрсеткен [2] Көненің көзіне айналған «Көрұғлы» дастаны Орта Азия мен Кавказ елдеріне кеңінен таралған. Сыр бойында жырланған нұсқаларын жырау Алмас Алматывтың жеке қорында сақталған. Нотаға түсіру барысында кейбір тактілерін «реставрациялауға» ұшырап өзгеріске енді. Көшеней жырау және іні Бидас және баласы Арнұрдың орындаушылық нұсқасымен бірнеше иірімдері жаңғырды.

Атақты жырау Жиенбай Дүзбенбетұлының баласы Рүстембек Жиенбайұлы 1905 жылы Қызылорда облысы Қармақшы ауданында Т.Ізтілеуов атындағы ауылда туып, 1996 жылы сол жерде жерленді. XX ғасырдағы Сыр өңіріндегі жыраулық өнердің көркемдеп, дәстүрін жоғалтпай, дамуына жол салған көрнекті өкілі. Жыраулық өнерді әкесінен жастайынан үйреніп, бала кезінен «Бала жырау» атанып, елдің елеулі халықтың қалаулы ұлы болды. Жыраудың қорында «Қыз жібек», «Қобыланды», «Шәкір-Шәкірат», «Сал-Сал», секілді батырлық жыр-дастандармен халыққа танымал болған. Өз балдарында жыраулық өнерге жақындатып балалары Көшеней және Бидас Рүстембековтер халыққа танымал жырау атанып, нәтижесінде Жиенбай жыраудың кәсіби орындаушылық мектебі қалыптасты.

Көшеней Рүстембеков 1946 жылы Қызылорда облысы Қармақшы ауданында Т.Ізтілеуов атындағы ауылда туып, сол ауданның Ақжар ауылында жерленді. Жырау, педагог,

өнер зерттеуші. ҚазССР Ғылым академиясының М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтына ғылыми жұмыс атқарған. Оның орындауындағы көптеген жыр-терме, толғаулар, дастандар нотаға, ұнтаспаға, грампластинкаларға жазылып алынған. Репертуар қорында «Қобыланды Батыр», «Көрұғлы», «Алпамыс», «Рауабану», «Тақсұлеймен» т.б көлемді эпикалық қисса-дастандар.

Бидас Рүстембеков Қызылорда облысы Қармақшы ауданында Т.Ізтілеуов атындағы ауылда дүниеге келді. Рүстембек жыраудың екінші баласы. Жастайынан әке тәрбиесімен өсіп ағасы Көшенеймен бірге өсіп, жыраулық дәстүрді бойына сіңдіріп 1969 жылдардан бастап танымал жырау болды. Көптеген шетел қалаларында өнер көрсетіп, жүлделі орындарға ие болған. Бидастың орындауындағы шығармалар грампластинкаларға жазылып қазіргі кезімізге жетті.

2. Келесі мәселеде «Көрұғлы» музыкалық эпосының Сыр бойындағы жыр нұсқаларын, осы аталмыш өңірдің халық күйлерімен байланысын, ерекшеліктерін анықтауға бағытталған. Осы орайда Көрұғлы жырының 1 мақамы Бидас Рүстембековтың орындауындағы нұсқаны мысал келтіретін болсақ.

Көрұғлы
музыкалық эпос
1-мақам

Орындаушы:
Бидас Рүстембеков

Moderato

Жыршы

Домбыра

Бас - тай - ын біс - с(і)міл - лә деп

Мысал 1

Бастапқы бас буынның сарындары, сыр бойында сақталған Шыналы Шопанов күйшінің жеткізген «Терісқақпай» күйіндегі алғашқы буындары ұқсас боп келеді бұл күйлерде аты айтып отырғандай теріс қағылып, немесе негізгі дыбысы екінші үлесте тартылып, әуеннің бас міндетін атқарса, сыр бойындағы халық күйі Терісқақпайда басқа күйден ерекше тартылады, бұл күйде екінші үлесі төмен қағыста тартылып, теріс қағылатын сезім беріп, күйдің ерекшелігін ашады. Күйдің сарыны да сыр бойы Арал мектебінің мақамы, Дәрікүл Өмірқұлұлының жыраудың мақамдарымен сабақтас, бас буыны және орта буындары толығымен сәйкес.

Тез, шалқыта

орындаған Шыналы Шопанов

Мысал 2

Жиенбай жыраудың қалдырған жыр мақам саз іздерімен ұқсастық табуға болады. Дәл осылай «Көрұғлы» жырының екінші мақамында (орындаушы Бидас Рүстембеков) 3 шумақты дамыта келген кезіндегі әуен саздары.

күр-кі - ре - сін. Ас-пан-ға а-тып ок дә - р(і)ей,
 Бе - деу - лер - ді па-рыл - да-тып. Ек - пін - де-тіп,
 күм-бір - ле-тіп, Тез жү - рің-дер а - за - ма-тым.

Мысал 2

Жоғарыда аталған «Терісқақпай» күйінің орта буыны жырмен ұқсастық тауып даму үстіне түседі.

Мысал 4

Келесі Көшеней Рүстембековтың орындауындағы Көрұғлы жырының 3 мақамының сарындары.

Ға - ріп - лік - тен бұ - лар шек - ті ах у - ай,
 Е-к(і)ор - та - да күн - дер өт - ті бір - та - лай.

Мысал 5

Халық күйі «Кемпірдің зары» Зайыр Рахатовтың жеткізуінде, бұл күй аңғарып тыңдап көрсек басты бөлігі, толығымен жыр тектес болып келеді, нақтырақ айтатын болсақ Жиенбай жыраудың «Өрен жүйрік» шығармасында толығымен қағыс ерекшелігі де әуені де ұқсас боп келетінін байқаймыз. Алайда осы «Көрұғлы» жырының 3 мақамының саздарын кездестіре аламыз.



16



Қорынтыдылай келе «Көрұғлы» музыкалық эпосының Сыр бойындағы жыр нұсқасы, аталмыш өңірдегі күйшілердің (Ш.Шопанов, З.Рахатов) репертуарындағы халық күйлерімен саз әуендері сабақтас екені анықталды, оларға кіретін, жырға тән күреп қағу, күйлердің жырмен ұқсас болатыны, жырдың мақамдарына сәйкес үлкен сағасыз боп келетіндігі.

Сонымен қатар аталмыш жырларда:

1. «Көрұғлы» 1 мақам орындаушы Бидас Рүстембеков – Халық күйі «Терісқақпай» орындаушы Шыналы Шопанов. бастапқы буындары және қағыс ерекшеліктері, күреп қағу әдісі, сағасыз боп келетіндігі

2. «Көрұғлы» 2 мақам орындаушы Бидас Рүстембеков – Халық күйі «Терісқақпай» орындаушы Шыналы Шопанов. Шығармасымен орта буынымен іспеттес, күреп қағу әдісі, сағасыз боп келетіндігі

3. «Көрде туған Көрұғлы» 3 мақам орындаушы Көшеней Рүстембеков - Халық күйі «Кемпірдің зары» орындаушы Зайыр Рахатов, 3 мақамның сарындарын кездестіреміз және Жиенбай жыраудың «Өрен жүйрік» шығармасында толығымен қағыс ерекшелігі мақамдарымен сабақтас, күреп қағу әдісі, сағасыз боп келетіндігі.

Яғни «Көрұғлы» музыкалық эпосының Сыр бойындағы жыр нұсқасы (1 мақам, 2 мақам, 3 мақам), Сыр бойындағы күйлермен ұқсас боп келетіндігіне қарасақ, дәлірек айтқанда Жиенбай жыраудың мақам саздары жоғарыда атап өткен күйлерде кездесіндігі анықталып отырып, Сыр бойындағы халық күйлер, аңыз күйлер, көне күйлер, осы «Көрұғлы» жырының бір бөлшегінен шыққанын болжамдай аламыз. Жиенбай жырау және оның балалары Көшеней, Бидас Рүстембековтер көне жырды қаз қалпынша сақтап, мақам саздарға негізделе, әуен сазын бұзбай біздің заманымызға жеткізгені, халқымыздың інжу маржаны. Көне жәдігер санатына жататын «Көрұғлы» дастаны Орта Азия мен кавказ елдеріне кеңінен таралған және Түркі халықтар үшін жоғарыда айтып өткендей баға жетпес қазына.Түркі халықтардың оның ішінде Қазақтың домбыра өнеріндегі батырлық жыр,дастандардың ішінде «Көрұғлы» эпосының алатын орны ерекше

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Алматов А.Н. «Жыр керуені». - Қызылорда, 2003 ж.
2. Алматов А.Н. «Жырау К.Рүстембеков өмірі мен шығармашылығы». – Алматы, 2003.
3. Ғұмарова М. «Көрұғлы». - Алматы: Жазушы, 1973 ж.

4. Жүсіпов Б. «Жиделі байсын күйлері». – 2000.
5. Жүсіпов Б. «Сыр сүлейін сұрасаң» жыр-күй жинақ. – Алматы, 2003.
6. Қазақ халқының әдебиеті: Көптомдық. Батырлар жыры. Көроғлы. Құрастырушы М. Ғұмарова, Ж.Әбішев. – Алматы, 1989.
7. Тоқжанов Т. «Көрұғлы». – 2008 ж.
8. Қоңыратбаев Ә. Қазақ эпосы және түркология. – Алма-Ата, 1987.

ТҮРКІ ТІЛДЕС ХАЛЫҚТАРЫНЫҢ ӘН ӨНЕРІНДЕГІ ӨЗАРА САБАҚТАСУ ТЕНДЕНЦИЯЛАРЫ

Ерғалина Балауса

Темірбек Жүргенов атындағы

Қазақ ұлттық өнер академиясының II курс магистранты

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Ғылыми жетекші: **Мусагулова Г.Ж.**

Түркі тілдес халықтардың музыкасы әртүрлі жанрлар мен рухани мәдениетке бай. Жалпы музыка тарихында негізгі дүниетаным, дәстүрлі әуендер, халықтық әрі фольклор, шамандықпен де тығыз байланысты қызмет атқарады. Ұлттық өнердің алдыңғы басқышы, бастауы ретінде таралып дамып отырды. Түркі тілдес елдер: қазақ, қырғыз, өзбек, түрік, түрікмен, татар, башқұрт, әзірбайджан, алтай түріктері, якут, ұйғыр деп Орта Азия түркілерін жатқызып айта аламыз. Жалпы музыкалық жүйесімен оның орындалуында ұқсастықтар мен ерекшеліктерін қарастыруға болады. Халық шығармашылығында орындалатын ән түрлері мен әр халықтың өзіндік ерекшеліктерімен көптеген ұқсастықтары бар. Кәсіби музыканың бастауын көне түркі жәдігерлігінен алатын жанрлар – жыр, терме мен желдірме, толғау, ән, күй. Жыр – речитативті мәнерде орындалатын эпос. Жыраулардың репертуары ескі жырлар мен міндетті түрде күнделікті өмірде болып жатқан оқиғалардың діни-адамшылық, қоғамдық-саяси мазмұнын ашатын бүгінгі болмысты жырлайтын шығармаларда да болған. Толғау – философиялық лирика. Терме мен желдірме – ақындардың речитативтік жанры. Қазақстанның кейбір өңірлерінде ақындар мен жырау әндерінің сазы әуенді келеді. Ән – салдардың, серілердің лирикалық шығармалары, XIX ғасырда олар өзінің шырқау биігіне шықты. Құрылымдық жағынан жақсы дамыған осы жанрлардың бәрі күрделі вокалдық және орындаушылық шеберлікке негізделген және кең диапазонды күшті әрі шыдамды дауысты қажет етеді. XX ғасырдың басында қазақтар, Орталық Азиядағы өзге де туысқан халықтары – қырғыздар, түркімендер, моңғолдар және т.б. сияқты, көшпелі өмір сүрді. Қазақстан аумағының жартысынан астамы таза көшпелі мал шаруашылығымен айналысып, халқының жарым-жартысы – жартылай, ал ширегі жыл бойы көшіп-қонумен жүрді. Тұрғылықты өмір салтына көбінесе кедейленген қазақтар көшетін.

Көшпелі қазақ қоғамының бір ерекшелігі – онда қалалар, өмір сүрудің қалалық формасы айқын бедерленген мәдени рөл атқарған жоқ. Қазақстанның тұрғындар құрамы мен саны жөнінен мардымсыз қалалары ғасырдың басында отаршыл және жергілікті әкімдердің, алуан ұлтты діни қауым мен көпестердің, ұсақ саудагерлер мен қолөнершілердің шоғырланған жері болатын. Қалаларды мекендеген қазақтардың үлесі тым болымсыз еді. Шығыстың басқа да халықтары сияқты, қазақтардың кәсіби музыкасы нотасыз болатын, қазіргі тілмен айтқанда, оны «ауызша дәстүрдегі кәсіби музыка» дейді. Фольклор секілді, ол да көшпелі тұрмыс негізінде пайда болып, өне бойы сонымен тығыз байланыста қызмет атқарды. Бұл жағдай қазақтардың музыка мәдениетін типологиялық жағынан кәсіби музыкасы ежелден қала тұрмысының ажырағысыз белгісі болған отырықшы егіншілерден ерекшелендіреді. Лирикалық әндерді шығарушы әрі орындаушы салдар мен серілер уақытын негізінен жастардың ортасында өткізетін. Олардың шығармашылығы көбіне-көп сол жастағы ортаның сезімімен – өмірдің және шығармашылықтың қуанышымен, табиғаттың

әсемдігімен, махаббаттың күйініш-сүйінішімен, туған жерге деген сағынышпен, аңшылық пен саятшылықтың қызығымен байланысты. Жастардың жиын-тойларын ұйымдастырушылар да солар болушы еді. Өздерінің жүріс-тұрысымен де, киім киісімен де олар жастардың «емін-еркін» ойнап-күлуге деген арман-аңсарын бейнелейтін.

Түркі тілдес халықтардың музыкалық мәдениетінің бай мұрасы ол әншілік өнері. Әншілік өнер ерте заманнан бастап халықтық әндері ретінде дамып байланысып келді. Түркі тілдес халықтардың музыкалық мұрасын насихаттауда көптеген еңбектер жазған зерттеушілер осы күнге дейін халықтың ән –күйін зерттеп келеді. Ән – өнері қара сөз, халық әндерінен бастау алып, кәсіби шығармашылыққа арқау болып қазіргі таңда эстрадалық әнге бағытталды. Эстрадалық өнер тыңдаушыларының қалың көпшілігіне әсер ету өмірмен, өткір әлеуметтік бағыттылығымен байланысты, мынадай категориялар бойынша ерекшеленетін тыңдаушылардың әртүрлі топтарының эстетикалық қажеттіліктеріне жауап беру мүмкіндігімен негізделген: жас, әлеуметтік, ұлттық. Қазіргі заманғы адам оның болмысының барлық деңгейлерін қамтитын, шын мәнінде ерекше әлеуметтік-мәдени шындықты қалыптастыратын бұқаралық музыканың континуумына батырылған. Түркі тілдес халықтарының музыкалық мәдениеті, дәстүрлі музыкалық өнері, фольклоры, салт-дәстүрі қазіргі уақытқа дейін зерттеліп айтылып келеді. Ән салу бөлімінің бағыты бойынша түркі тілдес халықтардың халық әндерінен бастау алып дамыған дәстүрлі және эстрадалық әндердің негізгі даму кезеңдері мен олардың мемлекет арасындағы байланысы, тақырып аясында негізгі өзекті. Жалпы түркі тілдес халықтарының бірнеше жеке музыкалық топтардың туыстық байланыстары бар. Бұл музыканың генетикалық жіктелуі тарихтың куәліктерімен бекітіледі, түркі тайпалар мен халықтардың, атап айтқанда, олардың көші-қон процестері, сондай-ақ олардың Еуразия бойынша географиялық және аймақтық орналасуы. Музыкалық жіктеуде жалпы көп ғалымдардың зерттелген еңбектер айтылып келеді. Түркі тілдес халықтардың музыкалық мұрасына Шығыс тобы – Қырғыз музыкасы, Солтүстік тобына – Қазақ музыкасы, Батыс тобына – Әзірбайжан және Түрік музыкасын жатқызады. Бұл зерттеу атақты зерттеуші, доцент, музыкалық тану мәселелірімен айналысатын, Қырғыз-Түркия елінің университеті «Манас» ғалымы Феза Тансугтың «Мир тюрких звуков» атты еңбегінде жіктеп көрсетеді [1, 222 б]. Бұл еңбекте Феза Тансуг былай дейді «Түркі тілдес халықтардың музыкалық мәдениеті аймақтық ерекшелікке бөлу арқылы жіктеп көрсете аламыз. Ол оңтүстік, шығыс, батыс, солтүстік, орталық. Түркі тілдес халықтарының музыкалық мәдениетіндегі зерттелуі, жалпы қазіргі таңда түркі тілдес халықтардың музыкалық мәдениетінің классификациясы көпшілік зерттеуде айтылып келді. Дегенмен топтық жіктеудегі, оның құрылымы мен ерекшелігі көрсетілген кестедегідей бөлініп зерттелген деректері аз. Бұл географиялық аймаққа лайықталынып зерттеліп көрсетілді» [1, 223 б]. Бұл зерттеудегі еңбекке сүйене отырып, негізгі аймақтық бөліктерінің бөлінуі арқылы әр бір түркі тілдес елдің өзіндік көршілес елдермен музыкалық мәдениетінің байланысын көрсетеміз. Түркі тілдес халық әндерінің жалпы жанрлары өте көп. Оларды жүйеге келтірген – А.В.Затаевич [2], Эйхгорн А. [3], Готовичкий М.В. [4]. Потанин Г. [5]. Б.Г.Ерзакович [6], Кароматли Ф. [7] және т.б. аты аңызға айналған тұлғалар болды. Бұл өнертану саласы бойынша еңбек еткен ұлы музыканттар болса, педагогика саласы бойынша да түркі тілдес халықтардың әндерін зерттеп қарастырған ғалымдар халық әндерін мынадай топтарға бөледі: тұрмыс салт әндері, үйлену әндері, еңбек, шаруашылық, кәсіп әндері, қиял ғажайып әндері, эпикалық шығармалар, тарихи әндер, лирикалық әндер т.б болып топқа жіктейді.

Мысал ретінде қарастырып көрсетер болсақ: үйлену әндерінің алуан түрлері жасалып, халықтың тұрмыс тірішлігіне, әдет-ғұрпы мен салт-санасы, ой сезімі мен арман-ниетін білдіретін танымдық мәні елеулі. Әдет-ғұрыпқа байланысты бұл әндердің өзі қазақтарда «Жар-жар», «Сыңсыма», «Қоштасу», «Жұбату», «Беташар», «Той бастар» түрінде айтылады, ал каракалпақтардың фольклорларында Н.Даукараев пен Н.Жапаковтың зерттеулері бойынша түрге бөлу арқылы зерттейді. Яғни «Хаужар», «Сынсу», «Беташар», «Той баслар», «Хайжар», «Яр-яр», қырғыздарда «Күйеөлөе», «Төркюн» деп атайды. Қырғыздың сыңсу салтын - «Қыз тою» десе оның ішінде «Той баштар», «Токмок салу», «Қыз-жигит», «Жар-жар-ай», «Той

кошоки», «Жар-жар», «Жолдошуна кошкин кошогу», «Кыз узатоо», «Жар көрүү», «Бет ачар», «Тиллек» деп әр бір үйлену әндерінің салтына мән бере отырып зерттеу арқылы көрсетеді. Өзбек елінде «Наво Чархи», «Куёв келди», «Уфарт соқ», «Чули султон», «Садр», «Беги султон», «Ёр-ёр», «Хақ обло», «Түй муборак», «Туй тарифи», «Киз узатув», «Келин Туширов» деп атаумен аталады. Бұл зерттеуші Касимова Зульфия Малікқызының «Интеграционные процессы в музыкальной культуре тюркязычных народов» атты [8, 73-75б] еңбегінде үйлену салтына арналаған түркі тілдес халықтардың атауларына жіктеп көрсетеді. Ұйғырларда А.Алахуновтың зерттеуі бойынша «яр-яр», «яр-сәнәм», «чин қичқириш», «бейит», «ләпәр», «чүн-чүн салават», «қизнің ата-анисини тәбрикләш». Халықпен бірге жасасып, өркендеп келе жатқан бай салт-дәстүрінің ішіндегі өміршені — келін түсіру той-томалағы. Бұл жоралғы халқымыздың қадір қасиетін, өнеге өрісін, тұрмыс тіршілігін сонымен қоса адамгершілік-этикалық қағидаларын танытады.

Түркі тілдес халықтарының ән өнерінде халықтық әншілік өнерден де дәстүрлі ән және эстрадалық ән қарқынды дамыды. Жалпы екі ән бағыттары қазіргі күнге заманауи технологиялардың дамуымен өзара сабақтасу аясында қарастырылып түрлі ғалымдардың еңбектерінде зерттеу арқылы қарастырылып келеді. Түркі тілдес елдердің ән мәдениетінде, музыкалық ырғақ өзгешелеу болып келеді. Дәлірек айтқанда, ырғағы биге жақын әндер көп кездеседі. Мысалы «Лапар», «Ялла», «Кошук», «Ашула» деп аталатын би ырғағына лайықталған әндер бар. Жеке орындау жанр бұл әуенділігімен саздылығы бойынша ширақ, би қимылдарымен көрініс берілетін ерекше өнер ретінде қарастырылады. Дойра, най, сато, рубаб, сурнай, гиджак сияқты аспаптардың сүйемелденуімен орындалады. Жалпы өзбек ән фольклорында жеке әнші немесе топтың арасында орындалатын ән жанрлары бойынша көрініс беріледі. Себебі, өзбек ұлтының негізгі басымдылығыда ол ән мен аспаптық музыканың байланысуна ерекше көңіл берілген. Өзбек ән фольклорын зерттеуші Т.Е.Соломонова өзінің еңбегінде былай тұжырымдайды [9, 93б] ән жанрлары бойынша. – белгіленген мерзімде орындалуы шарт;

– жанрлық сипаты айқын әндер, деп екі топқа бөле қарастырса, екінші топтағы ән жанрларына өзбектің арбау әндері, сонымен бірге, лапар, терма, кошук және ялла әндерін жатқызады.

Яғни бұл «ялла» әнін бірнеше топтан құралған адамдардың орындаушылық нұсқасында қажет етеді. Жеке және топтық орындаушы-әншелр болсын аспаптық музыкамен байланысты орындау негізге ие. Әннің құрылымына байланысты билеу арқылы, қайырмасында хор араласуы арқылы және унисонды орындаушылыққа байланысты орындап көрсете білген. Мұнда «ялла» ұғымы осы жанрдың қасиеттерімен тығыз байланысты пайда болғанын атап өткен жөн. Кәсіби ялла ән жанрдың тақырыптық шеңбері (ялла) өте кең.

Мысал 1

Ялла жанрындағы әндердің сөздері негізінен махаббат тақырыбына арналған және жеңіл әзілде бейнеленген халық өлеңдеріне негізделген силлабикалық өлшем (негізінен 7-8 буынды). Көптеген ғасырлар бойы ялла дәстүрлі түрде олар отбасылық (үйлену) рәсімдерінде және мерекелерде орындалды, бұл іс-шаралардың мазмұны мен тартымдылығын қамтамасыз етті. Мұны атап өту керек ялла ән үлгілерінің мәні мен мазмұны ең жарқын және терең олардың интонациясында көрсетілген.

Бұл ялла Наманган әйелдерінің репертуарында бар-яллаци, екі әйел (дуэт) орындайды, олар орындау кезінде ерекше театрландырылған қойылым көрінісін ойнайды. Әйелдердің бірі өнер көрсетеді. Жалпы, мұндай берілген тетрализацияланған интерпретация

үлгі куплет-хор формасының келесі құрылымын тудырады:

A + B + A1 + B + A2 + B + A3

«Ялла» ән жанрындағы негізгі ерекшелігі ол түркі тілдес халықтарының арасындағы тұрмыстық, әндете орындалатын жанр байланыстыратын ажырату аясында қарастырып көрсетер болсақ. Бұл интонациялық ерекшелігі, халық әндерінің байланысы арқылы орындалуы. Шығармаларда архаикалық интонациялық құрылуы арқылы әуенді-екпінді инварианттылыққа тән орындалуын аңғара аламыз. Бұл «Ялла» ән жанрында интерпретация арқылы жаңа фольклорлы бейнелік ерекшеліктерін аңғаруға болады. Жалпы түркі тілдес халықтардың өзара байланысы ол өнер арқылы сабақтасып жатыр, осы тұста ән жанрларында интерпретациясы бір-бірімен байланысты болып келеді. Жалпы орындаушылық өнердің бір уақытта дамуы ол өзара байланыс болып келеді. Композитор-орындаушылардың шығармашылығының ерекшелігі ол дәстүрлі өнерді жаңа бағытта насихаттау арқылы дамыту болып табылды Жалпы интерпретацияның негізгі бағыттары:

– Халық әуендерін мен дәстүрлі әр бір халықтың шығармашылығына жаңа леп беру арқылы ән өнерді дамыту;

– Авторлық шығармашылықтың еркін болуы, яғни модуляция, гармониялық ерекшеліктердің дамуы, жаңа нұсқасы;

– Музыкалық шығарманың шумақ және қайырма нұсқалы дамуы;

– Музыкалық форманың 8т+12т дейінгі байланысы дамуы;

– Музыкалық формалы құрылымның жай, аралас, күрделі құрылымы;

– Орындаушылық ерекшеліктердің дамуы; эмоционалды, орындаушылық ерекшелікке байланысты.

– Әр бір ұлттық өзіндік аранжировкалы ерекшелігі: ұлттық музыкалық иірімдері мен халықтық бағыттық ерекшеліктері, гармониялық үйлесімі.

Жалпы мақаламызды тұжырымдай келе, түркі тілдес халықтарының ішінде қазақ және өзбек елдерінің мысалында жалпы ән жанрлық ерекшеліктері бойынша қарастырып көрсетілді. Түркі тілдес халықтарының өзбек ұлтының ән жанрлық бағыттары бойынша зерттеу арқылы, би түрінде орындалатын ән түрлерін қарастырылып зерттеу арқылы жүргізілді.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Тансуг Ф. «Мир тюрких звуков» 2012, 300 б.
2. Затаевич А.В. Песни разных народов, -Алма-Ата: Жазушы, 1971. -312 с.
3. Эйхгорн А. Музыкально-этнографические материалы//Музыкальная фольклористика в Узбекистане (первые записи). –Ташкент: Издательство Академии наук Узбекской ССР, 1963. - 195 б.
4. Готовичкий М.В. О характере киргизских песен// Записки Туркестанского императорского общества любителей естествознания и этнографии. –Ташкент, 1879, т1
5. Потанин Г. Казахский фольклор в собрании Г.Н.Потанина. –Алма-Ата. Наука, 1972.-384 б.
6. Ерзакович Б.Г. Песенная культура казахского народа. –Алма-Ата: Наука, 1966. – 402 с.
7. Кароматли Ф. Музыкальное наследие тюркских народов в наши дни//Музыка тюркского мира: Материалы Первого международного симпозиума.Алматы, 3-8 мая.1994. – Алматы:Дайк Пресс, 2009. -320 с.
8. Касимова З.М. Интеграционные процессы в музыкальной культуре тюркязычных народов (на материале свадебных песен). Монография. –Алматы, «Әдебиет Әлемі» 2017. – 238 с.

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ЭТНОМУЗЫКАТАНУ АЯСЫНДАҒЫ А.З.ТЕМІРБЕКОВАНЫҢ ЗЕРТТЕУ ҚЫЗМЕТІ

Жексембаева Дина

Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы
«Музыкатану және композиция» кафедрасының 4-курс студенті
Қазақстан Республикасы, Алматы қ.
Ғылыми жетекшісі: **Оспанова Т.Ө.**

Қазіргі кезеңде қазақ халқының рухани құндылықтарын ұқыпты қарау және сақтау мақсатында, отандық музыкатанушылар мен этномузыкологтардың еңбектерін жан-жақты зерттеу маңызды. Талдамалық ғылым эволюциясының динамикасын анықтау мақсатында көркемдік үдерістің даму ерекшеліктерін зерделеу, ұлттық музыка өнерінің өзекті мәселелерін жаңа қырымен қарастыру үшін жаңа ғылыми - теориялық еңбектер қажет екені белгілі. Бұл процесте музыкалық мәдениеттің құбылыстарын ғылыми тұрғыдан түсінетін және музыкалық өнердің әртүрлі аспектілерін жүйелейтін музыкатанушылардың рөлі маңызды.

Музыкатану ғылымының қарқынды дамуы әсіресе 70 жылдардың басы мен одан кейінгі онжылдықтарда маңызды болды. Бұл кезеңде музыка өнерінің өзекті мәселелерін жан-жақты зерттеу үрдісі, қазіргі көркемдік процесті де қамтитын орасан зор материалды жалпыға бірдей қамтуға ұмтылыс байқалады. Олардың тарихи, мәдени және этномузыкалық бағыттылығын зерттеу перспективасының кеңеюі аналитикалық ғылымның даму динамикасына ықпал етеді: қазақ халқының көркемдік дәстүрлері тек макродеңгейде ғана емес, сонымен қатар микродеңгейде бекітілу және дәстүрлі фольклорды зерттеу, оның түрлерін, жанрлық, аймақтық және стильдік ерекшеліктерін жіктеу, қазіргі жағдайда ауызша кәсіби музыканы қабылдау, әсер ету және қызмет ету формаларын зерттеу керек.

Музыкатанушы Алма Зарапқызы Темірбекованың ғылыми және шығармашылық қызметі әлі де толық зерттелмей, оның жемісті көпжақты жұмысына – зерттеуші - ғалым, педагог, дарынды теоретик, музыка тарихшысы, тамаша этномузыколог ретінде лайықты баға толығымен берілмеген.

Оның көзі тірісіндегі іргелі еңбектер – «Інжу-маржан шоғыры», «Қазақ халық әндері», «Қазақ кеңестік халық әнінің ладтық-ырғақтық негізі» кітаптары, «Жетісудың ән шығармашылығын музыкалық-теориялық зерттеу туралы», «Халық эпосының музыкалық бояулары» мақалалары жарық көрді. Оның еңбегі бүгінгі күнге дейін қазақстандық музыка тарихында үлкен құндылығын сақтап қалды дейміз.

Қазіргі заманымызда халық музыкасының дәстүрін сақтау, зерттеу, оны көпшілікке жеткізу өзекті мәселе болып тұр. Соған байланысты А.Темірбекованың ғылыми-зерттеу жұмысы, оның Қазақстанның музыкатану және этномузыкатану ғылымына қосқан үлесін анықтау маңызды.

А.З.Темірбекованың (1929-2009) музыкатанушы, педагог, қоғам қайраткері ретіндегі қызметі Қазақстанның көпұлтты мәдениетінің ХХ ғасырдың екінші жартысындағы дамуымен тығыз байланысты.

А.Зараповна сәуірдің бірінші айында Алматы қаласы 1929 жылы туылған. Атасы Темірбек — атақты Ақан Серінің сүйікті шәкіртерінің бірі болған ақын кісі. Ал әкесі Зарап Мусинович Темірбеков— қоғам қайраткері, журналист әрі ақын Алманың бала шағынан музыкаға әуестілігін ашып, оның өмірінде аса маңызды рөл атқарды. Тағы да әкесі - Зарап А.Жұбановтың жақын достарының бірі болатын. А.Жұбановтың айтуы бойынша: «Жас жөнінен түйдей құрдас болсақта өзім ұстазымдай көруші едім» деген. Анасы Сахиб-Камал - халық ағарту ісінің белсенді өкілі болған [1,31].

А.З. Темірбекова Құрманғазы атындағы Алматы консерваториясының тарихи-теориялық факультетін 1954 жылы бітірген. ҚР халық әртісі, атақты композитор, музыкатанушы, профессор Ахмет Қуанұлы Жұбановтың ұсынысы бойынша ол өзінің

болашақ қызметін музыкалық фольклормен байланыстырады. Бір қарағанда, бұл А.Темірбекованың өмірбаянындағы маңызды сәт болды. Өйткені, сол жылдары Қазақстанда зерттеу ойының дамуындағы маңызды буын болып табылатын ғылыми - зерттеу кабинетін басқарған көрнекті ғалым А.Жұбановтың болашақ кәсіби қызметтегі бағытты таңдаудағы рөлі баға жетпес болып шықты. Сол кезде Қазақ фольклористикасы ұлттық кадрлар қатарынан жоғары музыкалық тарихи-теориялық білімі бар мамандарға аса мұқтаж болды. Халық музыкалық шығармашылығының байлығын жинауға және зерттеуге жастарды тарту, республика облыстары бойынша экспедициялық сапарларды практикалау қажет болды.

ҚР халық әртісі, атақты композитор, музыкатанушы, профессор, өнертану ғылымдарының докторы, Қаз КСР ҒА академигі А.К.Жұбановтың шығармашылық және қоғамдық қызметі Қазақстанның музыкалық мәдениетінің қалыптасу тарихындағы тұтас дәуірді құрады. Музыкатанушы ғалым ретінде ол өткеннің ғасырлық тәжірибесін жалпылап, болашақтың негізін қалап, дамыта алды. Аса көрнекті зерттеушісі болып, үш жүзге жуық ғылыми-зерттеу және музыкалық публицистика түріндегі жұмыстар мен мақалаларды жазып, айтулы еңбектер қалдырып кетті [2,8].

А. Жұбанов тек қазақ музыкасын зерттеумен шектеліп қалған жоқ. Оның ғылыми ізденістерінің аясы кең және алуан түрлі, яғни ұлы классик композиторлар, орыс және қазақ музыкасының қайраткерлері, тағы да көптеген туысқан халықтардың (Атыраулы елдің өнері; Азербайжан музыкасы (Баку сапары); Башқұрт музыкасы (Уфа сапары); Ұйғыр халқының көркемөнері жөнінде музыкасын зерттеп, олардың қазақ музыкасына ұқсастық белгілерін айқындады. Б.Г.Ерзакович айтуы бойынша: «Ғалымның (А.Жұбанов) қай еңбегін алып қарасаңыз да ең алдымен көзге түсетін нәрсе – теориялық талдауды шығарманың тарихымен және соны туғызған әлеуметтік негізбен ұштастыра келіп, соның бәрін халық өмірімен тығыз байланыстыра отырып, тек өзіне ғана тән уытты тілмен жігін білдірмей қиюластырып, тұтасқан көркемдік дүниесіндей етіп бере білетіндігі дер едік» [3,42].

Өмір бойы, әсіресе кәсіби қалыптасу жылдарында А.З. Темірбекова көптеген танымал музыкатанушылармен кездесіп, ғылыми зерттеу әдістерімен танысу бақытына ие болды. Мысалы, ғылым жолына әбден бет бұрған жігерлі де қайратты Алма Темірбекова 1962-1965 жылдары Мәскеудің Бүкілодақтық өнертану ғылыми-зерттеу институтында қызмет атқару кезінде Ю.В.Келдыш, Б.М.Ярустовский, Е.В. Гиппиус, М.Е. Тараканов, Н.В.Туманина тәрізді ірі ғалымдарынан үлгі-өнеге үйреніп, дәріс алды. Бірақ ол үшін музыкатанушы ретінде қалыптасуы мен дамуында белгілі ғалымдар - А.Қ. Жұбанов пен В.М.Беляев үлкен рөл атқарды.

А. Темірбекованың алғашқы ғылыми жұмысы Жетісудың ерекше халық-ән шығармашылығын зерттеу болды. Экспедицияларда А. Темірбекованың жиналған материалдар – одақтас республикалардың көптеген ғылым академияларының музыкатанушыларының үлкен тобын тәрбиелеген көрнекті кеңестік музыкатанушы ғалым, шығыстанушы профессор Виктор Михайлович Беляевтің (1888-1968 жж.) жетекшілігімен сәтті қорғалған кандидаттық диссертацияға негіз болды. Диссертация «Жетісу қазақтарының ән творчествосы» деген тақырыпта 1966 жылы Мәскеуде, Бүкілодақтық өнер ғылыми-зерттеу институтында қорғалды. Беляевтің жетекшілігімен басқа да Гүлжауһар Шомбалова, Мәриям Ахметова, Борис Григорьевич Ерзаковичтер кандидаттық және докторлық диссертацияларын қорғады. Бұл жұмыстар қазақтың халық музыкасын зерттеуге қомақты үлес қосты.

Осылайша, біз Алма Темірбекованың өз уақытында лайықты білім алғанын, оның болашақ кәсіби қызметінде дұрыс бағытты таңдауда және одан әрі ғылыми талдауда, баға жетпес музыкалық-фольклорлық материал мен музыкалық мәдениеттегі заманауи құбылыстарды жүйелеуде, А.Жұбанов пен В.Беляев сияқты көрнекті зерттеуші ғалымдар ойнағанын көреміз. А.Темірбекова өзінің ғылыми-зерттеу қызметінде олардың қалыптасқан ғылыми дәстүрлерін жалғастырды деп айтуға болады.

Темірбекованың өмірінде Қазақ КСР-нің Халық әртісі, профессор композитор, қоғам қайраткері Ғазиза Жұбановамен (1927-1993) шығармашылық және достық байланыстары ерекше орын алады.

1958 жылы А.Темірбекова Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерватория студенттерінің және жаңадан құрылған фольклорлық кабинеттің ғылыми қызметкерлері алғаш рет Талдықорған облысына барды [4,3].

Яғни *аймақтық зерттеу экспедициясын* алғаш бастаған А. Темірбекова болып отыр.

Экспедицияның мақсаты халық арасында тараған музыкалық шығармалардың үлгілерін жинау болды. Талдықорған облысының барлық дерлік аудандары қамтылды.

А.З. Темірбекова Қазақстанның көптеген өңірлерінде – Алматы, Оңтүстік Қазақстан, Шығыс Қазақстан, Семей, Омбы облыстарында болды. Ол халық музыкасының көптеген үлгілерін жазуға және транскрипциялауға қатысты.

Аймақтар бойынша жиналған әндердің мұндай талдауы ән материалын жинау кезінде жанрлардың аймақтық локализациясы туралы шамамен түсінік бере алады.

Фольклорлық экспедицияның нәтижесінде, әр түрлі жанрдағы 70-ке жуық әндер А. Темірбекованың «*Қазақ халық әндері*» кітабында көрсетілген [5,11].

Темірбекованың ұстазы Беляевтің әдіснамасының негізінде *тарихи-типологиялық зерттеу әдістемесі* маңызды рөл атқарады. Алма Темірбекова осы дәстүрдің жалғастырушысы ретінде осы зерттеу әдістемесін өз ғылыми кітаптарында қолданған.

Өз еңбегінің алғашқы тарауында А. Темірбекова Жетісу әндерінің жанрлық ерекшеліктеріне, оның поэтикалығына, тақырып ауқымының кеңдігі мен сан-салалығына, музыкалық түрдің байлығына тоқталады. Речитативті форма – терме халықтық речитацияның бұл түрі қазіргі күнде де сақталып отыр. Қазақстанның өзге облыстарындай Жетісуда да табиғат сүреттері негізгі орын алатын кең құлашты әндер мен лирикалық мазмұнға бай жұмсақ әндер де көп. Автор революцияға дейінгі әндермен қатар бүгінгі заманда дүниеге келген әндерді де талдаған [6,172].

Жетісу әндерінің ритмикалық құрылымын А. Темірбекова оның төрт жолдың сегіз буындық *хорели* құрылымы басым болып келетін өлеңдерін негізімен байланысты қарастырып, дұрыс жасаған.

А.З. Темірбекова сондай-ақ ритмикалық құрылымы триолдар енгізу, соңғы буындарды созу, созылынқы ырғақты күшейту және т.б. тәсілдерге де тоқталады.

Бұл арада қазақ өлеңі құрылымының формасын ескере отырып, олардың ән әуеніне орай кейбір тұста өзгертіндігін де дәлелдейді.

Жетісу әндерін талдауды музыкалық форма мәселесімен түйіндейді. Бұл арада ол бір бөлімдік форманы да кездестіріп, мұны зерттеуге жинаққа тіркелген қосымшадағы нақты әндік мысалмен тиянақтайды.

Қорытындыда Жетісу әндерінің ладтық мелодикалық және ырғақтық жағынан байлығы мен ерекшелігін, пентатонды-диатоникалық ладтардың кездесетінін, өлеңдік форманың әндік творчествоға әсерін, әннің музыкалық формасын кеңейту мелодиядағы шарықтау шегін күшейту үшін қайырма сөздерінің жиі қолданылуы. А.В.Затаевич пентатониканын таза күйде жолықпауын айтқан.

Жетісуда шырқап салатын кең диапазонды әндермен қатар «құрылымы әлдеқайда қарапайым әндер» де кездесетіні жайлы жазылған. Құрылымы қарапайым әндер жалғыз Жетісуда ғана емес, Қазақстанның барлық облысында кездеседі [7,4].

А.З. Темірбекованың диссертациясы қазақ халқының әндік творчествосын зерттеудегі үлкен орынды толтырады. Бұл жұмыс қазақ музыкасындағы форма, мелодия лад, ырғақ мәселесін теориялық жағынан тиянақтауға тұңғыш талпыныс болып табылады. А.З. Темірбекова осы еңбекте өзін ғылыми жұмысқа толық дайындығы барлығын көрсетті, өйткені оның теориялық пікірлері, қазақ музыкасына жаңа белес болып табылады.

Енді А.Темірбекованың басшылығымен Талдықорған облысы экспедициясында жиналған және қазір Құрманғазы атындағы консерваторияның фольклор кабинетінде сақталған әндерінің ішінде кейбіреулеріне анализін ұсынамыз. Оның жұмыстарында мелос, метроритм, ладтық-интонациялық құрылым, жергілікті және стиль мен ұлттық музыкалық тілдің ерекшелігі терең зерттелінген [8,9].

Қазіргі уақытымызда Темірбекованың әдістемесінен басқа, ән зерттеудің жаңа методикалары құрастырылды (Байгаскина, Қожабеков, Амирова т.б) олардың ішінде Б.Қаракұловтың (өнертану докторы), заманауи методикасын негізіне алып А.Темірбекова «Қазақ халық әндері» жинағынан «Туған айдай» әнін талдадық.

1958 ж. Бөрлі-Төбе ауданының Көпбірлік колхозында, Ақсу ауданы Абакумовка ауылында жазылған. Орындаған: Айғалиева С. Қарапайым ритмикада жазылған ән, шағын диапазонды. Қара өлең формасында жазылған.

Туған Айдай

Fis=G
Умеренно $\text{♩} = 116$

Халық әні
Орындаған: Айғалиева С.

Біз жұмысқа шығамыз белді байлап, ахау.
Қызу түрде екпінді еңбек етіп, ахау.

Арадағы жалқауды куыпайлап, сәулем ай!
Кешке жақын қайтамыз күліп-ойлап, сәулем ай!

10 Қайырмасы:

Атысеміз Арқаның, өткен жазда байқалдым.
Туған айдай толықсып, тұр сәулемсі қалқаның.

Сонымен қатар өткен ғасырдың 2 жартысында нотаға түсірілген халық әндері натуралды құрылымында, кейбір кезде бас кілтінде жазылған. Қазіргі уақытта біз халық әндерін ре – соль стройында яғни құрылымында түсіреміз.

«Туған Айдай»

Өлең өлшемі	$4+3+4(2)$ $4+3+4(3) : $ Қ/сы: $4+3+4+3 :$	Музыкалық құрылымы	A=a+b+c B=a1+b+c1(d): Қ/сы: C=a2+b+a3(d):
Дыбыс қатары (диапазоны)	$g1 a1 h1 c2 d2....$ $g1 a1 h1 c2 d2 : $ Қ/сы: $g1 a1 h1 c2 d2 :$	Ырғақтық құрылымы	
		Қ/сы:	

Жетісу аймағындағы әндердің жалпы ерекшеліктері бар:

- олардың құрылымында диатоникалық, пентатондық, пентатонды- диатоникалық ладтар кездеседі;

- Біржан мектебінің(яғни арқа мектебінің) әсері айқын байқалады;

- көбісінде 11-13 буындық қара өлеңнің құрылымы басым болып келеді; формасы жағынан речитативті;

- тағы да триолдар енгізіліп, соңғы буындар созылып, созылықы ырғақ күшейеді.

Кеңестік кезеңдегі әндері де ерекше орын алады. Оларды зерттеуге А. Темірбекованың тағы бір жұмысы – «Қазақ Кеңестік халық әнінің ладтық-ырғақтық негізі» (Қазақ совет халық әнінің пернелік ырғақтық негізі) арналады [9,3].

А.З. Темірбекова арнайы мамандықтарға арнап «Музыкалық этнографиялық тәжірибе» атты лекциялық курсының авторлық бағдардамасын құрастырды. Оның жетекшілігімен фольклорлық кабинетте болашақ жетекші қазақстандық композиторлар Б. Дәлденбай, Қ. Шілдебаев оқыды.

А.З. Темірбекованың сөзсіз еңбегі - ол қазақстандық және кеңестік фольклористердің бастамаларын тамаша жалғастырып қана қоймай, халық музыкасының үлгілерін жинаған және жариялаған алғашқылардың бірі болды. Оның еңбектерінде қазақ ән мәдениетінің музыкалық-стильдік талдауы, оның семантикасы мен жергілікті ұлттық ерекшеліктерінің кейбір аспектілерін зерттеу тұрғысынан жүзеге асырылып, қазіргі музыкалық мәдениет пен фольклористикаға үлкен үлес болды.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Құраст. Омарова А.Қ., Қазыбекова Ж.А. – Алматы: ТОО Издательство LEM, 2013;
2. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. Алматы, 2002;
3. Ерзакович Б.Г., Коспакон З.К. Қазақ музыка фольклорының тарихнамасы. Алматы, 1986;
4. Темирбекова А. Алмазная россыпь – Алма -Ата: Өнер, 1980;
5. Темирбекова А. Казахские народные песни (в музыкально -теоретическом освещении). - Алма-Ата: Жазушы, 1975;
6. Темирбекова А. Обрядово-бытовые песни // История казахской музыки в 2-х томах Традиционная музыка казахского народа. Песенная и инструментальная. Алматы, 2000.
7. Темирбекова А.З. Песенное творчество казахов Семиречья. Дисс. канд. искусств. наук. М., 1966;
8. Темирбекова А. О музыкально - теоретическом изучении песенного творчества Семиречья (Известия АН КазССР, серия филологич. наук, 1977, № 4);
9. Темирбекова А.З. Ладо-ритмическая основа казахской советской народной песни - Алма-Ата: Наука Казахской ССР, 1975.

ҚАЗАҚ ФОЛЬКЛОРЫН ОҚЫТУ БАРЫСЫНДА ОҚУШЫЛАРҒА ЭСТЕТИКАЛЫҚ ТӘРБИЕ БЕРУ

Туктибаева Айнуp

С. Аманжолов атындағы Шығыс Қазақстан университеті

2-курс магистранты

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Ғылыми жетекшісі: **Келгембаева Б.Б.**

Қазір жас ұрпақты жан-жақты дамыған парасатты адам етіп қалыптастыру, оның бойында ұлттық сананы орнықтыру, өзін қоршаған дүниедегі, табиғат, адам өміріндегі, әдебиет пен өнердегі тұрмыстағы, салт-дәстүрдегі сұлулықты, жақсы мен жаманды ажырата білуге тәрбиелеу маңызды. Осыған орай, қазақ фольклорын оқыту барысында ата-бабаларымыздың салт-дәстүрлерін, әдет-ғұрпын, әдеби, мәдени бай қазынасын баланың зердесіне орнықтырып, парасатты, эстетикалық талғамы жоғары азамат етіп тәрбиелеп өсіру қазақ әдебиеті мұғалімдерінің міндеті.

Эстетикалық талғам эстетикалық тәрбие арқылы қалыптасады. Ал эстетикалық тәрбие дегеніміз – қоршаған дүниенің, өнердің сұлулығын баланың көру және сұлулыққа талпыну қабілетін дамыту мақсатымен оның жеке басына ықпал етуге бағытталған, жүйелі үрдіс. Балаларды өнер құралдарымен тәрбиелеу – көркемдік тәрбие пәнін құрайды. Эстетикалық

сезім дегеніміз – өмірдегі, көркем өнердегі әсемдікті қабылдаудан туатын эстетикалық нәр алу, толқу, рахаттану. Ол адам табиғатына ғана тән жоғарғы сезім [1].

Мектеп бағдарламасында қазақ фольклорын оқытуға мол орын берілген. Қазақ балалар фольклоры шығу тегі мен орындаушыларына қарай – үлкендер тарапынан балаларға арналып айтылатын және балалардың өздері орындайтын шығармалар болып екі топқа бөлінеді. Алғашқысының қатарына бесік жыры, маусымдық жырлар, мәпелеу жырлары, жұмбақ, жаңылтпаш шығармалар жатса, соңғысы қаламақ, санамақ, сұрамақ, тақпақ балалар өлеңдерін қамтиды. Сонымен қатар, Қазақ балалар фольклорын ірі-ірі төрт арнаға жіктеп қарастыруға болады. Олар:

1) әлпештеу поэзиясы. Әлпештеу поэзиясына жататын жырларды шығарушылар да, орындаушылар да – ересектер. Ол жырлар сәбидің шыр етіп дүниеге келген күнінен бастап оны бағып-қағуға арналған түрлі салт-дәстүрлерді сүйемелдейді, ата-ананың, қалың жұртшылықтың сәбиге деген сүйіспеншілігін, арман-тілегін, халықтық идеалды жыр тілімен өрнектейді. Бөбектің денінің сау, ауру-сырқаудан аман, ширақ болып өсуімен қатар, ең бастысы, оның рухани жетілуіне қызмет етеді;

2) жеткіншектер жыры. Бұл топқа балалардың өздері шығарып, өздері айтатын және ересектер фольклорынан ауысып, балалардың орындауына көшкен жырлар жатады. Ол әлпештеу жырларынан кімдер орындайтындығымен ғана ерекшеленбейді, поэтик. құрылымымен де, атқаратын қызметімен де, тақырыптық, мазмұндық жүйесімен де ажыратылады. Бұл топқа балалар мен ересектердің орындауында қатар өмір сүріп келе жатқан наурыз жыры, жарапазан, маусымдық жырлар, арнау-тілек өлеңдер, тақпақ, сұрамақ, қызықтама, өтірік өлең, мазақтама сияқты өлең-жырларды топтастыруға болады;

3) ойындық фольклор. Мұның қатарына балалар ойыны кезіндегі ойынға шақыруға ойынды бастауға, оны жүргізуге қызмет ететін өлеңдер (қаламақ, санамақ, мен өлең ойындарды (тәжікелесу, жаңылтпаш, жұмбақ, балалар айтысы) қосуға болады. Жалпы, балалар фольклорына тән шығармалардың барлығында ойындық белгілер болатыны сөзсіз, бірақ ойындарға арналған балалар фольклорына жататын туындыларда, бұл сипат ерекше басым көрінеді, оларда ойынға тән драматизм мен қимыл-әрекет, динамизм күшті. Ойынға шақыру өлеңдері, қаламақ, санамақ, ойын ішіндегі өлеңдер тікелей балалар ойындарымен бірге өмір сүрсе, халық арасында кең тараған жұмбақ, жаңылтпаштар, тәжікелесулер сөз арқылы ойналады;

4) балалар тіршілігінде қара сөзбен айтылатын балалардың прозалық фольклоры. Балалар күнделікті өмірде ересектер аузында айтылатын магиялық фольклордан бастап, аңыз-әңгімелерге дейін үйреніп, жаттап, соларға еліктеп айтып жүреді. Солардың ішінде әсіресе, ертегілердің алдыңғы орында тұратыны белгілі. Бірақ сәби, жеткіншек жасындағы балалар ертегілердің барлығын игере бермейді. Ол балалардың жас ерекшеліктеріне қарай өзгеріп отырады. Сондықтан балалардың прозалық фольклорының қатарына оқиғасы жеңіл, шағын да тартымды, тілі жатық тізбекті ертегілерді, себептік мифтерді, үрейлі әңгімелерді, кейбір батырлық аңыздарды жатқызуға болады.[2]

Өйткені фольклорлық шығармалар баланың қоршаған ортадағы әсемдікті қабылдап, дүниені тануына ықпал етеді және оның таза парак сынды санасы мен жас жүрегін баурап алатын қасиетті күшке ие. Академик-жазушы М.Әуезов: «Біз ауыз әдебиетін зерттей отырып, халық санасындағы Отаншылдық сезімді, халық ұғымындағы адамгершілік гуманизмді, эстетикалық мәдениет пен рухани байлықты сол халықтың өткендегі өмірін, аңсау-арманын, әдет-ғұрпын, халық тәрбиесінің жемісін көреміз», - деп фольклордың тәрбиелік мәнін ашып береді. [3].

Сонымен қатар 7-сыныпта қазақ әдебиетінен оқытылатын «Қыз Жібек» лиро-эпостық жыры-ұлттық әдемілік ұғымының эталоны. Жырда қазақтың салт-дәстүрлері; естурту, жоқтау, зарлай арнау, айтыс, сыңсу т.б кездеседі.

"Қыз Жібек" эпосын махаббат гимні деудің әбден жөні бар. Оның нағыз көркем туындыға айналу процесі жүріп жатқан кезде, яғни XVI-XVIII ғасырлардағы қазақ қоғамында жеке бастың, сезімнің бостандығы, махаббат еркіндігі туралы мәселе мұндай

деңгейде ашық айтыла бермеген, ескі рулық заманның неке мен отбасына қатысты ежеқабыл, қалыңмал, көп әйел алу, әменгерлік сияқты салттары үстем болған. Солай бола тұрса да, "Қыз Жібек" жырының шығуы сол дәуірдің өзінде-ақ халықтың идеал туралы эстетикалық пайым-түсінігінде белгілі бір дәрежеде өзгеріс болғанын айғақтайды. Төлегеннің де, Жібектің де өзіне лайық жар іздеуі, сүйіспеншілікпен үйленуді көздеуі - сол кезеңдегі жастардың ойында, көкірегінде жүрген арманын, мұңын, тілегін аңғартады. Жырдың ел арасында кең тарағанының бір себебі осында болса керек.

Төлеген - қазақ эпосы, тіпті, бүкіл қазақ фольклоры үшін жаңа кейіпкер. Төлеген үшін өмірдің мәні де, сәні де - махаббат, махаббат үшін күресіп, өмір сүру, сүйгеніне үйлену. Сондықтан да болу керек, оның мінезі де, істері де әдеткі эпостағыдай емес. Ол аң да ауламайды, мал да бақпайды, жастайынан ерлік мінез де танытпайды, батырлық өнерді де үйренбейді. "Періште сипатты ұл" боп тууының өзі - оның ерекше сұлу болатынын білдіреді. Демек, ол батыр болмайды: Төлеген кәдімгі батырларша "сағат сайын" өспейді, бозбала кезінде ешбір ерлік іс-әрекет жасамайды. Есесіне он екі жасында өзіне пара-пар сұлу қыз іздей бастайды. Он алты жасқа толғанда ат тұяғы жететін жерді түгел шарлап шығады. Қыз Жібек туралы ести сала ол еш ойланбастан жолға шығады. Оның қызды таңдауы да өзгеше. Қызын көрсеткен әрбір адамға бір жорғадан береді. Тіпті, Төлегеннің өзі Жібекке құда түседі. Бұл да - оның ерекшелігі. Оның құда түсу әдісі де айрықша. Алдымен жұртқа жорға таратып, Шекті еліне "мырзалықпен" танылады да, Қаршыға арқылы Жібекті көруге мүмкіндік алады. Бұл жерде Төлеген тағы бір мінез көрсетеді. Ол Қаршығаның сөзіне сеніп қана Жібекке іңкәр болмайды, мақтаулы қызды өз көзімен көргісі келеді. Яғни, Төлеген қызға сырттай ғашық болғысы келмейді, қызды өзі сынап, өзі тілдесіп қана бағаламақ.

«Қыз Жібек» Е.Г.Брусиловскийдің композиторлық мұрасында тарихи міндетті атқаратын маңызды шығарма есебінде ерекшеленеді: ол тек қазақтың тұңғыш операсы ғана емес, сондай-ақ қазіргі кәсіби шығармашылықта шоқтығы биік, ең үздік туынды болып табылады. Операны қабылдау дәстүрінде партитурасының, спектакілінің, таңқаларлық сахна көрінісінің пайда болуы мен туындау шартының таңғажайып тағдыры мен ортақ мәдениеттер контекстінде маңыздылығы байқалады.

Операдағы сөз компоненттерінің ерекше назарға алынуына бірнеше фактор септігін тигізді: біріншіден, ұлттық тақырып пен ойлау қабілеті ұштасқан ақын-драматург Ғабит Мүсіреповтің қаламынан шыққандығы себеп болды. Сөзсіз: өмірдің байырғы дәстүрлі құрылымдары мен оны қабылдауды либреттоның композициясы мен драматургиясында суреттеген жазушының сезімталдығы, талғамы арқылы алғашқы тараптан материалды құрастыруы шығарманың көркемдік ерекшелігі мен тартымдылығын белгіледі. Екіншіден, «Қыз Жібек» операсы айрықша жанрлық табиғатымен, үшіншіден, оның анықталу дәстүрімен. Музыкатанушылардың жұмысында (әдеттегі «Айман – Шолпан», «Шұға» атты алғашқы музыкалық драмалық қойылымдармен салыстырғанда) «Қыз Жібекте» жетекші міндетті музыка атқаратыны баса айтылған.

«Қыз Жібек» операсында XIX ғасыр мен XX ғасыр басындағы композиторлық шығармашылықтың (мысалы, Жаяу Мұса, Зілқара, Тәттімбет, Мұхит, Мәди, Ыбрай) айқын жекешеленген үлгілері, кейіпкерлердің мінезіне және уақиғаға сәйкес сұрыпталған халықтың ән мен күйін пайдаланып, дәстүрлі өнердің білімпаздары мен оны бағалай білетін өкілдері Құрманбек Жандарбеков, Күләш пен Қанабек Байсейітовтер, Манарбек Ержанов атсалысып, Е.Г.Брусиловскийдің шығармашылық ықылысы мен сезімталдылықпен жүзеге асыруымен қатар, «қазақтың көшпенді тұрмысындағы рухани бастаулары мен әдет-ғұрыпы фольклордың эпикалық үлгісін» айқын бейнелей, «лирикалық-романтикалық поэманың» [5] бірінші бөлімінің негізінде шығарылған либреттоның мазмұны мен құрылысын ерекшеленгеннің арқасында туындының эстетикалық феномені белгіленді.

Еуропаның эстетикалық қабылдау канонынан бас тартып, «Қыз Жібек» операсының сюжетіне ұлттық фольклорлы эпикалық сюжеттік байлам тарапынан алғанда алдымызда «батырдың қыз айттыруы» ұсынылған.

Дәстүрде қызды айттыру мотивтері қазақ эпос шығармаларында жиі кездеседі. Мысалы, Қамбар, қалмақ ханы Қараманмен қанды күреске түсу арқылы өзіне қалыңдықты алады және Алпамыс өзінің қалмақ бәсекелестерін жеңгеннен кейін ғана Гүлбаршын деген зайыбы болады. Бұл сюжет Қыз Жібек туралы эпоспен сабақтасады. Төлегеннің інісі Сансызбай Көрен ханмен бәсекелестікте жеңіп, батыр ретінде ерлікпен құдаласады.

Фольклорлық мәтіндерді көпшілік қауымға, кейінгі өскелең жас ұрпаққа насихаттау жұмыстары заман талабына сай өзгеруі тиіс. Орыс немесе шет ел фольклорына арнап шығарылған еңбектерде, көбіне персонаждар суреттермен беріледі. Ал бізде мұндай жинақтар саусақпен санарлықтай, тіпті жоқтың қасы. Ғылым мен техниканың жаңалықтарын оңтайлы пайдаланып, ертегі, аңыз, хикаяларымыздағы персонаждарды түрлі түсті суреттермен бейнелеп, бүлдіршіндер мен мектеп оқушыларына арналған жинақтарды шығару – уақыт күттірмейтін іс.

Бүгінгі таңда балалардың басым бөлігін әлеуметтік желілер тәрбиелеп жатыр. Жан - жағымызға зер салсақ, фольклорлық дәстүрді жаңғырту мәселесі әлем елдерінде кең етек жайғанын айқын аңғарамыз. Ойыншықтар мен компьютерлік ойындар, анимациялық фильмдер мен кино арқылы заманауи кеңістікті «жаулап» алған өзге жұрттың фольклорлық қаһармандары сол елдердің дәстүрін насихаттап, жастарымызды баурап жүр.

«Баяғы өткен заманда,
Дін мұсылман аманда,
Жейделі Байсын елінде,

Қоңырат деген жерінде... - деп басталатын батырлар жырын тыңдап, қиялында қылышын қынабынан сурып, «астыңғы ерні қыбырлап, үстіңгі ерні жыбырлап, қиналғанда адамша сөйлейтін» арғымағын мініп, жауға шабатын бала қазір қалмады десек, артық айтқандық болмас. Оның орнына қолынан жаңа үлгідегі қалта телефондары мен түрлі модельдегі гаджеттерді тастамай, ғаламтор кеңістігінен шым-шытырық мультфильмдер мен бейнежазбаларды қарайтын жеткіншектеріміз бен бүлдіршіндеріміз өсіп келеді.[6]. Сондықтан да кез келген қазақ баласының батырлық туралы ұғымы Алпамыс, Қобыланды, Ер Тарғын батырлармен, сұлулық туралы ұғымы Құртқа, Гүлбаршын, Ақжүніс бейнелерімен қабыса қоймайды.

Қазақ фольклоры – ұлттық мәдениеттің бір бөлігі. Көркемдік құндылығы жоғары Батырлар жырлары мен Ғашықтық дастандардың кейіпкерлерін визуалдау, оларды қатыстыра отырып сюжетті анимациялық фильмдер мен ойындарды құрастыру арқылы қазақстандық патриотизмді насихаттау, жас ұрпаққа ұлттық тәрбие берудің бір тетігі.

«Фольклордың қай туындысын алсақ та ғибрат айтарлық, жөн-жоба мен үлгі-өнеге көрсетерлік қасиеті мол. Мұның бәрі де халық пікірі, келешек ұрпақты тәрбиелеудің эстетикалық құралы деп тануды қажет етеді. Өйткені, көркемдіктен ләззат алу, әсемдік пен сұлулықты ардақтау, озық мәдениетке бастап, жамандықтан жирендіріп отыру- халықтың талап-талғамының жемісі, сыншылдық көзқарасының нышандары», - деп ғалым Т.Кәкішов фольклор жанрларының жастар тәрбиесіндегі маңызын ашып көрсетеді.

Қазақ фольклоры – жас ұрпаққа дәстүрлі дүниетанымды түсінуге мүмкіндік беретін халық даналығының қайнар көзі. Ол-өмір сүрудің мәні мен мазмұнын, ұлттың тарихи тағдырын, болмысын, дүниетанымын айқындайтын өшпес мұра. Халық ауыз әдебиеті жанрларын тәрбие құралы ретінде пайдаланып балаларды ақылдылыққа, парасаттылыққа, адамгершілікке баулап жауыздық пен күресіп жеңе білуді уағыздаған, әділдікті үйрету маңызды.

Ананың әлдиімен, әженің ертегісімен, отбасында айтылған мақал-мәтелдер бала бойына құндылықтар дарытады. Әрбір адамның туған анасынан басқа төрт анасы, туған тілі, туған жері, туған дәстүрі, туған тарихы болуы керек деп М.Шаханов ағамыз айтқандай, өз тілін, дінін, рухани мәдениетін білген адам, біртіндеп әлемдік мәдениетті үйренеді. Қазақ фольклорындағы бас қаһармандармен өскелең ұрпақты таныстыру жастардың көне мұраны білуге деген талпынысын арттырып қана қоймай түбі бір түркі әлеміне де еркін бойлауына да жол ашады. Қазақ фольклорының құнды мұраларын насихаттау халқымыздың қоршаған

әлемдегі заттар мен табиғи, әлеуметтік құбылыстар туралы наным-түсінігін бүгінгі ұрпақ жатсынбай қабылдауына септігін тигізеді деген сенімдеміз.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Нұрмұхаметова Р. Мектеп жасына дейінгі балаларға қазақ фольклоры арқылы эстетикалық тәрбие беру. Пед.ғыл.кан.дисс., Алматы, 2003 ж., 28,94 б.
2. Қазақ әдебиеті. Энциклопедиялық анықтамалық. — Алматы: «Аруна Ltd.» ЖШС, 2010 жыл. ISBN 9965-26-096-6
3. Ұзақбаева С.А. Балаларға эстетикалық тәрбие берудегі халық дәстүрі. – Алматы, 1990 ж.
4. Гончарова Л.Е. Формирование национальной оперы в Казахстане (оперы Е.Г.Брусилковского). Автореф. дисс. к. иск. – Л., 1969. – 24 с.
5. Ауэзов М. Мысли разных лет. – Алма-Ата: Каз. ГИХЛ, 1961. – С.437.
6. <https://abai.kz/post/179519>
7. Алмаханова Х. Жас өспірімдерге эстетикалық тәрбие. Әдітемелік нұсқау. – Алматы, 1990.
8. Ұзақбаева С.А. Эстетикалық тәрбие негіздері. 13 Дәріс. – Алматы, 1991.
9. Кәкішов Т. Қазақ әдебиетінің сынының тарихы. Алматы, 1994 ж., 448 б.

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ВОКАЛДЫ ЭСТРАДАЛЫҚ ПЕДАГОГИКАНЫҢ ДАМУ ПРОЦЕССТЕРІ (Л.Қ. ТӨЛЕШЕВАНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ НЕГІЗІНДЕ)

Шахаева Сымбат

Т. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық
Өнер академиясының 2-курс магистранты
Қазақстан Республикасы, Алматы қ.
Ғылыми жетекшісі: **Мусагулова Г.Ж.**

Эстрадалық музыкалық өнер ғасырлар бойы «танымал мәдениет» ретінде қарастырылған. Қазақ дәстүрлі қоғамында фольклорлық және ауызша-кәсіби музыканың барлық түрлері: күйші, сал-сері, жыраулардың өнері халық арасында кеңінен таралды және соның арқасында даралық, жанрлық-стиль бағыты, музыкалық үлгінің шығу тегі сақталып қалды. Белгілі бір тарихи уақытқа дейін қазақ қоғамында бұқаралық және академиялық музыка арасында ешқандай шекара болған жоқ, өйткені ауызша жеткізілетін кез келген музыка классика мен жоғары кәсібиліктің үлгісі болып саналды.

Қазақ вокалдық эстрадасы қазіргі әлеуметтік-мәдени өмірдегі жаһандану және әмбебаптандыру процестерімен ғана емес, сонымен қатар соңғы уақытта Қазақстан халқының және ең алдымен этникалық қазақтардың этномәдени өзін-өзі анықтау үрдісінің күшеюімен өзара байланысты ерекше құбылыс ретінде қарастырылады. «Мәдени мұраны сақтау бүгінде көптеген халықтарды алаңдатады. Ал қазір, мәдениеттердің қоғамдық-тарихи аренада интеграциялану кезеңінде этникалық өзгешелігімен ерекшеленетін қазақ халқының музыкалық ойлауын одан әрі дамытудың «локомотиві» ретінде Қазақстанның эстрадалық музыкасының пайда болуы, дамуы туралы мәселе кездейсоқ туындамаған» [3, 295-бет].

Вокалды-эстрадалық музыка қазіргі заманғы бұқаралық мәдениеттің бөлігі болып табылады және сонымен бірге музыкалық фольклордан заманауи эстрадалық орындаушылыққа көшкен жергілікті ұлттық дәстүрлерді бойына «сіңіреді». Осылайша, фольклорлық дереккөз айтарлықтай «модернизацияланады», ал эстраданың өзі өз кезегінде «фольклорланады», табиғаты бойынша халық шығармашылығына жақындайды. Бұл ретте дәстүрліліктің, тамырдың шешуші көрсеткіші қазақ вокалдық-эстрадалық орындауының ерекше сапасының болуы болып табылады.

Бұл эстраданың ұлттық вокалдық өнері өзінің мәні бойынша жаңа коммуникациялар жүйесінің таралуына байланысты 60-80 жылдардағы урбанизация жағдайында ірі этникалық

топтардың қажеттіліктеріне тікелей жауап ретінде туындайтын қазіргі қазақ фольклорының бір бағытына іс жүзінде теңестірілетінін білдіреді.

Біздің ойымызша, бұқаралық музыкалық мәдениетпен салыстырғанда «вокалдық эстрада» ұғымы отандық музыка индустриясында берік орнықты және нығайды, оның өскіндері XX ғасырдың бірінші жартысында, социалистік «дәуірдің» басталуымен, қазақ халқының өмірін түбегейлі өзгертіп, нәтижесінде төңкеріс тудырған мәдениеттер саласына енді.

Жаңа саяси ортада қалыптасқан мәдени-өркениетті жағдай көптеген ғасырлар бойы әлемдік кеңістіктегі бүкіл адамзатқа тән адамгершілік қасиеттерді, жоғары адамгершілік және эстетикалық құндылықтарды насихаттайтын өмірге белгілі бір рухани – мәдени көзқарасы бар қазақтың дәстүрлі, кәсіби өнерінің (ән, аспаптық музыка-күй) одан әрі дамуына әрдайым ықпал ете бермеді.

Дәл сол жылдары (30 жылдардың басында) Қазақстанның кәсіби музыка өнерінде халықтың кең тобына белгісіз академиялық музыканың вокалдық және аспаптық жанрлары қарқынды дами бастады. Алғашқы ұлттық симфониялар, опералар пайда болды, хор капелласы, қазақ халық аспаптар оркестрі сияқты шығармашылық ұжымдар құрыла бастады, М.Ахметовтың алғашқы вальстары, романстары мен әндері дүниеге келе бастады, [1]. «Қазақ музыкасындағы әуеннің интонациялық және ырғақтары еуропалық музыкаға бейімделіп түбегейлі өзгерді» [5].

Ән жанрындағы барлық түбегейлі қайта құру процесінде екі көп деңгейлі бағыт пайда болды, соның ішінде:

- еуропалық музыканың жазбаша дәстүрімен қазақ ауызша дәстүрлі музыкасының синтезі (музыкалық тіл саласы);

- кеңестік бұқаралық (ол арқылы және Батыс) музыканың қазақ ән дәстүрімен (жанрлық сала) синтезі [4].

1991 жылы Қазақстан Республикасы Тәуелсіздігінің келуімен әлеуметтік-мәдени атмосфера одан да бай және стилистикалық жағынан гетерогенді бола басталы, мұнда музыкалық мәдениеттің алуан түрлі құбылыстары тығыз байланыста болады, кейде қатал, бәсекелестік күресте кездеседі. Сонымен қатар, қазақ халық әні сияқты «культтік жанр» шығармашылық дағдарыстың «жолағына» еніп, соның салдарынан ол іс жүзінде артта қалады.

Қазақ вокалдық эстрадасы өзінің отандық музыкалық мәдениетте пайда болуының басынан бастап, елдің көркемдік өміріне белсенді қатыса отырып, мәдени - тарихи даму процесінде үздіксіз жаңарып, дамып, өзгере отырып, әртүрлі стильдік бағыттарда өз позициясын біртіндеп бекітті деп сеніммен айтуға болады.

Олардың негізгілері келесі әртістердің шығармашылықтарымен байланысты: Ш.Қалдаяқов, Н.Тілендиев, А.Еспаев, А.Бейсеуов және т. б. сынды көркемөнерпаздар мен кәсіби композиторлар. Ұсынылған стильдегі әндердің шығармашылық өмірі қазіргі кезеңде жалғасып, еліміздің басты эстрадалық сахналарында жаңа мазмұнмен толтырылғаны айқын. Негізінен, мұндай қойылымдар Е.Хасанғалиев, Н.Нүсіпжанов, Л.Төлешева, В.Қармысова, Л.Кесоглу, Е. Әбілтаев және басқа да әртістердің есімдерімен байланысты. Сонымен қатар, жас орындаушыларға арналған фестивальдердің барлық түрлерін жүйелі түрде өткізу бұл жанрдың біртіндеп «ретро-стильге» айналатындығын айқын көрсетеді. Бұл кез келген эстрадалық-орындаушылық процестің жұмыс істеуінің объективті шарттарының бірін қарастырады.

Сол кездегі әртістердің міндеті қазақстандық композиторлардың шығармашылығын насихаттау ғана емес, сонымен қатар уақыт талаптарына сәйкес концерттік нөмірлерді кәсіби түсіндіру болды. Маэстроның Қазақ радиосы мен теледидарындағы әріптесі, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген әртісі Люция Төлешева: «жас орындаушылардың алдына қойылған міндеттер оңай болған жоқ-барынша қысқа мерзімде (бір күн) жаңа туындыны үйреніп, жазып, концерттік нұсқада орындау қажет болды. Әншінің репертуары үлкен болды

(500-ден астам ән) патриоттықтан халықтық әндерге дейін. Мұндай репертуарды тек жоғары кәсіби орындаушы ғана көтере алады» [2] деген болатын.

Қазақстандағы вокалды-эстрадалық педагогикада көрнекті педагог және әртіс Л.Қ. Төлешеваның шығармашылығы өте маңызды орын алады. Оның елдегі өнердің осы саласын дамытуға қосқан үлесі баға жетпес. Л.Қ. Төлешева жетекші педагог, сондай-ақ Қазақстанда танылған вокалды-эстрадалық педагогиканың бірегей әдістемелерінің авторы болып табылады. Оның вокалды-эстрадалық педагогиканы зерттеу мен дамытудағы шығармашылық жолы педагогтар мен әртістердің кейінгі ұрпақтарына жол ашты. Л.Қ.Төлешеваның мұрасына негізделген Қазақстандағы вокалды-эстрадалық педагогиканы дамыту процестері вокалды өнердің техникалық дағдыларын, көркемдік мәнерлілігін, сондай-ақ музыкалық дәстүр мен мәдени контекстті терең түсінуді қамтитын оқытуға көп деңгейлі көзқараспен ерекшеленеді. Оның оқыту әдістері Қазақ музыкасының дәстүрлерінен шабыт алады, алайда олар қазіргі заманғы үрдістер мен әдістемелерді біріктіріп, вокал мен эстрадалық өнерді оқытуды әртүрлі жастағы және дайындық деңгейіндегі студенттер үшін қолжетімді әрі тиімді етеді.

Осылайша, Л.Қ. Төлешеваның шығармашылығы негізінде Қазақстандағы вокалды-эстрадалық педагогиканың даму процестерін зерттеу оның елдегі заманауи мәдени және білім беру практикасын қалыптастыруға қосқан үлесінің маңыздылығын түсінуге мүмкіндік береді.

Оның керемет мұрасының басты орнын «орындаушылық өнердің теориясы мен әдістемесі» атты ықпалды оқулық алады. Бұл жан-жақты опус оның көркемдік шеберлікті дамытуға және орындаушылық өнер саласындағы таланттарды тәрбиелеуге деген адалдығының дәлелі болып табылады. Аспиранттарға, магистранттарға, докторанттарға және өнерге маманданған жоғары оқу орындарының оқытушыларына арналған бұл түпнұсқа жұмыс Л.Төлешеваның тәжірибесі мен педагогикалық көзқарасының мәнін көрсетеді [6].

Авторы Л.Қ.Төлешева болып табылатын «орындаушылық өнердің теориясы мен әдістемесі» оқулығы аясында өнер саласында маманданған жоғары оқу орындарының аспиранттарына, магистранттарына, докторанттарына және оқытушыларына арналған жан-жақты нұсқаулық ұсынылған. Мәтінде студенттердің білім беру саяхаты аясында олардың практикалық қолданылуын түсіндіретін әдіснамалық және педагогикалық міндеттер көрсетілген. Бұл академиялық үлес артикуляция дәлдігін, вокалды шеберлікті және ырғақты ептілікті дамытуға көмектесу үшін мұқият әзірленген бірқатар жаттығуларды қамтиды.

Осы ғылыми жұмыста қарастырылған негізгі элементтерге вокалды-педагогикалық жүйенің тұжырымдамасы, вокалды оқытуға қатысты педагогикалық әдістер, вокалды және тыныс алу жүйелерін оқытудың негізгі принциптері, жеке қамқорлыққа деген қажеттілік, репертуарды таңдаудың сыни сипаты және оның вокалистті тәрбиелеудегі рөлі, вокалды оқытудағы этикалық аспект жатады. Сонымен қатар, жұмыс Батыс джаз классикасынан алынған музыкалық мотивтерді қосуды қамтиды, бұл музыканттардың импровизациялық талантын дамытуға ықпал етеді.

Бұл академиялық жұмыста басты орын эстрада орындаушыларының қызметіндегі жүйеліліктің маңыздылығына баса назар аударады. Оқулықта бекітілген бұл негізгі принциптер әртүрлі көркемдік бағыттарды шығармашылық зерттеуге ықпал ету үшін маңызды құндылық болып табылады.

Студенттердің туа біткен таланттары мен ұмтылыстары білім беру процесінде шешуші рөл атқарса да, жоғары кәсібилігі мен бай тәжірибесі бар тәжірибелі оқытушының рөлі жаңадан келе жатқан эстрада әншілерін дайындауда жетекші орын алатынын мойындау өте маңызды. Бұл процеске жарық түсіру үшін отандық поп-музыканың эволюциясын жаңа траекториялар бойынша басқаруға қабілетті, жалыны мен әлеуеті бар бастаушы таланттарды дамыту үшін қажет осы саладағы корифейлердің жұмысын мұқият зерделеу және талдау қажет.

Әрі қарай, «вокалды педагогикалық жүйені анықтау» деп аталатын бөлімде автор вокалды педагогиканың мақсаттары мен міндеттерінің квинтэссенциясын қарастырады,

оларды жалпы принциптерге сәйкес мұқият ұйымдастырады. Бұл құрылым музыкалық-теориялық түсінік пен практикалық музыкалық шеберлік арасындағы маңызды өзара әрекеттесуді көрсетеді. Вокалдың техникаларын меңгеру кәсіби музыкантты тәрбиелеудің негізі ретінде қарастырылады, бұл музыка теориясы мен тарихын терең түсіну қажеттілігін көрсетеді. Резонатордың функционалдығын дамытумен, фальцет шеберлігімен және тыныс алумен сипатталатын вокал мен техникалық нақтылау арасындағы симбиотикалық байланыс тұтас оқытудың маңыздылығын көрсетеді. Көркемдік және орындаушылық білім-бұл парадигманың шыңы, әртістің өз қойылымының мәні мен эмоционалды фонын игеру және айқын жеткізу қабілетін көрсетеді.

Ән айтуды оқытуда қолданылатын әдістерге келетін болсақ, автор студенттермен мазмұнды диалогтардан басталатын педагогикалық тәсілді ұстанады. Бұл өзара әрекеттесу эрудиция, интеллект және көркемдік бейімділік сияқты негізгі қасиеттерді бағалау құралы ретінде қызмет етеді. Болашақ әншілердің физиологиялық аспектілері мен денсаулық жағдайын егжей-тегжейлі бағалау өте маңызды, өйткені бұл вокалдық аспаптың зиянды әсерін болдырмайды. Ән айту кезінде қолданылатын ырғақты, есту өткірлігін, вокалдық диапазонды және тыныс алу түрін әдістемелік бағалау педагогикалық тәсілдің ұқыптылығын тағы бір рет көрсетеді. Осы құзыреттілік шеңберіндегі қосымша өлшем вокалдық және артикуляциялық қасиеттерді бағалауды, сондай-ақ ықтимал сөйлеу бұзылыстарын ерте анықтауды қамтиды, екеуі де оқу процесінің тиімділігіне айтарлықтай ықпал етеді.

Вокалдық педагогиканың негізінде жатқан принциптер мен әдіснамалар саласына сілтеме жасай отырып, мәтінде мұғалімдердің көп қырлы жауапкершілігі түсіндіріледі. Нұсқаушылардың рөлі практикалық дағдыларды, соның ішінде тұтас дүниетанымды қалыптастыруды және студенттердің шығармашылық қабілеттерін тәрбиелеуді қалыптастыру шеңберінен шығады. Бір қызығы, бұл педагогикалық жүйе жеке темперамент пен бейімділікті анықтау үшін психология мен анатомияға сүйенеді, осылайша оқуды оқушылардың қасиеттерімен үйлесетін етіп бағыттайды. Әншілерді даярлаудың теориялық ландшафтындағы түбегейлі алшақтық автономды вокалдық техниканың негіздеріне жатады. Осылайша, теория оқытудың жан-жақты парадигмаларын зерттейді, ал әдістеме мәселелерді мамандандырылған пән немесе пәндік сала тұрғысынан қарастырады.

«Оқыту теориясының негізгі принциптері» туралы пікірталастардың арасында көптеген мамандандырылған әдістерге негіз болатын іргелі аспект пайда болады және вокалды оқыту да ерекшелік емес. Білім беру принциптері өзара байланысты және бір-біріне әсер етеді. Олардың ішіндегі ең бастысы-қарапайымнан күрделіге қол жеткізуді жеңілдететін материалды әдістемелік дәйектілік принципі. Вокалдық дағдыларды игеру кезінде құрылымдық траекторияны сақтаудың маңыздылығы орын алады. Егжей-тегжейлі әдістемелік ұсыныстар, қысқаша ұсынылғанымен, осы ғылыми жұмыстың тереңдігін көрсететін әрі қарай зерттеу мен ассимиляцияны ұсынады.

Осылайша, Л.Қ.Төлешеваның «орындаушылық өнердің теориясы мен әдістемесі» атты іргелі жұмысы оның көркемдік кемелдік пен білімге деген ұмтылысының айғағы болып табылады. Педагогикалық түсініктің шамшырағы бола отырып, оның үлесі оқулық беттерінен тыс резонанс тудырады, студенттер мен оқытушылардың шығармашылық траекторияларын қалыптастырады. Теория мен практиканы жақындастыруға мызғымас міндеттеменің арқасында Л.Қ. Төлешеваның мұрасы адамдарды орындаушылық өнердің серпінді саласында шабыттандырып, бағыттауды жалғастыруда.

Л.Қ. Төлешеваның вокалдық-эстрадалық педагогика саласындағы әдістемесі музыкалық техниканы, көркемдік мәнерлілік пен мәдени контекстті терең түсінумен ерекшеленеді. Оның тәсілі вокал өнерінің классикалық принциптерін заманауи әдістермен үйлестіруге негізделген, бұл студенттерге орындаудың даралығын сақтай отырып, өздерінің вокалдық әлеуетін толық дамытуға мүмкіндік береді. Оқу-әдістеменің негізгі ерекшеліктерінің бірі – дауысты қалыптастырудың ерекше тәсілі. Ол әр оқушының дауысының ауқымын және экспрессивтілігін дамытуға ерекше назар аударады, бұл олардың бірегей дыбысын ашуға көмектеседі. Сонымен қатар, ол сапалы вокалды орындауды

қалыптастыруға негіз болатын дұрыс тыныс алуға, артикуляцияға және интонацияға назар аударады. Л.Қ. Төлешева әдістемесінің тағы бір маңызды құрамдас бөлігі-сахналық шеберлікті дамыту. Ол студенттерге сахналық ұялшақтықты жеңуге, аудитория алдында сенімді өнер көрсетуге және эмоцияларды орындау арқылы тиімді жеткізуге көмектеседі. Оның оқытуға деген көзқарасы актерлік шеберлікпен жұмыс жасауды қамтиды, бұл оның техникасын көркем тұлғаны қалыптастыру үшін жан-жақты және тиімді етеді.

Л.Қ. Төлешева әдістемесінің негізгі принциптері-даралық, шығармашылық және музыкаға деген сүйіспеншілік. Ол әр студенттің ерекше музыкалық қабілеттерін дамытуға және оларға вокалдық өнер әлемінде өз дауыстарын табуға көмектесуге тырысады. Оның әдістемесі әр оқушының қажеттіліктерін терең түсінумен және олардың жеке ерекшеліктерін ескере отырып, оқуға жақындауға дайын болуымен ерекшеленеді.

Л.Қ. Төлешеваның жетекшілігімен ашылған «Т-МАЖ» мектебі Қазақстанда вокалдық өнерді дамытуға бағытталған бірегей білім беру жобасы болып табылады. Л.Қ. Төлешеваның бай шығармашылық мұрасы мен кәсіби тәжірибесіне сүйене отырып, «Т-МАЖ» мектебі елдегі жетекші музыкалық білім беру орталықтарының бірі болып табылады. «Т-МАЖ» ерекшелігі-әр оқушыға терең және жеке көзқараспен жұмыс жасау. Оқу бағдарламасы әр студенттің жеке қабілеттері мен қажеттіліктерін ескере отырып, олардың шығармашылық қабілеттерін толық ашуға көмектесетін етіп жасалған. Бұл вокалдық дағдылар мен көркемдік шеберлікті дамытуда жоғары нәтижелерге қол жеткізуге мүмкіндік береді.

«Т-МАЖ» бағыты тек вокалды орындауды техникалық жетілдіруге ғана емес, сонымен қатар әр студенттің көркемдік даралығын қалыптастыруға бағытталған. Мектеп оқушыларды музыка арқылы өз сезімдері мен эмоцияларын білдіре алатын техникалық сауатты орындаушылар ретінде дамытуды мақсат етеді, бұл оларды вокалды-эстрадалық өнер саласында көркемдік тұрғыдан маңызды етеді. Сапалы білім мен оқытудың инновациялық тәсілдерінің арқасында Люция Төлешеваның «Т-МАЖ» мектебі Қазақстанда танылған Музыкалық білім беру орталығына ғана емес, сонымен қатар Вокалдық өнер саласындағы жаңа таланттар мен кәсіпқойларды қалыптастыру алаңына айналды.

Жеке оқытудан басқа, Люция Тулешеваның «Т-МАЖ» мектебі ұжымдық музыка мен сахналық шеберлікті дамытуға бағытталған әртүрлі топтық сабақтар мен шеберлік сабақтарын ұсынады. Бұл студенттерге тек оқытушылардан ғана емес, әріптестерінен де білім алуға, тәжірибе алмасуға және бір-бірін жаңа биіктерге шабыттандыруға мүмкіндік береді.

«Т-МАЖ» мектебінің басты ерекшеліктерінің бірі студенттерді музыкалық жобалар мен қойылымдарға белсенді тарту болып табылады. Студенттер концерттерге, фестивальдерге, байқауларға және басқа да музыкалық іс-шараларға қатыса алады, бұл олардың сахналық тәжірибесі мен аудитория алдындағы сенімділігіне ықпал етеді.

«Т-МАЖ» мектебінің жұмыс бағыты сонымен қатар сабақтардың аудио және бейне жазбалары, онлайн сабақтар және қашықтықтан оқыту сияқты оқытуда заманауи технологияларды пайдалануды қамтиды. Бұл оқушылардың географиясын кеңейтуге және тіпті шалғай аймақтарда да сапалы вокалдық өнер біліміне қол жеткізуге мүмкіндік береді.

Жалпы, Л.Қ.Төлешеваның «Т-МАЖ» мектебі вокалдық-эстрадалық өнер саласында кәсіби өсуге және өзін-өзі көрсетуге ұмтылатындар үшін оазис болып табылады. Оның оқуға деген ерекше көзқарасы, жемісті шығармашылық ортасы және жоғары кәсіби стандарты бұл мектепті Қазақстанның музыка саласындағы үздік білім беру мекемелерінің біріне айналдырады.

Қорытындылай келе, Люция Қажығалиқызы Төлешеваның шығармашылығымен бейнеленген Қазақстандағы вокалдық-эстрадалық педагогиканың даму процестері осы елдегі Музыкалық білім беру эволюциясының бірегей жолын білдіреді. Оның өнердің осы саласын дамытуға қосқан елеулі үлесі әртістер мен педагогтардың жас буынына, сондай-ақ Қазақстанда заманауи мәдени тәжірибені қалыптастыруға зор әсер етті. Л.Қ.Төлешеваның вокалдық өнердің дәстүрлі принциптерін заманауи тәсілдермен синтездеуге негізделген әдістемесі музыкалық техниканы, көркемдік экспрессивтілік пен мәдени контексті терең

түсінумен ерекшеленеді. Ол студенттердің бойында тек техникалық шеберлікті ғана емес, сонымен қатар олардың ерекше вокалдық әлеуетін ашуға көмектесетін орындаушылық даралығын дамытуға тырысады.

Л.Қ. Төлешева әдістемесінің негізгі ерекшеліктерінің бірі-әр оқушыға жеке көзқарас. Бұл студенттердің шығармашылық өсуіне қолайлы жағдай жасай отырып, олардың жеке қабілеттері мен қажеттіліктерін ескеруге мүмкіндік береді. Ол сондай-ақ студенттерді ұжымдық жобалар мен іс-шараларға белсенді түрде тартып, олардың сахналық тәжірибесі мен аудитория алдындағы сенімділігін арттырады.

Л.Қ. Төлешеваның шығармашылығы негізінде Қазақстанда вокалдық-эстрадалық педагогиканы дамыту процестері елімізде Музыкалық білім беруді таратуға және насихаттауға бағытталған түрлі білім беру және мәдени бастамаларда да көрініс табады. Оның «Т-МАЖ» мектебі Музыкалық білім берудің танымал орталығына ғана емес, сонымен қатар Вокалдық өнер саласындағы жаңа таланттар мен кәсіпқойларды қалыптастыруға арналған алаңға айналды. Сонымен қатар, Л.Қ. Төлешеваның әдістемесі Қазақстандағы түрлі білім беру мекемелері мен жобаларына белсенді түрде енгізіліп, елдегі Музыкалық білім беру сапасын арттыруға және вокалдық-эстрадалық педагогика саласында жоғары білікті мамандарды даярлауға ықпал етеді.

Осылайша, Л.Қ. Төлешеваның шығармашылығы негізінде Қазақстандағы вокалдық-эстрадалық педагогиканың даму процестері оқытудың инновациялық әдістері мен тәсілдерін ғана емес, сонымен қатар елдің музыкалық дәстүрі мен мәдени мұрасын терең құрметтеуді де көрсетеді. Оның жұмысы музыканттар мен әртістердің жас буынын шабыттандырады және қуантады, олардың шығармашылығын ашуға және өнерде жаңа биіктерге жетуге көмектеседі.

Сондай-ақ тез өзгеретін әлем мен музыка индустриясы контекстінде Л.Қ. Төлешеваның әдістемесін одан әрі дамыту мен жетілдірудің маңыздылығын атап өткен жөн. Технологиялық инновациялар мен аудиторияның өзгеретін талғамдарын ескере отырып, музыканттардың болашақ ұрпақтары үшін өзекті және тиімді болып қалуы үшін оқыту әдістемесін үнемі бейімдеу маңызды.

Жалпы, Л.Қ. Төлешеваның шығармашылығы негізінде Қазақстанда вокалдық-эстрадалық педагогиканы дамыту процестері елдегі музыкалық мәдениет пен білім беруді нығайту мен кеңейтудің маңызды факторы болып табылады. Әр студентке жеке көзқарасқа, музыкалық техника мен көркемдік мәнерлілікті терең түсінуге, сондай-ақ мәдени дәстүрлерді құрметтеуге негізделген оның әдістемесі жас музыканттардың жүрегінде және оның ісін жалғастыруға және Қазақстан өнерін әлемде дәріптеу барысында өшпес із қалдырады.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Ахметова М. Музыкальные особенности казахской народной песни // Музыкальная культура Казахстана: сб. науч. статей. – Алма-Ата: Казгосиздат, 1955. – С.28-45
2. Қоскелдиева Сұлтан Д., ҚР Еңбек сіңірген әртісі Л. Төлешевамен жеке әңгімесінен.
3. Мусагулова Г.Ж., Кайсиди И.Г. Национальный код в эстраде Казахстана // Материалы международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы современной музыкальной тюркологии» – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2018. – С. 294-299.
4. Найдорф М. Об особенностях музыкальной культуры массового media- пространства. - М.: Искусство, 1978. – 188 с.
5. Омарова А. Эстрадная песня в культуре Казахстана: дипл.раб. – Алматы, 2003. – 21 с.
6. Тулешева Л.К.. Теория и методика исполнительского искусства. Алматы. – 2004.

СУЫРЫПСАЛМА ТАПСЫРМАЛАРЫН МУЗЫКА САБАҒЫНДА ҚОЛДАНУДЫҢ БҮГІНГІ ЖАҒДАЙЫ

Сағызбай Әдемі

Қыздар ұлттық педагогикалық университетінің 2-курс магистранты
Қазақстан Республикасы, Алматы қ.
Ғылыми жетекшісі: **Уразалиева М.А.**

Музыка сабағы мектептегі қызықты әрі ерекше сабақтардың бірі де бірегейі. Басқа пәндерден ерекшелігі – өнер сабағы екендігінде. Сабақ барысында теориялық тұрғыдан ақпарат алып қана қоймай, оқушы қызығушылығын арттыратын тапсырмалар мен музыкалық аспаптардың қолдануымен айрықша. Ал бұндай практикалық әдістер бала бойындағы шығармашылық дағдысын дамытып, таным әрекетін жоғарылатуға мүмкіндік береді. Сондай музыка сабағында қолданатын әдістердің ішіндегі ең озығы – суырыпсалма тапсырмалары.

Қазіргі қоғам талабы – заманға сай өсу жолындағы, жан-жақты қабілеттерімен ерекше, көсбасшылық сипатта жүргізе алатын, шығармашылық қабілеті басым, тығырықтан тосылмай жол табатын, ұйымдастырушы әрі интелектісі жоғары білімді де зерек тұлғаны қалыптастыру. Тұлғаны қалыптастыру, біріншіден, ата-ананың мойнындағы парыз болса, екіншіден, мектептегі ұстаз алдындағы борыш. Әрбір ұстаз алдында отырған оқушысының болашақта өмірден өз орны бар тұлға етіп шығару, жолнұсқау әрекетін өзінің еншісіне алады. Мектепте жүргізілетін әр пәннің алдына қойған мақсаты да сол. Ал, басқа пәндерден бөлек баланы шығармашыл тұлға ретінде дамытудың бірден-бір тәсілі – музыка сабағындағы әрекеттер.

Қазақстандағы орта білімді дамыту тұжырымдамасына сәйкес оқушыға этикалық, эстетикалық тәрбие беріп, дүниетанымдық көзқарасы кең, білімділік, адамгершілік мақсатта тәрбиелеуде музыка пәнінің маңызы зор. Музыка сабағындағы тәрбиелік жүйе балаларды өнер арқылы құндылықтар маңызын бойына сіңіріп, адамдық қасиетті, мәдениеттілік пен көркемдік талғамды, шығармашылық қабілетті дамытады. Оқыту барысында рухани құндылықтардың маңызын тереңінен ашып, қазақ халқының ежелден бері келе жатқан салт-дәстүрін, әдет-ғұрпын, мәдениетін, тарихын, музыкалық өнерін бала бойына сіңіріп, қайтадан жандандыру әрекетін іске асырады.

Қазіргі уақытта Қазақстандағы білім берудің негізгі бағыттарының бірі оқыту мен тәрбие процесін ізгілендіру, мақсатты бағдарларды өзгерту, эстетикалық цикл бағдарламаларын жаңарту, мұғалімдерге педагогикалық шығармашылыққа еркіндік беру. Осындай бағыттар жүйесінде жеке тұлғаны дамыту мен оқыту арасындағы жаңа қатынастарды табуға деген қызығушылық пайда болады. Осындай жаңа қатынастарды бекіту шығармашылық құру процестеріне қатысу қажеттілігі артқан кезде тұлғаның осындай өміріне алып келеді. Ал бұндай шығармашылық құру процесі мектептегі музыка сабағынан орын алады.

Музыка сабағы өнер сабағы болғандықтан, халқымыздың ертеден бүгінге дейін ұрпақтан-ұрпаққа мирас болып келе жатқан музыка өнерінің құндылығын дәріптейді. Музыка өнері ән мен күй арқылы ғана шектелмей, бишілік, тұрмыс-салт жырлары, жыраулық дәстүр, айтыс өнері сынды сан алуан мәдени құндылықтар қазақтың өнерге бай екенін дәлелдеп келе жатыр. Және сол арқылы бала бойына халықтық дәстүрлерді дарыта отырып, түрлі көзқараспен көрсететін тапсырмаларды асқан дарындықпен орындау арқылы шығармашылық қасиетін дамыта алады. Ал шығармашылықтың жоспарсыз, өз еркінде жалғастырып, тез әрі ұтымды жауап беру тұрғысынан суырыпсалмалық дағдының әрекеті орасан.

Суырыпсалма – бұл жасалатын үдеріс те, дайын болатын әрекет түрі де сәйкес келетін шығармашылық қызметтің ерекше түрі. Суырыпсалмада алғашқы шығармашылық бөлімі және шығармашылық процесстің барлық кезеңдері бар (Б.М.Рунин). Ол шығармашылықтың

түрі де, компоненті де бола алатындықтан, кез келген іс-әрекетке шығармашылық белгілерін береді (В.Н.Харькин) [1, 6 б]. Осылайша, суырыпсалма – бұл шығармашылыққа деген қызығушылықты қалыптастыруға ықпал ететін, алдын-ала дайындықсыз өнімді құрудың күрделі психологиялық үдерісі. Суырыпсалманың тарихи тамыры өте тереңде жатыр. Соның ішінде суырыпсалма әрекеті бастау алғаны бұл – айтыс өнері.

Айтыс өнері – қазақ халқының ежелден бері құндылығын жоғалтпаған ауыз әдебиетіндегі поэзиялық жанр, ерекше өнер түрі. Айтыс екі адамның бір-бірімен өзара кездесіп, топ алдында суырылып бетпе-бет шайқасқа түсетін ортасы. Қолындағы аспабымен жыр шертіп, бірін-бірі сүріндіріп, кемшіл тұстарын алға тартып, өз жадынан ұтымды әзіл мен сөз таба білу өнері. Тек қана жеңіске жетуді көздемей, бір-бірін мадақтап, ел-жұртын жырға қосып, одан қалса ел ішіндегі келелі мәселелерді ортаға салып, шешімін табуға тырысып отырған. Бәдік айтыс, қыз бен жігіт айтысы, өлі мен тірі айтысы, жануарлар мен иесінің айтысы, жеңге мен қайны айтысы, салт айтыс, жұмбақ айтыс, қайым айтыс сынды бірнеше түрлері бар айтыстық өнердің қанаты кеңге жайылғанын білеміз.

Одан бөлек, жанры бойынша түре айтыс және сүре айтыс болып та бөлінеді. Түре айтысқа бір-бір ауыз өлеңмен тоқтасып, жалғастырылатын айтыс түрі жатса, сүре айтысқа беделі биік, сөздің жілігін шағып, майын ішкен сөз жүйріктерінің айтысы енеді. Бұл айтыстың ең шыңырау шегіне жеткен, халқымызда ерекше орынға ие көркемдік жағынан күні бүгінге дейін үлгі болып келе жатқан «Ақсұлу мен Кеншімбай», «Әсет пен Ырысжан», «Кемпірбай мен Шөже», «Сүйінбай мен Қатаған», «Жамбыл мен Құлмамбет», «Молда Мұса мен Манат қыз», «Орынбай мен Тоғжан», «Біржан мен Сара» секілді саңлақтардың айтысы жатады. Осындай қазақ өнерінің озық үлгісін дәріптеген айтыстың ерекшелігі суырыпсалма болғандықтан, суырыпсалмалық дағдының бүгінгі күнде орта мектептердегі музыка сабағында қолданылуын қарастырайық [2].

Көптеген педагогикалық зерттеулердің мазмұны дамушы тұлғаның шығармашылық мазмұнын ашуға арналған. Бұл мәселенің дамуын алғаш рет Б.В.Асафьевтің еңбектерінен кездестіреміз. Және оның тұжырымдамасын жалғастырушы әрі шәкірті Д.Б.Кабалевский 70-ші жылдары жалпы білім беретін мектептерге арналған музыка бағдарламасына жаңа элемент, атап айтқанда, суырыпсалманы шығармашылық қызметтің бір түрі ретінде енгізді. Б.В.Асафьев пен Д.Б.Кабалевскийдің идеяларын Л.В.Горюнова мен Л.В.Школяр жалғастырды және одан әрі дамытты. В.Н.Харькин өзінің монографиясында суырыпсалманың педагогикалық мәселесін ашты [1, 13 б].

Балалар шығармашылығы проблемасы психология мен педагогикада әлі де өзекті болып табылады, өйткені оны шешу жолы баланың жалпы дамуы мен жетілу проблемасымен тікелей байланысты. Л.С.Выготский, А.Н.Леонтьев, Б.М.Теплов, К.В.Тарасованың зерттеулері қызығушылық тудырады, онда балалардың тәрбие мен оқытудағы көркемдік-шығармашылық қызметінің жетекші рөлі көрсетілген. Бұл авторлардың еңбектерінде шығармашылық бала үшін табиғи, оның қажеттіліктері мен мүмкіндіктеріне сәйкес келетіндігі атап өтілген, дегенмен Б.М.Теплов балалардың әр түрлі көркемдік іс-әрекеттерінде біркелкі ұсынылмаған. Балалар шығармашылығындағы импровизация туралы Н.К.Крупская, Н.Я.Брюсова, А.В.Луначарский, П.П.Блонский жазды. Балалар шығармашылығы ерте жастан импровизациялық сипатта болады деген ойды Б.П.Юсов айтты [3, 27 б].

Осындай шетелдік ғалымдар зерттеулер негізінде суырыпсалма дағдысының педагогикалық қызметке, соның ішінде музыкалық-педагогикалық процесстің өзегі болғанын білеміз. Педагогикалық перспектива мен бастауыш сыныптағы музыка сабағында жүргізілетін музыкалық суырыпсалманың ерекшеліктерін көрсетті: баланың рухани әлеммен байланысы, оқушылардың өздігінен әрекет етуге талапшылдығы, бір-бірімен қарым-қатынастың орнауы, музыкаға деген шығармашылық қызығушылықтың көрініс табуы; интуицияның, музыкалық қиялдау мен елестетудің дамуы; музыкалық мүмкіндіктерді еркін меңгеру мен шығармашылық іс-әрекеттің барлық құралдарын пайдалануы.

Теориялық-педагогикалық және мұғалімнің әдіснамалық негізіндегі іс-әрекеті бастауыш сынып оқушыларының музыка сабағындағы шығармашылық суырыпсалмаға қызығушылығын көрсетті (сабақ берудегі шығармашылық бағыт, шығармашылық елестетудің өздігінен және белсенді түрде дамуы, жеке және ұжымдық сабақ формаларының өзара үйлесімділігі).

Музыка сабағындағы бастауыш сынып оқушыларының музыкалық суырыпсалманың жүзеге асуын қамтамасыз ететін педагогикалық фактордың теориялық бөлігі анықталды (жеке көзқарас; қызмет түрлерінің әртүрлілігі (би, әдеби, театрлық); баланың қызығушылығын ескеру; сабақтардың шығармашылық бағыты және т. б.).

Балалардың жас мүмкіндіктері – жас оқушылармен жұмыс жасаудағы музыкалық суырыпсалманың деңгейі мен формалары анықталады. Сабақта шығармашылық тапсырманы орындай отырып, балалар: 1) бір немесе екі музыкалық сөйлемнен тұратын ритм, әзіл, ән шығара алады; 2) басталған әуенді ән айту, қол белгілерімен көрсету немесе аспаптағы кез келген дыбыстан кейін таңдау арқылы ноталар жазу арқылы жалғастыра алады; 3) берілген әуеннің соңын аяқтайды; 4) жазылған әнді басқа регистрде жазу және ойнату, 5) орындалатын әннің қарқынын қалауы бойынша өзгерту [4]

Ал қазіргі кездегі жалпы білім беретін орта мектептердегі бастауыш сынып оқушыларының музыка сабағындағы музыкалық суырыпсалма жағдайын қарастырайық. Музыка сабағында жүргізілетін түрлі тапсырмалар баланың шығармашылық даму деңгейін жоғарылатуға жағдай жасайды. Ал, бастауыш сыныптағы балалар қабылдауы ересек балаларға қарағанда өте тез, бірақ түсіну деңгейі төменірек қалыпта кездеседі. Сондықтан, музыкалық шығармашылық дамуын жүзеге асырудың ең тиімді уақыты осы кіші жастан бастау алады.

Бүгінгі музыка сабағын бір жүйеге келтіру мақсатында елімізде түрлі бағдарламалар жасақталды. Соның ішіндегісі, орта мектептерде қолданылысқа ие «Жалпы білім беретін орта мектептердегі музыка бағдарламасы». Бірінші сынып пен алтыншы сынып арасындағы бекітілген оқу жоспары мен әдістемесіне сүйенсек, музыканы тыңдау, музыканы қабылдау, суырыпсалмаға үйрену, ән айту сынды музыка сабағында әрекеттер бағдарламада түгел қамтылған. Бұндай әрекеттер сынып жоғарылаған сайын жас ерекшеліктеріне байланысты күрделеніп, айтатын мәліметтердің де қарасы көбейеді.

2-сыныпқа арналған музыка оқыту әдістемесіне сәйкес, оқыту бағдарламасына сәйкес оқыту мақсаттары бойынша, музыкалық көркемдеуіш құралдардың көмегімен музыканың сипатын анықтау; музыкалық көркемдеуіш құралдарды анықтау және салыстыру; музыкалық-шығармашылық жұмыс арқылы шығарманың сипатын жеткізу арқылы оқу процесі жүзеге асады. Оқу жүйесі арқылы оқушылар музыка сабағындағы әрекеттерді толық түсініп, өздігінен орындау қабілетіне ие болады.

Суырыпсалма дағдысы музыкалық-педагогикалық процессте ерекше мәнге ие әрекет болғандықтан, оны 2-сынып жоспарына тақырып етіп енгізіп қойған. 6-бөлімдегі «Салт-дәстүр және фольклор» тақырыбының негізгі мақсаты – суырыпсалма шығару деп берілген. Оқушылар бұл сабақта суырыпсалманың түп тамыры – айтыс өнері туралы жіті танысып, өздері суырыпсалма шығаруды үйренеді және «Әжем айтқан ертегі» әнін музыкалық-шулы аспаптарда сүйемелдей отырып орындайды. Баланың теориялық тұрғыдан білім алуымен қатар, өзіндік жұмыс жасау қабілеті артады. Оған қоса, таным әрекеті (ойлау, қабылдау, елестету, қиялдау, сезіну) жоғарылап, балада өз қиялынан туған дүниені еркін түрде жеткізу қалыптасады.

Оқушыға суырыпсалма, айтыс термині түсіндіріліп, халық өнеріндегі қолдану жолы туралы ақпарат беріледі. Суырыпсалманы сабақта қолданатын бірден-бір әдіс екенін тілге тиек етіп, оның кенеттен ән шығару, тақпақ шығару, тіпті ырғақты да суырыпсалма арқылы ойлап табуға болатынын көрсетеді. Тақырыпты пысықтау мақсатында кері байланыс қызметі де жүреді. Содан кейін, «Әжем айтқан ертегі» әнінің әуенін өзгертіп, суырып салма шығаруды ұсынады немесе музыкалық-шулы аспаптар арқылы өз қиялынан сүйемелдеуге де болады [5].

Сонымен тақырыбымызға сәйкес осындай суырыпсалманың қандай қызметі және ерекшелігі барын, қалай жасалу жолын бастауыш сыныптан бастап игере бастайтынын көреміз. Суырыпсалма дағдысының қажеттілігі балалардың сабақ барысындағы оқу әрекетіне ғана емес, сонымен қатар, психологиялық тұрғысынан да тікелей байланысты екенін көре аламыз. Себебі, музыканы тыңдаудан бастап жүргізілетін таным әрекеттері суырыпсалма барысында одан әрі дамып, мүмкіндік көрсетеді. Байқап қарасаңыз, әр сыныптың музыка пәнін оқу жоспарында сабақ барысында суырыпсалма әрекеті қолданылады. Бұл дегеніміз қазіргі мектептердегі оқушылардың шығармашылық деңгейі бастауыш сыныптан бастап қалыптасып, ары қарай жалғастыру жолын көрсетеді. Шығармашылық дамуы жоғарылаған бала, ойлау өрісінің әлдеқайда дамығанын, қиялдау, елестету қабілетінің кеңейгенін, өзін ортада еркін ұстап, бір-бірімен қарым-қатынасының жиілегеніне куә болуға болатынын аңғарамыз. Бұның барлығы суырыпсалма дағдысының әрбір жастағы мектеп баласы үшін маңызды рөл атқарып, өмірден өз орнын табуға көмектесетінін көреміз.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Николаева М.Л. Импровизация как вид творческой деятельности в теории и практике музыкального образования. – Москва, 2001 г. – 173 с.
2. Қоңыратбаев Ә. Қазақ фольклорының тарихы. – Алматы: Ана тілі, 1991. –288 б.
3. Рунин Б.М. О психологии импровизации: Психология процесса художественного творчества//РПЭ. :В 2т.-Л.: 1980. -т. 1. -608с.
4. Бастауыш білім беру деңгейінің 1-4 – сыныптарына арналған «Музыка» пәнінен жаңартылған мазмұндағы үлгілік оқу бағдарламасы. Астана. 04.05.2018 -30 б.
5. Құлманова Ш.Б. Сүлейменова Б.Р., 2 сыныпқа арналған музыка оқыту әдістемесі. Жалпы орта мектептің 2-сынып мұғалімдеріне арналған, - 28 б.

ХАЛЫҚ КҮЙЛЕРІ МЕН ӘНДЕРІ АРҚЫЛЫ БАСТАУЫШ СЫНЫП ОҚУШЫЛАРЫН АДАМГЕРШІЛІККЕ ТӘРБИЕЛЕУДІҢ ҒЫЛЫМИ НЕГІЗІН ҚАЛЫПТАСТЫРУ

Қыдырақын Аружан

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының

4-курс студенті

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Ғылыми жетекшісі: **Саманова Д.Б.**

Қазіргі кезеңге сәйкес, яғни нарықтық экономиканың, әлеуметтік-саяси қатынастардың өзгеруіне байланысты барлық қоғамдық өмірде, оның ішінде мектеп қабырғасында мұғалімдердің оқушыларға деген қызметі де өзгеруде. Жекеше айтқанда болашақ өсіп келе жатқан ұрпаққа адамгершілікке тәрбиелеу, рухиналықты жаңғырту мәселелері басты орында деп айтсақ қате болмас. Өйткені, Қазақстан Республикасының «Білім туралы» заңы бастауыш сынып оқушыларын әлеуметтік-саяси және мәдени өмірдегі орнын адамгершілікке тәрбиелеу, ақыл-ой өрісті дамыту арқылы оқушылардың барлық қабілеттерін анықтау басты мақсат пен мүдде болып табылады. Барлық қабілеттерді қалыптастыру үшін жаңа бағытты құруымыз қажет. Осыдан оқушыларды адамгершілікке тәрбиелеудің бірден-бір жолы көркем мәдениет пен музыка арқылы жүзеге асады деп айтуға болады. Жас ұрпақты қандай да бір сала болмасын, барлық салаларда тәрбиелеу әрбір адамның мақсаты.

Оқушыларды адамгершілікке тәрбиелеудің бір әдісі- музыкалық өнерге баулу. Музыка өзінің үйлесімділігімен, дыбысымен, адамның бойындағы жан дүниесін тербейтін құрал. Ал адамгершілік жалпы ұғымда гуманизмді, яғни адамды сүю, сыпайылық таныту, үлкенге сыйластық, кішіге кішіпейілділікті білдіреді.

Барлығына белгілі, адамгершілікке тәрбиелеу бастауыш сынып оқушыларда музыка сабағында және сыныптан тыс мәдени-тәрбиелік жұмыстар барысында іске асады. Музыка сабағы - жалпы білім беретін мектеп қабырғасындағы музыкалық білім беру мен жан-жақты тәрбие беру жұмысын ұйымдастырудың негізгі түрі болып табылады. Бұл сабақта білімдік, танымдық материалдар берумен қатар, оны жан-жақты тәрбиелеу зор шеберлікті талап етеді. Сабаққа дайындық үрдісінде оның негізгі мақсат-міндеттерін, мазмұны мен құрылымын, оқыту әдістерін, тәрбиелік, дамытушылық мүмкіндіктерін анықтау, оның үстіне оқушыларға ұсынылатын шығармаларды да дұрыс таңдаған жөн.

Музыка пәнінің маңызы – қоғамның қазіргі заманғы сұранысына жауап бере отырып, бастауыш сынып оқушыларын ұлттық музыкаға баулиды. Музыка арқылы рухани бай, шығармашылығы мол, халық өнерін өмірдің бейнесі ретінде түсіне білетін, халқымыздың әдет-ғұрыптары мен салт-дәстүрлерін құрметтейтін, және басқа халықтардың өнерін құрмет тұтатын жеке тұлға тәрбиелеу қажет. Мысалға айтатын болсақ, 3-ші бастауыш сынып оқушыларына арналған «Музыка» оқулығының мазмұнында (авторы Құлманова, 2017) жанды табиғат, жақсыдан үйрен, жаманнан жирен, уақыт, өнер, сәулет өнері, су тіршілік көзі, демалыс және мерекелер, атақты тұлғалар сияқты тақырыптар бар. Осыдан музыка табиғатпен, тәрбиемен, тарихпен, өнер түрлерімен, ұлы ойшылдардың шығармашылығымен тығыз байланысты деуге болады. Ал музыка сабағында қолданылатын негізгі іс-әрекеттің бірі – тыңдау, есту болғандықтан бастауыш сынып оқушыларының музыка тыңдау, есту мәдениетін бала кездегі тәрбиенің негізінде қалыптастырған жөн. Ол үшін бастауыш сынып оқушыларын қиял әлемімен таныстыру, оны ұштастыру, шығармашылыққа деген талғамды ояту керек.

Педагог Ә.Мұханбетжанова «Педагогиканы оқыту әдістемесі» атты оқулығында адамгершілік тәрбиеге анықтама бере отырып: «Адамгершілік тәрбиесі – оқушылардың бойында мінез-құлықтың белгілі бір сипаттарын қалыптастыруға және оларға өздерінің бір-біріне, отбасына, адамдарға, мемлекетке, Отанға деген қатынасын анықтайтын мінез нормалары мен ережелерін дамытуы жөніндегі педагогтардың мақсатты түрдегі іс-әрекеті», - деп айтып, адамгершілік тәрбиені жүзеге асырудың төмендегідей жолдарын көрсетті [8, 268]:

- оқу үрдісінің мүмкіндіктерін пайдалану, әсіресе гуманитарлық пәндердің;
- мәдениет, денсаулық сақтау ұйымдарының т.б. мекемелердің тәрбиелік мүмкіншілігін пайдаланып адамгершілік білім беру;
- ұжымдық өмірді, бірлескен іс-әрекет пен қарым-қатынаста адамгершілік тәжірибесін және қоғамдық мінез-құлық мәдениетін қалыптастыру;

Барлық кезеңдерде бастауыш сынып оқушыларын адамгершілікке тәрбиелеудің бірден-бір жолы – мектеп қабырғасы. Бастауыш оқушыларының түйсік-қабылдау сезімталдығы мектеп қабырғасында сипатын табады. Бұл жаста, мектеп қабырғасында оқушылар үшін жүйелі түрде жаңаша мүмкіндіктер пайда болады. Соның ішінде оқушыларды адагершілікке тәрбиелеудегі ерекше мән-мағынасы бар - халық күйлері мен әндері алғашқы орындарда тұр десек қате болмас.

Қазақ халқының фольклорлық көрінісі - ауыз әдебиеті, көне жазбалар, ескерткіштер, аңыз-әңгімелер. Осылар арқылы ұлттық таным-қабылдау түйсігіміз, тәлім-тәрбиеміз, тарихымыз, әдет-ғұрпымыз қалыптасты. Осының ішінде күйдің орны ерекше.

Жалпылама сипаттағанда, күй - музыкалық жанр, қазақ халқының аспаптық пьесасы. Домбыра, қобыз, сыбызғыда шығарылып, тартылады. Күй – тек қана қазақ емес, қырғыз, өзбек халықтарының аспаптық музыкасына тән болып табылады. Күй XIV - XV ғасырларда жеке музыкалық жанр ретінде қалыптасты. Күйлер мән-мағынасы аңыз-ертегілерге, нақтылы тарихи оқиғаларға құрылып, көбіне бағдарламалы түрінде дамыды. Мазмұнында халықтың басынан өткен қайғы-қасірет пен әділетсіздікке қарсы күресі, азат өмірге ұмтылудың асыл

арманы мен қуаныш сезімі терең толғаныспен өрнектелген. Күйдің орындалуы әрқилы, оның мелодиялық-формалық құрылысы мен орныдалатын әдістері сан алуан. Мысал келтірсек, Құрманғазының күйлері жігерге, екпінге негізделсе, Дәулеткерейдің күйлері терең толғаумен, романтикалық лирикамен сипатын табады.

Халық әндері болса - ауызша дәстүрмен сақталған, ұрпақтан-ұрпаққа берілген және қоғамға таныс кез келген ұлт пен этникалық топ адамдарына арналған ерекше әуен. Жалпы қазақ халқының дәстүрлі әндері – халықтың шығармашылығын қалыптастыратын әдістерінің бірден-бір бөлігі. Халық әндері, барлық қоғамдық-тарихи формацияларға белгілі болғандықтан, оны тек халықтың шығармашылығы ғана емес, кең мағынада ән өнерінің өзегі деп тануға болады. Халық әндерінің теориялық негізін алғаш рет зерттеген Иоганн Готфрид Гердер болатын. Оның айтуынша, халық әндері тікелей табиғи құбылыстармен байланысты.

Дәстүрлі халық әндері негізінде ауылдық жерлерде қалыптасып, өзінің салыстырмалы бірегейлігін сақтауда, өйткені батыс композиторлық әндеріне қарағанда халық әндері белгілі бір шектеулі жүйеге бағынбайды. Алайда, кәсібилік сипатқа тек жазуға негізделген әндер ғана емес, ауызша ән өнері халықтың шығармашылығынан шыққан әндер де ие.

Әйгілі Кеңес одағының этнографы, композиторы, қазақ даласын зерттеген А.В. Затаевич «Қазақ халқының мың әні», «Қазақтың бес жүз әні мен күйлері» атты еңбектерінде келешек композиторлардың шығармашылығына көмек береді. Алайда бұл шығармашылық Д.Мацуцин, Б.Ерзакович, Е.Брусилковский, А.Жұбанов, Л.Хамиди, М.Төлебаев секілді композиторлардың еңбектерінде нотаға түсу арқылы жалғасын тапты. Мысалға, Қазақ Республикасы Ғылым академиясының өнертану ғылымының докторы Б.Ерзакович екі жүзден астам ән жазып қана қоймай, оларды арттыру мақсатында қазақ аймақтарын шаралады. Яғни Семей, Солтүстік Қазақстан, Павлодар, Ақмола және Қарағанды аймақтарын аралап, екі мың бес жүзден астам ән мен күйді нотаға түсірді. Б.Ерзакович Естай ауылында болғанда өз көңілін былай айтқан болатын: «Табиғатында өте байсалды, өз әндерімен өзге авторлардың әндерін салмақты саздылықпен шырқайтын Естай әйгілі «Қорланды» орындағанда қатты толқып кетеді. Тіпті радиоға жазу кезінде де әннің шарықтай шырқалатын тұстарында көзіне жас түсті. Тегі, жас шағында қалың мал төлей алмай сүйіктісімен айырылған жан трагедиясы оны өмір бойы толқытып өтсе керек».

Осы тұрғыда қазақ халқының әндері өзінің даму бағытын тауып әндер түрге бөлініп, өзіндік ерекшеліктері мен болмысы бар туындыларға айналды. Мысал келтіретін болсақ, қазақ халқының тұрмыс-салт әндері адам баласының жер бесіктен тал бесікке дейінгі өмірдің жалпылама сипаты мен үдерісі суреттелуде. Нәрестенің өмірге келуі, әр шаңырақты қуанышқа толтырып, шілдеhana жасалып, ат қойылады. Кіндігі түскен баланы 5-6 күннен соң бесікке салып, түрлі ырым-жоралғылар жасалған. Ал бесікке салынған баланың өсіп жетілуінде бесік жырларының тәрбиелік маңызы зор.

Қазақ халқының үйлену әндері отбасылық жағдайына, тағдырына, отау тіккен жастардың әріқарай жетілуіне, мақсат пен мүддесіне, қуанышы мен қайғысына арналған – жар-жар, сыңсу, қоштасу, жұбату, беташар, той бастар деп бөлінеді.

Әдеп-ғұрып әндерінде үлкен мағына мен бағыт-бағдар беретін дидактикалық тағлымы жатыр. Жалпы қоғамда диалектикалық категориялардың мәні, яғни жамандық пен жақсылықтың, әсемдік пен парсыздықтың, моральдық, этикалық ұғымдары жырланған. Сондықтан да, бұл әндерде астарлап сөйлеу, мәнерлеу, бейнелеу, аллегория, сарказм, жиі кездеседі.

Қазақ халқы арасында тараған тағы бір әндердің түрі – әзіл мен қалжыңға негізделген. Ақын-жыраулардың арасында ең таралғаны адамның тінез-құлығына, тәрбиесіне арналған. Әзіл-қалжың әндер әрқашан адамның өміріндегі кездесетін кемшіліктермен күресудің құралы ретінде шырқалады.

Адамның табиғаты үш кезеңнен тұрады: даму, есею, еркіндік. Бұл үшеуі арқылы мұғалім баланың табиғи байлығын, тұлғалық қасиетін, болашақ тұлғалық сапасын ашып, тұлғаның өзіндік ұстанымын, өмірлік көзқарасын, іскерлік дағдыларын анықтап, оны өмірде қолдана білуге, адамгершілік қасиеттерін сақтауға, қазіргі таңдағы жаһандану кезеңде

оқушыларға өзін жоғалтып алмау мақсатында, оның ішінде адамгершілікке тәрбиелеуді және осы құбылыстағы баланың назарын үнемі өз өміріндегі елеулі өзгерістерге бұрып, сапалы түсінуіне баулуға көмек береді. Баланың жас ерекшеліктеріне қарап, олардың көңіл-күйлерін көтеріңкі ұстау үшін әуен, саз-күй, әндер сабақ үрдісінде орынды қолдана білу қажет. Сондықтан талдай келе, жақсы әдет пен әдепке кішкентайынан дағдыландырылған оқушы тәртіпті де тәрбиелі, адамгершілігі мол болып өседі.

Жаһандану кезеңінде әр ұрпақтың өзіне тән мақсат-міндеті бар. Ол мақсат-міндетті тек қана осы ұрпақ салыстыра отырып келістіріп алады. Өйткені, кез келген ұрпақ болашақтың кепілі. Бұл кепілді әрбір оқушы терең бойлап, рухани өмірінен кешіріп терең түсінуі қажет. Бұл өмірді өзінің ішінен қабылдау, түсіну жоғарыда айтып кеткендей қазақ халқының күйлері мен әндері ақиқатты көркем бейнелеп адамгершілік сипатымен, таза ақылымен, умтылысымен суреттей отырып терең оймен сизтезге толы деп білуіміз қажет. Алғашқысындағы музыкалық аспаптарда ойналған әндер мен күйлер адам мен оны қоршаған орта арасындағы қарым-қатынасты білдірген. Басқа ұлттар секілді қазақ халқының да өзіндік болмысы мен өмірді түсіну қасиеттері аз емес. Соның ішінде ерте заманда туындаған, қалыптасқан, дамыған, жетілген, бүгінгі күніміздің қажеттілігіне айналған – күй.

Күйді оқушыларға танытып, оны қажеттілігімізге пайдалану арқылы оқушылардың руханилық өмір-дүниесін дамыту, байыту, ой-өрісін кеңінен көрсету, адамгершілікке итермелеу және оны бағалай білу басты міндет. Сонымен қатар, оқушыларды күйлердің сипатына, түрлеріне, мезгіліне қарай айырмашылығын білуге, мазмұнында көтерілген әлеуметтік мәселелерді дұрыс түсінуге тәрбиелеу арқылы естіген күйлерін таза көңілмен қабылдап бағалай білу қабілеттерін қалыптастырып күйшінің өзіне тән орындаушылық ерекшеліктеріне тоқталып оқушылардың көркемдік талғамын жетілдіру қажет [1, 107].

Күйшілердің ішкі рухани және сырт дүниесінің өзара үйлесімділігін көрсетіп, олардың сахнада жүріс - тұрысы, тартымды киім киісі, көпшілік алдында өзін-өзі ұстай білу мәдениетін үлгі-өнеге ету арқылы бастауыш сынып оқушылардың адамгершілікке итермелейтін тәрбие берудегі рөлі орасан зор. Біліктілігі жоғары күйші музыкалық аспаптан шығаратын күйінің әуендік тілі, символикалық мәні, тартылу әдісі, дыбыстың астарындағы тілді тыңдаушысына түсіндіре алады. Бұны қазақ «күй аңызы» деген, яғни қанша күй болса, сонша аңыз әңгімесі бар. Әрбір күйдің өзінің ойналған (қобыз, домбыра, сыбызғы т.б.) себебі болады. Аңыз әңгімелер болса ойнатылатын күйдің музыкалық мән-мағынасын, әуендік ерекшелігін дұрыс түсінуге себепші болуымен қатар, қазақ халқымыздың әлеуметтік өмірінен мол мағлұмат береді.

Жалпы күй – қазақ халқының белгілі бір сезімінің сәті. Бұл сезім әрқилы болады. Адамның көңіл күйі. Махмуд Қашғаридың «Түркі тілдерінің сөздігі» атты кітабында «көк» сөзі «күй» мағынасында қолданылады. Күйдің музыкалық болмысы өзінің біртұтас әуендік жаратылысымен, бас-аяғының бүтіндігімен бір. Күй жанрдың ең көнесі. Оның сан ғасырлық тарихы бар. Қалыптасқан дәстүрлері мен мектептері бар. Күй тілі ана тілімен бірдей. Күй мазмұны халықтың өмір айнасы. Сондықтан, күйдің түр-түсінен, тілінен, ұлттық сипатынан айырылып қалмайық деп, сонау ХХ – ғасырдың 30 жылдары Құдайберген Жұбановтан бастап Мұхтар Әуезов, Илияс Жансүгіров, Ахмет Жұбанов тағы басқа қазақтың біртуар азаматтары баса жазып кеткен.

Күй – тәрбиелік мәні бар оқытумен дәлме дәл. Оқытуда адамды тұлға ретінде қалыптастыру болса, күйде де тұлғаны қалыптастыру мен қоймай тәрбиенің әр түрлі қырларын ұрпаққа жүктеп, оқушыларды адамгершілікке деген ұмтылысты жаңғырту, арлы, намысшыл болуды үйретеді. Күй адамзаттың тек ақыл-ойына ғана емес, сонымен қатар, тұрмыс-тіршілігіне, іс-әрекетіне үлкен ықпалын тигізіп, адамзат өмірінде кездесетін барлық салаларды қамтитын мәселелерді қозғайды. Осыдан, күйдің балаға деген берер тәрбиесі, оның тұлға ретінде қалыптасуында адамгершілік ұмтылысы бірден-бір ықпалы бар десек те қате болмас.

Қадыр Мырзалиевтің «Нағыз қазақ – қазақ емес, нағыз қазақ – домбыра» атты сөзі қазақ халқының руханилығын, жанын, сонау келе жатқан мың жылдық тарихын білдіріп, екі

ішек пен бір тиекке сыйдырған аспап болып, дыбысы үйлесімділікке шақырады. Қазақ халқының тек қана күй емес, барлық салт-санасы, әдет-ғұрпы, мақал-мәтелдері, ертегі, жырлары, термелері айналып келгенде - тәрбиелік мәнге зор. Күй қазақ халқының ділінің айнасы – Абай, Махамбет, Құрманғазы т.б секілді ғұламаларды оқыта отырып қазіргі таңдағы оқушыларды адамгершілікке тәрбиелеу әбден мүмкін. Алғашқысында бастауыш сыныптардағы оқушыларды адамгершілікке тәрбиелеу, итермелеу үшін домбыра үнімен таныстырып, бойына сіңіру қажет. Домбыра үнін тани отырып оқушылардың бойында адамгершілікке тікелей қатысты: арды, намысты, иманды, құрметті, кішіпейілділікті тағы басқа мінез-құлықтарды уағыздайды. Яғни, оқушы қоғамның рухани дүниесін байыту, ақыл-ойын кеңейту, адамгершілік көзқарасын, талғамын дұрыс қалыптастыруда күйдің маңызы орасан зор. Бастауыш сынып оқушыларының қолдарына домбыра ұстатып, алдымен қазақ халқының әндерін түйсіндіріп, содан соң халық күйлерін танытса, оқушының ішкі жан-дүниесі дұрыс қалыптаса бастағаны бәрімізге мәлім. Күйлердегі меңзеп отырылған аңыз-әңгімелерді қарапайым тілмен айта отырып орындатып көрсетсе, оқушының күйге деген ұмтылысы да артады. Өйткені, күй аңыз-әңгімелері тарихтың тамыры.

Сондықтан да, біріншіден, бастауыш сыныптардағы оқушыларға күйлердің аңыз-әңгімелерін айқындата отырып, күйді түсіну, ырғағын бойына сіңіру, соңында тұлғалық қасиеттерді қалыптастыру, адамгершілікке тәрбиелеу біздің міндетіміз. Екіншіден, күйді үйренген оқушыға аңыз-әңгімелерді айтқыза отырып өзіне орындату керек. Бұл арқылы оқушы тілдің де дәрежесін танып, оның дамуына да ықпалын тигізетін болады. Қазіргі кездегі интернет желісіндегі әрбір сахналарды көріп өскен кейбір балалар мен халық күйлерін орындап, танып өскен балалардың айырмашылығы жер мен көктей. Сондықтан да мектеп қабырғасындағы оқушыға берілетін тәрбиеге көп көңіл бөлінуі қажет.

Қорыта келгенде «Заманына қарап, бөрігінді ки» демекші, адамгершілікке тәрбиелеу ұғымын тек белгілі бір салаларға ғана емес, барлық салаларда қолдануымыз және оны негізге ала отырып алға ұмтылуымыз қажет. Адамгершілікке тәрбиелеу адамның мінез-құлығын, мәдениетін, парасаттылығын қалыптастырады. Бұған дәлел ортағасыр философы, қазақ халқының ұлы ғұламасы әл-Фараби: «Жақсы мінез-құлық пен ақыл күші болып, екеуі біріккенде – бұлар адамшылық қасиеттер болып табылады. Жақсы мінез-құлық пен ақыл күші бірдей болып келсе, біз өз бойымыздан және өз әрекеттерімізден абзалдық пен жетілгендікті табамыз және осы екеуінің арқасында біз игі, игілікті және қайырымды адам боламыз: біздің өмір бейнеміз қайырымды, ал мінез-құлқымыз мақтаулы болады» деп баса айтқан [7, 224].

Бастауыш сыныптағы оқушы мектеп қабырғасында алған білімін, тәрбесін адамгершілік таразысынан өткізіп саралайды да бағалайды. Жоғарыда айтып кеткендей, күй мен ән сонау тарихтан, қазақ халқының тұрмыс-тіршілігінен хабар береді.

Сонымен қатар, бастауыш сынып оқушыларының жан-дүниесіне күй мен әнді еңгізу арқылы парасаттылық, талғампаздық, адамгершілік, патриоттық секілді сезімдерді тәрбиелейміз.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Тмат Мерғалиев, Сәрсенбай Бүркіт және Орынбай Дүйсеннің «Қазақ күйлерінің тарихы»;
2. Энциклопедический музыкальный словарь, 1959.
3. Алексеев Э.Е. Фольклор в контексте современной культуры: рассуждения о судьбах народной песни. — М.: Советский композитор, 1988.
4. Қазақ совет энциклопедиясы: 2 томдық. – Алматы, 1965.
5. Сахарбаева К. Ұстаздардың ұстазы. – Алматы, 2003.
6. Утебаева А. «Рухани-адамгершілікке тәрбиелеу – басты мақсат». – Бастауыш мектеп, №9.2005.
7. Әбу Насыр Әл-Фараби. Философиялық трактаттар. 7 томдық жинақ. 2-том. - Алматы: RS Халықаралық Абай клубы, 2019.

ҚҰРМАНҒАЗЫ – ҚАЗАҚ МУЗЫКАСЫНЫҢ КЛАССИГИ

Ташимова Әлия

Құрманғазы атындағы саз колледжінің 4-курс студенті

Қазақстан Республикасы, БҚО, Орал қ.

Ғылыми жетекшісі: Жаймұханова Т.Т.

«Музыкант немесе музыка сыншысы орманды, даланы, теңізді, тіпті, жұлдыздарды да есіте алмаса, ол жаман-ақ нәрсе. Мен көп жүретінмін, кейде жапа-жалғыз өзім келе жатам, құлақ түре тыңдаймын, басқа дүниені тіпті сезбеймін, ыңылдап әндетпеймін. Мен мынаны естеймін: көбіне сахараны. Музыканың ұлы адамдарының ұлы болуы – біздің жексұрын өміріміздің ішінде жүріп, небір көркем шығармалар беруі – олардың музыкадан басқаны да естей алуынан ба деп ойлаймын»²⁹

М. Горький

Халқымыздың тарихи, өмірлік тәрбие берер музыкалық мұраларын еске алғанда, даңқты бабамыз Құрманғазы туралы айтпай өте алмаймыз. Өйткені Құрманғазы атамсыз Қазақстанның мәдениетін, Қазақстанның музыка өнерін, оның бүкіл болашағын елестету мүмкін емес. Өйткені тағзым етіп отырған бабамыз шыр етіп жерге түскен әрбір қазаққа туғанынан мәлім. Әрбір қазақстандыққа белгілі. Оның туындылары біздің мақтанышымыз, қуанышымыз... Қиын-қыстау заманда тәуелсіздігіміздің туын көтеріп жатқан кезде, болашаққа сеніммен бүкіл ұрпақ жұмыс істеп жатқан кезде, бізді, барша қауымды ұлы бабамыз Құрманғазының аруағы желеп-жебеп жүрсін деймін...

Еліміз егемендікке қол жеткізгеннен кейін қазақ халқының ардақты перзенттерін мемлекеттік дәрежеде ұлықтап ардақтау - бірден қолға алынған міндет болды. Осындай қамқорлық көзқарастың арқасында Жамбыл Жабаев, Абай Құнанбаев, Мұхтар Әуезов, Махамбет Өтемісов, Ғабит Мүсірепов, Ғабиден Мұстафин мерейтойлары ЮНЕСКО шеңберінде аталып өтті.

Осы шаралардың ішіндегі ерекшесі - Құрманғазы бабамыздың тойы, бұл той елімізде тұратын барлық ұлт-ұлысқа ортақ өнердің тойы болды. Өйткені Құрманғазы мұрасы бүкіл адамзат ұрпағына тән өмірдегі түйіткілдер мен фәнилік хәм бақилық шындықтың куәгеріндей ұлы еді.

Құрманғазының 175-жылдығы Ресей жерінде (Астрахань жерінде және Мәскеудегі П.И.Чайковский атындағы концерт залында), Түркияның біраз қалаларында, сонымен қатар көптеген достастық елдерінде үлкен салтанатпен өтті. Осы оқиғаға байланысты 1998 жылдың 27 қарашасында Алматы қаласында өткен салтанатты жиында Елбасы - Қазақстанның бірінші президенті Н.Ә.Назарбаев былай деді: «Құрманғазы арқылы қазақ даласын бүкіл планета таныды, ал біздің халықты әлем мойындады».

Қазақстанның батысында 18 ғасырдың аяқ кезіндегі Сырым көтерілісі, одан бергі Исатай-Махамбет көтерілісі, ол оқиғалармен байланысты болған халықтың ауыр саяси, шаруашылық жағдайлары халықты қобалжытты.

«Нарында, жалпақ шағыл Жиделіде,

Жиделі әлі күнге дейді елі де.

Кектеніп сол заманда құм қазағы,

Сарнады осы арадан күй желі де», –

Дейді ақын Х.Ерғалиев өзінің «Құрманғазы» атты поэмасында. Күй желінің сол бір өреде сарнаулы шын да, тарихи заңды да көрініс еді. Сырымға арналған «Сырым сазы»,

²⁹ Б.Асафьевтің «Музыкальная форма как процесс» кітабынан алынған цитата. 84 бет.

Исатайға арнаған «Нар кескен», жалында ақын, бунтарь Махамбет тартқан «Қайран Нарын», «Жұмыр Қылыш» күйлері Құрманғазының «Кішкентайының» «ата күйлері» болды. Боз үйде сапырулы сары қымыз ішіп жатып күй шығаратын жағдайда болмаған Құрманғазы – өскен ортасы малшы мен жалшы, тап тартысынан сабақ алғаны – өмір, идеялық лабораториясы – Исатай-Махамбет көтерілісі, ұлы орыс халқының музыкасымен танысудағы мектебі – айдау мен түрме болды. Ал, «Көбік шашқан» сияқты күйді шығаруда алған тақырыбы тарихтық оқиға – халқия деген махаббат, заманындағы қоғамдық өмірдің көкейкесті мәселелерін қозғауға себеп, сылтау ғана болды. Құрманғазының осындай музыкалық «қимылының» өзі ол заманның билеушілеріне қарсы келетін революциялық қимыл болып көрінеді. [5, б.11-12].

XIX ғасыр - Ресей саясатында қазақ жерін колонияға айналдырудың әрі қарай жалғасқан кезеңі еді. Қазақ қоғамына ендеп кірген капиталистік өндіріс қатынасы рулық-билік жүйесіне құрылған дала заңымен шарпысқан заманды алып келді. Қалың бұқара орыс өктемшілігімен бірге байлар мен шенді-шекпенділердің қанаушылық қамытын басына киді. Осы тарихи факторлар халық санасын оята бастады. Соның салдарынан Арынғазы, Сырым, Есет, Бекет, Жанқожа, Досан, Жәуке, Исатай, Махамбет, Кенесары, Наурызбай, Ағыбай сияқты халық батырлары көтерілістер ұйымдастырды.

XIX ғасырдың есте қаларлық ерекшелігі өнер мен мәдениетке де қатысты болды. Осы ғасыр тарихи тайталастарға қарамастан ұлттық өнеріміздің шарықтап шыңға шыққан шағы болды. Халық арасынан шыққан біртума дарындылар осы кезеңде өмір сүрді. Жоғарыда аттары аталған бірсыпыра өнерпаздар шоғырымен бірге ел арасынан ауызша дәстүрді еміп өскен төкпе ақындар, сал-серілер мен әнші-өлеңшілер де халыққа таныла бастады. Олардың ішінен рухани байлығымыздың қазынасын толтырған толағай таланттар - Мұхит, Ақан сері, Біржан сал, Абай, Мәди, Үкілі Ыбырай, Естай, Жаяу Мұса, Әсет, Балуан Шолақтардың есімдері ілтипатпен аталады.

Осынау қазақ дарындарының ішіндегі өнердегі «жолы үлкендік» жоралғы сөз жоқ, күй атасы - Құрманғазы Сағырбайұлына (1823-1889) тиесілі. Болашақ домбырашының жастық шағы Исатай мен Махамбеттің ұлт-азаттық көтерілісіне дөп келіп, оның санасында бостандықты сүйгіш сезім түйін салды. Халық батырларының отаршылыққа қарсы күресі жас Құрманғазының халық мұң-зарын ертерек ұғынуына үлкен әсер етіп, намысын оятты. Ол үшін Исатай мен Махамбет еркіндік пен ерліктің символы (үлгісі) болды. [1, б.324].

Дарын иесінің шабытын қозғаған халық арасына ауызба-ауыз тараған Махамбеттің өршіл поэзиясы еді. Туған халқы үшін жанын шүберекке түйген ақын өз арманын былай жырлады:

Еділдің бойы ен тоғай,
Ел қондырсам - деп едім.
Жағалай жатқан сол жерге
Мал толтырсам - деп едім.
Еділ үшін егестік,
Жайық үшін жандастық.
Қиғаш үшін қырылдық,
Тептер үшін тебістік.
Теңдікті, малды бермедік,
Теңсіздік малға көнбедік!

Исатай мен Махамбеттің ерлігіне арнаған Құрманғазының «Жігер», «Кішкентай», «Көбік шашқан» сияқты күйлері халықтық ұранға айналды.

Шағын симфония сияқты бұл шығармаларында сазгер төзімді, тәкаппар халықтың бейнесін жасады. Күйлердің өн бойы сезімшіл экспрессия мен психологиялық шиеленістерден тұрады. Құрманғазының бұл туындыларына эпиграф ретінде «Сағынам аузыма алсам Исатайды» деген атақты Шернияз ақынның сөзіне жауап ретінде айтқаны:

Исатай мен Махамбет
Өкіне ме екен, «өлдім» деп!

- деген өз өлең жолдарын алуға әбден болатындай. [4, б.102].

Құрманғазы төкпе күй стиліндегі домбыра өнерінің ірі арнасының негізін салды және осы мектептің кәсіби шыңына шыға алды. Домбыра музыкасының тақырыптық аясы кеңейіп, жаңа соқпаққа түсті. Ол - 60 шақты күйдің авторы. Ұлы музыканттың жаңашыл қолтанбасы оның әр күйінен, жалпы шығармашылық кейпі мен дыбысы еркін билеп-төстегені анық білініп тұрады. Сазгер шығармалары от шашқан жанартау сияқты. Әсем мелодиялық өрім Құрманғазының ерекше дарынының алдында оңай шешіліп отырды. Дала халқының өршіл тұлғасы жасалды. «Сарыарқа», «Балбырауын» сияқты күйлерінің ырғақтық екпінге құрылған күй композициясы мен формасы шын мәніндегі аспаптық өнердегі көркемдіктің шедеврлер үлгісі. Күй тақырыбы мен оның кейіптік (образдық) күрделілігі, өзі өмір сүрген замандағы адамдар бейнесі («Төремұрат»), туған жер табиғаты («Қызыл қайың», («Алатау»), философиялық толғаныс («Көбік шашқан»), қоғамдық-әлеуметтік мәселелер («Кішкентай») сияқты тақырыптар сазгердің шығармашылығының негізі болды. [3, б.79].

Құрманғазы туралы есте қалғандар.

³⁰ Никита Савичевтың айтқаны: ...Мырза Б. Мені бүкіл Бөкей Ордасына даңқы жайылған, домбыра тартатын тұңғыш артист Құрманғазы Сағырбаевпен таныстырып, көңілімді біраз көтеріп те тастады. Ол орта бойлы, кішіпейілді, жарқын жүзді, ақылды, пішіні татар сияқты, айрықша киімдерімен ерекшеленген орта жасқа келген кісі екен. Ол өзін көп өтіндірмей-ақ, қабырғада ілулі тұрған домбырасын қолына алды. Бұл – ұзын, қылта мойынды, екі ішекті, әшекейлеп безендірген ожау тәрізді балалайка екен. Сөз арасында айта кетейік, үй иесі өзі де музыкант, скрипка мен гитарада жақсы тартатын, балалайка мен домбыраны өте жақсы шертетін кісі екен. Құрманғазы домбыраны жедел күйіне келтіріп, басын дәл бұра түсті де, бірден құйқылжытып тарта жөнелді. Мен алғашқы кезде таңданып едім, кейін оның домбыра тартысына қайран қалдым. Екі ішекті мұндай аспаптан музыкаға ұқсас бірдене шығады ғой деп күтпеген едім, бірақ адам қабілетінің күші сол емес пе – домбырадан сонша таза музыка естілді. Әуеннің сипаты қырғыздық болғанымен, тартылуы жағынан оны үлгілі музыкалық шығармаларымен қатар қоюға болады, өйткені Сағырбаевтың тартуының өзі де сол бір қайнар көзден – дарындылық пен шабыттан құйылып, төгіліп жатқан әуен. Мен оның домбыра тартысын бозторғайдың немесе бұлбұлдың еркін сайрауы деп атар едім, бірақ артист қыялының ұшқырлығын біраз тежейтін аспаптың қарапайымдылығына қарамастан, бұл теңеу де тым жеткіліксіз. Ол домбыраны құлшына, жан-тәнімен тартады, сол кезде оның оң қолы әртүрлі, ойнақы қыймылдар жасайды, кескіні құбылып нұрланады, бірақ қолының сілтеуі кәсіліп сәнді келсе де, онша мәнерлі емес; бет әлпетіне келсек, ол тыжырайған немесе күшті әсерету үшін күн бұрын ойланып жасалған даяр бейне де емес, бірақ тартқан кезінде оның жан сезімі еріксіз, ақиқат табиғи бейнеленеді, азиялық артистке мұнысы жарасып та тұр.

Ол өзі шығарған бірнеше күйлерін тартып берді, ал осының өзі-ақ оның дарынды композитор екенін бірден аңғартады; сонымен бірге өзінің дауыстан домбыраға арнап өңдеген, қырғыздың ұрпақтан ұрпаққа көшіп келген ескі би музыкасын тартып берді. Мен трепак секілді әуен естимін ғой деп ойлап едім, бірақ бұл тамаша адажио болып шықты.

Осы жайында мен айтқаныма үй иесі (ол тілмаш та екен): қырғыздың билері... денені дірілдетіп бұрандап созылудан құралады, билеушілер сол арқылы сүйіспеншілік қасіретін, қатты сағынушылықты, қауіп-қатерді, кек алуды және басқа да күшті сезімдерді білдіруге тырысатындығын түсіндірді. Қырғыз биінің мотивтерінде мұның бәрі де бар, музыкант бір мотивті, биші басқа сезімге көшкенге дейін, қайталай береді. Сағырбаев, мотивтердің осындай өзгерістерін істей отырып, сонымен қатар бір пернеден екінші пернеге ауысуды музыкалық тамаша сыпайлықпен жасайды. Музыкалық идеяларының жүйелілігі тым сымбатты, оның пиано, форте және *ad libitum* әрқашанда шын, онда кейде анданте, аллегро

³⁰ Құрманғазы Сағырбаев туралы оралдық журналист – тұрмыс жазушысы және ақын Н.Ф.Савичевтің (1821-1885) еске түсіруі қазақтың данышпан халық музыканты, әрі композиторы туралы замнадасының әзірше табылған жалғыз ғана айғақ документі, сондықтан оның тарихи бағалығы ерекше болып есептеледі. Бұл еске түсірулер «Уральские войсковые ведомости» газетінің 1868 жылы №44 жарияланған.

және жап-жақсы финал да бар, ал Европа музыкасының формалары мен шарттары оған белгісіз ғой деп ойлаймын. [2, б.60].

Қорыта айтқанда – Сағырбаев сирек кездесетін жан, егер европалық білім алса, ол музыка дүниесінің шолпан жұлдызы болар еді...³¹

Күйші шын мәнінде, Батыс Қазақстандық аспапты музыка өнерінің негізін қалаушысы болып саналады. Оның творчествосында төкпе күйлердің стилистикалық ерекшеліктері қалыптасты. Атап айтқанда, күй құрылымына екінші сағаның енгізілуі, ал ырғақ жағына келсек, айқын екпінділік, дыбыс қайталауларының жиі қолданылуы, үлкен дыбыс көлемі, қос дауыстық, тағы басқа ерекшеліктері молынан қолданылған.

Қазақ елі өз жерінің қазына-байлығымен ғана емес, әлемді аузына қаратқан атақты талант иелерімен де белгілі. Елді өзінің өзгеше өнерімен оятқан жасампаз күйші Құрманғазы Сағырбайұлы болды. Қазақ музыкасының күй атасы атанған Құрманғазы композиторлық, орындаушылық өнерімен тарихта қалған.

Құрманғазы өзінің атақты замандасы Дәулеткереймен бірнеше рет жүздескен, күй анасы Динаның ұстазы, оның шығармашылығы біздің заманымыздың дәулескер күйшілері, шәкірттері - Мәмен, Дина және олардың ізбасарлары арқылы жеткен. XX ғасырда Құрманғазы күйлерін Дина, Қали Жантілеуов, Рүстембек Омаров тартып насихаттаған. Құрманғазы шығармашылығын зерттеуде академик А.Жұбанов, музыкатанушы П.Аравиннің еңбектері ерекше. Күйшінің өмірі мен шығармашылығы туралы деректер Н.Ф.Савичевтің, А.Затаевичтің еңбектері арқылы жетті. Кейінгі буын музыкатанушыларда Құрманғазы шығармашылығын теориялық бағыты тұрғысынан зерттеді.

Құрманғазының сырт келбеті жайын баяндайтын біздің заманымызға жеткен сипаттама естеліктердің бірі, 12-13 жасында Құрманғазымен жүздескен 94 жастағы Батырғали Көлбаев күйшінің жүзі тұсты, шығарған күйінің шыншыл, өр, батыл болғанын қазақтың «Әр күйші өз мінезін тартады» деген мәтелге сай келетіндігін айтады. Ал 90 жастағы Ахмет Сейсенов Құрманғазы бабамызды 12 жасында көрді. Күйші Құрманғазы сол кезде 55-60 жас шамасында еді. Ол орта бойлы адамнан сол биіктеу, қыр мұрынды, шұқша сақалды, шапыраш көзді, қараторы кісі екен. Шашын ұзын етіп өсірген, деп еске алды.

Күй атасы Құрманғазы байұлының ішінде қызылқұрт руынан шыққан. Құрбан айт кезінде туғандықтан оған Құрманғазы аты берілді (елдегі аты «Жалды қара»). Құрманғазының анасы Алқа жағынан ағалары ақын, әнші, күйші, балуандар көп шыққан. Домбыраны Ұзақ күйшіден үйреніп, одан бата алды. Алғаш үйренген күйлері Соқыр Ещан, Шеркеш, Жаппас, Байжұма, Байбақты Баламайсан күйлері болды. Күйшінің осы заманға жеткен 60 күйі хатталып, екі әнінің болғаны туралы («Аш бөрі» және «Қазижан») А.Жұбановтың деректері жеткізеді.

Құрманғазы төкпе күй стиліндегі домбыра өнерінің ірі арнасының негізін салды және осы мектептің кәсіби шыңына шыға алды. Домбыра музыкасының тақырыптық аясы кеңейіп, жаңа соқпаққа түсті. Ол - 60 шақты күйдің авторы. Ұлы музыканттың жаңашыл қолтаңбасы оның әр күйінен, жалпы шығармашылық кейпі мен дыбысы еркін билеп-төстегені анық білініп тұрады. [5, б.39] Сазгер шығармалары от шашқан жанартау сияқты. Әсем әуендік өрім Құрманғазының ерекше дарынының алдында оңай шешіліп отырды. «Сары-арқа», «Балбырауын» сияқты күйлерінің ырғақтық екпінге құрылған күй композициясы мен формасы шын мәніндегі аспаптық өнердегі көркемдіктің шедеврлер үлгісі. Күй тақырыбы мен оның кейіптік (образдық) күрделілігі, өзі өмір сүрген замандағы адамдар бейнесі («Төремұрат»), туған жер табиғаты («Қызыл қайың»), («Алатау»), философиялық толғаныс («Көбік шашқан»), қоғамдық-әлеуметтік мәселелер («Кішкентай») сияқты тақырыптар сазгердің шығармашылығының негізі болды. [3, б.79].

Құрманғазы күйлері құрылымның көлемділігімен, ырғақтың, өлшемдік жүйесінің жігерлігімен ерекшеленеді. Бұл тек күйдің қарқындылығына, әуеннің кең тыныстылығына байланысты емес. Құрманғазы стиліндегі аса маңызды рольді орындаушылардың қағыс

³¹ Музыкальная культура Казахстана. Алма-Ата. 1955.б. 63-64

техникасы атқарады. Құрманғазы күйлерін орындауда оң қол кең серпіп тартылады. Мұндай қағысты «тентек» немесе «шаптырма» деп атайды. Құрманғазы күйлерінде динамиканың көтерілуі немесе бәсеңсіп қалуы ерекше ойнау әдістерін қолдануды қажет етеді. Мысалы, дыбысты күшейту үшін дәстүрлі орындаушылар шынтақты шамалы көтеріп тартады. Ал дыбыстың үнін бәсеңдету үшін шынтақты ішекке тигізіп, шынтағымен домбыра шанағын қысады. [1, б.120].

Құрманғазының асқақ рухы бір ғана музыка саласына сиятын құбылыс емес. Мұндай тегеурінді дарынның болмысы біртұтас ұлттың рухани болмысына айғақ бола алады. Ұлт тағдырындағы тарихи ұлы өзгерістердің барша қуаныш-қайғысы қашанда біртуар перзенттерінің тағдыр-талайымен шендесіп жатады. Бұл, орайда, Құрманғазы өзінің қайталанбас өнерімен ғана емес, өмірімен де туған халқының бүкіл қасиетіне, сол бір алмағайып аласапыран кезеңнің хал күйіне ең жарқын айғақ бола білді. Ол өзінің қанатты күйлерімен поэзиядағы Махамбет сияқты ғылымдағы Шоқан сияқты, майдан даласындағы Кенесары сияқты, өршіл рухына қылау түсірмей, замана тауқыметін қайыспай арқалап ғұмыр кешті.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Әнес Ғ., Ізімұлы М. Құрманғазы жинақ. - Алматы, 2012.
2. Жұбанов А. Замана Бұлбұлдары. - Алматы, 1975.
3. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. – Алматы, 1975.
4. Жұбанов А. Құрманғазы. - Алматы, 2006.
5. Жұмалиева Т., Ахметбекова Д., Ысқақов Б., Карамендина Ә., Қоспақов З. Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы. – Алматы, 2005.
6. Қазақстанның музыка мәдениеті. Қазақ мемлекет баспасы. -1957.

ДАРЫНДЫ САЗГЕР, КЕҢ ЖҮРЕКТІ АЗАМАТ ЖОЛДЫБАЙ ДАСТЕНОВ

Мұқашева Дәнел

«Музыкалық колледж – дарынды балаларға
арналған музыкалық мектеп-интернат» 2-курс студенті
Қазақстан Республикасы, Павлодар қ.
Ғылыми жетекшісі: **Волкова И.Н.**

Өнерге ерте келген жас дарын.

Дарынды сазгер, жерлесіміз Жолдыбай Дастенов 1943 жылы 8 қаңтарда Семей облысы Бесқарағай ауданы Өндіріс ауылында қарапайым жұмысшы отбасында аспанды қара бұлт торлаған сұрапыл соғыс кезінде дүниеге келген. Әкесі Дәстен Есімханов Ұлы Отан соғысының қан майданында соғысқан және еңбек ардагері, кезінде колхоз басқарып, Бесқарағай өңіріндегі тың көтеру жұмысына белсене қатысқан қайырымды, турашыл, еңбекқор адам. Ал анасы Әбенде жасынан домбыраны серік еткен адам болатын. Ерекшелігі орта білімді болса да ауылдағы барлық музыкалық аспапта еркін ойнайтын. Адамға берілетін текті тәрбие әкенің ақыл парасатымен ана сүтімен дариды. Анасы мен әжесі Жолдыбайды еркелетіп Жолан деп атаған.

Оның өнерге деген құлшынысы ерте бастан бойына сіңді. Төрт жасынан бастап қазақтың қасиетті қара домбырасын жанына серік етті. Жоланның екі әпкесі де өнерден құр алақан емес еді. 1949 жылы Жолан бірінші сыныпқа барады. Әкесі агроном, ферма басқарушы қызметтерін атқарып жүргенде науқанды жұмыс, маусымдық қарбаласқа қарамай баласына музыкалық тәрбие беруге уақыт тапты. Қолына домбыра ұстатып, мандолина,

балалайка, гармонь аспаптарын үйретті. Кейінен «Баян аспабын өз бетімен үйрену мектебі», «Играй мой баян», «Баянға арналған педагогикалық репертуарлар» сияқты оқу құралдар әперіп, ешкімнің көмегінсіз нота сауатын ашуға жағдай жасады.

Осындай ортада тәрбиеленген Жолан өжет, қайсар, алғыр болып өсті. Мектеп қабырғасына оның қатысуынсыз мерекелік шаралар өтпейтін. Ол жан-жақты болды. Мектептегі әртүрлі мәдени іс-шараларға белсенді қатысатын өте талантты үлгілі оқушы болған. Спорт жарыстарынан алған жетістіктерінде өз алдына, бала күнінен кітапқа да өте әуес болды. Орта мектептің бастауыш сыныптарында оқып жүрген кезінің өзінде-ақ көркем өнерпаздар үйірмесіне қатысып, сахнаға көп шықты.



Ол 8-9-сыныптарға барғанда баян аспабында пьесалар, әндер жаза бастады және тоғызыншы сыныпта облыстық баяншылар конкурсына қатысып жүлделі орын алды. Жасөспірім жігіттің өзіндік ерекшелігі, табиғи қабілеттілігі дараланып тұрды. Ол шағын аспаптағы пьесаларды орыс, казак, кыргыз халық әндерін өзінің өңдеуімен орындады. Сарапшылар алқасының председателі М.Төлебаев атындағы музыка училищесінің бұрынғы директоры П.Момынов Бесқарағайлық өнерпаздың талаптылығына ризашылығын

білдірді. Сонымен қатар композиторлық қабілеті бар екендігін, «Мектепті бітірген сон өзімізге кел, тәрбиелейміз» деген сөзі жас Жоланның киялына қанат бітіріп, творчествоға деген құштарлығын арттыра түсті. Сонау сәбилік дәуір, балалық шақтан басталған талап, көрген үлгі, таныған тағлым жолында кездескен тосқауыл атаулыны жарып өтіп, жалын жігерін жарқырата көрсетті.

Талаптыға нұр жауар.

Мектепті ойдағыдай бітіріп, атестатын алған соң, 1961 жылы Ж.Дастенов мамандық таңдап бөгелген жоқ. Қаладағы М.Төлебаев атындағы музыкалық училищеге құжат тапсырып, музыка теориясы бөліміне бірден қабылданды. Ол белгілі өнер қайраткерлерінен тағлымды дәріс алды. Жергілікті композиторлар Жолан Достенов пен Теміржан Базарбаевтың шығармашылық тағдырлары осылай тоғысты. Жолдыбай өзімен нота дәптеріне маржандай тізіліп, айшықты жазылған әуендерді ала келді. Композитор Теміржан Базарбаев Жоланның сауатын өз бетімен ашып, шығармашылық қадамын мектепте бастаған талапкер қадамына сүйсіне отырып, оған музыкалық шығармалар жазудың әдіс-тәсілдерін үйретуге келісімін беріп, қамқорлығына алды. Теміржан Базарбаев бос уақытынын көбін соған арнап үлкен шығармалар жазуды үйретіп, шығармашылық бағытын баулыды. Сондай қамқорлықтың нәтижесінде Жолан Достенов училище қабырғасынан шықпай жатып фортепианоға арналған прелюдия, «Листопад» пьесасын, ансамбльдік шығармалар мен әндер жазды. Сөйтіп, ол баян, фортепиано аспаптарымен қоса композицияны қоса меңгерді. Жолан училищені тамамдағанда шағын прелюдиялар мен аспаптыш пьесалардың, романстардың, хорға арналған шығармалардың «Бурабай» симфониялық поэмасының тағы да басқа туындылардың авторы еді. Бұл шығармалар Жоланның сәтті қадамының бастамасы еді.



Танымал шығармалар авторы.

Шығыс дарыны музыкалық оқу орынын Семейлік училищені 1965 жылы үздік дипломмен бітіріп, Құрманғазы атындағы консерваторияның композиция бөліміне аттанғанда Жолан шығармашылықты іздену үстіндегі әуесқой композиторлардың бірі болатын. Училищеде Теміржан Базарбаев, Алла Федоровна Тырышкина бастаған игі істі консерваторияда Құддыс Қожамирова жалғастырды. Өнер



ордасындағы білім шығармашылық талпыныстармен, тың ізденістермен ұштасты. Консерваторияның композиция бөлімінде ол бес жыл оқыды. Құддыс Қожамиров өз шәкірттеріне композиторға қойылатын негізгі талапты музыка теориясын терең меңгеру, жанырлардың сырын ұғып, заңдылықтарын игеру, болашақ композитор көп оқып, тынымсыз іздену және жоғары мәдениетті болу керектігін үнемі ескертіп отыратын. Ұстаздың сол талабы шәкіртіне ұран сияқты көрінеді. Сол жоғарғы талаптын нәтижесінде консерваторияның өткен бес жыл ішінде музыкадағы негізгі жанрлардың бәрін шағын пьесадан бастап көлемді симфонияға дейін толық меңгеріп шықты. Ол өзінің студенттік шағында Қазақ телерадиосында жұмыс істеді. Алматыда өткен алғашқы жылдардың өзінде Дәстеновтың фортепианолық сонаталары, триоларымен квартеттері концерт кештерінде жиі орындалатын. Оның дипломдық жұмысы виолончель мен оркестрге арналған концерт өнер қайраткерлері тарапынан жоғары бағаланып, композитордың шығармашылық бағдарын анықтап берді.

1968 жылы Жолан «Мамай қорғанына» барды. Жолан Дәстенов консерваториясын оқып жүргенде жазған «Мамай қорғаны» симфониялық поэмасы әскери патриоттық тұрғыда кесек туынды болды. Өнер жанкүйерлері республикалық эфир, көгілдір экран арқылы «мамай қорғаны» симфониялық поэмасын жиі естиді. Шығарманың бірде көкірекке мұн ұялатқан, енді бірде көңілдің көкжиегін кеңейткен әуені тыңдаушыны кым-қуыт оқиғаларға толы құйындатқан жылдар қойнына сүнгітеді. Ел басына күн туғанда қолына қару алып, қанды майданға аттанған, Отанды қорғау жолында жандарын құрбан еткен ағалардың асыл бейнелерін көз алдына көлденең тартады. Симфониялық поэма халық басындағы

ауыртпалықты, олардың жеңіске, жарқын болашаққа деген мұқалмас жігерін көрсетуге арналған. Сондықтан да аталған туындының әуені бірде көкіректі күрсініске толтырып, жанарға жас үйірсе, тағы бірде қаскөй дұшпанға деген кек отын тұтандырады. Қазақ радиосының алтын қорына қосылып, жыл сайын Совет армиясымен Әскери теңіз Флоты. Ұлы Жеңіс күндері тұрақты беріліп тұратын бұл шығарма Волгоградқа барған сапарынан Вучечичтің ғажайып монументін тебірене көру әсерінен туған еді. Сұрапыл соғыста зұлым жаудың жауыздық әрекетінің құрбаны болған боздақтарға жазықсыз жәбірленген аналарға бесіктен белі шықпай жатып жастай үзілген балаларға арналған монумент жан жарасын



Жанарына жас толтырып, көкірегіне күрсініс ұялатты. Сол тебіреністен туған «Мамай қорғаны» симфониялық поэмасы Отан үшін жандарын пидә еткен асыл азаматтарға ескерткіш ретінде дүниеге келіп, шығарма республика жұртшылығына Қазақ ССР мемлекеттік симфониялық оркестрінің орындауы арқылы танылды. Сол тебіреніс сәтіндегі толғаныс композиторды үлкен плотнолық шығарма жазуға жетеледі. Совет Одағын мекендеген бауырлас халықтармен ұлттардың жеңімпаздық, жасампаздық қасиеттеріне сүйсіндіреді. Кейінен бұл поэма Чехословакияның Братислава қаласында, Москва және Алматыда одақтас республикалардың астаналарында өткен классикалық музыка фестивальдарында, радио және телевизия арқылы орындалып, белгілі өнер шеберлері мен қалың жанкүйер тарапынан лайықты бағаланды. Оқу орын қабырғасында онан кейін өмірге келген «Алатау өрнектері» атты үш бөлімнен тұратын сюитасы. Оның артынан камералық

оркестрге лайықталған концерт туды. Туған республика астанасының көрікті келбетін, табиғатын қайталанбас сұлулығын музыка тілімен бейнелеуге арналған шығарма. Ондағы лирикалық кейіпкер-ұшар басы ұшпа бұлттан сәде таққан асқар тау, мүлгіген орман, сылдырлақан булақ, жайқалған құрақ. Осылардың барлығы өзара үндессе, астаса келіп, таңғажайып сұлулықтың тамаша сырын ашады. Республика өнер шеберлерінің тандауы осы екі шығарма үшін және жастар арасында музыка өнерін насихаттауға қосқан бағалы үлесі үшін кейіннен яғни 1976 жылы Қазақстан Ленин комсомолы сыйлығына ие болды. Бұл құрметті атақ композиторға үлкен жауапкершілік жүктеп, жаңа асуларға жетеледі.

Республикамыздың музыка мәдениеті қарыштап қарқынмен шарықтап өсіп кемелдене түсті. Десек те алдыңғы қатарлы елдермен терезесін теңестіре де, балаларға арналған операның жоқтығы олқы көрініп тұратын. Осы олқылықты орнын Жолан Дәстенов толтырды Опера театрының сахнасына шығарылған «Қаңбақ шал» операсы өскелең ұрпаққа арналған бағалы сыйлық болды 2015 жылдың 1 қазанында осы опера Астана қаласының Мемлекеттік Академия филармониясының ұйымдастыруымен Конгресс холлда сомдалды.

Жоланның археологиялық қазба жұмыстарына қатысқаны бар. Ежелгі қыш күйдіру заводын, жер асты жолдарын, төңіректің төрт бұрышына қарайтын төрт қақпаны сәулет және зергерлік өнер туындыларын көзбен көру оның «Отырардың соңғы күні» симфониялық поэмасын жазуына себеп болды. Шығарма орындалғанда аспаптар құрамында тұңғыш рет хылқымыздың көне аспабы саз сырнай пайдаланылды. Бұл жаңалық өнер зерттеушілері мен музыка сыншылары тарапынан жоғары бағаланып, кейіннен жер жерде фольклорлық ансамбльдердің құрылуына себепші болды. Семей топырағына оралып қызмет еткен шағында шығармалары «Абайдың кабірінің басында» атты фортопианолық триосы, «Үш әңгіме», «Ежелгі қаланың көрінісі», «Кешкі жапырақтар», «Кешкі ертегі», сюиталары «Планетаға бейбітшілік керек» симфониялық поэмасы, Қырғыз драматургі М.Байжиевтің либреттосына жазылған «Тоқта мерген», мюзиклі, Семейлік Совет Одағының батыры

И.Ландышевке арналған «Комсомол билеті» поэмасы тыңдаушылар тарапынан жоғары бағаланып жүр.

«Өнер мен білім ұштасқан».

Жолан Дәстенов 1970 жылы Құрманғазы атындағы консерваторияны бітірген соң осы оқу орнындағы ұстаздық қызметін дамытып, талапкер шәкіртеріне өнер үйрете жүріп, творчество жолына бүтіндей бет бұрыс жасады. Аспаптық квартеттер, скрипка мен оркестрге арналған пьесалар жазды. Оның қаламынан туындаған «Қаңбақ шал» операсы сияқты қыруар шығарма жазып, талантты композитор ретінде танылып келе жатқан Жолан Дәстенов 1971 жылы СССР Композиторлар одағының мүшесі болды. Ол соңғы он жылдай консерваторияның композиция бөлімінде ақын М.Шаханов екеуі Қазақстан ЛКСМ орталық Комитеті жанындағы шығармашылық жастар советін басқарды. КПСС орталық комитетінің шығармашылық жастармен жұмыс туралы қаулысын жүзеге асыруға байланысты Қазақстан композиторлар одағында құрылған шығармашылық жастармен жұмыс істейтін арнаулы комиссияға жетекшілік жасады. Бүгінгі күні Жолан Дәстеновтың шәкірті, Қазақстан Республикасы композиторлар одағының төрайымы Балнұр Қыдырбек өз қолтанбасын беріп, мағлұматтармен бөлісті.



Жолан Дәстеновтың тағы біраз еңбек еткені Семей жері. 1982 жылдар аралығында Композиторлар одағының ертіс өңірі бөлімшесі құрып, оның төрағалығына Дәстенов сайланады. Қазақстан композиторлар одағында Ертіс өңірі бөлімшесінде қызмет атқарып келе жатқан Жолан Дәстенов бұл салада да ауқымды жұмыс істеп жергілікті композиторларды ерлік және еңбек түрлетін жырлайтын көркем идеялық жағынан көп шығармалар жазуға баулыды. Композиторлар өнерлерін насихаттауға байланысты Т.Базарбаевтың, М.Рахымбаевтың, Х.Тегерменжидовтың бірнеше авторлық

кештеріне оқу орындарында өткізді. Кейіннен қайта Алматыға оралып композиторлар одағы басқармасының хатшысы болып қызмет етеді. Сол уақыт ішінде республикамыздың көптеген қалаларын аралап, казактың музыка өнерін насихаттауда қанша елді аралап және музыканттар, жастарға эстетикалық тәрбие беру, қазіргі өнеріміздің өрісі туралы мыңнан аса дәріс оқыды. Қазақ орыс тілдерінде телевидение мен радиодан 400-ден аса материалдарды оқыды. Композитор телевизиялық хабарларға жиі қатысады. Семейдегі М.Төлебаев атындағы музыкалық училищенің құрылғанына ширек ғасыр толу мерекесі облыс бойынша атап өтті. Бір кезде өзі білім алған, шығармашылық жолға қадам басқан ошу орнының салтанатына Алматыдан арнайы келген Жолан Дәстенов Қазақстан Композиторлар одағы басқармасымен Құрманғазы атындағы консерватория коллективтерінің сәлемін, семейліктерге деген игі ниет, шығармашылық тілектерін жеткізді. Училище мұғалімдерімен кездесулер өткізіп, оларға шығармашылық және методикалық ақыл кеңестер берді. Осы сапардағы авторлық кешінде композитор шығармаларынан концерттер берілді. Жолан өзінің кіндік қаны тамған топыраққа құр қол келген жоқ, «Отырардың соңғы күні» симфониялық поэмасын толық аяқтап ала келді. Онык бұдан бұрын жазған «Абай қабірінің басында» атты триосы қазірдің өзінде музыка жанкүйерлеріне таныс. Өнімді еңбек етіп, композитордың қаламынан туып, республиканың музыкалық мұрасына үлес болып қосылған шығармалары қазірдің өзінде де аз емес.

Осындай қызметтерден басқа сазгердің шығармашылығы өз алдына бір сала еді. Оркестр мен виолончельге арналған концертті, оркестр үшін жазылған екі концертті, бірнеше симфониялық поэмалары, әндері, хорлары, романстары т.б. бар. Драмалық спектакльдерге де сөз жазған. «Тоқта мерген» атты мюзикльдің авторы Дәстенов болатын. Сазгердің ең алғаш балаларға арнап жазған операсы «Қанбақ шал» 1979 жылы жарық көрген. Шығармашылық

өнерде Жолан ежелгі фольклорға да ден қойды. Шығыстың саз мәдениетіне ортақ қасиеттерді бедерлендіре отырып, қазақ, ұйғыр, тәжік, өзбек халық музыкасын әуендерін үндістіре білген. Оның шығармалылық жоспарыда үлкен болатын. Соның бірі - Қазақстанда Совет өкіметін орнату жолында қаза тапқан Тоқаш Бокин туралы опера жазып, есімі ел есінде сақталған азаматтың музыкалық бейнесін жасау. Екінші мақсаты өскелең ұрпаққа патриоттық және эстетикалық тәрбие беруге ұстаз ретінде үлес қосу. Композитордың мақсаты да, жоспары да көп. Бірі орындалса, екіншісі бой көрсетеді. Жанына тыным таптырмай, алға қарай асықтыра береді.

Сазгердің ең соңғы ірі шығармасы Абайдың аттас поэмасы бойынша жазылған «Ескендір» симфониялық поэмасы.

«Орны толмас... Естеліктер».

Қазақстанның музыка өнері ауыр қазаға душар болды. 1991 жылы 10 қазанда 49 жасқа қараған шағында дарынды композитор, республика музыка мәдениет белсенді ұйымдастырушы, Қазақстан композиторлар одағы басқармасының хатшысы, республика Ленин комсомолы сыйлығының иегері Жолдыбай Дәстенов қайтыс болды. Үлкенмен де, кішімен де сыйласа білетін, қадірлей білетін, адамдарды ерекше бір нұрымен, мейрімді жүзімен, баурап тұратын ақкөңіл сері мінезді жан еді ол. Аяулы жар, ардақты әке екі ұл бір қыз тәрбиелеген дарынды сазгер Жолан Дәстенов бұл күнде арамызда жоқ. Асылдың артында ұлдары Әлиасқар мен Рустем, қызы Әсем қалды. Қазаға ұшырап өмірдең мезгілсіз кеткен жазмыштан озмыш жоқ дегендей Жолдыбай Дәстенов композиторлық лекторлық шеберлігі, жан - жақты білімділігі туралы талай естеліктер қалды. «Оның адами кесек тұлғасы, қасиеті, азаматтығы бұлардың бәрі мені қатты сүйсіндіретін де қызықтыратын. Жолан Дәстеновты әрі дос әрі аға тұтып, көп жылдар бірге жүрген кезімде оның адамшылық қасиеттеріне талай көзім жеткендіктен де осылай деймін» деп еске алады Хасен Қожа-Ахмет.



Жолдыбай Дастеновтың есімі бүгінгі күнде музыка сүйер қауым ортасында танымал болуына үлкен еңбек жасағаны анық. Осы салада көп туындыларын қалдырып, әсіресе өскелең ұрпақ үшін «Қаңбақ шал» операсы бағалы сыйлық болғаны анық. Осы оқиғаның өзі жерлесімнің қалдырған мұрасының мәңгілік екенінің дәлелі болып табылады. Үнемі ұлтымыздың бірлігіне, жастарды қолдаумен өткен азаматтардың бірі екенін білеміз. Бүгінгі күні Семей қаласының бұрынғы Пугачев атындағы көшесіне Жолан Дастеновтың аты берілсе, Бесқарағай ауданы орталығының бір көшесіде жерлестерінің атында. Туған ауылы Өндіріс ауылында мектеп қабырғасында сазгерге ашылған мұражайда бар. Семей қаласындағы № 4 музыкалық мектепте Жолан Дастеновтың атында.

Жолан Дастеновтың жас ұрпағы қолымыздан келгенше Жолдыбай атамыздың мұрасын, өмірбаяның, еңбек жолын насихаттап жүрміз.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Справочник «Композиторы и музыковеды Казахстана» - 1980 ж.
2. Балнұр Қыдырбектің және Ю.П.Аравиннің сұхбатынан (бейне).
3. «Сборник пьес для фортепиано», - «Жалын» баспасы, 1978 ж.
4. «Бесқарағай тынысы» аудандық газеті. - №84, (1706).

ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ВАЛЬСА "КАЗАХСКИЙ ВАЛЬС" ЛАТИФА ХАМИДИ

Бөкеш Алия

Республиканская казахская специализированная
музыкальная школа-интернат для одаренных детей
им. А. Жубанова

Республика Казахстан, г. Алматы

Научный руководитель: **Козыбаева А.А.**

Творчество выдающегося деятеля нашей страны, композитора, Латифа Хамиди, соратника А. Жубанова, К. Байсеитовой, Е. Брусиловского, Б. Тулегеновой, С. Муканова, М. Ауэзова, соавтора легендарной оперы "Абай", создателя казахского эталона вальсовой музыки - до сих пор является актуальным и неисчерпаемым в музыкознании. Написание статьи стало еще одним поводом соприкоснуться с творчеством выдающейся личности Казахстана, узнать факты и обстоятельства, когда создавалась "жемчужина" национальной профессиональной музыки - "Казахский вальс". Для начала обратим внимание на "вальс", как явление в музыкальной культуре, на историю возникновения жанра.



Вот уже несколько веков подряд танец "вальс", от немецкого глагола "walzer", означающий – вращаться, танцевать стал музыкальной формулой для обозначения трехдольно-плавного движения. Своими корнями вальс обязан ряду европейских танцев, среди которых чешский «матеник» (с разновидностями "фурантэ"), французский

«лавольте» и немецкий лендлер[6].

Принято считать, что вальс как жанр окончательно состоялся в конце XVIII века в Германии, а точнее в Австрии, но существует теория о более раннем появлении вальса как жанра еще в XIII во Франции. На трехдольность ритма ранней формы вальса повлияли

движения исполнителей, где на акцент первой доли танцоры приседают, на вторую и, позднее присоединившуюся, третью, танцоры делают так называемый круг – реверанс, кроме этого он утвердился как парный танец, с типом движений и поворотов «лицом к лицу». Этот тип движений и ритм стали стартовой площадкой для создания светских танцев, паркетных.



Народный танец



Светский танец

Время расцвета вальса - начало XIX века, трепетная образно-чувственная выразительность, ритм, мелодическое богатство вальса захватывает умы и сердца создателей этого модного жанра, еще больше он стал востребованным у аудитории танцующих (как бытовой жанр) и аудитории слушателей (салонный жанр). Это тот период в искусстве, когда благодаря вальсу появляется возможность выразить чувство, новые виды и жанры танцев, по сути, являлись выражением эмоционально-чувственного отношения между людьми, музыкальная образность вальса становится шкалой эмоций в творческом выражении, а иногда и эквивалентом выражения слов: «Я Вас люблю».

Многие композиторы не обошли стороной в своем творчестве «испытание вальсом», но ярким популяризатором этой формы вальса стал Й. Штраус- младший, получивший народное звание «Короля вальса». Он обогатил ритмику, гармонию и инструментовку вальса, стиль его уникален и оказывает большое влияние на развитие вальса как музыкального жанра и в наше современное время. Его произведения «Жизнь художника» и «Песни любви», «На прекрасном голубом Дунае» – это танцы-символы жизни европейцев определенного времени, а последнее из перечисленных – неофициальный гимн Австрии (Пример 1).

НА ПРЕКРАСНОМ
ГОЛУБОМ ДУНАЕ

ON THE WONDERFUL
BLUE DANUBE

17

И ШТРАУС
J. STRAUSS
(1825–1899)

Пример 1 – Й. Штраус «На прекрасном Дунае»

Самая ранняя форма вальса находит отклик в творчестве и первого представителя романтизма – Франца Шуберта. Из простого трехдольного танца романтики Шопен, Лист, Шуман, Брамс делают пьесу, с техническими нюансами и глубоким смыслом, вальс не просто танцуется или слушается, он читается как музыкальный стих, поэма, в некоторых из них мы слышим лишь робкий намек и признание, в других шедеврах, таких как «Фантастическая симфония» Берлиоза, вальс – основа целой части, вместо менуэта. У Верди вальсовость становится визитной карточкой его опер, трехдольная ритмоформула – основа вокальных номеров, музыкальная портретика, градация эмоций персонажей построена на трансформации тем вальсов.

Необычна история включения в музыкальную культуру жанра вальса России, хотя благоприятных предпосылок для его внедрения очень много. При правлении Петра I открылись все ресурсы для расцвета светских жанров во всех видах искусств, это период интенсивных преобразований в сфере музыкальной культуры, однако вальс в России прижился не сразу, светский этикет XVIII века не позволял так «близко» располагаться в танце партнерам, откровенно выражать чувственность. Выразителем свободы чувств, романтизма он врывается в русскую культуру XIX века, отражается в разных видах искусств, но особенный след от оставил в литературе, помните, как у А.С. Пушкина из стихов романа «Евгений Онегин»:

*"Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
Кружится вальса вихорь шумный,
Чета мелькает за четой." [7]*

-или у М. Лермонтова в «Маскараде», Л. Толстого в «Войне и мире». В музыкальном мире он также не остался в стороне: после написания в 1824 году А. Грибоедовым популярного ми-минорного Вальса №2, как жанра инструментального, образы нежной грусти и тайного порыва души стали приоритетными в стиле ведущих композиторов. М. Глинка и его «Вальс-фантазия» - начало «симфонизации» танца и это образ вальса в большом дворцовом зале, а в творчестве П. Чайковского – это гимн романтизму, мощная палитра вальсовых образов, начиная с цикла «Детский альбом» и в крупных произведениях – симфониях, операх еще больше закрепили за этим жанром приоритет образцового танца. Балетное творчество композитора равноценно энциклопедии для данного жанра, многообразии которого выстраивает цепь знаковости: «Вальс цветов» из балета «Щелкунчик», вальсы из балетов «Спящая красавица», «Лебединое озеро».

В XX веке вальс продолжает развиваться и удивлять, он принимает новые формы, обогащается тематика выражения чувственности образов, интерпретируется и вживается в различных национальных культурах, становится стилевой основой в творчестве композиторов, как жанр становится источником для нового и инновационного звучания. Это еще раз подчеркивает значимость его в истории музыки нового времени. Были разные способы включения вальса в произведения. Д. Шостакович и С. Прокофьев - два известных советских композитора, которые внесли значительный вклад в развитие жанра вальса. Кино, как вид искусства, стало поводом для создания Вальса №2 («Русский вальс») у Шостаковича, впервые прозвучав в кинокартине «Первый эшелон» (режиссер М. Калатозов), а в его квартетах – это драматизация вальса, это спектакль. Севостьянова Л.В., в статье «Метаморфозы жанра вальса в квартетах Д.Д. Шостаковича» [8] обращает внимание на различие жанровых амплуа вальса, выделяет две разновидности модификаций вальса - жанровая трансформация и жанровый синтез, отсюда - нарастающая к позднему периоду творчества композитора трагизация вальсовости его квартетов. В творчестве Прокофьева вальс – это составляющая различных музыкальных форм: мы слышим его в опере «Война и мир», как ключевой момент сюжета, в описании атмосферы была, а в сюите для фортепиано из вальсов Ф. Шуберта - как музыкальная портретика. Характерна общая тенденция - опора на русские традиционные мелодические основы, а в образах – поэтичная воздушность. Тип русских вальсов отличается национальной самобытностью, народной распевной мелодикой. Такой же тип описания мы часто увидим в музыковедческих работах [8], посвященных казахстанским композиторам, в частности Латифу Хамиди, где в основе - традиционный мелодический тип, включение в европейские формообразующие системы, романтическая образность.

«Татары, рассеянные как бусины одного ожерелья, внесли свой вклад в развитие культур разных народов и стран» – слова, сказанные доктором исторических наук Л. Р. Габдрафиковой [1], абсолютно отражают смысл, когда знакомишься с творчеством композитора Латифа Абдулхаевича Хамиди (1906-1983 г.г.), народным артистом Казахской ССР, лауреатом Государственной премии Казахской ССР, одним из авторов музыки к гимну Казахской ССР, создателем цикла «Татарская сюита», опер «Абай», «Тулеген Тохтаров», «Джамбул», брендов советской песенной культуры «Казахского вальса» и «Булбул».



Родившись в семье небогатых татар в селе Бували, Свяжского уезда Казанской губернии, в период первой мировой войны, детство будущего композитора обещало быть несладким. Переезды привезли семью Хамиди в маленький городок Каттакурган в Узбекистане. По совету родственника, увлеченного искусством, прогрессивного и образованного, Латифа отдают на обучение в местную музыкальную школу, где учится играть на редких для этой культуры, но ставших активно продвигаемых в социальной среде, инструментах - европейских скрипке и фортепиано. 1920 году семья переезжает в Ташкент, поступает в Таджикский институт просвещения. В 20-ые годы впервые проявляет серьезные творческие способности, открывая с друзьями- казахами любительский ансамбль – «Синяя блуза» и становится его же руководителем.

В 1922 году 16 летний Хамиди создаёт свою первую композицию – «Первый вальс» с использованием типов мелодий, характерных для народной татарской музыки. Этот вальс стал неофициальным гимном татарской молодежи 20-30-х годов и принес первый творческий успех и по совету композитора С. Габяши, он переезжает в Казань, чтобы получить профессиональное образование музыканта в стенах музыкального техникума исторической родины. Время, проведенное в столице Татарстана, сыграло огромную роль на дальнейшее

творчества композитора. Молодой музыкант приступил к освоению исполнительского мастерства на виолончели, стал свидетелем, когда ставились первые татарские оперы, драматические спектакли, исполнялись первые симфонические произведения, знакомится с легендарным поэтом Мусой Джалилем, становится известен в кругах творческой интеллигенции. В 1927 году Хамиди поступает в Первый Московский музыкальный техникум, это значимый этап: начинается профессиональная деятельность как композитора, совместно с М. Джалилем создают несколько детских песен, создает ряд миниатюр – обработок на основе татарского фольклора.

В 1933 году уже уезжает в Казахстан, в город Алматы, на место заведующего музыкальной частью Казахского драматического театра. В творческой биографии композитора казахстанский период выделяется особенно, обозначается понятием «расцвет творчества»: молодой композитор путешествует по стране собирая этно-фольклор, в виде народных песен, в том числе и материалы творческого наследия Абая Кунанбаева, пробует сочинять в разных жанрах, возрастает интерес к его творчеству среди местного населения.

30 –е годы XX века в судьбе Казахстана – трагичная страница истории, происходят значительные изменения в социальной, экономической и политической сферах, действует система идеологического диктаторства на изменения в культуре коренного населения. Стратегическая задача индустриализации и коллективизации кочевого населения стала переломным в судьбе музыкального искусства, с одной стороны это беспощадное уничтожение и упразднение многих жанров народного устного творчества, с другой стороны это указ и продвижение, полномасштабное внедрение европейского музыкального языка, образной тематики, включение культуры в массы. При всей драматичности ситуации, с 1930-х годов в Казахстане началось формирование профессионального музыкального искусства. На этот же период приходится расцвет творчества приглашенных из России музыкальных деятелей, среди которых Е. Брусиловский, Б. Ерзакович, представитель национальной профессиональной композиторской школы А. Жубанов становится организатором оркестра казахских народных инструментов, открывается филармония, музыкальная театральная студия закладывает фундамент для Казахского театра оперы и балета. За короткий срок в 10 лет идет не просто адаптация и освоение европейской музыкальной системы, создается мощная профессиональная национальная база академической музыки. Наравне с известными деятелями того времени, Латиф Абдулхаевич закладывает фундамент академической музыки. В творческом арсенале композитора уже есть музыкальное сопровождение к постановкам по пьесам М. Ауэзова «Ночные сакраты», написание опер, в числе которых совместно написанная с А. Жубановым, несколько симфонических произведений. Знаковым в судьбе композитора стало знакомство с автором сборника «50 песен казахстанских татар» А. Затаевичем.

«Не является секретом то, что все национальные композиторские школы в качестве основы для творчества взяли европейский музыкальный язык 19-го начала 20-го века, обращения к более поздним периодам – единичны. Национальный же компонент обуславливался той этнической культурой, которую представлял композитор и представлял собой, как правило, живой музыкальный язык, понятный абсолютному большинству населения» - слова профессора, музыковеда Елемановой С.А.[3], так точно и тонко определяют суть творчества Л. Хамиди, интеграцию этнокультур в его стиле, тем более, что есть тому подтверждения не только историческое, но и на конкретном примере – «Казахском вальсе».

Уже в средние века, во второй половине VI века, южный Казахстан входит в огромную кочевую империю тюркский Каганат, образуется Великий Шелковый путь, создается основа для взаимодействия культур Запада и Востока. Что касается переплетения татарской и казахской культур, то наиболее активно и прогрессивно это началось в XX веке. Приобщение к русской профессиональной музыке у татар, в отличие от других среднеазиатских культур, началось гораздо раньше. Начиная с XIX века, большую популярность в обществе Российской империи приобретает тема популяризации просвещения, образования, прогресса,

у татар первых появляются книгопечатание, бесплатные школы, педагогические учебные заведения, литература, театры, выпускаются газеты. Подъем национальной культуры и изучение европейских систем образования становится национальной идеей, которая была привнесена и на территорию казахов: «...татарская интеллигенция и общественное движение татар помогли зарождению казахской литературы, первые казахские газеты, журналы и книги выпускались при помощи татар...»[2] – так в свое время отзывался о деятельности просветителей из Татарстана Сакен Сейфуллин, казахский поэт и писатель. Как отмечал сам Хамиди, в статье «Народная музыка казахских татар», две культуры – казахская и татарская сильно переплетены, при этом каждая остается самодостаточной. Из сделанных в Казахстане 70 записей татарской народной музыки только 4 вокальные, заметно превалирование инструментальной природы интонаций, из этого следует, что народные татарские песни видоизменились в условиях Казахстана (Пример 2).

КАЗ КАНАТЫ

№ 4

С оживлением $\text{♩} = 176$ Запись А. Затаевича

С движением $\text{♩} = 76$ Запись М. Музафарова

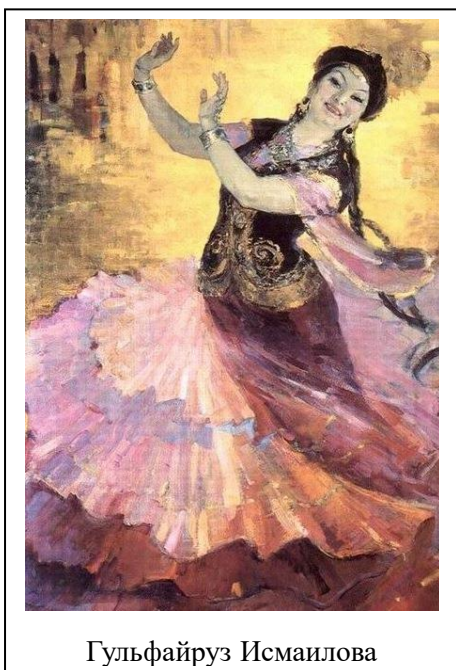
Биз ка, на ты катжат бу ла, ир ка, на ты ат бу ла

mf (+) (+) (+) (+)

Чит экирлар да бик күп тир, сан үз ту га, ның ят бу ла

Пример 2 – записи А. Затаевича (казахстанских татар) и М. Музафарова (казанских татар). [2]

Вот типичный пример, где наглядно виден не только момент влияния на вокальную мелодию беглости и динамичности от инструментальных жанров, расширение лада пентатоники натуральным минором. Можно заметить, что характерные для минора полутоновые соотношения применяются в первом варианте 7 раз, в то время как в оригинале всего 3. Обращает внимание, что в песнях казахских татар можно заметить скачки от кварты до октавы, а это не характерно для музыки казанских татар. В записях А. Затаевича (песня «Малина») можно заметить опевание тоники, что свойственно казахским народным песням, встречаются гаммообразные ходы, включающие в себя полутоновые ходы, что также не свойственно для песенной мелодики казанских татар. Таким образом, в своих произведениях Латиф Хамиди опирался на мелодическую основу той части татарского искусства, которые больше были связаны с проживанием в казахской степи, именно этот источник стал влиять на природу мелодики композитора.



Гульфейруз Исмаилова

Хотелось бы отметить, что обращение Латифа Хамиди к жанру танца – это еще один смелый шаг в расширении сферы образов казахстанской тематики в искусстве. У казахов были свои народные танцы, но имели

самобытный характер[4]: трудовые танцы (өрмек би – танец ткачей), охотничьи (қоян биі – охота беркута на зайца), танцы состязания (ұтыс биі), подражания животным (өртеке биі – козел-прыгун, аю биі – танец медведя). Особенность народных танцев была в том, что они были парными, их исполняли юноши и девушки («Қоян – бүркіт»). Народные танцы, в отличие от песенных жанров, не были канонизированными и исполнялись лишь для показа актерского таланта, главными здесь являлась пантомима и мимика, но не чувства! Первая исполнительница вальса в радиопостановке неизвестна, но как вдохновляет летящая мелодика вокальной миниатюры Хамиди на картине «Казахский вальс» известной казахстанской художницы Гульрайуз Исмаиловой, где главной героиней исполнения танца изображена Шара Жиенкулова.

*«Май туса, гүлдер шешек атса жазда,
Тоғайда бұлбұл, көлде, аққу қаз да»*

Год создания «Казахского вальса» - 1940, в это время Хамиди назначен руководителем и дирижером Казахской государственной капеллы, но появился во время работы композитором над созданием музыки к радиоспектаклю «Два праздника». На фоне массовых советских песен, с обязательным маршевым ритмом, образной тематикой социальной идеологии и пережитых грозных и драматичных 30 –х годов, вальс-песня, с его порхающей природой интонационного строя, легкой образной атмосферой явился просто откровением, возможностью безмятежно поддаться ритмическому кружению, мелодическому дыханию весенне-летнего романтического настроения (Пример 3).

Пример 3 – Л. Хамиди «Казахский вальс»

Вальс написан. Слова вальса были написаны выдающимся казахским и советским классиком литературы, писателем-академиком общественным деятелем - Сабитом Мукановым. Композитор изначально писал произведение, которое будет исполняться оркестром казахских инструментов, в куплетной форме с припевом. Все типично для жанра вальса - песни, с первых тактов тональность D dur; аккомпанемент неизменен на протяжении всего произведения, вступление – приглашение к танцу, плавный отголосок темы с небольшим скачком с ля на ре, характерно завершение вступления на каденции с тремоло. Мелодия куплета начинается с характерного для народной музыки скачка на чистую кварту – интонационный «реверанс» мелодическому зачину казахской народно-профессиональной

песни. По мере движения мелодического развития Хамиди придерживается того же «сценария» вокализации вальса, что и Верди в ариях своих опер. В припеве мы снова слышим характерный скачок на кварту, но в этот раз здесь принцип создания «отголоска» темы.

В мелодической природе темы - образ птиц, вернее их пение, получается эффектно, когда на фоне прерванных оборотов дополняются мотивами украшений. Это придает произведению весомую степень сложности и это не техническая имитация, нужно обладать высоким вокальным мастерством, чтобы исполнить произведение. Такой же принцип звукоизображения автор применяет в вокальном произведении «Бұлбұл» (Соловей), но с еще большей имитацией в голосе пения птицы. Образ парящей птицы, как символа полета, парения мы слышим в мелодической основе песен А. Жубанова «Қарлығаш» (Ласточка) и «Ақ көгершін» (Белый голубь), у Е. Брусиловского «Две ласточки», а в опере «Кыз Жибек» подчеркнута – проникновенно применяет знакомые архетипы тотемных символов, известные каждому казаху, для обозначения контраста в показе главных персонажей (лебедь, сокол, ласточки, ворон).

Итак, несомненно, что творчество «Короля казахского вальса» Латифа Хамиди, его произведения занимают достойное место в сокровищнице профессиональной музыки нашей страны, а его авторская мелодизация с использованием музыкальных корней тюркских народов определяет целое направление в казахской вокальной музыке 60-70-х годов, по такому же принципу, где в основе песни лежит танцевальная основа – вальсовость создают впоследствии свои песни-вальсы Шамши Калдаяков, Нургисса Тлендиев. Обращает внимание, что Хамиди мастером не только музыки, но и театральной инсценировки вальса. Его вальсы, наполненные лирикой, развернутым сюжетом обновили образный строй типом «полетности», «парения» в композициях. Стиль композитора повлиял на социокультурное пространство Казахстана, и песня «Казахский вальс» стала метафорой, где в основе жанровая модель вальса в гармонии с элементами казахской музыки[5].

Литература и источники:

1. Габдрафикова Л. ст. «Татарский моң в музыке Казахстана, как татарин создавал казахский гимн, оперу и вальсы» <https://tura.ru/a/X2jOtfUrehiBsvP>
2. Дернова В.П. сост. Сборника "Народная музыка в Казахстане" ст. Хамиди Л. "Народная музыка казахских татар" Алма-Ата Издательство «Өнер» 1967-267с.
3. Елеменова С.А. «Современная музыкальная культура Казахстана: состояние и перспективы» Научно-издательский центр «Аспект» <https://na-journal.ru/2-2019-gumanitarnye-nauki/1701-sovremennaya-muzykalnaya-kultura-kazahstana-sostoyanie-i-perspektivy>
4. Жиенкулова Шара «Тайна танца», Алма-Ата Издательство «Өнер» 1980. - 276с.
5. Мылтыкбаев М.Ш. Казахский вальс: генезис и жанровые разновидности Автореф. дисс. канд. иск. – А., 2009г с.152.
6. Новерр Ж.Ж./пер. с. фр. под ред. Гвоздева А.А., 2—е изд. исп. - СПб.: Издательство «Планета музыки», 2007.-344с.
7. Пушкин А.С. "Евгений Онегин" роман, глава XLI Собрание Сочинений в десяти томах. Том четвертый.М.,1959 г.
8. Севостьянова Л.В. сб. статей www.gramota.net/materials/3/2016/12-1/45.html Источник Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики Ч.1.с.159-162.

ВЕЛИКИЕ ИМЕНА ПАВЛОДАРСКОГО ПРИИРТЫШЬЯ

Тлеубаева Амина

ученица 8 класса

ГУ Комплекс «Музыкальный колледж-музыкальная школа –интернат для одарённых детей»

Республика Казахстан, г. Павлодар

Научный руководитель: Селезнёва Н.Ф.

Павлодарская земля всегда славилась своими представителями во всех сферах жизнедеятельности нашей страны от науки до литературы, от фотографии до музыки. Театральные деятели, поэты, писатели, музыканты внесли выдающийся вклад в развитие казахской культуры. Её история немыслима без уроженцев нашего края.

Выбирая тему проекта у меня сразу возник вопрос: «А кто они эти знаменитые земляки? Чем прославили не только Павлодарскую землю, но и нашу страну?» А проведя небольшой опрос учащихся нашей школы о том, знают ли они имена людей, прославивших наш край, убедилась, что многие представители нашего региона им неизвестны. Поэтому задалась целью найти, изучить и собрать воедино материал по музыкантам и оформить альбом для того, чтобы учащиеся нашей школы могли познакомиться с их именами и творчеством.

Павлодарская область — родина выдающихся личностей. Гордость и восторг, уважение и любовь переполняют наши сердца к тем людям, которые являются нашими земляками. И мы счастливы, что родились на одной с ними земле, и нам есть с кого брать пример и на кого равняться.

В данной работе представлена лишь малая часть представителей этих замечательных и великих людей, ибо на всех не хватит и дня. Бухар-жырау, Жумабайулы Жарылгапберды, Естай Беркимбаев, Жаяу Муса Байжанов, Майра Шамсутдинова и другие. Каждый из них

обладал неповторимой творческой индивидуальностью, своим стилем и манерой исполнения.

Естай Беркімбайұлы (1874 - 1946) - выдающийся композитор, певец, акын и импровизатор, заслуженный деятель искусств, один из первых членов Союза композиторов Казахстана.

Родился Естай в 1874 году в ауле Акколь Экибастузского района Павлодарской области. Маленький Естай рос и воспитывался у зажиточного дяди. Среди родственников отца Естая не было увлекавшихся искусством. Но родственники по линии матери были даровитыми людьми.

Мать Естая, обладала прекрасным голосом, знала множество народных песен. Он и сам начал петь рано. Его любили слушать не только дети, но и взрослые. В ауле Естая прозвали «малыш-певец», а впоследствии - «певцом-джигитом». Уже в шестнадцатилетнем возрасте

он приобрёл известность. Павлодарский уезд в то время славился певцами, акынами, остроловами. В жизни 20-го юноши произошло огромной важности событие: он встретился с гигантами казахского песенного творчества Биржан-салом и Аханом-серэ. Около года Естай сопровождал Биржана в его поездках, вместе с известными певцами и акынами выступал на больших празднествах в Омске, Кокшетау, Петропавловске.

В 1889 году стал учеником Ахана-серэ. По словам А.К. Жубанова, «...он развил традиции своих наставников. Размашистость, широта, плавность, яркость мелодии, развернутые, красочные припевы, мягкий и нежный лиризм, единство слов и музыки - все



эти характерные черты творчества Биржана и Ахана нашли отражение и в музыкальных произведениях Естай.» Став известным певцом в родном краю, Естай, как и его предшественники, путешествовал из аула в аул, пел песни, сочинял стихи и музыку. Большим художественным совершенством, богатством интонационных красок отличаются песни «Жай коңыр», «Наз коңыр», «Майда коңыр», «Гүлнар», «Қоштасу» и др.

Широкую известность Естаю принесла песня «Хорлан». Красивая история любви, в результате которой появилось произведение, являющееся вершиной творчества поэта и композитора, известна и в наши дни, а песня «Хорлан», которую Естай подарил любимой, стала своеобразным гимном всех влюбленных. И хотя с тех пор прошло больше ста лет, эта лирическая композиция до сих пор живет в народе. Мелодия этой песни была использована в опере «Ер Таргын» Е. Г. Брусиловского, в концертах для кобыза с оркестром С. И. Шабельского и Л. М. Шаргородского. По мотивам этой песни поэтом К. Р. Аманжоловым в 1939 году была написана драматическая поэма «Хорлыгайын».

51. Құсны-Хорлан(1)⁵⁰
(Хусни-Хорлан)⁵¹

Умеренно скоро, с беспокойством $\text{♩} = 120$ Сарбидил тот же 1×2

Шире $\text{♩} = 120$

Скорее задерживая Темо I mf

1. Шире p 2. Шире f

Скорее задерживая mf

Шире mf

⁵⁰ Биржанни мекелі

В 1946 году Естай тяжело заболел. Всю свою жизнь певец посвятил музыке, искусству. О песне сложил он своё последнее стихотворение. Попрощавшись с народом, со своим родным краем, композитор, певец, поэт Естай Беркимбаев умер. Могила акына, расположенная в Актогайском районе Павлодарской области.

Естай - наш великий земляк, которым мы можем гордиться. Песню о несбывшейся мечте известного акына и композитора, исполняют сегодня многие современные артисты Зарина Алтынбаева, Динара Султан. Наша гордость Димаш Кудайберген тоже включил в свой репертуар песню "Қосни-Қорлан". Шедевром казахского песенного творчества назвал её академик А. Жубанов. Трогательную историю любви молодых, которые были разлучены из-за социального неравенства, знает каждый казах.



В Павлодаре открыли музей имени заслуженного деятеля искусств Казахской ССР Естая Беркимбаева. Место для выставки выбрали соответствующее – ГДК имени Естая. В музее собраны уникальные экспонаты из жизни поэта Естая Беркимбаева, написанная его рукой автобиография, копии нот песен Естая, записанных с его первых концертов. В музее представлены не только работы Естая, но и копии легенд, песен, рассказов, где упоминается казахстанский композитор. Среди них произведения Габита Мусрепова и Толегена Мухамеджанова.

Выдающаяся народная певица, композитор-песенник *Шамсутдинова Майра Уалиқызы (1890-1927)* родилась в г.Кереку (ныне Павлодар) в 1897 в бедной семье татарина-борикши и казашки Катиры. Она росла феноменальным самородком, одаренной композиторским талантом и

исполнительской способностью. Прекрасные вокальные данные, низкое и красивое контральто, широкий диапазон голоса давали ей возможность исполнять классические, народные песни, сочинения современников и собственные произведения. Родители Майры из-за своего финансового положения не могли дать ей музыкального образования, но все-таки купили дочери гармонь-тальянку. В свои неполные 14 лет Майра станет известной во всем Прииртышье. Она пела на всех праздниках. Мастерски исполняла песни на казахском, татарском и русском языках. Демонстрировала своё искусство на Кояндинской и Баянаульской ярмарках вместе с А. Кашаубаевым, Исой Байзаковым и Кали Байжановым.

Александр Затаевич пророчил большое будущее талантливой исполнительнице, и успел сделать Майре немало заманчивых предложений относительно ее будущих выступлений. Но воплотиться в жизнь этим планам было не суждено. Встреча на пароходе произошла летом 1926 года, а уже в январе 1927 года Майры не стало.

А.В. Затаевич очень долго хотел познакомиться с Майрой Шамсутдиновой. Однажды летом он плыл по Иртышу на пароходе, и услышал необыкновенно красивый женский голос. Это была Майра, о которой он так много слышал. Там же на палубе Затаевич сам записывал слова и музыку этих песен. Только благодаря ему до наших дней дошли 14 песен из репертуара великой Майры. Впоследствии эти песни были опубликованы в его сборнике «500 казахских песен и кюев». Большую популярность получила песня «Майра» (другое названия— «Убайра», «Райра», «Хару-раку-райра») — своеобразный музыкальный «автопортрет», сочинённый в традициях искусства акынов. Песни Майры были использованы композитором Е.Г. Брусиловским в опере «Кыз Жибек», А.А. Зильбером в симфонии «Возрожденный Казахстан», Б. Байкадамовым в хоровой капелле «Майра». О певице-композиторе А. Тажибаев написал пьесу-поэму под названием «Майра». В настоящее время известно около 20-ти ее песен.

О любви народа к певице свидетельствует присвоение ее имени улицам в Павлодаре и Алматы. Кроме того, в Павлодаре создан дом-музей народного творчества имени Майры. О любви народа к певице свидетельствует присвоение ее имени улицам в Павлодаре и Алматы. Кроме того, в Павлодаре создан дом-музей народного творчества имени Майры.



Дом-музей М. Шамсутдиновой в г. Павлодаре



Жаяу Мұса Байжанұлы (1935-1929) - народный композитор, певец, акын Народный композитор, певец, акын Жаяу Муса Байжанулы родился 18 октября 1835 года близ озера Жасыбай, ныне Баянаульский район Павлодарской области. Отец Жаяу Мусы Байжан был бедняком.

Мальчик рано испытал тяготы сиротства, оставшись в детстве без матери. В судьбе Мусы принял участие дядя, давший ему воспитание. С семи лет был отдан на учение мулле, у которого познал азы арабской грамоты. В детские годы Муса познакомился с искусством посещавших его родной аул певцов и кюйши. Сам он также пел и играл на домбре. В 1851 году, приехав в Кызылжар (ныне Петропавловск), самостоятельно учился русскому языку. Помимо домбры и кобыза, осваивал скрипку и сырнай. Посещал концерты певцов и различных оркестров. Муса дружил с первым казахским ученым,

путешественником Ш.Ш. Уалихановым, создал музыку на стихи И. Алтынсарина «Давайте, дети, учиться».

В 1854 Жаяу Муса учился в русской школе в г.Омске. Первое крупное произведение «Қыздар-ай» («Ох, девушки») Муса создал в Омске. Творчество Жаяу Мусы развивалось в тесной связи с традиционным искусством того времени. Образцами служили произведения таких современных ему акынов и жыршы, как Токсанбай, Жанак, Тубек, Котеш и др. Вернувшись из Омска в родные края, Муса активно включился в общественную жизнь. В ту пору им сочинена песня «Ақ сиса» («Белый ситец»), в которой воссоздана картина социального неравенства, произвола правящей верхушки, протеста против несправедливости. Став свидетелем актов террора, устраиваемых царским правительством над народом, Жаяу Муса продолжал бороться, создавая гневные, обличительные песни и стихи.

Сообщил Жамболлов Абулшахман



«Ақ сиса»

На творчество Жаяу Мусы значительное влияние оказала музыка, созданная разными народами. В своих песнях он смело использовал не только интонации казахской народной музыки, но и интонации русских крестьянских и городских песен. Песни Жаяу Мусы отличаются острой современностью, раскрывают социальное неравенство («Ақсиса», «Толғау», «Бұзау зары», «Тұтқын зары», «Сүйіндік»).

Многие изображают лирические переживания любящих сердец («Сұршақыз», «Шолпан», «Сәулем қыздар»), воспевают природу родного края («Баянауыл», «Ұлытау»), рисуют картины охоты, путешествий («Қаршыға», «Көгершін»). В творчестве акына имеют место и юмористические песни («Құлбай», «Қазан қыздары»), песни-посвящения спутнице жизни Сапар («Келдім, Сапар, басыңа»). Жаяу Муса автор кюев «Қыз күйі», «Қызбала күйі», «Қызқарқара», «Қамшылау». Наряду с песнями он оставил богатое литературное наследие - стихи и басни.



Его творчество развивалось в тесной связи с традиционным искусством того времени. Образцами служили произведения таких современных ему акынов и жырышы, как Токсанбай, Жанак, Тубек, Котеш и др. На творчество Жаяу Мусы значительное влияние оказала музыка, созданная разными народами. В своих песнях он смело использовал не только интонации казахской народной музыки, но и интонации русских крестьянских и городских песен. Песни Жаяу Мусы отличаются острой современностью, раскрывают социальное неравенство («Ақсиса», «Толғау», «Бұзау зары», «Тұтқын зары», «Сүйіндік»).

Музыка Жаяу Мусы используется в операх «Қыз Жібек», «Ер Тарғын», «Біржан - Сара», «Бекет».



Қали Байжанов - (1877-1966)

Кали Байжанов - казахский певец (бас), народный артист Казахской ССР (1945), один из создателей Казахского хора радиокомитета Караганды.

Кали Байжанов родился в 1877 году в местечке Кия-Куль Баянаульского района Павлодарской области. Кали Байжанов является одним из основателей Карагандинской областной филармонии, он внес неоценимый вклад в развитие музыкального искусства области. Решением Совета Министров Казахской ССР от 16 апреля 1990 года Карагандинской филармонии присвоено имя выдающегося певца.

Павлодарское Прииртышье имеет богатую поэзию акынов-жырау, начиная с вершины исполнительского искусства Бухар жырау, который является центральной фигурой, одним из основоположников профессиональной школы акынов, кончая представителями школы молодых акынов Павлодарского Прииртышья. Все они создавали и создают произведения

высокого художественного совершенства и социальной значимости. Для своего времени они являются образованными людьми, обладающими поэтическим и музыкальным даром.



Байзаков Иса (1900—1946) Казахский народный акын, певец, композитор. Известный казахский поэт-импровизатор Иса Байзаков родился в селе Ульгули Иртышского района Павлодарской области. Он является одним из первых организаторов казахского национального театра.

Талантливыми певцами, домбристами были его родственники Злиха и Рахмет. Мать Мусы умерла рано, когда ему было 9 лет, затем мальчик воспитывался у бабушки Жанбалы, замечательной певицы и рассказчицы. Рахмет научил его играть на домбре, привил любовь к народной песне. Основами образования и грамоты мальчик овладел в мусульманской школе. В этой же школе, в младшем классе, училась будущая жена и верный друг

Исы – Шарбану. Она впоследствии стала одной из самых ярких первых казахских актрис. Иса очень рано овладел мастерством игры на домбре. Играл виртуозно, домбра как птица порхала в его руках. Мелодичный звук ее проникал в сердце, вызывая то грусть, то радость. Сам Иса не помнит, когда он начал слагать стихи. Песни словно жили в нем всегда.

В 14 лет он стал известен в ближних и дальних аулах, слава о нем шла по всему Прииртышью. Поэтический импровизаторский и исполнительский талант Байзакова проявился рано. В 1919-1920-х годах он состязался с акынами Багитом и Кудайбергенем, в которых одержал победу. В 1920 году им была написана и осенью 1921 года поставлена в здании мечети аула Кызылжар пьеса «Волостной», имевшая большой успех. Иса в те годы принимает участие почти во всех крупных мероприятиях, проводимых в Иртышском районе - собирает деньги и скот для голодающих Поволжья, участвует в ликвидации неграмотности, в других мероприятиях.

В 1921 году Иса учится в Семипалатинске на рабочем факультете. По возвращении в родной аул поднимает молодежь на строительство школы. Сейчас в селе Ульгули построена новая школа, которая носит имя Исы Байзакова.

Иса Байзаков - автор ряда эпических произведений, сложенных на основе казахского фольклора: «Красавица Куралай» (1925), «Сказка пастуха» (1926), «В предгорьях Алтая» (1939), «Кырмызы Жанай» (1940), «Кавказ» (1941), «Ақ бөпе» (1945). В них воспеты идеалы гуманизма, добра и справедливости.

В годы войны он выступал как певец-агитатор, исполняя свои песни, проникнутые патриотическим пафосом. В этот же период он также плодотворно работал как композитор. Широкую популярность приобрели его речитативные песни «Желдірме».

В Павлодаре и поселке Иртышск его именем названы улицы, на родине в селе Ульгули действует музей, установлен бюст. Его имя носят областная филармония в Павлодаре, совхоз в Иртышском районе.

Жарылғапберді Жұмабайұлы (1851-1914)

Жарылғапберді Жұмабайұлы – казахский певец, композитор, акын.

Родился в Баянаульском районе в бедной семье. Хорошо знал арабскую грамоту, восточную поэзию, пел жыры, славился как отличный охотник, борец-палуан. Преемник творческих традиций Биржан-сала Кожаягулова.

Побывал в городах Кокчетав, Кызылжар, Омск, где, переняв песни лучших певцов и домбристов, распространял затем на родине - в Баянауле и Прииртышье. С большим мастерством исполнял песню — «Топайкок», услышанную в краю Сырымбет и ставшую затем известной под именем Жарылғапберды. Создал множество



песен любовной лирики, среди которых ныне бытуют лишь «Шубартау, «Шама, «Карагоз, «Ардак». Их исполняли Б. Ерманов, К. Байжанов, Г. Айтбаев. Жарылгапберды был наставником Кали Байжанова. Песню «Ардак» высоко ценил А.В.Затаевич, назвав ее «находкой в музыкальном искусстве».

Медленно, тяжелой поступью $\text{♩} = 54$

«Ардак»

В ходе работы над проектом я изучила энциклопедии, сборники музыкальной литературы, Интернет – сайты, посетила Дом-музей М. Шамсутдиновой, Е. Беркембаева. Данное исследование помогло мне узнать о музыкантах – земляках. Они жили и занимались творчеством. Несли людям тепло и радость той музыкой, которую сочиняли и исполняли. Мои земляки прославили свою «малую родину» далеко за её пределами. Мы вправе называть их героями нашего времени. Я горжусь своими земляками – музыкантами.

Считаю, что мой проект имеет практическую значимость. Работа адресована учащимся для пополнения знаний, связанных с изучением вопросов казахской музыкальной литературы. Материалы исследования могут быть использованы на уроках казахской музыкальной литературы, а также на дополнительных занятиях и внеклассных мероприятиях.

Литература и источники:

1. Бухар-жырау Калкаманов // Джумалиев К. Очерки по истории каз. дореволюционной литературы. -Алма-Ата, 968. - С.126-130.
2. Бухар-жырау Калкаманов // Казахская ССР: Краткая энциклопедия. В 4 т. - Алматы, 1991.
3. Ерзакович Б.Г. Музыкальное наследие казахского народа. -Алма-Ата, 1979.
4. Ерзакович Б. Патриот искусства // Иса Байзаков. -Павлодар, 2003. - С.39-45.
5. Жубанов А. Соловьи столетий. - Алма-Ата, 1967. - С.130-162
- Жарылгапберды Жумабайулы // Казахская ССР: Краткая энциклопедия. В 4-х т.-Алма-Ата, 1991. -Т.4.-С.237.
6. Жубанов А. Соловьи столетий: Очерки о народных композиторах и певцах: Пер. с каз. / Г. Бельгер. - Алматы, 2002.
7. Затаевич А.В. 1000 песен казахского народа. - М.,1963.
8. Иманжусип Кутпанулы // Казахская ССР: Краткая энциклопедия. В 4-х т.- Алматы, 1991. -Т.4.-С.261.
9. История казахской музыки. В 2-х томах. Т.1 Традиционная музыка казахского народа / Отв. ред. Т. Джумалиева, А. Темирбекова. - Алматы, 2000.
10. Казахская ССР: Краткая энциклопедия. В 4-х т.-Алма-Ата,1991.

МУЗЫКА ДЛЯ ПРИМЫ-КОБЫЗА В 1940-50-Х ГОДАХ

Орынбасар Аян

Актюбинский музыкальный колледж им. А. Жубанова

Республика Казахстан, г. Актобе

Научный руководитель: **Кожанова М.К.**

Кобыз является одним из древнейших казахских музыкальных инструментов, получивших, как известно, широкое распространение в народном музыкальном быту, а также в шаманской практике [1]. Однако с установлением советской власти в результате преследований *шаманов*³² и других исполнителей на народных инструментах, кобыз в своем первоначальном виде исчез из музыкальной практики. В то же время зарождение в 1930 годы профессиональной, академической традиции в рамках государственной политики, направленной на создание искусства «национального по форме и социалистического по содержанию», а также европеизация культуры в целом, повлекли за собой реконструкцию традиционных музыкальных инструментов. Это, в частности, было связано с одной из первоочередных задач советской власти – созданием Казахского государственного оркестра народных инструментов³³. Его организатором художественным руководителем и первым дирижером стал Ахмет Жубанов [2], который явился не только первым казахским композитором, но и этнографом, и музыковедом, и выдающимся общественным деятелем. Именно как основатель этого коллектива он был непосредственно заинтересован в создании оркестрового кобыза.

Цель данной статьи – раскрыть процесс становления академического кобызового искусства в условиях культуры письменной традиции на раннем этапе истории казахской музыки (1930-1950). В оркестре казахских народных инструментов появились такие разновидности, как прима-кобыз, альт-кобыз, бас-кобыз и контрабас-кобыз³⁴. При этом моделью для старинного кобыза стала скрипка, аналогом которой явился прима-кобыз³⁵.

А. Жубанов понимал, что для реконструированного инструмента нужен новый репертуар. Поэтому его пьесы и стали «первыми ласточками» музыки для примы-кобыза. В них также раскрываются характерные закономерности творчества первых профессиональных композиторов на начальном этапе истории национальных культур бывшего СССР, в которых начало становления академической музыкальной традиции относится к 1920 – 30-м годам.

Прежде всего имеется в виду освоение европейских академических жанров и форм на национальном материале. В данном случае таковыми стали пьесы, инструментальные миниатюры. Хотя их сравнительно немного, тем не менее эти сочинения сыграли большую роль в создании репертуара для данного инструмента, «промежуточного» между кобызом и скрипкой. Такова «Ария», предназначенная для скрипки или кобыза и фортепиано (1945), пьесы «Коктем» («Весна») и «Кюй» для кобыза и фортепиано (1951), «Романс» и «Пьеса на народную тему» (1952). В сочинениях для кобыза преобладают жанровые образы, песенно-танцевальный тематизм в сочетании с классическими формами (простыми, куплетной, вариационной, рондо).

³² Шаман — согласно религиозным верованиям, человек, наделённый особыми способностями общаться с духами сверхъестественными силами, входя в экстатическое состояние, а также излечивать болезни [11].

³³ Впоследствии оркестру было присвоено имя Курмангазы (1936 г.)

³⁴ Более подробно смотрите об этом: Кожанова М. К вопросу истории исполнительства на кобызе // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования / Сборник научных трудов ОГИИ – Выпуск 14 – Оренбург, 2013 – с. 76 – 82.

³⁵ Кобыз в составе оркестра совершенствовался и менялся. В самом начале в оркестр был введен старинный вариант кобыза с открытой декой, с дугообразным смычком, но вскоре, в 1937 году, в кобызе была закрыта верхнюю часть, конские струны были заменены на скрипичные, металлические, дугообразный смычок - на скрипичный и до 1957 года использовали только 3 струны (соль, ре, ля). В 1958 году была добавлена 4-я струна (ми).

Так, в «Романс» сочетаются черты свойственные русскому романсу и казахской лирической песни. К романсовой стилистике относятся: напевная мелодия, гомофонно-гармонический тип фактуры с характерным мягким покачивающимся триольным аккомпанементом. Композиция (простая 3-х частная форма с серединой развивающего типа). Характерное для данного периода творчества национальных композиторов обращение к бытовым жанрам, раскрывается в вальсовой природе ритмической организации (трехдольный размер, бас – аккорд – аккорд в партии сопровождения). Следует так же заметить, что именно вальс становится едва ли не доминирующей жанровой моделью для многих инструментальных и вокальных сочинений данного периода. В свою очередь о связи со стилистикой казахской песни свидетельствует: опору на диатонический звукоряд, ладовую переменность (A-fis), трезвучная попевочная структуру фраз (большие секунды и малые терции), «мягкий» текучий ритм, что придает ей особую плавность и гибкость (*пример 1*).

The musical score for Example 1 is in 3/4 time, marked 'Andante cantabile' and 'dolce'. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line (top staff) begins with a whole note rest, followed by a half note G4, and then a half note A4. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a steady triplet accompaniment in the right hand, with the left hand playing a simple bass line of quarter notes. The first four measures of the piano part are marked with 'mp' and 'Red * Red * simile' below the staff.

Пример 1

Чередование в аккомпанементе «пустых» кварт и квинт в остинатном триольном движении вызывает ассоциацию с традиционной кобызовой музыкой и, в частности, настройкой инструмента.

Об этом же свидетельствуют чередующиеся «гудящие» бурдонные квинты аккомпанеента. (*пример 2*).

The musical score for Example 2 is in 3/4 time, marked 'Andante cantabile'. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line (top staff) consists of a half note G4, a half note A4, and a whole note B4. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a triplet accompaniment in the right hand. The left hand plays sustained chords (quintas) in the bass register, creating a 'drone' effect. The first measure of the piano part is marked with 'mp' and 'Red * Red * simile' below the staff.

Пример 2

Отмеченные в романсе характерные для казахской народной музыки кварто-квинтовые созвучия обнаруживаются и в некоторых других первых образцах кобызовой музыки А. Жубановым. Такова, к примеру, лирическая пьеса «Коктем» («Весна») для примы-кобыза и фортепиано ³⁶ с преобладающими в аккомпанементе экспозиционного раздела

³⁶ Как и «Романс», пьеса носит вальсовый характер и представляет собой простую трехчастную композицию с развивающей серединой.

кварто-квинтовми созвучиями, в то время как напевная мелодия перемещается в «виолончельный» регистр фортепиано (*пример 3*).

Moderato

Пример 3

Роль кварто-квинтовых аккордовых структур еще более усиливается в среднем разделе сочинения и является одним из средств развития музыкального материала (*пример 4*).

Moderato

Пример 4

Особенно показательна с этой точки зрения реприза, отличающаяся яркой динамикой и более развитой фактурой сопровождения и выполняющая функцию кульминации всей пьесы. Такова, в частности, заключительная кварто-квинтовая тоника с устремленной к ней активной восходящей попевкой примы-кобыза, дублируемой в партии фортепиано в октаву (правая рука) – с октавным противодвижением (левая рука). В сочетании с динамикой *f*, охватом широкого диапазона (пять октав) такое завершение воспринимается как прославление природы, весны, бытия и соответствует названию пьесы. (*пример 5*).

Moderato

Пример 5

Следует заметить, что несмотря на отмеченные свойства присущие казахскому фольклору, рассмотренные пьесы представляют образцы весьма, условного претворения национальной стилистики через призму жанра вальса и других закономерностей европейской академической традиции. Напротив, стремление композитора к более детальному отражению интонационных, фактурных, структурных особенностей народного жанра раскрывается в пьесе «Кюй», основу которого составляет на тему подлинного казахского кюя «Жезкиик» («Медная сайга») ³⁷ для кыл-кобыза.

Пример 6. Ыхлас «Жезкиик» («Медная сайга»)

Обращаясь к напеву, звучащему в оригинале одногласно, на фоне оstinатного бурдонного сопровождения, А. Жубанов создает свою версию данного кюя для прима-кобыза (пример 7). С одной стороны, композитор придает импровизационному наигрышу более строгие композиционные черты, а с другой – сохраняет и подчеркивает изначальные свойства народного кюя. При этом важную роль играет изобразительное начало, заложенное в самой природе народного образца. Как пишет А. Жубанов, «Медная сайга легко прыгает по скалам, резвится на бескрайних степных просторах...» [2].

К типичным стилистическим чертам кюя, раскрывающимся в данном образце, относятся:

- составная двухчастная форма по принципу умеренно быстро – очень быстро;
- принцип периодичности как основа структуры каждой части (1 ч. aa¹ vv¹) 2 ч. преобладание импровизационного свободно вариантного развертывания попевки;

³⁷ В русской речевой практике более привычным является слово «сайгак».

- опора на краткие диатонические, узкообъемные попевки.
- Импровизационный принцип, о котором свидетельствуют многократная точная (иногда с незначительными вариационными изменениями) повторность кратких попевок;
- разнообразные изобразительные приемы, типичные для казахских кюев, к которым относятся: остинато на одном звуке – quasi вибрирующий бурдон, передающий эффект бега, многочисленные скачки («прыжки») на дециму;
- игра «пустыми» квинтами, форшлагами в аккомпанементе, в сочетании с флажолетами прима-кобыза в 3-й, 4-й октаве создающими образ бескрайнего пространства.

Таким образом, все изобразительные приемы, обусловленные программным содержанием, направлены на создание образа пространства и изображение бега, прыжков, а также спокойного, плавного (1 часть) движения.

Allegretto

Пример 7

Заключительное построение логично завершает все сочинение. После начальных воздушных «парящих» фантастических скачков у кобыза на дуодециму, поддерживаемых квинтами у фортепиано, начинается движение к кульминации: постепенно усиливается динамика, уплотняется фактура аккомпанемента.

Таким образом, в отличие от более «европейских» «Романса» и «Коктем», в «Кюе» А. Жубанов подчеркивает народную основу реконструированного – нового вида инструмента (прима) кобыза, который, несмотря на утрату особого неповторимого тембра фольклорного инструмента, тем не менее остается его преемником в новых условиях. Конечно, в традиционном исполнении этот народный кюй богаче и разнообразнее как в интонационном, так и в метроритмическом отношениях. Однако в новом варианте – для примы-кобыза – данный наигрыш стал концертной пьесой, доступной широкой публике.

Рассмотренные сочинения для примы-кобыза, продемонстрировав богатые выразительные возможности нового инструмента, явились своеобразной «презентацией» его не только как участника казахского народного оркестра, но и в качестве сольного инструмента. Поэтому трудно переоценить роль А. Жубанова в создании полноценного качественного оригинального репертуара, позволяющего выявить лучшие стороны нового кобыза. Кроме того, как показал анализ ранних рассмотренных образцов для примы-кобыза, уже в них раскрывается стремление композитора к синтезу европейских и национальных принципов письма – с акцентом на выявлении национального своеобразия музыкально-выразительных средств. Эта тенденция, константная для казахской музыки (впрочем, как и для других национальных культур), будет продолжена представителями последующих поколений композиторской школы Казахстана.

Литература и источники:

1. Ерзакович Б.Г. Брачевальная песня баксы. // Народная музыка в Казахстане. – Алма-Ата, 1967, – С. 99 – 108.
2. Жубанов А.К. Струны столетий. Алма-Ата, 1958, – С. 226 – 249.

РОЛЬ КАЗАХСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В МУЗЫКЕ

Бактиярова Анель

ГУ «Комплекс «Музыкальный колледж-музыкальная
школа-интернат для одаренных детей»

Республика Казахстан, г. Павлодар

Научный руководитель: **Ляхевич В.В.**

С давних времен по всей земле люди поют и играют на музыкальных инструментах, танцуют и создают новую музыку. Для многих людей музыка – радость и увлечение, помогающее провести время в компании друзей или насладиться её звучанием в одиночестве. К тому же музыка может поведать другим людям о твоих мыслях и чувствах ничуть не хуже, чем другие виды искусства, как, например, литература и живопись [4, с.3].

Музыка – один из видов искусства, язык звуков и интонаций. Каждый из нас хочет раскрасить свою жизнь с помощью звуков. Космонавт и рабочий, врач и фермер, генерал и солдат – все любят музыку! Представьте себе на минуту, что она перестала существовать. Интересной была бы жизнь? Безусловно, нет! Музыка служит взаимопониманию людей, помогает обрести смысл жизни [3, с.3].

Этот вид искусства существует на земле тысячи лет. С древнейших времен музыка всегда сопровождала человека [6, с.5]. Большинство произведений, написанных много веков назад, исполняют и слушают по сей день.

Как тогда, так и сейчас, люди не забывают о музыке и во время отдыха. Во время празднеств (свадьбы, рождения, юбилеи, приезд знатных гостей и многие другие) – всегда звучала и звучит музыка. Она вошла в каждый дом, ее слушают взрослые и дети – народную, классическую, современную, различных стилей и направлений, развлекательную и серьезную. Мы слушаем ее от момента пробуждения, мы слышим ее в течение дня, мы засыпаем под её звуки. Мы слышим ее, когда отдыхаем, когда в дороге, когда сосредоточенно работаем, когда отправляемся в поездку. Мы слышим ее всегда. С ней мы рождаемся, с ней идем по жизни [6, с.22].

Музыка не только поднимает настроение, она разделяет с нами моменты печали и даёт в полной мере насладиться радостью. Учеными доказано, что музыка оказывает невероятное влияние на человека. Так мелодия, исходящая от струнных смычковых, дарит гармонию психике, духовые инструменты благотворно влияют на систему кровообращения. А ещё на фоне музыки активизируется мозговая деятельность, что даёт возможность более чётко и конкретно воспринимать, и обрабатывать получаемую информацию. Одним словом, музыка - величайшая ценность в нашей жизни, и роль музыки нельзя недооценивать [2, с.25].

Задумавшись об этом, я предположила, если б не было музыки, то жизнь человека была бы скучной и не интересной. Эмоциональный мир человека невозможно представить без музыки. Она необходима людям всех возрастов и профессий. Музыка – это язык души. Глубина воздействия музыки зависит не только от исполнительского мастерства, но и от качества звучания музыкальных инструментов, их функциональных возможностей. Музыкальные инструменты воздействуют на эмоциональный мир человека, воспитывают в нем способности воспринимать все богатство окружающего мира через музыкальные образы, повышать культурный уровень отдельного человека и всего общества в целом [1, с.6]. Но именно звучание национальных музыкальных инструментов заставляет окунуться в историю, почувствовать единение с народом, укрепляет патриотизм к родной земле.

Тема моей работы выбрана не случайно. Являясь учащейся музыкальной школы для одаренных детей, мне захотелось поглубже окунуться в историю музыки, освоить новые знания и в дальнейшем их успешно применять.

Первый музыкальный инструмент появился на земле одновременно с самим человеком. И этим инструментом был...сам человек.

У человека есть голос, который может издавать певучие звуки разной высоты. И первую в мире мелодию воспроизвел, конечно же, человеческий голос. А для того чтобы мелодия звучала ритмично, человек то хлопал в ладоши, то размеренно притоптывал. Ритмичные хлопки в ладоши, притопывания, удары камня о камень, ветки о ветку – чем не ударные звуки?

Итак, сначала был человеческий голос - натуральный природный музыкальный инструмент. Поначалу он использовался для убаюкивания ребенка, что постепенно переросло в жанр колыбельных песен. Затем короткие попевки стали использоваться при сопровождении других бытовых дел: приготовление пищи, сбор урожая, охота и рыбалка, что также постепенно переродилось в так называемый жанр трудовых песен. Также появились и мелодии развлекательного характера, которые сопровождали игры детей, молодежи и в свою очередь они развились в самостоятельные жанры: лирические, сатирические, социальные и многие другие. Одновременно с развитием певческой культуры люди, проживающие в разных уголках света, стали приспособлять для извлечения музыкальных звуков самые разные предметы [5, с.103]. Не исключением был и казахский народ.

Камышовые и тростниковые стволы, а также трубчатые кости зверей и птиц стали «производителями» свистящих звуков, будущих сыбызгы. Рога животных - будущие керней и сырнай. Руки, сложенные особым образом, напоминающие круглый сосуд с оставленным отверстием для извлечения звуков стали прототипом будущей сазсырнай, которую впоследствии изготавливали из глины.

Великим открытием была струна. Её звучание человек угадал в натянутой тетиве охотничьего лука, так как в чистом виде такого одновременно звонкого и певучего звука, как у струны, природа не знает [5, с.104]. Поначалу тетивой служили мягкие и эластичные прутья деревьев и кустарников, также использовалась кожа и сухожилия животных, обработанные и превращенные в натянутую нить. Постепенно, используя лук по назначению, человек заметил, что звук отпущенной тетивы может быть разным по высоте, так как размер ее тоже разный. Так и появились будущие струнные щипковые – домбыра, жетіген, шертер. И гораздо позже кобыз.

Дерево, стекло, металл, звериные шкуры и жилки, речные раковины и камни – всё это обрело голос в умелых руках музыкальных мастеров [5, с.105]. В разных уголках планеты появлялись разные музыкальные инструменты. Сама жизнь подсказывала первым музыкантам, откуда и как добывать поющий звук. Ведь сущность человека в самовыражении, которое определяется творчеством! Случалось, в роли подсказчика выступала природа. Один музыкальный инструмент создавался в подражание птичьему пению, другой – в подражание шуму волны, третий – завыванию ветра. Так появились непохожие, звучащие по-разному музыкальные инструменты.

Если бы вдруг музыкальные инструменты заговорили, и каждый стал рассказывать о себе, мы услышали бы множество увлекательнейших историй с приключениями и удивительными превращениями. Один когда-то царствовал в музыкальном мире, а сегодня забыт, другой, наоборот, выбился из «золушки» в «королевы» и поныне восседает на музыкальном троне. Есть такие, которые сдружились навеки и друг без друга, что называется, жить не могут. Иные долгое время пребывали в глухой вражде, борясь за место под солнцем...У инструментов разные характеры, как у людей, и подобно артистам они исполняют разные роли. Словом, у каждого своя жизнь и своя судьба [5, с. 107].

Казахские народные музыкальные инструменты — важнейшая составляющая культуры народа. Это индикатор духовного развития, своеобразия восприятия мира,

религиозных представлений. Казахские национальные инструменты — это не только историческое наследие, а еще и показатель уровня духовного развития народа, его душевного богатства, эстетического вкуса, умения и таланта воссоздать музыку Вселенной. Их делали не только для развлечения или улады слуха. Они были задействованы в культурах, магических ритуалах, шаманских обрядах и т. д. Музыка сопровождала казаха на протяжении всей жизни. С помощью музыки передавались знания о мире, истории народа, прививались этические нормы. У казахов есть легенда, согласно которой, божественная песня, что лилась с небес, спустилась так низко, что ее слышали казахи-кочевники. Она проникла в их сердца и проявилась в музыкальном даре казахского народа. Действительно, казахи наделены особым музыкальным восприятием. Порой кажется, что талант к музыке был дарован нашему народу Богом. Музыкальные инструменты казахов — застывшая песня, оживающая благодаря умелым пальцам музыкантов. Казахские инструменты представлены более чем двадцатью видами [7, с. 35].

Существует разделение музыкальных инструментов на несколько основных групп по способу звукоизвлечения, материалу изготовления и источнику звука. Эти группы однозначно подходят для любой национальной культуры, в том числе и для казахской.

Дружное семейство струнных смычковых инструментов – кыл-қобыз, нар-қобыз, жез-қобыз (прима-қобыз, альт-қобыз, бас-қобыз, контрабас-қобыз). Эти инструменты словно продолжение друг друга. Все они разные по тембру, размеру, форме и количеству струн, но всё же есть и общие черты. *Қобыз* – смычковый музыкальный инструмент. Он выдалбливался из одного цельного куска дерева – можжевельника (арша), клена, сосны, березы. Инструмент состоял как бы из трех частей: головной (бас), средней (основание - кеуде) и нижней (аяқ). Основание делается в виде открытой чаши, вытянутой книзу. Эта нижняя часть инструмента затягивается кожей (дека). На ней устанавливается подставка (тиек).

У древнего қобыза 2 струны и они до сих пор изготавливаются из конского хвоста. Смычок имеет дугообразную форму и напоминает лук: к двум концам изогнутой ветки привязывается пучок конского волоса и скрепляется крепкой нитью из верблюжьей шерсти. Исполнитель обхватывает смычок сбоку своей ладонью. Шаманский инструмент выглядел весьма необычно: головка венчалась перьями филина, была обвешена различными металлическими пластинками в виде роговых завитков, фигур птиц, которые звенели в такт музыке; на дне чаши помещалось зеркало. Все это были не просто украшения, а шаманские знаки – символы. Завораживающие звуки древнего қобыза использовались как раньше, так и сейчас, для изгнания болезней [8, с. 72].

У современного қобыза 4 струны и они изготавливаются из меди. Смычок прямой. Современный қобыз стал полноценным концертным музыкальным инструментом, на нем играют как сольно, так и в составе оркестра. (Приложение 1, рис.2).

Қобыз и древний, и современный обладают необыкновенно богатым и красочным тембром.

Семейство струнных щипковых инструментов возглавляет, разумеется, домбыра. Шертер, адырна, жетіген - все те инструменты, звук из которых извлекается защипываем струн.

Жетіген - древний семиструнный щипковый инструмент, напоминающий по форме гусли или лежачую арфу. Наиболее древний тип жетігена представлял собой продолговатый ящик, выдолбленный из куска древесины. На таком жетігене не было ни верхней деки, ни колков. Струны натягивались рукой с наружной стороны инструмента. Позднее верхняя часть жетігена была накрыта деревянной декой. Под каждую струну подставляли с двух сторон асыки. Передвигая их, можно было подстраивать струну. Если асыки сближали, строй повышался, раздвигали – понижался. Настройка струн производится колками и передвижением подставок [8, с.35].

В настоящее время в фольклорных ансамблях используется **реконструированный жетіген**, в котором для расширения диапазона увеличили число струн до 15. Настройка

струн производится колками и передвижением подставок. Жетіген отличается мягким, певучим звучанием.

Шертер - древний струнный щипковый инструмент. На шертере играли так же, как и на домбре. Но шертер был намного меньше домбры, он имел короткий гриф без ладов, отличался более сильным звучанием, чем домбра. Внешне шертер напоминал кобыз, потому что его также долбили из цельного куска дерева, придавали ему изогнутую форму, а корпус обтягивали кожей, натягивая две струны из конского волоса. Инструмент имел лишь один колок, поэтому обе струны продевали сквозь головку, а затем одну из них закрепляли к колку, а другую – прямо к головке. Настройка струн была связана с длинным устройством инструмента. Струну, закрепленную на головке шертера, натягивали рукой, вторую же, прикрепленную к колку, подстраивали и соответственно высоте звука первой струны. Шертер употребляли преимущественно для сопровождения песен, сказаний, легенд. Он был распространен среди пастухов.

Домбру можно было встретить в каждой юрте; она относилась к числу самых необходимых и обязательных предметов в жизни казахов. История возникновения этого инструмента уходит в глубь веков. Различаются два вида домбры – западная и восточная. Разные формы домбр были обусловлены особенностями двух исполнительских традиций. Для исполнения быстрых, виртуозных токпе-кюев нужно было, чтобы левая рука могла свободно перемещаться и скользить по грифу. Поэтому гриф западных домбр был тонким и удлиненным. Эти технические приемы были неприменимы при исполнении на восточных домбрах с широким укороченным грифом. Размеры инструментов и формы корпусов влияли на силу звучания: чем больше размеры, тем громче домбры. На характер звучания влияла и техника правой руки: в токпе-кюях звук извлекался на обеих струнах сильными кистевыми взмахами, а в шертпе использовались мягкие щипковые переборы струн отдельными пальцами. Таким образом, между устройством домбр и кюями, которые на них исполняются, существовала тесная связь. Домбра могла быть не только двухструнной, но и трехструнной. В прошлом трехструнные домбры встречались в различных регионах Казахстана, в настоящее же время они сохранились только в Семипалатинской области.

Адырна - древнейший многострунный щипковый казахский музыкальный инструмент. Своим видом напоминает боевой лук. Способ игры на инструменте напоминает игру на арфе. Корпус у этого щипкового инструмента пустотелый, поверх корпуса натягивается специально выделенная кожа. Сначала, из дерева вырубается или собирается дека, наконечник. На нем делаются ушки и закрепляются струны. Во время игры, инструмент кладется на колени. Звук из него извлекается посредством перебора струн. На адырну натягиваются струны, сделанные из верблюжьей шерсти или сухожилий. Длина инструмента 48-50 см., толщина 8-10 см. Сейчас на ней играют различные национальные мелодии и небольшие кюи.

В давние времена кочевники использовали ее как тетиву лука. Поэтому изначально адырна имела форму лука, но со временем ее вид изменился. У мастеров, создававших этот инструмент была традиция стилизовать ее под звериный стиль, например, делать в виде рогов марала, архара или оленя. Интересен и способ изготовления. Сперва делалась его деревянная основа в виде животного, после как правило она обтягивалась шкурой этого же животного. Затем к рогам крепились специальные колышки на которых держались струны. Играют на адырне как на арфе, пальцами перебирая струны.

Группа духовых инструментов представлена ведущим инструментом сыбызгы, остальные имели, в основном, функцию бытовую: саз сырнай, керней, уран.

Среди духовых инструментов *сыбызгы* был наиболее любимым инструментом – она тесно вошла в музыкальную жизнь народа. Сыбызгы помогала чабанам в одиночестве на отдаленных пастбищах, она радовала людей в вечерние часы отдыха, когда музыканты рассказывали и играли прекрасные древние легенды и предания. Сыбызгисты были желанными гостями на всех тоях и празднествах. Широкое распространение сыбызгы было связано с простотой его изготовления. Сыбызгы делали из поллой трубки тростника, на которой прорезали три отверстия. Сделать сыбызгы можно было легко и быстро, но

научиться играть на ней считалось серьезным делом. Сыбызговые кюи обычно двухголосные: один голос извлекается из инструмента, второй представляет горловой звук самого музыканта-исполнителя. Нужно было освоить технику одновременного исполнения двух голосов. Кроме тростниковых сыбызгы существовали и деревянные

Уран - духовой музыкальный инструмент, употреблявшийся воинами. Две различные по длине трубки имеют по три игровых отверстия. Изготовлен по рисунку музыканта, исследователя А. Эйхгорна, который встречал этот инструмент у казахов в 1880-е годы. Духовые инструменты у тюркских народов бытовали в глубокой древности. Исследователи указывают на восточное происхождение духовых инструментов, которые были обнаружены среди народов Средней Азии. Древние духовые инструменты не имели игровых отверстий и применялись лишь для подачи сигналов. С появлением отверстий на трубке духовые инструменты значительно обогащаются техническими возможностями.

Саз сырнай – это духовой музыкальный инструмент, сделанный из глины. По форме напоминает вытянутое яйцо. Имеет по бокам шесть отверстий. С одного бока пять и с другого одно, все отверстия разной величины и предназначены для пальцев. И ещё одно отверстие с торца куда дует музыкант. С эстетической целью на макушке инструмента нанесен рисунок солнцеголового божества. Саз сырнай - старинный духовой казахский музыкальный инструмент. В 1971 г. при раскопках сожженного в XIII в. древнего города Отрара был найден "предмет величиной с гусиное яйцо с двумя отверстиями по бокам". Это был саз сырнай. Сегодня его тембр - мягкий и теплый, способный передать радость и печаль, пение птиц и завывание степного ветра, стал одним из символов исконно национального искусства. Заслуга возрождения саз сырнай, как и других древних казахских инструментов, принадлежит Болату Сарыбаеву - исследователю и собирателю казахских музыкальных инструментов, профессору, преподавателю Государственной Казахской консерватории им. Курмангазы.

Керней также относится к духовым инструментам. Его размеры впечатляют: от одного до двух метров. Звук кернея очень громкий, слышен на расстоянии нескольких километров. Благодаря этому инструмент часто применялся для подачи сигналов во время военных походов, чтобы собрать войско или сообщить о победе.

Ударные инструменты – тоже единая дружная семья. Их еще называют самозвучащие. К ним относятся дангыра, дабыл, дуылпаз, асатаяк.

Дабыл - ударный инструмент, ободок с ручкой с двух сторон обтянут кожей. Обычно дабылом пользовались воины (в наступлении). Это был инструмент с очень сильным громким звуком, служивший для подачи сигналов. В древние времена ударные инструменты (дабыл, дауылпаз и шындауыл) имели широкое применение в жизни казахов. Громкие звуки ударных инструментов созывали жителей аула на охоту, на совершение религиозных обрядов, извещали о предстоящих перекочевках.

Дангыра - представляла собой бубен: ободок, обтянутый с одной стороны кожей, внутри которого были навешаны металлические цепочки, колечки и пластинки, издающие при ударе по коже и при движении дополнительный шумовой эффект. Дангыра была атрибутом шаманских обрядов.

Асатаяк - ударный инструмент. Он напоминал жезл – трость с плоской головкой, украшенной орнаментом и металлическими кольцами, подвесками, имел открытый и резкий звук. Чтобы усилить звучание инструмента, бахсы использовали қонырау – колокольчики, которые прикрепляли к головке асатаяка. При встряхивании инструмента қонырау дополняли звучание металлическим звоном. И асатаяк, и дангыра (бубен) были атрибутами шаманских обрядов, из-за чего они не получили распространения в музыкальном быту народа. Уже в прошлом столетии оба инструмента стали постепенно забываться, их заменил қобыз, взявший на себя роль данных ударных инструментов.

Дауылпаз - ударный казахский инструмент, по сути это разновидность барабана. В древние времена его в основном использовали батыры во время походов. Это было очень удобный способ передавать сигналы на расстоянии. Делали дауылпаз из цельного куска

дерева, на который натягивались специально высушенная кожа барана. В наши дни он используется в фольклорных ансамблях. Еще один казахский инструмент схожий с «дауылпаз» - «дабыл», принцип его изготовления аналогичный, однако у дабыла приделывается рукоять.

В моей работе представлены далеко не все музыкальные инструменты казахского народа, но наиболее популярные и распространенные. И, не смотря на свою древность, сейчас, в наши дни, эти инструменты входят в состав народных казахских ансамблей, оркестров, фольклорных проектов, которые возрождают культуру Казахстана.

На протяжении веков у музыкантов всегда было стремление к разнозвучию. Они создали десятки всевозможных инструментов, которые способны вылепить из звука тысячи разнообразных музыкальных фигур. В руках хорошего музыканта звук способен до неузнаваемости менять «походку», или как говорят музыканты, «штрихи».

Звуки могут прыгать, шагать, выплывать один из другого. Они могут быть, острыми, мягкими, звонкими, глухими - тысячи звуковых красок.

Вот и получается, что оркестр – это самый большой и самый совершенный инструментальный ансамбль, звуковое сообщество, где инструменты подобраны по семейному признаку [5, с.256].

Традиционная казахская музыкальная культура цивилизации кочевых народов. Опыт мирового музыкознания показывает, что у народов, связанных со скотоводством, как правило, наблюдается большое разнообразие музыкальных инструментов и высокое развитие инструментальной музыки, которая включается во все важнейшие сферы жизни. Казахская музыкальная культура демонстрирует это ярко и наглядно.

Особая роль инструментов и инструментальной музыки в жизни казахов отражена в многочисленных древних мифах и легендах. Они были созданы древними племенами и народами, принявшими участие в становлении казахской национальности, которая, в свою очередь, умножила богатейшие культурные традиции предков. Музыкальные мифы и легенды, являющиеся неотъемлемой частью традиционной религиозной системы, ставят музыкальный инструмент на высшую ступень мироздания.

По представлениям казахов, инструменты - носители мирового порядка, игра на них поддерживает равновесие космических сил. насыщая все вокруг потоками звуковой энергии, инструменты обеспечивают развитие всего живого, лечат живых существ и даруют добро людям.

В процессе исторического развития на базе магической и обрядовой игры на инструментах сложилась ее самостоятельная ветвь - профессиональная инструментальная музыка для слушания. В творчестве гениальных композиторов - кюйши 19 - 20 вв. Курмангазы, Даулеткерей, Дины, Казангапа, Ыкыласа, Таттимбета, Мамена, Сугура и др. она достигла высочайшего совершенства.

Люди гордились великими музыкантами своего рода и радовались, если их ребенок тянулся к домбре. Настоящим счастьем было принять в доме музыканта, и величайшей гордостью было, если он, тронутый сердечным отношением, посвящал хозяевам свой новый кюй.

Познакомившись с разнообразным материалом о казахских музыкальных инструментах, о том, какое значение музыкальные инструменты имеют в жизни людей, я рассказала о своих открытиях ученикам из младших классов на уроке музыкальной литературы. Я познакомила учащихся с основными группами музыкальных инструментов (ударные, духовые, струнные щипковые, струнные смычковые), а также их звучанием.

Ребятам очень понравилось изучение музыкальных инструментов, на которых мы не умеем играть. Ведь в нашей школе мы можем выбрать только два инструмента - один – специальный, а второй – обязательный (это фортепиано). Кроме того, многие музыкальные инструменты, с которыми познакомились дети, не используются в нашей школе для обучения. И, конечно, их интерес к ним возрос сильнее.

После знакомства с инструментами различных групп в казахской музыке (беседы, видео, аудиопрослушивания, чтение), мне захотелось узнать мнение учащихся из младших классов о значимости казахских музыкальных инструментов в их жизни. Мною было проведено анкетирование, где основной целью являлось выявить их предпочтения в области музыки и национальных музыкальных инструментов, которые не представлены в нашей музыкальной школе-интернат для обучения игры на них.

Итак, учащимся была представлена следующая анкета:

1. Какую музыку вы любите слушать: современную, классическую, народную?

2. Звучание каких национальных казахских музыкальных инструментов вам нравится больше всего (для прослушивания было предложено звучание представителей каждой из групп инструментов)?

3. Если бы в музыкальной школе-интернат можно было выбрать ещё один инструмент для освоения игры на нём, то какой бы вы выбрали (были предложены представители каждой из групп инструментов)?

Было опрошено 14 учащихся 4 «А» класса и 18 учащихся из параллельного 4 «Б» класса.

На вопрос, какую музыку вы любите слушать: современную, классическую, народную?

- современную музыку – ответили 60 %;
- классическую музыку - 10 %;
- народную музыку – 30 %.

Результаты наглядно представлены на диаграмме 1 «Показатель предпочтения музыки».



Диаграмма 1

Следующий вопрос, звучание каких из представленных казахских национальных музыкальных инструментов вам нравится, был заявлен из расчета на те инструменты, с которыми ребята уже познакомились. И, конечно же, учитывалось то, что большинство учащихся уже владеют игрой на определенных национальных инструментах. Поэтому представленные для анкетирования инструменты не являются входящими в базовый курс изучения в школе. Результаты наглядно представлены на диаграмме 2 «Показатель предпочтения казахских музыкальных инструментов».

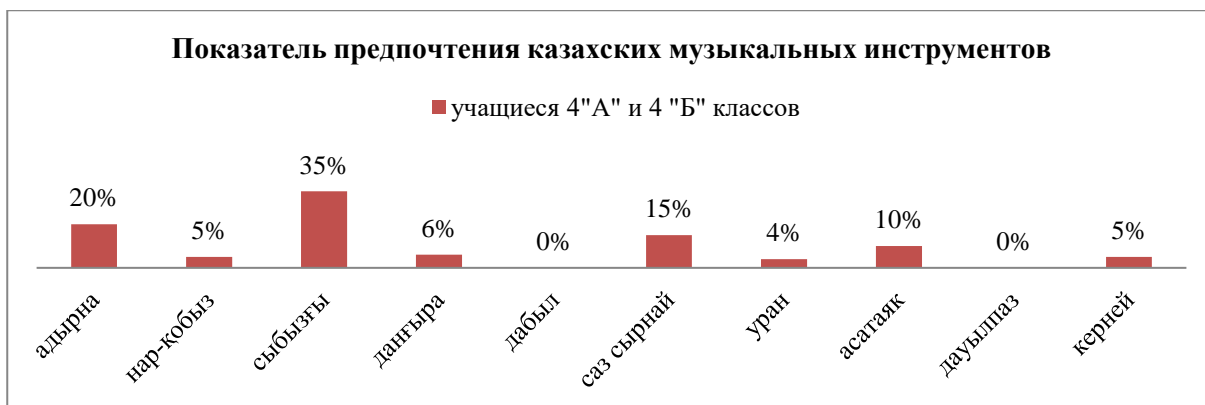


Диаграмма 2

И, последний вопрос анкеты. Если бы в музыкальной школе-интернат можно было выбрать ещё один инструмент для освоения игры на нём, то какой бы вы выбрали (были предложены те же представители, что и для предыдущего вопроса)? Исходя, из результатов анкет выяснилось, что:



Диаграмма 3

В своей работе я рассказала о том, какую роль играют казахские музыкальные инструменты в казахской культуре и в жизни начинающего музыканта на примере анкетирования ребят 4-х классов.

Завершая исследование по теме, я узнала много нового о музыкальных вкусах моих одноклассников. И, на основе проведенных бесед и вопросов, могу сделать выводы.

Во-первых, большая часть опрошенных предпочитает современную музыку и очень мало любят классическую.

Во-вторых, познакомившись с национальными казахскими инструментами всех групп (смычковой, щипковой, духовой и ударной), большинство опрошенных предпочли звучание и форму духовых и щипковых инструментов. Меньшинство заинтересовались ударными.

В-третьих, большинство опрошенных предпочли бы учиться играть на сыбызғы или адырне. На ударные инструменты никто и внимания не обратил.

Возможно, учащиеся, ознакомившиеся с этой исследовательской работой, ещё больше заинтересуются удивительным миром музыкальных инструментов. Я знаю, что играть на музыкальных инструментах очень нелегко. Для этого требуется усердие, внимание, терпение, но самое главное все же – это любовь к музыке.

Литература и источники:

1. Володихин Д. М. Музыка наших дней - М.: «Аванта+», 2002 г.
2. Газарян С. В мире музыкальных инструментов. М.: Просвещение, 1985 г.
3. Диканбаева М. учебник «Казахская музыкальная литература», Алматы, 2005 г.
4. Музыка для преподавателей, воспитателей, классных руководителей 1- 7 классов / сост. В.В. Фадин. – Волгоград: Учитель, 2005 г.
5. Первая энциклопедия музыки. Автор Эмма Дейнс – М., издательство «Махаон», 1993 г.
6. Сарыбаев Б. «Казахские музыкальные инструменты», Алматы, 1978 г.
7. Я познаю мир: Дет. энцикл.: Музыка/Авт. А.С. Кленов. Под общ. Ред. О.Г. Хинн. – М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1999.
8. Я познаю мир. Музыка: энцикл. /С.В. Истомин; худож. В. Н. Родин. – М.: АСТ: Астрель: Хранитель, 2007 г.
9. <https://ru.wikipedia.org/wiki>
10. <https://silkadv.com/en/content/sybyzgy>

«SARMAD» ЭТНО-ФОЛЬКЛОРЛЫҚ АНСАМБЛІНІҢ РЕПЕРТУАРЫНДАҒЫ Б.АҚТАЕВТЫҢ «КЕНЕСАРЫ» ШЫҒАРМАСЫНА МУЗЫКАЛЫҚ-ТЕОРИЯЛЫҚ ЖӘНЕ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ТАЛДАУ

Гарафина Аружан

«Д. Нұрпейісова атындағы халықтық музыка Академиясы»
Атырау музыка колледжі Музыка теориясы 4-курс студенті
Қазақстан Республикасы, Атырау қ.
Ғылыми жетекшісі: **Шукенова В.О.**

Қазіргі таңда Бауыржан Ақтаевтың «Алаш Аманаты» күйі ғаламтор желісінде, кәсіби және әуесқой өнерпаздардың арасындағы «Вирусты-Челлендж» іспеттес тарауда. Аталмыш үрдіс - тарихты заманауи музыка тілінде жеткізу, сананы, рухты бірлікке шақыру..... «АЛАШ АМАНАТЫ»... қос сөздің де салмағы саналы ұрпақтың жүрегіне зілмауыр келеді. Иә, «Алаш» ұғымы әр қазақ баласына ыстық. Бір ғана әсерлі сөзде тарих, естелік, құрмет жатыр. Алаш ардақтыларының саясаттағы, әдебиеттегі, қоғамдағы негізгі мақсаттары: «Қазақ» деген егеменді елді өркендету, ұлтымызды ұйыту, ана тіліміздің құндылығын және қазақтың шекарасын сақтап қалу болды. Алаш партиясынан (1917) 70-80 жыл бұрын Кенесары Қасымұлының күресі 1837-1847 жылдар аралығында тарихымызда орын алған еді. Халық үшін күресіп, құрбан болған бабамыз, қазақ даласының соңғы ханы – Кенесарының ұстанымы – идеологиясы, тағдырлас Алаштықтардың арқалаған аманаты туралы не білеміз?

Баспасөз, әдебиет, тарих... өткенді еске салып, оқиғаға шолу жасайды. Ал музыка ше? Тарихты, оқиғаны сөзсіз, бейнелеусіз, суретсіз, рухани түпсанамызға эмоция арқылы жеткізетін бұл, әлбетте, музыка. Музыкада тарих беттері қалай бейнеленеді? Біздің замандас композиторлар музыкадағы тарих бейнесін қаншалықты аша алып жүр?

Биыл, ХХ ғасырдың реформаторлары, ұлт көсемі – Әлихан Нұрмұхамедұлы Бөкейханның туылғанына 157 жыл тоса, ұлт ұстазы – Ахмет Байтұрсынұлының 150 жылдығын белсенді тойлаудамыз. Ал Кенесары бабамыздың 220 жылдығы еленді ме? Біз жалпы өзіміздің соңғы ханымыз - Кенесары бабамыз туралы не білеміз? Аталмыш тұлғаның бейнесі біздің саламызда - музыкада қалай ашылып жүр? Осы орайда, өзімнің жерлесім, замандасым, сазгер Бауыржан Жаңбырбайұлы Ақтаевтың жетекшілігімен құрылған, «Sarmad» этно-фольклорлық ансамблінің репертуарындағы «Кенесары» шығармасына музыкалық-теориялық және орындаушылық талдауды ұсынамыз.

Егемендік алғалы, әр салада ұлттық болмысты іздеу үрдісі белең алды. Біздің өнерде этно-музыка ұғымы қалыптасты. Ұлттық мұраға негізделіп этно-рок, фольк-рок, этно-фольклорлық бағыттағы топтар да пайда бола бастады. Шолу жасайтын болсақ: «The magic of nomads», «Ұлытау», «Керулен», «Тұран», «Бабалар Сазы», «Сүйінбай сазы», «Қорқыт»,

«Хассақ», «Sarmad», «Астана сазы» сияқты көптеген түрлі этно бағытта ізденген ансамбльдерді атап айтсақ болады. Ұжымдар, Қазақстанның өңірлері мен алыс-жақын шетелден өз тыңдармандарын тауып, өнерлерімен тамсандырып жүр.

«Sarmad» этно-фольклорлық ансамблі 2017 жылдың басында құрылған. Бұл ансамбльде қазақтың көне аспапары адырна, шаңқобыз, сыбызғы, сазсырнай сынды байырғы аспаптардың болуына байланысты ұжымның өзіндік мәнері, мінезі, үні бар. Репертуарына келер болсақ барлығы қазақи нақышта, ұлттық рухты көтеретін, тәрбиелік мәні зор, жас ұрпақ санасына елге деген сүйіспеншілікке жол салар Бауыржан Ақтаевтың халық мұрасын өңдеулері мен авторлық тың туындыларды қамтиды және этно-джаз стиліндегі заманауи орындауымен ерекшеленеді.

Көптеген этно-фольклорлық ансамбльдер құрамында өзіндік қалыптасқан 5 адамдық шаблон жиі кездеседі, яғни ол музыкада гармониялық вертикальдің болмауына әкеліп, аккорд ұстауға көп мүмкіндік қарастырылмаған. Әдетте бір музыкалық тақырыпты секвентті дамытып, көбіне тек канон әдісімен ғана дамиды. «Sarmad» этно-фольклорлық ұжымына келер болсақ, ұжымда 12 адам. Яғни бұл ансамбль құрамының ерекшелігі 3 домбыра, қылқобыз, қобыз-прима, 2 жетіген, адырна, шертер - прима, бас домбыра, ұрмалы аспаптар, ерекше атап өтетін жүздеген аспаптардың дыбыс түрін қамтитын заманауи октопад аспабы мен және бас гитара толықтырып тұр. Ансамбль жетекшісі аккордтың құрылымына, қанықтығына, фактурасына, әр аспаптың мүмкіншілігіне кеңінен назар аударады. Айта кету қажет, қазіргі таңда Бауыржан Ақтай Атыраудағы «Sarmad-тан» бөлек елордамызда «Астана сазы», Ақтөбе қаласында «Шашу», Миялыда «Ақжелен» ансамбльдеріне жетекшілік етіп жүрсе Көкшетаудағы «Айнакөл» ансамблі сазгердің консультациясына жиі жүгінеді екен. Жеке сұхбатта автордың өзі эзілдеп айтқандай: «Алтай мен Атыраудың арасында» еңбек етуде. Аталған ұжымдарға замандасымыз: «Шашу», «Алаш аманаты», «Қазақ елі», «Көктем сазы», «Шаңқобызға арнау», «Заман», «Сергелден», «Кенесары» сияқты авторлық туындылар жазуда. Әрі концерттік кештері, бабаларымыздан қалған үрдісті жаңғыртып, қазіргі белең алып жатырған «концерт-лекция» форматында өтеді.

Ендеше «Кенесары» шығармасына тоқталсақ. Лекция-концерт болғандықтан Бауыржан Ақтаев бұл шығарманың Кенесары бабамызға деген құрметтен, сағыныштан туындағанын айтып отырады. Жалпы, Кенесараның басты тақырыбын 2018 жылы Иран Ғайыптың «Сүйінбай» драмалық эпос жанрының М.Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театрындағы қойылымына арнап жазғанын автордан жеке сұхбаттан білдік. Жыр – эпос болғандықтан шығармада прологі және эпилогі бар үш бөлімді форма байқалады, алайда еркін құрылым басымырақ екенін аңғара аламыз. Заманауи тілмен айтқанда INTRO – прологты, «қазақ» ұғымымен ұштасқан «көкбөрінің» жан айқайын – қыл қобыз аспабының ұлуынан бастаса, өзге хордофондар тремоломен толғата сүйемелдейді. Алғашқы минуттарында ансамбль жетекшісі Махамбет Өтемісұлының жалынды өлеңі –

«Ереулі атқа ер салмай,

Егеулі найза қолға алмай...

У-А, У-А!!! Ердiң iсi бiтер ме???»

жолдарын пианоға «сыбырлап» - жаңғырық іспеттес орындайды. Аталмыш әдісті қолдануын сазгер сұхбатта: «Кенесары мен Махамбет заманында ақиқатты тек сыбырлап айтудан басқа ләжі болмады» - деген ойын білдірді. Қылқобыз партиясындағы авторлық зарлы тақырып, дабылдың азулы соққыларымен қатар бурдонды көмей қарғырасы ішекті аспаптардың сүйемелінде бой көтереді. Глиссандомен түскен зарлы әуен – жан дүние айғайы - Ана зары іспеттес. Бауыржан Жанбырбайұлының мультиаспап орындаушылық өнерімен қатар көмеймен қайнап-қырнап айтудың түрлі тәсілдерін меңгерген. «Кенесары» шығармасының осы тұсында *сығыт* мәнерін шебер қолданып туындыға архаикалық үн береді.

«Кенесары» шығармасының кіріспесін Махамбеттің өлең жолдарымен ұштастырудың өзі тектен емес. Өйткені тарихқа сүйенсек, Махамбет бабамыз Кенесары ханмен тағдырлас келген, тұлғалық бейнелері ұқсас. Қос алып та қара халық қамын жеп, үстем өкілдерге

наразылық көрсетіп, егемендік жолында бастарынан айрылған. Кахон және бас гитараның *bas ostinato*-сына негізделген жетігеннің тақырыбы толқуды күшейтеді.

Әсерлі музыкамен тыңдармандарды тарихи атмосфераға еңгізе келе қойылымға сай халық арасынан – залдан Кенесары бейнесіндегі алып тұлғалы батыр өнерпаздарға қарай байсалды жылжып: «Жылжыған ғасырлардың, көнекөз дәптерінде, хан Кене атым қалды жылныма беттерінде. Асқар асу белде, арпалыс кезеңінде, тарихтың тасында өрген, ерлердің өзегінде, Алаштың арманында, арудың көз жасында, азаттық таңдарында, әмәндә сөз басында, мен бармын. Айтыламын. Індерде биік-биік, бостандық бой тұмарым, ант еттім сүйіп тұрып...» - ханның монологі ретінде Иран Ғайыптың пьесасынан үзінді алынып, рух оянғандай әсер сыйлайды. Осы тұста Intro бөлімінің ырғағын үзбей Кенесары ханның негізгі тақырыбы барлық аспапта, шаңқобызда да пайда болады.

Соңғы ханның тұсындағы халық ақуалына прима және қыл қобыздардың сазды әуені жетелеп жатырса прима – яки балалайка сырттан келген қауіпті үш рет ызғарлы диссонанстармен, орысша айтқанда «ямбическая стопа долясымен» сұсты суреттеледі. Әбден қажыған халықының, талам-таражға түскен жерінің, әкесі Қасым Абылайұлы бастаған патшамен үздіксіз күресінде қаза тапқан қос бауыры – Саржан мен Есенгелді сұлтандардың қазасына кәу болған хан Кененің қол жинаудан басқа шарасы болмады. Дәл осы ызалы сезімді октопад аспабымен берілген «колокол» дыбысын үзген дабыл мен даңғыраның рухтандыру, оятуынан байқасақ, ханның шақыруын – яғни «ханский зов» кернейдің үрлеуі секілді қыл қобыз аспабы бейнеленеді. Бір қызығы ансамбль құрамында керней жоқ екенін білмеген тыңдаушы қыл қобыздың орындауын танымайды ау... Әрі қарай Кенесары ханның патша үкіметіне қарсы қол жинау мақсатында, бауыр санаған қырғыздарға қарай жол тартқанын Бауыржан Ақтаев қомызға арналған «Маш Ботой» күйінің кіріспесімен суреттейді. Қомызды бейнелеген домбыралар төрт қайтара «ля-ре» тірегін «Маш Ботой» күйінің ырғағында өрбітсе, бесіншісінде кіші секундаға «ля-ми бемоль» ға көтеріліп үрей ұялатып пианоға өтіп кеткенде өзге хордофондар «а-a2-gis» диссонанстарын орындап және глиссандомен түседі. «Маш Ботой» күйінің екенші элементі төрт қайтара орындап Кенесарының басты тақырыбына оралады өлешемі күрделі - 11/8.

Бас домбыра мен бас гитараның ерекше әуенде бірақ таныс ырғақпен дамып, хордофондардағы А – Н – С – Н дыбыстарына бас гитарамен жасырын полифониялық тәсіл қолданып репризаны дайындағандай. Қайта оралған Кенесары тақырыбынан кейін ансамбль ре минорға ыңғайланады.

Патша үкіметін бейнелейтін примада «а-a2-gis» өткір яки үшкір мотивтен құрылған секвенция негізін төменге хроматикалық дамытып: Қоқан, қырғыз және орыстар тарапынан дайындалып жатырған арам пиғылды жоспарды, жымысқы ойды үш жақтан туған қауіпті үш қайтара бейнелейді. Бұл Разработка бөлімі. Қырғыздарға бауыр деп барған Кенесары тақырыбы үздіксіз қайталанып тұрады. Тарихтан белгілі, қырғыздан шыққан сатқын, соңғы ханның қаны қолына өшпес қасырет болып жағылған жауыздың есімі Орманхан еді... бұл диссонанстарда сатқынның есімін айтып сөйлегендей... Аталмыш зұлымдық бейнесін прима қобыз да «перекличка» жасап, растап тұрғандай. Диссонансты, секундаларды, алуы сол тарихтағы зұлым сәтті музыка тілімен бейнелейді. Сазгер полифониялық даму тәсілін шебер қолданып домбыра мен қобыздағы тақырыптары екі ұлттың келісімін білдіргендей. Прима домбыра мен прима қобыз аспаптарының глиссандолары белгісіздік пен күдікті күшейте түседі. Жалған дүние мен мансапқа алданған Орманханның Кенесары басын алуға бекінген шешімі - «Маш Ботой» күйінің тақырыбының қайта оралуымен, жауыздың тайынбас пиғылын көрсетіп, күшейген диссонанстар – уланған сананы суреттеп, шауып келіп, күтпеген жерден қыл қобыздағы глиссандода... Кенесарының басын алғандай әсер қалдырады.

Семсерленген бас, қиылған тағдыр, үзілген үміт... Кенесарының өмірі мен шығарма да аяқталуы тиіс... алайда ... ақырғы ханның рухы Алаштықтардың бойына сінді... Алаштықтарды ұлықтаған Бауыржан Ақтаевтың шығармашылығына енді... болмысын жоғалтқысы келмейтін егемен ұрпаққа ұштасты... Кенесарының басы алынса да рухы сөнбейтінін суреттей эпилогта прима қобыздағы «а-a1» октаваның пицикатосында және

кахон аспабында... ханның жүрек соғысы бейнеленіп... басты тақырыпты ансамбль tutti-ына крещендо орындап әсерлі аяқтайды. Бұл келешек ұрпаққа артылған үміт... Кенесары аманаты, ата-баба аманаты, Алаш аманаты.

Болған тарих ешкімге жасырын емес, ал музыка тілінде бұл керемет сипатталды... Кенесары тұлғасы Егемендік алғаннан бері Елбасымыздан бастап бүгінгі жас буынға дейін бәрін толғандырып келеді. Ұлы тұлғаларымыздың өмір жолын өзін сыйлаған, тарихын құрметтеген әрбір исі қазаққа адаспа дерексіз мәлім болуы тиіс деп білемін.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. «Sarmad» этно-фольклорлық ансамблі Алматы қаласында қойылған концертінің видео жазбасы

2. <https://www.youtube.com/watch?v=hULtckrkBhM&t=6025s>

БАСТАУЫШ СЫНЫП ОҚУШЫЛАРЫНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ ІС-ӘРЕКЕТКЕ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ АСПАПТАРЫ АРҚЫЛЫ ҚЫЗЫҚТЫРУ

Демеу Ақтолқын

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
«Музыкалық білім беру» мамандығының 4-курс студенті

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Ғылыми жетекшісі: **Саманова Д.Б.**

«Балалық шақ – болашақ өмірге даярлық емес, ол нағыз, жарқын, өзіндік қайталанбас өмір, адам өмірінің маңызды кезеңі және бүгінгі бүлдірішіннің қандай азамат болары – оның балалық шағының қалай өткендігіне, балабақшаға оны кім жетелеп апарғандығына, сана-сезімі мен жүрегіне қоршаған ортадан нендей ұғымдар енгеніне байланысты»

В. А. Сухомлинский.

Абай атамыз баланың тәрбиесіне үш жақ әсер етеді: ата-анасы, ұстазы және жүрген ортасы, қайсысының әсері зор болса, баланың мінезі солай қалыптасады деген. Санасы әлі жетіліп үлгермеген балаға отбасындағы тәрбиемен қатар балабақшадағы тәрбиенің маңызы зор. Әсіресе, балабақшадағы тәрбие бала табиғатына ерекше әсер етіп, оған өмір бойы өшпестей із қалдырады.

Осы ретте, мұнтаздай таза баланың жанына музыка арқылы сұлулық инабаттылық, үлкенге құрмет кішіге ізет көрсетуді көздеп, отансүйгіш адамгершілігі мол, елім деп еміренген тұлға қалыптастыру үшін музыканы таптырмас құрал деп есептейміз.

Тәрбиенің әліппесі баланың белі бесіктен шықпай жатып ана сүтімен сіңіріледі және ұлттық өнегенің ең асыл, ең нәрлі қасиеттері сол сәби шақтарынан-ақ үлгі етіп тартыла бастайды. Тәрбиенің түрі, оны бала зердесіне құюдың әдістері, мақсатты міндетті жүзеге асырудың жолдары сан алуан. Соның ең бір ұтымды да әсерлі, ықпалды саласы музыкалық тәрбие.

Ұлттық дәстүрлі музыкалық мәдениет құндылықтары арқылы балаларға тәрбие беру қазіргі таңда маңызды мәселе деп ойлаймыз. Жас ұрпаққа музыкалық тәрбие беруде мәдениетіміздің бір түрі ұлт аспаптарын игеру баланың рухани дүниесін байытады, идеялық-эстетикалық талғамын дамытады және өмірді саналы да терең түсіне білуге баулиды. Музыкалық аспаптар балалардың зор қызығушылығын туғызады, творчестволық қабілетін жетілдіреді, музыкалық іс-әрекетке қызықтырады.

Музыкалық аспаптар дидактикалық көрнекі құрал ретінде де пайдалы, себебі, мектеп жасына дейінгі балалардың музыкалық-сенсорлық қабілетін дамытуына және музыкалық сауаттылықтың жекелеген элементтерімен танысуына мүмкіндік береді.

Белгілі композитор, академик А.Қ. Жұбанов: «Халық аспаптарының ішектерінде ғасырлар бойғы даналық тұнып тұр», деген. Міне, осы ғасырлар бойға даналықты түсініп, білу үшін осы аспаптармен жақындасу керек, яғни ойнау керек. Осы халқымыздың музыкалық аспаптар қатарына домбыра мен кобыздан басқа халық аспаптарының үлкен білгірі, жинаушысы, профессор Б.Ш. Сарыбаевтың ғаламат еңбегінің арқасында қайта өмірге келген қамыс сырнай, үскірік, тастауық, керней, жетіген, шертер, дабыл, даңғыра, кепшік, шыңдауыл, асатаяқ, саз сырнай, шаңқобыз және т.б. аспаптар жатады.

«Өнер қайтадан келуге бейімді болса, оның өмір сүруге мүмкіндігі арта түседі» [4,286], - деп австрия музыканты К.Орф жазбақшы, жоғалып кеткен аспаптарды қайтадан жаңғыртып, өмір сыйлаған қазақтың өнер қайраткері, танымал музыкант, орындаушы Б.Сарыбаев еңбегін бала тәрбиесінде, музыкалық тәрбиеде пайдалану аспаптардың өмір сүруге мүмкіндігін арттыра түседі.

Бастауыш сыныптағы музыкалық іс-әрекеттің негізгі формасы оқушыларға өздеріне тән музыкалық шығармалар тыңдатып, ән салғызып, музыка ырғағына би қимылдарын үйретіп қана қоймай, ұлттық аспаптарда ойнауды үйрету маңызды. Музыкалық тәрбиенің құралы – балалар аспаптарында ойнау мәселесі жайында шет ел музыканттары қызығушылық танытқан. Австрияның атақты музыканты К.Орф, орыстың Б.Асафьев, Б.Яворскийлер балалар аспаптарында ойнаудың маңызыдылығына көңіл бөлген. Бастауыш сынып оқушыларына музыкалық тәрбие беру жүйесіне үлес қосқан Н. Метлов, Л. Михайловтар балалардың музыкалық есту және қабылдауының дамуына балалар оркестрін ұйымдастыру қажеттігін айтқан. 30-40 жылдары Н. Метлов балалар бақшасында оркестр ұйымдастырған және жаңа балалар музыкалық аспаптарын жасаған. Басында балалар ұрмалы аспаптарда ғана ойнаған, кейін балалар ойнай алатын әуендік аспаптарда ойнайтын болды. Метловпен бірге Т.С.Бабаджан, Ю.А.Двоскина, М.А.Фумер және басқалар жұмыс жасаған, кейін осы әдістемелік жұмыстармен Н.А.Ветлугина айналысты.

Аталған ғалымдар өз зерттеулерінде бастауыш сынып оқушыларына музыкалық тәрбие беруде аспапта ойнауға көңіл бөлгендігін көреміз, дегенмен қазіргі таңда Республикамыздың мектептерінде қазақтың музыкалық аспаптарында ойнау мәселесіне көңіл бөлу қажет деп ойлаймыз.

Музыкалық аспаптарға жақындасып, сонымен қатар сол аспаптарда ойнау арқылы біз рухани мәдениетпен жақындасамыз. Ұлттық аспаптар материалдық құрал болса да олар – рухани мәдениетіміздің ескерткіші. Сондықтан, осы тақырыпқа көңіл бөлу өте маңызды деп ойлаймыз.

Балалардың қаршадайынан өз халқының бар байлығын бойларына сіңіріп, оны дамытуда, сөйтіп рухани дүниесінің кеңі түсуіне өнердің алатын орыны ерекше. Себебі, өнер – балалардың ой-өрісін, мінезін орнықтырудың басты құралдарының бірі, эстетикалық тәрбие негізі болып саналады, болашақта саналы, мәдениетті болып өсулеріне әсер етеді. Ал сол өнердің бір саласы музыкалық өнер баланың рухани баюына және қоршаған ортасына деген шығармашылық көзқарасына әсер етеді.

Балалар бақшасында музыкалық тәрбие беруде еңбектенген Н.А.Ветлугина: «Музыкамен шұғылдану баланың жеке басының жалпы дамуына жәрдемдеседі. Тәрбиенің барлық жақтарының өзара байланыстылығы музыкалық қызметтің алуан түрлері мен формалары процесінде қалыптасады. Балалардың эмоциялық елгезектігі мен музыкалық есту қабілетінің жетілуі олардың ізгі сезімдер мен іс-қылықтарға қолдарынан келетін формада жауап қайтаруға мүмкіндік береді, ой қызметін күшейтуге көмектеседі, мектеп жасына дейінгі балалардың қимыл-қозғалыстарын ұдайы жетілдіре отырып, дене жағынан шыңдап шығарады.», - деп жазады. [1,5]

Музыка – адамның рухани дүниесіне зор әсерін тигізеді. Бұны адамдардың әртүрлі сәттерде бастан кешкен күйлерін бейнелеп беретін ғажайып мүмкіндігімен түсіндіруге

болады. Мысалы, адам қуанышты сәтте болса музыка да салтанатты болып келеді, ал керісінше жағдайда мұнды дыбыстар қайғыны айтып беруге көмектеседі. Музыка – адамның өмірлік серігі.

«Музыканың тағы бір ерекшелігі – ол адамдардың көңіл күйін ортақтастырады, олардың арасындағы қарым-қатынас құралы болады. Музыка адамға өмірінің алғашқы күндерінен бастап әсер етеді. Бұны біз құлаққа жағымды бесік жырын естіген нәрестенің тынышталып қалғанынан білеміз.» [1,7] Тіпті, құрсақта жатқан балаға анасының тыңдаған музыкасы дамып келе жатқан сәбидің сезіміне жақсы әсер беретіні дәлелденген.

Музыка баланың жеке қасиеттерінің дамуына үлкен әсерін тигізеді. Біріншіден, балардың музыкаға деген эмоциялық көзқарасы қалыптасып, есту қабілеті жетіле түседі, творчестволық елестету сезімі пайда болады.

Музыкалық тәрбие дегеніміз – музыкалық өнердің ықпалы арқылы баланың жеке басын қалыптастыру – музыкалық ынтасын, қажеттерін, қабілетін, музыкаға эстетикалық көзқарасын қалыптастыру деген сөз.[1,14]

Музыкалық эстетикалық тәрбие дегеніміз – сұлулықты, көркемдікті сездіртіп үйрету, сондай сұлулық пен көркемдікті тек көріп қана қоймай өз бойына қалыптастыра білудің әдет-дағдыларын меңгеру. Осы маңызды міндетті орындау үшін баланың жалпы музыкалық қабілетін дамыту керек. Осы тұрғыда Н.А.Ветлугина былай деп жазады: «Музыка бөбекті толғандырады, қабылдаушылық қабілетін оятады, өмір құбылыстарымен таныстырады, оларды бір-бірімен салыстырған ой (ассоциациялар) туғызады.»

Музыка баланың сезімдеріне тікелей әсер ете отырып адамгершілік бейнесін қалыптастырады, жалпы бейімдеушіліктің дамуына қарай балалардың музыкаға деген әсерлі көзқарасы қалыптасып, есту қабілеті жетіле түседі, шығармашылық елестету сезімі пайда болады. Музыканың ықпалы кейде үгіттеуден де, нұсқаудан да анағұрлым күшті болады. Балаларды мазмұны әртүрлі шығармалармен таныстыра отырып, біз оларды қосыла әсерленуге баулимыз. Әртүрлі халықтардың әндері мен билері олардың әдет-ғұрыптарын білуге ынталандырады.

«Баланы эстетикалық және ақыл-ой тұрғысынан жетілдіре отырып, оның қабылдау және көз алдына елестету қабілетін жандандыратын, ой-қиялын оятатын кішкентай да болса творчество көріністерін барынша демеп, қолдау керек» [1,10]

Балаларда тәрбиелеудің негізгі міндеті – баланы жан-жақты әрі үйлесімді дамыту. Музыканың атқаратын міндеті де осы. Музыка балаға дүние әлемінің тынысын байқауға, аңғаруға баулиды, баланың сана сезіміне әсер етіп, оларды білгірлікке, тапқырлыққа, өнерге деген сүйіспеншілігін одан әрі тереңдетіп, адамгершілік бағытында тәрбие береді.

Музыканы қабылдау ақыл-ой үрдісімен де тығыз байланысты, яғни балалардың дыбыс үніне зейінді байқағыштықты, тапқырлықты талап етеді. Балалар дыбыс үніне құлақ салғанда, ұқсас және өзгеше дыбыстарды салыстырып, олардың бейнелік мәнімен танысады, көркем бейненің мағыналық ерекшеліктерін байқайды, шығарманың құрылымын түсіне білуді үйренеді.

Қазіргі таңда топтық музыкалық тәрбиелеуде ұлттық музыкаға яғни өзіміздің генетикалық бастауымызға «оралуымыз» маңызды орын алады. Ұлтымыздың музыкалық мәдениетімізге «оралып» мектепке дейінгі балалардың қызығушылығын ұлттық музыкаға ғана емес, сол арқылы музыкалық іс әрекетке арттыруға болады.

Баланы өнер әлеміне жақындастырып, оны рухани сусындауға қалай тәрбиелеу керек?

XX ғасырда жарық көрген осы тақырыптағы көптеген үлкен еңбектер жайлы өнертану ғылымының кандидаты, профессор А.Мұхамбетова жазды: «Бұл жүйелер жақсы жемісін беріп, әлемге танылды. Бұндай деңгейдегі еңбектер көп болмағанымен әрқайсысында өздеріне тән ұлттық мәдениеттің тәжірибесі жатыр. Мәселен, неміс композиторы К.Орф жүйесі, венгр композиторлары Барток және Кодай, танымал совет композиторы Д.Кабалевский. Және япондық 3-4 жастан скрипкада ойнауға топпен үйрету жүйесі де танымал. Ғалымдар мен композиторлар бұл жүйелер арқылы XX ғасырдың музыкалық мәдениетіне көптеген жаңалықтар енгізді.» [6,424]

Бұл жүйелер ұлттық, себебі баланың туылғанынан қанында бар шығармашылық жасырын жатқан қабілеттерін ашады. Бала бойындағы сол қасиеттерді ұлттық дәстүр арқылы дамыту оңай, содан кейін бала өмірдегі қажеті мен қоршаған ортадағы қызықтыратын жайларды бойына жеңіл сіңіреді. Республикамызда баланы тәрбиелеудің музыкалық және эстетикалық жүйесі құрылды. Оның негізін қалағандар – Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерватория мұғалімдері – домбырашы Абдулхамит Райымбергенов және өнертану ғылымының кандидаты Сайра Райымбергенова. Ұлттық дәстүрде негізделген К.Орф, Кодай, Барток жүйелері қатарындағы Абдулхамит және Сайра Райымбергеновтер жүйесі де әлемдік жүйе. К.Орф музыкалық тәрбие негізіне балалар аспаптарында ойнауды алса, Абдулхамит және Сайра Райымбергеновтер музыкалық тәрбие негізіне ұлттық аспап – домбырада ойнауды алды. Олар ұлттық әдіс арқылы оқытады яғни, домбыра аспабында нота арқылы емес, көру, есту анализаторлары арқылы слухпен үйретеді.

Райымбергеновтер жүйесінде ұлттық әдістеме арқылы бір ғана домбырашыға емес, толық бір сыныпқа үйретеді. Осы әдіске сүйене отырып, біз импровизация өнерін қайта жаңғырта аламыз. Бірақ, дәстүрлі мәдениетте жас орындаушыларды музыкалық аспапта оқыту жеке болды, ал бұл әдіс барлық сыныппен жұмыс жасауда қолайсыз. Сол себепті С.және А.Райымбергеновтер жүйесі топтық формадағы нотасыз аспапта ойнау әдісін ұсынады. Бұл әдіс өте жақсы нәтиже көрсетті.

Осы жүйелерге сүйене отырып балабақша бүлдіршіндерінің өнерге деген құштарлығын қызықтырудың бірден-бір жолы – сазды әуен мен сиқырлы күй тыңдату және орындату.

Күй – қазақ мәдениетінің бар байлығы, халқымыздың рухани мәдениетінің аса маңызды саласы, ұлттық музыка мәдениет негізі.

«Күй» деген сөздің арғы тегі «көк» пен байланысты болғандықтан күйдің де көкпен, аспанмен байланысты болғанын көреміз. Көк пен су бір кезде бір ұғым болған. Бірі – жоғары аспан, бірі төменгі аспан болып саналған. Көне дәуір ұғымында екеуі де ғарыш. Академик К.А.Жұбанов: «Музыканың алғашқы шығатын жері – адамның сыртқы табиғатымен байланысуы, астарлап, араласуы,». - деп музыканың аспан мағынасына жақындығын айтады.

Күйді балаларға тыңдатумен шектеліп қалмай бірге қосыла орындау

олардың музыка сырын түсіне білуіне жол ашады, еліктіреді. Күйді домбыра аспабында орындаумен қатар басқа да көне музыкалық аспаптарында ойнайды. Сол себепті халқымыздың ұлттық музыкалық аспаптарына тоқталуды жөн көрдік.

Осындай ұлттық музыкалық аспаптарды пайдаланып, балалар ансамблінен немесе шағын балалар оркестрінде пайдалануға балабақшалардың мүмкіндігі бар.

Музыкамен айналысу мектеп жасына дейінгі баланың мінез-құлқына, мәдениетіне әсерін тигізеді. Түрлі аспаптарды, іс-қимыл түрлерін (ән айту, музыка тыңдау, балалар аспаптарында ойнау) алма-кезек ауыстырып отырса, балалардың ықылас қоюын, тапқырлық көрсетуін тез қабылдап, тез қимыл жасауын, ұйымшыл болуын қалыптастырады. Жігерлі күш қимылды:әнді, аспаптарда ойнауды дер уақытында бастап, аяқтауды, озып кеткісі келетін ықтиярсыз тілекке берілмей, музыкаға бағынып, орындай білуді талап етеді. Осының бәрі ұстамдылықты жетілдіреді, ерік-жігерді тәрбиелейді. Сөйтіп, музыкалық аспаптарда ойнау баланың жеке басының адамгершілік қасиеттерін қалыптастыру үшін қажетті жағдайлар туғызады, болашақ адамның жалпы мәдениетінің алғашқы түп негіздерін қалайды.

Музыка сабағында балалардың музыкалық аспаптарда ойнауына көп көңіл бөлудің тағы бір себебі, баланың музыкалық есте сақтауы, музыкалық зейіні дамиды, бала қысылмай, ұялмай өзін еркін ұстай бастайды және баланың музыкалық іс әрекетке деген қызығушылығы артады. Аспаптарда ойнау барысында орындаушының (баланың) жеке, өзіндік қасиеті айқын көрінеді: ерік-жігері, эмоциясы, музыкалық қабілеттері дамиды. Музыкалық аспаптарда ойнау арқылы балалар музыкалық дыбыстар әлемін ашады яғни, әр аспаптың өзіне тән әсем үндерін айыра бастайды. Балаларда музыкалы-ритмикалық

қимылдарының сапасы жақсарады, ритмді нақты көрсете біледі және ән салуы да жақсара түседі.

Осындай музыкалық аспаптарды балабақшаларда пайдаланудың мол мүмкіндігі бар. Бос уақытта музыкаға жеке әуестенушілік немесе ансамбльдегі коллективтік орындаулар осындай мүмкіндік болып табылады.

Ұлттық аспаптар қатарынан балалардың ойнауына ыңғайлылары: асатаяқ, қоңырау, тұяқ тас, дабыл, даңғыра және ағаш қасықтар мен мүйіздерді қосуға болады.

Бүгін де еліміздің балабақшаларында тәрбиеленіп жатқан бүлдіршіндердің арасынан болашақ әншілер, күйшілер, композиторлар бір сөзбен айтқанда талай-талай өнер иелері шығуы әбден ықтимал.

«Бұлақ көрсең – көзін аш» - демекші солардың бойындағы әлі бүршік жармаған небір адами қасиеттерін ерте бастан байқап, жақсы нышандарға қарай баулу ең алдымен ата-анаға және тәрбиеленіп жатқан ортасына көп байланысты деп ойлаймыз.

Осы орайда Республикамыздың мектептерінде музыкалық іс-әрекет түрі ұлттық музыкалық аспаптар арқылы музыкалық тәрбие беру маңызды орын алады. Музыкалық аспапта ойнау – балалардың қызықты да пайдалы іс-әрекеті. Музыкалық аспаптар бала өмірін әрлендіреді, оның көңілін көтереді және дербес шығармашылыққа деген талпынысын тудырады. Музыкалық аспапта ойнауды оқыту процессінде есту қабілеті ырғақ, тембр, динамиканы сезінуі жақсы қалыптасады. Баланың іс-әрекетінде дербестік, көңіл бөлушілік пен ұйымшылдық қабілеттері артады.

Бастауыш сынып оқушыларына өз деңгейлеріне сай музыканың бірнеше түрімен таныстыру (күйлер, ұлттық аспаптар, композиторлар) баланың музыкаға деген қызығушылығын арттырады, балада құлшыныс пайда болады, музыкаға деген махаббаты оянады және музыкалық мәдениеттің негізі қаланады.

Бастауыш сынып оқушылар музыкалық аспаптарда ойнау арқылы олардың музыкалық есте сақтауы, музыкалық зейіні дамиды. Бала қысылмай, ұялмай өзін еркін ұстай бастайды және баланың музыкалық іс әрекетке деген қызығушылығы артады. Аспаптарда ойнау барысында орындаушының (баланың) жеке, өзіндік қасиеті айқын көрінеді: ерік-жігері, эмоциясы, музыкалық қабілеттері дамиды. Музыкалық аспаптарда ойнау арқылы балалар музыкалық дыбыстар әлемін ашады яғни, әр аспаптың өзіне тән әсем үндерін айыра бастайды. Балаларда музыкалы-ритмикалық қимылдарының сапасы жақсарады, ритмді нақты көрсете біледі және ән салуы да жақсара түседі. Музыкадан алған әсерінен кейін бала әр істі сезіммен зейін қойып жасай бастайды, ойлауына, сөйлеуіне әсер етеді.

Сөйтіп, музыкалық аспаптарда ойнау баланың жеке басының адамгершілік қасиеттерін қалыптастыру үшін қажетті жағдайлар туғызады, болашақ адамның жалпы мәдениетінің алғашқы түп негіздерін қалайды.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. Ветлугина Н.А. Бастауыш сыныбында музыкалық тәрбие беру методикасы. Алматы, «Мектеп», 1981.
2. Болат Сарыбаев. Қазақтың музыкалық аспаптары. Алматы, 1981.
3. Бисенбекұлы. О. Сазды аспаптар сыры. Алматы, 1994.
4. Леонтьева О.Т. Карл Орф. Москва «Музыка» 1984.
5. Михайлова М.А. Развитие музыкальных возможностей деток. «Ярославль» 1997.
6. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и 20 век. Алматы «Дайк Пресс», 2002.

**АЮХАНОВ БУЛАТ ГАЗИЗОВИЧ:
«БАЛЕТ — ЭТО ОЗАРЕНИЕ СЕРДЦА!»**

Кобзарь Милана

Алматинское хореографическое
училище имени А.В. Селезнева
Республика Казахстан, г. Алматы
Научный руководитель: **Шоинбаева Ш.У.**

*«Молодые артисты всегда открывают меня, а я их.
Таков наш обоюдный творческий тандем»
Аюханов Б.Г.*



Свою творческую работу я хотела бы посвятить «живой легенде» казахстанского балета Аюханову Булату Газизовичу.

Аюханов Булат Газизович родился 13 сентября 1938 года в Семипалатинске. Отец – Куватов Газиз был видным комсомольским и партийным деятелем (был репрессирован). Мать Аюханова Рахиль – ветеран партии. Рахиль Аюханова после войны переехала в Алма-Ату с тремя детьми. Здесь в 1955 году Булат окончил Алма-Атинское хореографическое училище (тринадцатый выпуск), художественный руководитель - Селезнев Александр Владимирович. Если попытаться представить все разнообразие его творчества, то видится огромный пестрый персидский ковер, подобный тому шедевру из цветной майолики, что лежит на могиле его однокашника и друга юных отроческих лет - лучшего танцовщика двадцатого столетия Рудольфа Нуреева. И в этом читается глубокая тайная метафора, загадочный вензель судьбы, некогда скрестивший их пути-дороги в танце, пусть и на короткий, но яркий срок. О значении их встречи-дружбы в стенах Академии русского балета им. Агриппины Вагановой, писал сам Рудольф Нуреев в своей книге, признавая за Булатом Аюхановым лидерство в начитанности и культурном кругозоре. В те годы (1955 - 1958) «бешеного татарина» и «сумасшедшего казаха» объединяла фанатическая влюбленность в классический танец. Общие учителя-метры (Умрихин Юрий Иванович, Писарев Вадим Яковлевич, Пушкин Александр Иванович), нескончаемые споры-дискуссии после просмотра балетных спектаклей на сцене легендарного Мариинского театра, яростные обсуждения достоинств великих танцовщиков и балерин той эпохи: Сергеева К.М., Дудинской Н.М., Брегвадзе Б.Я., Шелест А.Я., чьи вариации и целые сцены из балетов они могли повторять-воспроизводить до изнеможения. Они еще не ведали того, что им предстоит вечная разлука-испытание. Тогда «бешеный» Нуреев остался в Париже, а Булат вернулся в Алма-Ату, чтобы истово служить танцу и воплощать в хореографии идеалы юношеских лет. Возможно, что тот же загадочный вензель судьбы предписал им заочное творческое соперничество в танце и балетмейстерской деятельности, сделавшей их знаковыми фигурами в искусстве балета. В 1957—1959 гг. он — солист балета Государственного Академического театра оперы и балета имени Абая в Алма-Ате. С 1959 по 1964 год обучался на балетмейстерском отделении Московского государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского (ГИТИС) на курсе профессора Захарова, которое закончил с отличием. Его дебют как профессионального балетмейстера состоялся в 1964 году на сцене ГАТОБ им. Абая. Это была дипломная работа - большой гала-концерт в двух отделениях, что по тем временам являлось исключительным событием и помнится по сию пору. Впервые этого художника высокого молодого человека увидели в стенах Московского академического хореографического училища, еще в начале 60-

х годов прошлого века. Ему довелось учиться у великих педагогов того времени Николая Тарасова и Алексея Ермолаева, учениками которых впоследствии были не менее великие танцовщики Михаил Лавровский и Юрий Владимиров. Уже тогда в глазах Аюханова горел знакомый огонь балетного фанатизма, который не угас до сих пор.

Продолжая работать в театре имени Абая, как танцовщик и балетмейстер, он вместе с ведущей балериной Инессой Манской параллельно выступает в организованном им «Театре двух актёров». Репертуар, которого лег в основу созданного им ансамбля при «Казахконцерте» «Молодой балет Алма-Аты» (1967). В 1975 году коллектив был переименован в «Государственный ансамбль классического танца Республики Казахстан». В 1998 году коллектив Булат Аюханова получил звание «Академический», а в 2003 году труппа Аюханова стала «Государственным Академическим театром танца Республики Казахстан». Любимая роль в балетах «Гамлет» А. Исаковой, «Болеро» М. Равеля, «Чингизхан» М. Иржановой, «Гак-ку» А. Исаковой.

Этот «Театр двух актёров» выработал творческие принципы камерного балетного театра, основы которого легли в рождённый ансамбль «Молодой балет Алма-Аты». Большая часть программ «Театра двух актёров» вошла в репертуар молодого коллектива.



Булат Аюханов основал 1 августа 1967г. Государственный Ансамбль классического танца Казахской ССР «Молодой Балет Алма-Аты». Ансамбль создал концертные программы, одноактные и двухактные балеты, став театром камерного балета. В труппе 35 солистов, как такового кордебалета нет, отсутствует система «звёзд». Каждый солист имеет собственный концертный репертуар, исходя из творческой индивидуальности артистов возникли все балеты. Разнообразие репертуара вызвано и требованиями к гастролирующим коллективам - создавать новые хореографические произведения, отражающие творческие направления ансамбля. К работе над новыми постановками приглашались балетмейстеры из Москвы, Ленинграда, Таллина. Содружество с народной артисткой СССР Н.М. Дудинской, народным артистом РСФСР Н.А. Долгушиным, заслуженным деятелем искусств Эстонской ССР Май Мурдмаа творчески обогатило коллектив, расширило исполнительские возможности артистов. Исполнение артистами всевозможных классических па-де-де укрепляет академическую основу ансамбля классического танца.

В 1971 году ансамбль был удостоен звания «Лауреат премии Ленинского комсомола Казахстана». Среди творческих коллективов Казахской ССР ансамбль «Молодой балет Алма-Аты» занимает одно из ведущих мест. За всё время существования ансамбля зрители всех союзных республик ознакомились с его творчеством, возможностями каждого исполнителя. Артисты балета выступали в Западном Берлине, Швеции, Финляндии, Индии, Франции, Ираке, Италии, Иордании, Сирии, Турции, Англии. Популярность ансамбля определяется его обращением к неожиданным сюжетам, смелыми хореографическими и режиссёрскими

решениями как концертных программ, так и балетов. Воплощая жемчужины казахского эпоса в балетах «Кыз-Жибек» на музыку Е. Брусиловского, «Батыры» на музыку А. Исаковой, «Трагедия любви» на музыку П. Чайковского, ансамбль взял твёрдый курс на создание в Алма-Ате стационарного театра «Камерный балет Алма-Аты». Действительно, в репертуарной афише коллектива 30 названий балетов и несколько развёрнутых тематических концертных программ, которые необходимо показывать на современной сценической площадке, дающей возможность представить все программы театра в полном художественном, звуковом, сценическом и световом оформлении. Развивая традиции русского, советского балета, Булат Аюханов как художественный руководитель, балетмейстер и педагог создал высокопрофессиональный коллектив, интересный своим творческим многообразием существующих и планируемых постановок. Достаточно отметить, что каждая созданная постановка прочно входит в репертуар, на котором растут как старшее, так и младшее поколения артистов балета.

Репертуар коллектива отвечает самым высоким требованиям современного зрителя. В освоении лучших традиций отечественного балета Булат Аюханов видит дальнейший рост исполнительского мастерства балетной труппы. Большую творческую помощь художественному руководителю оказывают мастера балета, педагоги-репетиторы: Р. Унгарова, Г. Михалёва, Р. Курпешева, С. Тихонов, Р. Мусин.



В одном из интервью Аюханов Булат Газизович сказал: *«В каждом танцевальном жесте – тысячи нюансов. Голова, корпус, ноги, руки – это лишь инструменты тонкого искусства, их надо правильно настроить, они должны зазвучать выразительно, красиво, без фальши. Балет – это грация души и пластика тела. Язык балета не требует перевода ни на один язык мира.*

Достоевский сказал, что красота спасет мир, а я скажу вам, что балет спасет красоту. Сроки в мире классического танца очень ограничены, поэтому всегда учу своих воспитанников, что не нужно ждать, надо торопиться успеть исполнить, как можно больше ролей. Мы растем, регулярно освежаем свой репертуар. К каждому выступлению готовимся серьезно и основательно. Каждый новый спектакль – это биография нашей культуры, нашего города и республики в целом. У меня в балете ленивых или безразличных артистов нет. Я всегда им говорю, что зрителей не заставишь вас любить. Завоевывать внимание зрителя, в этом часть нашей профессии. Мы любим зрителя, а они любят нас. В моем возрасте о самочувствии говорить не приходится, но скажу о другом, что искусство и сцена лечат. Всегда окрыляет достойное выступление танцовщика. Как только вижу мастерское выступление, слышу хорошую музыку и тут же забываю, где и что у меня хрустнуло или болело. В этот миг я по-настоящему живу, сценой!».

Булат Аюханов – человек-эпоха в истории хореографии страны. Его награды и звания говорят сами за себя, но одним из главных творческих достижений артиста является, конечно же, его детище – Государственный академический театр танца РК. Биография балета оказалась длинной и успешной. Творческому танцевальному коллективу в этом году уже 50 лет. Надо сказать, что искусство Булата Аюханова уже полвека достойно представляет страну на лучших сценических площадках мира.

Мне хотелось бы видеть его концерт глазами еще совсем молодого танцовщика, свежее испеченного выпускника хореографического училища Александра Селезнева, Московской академии хореографии. Исполнителями тех ярких хореографических миниатюр стали лучшие артисты тех лет: Сара Кушербаева, Эдуард Мальбеков, Инесса Манская, Булат Валиев, Фарида Койгельдинова. Несомненно, что балетмейстерский поиск Б. Аюханова находился в русле новейших тенденций хореографии. Впоследствии станет очевидно, что Аюханов является основателем нашей отечественной неоклассики, а также новатором в области казахского сценического танца, и это направление можно называть неофольклором. Наряду с классическими танцами в виде концертных программ, одноактных и двухактных балетов, Аюханов уделяет большое внимание развитию национальной хореографии, как в плане народного танца, так и в своеобразной современной манере. Используя все орнаментальное богатство народных танцев, особенно кружевной легкой рисунок «техники рук», Булат Аюханов в прямом смысле приподнял степной танец, поставив балерин на «пуанты», и смело ввел в фольклорные традиции элементы классической хореографии, тем самым создав новую традицию казахского танца. Но в искусстве успешное начало не предполагает, что дальнейший путь будет усеян цветами. Хотя в оперном театре не нашлось постоянной работы для Булата Аюханова в качестве постановщика. Наверно, тому было много причин, но главное - у него была мечта и он ринулся воплощать ее в жизнь. И еще - две идеи. Иметь собственную труппу и создать казахский национальный балет!

Афоризмы Аюханова:

- Не связывайтесь с балетом, иначе на остальную жизнь не будет времени.
- Если не умеешь танцевать на сцене, танцуй по радио — никто не сделает замечания.
- Танец — дитя музыки, и умереть они могут только вдвоем.
- Когда полыхает сердце — руки говорят.
- Если в тебе не живёт музыка, это не значит, что её нет.
- Не говорите при жизни артиста о нём в прошедшем времени.
- Важно, чтобы слава не опередила меня, чтобы я не увидел её спину.
- Красивых слов в жизни больше, чем красивых дел и красивых тел.
- В балете стареют не по годам, а по частям.
- Артист доступен миллионам, но миллионы недоступны артисту.
- Не сори обещаниями — замусоришься.
- Не шамкай на сцене, если роль не по зубам.
- Глупость — бессмертный талант.
- Душа не стареет, стареет бездуховность.

Литература и источники:

1. bulat-ayukhanov-poka-zhivu-dyshu-iskusstvom.html
2. Архив АХУ им. А. Селезнева.
3. http://nailtimler.com/people_page/people_01a/ayuhanov_bulat_gazizovich.html

МАТЕМАТИКА ЖӘНЕ БАЛЕТ

Бегеш Айгерім

А. Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесі

1 курс студенті

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Ғылыми жетекшісі: **Кожекенова К. М.**

Математика - бастапқы сандық қатынастар мен кеңістіктік формаларды зерттеген нақты формальды ғылым. Геометрия-математиканың оқу бөлімі кеңістіктік қатынастар мен формалар. Ал би – халық өнерінің ерекше түрі. Кез келген би белгілі бір жиынтықтан тұратын қозғалыстар. Би қадамдары адам қимылының негізгі формаларынан – жүру, жүгіру, секіру, сырғанау, бұрылу және тербелуден туындайды.



Балет — ой мен жан құбылысын қозғалыс, дене қимылымен көрсетеді. Мұнда либретто жазушы сценарист, музыка шығарушы композитор, билерді қоюшы балетмейстер және суретші еңбегі тоғысып, ортақ арнаға саяды. Сахналық өнердің бір түрі, мазмұны музыкалық-хореографиялық образдар арқылы ашылатын спектакль. Балет — ой мен жан құбылысын қозғалыс, дене қимылымен көрсетеді. Мұнда либретто жазушы сценарист, музыка шығарушы композитор, билерді қоюшы балетмейстер және суретші еңбегі тоғысып, ортақ арнаға қойылады.

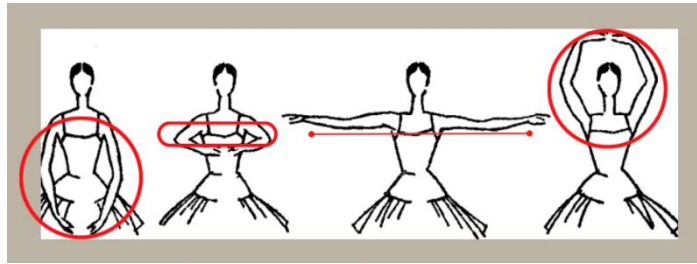
Санау — бұл бишіге музыкамен айналысуға көмектесетін нәрсе. Санау биді дұрыс, біркелкі, түсінікті етеді. Сегіздік (8 шот) немесе төрт (4 шот) деп санаңыз, бірақ сегіздік жақсы. Әрбір шот-фактураны жылдамдатпай

немесе баяулатпай бір-бірінен бірдей алып тастау керек.

Техника – бұл паркетте болып жатқан әрекеттің дұрыстығына қол жеткізетін құрал. Бұған орындаушы мұқият жұмыс істеуі керек деген элементтердің толық тізімі кіреді: бұрылыстар, дене салмағын көтеру, айналу, аяқтың жұмысы, бағдарламаның әрбір нақты биін талап ететіндей қадамды орындау мүмкіндігі.

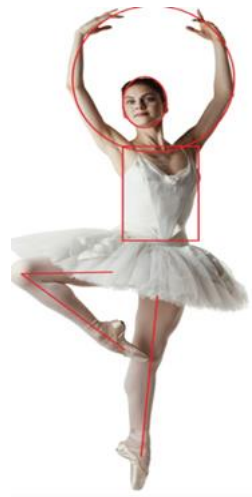
30 жылдардың аяғында Қазақ балеті жеке жанр болып қалыптасты. Тұңғыш ұлттық туынды "Қалқаман - Мамыр" балетінің (24.6.1938) тұсаукесер қойылымы Қазақ балеті үшін тарихи күн болды (либреттосын жазған М.Әуезов, комп. В. Великанов, балетмейстері Л.Жуков, суретшісі О.Таңсықбаев). 1937 жылы 17 қаңтарда музыкалық театр негізінде Қазақ опера және балет театры құралды.



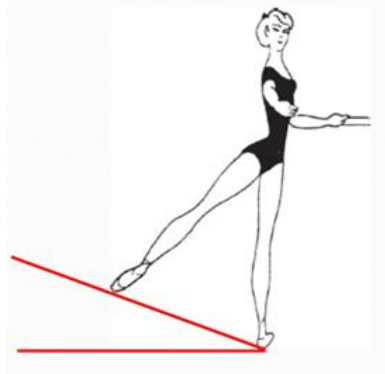


Қолдың қалыптары арқылы пішіндерді көре аламыз: 1- қалып, 2- қалып, 3- қалып.

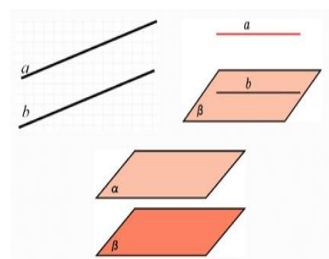
Сонымен қоса балеринаны әртүрлі пішінге бөлуге болады. Мысалынан төртбұрыш, үш бұрыш, дөңгелек және сызықтар.

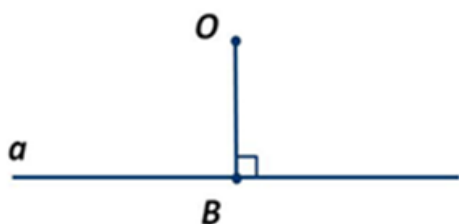
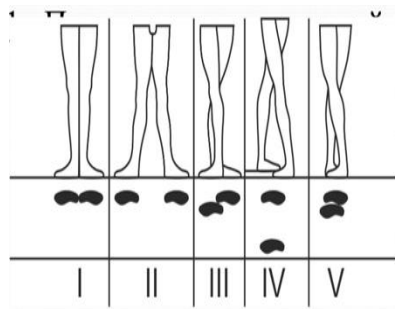


Балетте қимылдар алуан түрлі болып келеді. Олардың әрбірінің өзіндік бір ерекшелігі бар. Солардың бірі: батман фондю – аяқты 45 градусқа көтеру.



Егерде математикада параллель сызықтар бір бөлек болып келсе, би өнері бойынша олар адамның кейіпінде көрсетіледі. Сонымен қатар перпендикуляр сызықтарын жатқызуға болады.





Қорытындылай келе бір қарағанда математика және балеттің ұқсастығы жоқ. Дегенмен көптеген тақырыптар бір бірімен сәйкес келеді. Мен сіздерге өзімнің жұмысымда нүкте, сызықтар арқылы геометриялық пішіндерді көрсеттім. Осылай екі әлемнің бір ортақ нүктелерін талқылады. Математикамен және балетпен айналысқанда екеуінде де алгоритм әрекеттерін есінде сақтап, әрбір элементтерді ойда құрып тұру қажет.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. http://sport-38.blogspot.com/2013/11/blog-post_2580.html
2. www.bolero-dance.com
3. <https://ru.citaty.net/avtory/godfri-kharold-khardi>

МУЗЫКАНЫҢ БАЛЕТ ӨНЕРІ МЕН БИОЛОГИЯМЕН ӨЗАРА БАЙЛАНЫСЫ

Серік Әсем

Алматы хореографиялық училищесінің II курс студенті

Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

Ғылыми жетекшісі: **Конакбаева А.У.**

Музыка (гр. *μουσική*, тура мағынасы музалар өнері) – әртүрлі биіктіктегі дыбыстардан тұратын, адамға әсем әуенімен әсер ететін, дыбыстық көркем бейнеге негізделген өнер түрі. Музыка адам сезімін, оның ерік-күшін дыбыстық формада суреттейтін қатынас құралы ретінде қызмет жасайды. Адамның ішкі дүниесін, көңіл-күйін, сезімін бейнелеуде музыка оның сөйлеу тіліне, нақты айтқанда, өзін қоршаған ортаға эмоциялық қатынасын білдіретін сөйлеу интонациясына өте жақын келеді. Ежелгі адамдар расымен музыканы ерекше бір тылсым күш деп ойлаған. Ағаштың тербелуі, теңіздің толқыны адамдардың қиялын сансаққа жүгіртіп, музыка Құдайдың құдіреті деген тұжырымға алып келген. Хор арқылы әуен пайда болған деген болжам бар. Атақты философ, математик Пифагор музыкалық акустикаға

негіз салған. Музыкалық терминдердің бастауын Ежелгі Грекиядан алған. Гректердің ұлы ойшылдары Платон мен Аристотель де музыкаға терең мән берген.

Ежелден музыканың адамға қуаныш немесе мұң, медитация немесе көңіл көтеру, гуманистік, адамгершілік қасиеттерді дамытудағы ерекше қабілеті туралы аңыз бар. Мұндай **шығармаларға** 8 ғасырда өмір сүрген аты аңызға айналған Қорқыттың күйлері жатады. Аңыз бойынша Қорқыт алғашқы қобызды жасап, алғашқы күйді орындаған. Қорқыт ойыны жердегі барлық жаратылыстарды өзіне тартты. **Қорқыттың** қобызы сайрап тұрғанда оған ажал да жақындамады. Тек, ойыннан шаршаған *Қорқыт* ұйқыға кеткенде ғана оны жылан кейпіндегі өлім басып алады. XIX ғасырдың екінші жартысы Қазақстанның музыка өнерінің гүлденген дәуірі болды. Қазақ музыкасы ауызекі дәстүрге негізделген суырып салмалық өнермен бірге жеке өнер саласы, тіпті ілім ретінде де қалыптасып келеді. **Қазақ** халқының музыка өнері көптеген ғасырлар бойы жеке ән айту немесе аспаптарда ойнау – домбыра, қобыз немесе сыбызғы түрінде өмір сүрді.

Қазақ музыкасының өзіндік ерекшелігі – синкреттілігі. Поэзия мен музыка бірлігіне негізделген ән-жырлардың келе-келе дамып, екі түрлі өнер арнасына жіктелгені мәлім. Бірі – ән өнері, екіншісі – күйшілік дәстүр. Осы негізде 19 ғасырда қазақ даласында екі түрлі халықтық кәсіби-музыкалық дәстүр қалыптасқан. Бірі-Ықылас, Сарымалай, Құрманғазы, Қазанғап, Сейтек, Сүгір өнерпаздар бастаған күйшілер тобы болса, екіншісі - Біржан, Ақан, Мұхит, Мәди, Жаяу Мұса, Естай, Үкілі Ыбырай, Абай, Нартай, Майра сал-серілерден бастау алатын әншілік өнер. 1933 жылы 29 сәуірде Алматы музыкалық-драмалық техникумының музыкалық-тәжірибелік шеберханасына музыкалық фольклорды зерттеу және қазақ халық аспаптарының үнін жетілдіру міндеті бұйырылды. Жұмысқа А.Жұбанов басшылық жасап, Е.Брусилковский және ағайынды Прокофий мен Эмануэль Романенколар сияқты мамандар тартылды. Қазақ музыка өнерінің ақ желкені - А.Қ.Жұбанов туралы айтатын болсақ:



А.Жұбановтың қазақ музыка тарихына сіңірген еңбегі ұшан - теңіз.

Ахмет Қуанұлы Жұбанов (1906-1968) — қазақ музыкасын зерттеуші көрнекті ғалым, Қазақстанның халық әртісі, өнертану ғылымының докторы, профессор. Ақтөбе облысы Темір ауданында Ақжар деген жерде дүниеге келген. Бес жастан музыкалық аспаптарға қызыққан. 1924 жылы дирижер ауыл комсомолына мүше болып, ауыл мәдениетіне араласады. 1933 жылы Алматы музыкалық драма училищесіне ұстаздық қызметке келіп, өмірінің соңғы күндеріне дейін қазақтың музыкалық мәдениеті жолында қызмет етеді. 1934 жылы қазақ ұлт аспаптар оркестрінің негізін салады. 1936 жылы «Музыка әліппесі» кітапшасы жарық көрді. А.Жұбанов кәсіби музыкалық білім жүйесінде домбырада және қобызда нотамен ойнауды үйрету қажеттігі жөнінде мәселе көтереді. Жемісті еңбек нәтижесінде дыбысталуы әр түрлі домбыралар квартетін: прима, тенор, альт және бас домбыраларын жасап шығарды. Ол халық күйлерін оркестрге лайықтап, нотаға түсірді және

қазақ музыкасын күрделі аспаптық симфониялық шығармалармен байытты. Олар «Тәжік биі», «Қазақ билері», «Төлеген Тоқтаров», «Ария», «Вокалдық сюитасы», «Абай сюитасы». 1938 жылдан бастап композиторлық іспен айналыса бастады. Композитор ретінде қазақтың музыкалық мәдениетіне өзіндік мелодиялық өрнек қосқан, ондаған ән мен күйдің, романстар мен хорлардың, аспаптық симфониялық және вокальдық шығармалардың авторы. Жазушы Ғабит Мүсіреповтің «Қозы-Көрпеш – Баян сұлу» драмасына, Мұхтар Әуезовтің «Абай» спектакліне, «Амангелді» кинофильміне музыка жазды.



Бүкіл сапалы әрі саналы ғұмырын туған халқының болашағына арнады. Музыканы көркемдету үшін би мен музыка бірге жүретін де болды. Енді музыка мен балеттің өзара байланысын қарастырайық. Бірінші балеттің не екендігін түсіндірейін.

Музыка және балет

Балет (франц. ballet, итал. balleto, лат. ballo — билеу) — сахналық өнердің бір түрі, мазмұны хореографиялық образдар арқылы ашылатын спектакль. Балет қайта өрлеу дәуірінде дүниеге келді. Алғаш Италияда тұрмыс-салтты көрсететін би түрлері іріктеліп, жүйеге түсіп, сахналық

зандылыққа бағындырыла бастады. Францияда Балет белгілі сюжеттер, аңыздар негізінде құрылды. Балет өнердің басқа түрлерімен тығыз байланыста дамыды. Оған көбінесе музыка мен әдебиеттегі ағымдар ықпал жасап отырған. Тұңғыш қазақ режиссері Ж.Шанин ұлттық балетті халық топырағында бар элементтер негізінде жасау керек деген ойын «Қоян-бүркіт», «Киіз басу», «Өрмек би», «Шашу» секілді билерді сахнаға шығаруда іске асырған. Алғашқы опералық қойылымдардың өзінде «Қара жорға», «Қоян би», «Келіншек», «Ақ сүйек», «Тәттімбет», «Айжан қыз» би нөмірлері сыналып, спектакльдің толық қанды құрамдас бөлігіне айналды. Қобыз, домбыра ырғақтары, күй әуезі Балет музыкасына арқау болып, оның ұлттық, даралық ерекшелігін айқындады. 1938 жылы қазақ музыка театрында қазақтың тұңғыш балеті «Қалқаман — Мамыр» қойылды. Балет - драмалық және бейнелеу өнерінің бірнеше түрлері бір-бірімен тығыз астасып, бір-бірімен ұштасып, театр сахнасында жұртшылықтың алдынан шығатын біртұтас қойылымды құрайтын музыкалық-театрлық жанр. Бұл өнерлердің бейнелік сипаты негізінен ұқсас. Музыка – адам сөйлеу интонациясының мәнерлілігіне, хореография – адам денесінің қимыл-қозғалысының мәнерлілігіне негізделген. Балеттегі музыка мен бидің байланысы олардың шығармашылық

бірлігін болжайды, онда әрбір өнер салыстырмалы дербестігін сақтай отырып, екіншісін байытып, көркемдік тұтастыққа қосады. Балет өнерімен таныстыратын мектеп – Алматы хореографиялық училищесі.

Александр Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесі – Қазақстан Республикасындағы алғашқы кәсіби би оқу орны. Оқу орнының құрылу тарихы 1934 жылдан бастау алады. 90 жылдық тарихы бар. Училище базасындағы сахналық



тәжірибе АХУ шығармашылық жұмысының негізгі құрамдас бөлігі болып табылады және оқу процесінің маңызды бөлігі болып табылады. Оның мақсаты - болашақ балет әртістерін театрдағы өзіндік шығармашылық жұмысқа дайындау. Соңғы 5 жылда училищенің репертуары көптеген бірегей қойылымдармен, балеттермен байытылды: С. Прокофьевтің «Классикалық симфония» хореографиясы Л. Лавровскийдің және Л.М. Лидің редакциясында, Л. Минкус «Пахитадан» Үлкен классикалық па М. Петипаның

хореографиясы, М. Думченконың қойылымы, Тұран этнографиялық ансамблінің «Тұран Дала-Қыран» балеті А. Садықованың нео-қазақ хореографиясы. Бұл оқу орнында есімдері бүкіл әлемге танымал өнер иелері мысалы: Ш.Жиенқұлова, Б. Аюханов, Д. Абиров, Р. Бапов, Э. Мальбеков, С.Көшербаева т.б. көптеген балет өнерін дамытуға үлес қосқан адамдар еңбек етті және түлектері шел елдерде өнерін көрсетуде. 2011 жылдан бастап, әр 2 жыл сайын халықаралық «Өрлеу» сайысы болады. Бұл сайысқа әр түрлі Ташкент, Бішкек, Түрік, Башқұр, Якут т.б. мемлекеттерден профессионалды хореографиялық оқу орындарынан сайскерлер қатысады.

Мен «Александр Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесінде» оқимын. Біз классикалық биде, халықтық-сахналық биде, қазақ биінде үнемі музыкамен билейміз. Бұл музыканы есту қабілетімізді арттырады. Музыка арқылы өзіміздің биіміздің мағынасын толық жеткізе аламыз. Ол би қимылының мәнерлілігін арттырып, оған эмоционалды-ритмикалық негіз береді. Біз күнде қиын жаттығулар жасаймыз. Жарақаттар алып қалмау үшін, жаттығудың дұрыс жасалып жатқанын білу үшін биологияны білуіміз қажет.



балет және биология

Тірі организмдерді және олардың қоршаған ортамен арақатынасын зерттейтін ғылым-биология. Ағзалардың құрылысын, функциясын, өсіп-жетілуін қарастырады. Балет қойылымдарын көрсету кезінде әр қозғалыс кезіндегі дене мүшелерінің қимылдарына мән беру керек. Олай болса адамның анатомиясын, физиологиясын, гигиенасын білуіміз керек. Қозғалыс кезінде әрбір мүшеге түсетін күшке байланысты денеде өзгерістер болуы мүмкін, сондықтан балет әртісінің өз дене бөліктерінің өсуін, дұрыс қалыптасып дамуын, тамақтану және жеке басының тазалық ережесін білуі керек. Балетте физикалық белсенділік өте жоғары. Балет қимылдарын техникалық орындауды үйрену үшін ұзақ және көп жаттығу керек. Өйткені, бидің денесінің икемділігі, ұшу сезімі, қолдары мен аяқтарының жылдам және дәл қимылдары әрқашан жұртшылықтың назарын аударады. Балет техникасы биді меңгеруден ғана емес, сонымен бірге өз денесін басқару қабілетінен де тұрады. Өйткені, ауада күрделі қозғалыстарды орындау үшін көп жылдық дайындық қажет. Балетте серіктеспен жұмыс істей білу де маңызды рөл атқарады. Бұл би мен музыка арасындағы үйлесімділікке жетудің жалғыз жолы. Әртүрлі бағыттардың негізінде жатқан балет техникасын түсіну жаңа бастаған биші үшін табысқа жету болып табылады. Балетпен айналысатын әрбір адам дененің құрылысын және онымен қалай дұрыс жаттығу керектігін білуі қажет. Әйтпесе, үлкен жарақаттар алулары әбден мүмкін. Мысалы, *Үлкен плие* (фр. grand plié) өкшесі еденнен сәл көтерілген кезде тізе буынының максималды иілуімен терең еңкеюі. Егер бұл жаттығуды дұрыс жасамаса, тізе сүйегі шығып кету қаупі бар. Биология салауатты өмір салтын зерттейді. Ал балериналар дұрыс, пайдалы тағам қабылдаулары қажет. Балериналар пайдалы тағамдарды тұтынып, диета ұстап, өздерінің керемет дене пішіндерін сақтай алады. Балериналардың диетасында майлы балық, тауық еті, сүт өнімдері, жаңғақтар, тіпті қара

шоколад болуы керек. Ең бастысы, қашан пайдалану қажеттігін білу болып табылады. Бірақ ұннан, майлы қызыл еттен және артық қант пен тұздан аулақ болу керек.

Әдебиеттер мен дереккөздер:

1. <https://kk.m.wikipedia.org/wiki/Музыка>
2. <https://bsh.kz/news/18726>
3. https://kk.m.wikipedia.org/wiki/Музыка_тарихы
4. <https://massaget.kz/layfstayl/madeniet/music/20441/amp/>
5. https://kk.m.wikipedia.org/wiki/Қазақстан_музыкасы
6. https://kk.m.wikipedia.org/wiki/Ахмет_Қуанұлы_Жұбанов
7. <https://kk.m.wikipedia.org/wiki/Портал:Биология>
8. <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/>

THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSICAL AND FINE ARTS IN THE CULTURAL HERITAGE OF THE TURKIC PEOPLES IN THE PAST AND IN THE PRESENT

Dameli Nurbergen

Akdeniz University State Conservatory High-school of music
Antalya/Türkiye
Scientific supervisor: Dt. Dz. **Samir Mirzayev**

Musical and fine arts are among the most famous and widespread types of creativity, each of which has its own means of expression and a unique language. If they are in harmony, people's amazing talents in creativity and their abilities in self-expression are revealed. As we will explore in this report, these two arts, despite their differences, have been closely intertwined throughout human existence. We will be able to see what impact their interaction had on the cultural heritage of the Turkic peoples in the past and present.

How is music related to the fine arts? Paintings, sculptures, architecture inspire musicians to create new works and give new ideas in the same way that musical works inspire artists. Thus, musicians often reflect their attitude to the images of fine art and the power of their psychological impact in their works. One of the most famous examples is the work of F. Liszt **“Dances of Death: Paraphrase on Dies Irae”**. The work is based on the melody of the famous Gregorian chant Dies irae, which is completely no coincidence, because the composer was inspired by the frescoes at the Camposanto cemetery in the city of Pisa, which since 1360 were painted by many famous artists of that time. The fresco that most influenced the composer is called **“The Triumph of Death”** and was created shortly after the terrible plague epidemic of 1348. F. Liszt managed to fully convey the thought that involuntarily appears in head at the sight of this: “In the face of death everyone is equal”.



Buffalmacco. "The triumph of death". 1330s. Fresco. Camposanto, Pisa. Italy

What connection between music and fine arts can be seen in the history of the Turkic peoples?

Musical art plays an important role in culture and society. Interacting with, like in our example, fine art, it opens up even more tools and opportunities for creative people to express their ideas and put thoughts into accessible images. Therefore, the study of music and this specific bond also contributes to a deeper understanding of history, culture and sociology.

An important part of the culture of nomadic peoples are folk festivals and *toi*, since they often involve a long-awaited meeting of friends, successfully surviving harsh winters, and are closely related to their customs, religious beliefs and traditions. Therefore, it is not surprising that much attention was paid to music at such celebrations.

It's interesting **how music fits into the visual component of such events**. Let's explore this topic in more detail.

Scientists' studies of associations between colors and musical tones show that on an intuitive level, people often associate them. These associations are subjective, because they depend on cultural contexts and are similar among representatives of the same nation. And it is precisely this feature that clearly shows the connection between fine art and music in folk songs.

Clothing colors often reflect cultural traditions and personal aesthetic preferences. Women and men of the Turkic peoples preferred bright and pastel colors when choosing clothes for celebrations. Bright tones like red, orange, yellow and pastels like light blue, pink and light green were not only popular and expected during the holidays, but research shows they are often associated with D, A and G majors. Were these keys used for holiday songs? Yes, they were. Often performed at weddings, the Kazakh folk song “Kara Zhorga” is usually performed in G major or A major. The festive Kyrgyz song “Ak Tilek” is often performed in D major, and the Tatar folk song “Gogosh kesh” is performed in G and D major.

One of the most key elements of the culture of the Turkic peoples, the ornament, *oyu ornek*, finds its place not only in traditional fabrics, but also in musical works, the ornaments and decorations in which give them a characteristic style and expressiveness. In the above-mentioned song “Kara Zhorga” you can clearly see how decorations give it a dance character and emphasize its originality.

The aesthetic component of the culture of nomadic peoples is also manifested in folk musical instruments. Decorations, patterns and drawings on Turkic instruments often have symbolic meaning, reflect the individuality of their owners, and talk about religious beliefs. Engraving and carving techniques are often used in their creation. There are a variety of patterns: *geometric* ones - symbolizing balance and equilibrium, *plant motifs* - inspired by the surrounding nature, *abstract patterns* and *symbols*. Color symbolism is also present and conveys the character of the owner of the instrument.



Dombra

The influence of time on the relationship between music and fine arts in the Turkic peoples' culture. Time played a rather large role in the changes and development of Turkic cultures. Wars, migrations and relocations led to outside influences, creating a new face of cultural heritage. In many works of both musical and fine art of these peoples, both Arab and Western influences are visible. Such development also led to adaptation to modern conditions. Globalization and cultural exchange have brought new ideas, trends, new readings and perspectives.

The bonds between music and the fine arts in the modern context is especially evident through the creation of aesthetic and musical works that are closely related to each other, inspiring and complementing each other. Modern artists of both movements have learned to convey images in close tandem, using all available methods of communication through signs, feelings and sensations. For example, looking at the painting “Music Lesson” by Ali Amanov, an Uzbek artist, we will see the joy and passion of children for music. Rustam Khamit, a Tatar artist, created the work “Fairytale Music”, which depicts magical creatures, conveying his belief in the magic of music. Azerbaijani artist Assim Resuloglu shows his love for the flute in the images on his canvases and depicts the sounds of the night. Turkish artist Ozgur Akty depicts musicians in his paintings as angels, famous characters from fairytales. It is interesting that many modern Turkic artists prefer abstract style and symbolism.



Assim Resuloglu



Ozgur Akty

Thanks to the efforts of musicians and artists of our time, multimedia projects are being born: video clips, art installations, etc. The content of such video clips for songs helps the viewer to better understand the author's message and becomes another bridge in their communication. Now, it has become easier to convey the meaning of songs in clear images.

Integrating visual and fine art into music provides an opportunity to experiment with the idea of **synesthesia**, where the sounds of music evoke visual images in the mind and where each color has its own sound. This manifests itself well in abstract works. For example, the song "Rüzgar" ("Wind") by Turkish singer Elvan Günay describes the sounds of nature and the aromas that the wind brings. The musical chords of this work evoke associations with light and airy wind movements and the aromas of flowers and herbs.

Impact on the future. Different forms of connections between music and the visual/fine arts stimulate creative thinking, provide inspiration, and allow artists and musicians to experiment with different ways of expressing ideas. The connection between these two types of arts is a very good tool in the development of the culture of our peoples, provides new ways to convey thoughts and ideas, allows artists to use multiple layers of expression, and gives listeners a deep immersion in the work. A fine arts in songs and other musical works opens a window to the music of the Turkic peoples to other countries, facilitates the perception of the international public, erasing the borders of countries and language barriers, giving everyone the opportunity to get acquainted with this very original, beautiful culture.

Works mentioned in the report

Fine arts pieces:

1. Buffalmacco. Fresco "Triumph of Death".
2. Painting "The Betrothal of the Virgin Mary" by Raphael.
3. The sculpture "The Thinker" is presumably by Michelangelo.
4. Painting "Music Lesson" by Ali Amanov.
5. Painting "Fairytale Music". Rustam Khamit.
6. Paintings by artist Assim Resululy.
7. Paintings by the artist Ozgur Akty.

Musical art pieces:

8. "Dances of Death: Paraphrase on Dies Irae" by F. Liszt.
9. "Kara Zhorga" Kazakh folk song.
10. "Ak Tilek" is a Kyrgyz folk song.
11. "Gogosh kesh" Tatar folk song.
12. "Rüzgar" Elvan Günay.

CREATIVE HERITAGE OF COMPOSERS AND MUSICAL ARTISTS WORLD CULTURE AND KAZAKHSTAN

Abdulakhat Moldir

10th grade student

Republican Kazakh specialized music boarding school
for gifted children named after Akhmed Zhubanov

Republic of Kazakhstan, Almaty c.

Scientific supervisor: **Nazarbaeva Zh.E.**

I would like to start my article about what music and what role it plays in our lives. Music, like any art, expresses people's experiences such as grief, happiness, hope, dreams. Musical art has a unique property; with the help of sounds it conveys to the listener the thoughts and feelings of the composer, created in artistic images. It began development from ancient times and is still developing today, occupying one of the first places in world culture. Classical music is classified as serious. It is performed by orchestras, ensembles, and soloists.

I'll start with one of the greatest composers-Wolfgang Amadeus Mozart. He was a world-famous Austrian composer. [1756-1791] He was a prominent representative of the Viennese classical school. One of his works I admire is-Lacrimosa from Requiem. This is the 7th part of Requiem. As I sat here listening to Lacrimosa in D minor. The Marriage Of Figaro in four acts composed in 1786, with an Italian libretto written by Lorenzo Da Ponte. It premiered at the Burgtheater in Vienna on 1 May 1786. It tells how the servants Figaro and Susanna succeed in getting married, foiling the efforts of their philandering employer Count Almaviva to seduce Susanna and teaching him a lesson in fidelity.



The next incredibly talented composer-Wilhelm Richard Wagner. He was born in 1813, was a German composer, theatre director, polemicist, and conductor who is chiefly known for his operas. Unlike most opera composers, Wagner wrote both the libretto and the music for each of his stage works. Initially establishing his reputation as a composer of works in the romantic vein of Carl Maria von Weber and Giacomo Meyerbeer, Wagner revolutionized of the Gesamtkunstwerk, by which he sought to synthesise the poetic, visual, musical and dramatic arts. His compositions, particularly those of his later period, are notable for their complex textures, rich harmonies and orchestration, and the elaborate use of leitmotifs-musical phrases associated with individual characters.

Lohengrin-is a romantic opera in 3 acts composed, first performed in 1850. The opera has inspired other works of art. Lohengrin's musical style nevertheless anticipates Wagner's future leitmotif technique. A young princess, Elsa, is accused of her brother's murder. As her only defence, she describes a dream in which a noble knight comes to wash away the vile accusation and at that precise moment, a mysterious knight appears in a gondola pulled by a swan [1848].

Tristan und Isolde and Die Meistersinger.

While composing the opera Siegfried, the third part of the Ring cycle, Wagner interrupted work on it and between 1857 and 1864 wrote the tragic love story Tristan and Isolde. Tristan is often granted a special place in musical history; many see it as the beginning of the move away from conventional harmony and tonality and consider that it lays the groundwork for the direction classical music in the 20th century. Completed in 1859, the work was given its first performance in Munich, in June 1865.



Die Meistersinger was originally conceived by Wagner in 1845 as a sort of comic pendant. Like Tristan it was premiered in Munich under the baton of Bulow, on 21 June 1868 and became an immediate success. Milington describes Meistersinger as a rich, perspective music drama widely admired for its warm humanity, but its strong German nationalist overtones have led some to cite it as an example of Wagner's reactionary politics and antisemitism.

And I would tell you about the great Kazakh composer-Kurmangazy Sagyrbaiuly [1823].

Kazakh folk composer, dombra player, paid great attention to the development of Kazakh musical culture. He developed his skills by studying with such a famous dombra players as Baizhuma, Balamaisan, Eszhan and Sherkeshe. Kurmangazy's whole life was spent with the struggle of injustice and oppression, he wrote kui Adai, where he conveys the people's dreams of freedom. Also he wrote a great kui Balbyrauyn, was written during his youth. Kui is filled with flames of fire and energy. In 1936, composer Brusilovsky used the Balbyrauyn kui for the final the opera Yer Targyn performed by 40 people.



In 1862, Kurmangazy finally met with fellow countryman, another great kuishi Dauletkerey. Both dombra players are improvisers significantly influenced each other. Kui Dauletkerey Bulbul, Kurmangazy included in my repertoire.

The pinnacle of Kurmangazy's creativity is kui Sary-Arka is filled with a light tonality, painting a picture of endless expanses of the Kazakh steppe. Special techniques of playing Kurmangazy, which in many ways develop musical technology of that time was carefully adopted and developed by his students and followers. Among them were Makhambet Utemisov, Dina Nurpeisova, Ergali Eszhanov and others.

Bibliography:

1. Wagner R. My life. Tom1 Richard Wagner. – 2014, 496 P.
2. Вагнер Р. Избранные работы. – 1978, 695 С.
3. Моцарт В.А. Две триады судьбы. Письма. Воспоминания. – 2016, 448 С.
4. Шегебаев П. Елеманова С. Казахская музыкальная литература. – 1996, 149 С.

**Подписано в печать 14.03.2024 г.
Формат бумаги 60*84 1/16
Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Объем 710 с.
Тираж 100 экз.**

**г. Алматы, ул.Абая, 39
тел: +77007215407
art-forum.kz@mail.ru
www.art-forum.kz**

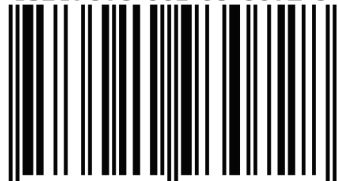
ISBN 978-601-09-3072-8



**Отпечатано в типографии «Жебе-дизайн»,
г.Алматы, бульвар Бухар-Жырау 42-2
Тел.: 8(727) 395 02 15
Моб.: 8 701 310 23 25**



ISBN 978-601-09-3072-8



9 786010 930728