

Қазақстан Республикасының
мәдениет және ақпарат министрлігі
Қазақ ұлттық өнер университеті
The Ministry of Culture and Information
of the Republic of Kazakhstan
The Kazakh National University of Arts
Министерство культуры и информации
Республики Казахстан
Казахский национальный университет искусств



**"XIII-Е БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: УНИВЕРСИТЕТТЕГІ
ДАРЫНДЫ ЖАСТАРДЫ КРЕАТИВТІ ИНДУСТРИЯ ОРТАЛЫҒЫ
РЕТІНДЕ ДАМЫТУ"**
**ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ
МАТЕРИАЛДАРЫ**
(7 ақпан 2024 жыл, Астана)

**THE MATERIALS
OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE
"XIII BORANBAEV READINGS: THE DEVELOPMENT OF
TALENTED YOUTH AT THE UNIVERSITY AS A CENTER OF THE
CREATIVE INDUSTRY"**
(Astana, 7 february 2024)

**МАТЕРИАЛЫ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«XIII-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: РАЗВИТИЕ ТАЛАНТЛИВОЙ
МОЛОДЁЖИ В УНИВЕРСИТЕТЕ КАК ЦЕНТРЕ КРЕАТИВНОЙ
ИНДУСТРИИ»**
(Астана, 7 февраля 2024 года)

УДК 378
ББК 74.58
О 59

Бас редактор/главный редактор: академик МАНПО, канд. пед.наук, PhD, зав кафедрой «Музыкальное исполнительство и педагогика», профессор **Г.А. Хусаинова**

О 59 "XIII-Е БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: УНИВЕРСИТЕТТЕГІ ДАРЫНДЫ ЖАСТАРДЫ КРЕАТИВТІ ИНДУСТРИЯ ОРТАЛЫҒЫ РЕТІНДЕ ДАМУЫ" ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ = «XIII-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: РАЗВИТИЕ ТАЛАНТЛИВОЙ МОЛОДЁЖИ В УНИВЕРСИТЕТЕ КАК ЦЕНТРЕ КРЕАТИВНОЙ ИНДУСТРИИ»: Қазақ ұлттық өнер университетінің Хал. ғыл.-тәж.конференцияның материалдары. = Матер. Межд.науч.-практ. конф. Казахского национального университета искусств. – Астана: «Булатов А.Ж.» ЖК, 2024.- 252 б.- казақша, ағылшынша, орысша.

ISBN 978-601-326-757-9

Халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдарының жинағында қазіргі заманғы үздіксіз көркемдік білім беру жүйесінде, оның ішінде креативті индустрия негізінде талантты жастарды оқыту және дамыту мәселелеріне арналған мақалалар баяндалған.

В сборнике материалов Международной научно-практической конференции изложены статьи, посвящённые вопросам обучения и развития талантливой молодёжи в современной системе непрерывного художественного образования, в том числе, на основе креативной индустрии.

**УДК 378
ББК 74.58**

ISBN 978-601-326-757-9

© ҚазҰӨУ, 2024

От редактора

В 2024 году 13-я Международная научно-практическая конференция «Боранбаевских чтений» посвящена вопросам развития талантливой молодёжи в университетских условиях на основе потенциала креативной индустрии.

В числе участников данной конференции: студенты, магистранты, докторанты различных специальностей в областях культуры, искусства и образования РГУ «Казахского национального университета искусств», учёные университета из профессорско-преподавательского состава.

Цель данной конференции - показ образовательных возможностей с использованием креативной индустрии в казахстанской высшей художественно-образовательной системе, ставших на сегодня наиболее актуальными в мировом образовательном пространстве, а также в нашем университете. В том числе, намечается обсуждение широкого круга теоретических и практических вопросов науки и образовательных инноваций на современном этапе, актуальных вопросов развития образования, культуры и всех видов искусства, показ научно-исследовательских возможностей студенческой молодежи.

Креативная индустрия набирает обороты в международном масштабе. В послании народу Казахстана Президента Касым-Жомарта Токаева «Экономический курс Справедливого Казахстана» сказано, что креативная индустрия – еще одна точка роста экономики и занятости, охватывающая медиа, кино, музыку, дизайн, образование и сферу информационных технологий.

КазНУИ стремится быть креативным вузом, что способствует поиску новых образовательных решений, неординарным, нестандартным способом, кардинальному повышению качества процесса обучения в университете и поддержке системы многоуровневой профессиональной подготовки, начиная со школы для одаренных детей – колледжа – бакалавриата – магистратуры - докторантуры, научно-исследовательской и творческой деятельности всего университета.

Творческий потенциал молодёжи и профессорско – преподавательского состава способствует успешному развитию КазНУИ на современном этапе, устойчивому управлению образовательной средой, применению современных образовательных технологий и многообразных носителей информации; развитию креативного образовательного пространства в нашем университете; обеспечению доступа к необходимым образовательным ресурсам, предоставлению образовательных сервисов и услуг с учетом потребностей в креативной индустрии.

Отрадно, что и в этом году в сборнике «Боранбаевских чтений» представлены публикации зарубежных участников Боранбаевских чтений - учёных, преподавателей, молодых исследователей, аспирантов из Украины, Таджикистана, Китая и России, а также других университетов Казахстана.

Каждая проведённая научно-практическая конференция «Боранбаевских чтений» предполагает развитие креативных возможностей в научном поиске каждого участника и дальнейшем сотрудничестве с нами!

**КӨРКЕМДІК БІЛІМ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ**

Amanzholov Seytkali

**THE CONTRIBUTION OF THE SCIENTIST S.E. IGNATIEV TO THE
DEVELOPMENT OF ARTISTIC AND PEDAGOGICAL SCIENCE IN
RUSSIA**

*Аманжолов С.А., доктор педагогических наук, профессор,
академик МАНПО,*

Государственный университет просвещения, г.Москва, Россия

**ВКЛАД УЧЕНОГО С.Е. ИГНАТЬЕВА В РАЗВИТИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ НАУКИ РОССИИ**

Труд учителя только с возрастом начинаешь понимать и ценить, какое великое счастье для человека встретить в жизни настоящего Учителя с большой буквы. Мне исключительно повезло. Судьба свела меня с учителем – известным ученым в области художественно-педагогического образования России, доктором педагогических наук, профессором кафедры методики преподавания изобразительного искусства имени Н.Н. Ростовцева художественно-графического факультета Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета Сергеем Евгеньевичем Игнатъевым. Каждый человек, которой любит своих близких, свой народ, свою специальность которую выбрал, хочет внести свой вклад в их благополучие и процветание. Это правильно, стремитьсяяк этому, и оно должно быть смыслом жизни каждого человека. Ведь истинное человеческое счастье заключается в умении бескорыстно служить своей родной земле, своему народу. Это доказано советской историей. Поэтому, когда мы говорим об ученом человеке, то, в первую очередь, думаем об этом, начинаем оценивать, насколько он честно и искренне служил своей Отчизне, что он сделал во имя процветания науки.

Во время преподавательской деятельности в Дзержинском педагогическом институте мы много знали об ученых и о художественно-графическом факультете МГПИ им В.И. Ленина. Больше всего мечтали о поступлении в аспирантуру и о том, как стать учеными в области художественно-педагогического образования. Некоторые преподаватели художественно-графического факультета Казахстана стали проходить повышения квалификации именно в МГПИ им В.И. Ленина, обращались за консультацией и за советами к Н.Н. Ростовцеву. К нему стремились на стажировку многие преподаватели периферийных вузов, жаждали встречи соискатели, начавшие работать над диссертацией со всего

Советского Союза. Мне тоже посчастливилось общаться в 1987 году с великим ученым Н.Н. Ростовцевым. [4]

После обстоятельного разговора Николай Николаевич согласился принять меня на очную научную стажировку на кафедру методики преподавания рисования, черчения и труда, предполагаемым научным руководителем назначили заведующего кафедрой методики преподавания рисования, черчения и труда кандидата педагогических наук, молодого профессора С.Е. Игнатьева, сына известного советского психолога Е.И. Игнатьева. Научную стажировку также активно поддержала моя супруга Гульназия. Благодаря огромным усилиям Сергея Евгеньевича Игнатьева и Станислава Петровича Ломова я был принят на двухгодичную научную стажировку в МГПИ им В.И. Ленина. Тогда Станислав Петрович был куратором художественного образования в Министерстве просвещения СССР на Шаболовке. В это время будучи требовательным к себе и очень доброжелательным к окружающим его людям, Сергей Евгеньевич в 1987 году был избран на должность заведующего кафедрой методики преподавания рисования, черчения и труда. В этой должности он проработал до 2004 года.[1,3]

Сергей Евгеньевич в свое время оказал мне помощь в формулировке темы будущей кандидатской диссертации, когда я затруднялся в выборе одного из вариантов названий, за что я ему очень благодарен. По рекомендации научного руководителя С.Е. Игнатьева я поступил в очную аспирантуру на кафедру методики преподавания изобразительного искусства и труда художественно-графического факультета МГПИ им.В.И. Ленина. Касательно выбора научного руководителя я считаю, что мне очень повезло. Благодаря Богу и, конечно, Сергею Евгеньевичу я успешно защитил кандидатскую диссертацию и стал исследователем в области художественно-педагогического образования и я с гордостью могу сказать о том, что я был первым аспирантом этого замечательного человека. Сергей Евгеньевич был на редкость очень добрым, душевным, отзывчивым и доброжелательным человеком. Многие аспиранты даже завидовали мне. Хотелось бы добавить несколько слов о личном опыте общения с этим удивительным человеком.

Первая яркая встреча состоялась во время научной стажировки на лекциях Сергея Евгеньевича «Исследование детских рисунков» для соискателей и аспирантов, когда в аудиторию вошел молодой, красивый человек и начал рассказывать о невероятно сложных вещах легко и непринужденно. Поражали широкий кругозор и глубокая эрудиция, позволяющие ему без единой бумажки «от» и «до» излагать лекционный материал. Мы восхищались его исследовательской эрудицией в столь молодом возрасте. Это чувство к нему сопровождает меня и по сей день. В 1988 году его назначили ученым секретарем диссертационного совета. В этой должности он проработал почти 20 лет.[2,3] Фактически через Сергея Евгеньевича прошли все ныне руководящие и ведущие ученые и специалисты в области художественно-педагогического образования. Как

ученый секретарь Диссертационного совета, он всегда оказывал необходимую помощь всем аспирантам, поддерживал и развивал их творческую инициативу, способствовал опубликованию их научных работ и участия с докладами в разных межвузовских научных конференциях. Вот уже много лет Сергей Евгеньевич успешно трудится на ниве художественной педагогики и духовной культуры России.

Профессия педагога или учителя является не только одной из древнейших, но была и остается самой важной и нужной в современных условиях глобализации. Сравниться с нею может разве что только профессия врача. Учителя, в широком понимании слова, сопровождают нас практически всю жизнь. Не случайно народная мудрость гласит: «Век живи, век учись». С самых первых дней нашими наставниками являются родители. Затем, по мере взросления, к ним прибавляются воспитатели в детских садах, школьные учителя, преподаватели в высших учебных заведениях, старшие коллеги по работе. Но, как правило, чаще всего мы вспоминаем хорошего учителя, наставника, руководителя.

Сегодня найти хорошего научного руководителя также сложно, как и подыскать талантливого специалиста. С каждым годом на руководящий состав возлагается все больше и больше обязанностей. Так, например, сегодня человек, входящий в руководящий состав высшего учебного заведения или научно-педагогической организации, должен быть хорошим профессиональным конкурентоспособным специалистом, хорошо разбираться в структуре работы кафедры, деканата и научно-педагогической организации, иметь высокий авторитет в научно-педагогическом круге, коллективе, обладать хорошими организаторскими способностями. Кроме того, самое главное - руководитель должен быть еще тонким психологом. Он должен понимать, какой преподаватель или специалист нуждается в «жестком» слове, а к кому необходимо подойти мягко, чтобы настроить на продуктивный рабочий лад. Все мы разные. У каждого свой характер, привычки и способ общения. Между тем, руководителю необходимо найти свой индивидуальный подход к каждому подчиненному. Кроме того, любой руководитель должен иметь силу воли, мужество, чтобы принять верное решение, проанализировать имеющиеся данные, быстро находить выходы из сложных ситуаций.

Руководитель должен уметь, прежде всего, четко поставить цели в работе, определить способы их достижения, распределить полномочия между своими подчиненными, определить методы контроля достижения данных целей. Во многом успех руководителя зависит от умения правильно формировать психологию своих подчиненных, управлять общественным мнением, доказывать свою точку зрения так, чтобы она находила отклик у коллег. С его именем связана эпоха художественно-педагогической и творческой жизни художественно-графического факультета Московского педагогического государственного университета, с его именем ассоциируются исследования детского творчества и современное состояние художественно-педагогической науки России.

Свою педагогическую миссию Сергей Евгеньевич продолжает сегодня в родном учебном заведении ХГФ МПГУ. Бессменно руководит диссертационными работами аспирантов, докторантов и магистрантов, передавая им свой богатый опыт и неисчерпаемые научные знания. Огромная роль Сергея Евгеньевича прослеживается в подготовке художественно-педагогических специалистов. Им подготовлено более 10 докторов наук и свыше 35 кандидатов педагогических наук по теории, истории и методике обучения изобразительному искусству. Сотни его бывших аспирантов и студентов с успехом преподают в средних школах и вузах России и СНГ, работают в разных сферах социально-культурного и научно-художественного профиля. Они с благодарностью и теплотой отзываются о своем великом учителе, научном руководителе. Вся жизнь известного ученого, профессора, доктора педагогических наук Сергея Евгеньевича Игнатъева является для нас примером беззаветного служения на благо художественно-педагогического образования России, на благо будущего молодого поколения. Сергей Евгеньевич продолжатель научной школы отца и сегодня мы имеем продолжение - признанную научную школу ученых Е.И. и С.Е. Игнатъевых.

В настоящее время совместно с ведущими учеными России академиком РАО и РАХ С.П. Ломовым, профессором С.Е. Игнатъевым, мы продолжаем развивать научную школу наших великих ученых в евразийском образовательном пространстве.[3] Поэтому в ряду имен, оставивших яркий след в советской художественно-педагогической науке особое место принадлежит ученым Н.Н. Ростовцеву и В.С. Кузину. Они стоят в первом ряду плеяды - ярких ученых, талантливых личностей, ставших участниками грандиозных преобразований в педагогической науке. Они фактически первыми создали в Советском союзе научную школу по художественному образованию и стали основоположниками. [3,4]

Я благодарен судьбе, что сбылась моя долгожданная мечта, что я стал исследователем в области художественно-педагогического образования, педагогом-художником и в этом огромная заслуга моих ученых-учителей, прежде всего, Сергея Евгеньевича, с которым я сейчас вместе работаю, а также меня связывает с ним общие научные интересы и многолетняя дружба. Сегодня художественно-графический факультет Московского педагогического государственного университета для нас остается вторым родным домом, научно-методическим центром и храмом науки.

Во всем этом велика заслуга профессора Сергея Евгеньевича, патриарха художественного образования, чья сознательная жизнь и творчество неразрывно связаны храмом художественно-педагогического образования с судьбой родного художественно-графического факультета Московского педагогического государственного университета.

Невозможно в одной статье охватить и осветить всю многогранную деятельность выдающегося ученого, достойного гражданина, наставника и учителя. Склоняем голову перед ним и желаем дорогому Сергею Евге-

ньевичу крепкого здоровья, новых творческих успехов и семейного благополучия.

Литература:

1. Ломов С.П. Дидактика художественного образования, Педакадемия, М.: 2010. С. 144
2. Художественно-графический факультет МПГУ, // Тезисы докладов, Научные труды Москва, 2012
3. Аманжолов С.А. Международная научная программа «Болашак»-главный источник развития образования и науки Казахстана XXI веке. Вестник Гжельского государственного университета, 2017, №5, С.6-15
4. Аманжолов С.А. Научно-теоретические основы проявления детского рисунка./Художественное образование и эстетическое воспитание в евразийском образовательном пространстве: Материалы IV Международной научно-практической конференции. –Астана, 6-7 января, -2015. -220с.

Amanzholova Zhaksygul, Amanzholov Seytkali
**DESIGN TECHNOLOGIES AS AN EFFECTIVE MEANS OF
IMPLEMENTING THE COMPETENCE-BASED APPROACH
IN ARTS EDUCATION**

*Аманжолова Ж.С.,
кандидат педагогических наук,
Московский педагогический государственный университет,
г.Москва, Россия
Аманжолов С.А.,
доктор педагогических наук, профессор, академик МАНПО,
Государственный университет просвещения, г.Москва, Россия*
**ПРОЕКТНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК ЭФФЕКТИВНОЕ СРЕДСТВО
РЕАЛИЗАЦИИ КОМПЕТЕНТНОСТНОГО ПОДХОДА В
ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ**

Одной из крупнейших модернизаций в цифровой эпохе современности, проводимых ведущими учеными художественно-графического факультета Московского педагогического государственного университета и факультета изобразительного искусства и народных ремесел Государственного университета просвещения, является формирование и обновление научно-методической системы художественно-педагогического образования. Причём изменения в художественно-педагогическом образовании идут во всех ее ступенях, начиная с бакалавриата, специалитета, магистратуры и заканчивая аспирантским образованием. Сегодня, как мы наблюдаем, меняется сам подход к классическим изобразительным искусствам и ценностям художественного образования, поэтому на факультетах ставятся новые цели, намечаются задачи и рассматриваются пути их решения. Особенностью данной модернизации является активная роль в ее реализации всех участников: учёных, педагогов-художников, моло-

дых учёных и учителей школ. [1] Как показывает практика педагогическое сообщество «старее», в большинстве своем это высококвалифицированные специалисты с устоявшимся мировоззрением, большим научным знанием, педагогическим опытом работы и значительными достижениями. В свете происходящих в образовании изменений именно художники-педагоги с отработанными практическими навыками испытывают затруднения, потому что достаточно сложно преодолеть в себе сформировавшиеся стереотипы.

Новое поколение, идущее на смену, воспринимает происходящие преобразования как норму. Молодёжь свободно ориентируется в современном технологическом инновационном пространстве и умело пользуется его возможностями, чего и не хватает педагогам старшего поколения, и то, на что необходимо опираться в работе с начинающими свою деятельность учителями. К сожалению, количество молодых пока недостаточно, чтобы переломить ситуацию в пользу физического «омоложения» и быстрого, безболезненного, как планировалось, обновления.

В этих условиях работа с молодыми художниками-педагогами проявляет новые целевые грани. Это не только организация наставничества, научно-методическая поддержка и сопровождение в период адаптации начинающего молодого специалиста, но и выявление видов и форм его возможностей, вовлечение в активную научно-педагогическую деятельность, как на уровне своего образовательного учреждения, так и во всем педагогическом пространстве. Таким образом, через создание личного профессионального имиджа художника-педагога опосредованно формируется имидж профессии педагога и ведется его пропаганда.

Современная педагогика, отмечает, чтобы учить других – нужно постоянно учиться самому, а учиться приходится непосредственно в процессе обучения других. Как мы видим без поддержки опытных коллег и друзей начинать педагогическую работу в современной школе сложно даже очень талантливому молодому специалисту. С целью оказания постоянной, систематической методической помощи и поддержки в практическом применении научно-теоретических знаний начинающим педагогическую деятельность специалистам впервые в России среди художественных факультетов в 2013 году была создана «Международная ассоциация деятелей художественного образования» (МАДХО), инициатором создания и организатором которой был Станислав Петрович Ломов. На заседании ассоциации Президентом ассоциации единогласно избран известный учёный в области художественного образования России, академик Российской академии образования, почётный академик Российской академии художеств, доктор педагогических наук профессор, заведующий кафедрой рисунка и живописи Государственного университета просвещения С.П. Ломов. Международная ассоциация деятелей художественно образования – уникальный союз ученых и художников-педагогов, объединяющий профессионалов не только в России, но и за рубежом. Цель ассоциации-объединения художников-педагогов - защита

их профессиональных интересов, создание условий для успешной научной и педагогической деятельности. Одна из главных задач ассоциации – это налаживание прочных межрегиональных и международных связей внутри научного и профессионального сообщества. Ассоциация борется за сохранение и развитие лучших традиций отечественной научной художественной школы известных советских ученых XX века Н.Н. Ростовцева и В.С. Кузина. [2] На его базе разработан комплекс образовательных программ. Интерактивные лекции подготовлены ведущими учёными и педагогами страны, имеются видеоконференции и вебинары, а также предоставлен весь спектр инновационных образовательных педагогических технологий. Уже более 10 лет в атмосфере прозрачности, доступности рассматриваются как положительные стороны проводимых модернизаций в сфере художественно-педагогического образования, так и ее перспективы развития. Идет активная совместная научно-исследовательская и учебно-методическая работа по улучшению, уточнению методов обучения изобразительному искусству в школе и вузе.

По программе обновления и модернизации художественно-педагогического образования курсы повышения проходят ученые, педагоги-художники и деканы художественных факультетов России и СНГ. И как показатель одних из немаловажных моментов ассоциации – это введение в систему художественного образования деятельности школьного, регионального и международного координаторов. А также, новые функции были условно закреплены за известными учеными, деканами факультетов, заместителями по научной и учебно-методической работе, учителями ИЗО школ. Проводятся обучающие курсы, создается нормативная правовая база деятельности координаторов. За плечами у которых пять, у некоторых по десять и более лет работы, в течении которых постепенно накапливается опыт практического применения требований, предъявляемых к координаторам. Как они справляются со своими новыми обязанностями, насколько успешны, как выявить проблемы в ходе модернизации образования и как их решать – вот вопросы, которые ставят перед собой как школьные, региональные, так и международные координаторы.

На кафедре методики преподавания изобразительного искусства имени Н.Н. Ростовцева художественно-графического факультета института изящных искусств Московского педагогического государственного университета систематически проводятся мероприятия по проблемам и совершенствованию научно-методической системы. Организует и проводит эту работу научный руководитель художественно-графического факультета, руководитель ассоциации академик РАО и РАХ С.П. Ломов, опираясь на помощь ученых членов ассоциации и учителей школ.

Как показывает практика, такая дополнительная координационная педагогическая система сможет работать еще более полноценно, если:

- будет налажено сотрудничество ученых ассоциации и учителей изобразительного искусства образовательных школ с курирующими специалистами Министерства просвещения РФ;

- будет оказываться взаимная постоянная поддержка со стороны региональных и международных координаторов;

- будет осуществляться постоянная научная связь с Российской академией образования.

И как результат совместной деятельности всех, наши ученики, студенты и молодые специалисты смогут стать действительно конкурентоспособным интеллектуальным капиталом в условиях цифровой трансформации, в руки которого будет вложено будущее страны.

Литература:

1. Ломов С.П., Аманжолов С.А. Методология художественного образования. М.: Прометей, 2011. -188с.
2. Россия в XXI веке: образование как важный цивилизационный институт развития и формирования российской культурно-исторической идентичности» РАН, г.Москва, 24-25 марта 2022 г.

Akbulatov D.K.

SOME FEATURES OF THE ORGANIZATION OF A MUSIC LESSON IN MODERN CONDITIONS

Ақбулатов Д.К.

ҚАЗІРГІ ЖАҒДАЙДАҒЫ МУЗЫКА САБАҒЫН ҰЙЫМДАСТЫРУДЫҢ КЕЙБІР ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Әрбір тарихи кезеңде қоғам дамуының ерекшеліктері оқытуды ұйымдастыру ісінде өз танбасын қалдырып отырды. Сол сияқты музыка сабағын ұйымдастыруда да белгілі бір оқу міндеттерін шешуге байланысты әр түрлі ұсыныстар мен тәжірибелер қалыптасты. Мәселен, Д.Б. Кабалевскийдің бағдарламасы пайда болғанға дейін музыка сабағы негізгі үш бөліктен: ән салу, музыка тыңдау және музыка сауатынан құрастырылған болатын.

Ерте кездерден-ақ музыканы адамдардың сезімдері мен ерік-жігеріне әсер ету үшін күшті психологиялық құрал ретінде қолдануға тырысты. Музыканың бұл энергетикалық мүмкіндігін қазіргі заманғы заманауи шоу-бизнес сәтті қолданылып келеді, ол көбінесе сапасы төмен музыкалық өнімдердің көмегімен «талғамдарды» ғана емес, сонымен қатар жастардың «жоғары өнердің ең үлкен құнды байлығын» байқамауға деген тұрақты құлықсыздығын қалыптастырды. Бұл жағдайда, субмәдениеттің жаппай кеңеюіне балама түрде толықтай бәсеке бола алатын, орта мектептегі музыкаға оқыту мен тәрбиені ұйымдастыру мәселелері ерекше өзектілігін атап айтуға болады. Сәйкесінше, бұл орайда музыкалық оқытудың жан-жақты және терең ғылыми-әдістемелік негізін құру мәселелері туындайды.

Тарихи тұрғыдан алғанда, оқытудың жалпы педагогикалық әдістері көбінесе мектептегі музыканы оқыту түріне механикалық түрде ауысады.

Педагогикалық қоғам, өнер, оның ішінде музыка өнерінің адам жанына эмоционалды әсер етумен қатар, үлкен тәрбиелік мүмкіндікке ие екенін мойындайды. Алайда, мектептегі өнер пәндерін оқыту әдісінің проблемалары қазіргі кезде де педагогикалық білімнің ең аз дамыған саласы болып келеді.

Өз пікірінде көрнекті педагог В. Сухомлинский «Өнер - өнегілі, ақылды адамдарды тәрбиелейтін құрал» деп, тәрбие үрдісінде өнерге аса көңіл аудару қажеттілігін қысқа да түсінікті түрде атап көрсеткен болатын. Қазіргі таңда жалпы білім беру ұйымдарында музыка сабағын жоғарғы дәрежеде ұйымдастыру көзделіп отыр.

Музыка пәні – шығармашылық пән. Сондықтан ол мұғалім тарапынан көптеген шығармашылық ізденісті, іскерлік, тапқырлық, қазіргі заман тілімен айтқанда креативті қасиеттерді қажет етеді. Мектептегі музыка пәні мұғалімінің басты міндеті-оқыту мен тәрбиелеу, өнерге баулу екені баршамызға мәлім.

Біз, қазіргі таңда әлемнің эстетикалық қамтылуына байланысты білім түрлеріне толық қолданылмайынша, жалпы дидактика принциптеріне ғана сүйене отырып, өнерді оқыту тұжырымдамасын құру мүмкін емес - деген Л.В. Школярдың пікірімен келісеміз [1].

Ғылыми педагогикалық әдебиеттерде оқыту әдісі ұғымын анықтаудың екі негізгі тәсілдері бар. Олар: оқытуды жүзеге асыру тәсілдерін әр түрлі дәрежеде сипаттайтын және әдісті эмпирикалық және теориялық тұрғыдан бейнелеудің өзара байланысын ұйымдастырудың нормаларын белгілейтін әдіснамалық ұсынымдар. Бірінші тәсіл, әдісті оқытудың мақсаттарына жетуге негізделіп бағытталған мұғалім мен оқушылардың бірлескен іс-әрекеті тәсілдерінің жиынтығы. Екінші тәсіл, оқыту әдісі білімнің нормативтік саласы ретінде анықталып, онда В.В. Краевскийдің «оқу жұмысының нақты нысандарында нормативтік жоспарда ұсынылған және білім алушыларға және олардың білім беру мазмұнының белгілі бір бөлігін игеруге бағытталған оқыту мен оқыту қызметінің бірыңғай моделі» ұсынылған [2,б.236].

Соңғы жылдары педагогикалық технология идеясының жаңарып жандануы, білім беру саласына ғылыми-техникалық жетістіктердің ендірілуіне байланысты сабақ беруді одан әрі жетілдіру және оны ұйымдастырудың тың жолдары іздестірілуде. Осыған байланысты сабаққа «мұғалімнің музыкалық-педагогикалық туындысы» деп М.Н. Скаткин баға бергендей, «мұғалімнің музыкалық-педагогикалық туындысы» ретіндегі музыка сабағы жөнінде Э.Б. Абдуллин және Е.В. Николаева сияқты ғалым-педагогтар бірқатар жаңаша пікір-пайымдаулар жасады.

Олардың бүгінгі музыка сабағының құрылымын қарастыруда «Сабақтың педагогикалық режиссурасы», «Сабақтың жанры», «Сабақтың архитектурасы», «Сабақтың формасы», «Сабақтың эмоционалды драматургиясы», «Сабақтың тақырыптық желісі» сияқты жаңа ұғымдарды қолдануы музыка сабағының нағыз өнер туындысы екенін көрсетеді. Педагогикалық режиссура-аяқталған дидактикалық цикл немесе

қолданылатын форманың көлемінде белгілі бір педагогикалық процестің көркемдік бірлігін танытатын үйлесімді тұтастықты жасау өнері ретінде түсіндіріледі. Сабақтың жанры-музыкалық-педагогикалық туынды ретіндегі сабақтың өзіне тән образын, эмоционалдық ауқымын, музыкалық-педагогикалық құрылымдарын бейнелейтін мазмұны мен ұйымдастырылуының жиынтығы (Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева). Авторлар осылайша музыка сабақтарының формаларын музыкалық формалармен ұқсастыра келе, сабақты бекітуде оның репризалық, белгілі бір музыкалық-педагогикалық құбылысты сан қырынан пайымдауға мүмкіндік беретін вариативтік және оқушылардың зейінін сабақтың маңызды деген элементтеріне оны аударуда көмектесетін рондо сияқты сабақ формаларын сипаттап береді. Бұл соңғы кездегі музыкалық білім беру педагогикасындағы жаңашылдық болып табылады.

Көп өлшемді (многомерный) ұғым ретінде оқыту әдісін көптеген жіктеулерге бөліп қарастыруға болады: білім көздері бойынша (практикалық, көрнекі, ауызша және т.б.), білім алушының әртүрлі жеке құрылымдарының көрінісі (сана, мінез-құлық, сезімдер және т. б.), танымдық іс-әрекеттің сипаты бойынша көрінісі (түсіндірмелі-иллюстрациялық, репродуктивтік, проблемалық және т.б.). Музыкалық білім беру саласының ірі ғалымдары Э.Б. Абдуллин мен Е.В. Николаева мектеп оқушыларына музыкалық білім беру тәжірибесінде кеңінен қолданылатын жалпы дидактикалық әдістердің үш тобын ажыратып көрсетеді. Оқытудың жалпы педагогикалық әдістерінің музыкалық пәндерді оқытудағы өзіндік ерекшеліктері бар. Мысалы: 1) музыкалық материалдардың ұқсастығы мен айырмашылығын анықтау; 2) музыкалық материалды нақты өмірлік құбылыстармен және процестермен сәйкестендіру; 3) музыканың мазмұнын өнердің басқа түріне (кескіндеме, мүсін, әдебиет және т.б.) [3,б.44].

Жоғарыда аталған авторлар сонымен қатар көрнекі-есту, көрсету әдістерін (музыкалық шығармаларды көрнекті көрсету) және ауызша әдістерді (музыканың көркемдік-бейнелік мазмұнын ауызша түрге аудару, түсіндіру) - деп тағы да ажыратады. Оқытудың нәтижелерін бақылау мен тексеру оқыту процесінің міндетті компоненттерінің бірі болып саналады. Кейінгі кезде оқыту процесінде осы жұмысты тиімділікпен жүзеге асыру мақсатында «педагогикалық диагностика» термині жиі қолданылып жүр.

1) Алдын-ала тексеріс (бағалау): мұғалімнің сабақты өткізуге дайындалған жоспары, материалдарды қарастыруы және түсіндіріп бекітудегі өзіндік жұмыстарының әдіс-тәсілдері, формалары жөнінде әңгімелесу жүргізіледі.

2) Ағымдағы тексеріс: сабақтың жүргізілу барысы тікелей бақыланады, оқушылардың білімі, дағдыларының деңгейі және олардың шығармашылық тапсырмаларды орындау сапасы тексеріледі. Мұндай тексерудің барысында оқушылардың ұжымдық, топпен бірге және жеке орындайтын музыкалық іс-әрекеттерінің нәтижелері есепке алынады.

3) Қорытынды тексеріс: жарты жылдықта немесе оқу жылының аяғындағы оқушыларға білім мен тәрбие беру жұмыстарының нәтижелері

сарапталынады. Оларды сабақ-концерт, лекция-концерт түрінде өткізуге болады. Себебі музыка сабағында музыкалық іс-әрекеттер негізінен ұжымдық түрде жүзеге асырылатындықтан тексеруді де ұжымдық формада ұйымдастырудың тиімділік мүмкіндіктері бар.

Оқыту процесінің құрамдас бөлігі оқушылардың білім деңгейі мен іскерлік, жетілдірілген дағдыларын тексерумен қатар, олардың оқу жұмысын, тәрбиелік, дамытушылық қызметтерін де қоса атқарады. Ол үшін мына төмендегі элементтер есепке алынуы тиіс:

1) Білімді қабылдау, ой қорыту, есте сақтау яғни оқушыларға мұғалімнің сабақта берген білімі мен оқулықтардағы теориялық материалдарды өз бетінше меңгеру деңгейін тексеру;

2) Алған білімді, ұқсас жағдайларды яғни үлгі бойынша қолдана білу деңгейін тексеру. Тексеру әдістерін таңдау тексерушінің алға қойған мақсаты мен міндеттеріне тікелей байланысты. Оқушылардың үлгерімі мен білім сапасын тексеруде оның жүйелілігі мен тереңдігін қамтамасыз ету үшін, бұдан да басқа түрлері: өзара баға беру, өзіндік бағалау сияқты дәстүрден тыс креативті әдістер қолданылады.

Музыканың - өнер түрі ретіндегі мәні туралы мәселе өте кең ауқымды және оны ғылыми мақаланың қысқаша шеңберінде қамту мүмкін емес. Осы орайда, зерттеушілердің бірнеше жалпы анықтамаларына тоқтала кетейік. Б.В. Асафьевтің, В.В. Медушевскийдің, Е.В. Назайкинскийдің және басқа ғалымдардың еңбектерінде музыкалық өнердің мәні бейнелі және эмоционалды бірлікте шындықты бейнелейтін интонацияны түсіну арқылы ашылады, «қабылдауға-ойлауға» бағытталған ақпаратты қамтиды (В.В. Медушевский).

Музыканың көркемдік мазмұны шығармамен тікелей байланыста болуы, ерекше музыкалық іс - әрекет – «дыбыстық интонацияны» ашып, игеру процесі арқылы жүзеге асырылады. Адам ойлауының белгілі бір түрі ретінде әрекет ете отырып, музыканың негізгі қызметі - адами қарым-қатынас қызметін атқарады, оның ерекшелігі «адамдарды жарқын позитивті идеалдың айналасында өз қалауынша барынша ұзағырақ мөлшерде біріктіру» болып табылады [4, с. 7].

Бұл тұрғыдан алғанда, музыканың шынайы рөлі мен мақсаты Л.С. Выготский айтып өткендей, «ағзаны ортамен теңестіруде» «тептеңдік». Мұндай «тепе-теңдікті» тиісті жағдайларды ұйымдастыру арнайы әдістерді қажет етеді. Олардың көмегімен өнерді оқытудың негізгі идеалды мақсаты жүзеге асырылады, ол өнер туындыларын қабылдай білу және ол арқылы басқа адамдармен қарым-қатынас жасау, бұл жеке тұлғаны көркемдік тәрбиелеудің жалпы мақсатына сәйкес келеді. Бұл ережелер музыкалық өнерді оқыту барысында бір адам түсінетін және қабылдаған көркемдік құндылықтар мен мағыналардың диалог арқылы басқа адамдардың шыңармашылық құндылықтарымен байланысып ауысуы, трансформациялау ретінде түсінуге негіз болады. Осылайша, музыкалық білім беру педагогикасының оқыту әдістері оқыту мен тәрбиелеу мәселелерін бір уақытта орындайды [1, б.122].

Соңғы жылдардағы Музыкалық білім беру педагогикасының негізгі тезисі болып саналатын: «музыка сабағы - өнер сабағы» баршамызға белгілі. Бұл мұндай сабақтарда адамның әлемге рухани, шығармашылық, жеке көзқарастарының үстемдігін болжайды. Әлемге осындай көзқарасты қалыптастыру тұлғаны шығармашылыққа тәрбиелеу жағдайында ғана мүмкін, яғни музыкаға оқыту мен үйретудің, оны тыңдау мен орындаудың үштігі ретінде оқушының көркемдік іс-әрекетін ұйымдастыру болып табылады. Белгілі ғалымдардың пікірінше, балалардың өзіндік шығармашылық тәжірибесін ұйымдастыру-бұл өнерді қабылдауды және оның көмегімен оқушылардың қарым-қатынасын дамытудың сенімді жолы. Бұл туралы Д.Б. Кабалевский бірнеше рет жазады, ол ерте жастағы балалардың көпшілігінде байқалатын музыкалық және шығармашылық белсенділікке деген ұмтылысты сыныпта және сыныптан тыс музыка сабақтарында дамыту керек екенін көрсетеді [5,б.86]. Алайда, қазіргі кезде оқушылардың осы іс-әрекетін ұйымдастыру мәселесі жеткіліксіз дамыған. Балалардың музыкалық шығармашылығы жалпы білім беретін мектептерде жүйелі сабақтар арқылы емес, эксперимент тәртібімен жүзеге асырылады. Мұның бәрі зерттеуді, жалпылауды, ғылыми негіздемені, сондай-ақ іргелі әдістемелік құралдарды әзірлеп қолдануды талап етеді.

Оқушылармен жұмыс жасаудың бұл түрінің ерекшелігін Б.В. Асафьев зерттеген болатын. Оның көзқарасының негізгі идеясы-жалпы білім беретін орта мектептерде музыкалық зертханалардың бір түрін ұйымдастыру, оның негізі-оқушыларды хор ұжымдарына, вокалдық және аспаптық ансамбльдерге тарту, қызықтыру, ынта және шығармашылыққа деген ұмтылысын дамыту.

Алайда, мұндай ұжымдарды Қазіргі орта мектеп жағдайында ұйымдастыру көбінесе оқушылардың ата-аналарының мектеп білімін балаларының болашақ тағдырына пайдасы тұрғысынан, сондай-ақ оқушылардың жалпы мәдениеті мен музыкаға қызығушылық деңгейінің төмендігіне байланысты айтарлықтай қиындықтар туғызады. Мұның бәрі болашақ мұғалім-музыкантты орта мектепте музыка сабағын ұйымдастыру бойынша жұмыс әдістерін дұрыс таңдауға бағыттайды. Сонымен қатар, бұл әдістерді мұғалім мен оқушылардың өзіндік «көркем шығармасы» ретінде әрекет ететін сабақты ұйымдастыруда да, сыныптан тыс жұмыста ұжымдық шығармашылық іс әрекетте де қолдана алады.

Осы білім саласының ғалымдарының жұмысы барысында қалыптасқан орта мектепте музыканы оқытудың мұндай әдістерін тәжірибеде қолдану, біз ойлағандай, жоғарыда қарастырылған әдістермен алынған педагогикалық нәтижелерге негізделген. Атап айтатын болсақ: Алға «жүгіру» әдісі және өткен материалдарға «оралу» әдісі, музыка туралы ойлау, пайымдау әдісі (авторы - Д.Б. Кабалевский), музыкалық жалпылау әдісі (авторы - Э.Б. Абдуллин). Сондай-ақ, музыкалық қызметтің әртүрлі түрлеріне қатысты арнайы әдістерді көрсету қажет ететін әдістер. Бұл, ең алдымен, оқушыларды оқытуда әр түрлі дағдыларды дамытуға бағытталған әдістері: ұзақ уақыт бойы музыка тыңдау, музыкалық шығарманы талдау, оның көркемдік мазмұны туралы ауызша әңгіме құру әдіс-тері[6,б.98].

Осылайша, жоғарыда айтылған әдістерге сүйене отырып, келесі тұжырымдар жасауға болады. Орта мектепте музыкалық білім берудегі жүзеге асырылатын әдістердің ерекшелігі-оқушылардың өзіндік музыкалық шығармашылық тәжірибесін ұйымдастыру қажеттілігіне байланысты. Өскелең ұрпақты тәрбиелеу құралы ретінде музыкаға жүгіну Б.В. Асафьевтің «интонацияланған мағынадағы өнер» деп аталатын осы өнер түрінің мәнін түсінуге негізделген.

Барлық әлеуметтік қызметтерді жетекші коммуникативті қызметпен органикалық түрде біріктіретін музыканың негізгі мақсаты-балалардың көркемдік қарым-қатынасын ұйымдастыру. Ол мектеп оқушыларын музыкалық шығармашылық іс-әрекетте біріктіру арқылы жүзеге асырылады. Егер бұл іс-әрекет шынымен қызықты және құнды болса, бар жалпы көркемдік мақсат барлығына маңызды болса, мектеп оқушыларына тиімді тәрбиелік нәтиже берері сөзсіз.

Басқаша айтқанда, музыкалық шығармашылық қызмет, шын мәнінде, қуанарлық, қызықты іс-әрекет болуы тиіс, балалардың музыка арқылы қарым-қатынас жасау мүмкіндіктерін барынша аша білуі керек.

Осы айтылғандардың барлығы қазіргі жағдайдағы оқушыларды музыкалық білім беру мен тәрбиелеу мақсатында музыкалық өнердің жалпы бағдарын түсінуге, музыка сабағын ұйымдастыру барысында музыканы оқыту әдістерін дұрыс таңдай білуге және оны тиімді қолдана білуіне тікелей байланысты екенін көрсетеді.

Көркемдік білім берудің мақсаттары өнерге деген қажеттілікті де, оны басқа адамдармен қарым-қатынас жасау қажеттілігін де қалыптастыруды көздейтіндіктен, бір адамның көркем шығарманы қабылдауынан (тәжірибесінен) көптеген адамдардың осы шығармамен ұжымдық қарым-қатынасына ауысу қасиетіне ие (бірге тәжірибе) өнердің табиғатына негізделеді. Бұл ережелер мектептегі музыканы оқыту мен тәрбиелеу әдістерінің ерекше ішкі байланысын, өзара тәуелділігін анықтайды.

Сонымен қатар, қазіргі жағдайдағы музыка сабағын ұйымдастырудың негізгі мақсаты – мектепте қалыптасқан тұрақты дәстүрлі оқу үдерісін заманға сай түрлендіріп, оған жаңаша көзқарастарды тиімді енгізуге мүмкіндік беретін, оқушылардың білім алуын қызғылықты әрі жеңіл етуге ықпал жасайтын, музыкаға оқыту мен тәрбиелеудің жалпы педагогикалық әдістерімен қатар, арнайы интегративті оқыту әдістерінің бірігуінің басым болуын көздейді.

Әдебиеттер:

1. Музыкальное образование в школе: Учебное пособие для студентов муз.фак.и отд.высш.и сред. учеб.заведений //Л.В. Школяр, В.А. Школяр, Е.Д. Критская и др.; под ред. Л.В. Школяр-М.,2001.
2. Краевский В.В. Методология педагогики: Пособие для педагогов-исследователей. - Чебоксары: Изд-во Чуваш, ун-та, 2001. – 244 с.
3. Абдуллин Э.Б. Николаева Е.В. Музыкально-педагогические технологии учителя музыки: Учебное пособие-М.,2005.

4. Абдуллин Э.Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе: пособие для учителя. – М., 1983. – Б. 260.
5. Кабалевский Д.Б. Прекрасное пробуждает доброе. – М., 1973. – Б. 120.
6. Кабалевский Д.Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы// Кабалевский Д.Б. Избранные статьи и доклады-М.,1986.
7. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Содержание и организация занятий в различных формах общего музыкального образования.-Липецк,2006.
8. Абдуллин Э.Б. Николаева Е.В. Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М., 2004. – Б. 150.
9. Р.Қ. Дүйсембінова Музыкалық білім беру педагогикасы(оқу құралы)-Талдықорған, 2006-216 б.
10. Апраксина О.Д. Методика музыкального воспитания в школе: Учебное пособие-М.,1983.

Assanova Akmarzhan,
candidate of art history, professor Kurmangalieva Meruert
**A MODERN PROGRAM OF VOCAL TEACHING:
 VOICE TRANSFORMATION SCHOOL BY KARINA COOPER**

Асанова А.Р.
Курмангалиева М.С., кандидат искусствоведения, профессор
**СОВРЕМЕННАЯ ПРОГРАММА ПРЕПОДАВАНИЯ ВОКАЛА:
 ШКОЛА ТРАНСФОРМАЦИИ ГОЛОСА КАРИНЫ КУПЕР**

Эстрадное вокальное исполнительство Казахстана прошло определенный путь развития. Это был захватывающий процесс и имеет под собой интересную историческую почву. В нашей стране были группы, которые противоречили идеологическим положениям и общему курсу развития не только нашей республики, но и всего советского союза. Так, мы все знаем, как клеймили подражателем «Beatles» «Дос-Мукасан», как происходило постепенное взаимопроникновение народных и эстрадных жанров и прокладывал свой путь ансамбль «Гульдер», как проходило становление сольных артистов и знаем их выходы на первых международных конкурсах в знаменитом «Sopot», а также как была организована первая масштабная площадка «Азия дауысы» или «Жас канат».

Если многие годы эстрадное вокальное исполнительство Казахстана ориентировалось в основном на опыт других сопредельных стран (СНГ, ранее СССР), то сейчас все чаще чувствуется влияние Запада. Не секрет, что самыми прорывными трендами современности являются: США: Ariana Grande, Beyonce Knowles, Adele, Sam Smith, Jessie J, и т.п., Южная Корея: BTS, Blackpink, Гаин, Red Velvet, Twice, IZ*ONE, Jenny, Exo, Winner, и т.п. Эти артисты стали задавать тон и планку высокотехнического исполнительства, в котором сложены традиции постановки эстрадного вокального искусства.

В отечественной научной литературе все еще хромает описание современных западных методик, сведения о них разрознены и не систематизированы, а англоязычные источники малодоступны.

Если обратиться к истории феномена казахской певческой культуры то о существовании о нем известно очень давно. Об устном способе передачи музыкального наследия писал в своей статье Р.А. Пффенг «О киргизских и сартовских народных песнях» 1889г. В своей диссертации Т. Забирова провела некое обобщение исследователей казахского певческого искусства: «Казахскую певческую культуру в XIX веке изучали также А.Э. Бимбоэс, Г. Ланге, С.Г. Рыбаков, А.Ф. Эйхорн, Г.Н. Потанин и Г.И. Гизлер. об эстрадном искусстве в нашей стране, то оно берет свое начало еще в начале XX века» [4, с.84-100]. Вокальное искусство Казахстана довольно разнообразно, что объясняется феноменом региональных традиций. Так, в разных регионах есть отличия по технике вокальных приемов, по ритмическим и темповым данным, а также характеру произведений. Например, в западных и южных областях есть техника горлового пения, которое в современное время стали классифицировать как фрай или штробас. Кроме того, в вышеперечисленных регионах очень развит глубокий «грудиной звук», в то время как в центральных, северных и восточных областях Казахстана позиция в пении более высокая и у певцов очень хорошо развит «головной звук».

Также известен факт существования уникальной системы института «сал-сері», в котором обучение вокальному и исполнительскому искусству певцов во-многом идентичен с техникой и методикой обучения знаменитого на весь мир итальянской техники исполнения «belcanto». Напомним, что бельканто -это техника виртуозного пения, при которой исполнитель свободно извлекает насыщенный звук, плавно переходит от одной ноты к другой, сохраняя ровное голосоведение и мягкий приятный тембр во всех регистрах. Еще одна отличительная черта казахского вокального искусства - индивидуальное исполнительство в сопровождении инструмента, при котором обязательным атрибутом было виртуозное владение не только голосом, но и инструментом. Как и любое искусство в казахской степи, пение развивалось внутри малой общины деятелей искусства, когорты учеников и подмастерий, входивших в «команду» сал-сері.

Как известно, в начале XX века началось новое становление культуры и искусства, отвечающей требованиям и идеологическим константам советского Союза. Немного позже вместе с понятием «академическое пение» начало зарождаться и «эстрадное пение». Эстрадный вокал предполагает исполнение в речевой позиции и во время исполнения человек использует естественный грудной регистр. Известно, что в начале появления эстрадного исполнительства ничего особенного не было и все пели, как говорится, «как бог на душу положит». Сегодня во всем мире требования к эстраднему пению, к эстрадной песне и методы к исполнительским приемам намного ушли вперед, а методика обучения в

наших реалиях уже не поспевает за трендами. Нужны дополнения и открытия в технике вокала. К сожалению, до сих пор как в Казахстане, так и в Российской школе преподавания вокала не все так радужно.

Например, М.И. Белоусенко уверен, что «специфика эстрадного пения «не предусматривает пения по всему диапазону в единой позиции», что даже высокопрофессиональные вокалисты поют «как Бог на душу положит, не используя никаких вокальных закономерностей» [1, с. 183-184]. К сожалению, это не единственный пример неуважительного отношения к современному эстраднему вокалу. Во многом подобное положение дел объясняется тем, что обучение эстрадно-джазовому вокалу в России берет свое начало с 1984 года - с момента открытия соответствующей кафедры в РАМ им. Гнесиных, и тем, что в отечественной дидактической литературе до сих пор отсутствуют «требования к владению полным вокальным инструментарием современного эстрадного вокалиста» [5, с. 249]. Данная точка зрения совпадает с мнением Л.М. Коваль, которая считает, что «область профессиональной вокальной подготовки эстрадно-джазовых исполнителей на сегодняшний день является практически не разработанной», каждый педагог преподает по своей системе, опираясь на собственные знания и опыт»

На данный момент в творческих вузах сложилось положение, когда обучение эстраднему вокалу не в полной мере соответствует прогрессивным техникам, применяемым на западе уже в течении многих лет, среди которых важнейшими являются следующие нарративы:

1. Профессиональные навыки (физиология и анатомия):

— техники звукоизвлечения: субтон, расщепление, fry — штробас, йодль, sob,

— 178 opera, growl, cry, oral и nasal twang, belting, whistle и др.;

— приемы орнаментики: мелизматика, различные виды вибрато, скэт, бибоп, runs, riffs, loops, licks, curls (форшлар) и др.;

— навыки работы с аппаратурой.

2. Художественные навыки (эстетика):

— актерское мастерство, сценическое движение, поведение и речь;

— постановка и режиссура номера;

— имидж — прическа, костюм, макияж.

3. Сценические навыки (метафизика):

— исполнительское мастерство;

— исполнительская практика.

Несмотря на обилие западных методик, вопрос их исследования в российской науке в настоящее время не имеет самостоятельного научного статуса. Отдельные труды отечественных ученых не охватывают все стороны данного вопроса, не создают научного дискурса данной области знаний.[6, с. 112].

То же самое положение наблюдается и в Казахстане, где научные исследования сильно отстают в связи с малым количеством исследовате-

лей в данном направлении.

В практике преподавания нашей страны хочется отметить тот факт, что современные педагоги не смотря на устаревшие стандарты обучения и методики преподавания лавируют между разными методиками, занимаясь саморазвитием, прокачкой своих навыков на курсах целой плеяды вокальных коучей техники, практикуемых за рубежом, и приблизивших для изучения западную методику не только нашей стране но и в других странах СНГ.

Особенно отметим работы О. Кляйн, К. Купер, являющихся педагогами школы Estill Voice Training (далее EVT), Complete Vocal Technique (далее CVT) и целого списка прогрессивных вокальных тренеров, западных певцов и педагогов, таких как: Nikki Loney, Jeannie Gagne, Theodore Dimon, Nancy Bos, Claudia Friedlander, Brian Winnie, Mathew Hoch, Marci Daniels Rosenberg, Kimberly Steinhauer, Mary McDonald Klimek, Esther Spadaro, Rachael Gates, Lisa Popeil, Kate De Vore, Mary Jean Allen и др. В данной статье остановимся и рассмотрим творчество Карины Купер.

Карина Купер — американская певица, педагог по вокалу и композитор с русскими корнями. Поняв, что не сможет построить карьеру на родине, солистка переехала в США, где реализовала талант во множестве авторских проектов.

Карина родилась 20 июля 1989 года и выросла в Саратове, Купер — ее настоящая фамилия. Родители будущей певицы, профессиональные музыканты, еще в детстве привили дочери любовь к музыке: девочка росла на классических произведениях Петра Чайковского, Сергея Рахманинова, Дмитрия Шостаковича, играла на арфе и фортепиано, с 2 лет выходила на сцену.

Забрав школьный аттестат, выпускница отправилась покорять столицу и получать высшее музыкальное образование в академии имени Маймонида. Слушая хиты Уитни Хьюстон и Мэрайи Кэри, Карина поняла, что хочет петь на английском языке, что было не востребовано в России. Тогда она и начала откладывать деньги на поездку в Соединенные Штаты Америки. В 19 лет мечта уроженки Саратова сбылась: девушка улетела в Нью-Йорк по программе обмена студентами и поняла, что чувствует себя в Америке как дома.

В первое время Карине пришлось петь в местном русском ресторане и жить в комнатушке без окон над ним, зарабатывая на адвокатов и оформляя необходимые документы. Потом она перебралась в Лос-Анджелес по контракту и попала в русский джаз-бэнд. В Лос-Анджелесе Карина выступала в джазовых клубах, исполняя на сцене каверы в стиле соул, R&B и американский поп под псевдонимом Cooper Phillip. Солистка начала записывать и авторские песни, включая синглы «Жар-птица» и «Дай мне слово», сотрудничала со звездами с мировыми именами: Tom Jones, Eric Benet, Dave Koz.

Позже певица обучилась у Николаса Купера, который ставил вокал Селин Дион и Бейонсе, и сама занялась продюсированием и преподаванием, набрав целый класс будущих певцов. Постепенно Карина разрабо-

тала и собственную методику обучения, основанную на биофонике и мелизматике, которая с годами разрослась в настоящую школу.

По признанию солистки, в 7 лет ей диагностировали астму, избавиться от которой помогла биофоника — наука о дыхании, сформированная на исследованиях Петра Гончарука. Книга «Власть божественных колебаний.» представляет собой подробное обоснование новой науки — биофоники, разработанной автором и практикуемой им уже на протяжении 30 лет. Биофонику можно кратко определить как науку о дыхании. [3, с.1] Дыхание — не только основа здоровья человека, оно способствует пробуждению и развитию у человека тех способностей, которые заложила в него сама природа.

Управляя дыханием, человек управляет всеми энергетическими, физическими, психическими процессами, а значит, управляет судьбой. Правильное дыхание — основа излечения многих хронических дыхательных заболеваний, в частности астмы. Кроме того, это залог творческого долголетия певцов, спортсменов и людей многих других профессий, связанных с повышенными нагрузками. В своих разработках и методиках автор опирается на тысячелетний опыт человечества, на традиции йоги и других восточных систем. Книга рассчитана на широкий круг читателей.

Во взрослом возрасте Купер встретила с самим создателем и начала преподавать вокал в том числе на основе техник Гончарука. В рамках собственного курса Карина регулярно проводит обучающие марафоны, среди которых «Свободная мелизматика», «Диапазон» и другие.

В 2019 году Купер написала книгу о своей лично разработанной методике. Презентовала собственное издание певица и в Москве, рассказав поклонникам о своей биографии, творческом становлении, наработках в преподавании и успехах учеников. При этом Карина не хотела окончательно уходить со сцены, а мечтала выступать перед слушателями, поэтому начала проводить концерты и мастер-классы в Москве, Киеве, Лондоне, Риге и других городах по всему миру.

В 2018 году Купер рассказывала в интервью, что неоднократно участвовала в кастингах в американский проект «Голос». По признанию вокалистки, в США артисты идут на это шоу, чтобы получить моментальную славу, но дальше пробиться не могут. Карина была уверена, что участие в таком формате не лучшая идея.

Осенью 2021-го солистка решила попытать счастья и в русской версии шоу «Голос». Купер приняла участие в слепых прослушиваниях на юбилейный 10-й сезон и для сцены проекта выбрала хит из дебютного альбома Уитни Хьюстон Saving All My Love for You. Исполнение песни оценили сразу два звездных наставника: к Карине повернулись Леонид Агутин и Александр Градский. Оба музыканта признались, что им нечему будет научить Купер, а смогут помочь только подобрать подходящий репертуар. Сама певица выбрала команду Агутина.

Сегодня Карина продолжает обучать вокалу взрослых и детей, гас-

тролировать по миру с собственной программой и песнями и реализовывать новые творческие планы.

Разработанную лично Купер К. методику можете изучить по книге: «Школа трансформации голоса Карины Купер». Методика обучения состоит из 3 основных модулей:

Модуль 1. Расслабляем тело

Введение:

- 1 урок Входим в состояние свободы
- 2 урок Снимаем зажимы тела
- 3 урок Расслабляем голову
- 4 урок Прогреваем позвоночник и диафрагму
- 5 урок Увеличиваем объем воздуха
- 6 урок 3 составляющие звука
- 7 урок Учимся направлять звук
- 8 урок Развиваем длину вокального звука

Модуль 2. Биофоника: дыхание

Введение:

- 1 урок мифа о биофонике
- 2 урок Проводим диагностику здоровья
- 3 урок Дышим полным дыханием
- 4 урок Как достичь вокального совершенства
- 5 урок Автоматизируем процессы вдоха и выдоха
- 6 урок Синхронизируем дыхание и речи

Модуль 3. Совершенствуем мелизматику

Введение:

- 1 урок Секреты красивого звука
- 2 урок Улучшаем голосовую гибкость
- 3 урок Учимся петь в одной позиции
- 4 урок Артикуляция и изоляция акцента в англ
- 5 урок Оттачиваем звук
- 6 урок Развиваем белт
- 7 урок Как развить точное интонирование

Ожидаемые после курса результаты: полное освобождение звука; избавление от зажимов тела, ограничивающих свободу звукоизвлечения; освоение техники вокального прогрева для повышения вокальной выносливости и стабильного пения; совершенная мелизматика; улучшение резонанции, качества звука.

Купер К. в дополнение к основному курсу проводит различные мастер-классы с дополнительными, интересными темами касающихся эстрадного вокала. И еще феноменом популярности Карины является не только исследовательская деятельность в сфере эстрадного вокала, но и помощь в становлении артистов. Она сама познала законы маркетинга и успешно популяризирует и продвигает свой качественный продукт на просторах интернета, обучая правильному пению, выстраивая правильный вектор в настройке каждодневной работы вокалиста.

В заключение отметим, что Купер К. безусловно сочетает новейшие достижения в области вокальных техник позитивной установкой на процесс овладения вокальным мастерством. Все разработанные ею упражнения направлены на развитие голоса и творческих способностей обучающихся вокальному искусству.

Рассуждая в проекции реалий современной эстрады, Казахстан нуждается в рождении ученого, либо команды ученых в мире эстрады способных изучить и познать все западные методики с учетом национальных отличий и колоритом отечественной эстрады. Возможно, кто-то создаст собственную методику вокала, на базе которой вырастет и государственная современная обучающая программа для музыкальных школ, музыкальных колледжей и вузов.

Литература:.

1. Белоусенко М.И. Сравнительный анализ академического, народного и эстрадного вокала // Наука. Культура. Искусство. 2020. Вып. 2 (26). С. 182-185.
2. Гемаддиев Д.И. К вопросу обучения эстрадных певцов стилиевой вокальной технике // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. 2018. № 15. С. 246-249.
3. Гончарук П.Т. Биофоника - Власть божественных колебаний. Изд.:Новый Акрополь,2011г.,352с.]
4. Забирова Т. «Формирование национальной вокальной школы: поиск новой парадигмы. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2011. с. 84-100
5. Коваль Л.М. Преимущества комплексной методики в преподавании эстрадного вокала // Преподаватель XXI век. 2011. № 4. Т. 1. С. 211-215.
6. Юркина О.В. Западные методики обучения эстраднему вокалу: авторская методика Шерил Портер // Преподаватель XXI век. 2022. № 1. Часть 1. С. 176-189. DOI: 10.31862/2073-9613-2022-1-176-189, с.112

Chen Yucen

Amanzholov Seytkali Abdikadyrovich,

**THE IMPORTANCE OF USING METHODS OF TEACHING FINE
ARTS IN RUSSIA IN THE CHINESE SCHOOL SYSTEM**

Чэнь Юйцэнь

Аспирант 1 курса художественно-графического факультета

Института изящных искусств

Московского педагогического государственного университета

Аманжолов С.А.

доктор педагогических наук, академик МАНПО, профессор

**ЗНАЧИМОСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ РОССИИ В КИТАЙСКОЙ
ШКОЛЬНОЙ СИСТЕМЕ**

Как известно из российской истории методики обучения основам рисования школьников, в XVIII-XIX веках система преподавания изобра-

зительного искусства в русских гимназии была почти завершена. Методика преподавания художественного искусства была в основном основана на копировании (8-9 лет). Построение программы преподавания изобразительного искусства в гимназиях также находилось в относительно приемлемом состоянии. Для детей 1-3 класса проводилось 2 урока в неделю, а для 4-7 классов - 1 урок в неделю.

Ранние методы преподавания изобразительного искусства в России были основаны в основном на копировании образцов, то есть просто копировании без учета и анализа структуры объекта и без учёта наблюдаемых способностей. В более позднем процессе развития преподавания изобразительного искусства широко копировались оригинальные произведения. «Слепая работа» детей была пустой тратой времени. Бесполезное копирование серьезно уменьшало интерес у детей и энергию в обучении. Данные факты интересны в ходе сравнительного дидактического изучения самого процесса обучения детей изобразительному искусству, в нашем случае, для рассмотрения проблемы обучения школьников в Китае.

Для применения в китайской школьной системе, в ходе изучения различных методик обучения рисованию, одними из важных стали методики, предложенные А.П.Сапожником и И.Г.Песталотци. Где, как показывает методика А.П.Сапожника, начальная методика преподавания изобразительного искусства была направлена на объяснение учащимся природы предметной перспективы, и смысл обучения стал заключаться в наблюдении природы, т.е. умении сравнивать, анализировать, группировать.

При этом, Сапожник А.П. предлагал использовать изначально методы обучения для постановки творческих целей, чтобы дети не слепо копировали произведения мастеров, а думали и анализировали. Он предположил «обучение детей в изображении природы с помощью геометрических фигур как развитие нового визуального навыка» [1].

Использование геометрических фигур детьми для изображения окружающих их реальных объектов, по методике Сапожника А.П., помогает им быстро понять перспективы работы с природы и саму структуру объекта. Сочетая правила перспективы с реальным рисованием, в процессе обучения дети быстро понимают и улавливают форму реальных объектов вокруг них и превращают их в естественные объекты посредством быстрого анализа, размышления, что становится одним из основных методов в изучении рисования.

Текущие цели китайского художественного образования созвучны с теорией российского педагога Н.Ф.Бунакова, который считает, что «основная задача художественного образования состоит в том, чтобы сделать все возможное и способствовать всестороннему и гармоничному развитию детей. В том числе, в достижении воспитательных целей в ходе преподавания изобразительного искусства, а также в использовании методов для художественного самосовершенствования, самообразования, самовоспитания обучающихся» [2] в школьной системе Китая.

Традиционный метод преподавания русского изобразительного искусства обычно требует длительной подготовки: по оригиналу сначала рисует часть, а затем через деталь рисуют всего персонажа [3].

В настоящее время китайские средние школы обычно не имеют возможности заниматься рисованием в течение длительного времени. В китайских средних школах есть два урока рисования в неделю. Хотя национальный департамент образования всегда подчеркивал о важности, что «уроки рисования важны и должны быть обязательны в школе» [3].

Сложность сдачи вступительных экзаменов в университет вообще, уменьшает значение уроков изобразительного искусства в китайских школах, поэтому к ним не относятся серьезно в школе. Обычно они заменяются другими более важными школьными предметами, поэтому долгосрочные задачи по рисованию слабо реализовываются в средних школах. Это является причиной, почему художественное образование и уроки рисования в средней школе Китая слабо осуществляются и не могут получить нужного развитие.

При этом, на сегодня в преподавании изобразительного искусства в средних школах Китая придается значение развитию эстетических способностей детей. Учителя, в основном, передают информацию посредством языка, а изображения используются как вспомогательный метод обучения для повышения интереса у детей и постановки цели урока. Под влиянием традиционной китайской культуры элементы изобразительного искусства подразделяются на: чувство красоты, создание красоты и понимание красоты. Можно сделать вывод, что в китайском художественном образовании преобладает теоретизированное, а не практическое художественное обучение. И на сегодня развитие теории искусства и эстетических способностей обучающихся является важной частью современного китайского художественного образования. Практическая часть фокусируется на творчестве обучающихся и поощряет использование ими креативного воображения.

Важно, что в основе творчества детей закладываются научно-методические вопросы преподавания изобразительного искусства, что является особо важным для процесса художественного обучения и является предметом нашего изучения в нашей диссертационной работе.

Актуальным для этого процесса является использование методики обучения ученого Сапожника А.П. для китайских школ, что позволит способствовать формированию у учащихся умения наблюдать за натурой, использовать первоначально вспомогательные средства для рисования, закрепить статус и значимость школьного предмета по рисованию и создать учебную программу по живописи по следующей тематике:

- 1) рисование плоскостных изображений;
- 2) простая геометрия и перспектива;
- 3) гипс, строение человека и перспектива.

Например, тренировать школьников для рисования разных типов геометрических объектов, линий и т. д., сначала используя сетку. При

этом, желательное использование учащимися старших классов средней школы упражнений по использованию глазомера наблюдения за необходимыми упражнениями по использованию линейки, циркуля и другие вспомогательных инструментов.

На наш взгляд, если будут использоваться российские методики рисования во всех классах китайских средних школ, учащиеся смогут применить полученные художественные навыки в изобразительной деятельности и овладеть базовыми знаниями пластического искусства для рисования самостоятельно [4].

Сочетание эстетических способностей с практикой рисования, развитие плоскостного мышления школьников в рисовании, применение школьниками перспективного рисунка, а также понимание ими формы плоскости, пропорций и отношений между светом и тенью станет актуальным содержанием в обучении рисованию детей во всех классах китайских средних школ .

Литература:

1. Ломов С.П., Аманжолов С.А. Цветоведение: Учебн. пособие для вузов, по спец. «Изобразит искусство», «Декоративно—прикладное искусство» и «Дизайн» / С.П. Ломов, Аманжолов С.А. — М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2014. — 144 с.
2. Кузин В. С. Рисунок. Наброски и зарисовки: Учебное пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 232 с.
3. Лю Вэй. Изучение учебного содержания курсов психологии в художественном образовании.—Китай—2015.—С 2.
4. Юй Гуанцао «Практическое исследование китайско-российского совместного образования в области изобразительного искусства.» 2021г. 104-106 с.

Zhauarova A.O., Khussainova G.A.

**CONDITIONS AND PRINCIPLES OF THE DEVELOPMENT OF THE
SEARCH AND PEDAGOGICAL ACTIVITY OF THE FUTURE
MUSIC TEACHER**

Жауарова А.О.,

Хусаинова Г.А.,

PhD, к.п.н., академик МАНПО, профессор

**УСЛОВИЯ И ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ
ПОИСКОВО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ**

На сегодня в условиях студентоцентрированного обучения в университете приоритетной целью является приобщение будущих учителей музыки к работе через актуализацию поисково-педагогической деятельности как первичной и ведущей в профессии.

Современный этап развития казахстанского общества, изменения в сфере экономики, культуры и образования выдвигают одной из важнейших задач обновление всех аспектов образовательной политики, ее нацеленность на повышение воспитывающего потенциала образования, формирование человека XXI века, способного быть активным субъектом своей профессиональной деятельности [7]. В том числе, через раскрытие функциональности и условий реализации поисковой деятельности обучающихся студентов, через развитие у будущих учителей устойчивого познавательного интереса ко всем видам музыкально- педагогической деятельности – как залога успешности в будущей профессии.

Поисковая деятельность будущего учителя музыки начинает развиваться с решения познавательных задач во всех видах его профессиональной музыкально-педагогической деятельности. Опираясь на раскрытие данного понятия «поисковая активность, поисковая деятельность» по В.С. Ротенбергу, который характеризует его как «основной компонент поведения, определяющий устойчивость организма к разнообразным внешним воздействиям, стрессам» [6], мы придерживаемся следующей трактовки: понятие «поисковая педагогическая деятельность будущих учителей музыки» это такой вид их учебно-профессиональной деятельности, характерными признаками которого являются:

- наличие системы проблемных задач поискового характера [10];
- направленность на музыкально-педагогический поиск (способа решения, информации, обозначений, сферы и условий приложения, закономерностей, свойств и т. д.) [9];
- планомерность [1];
- использование при постановке музыкально - образовательных проблем и поиске их решения интуитивных и эмпирических приемов музыкально-педагогической деятельности [1];
- реализация основных этапов поисково-педагогической деятельности [6];
- направленность на развитие творческой активности будущего педагога-музыканта [5];
- постепенное увеличение доли самостоятельности будущих учителей музыки [10].

Педагог – по своей сути это, прежде всего, исследователь, познающий свою профессию. Его основным поисковым методом становится метод педагогического наблюдения в педагогическом поиске. Неутомящая жажда новых впечатлений, музыкально-педагогическая любознательность, постоянное желание экспериментировать является характерным для будущих учителей музыки [1]. При этом происходит активизация навыков готовности к самостоятельному музыкально-педагогическому поиску, творчеству [5].

Проблема подготовки к поисково-педагогической деятельности учителей освещается в трудах В.В. Давыдова, В.И. Загвязинского, Б.М. Кедрова и

др. [8]. Аспекты научно-исследовательской, поисковой деятельности учителя музыки показаны в трудах Абдуллина Э.Б., Николаевой Е.В. [1;2;3].

Видами поисково- образовательной деятельности будущего педагога-музыканта являются:

1. Работа с книгой:

а) работа с текстом и графическими материалами учебников, нотных изданий;

б) работа с первоисточниками, справочниками и научно-популярной литературой, конспектирование и реферирование прочитанного.

2. Упражнения:

а) тренировочные, воспроизводящие упражнения по образцу;

б) реконструктивные упражнения;

в) составление различных задач и вопросов и их решения;

г) рецензирование ответов других обучающихся, оценка их деятельности на занятии;

д) различные упражнения, направленные на выработку практических музыкально-педагогических умений и навыков.

3. Решение разнообразных задач и выполнение практических и лабораторных работ по рабочему плану музыкально-педагогической образовательной программы.

4. Написание курсовых и дипломных работ музыкально-образовательного направления.

5. Подготовка докладов и рефератов по профессиональной музыкально-педагогической тематике.

6. Выполнение индивидуальных и групповых заданий.

7. Различные проверочные самостоятельные работы, контрольные работы, презентации, сочинения.

8. Музыкально-педагогическое моделирование и конструирование.

9. Поисковая деятельность в среде Интернет [10].

Обоснованию роли поисково-педагогической деятельности, играющей важную роль в повышении педагогического мастерства будущего учителя музыки, посвящено наше магистерское исследование, позволившее нам определить некоторые условия, адекватные современной образовательной стратегии его подготовки.

В целях успешного осуществления профессиональной музыкально-педагогической деятельности в контексте современных политических и социально-экономических условиях и обстоятельствах, а также культурных преобразованиях будущему учителю музыки, согласно мнения ученого С.В. Кульневича, важно следовать определенному ряду педагогических условий, определяемых предметом исследования [8].

Для успешной реализации музыкально-педагогической работы будущим учителем музыки мы выделяем несколько условий, способствующих его творческому развитию, связанных напрямую с организацией поисково-педагогической деятельности на занятиях в вузе:

— систематическое изучение и поиск студентами различных особенностей действующих национальных школьных и дошкольных программ музыки;

— поиск и определение репертуара для проведения уроков музыки или музыкальных занятий в дошкольном учреждении;

— поиск различных видов цифрового музыкально-компьютерного наполнения - актуального на современном этапе развития казахстанской школьной музыкально-образовательной системы.

Рассмотрим их по порядку.

В процессе организации своей поисково-педагогической деятельности будущей учитель музыки должен уделять первоочередное внимание изучению существующих национальных школьных и дошкольных программ музыки.

Поисково-педагогическая деятельность со студентами образовательной программы «Музыкальное образование» была организована на основе национальных программ по музыке:

- программу «Елим-ай», составителями которой являются М. Балтабаев, Т. Кишкашбаев, Б. Утемуратов, цель программы - музыкально-эстетическое обучение учащихся средствами традиционной художественной культуры и духовных ценностей казахского народа;

- программу по музыке «Мурагер» - «Наследники» для казахской начальной школы (1-4 классы), разработанную авторской группой под руководством А. и С. Раимбергеновых;

- программу, разработанную под руководством Ш. Кульмановой авторским коллективом М.А. Оразалиевой, Б.Р. Сулейменовой.

При этом, в совместной поисково-педагогической деятельности в ходе изучения данных программ были поставлены задачи и определены:

- системообразующие принципы программ:

а) принцип интеграции: музыка неразрывно связана с другими видами искусства в формировании традиционной художественной культуры личности (народно-инструментальное, песенное, декоративно-прикладное, народно-танцевальное и словесное виды художественной культуры) которое осуществляется в опоре на:

- мифологию, материалы древних сказаний, легенды и пр.;

-генезис и реконструкцию религиозно-культурных воззрений;

- память создателей – народных акынов, умельцев и мастеров;

б) принцип тематического построения программного материала («Сары-Арка», «Тулпар», «Акку», «Елим-ай»);

в) принцип нравственной направленности содержания программ;

г) принцип коллективного метода освоения репертуара, основанный на традиционной устной форме обучения (программа «Мурагер»);

д) принцип эмоционально-образного постижения музыки через освоение жанров устного народного творчества;

е) принцип образного воплощения характера музыки через импровизацию, инсценирование, музицирование.

Затем в ходе прохождения педагогической практики студентами 3-4 курса были успешно организованы следующие виды деятельности школьников на уроках музыки с применением вышеназванных принципов:

- слушание музыки, в процессе которого обучающиеся показали успешное восприятие произведений народного искусства;

- исполнительская деятельность, когда школьники успешно пели, танцы, рисовали под музыку, играли на домбре и детских музыкальных инструментах, прекрасно показывая музыкальные способности в ходе музыкально-дидактических игр;

- знаниевая деятельность школьников, когда обучающиеся показывают знания и любовь к музыке как отражении жизни, традиций и обычаев казахского народа, с уважением относящихся к искусству других народов и понимающих классическую музыку [9].

Процесс формирования у учащихся знаний в области казахского этнокультурного музыкального наследия всегда остаётся ведущим в школьной и дошкольной казахстанских системах [10].

Следующим условием является поиск и определение репертуара для проведения уроков музыки или музыкальных занятий в дошкольном учреждении.

Репертуарная политика это одно из важных средств в формировании художественного вкуса учащихся школьного и дошкольного возраста. Большой вклад в развитие проблемы формирования художественного вкуса детей в рамках массового музыкального воспитания внес композитор, педагог, общественный деятель академик Д.Б. Кабалаевский. Указывая на необходимость тщательного отбора музыкальных произведений, звучащих на уроке, композитор особое внимание обращал на их художественную ценность: «По возможности каждое сочинение, звучащее в классе, должно отвечать следующим требованиям: оно должно быть художественным и увлекательным для детей, оно должно быть педагогически целесообразным (т.е. учить чему-то нужному и полезному) и должно выполнять определенную воспитательную роль (т.е. способствовать формированию идейных убеждений, нравственных идеалов и эстетического вкуса учащихся)» [4].

В ходе апробации данного условия, мы ориентировали студентов в ходе поисково-педагогической деятельности учитывать: возраст, общее развитие участников, круг знаний и представлений о музыке, а также следующие принципы (таблица 1):

Таблица 1.

Принципы репертуарной политики в ходе поисково-педагогической деятельности музыканта-педагога	
реальности	доступности
постепенности	заинтересованности
многоплановости	художественной и эстетической ценности
имитационно-пластические движения	новизны

Репертуарная политика одно из важных условий, которое способствует развитию всех видов музыкальной деятельности обучающихся, что позволяет решать будущему учителю музыки комплексно-интегрированные задачи всего музыкально-педагогического процесса. При этом, выбор репертуара это поисково-педагогический процесс с учётом не только исполнительских музыкальных задач и возрастных особенностей, но и характера учащегося, его интеллекта, артистизма, темперамента, душевных качеств, склонностей. В этом плане, будущий учитель должен проводить поиск и всесторонне выявлять, отмечать для себя возможности решения данных задач.

В ходе проведения поисково-педагогической деятельности по подбору школьного песенного и инструментального репертуара было отмечено, что данная деятельность обеспечивает творчески активную жизнь студентам, повышает их исполнительское мастерство, способствует формированию мировоззренческих установок будущих специалистов:

- стремлению постоянно обогащать свои знания в различных областях искусства;
- стремлению выработке эстетических взглядов и вкусов;
- выработке способности «видеть красивое» в произведениях и полноценно воспринимать прекрасное в музыке, совершенствовать свои музыкальные способности не только по профильным теоретическим дисциплинам, но и в музыкальном исполнительстве [5;9].

Следующее рассматриваемое условие – это развитие поисково-педагогической деятельности будущего учителя музыки, включающее в себя все современные направления развития непрерывной музыкально-образовательной системы, в том числе цифровизацию. Учитель так же должен хорошо владеть цифровыми платформами, инновационно-компьютерными технологиями.

Цифровизация образования – важнейшее условие профессионального роста педагога. Анализируя бурные дискуссии в социальных сетях и опираясь на высказывания в печати, форумах и оценке педагогов-музыкантов, учащихся их родителей, можно сделать вывод что применение цифровых технологий на уроке является эффективным. В первую очередь потому, что обучающиеся школьники и сами студенты, на сегодня,

хорошо владеют гаджетами и компьютерными технологиями, что особенно проявилось во время пандемии, когда использовалось онлайн обучение. Цифровые технологии осваиваются быстро, поисково-педагогическая работа будущих учителей музыки происходит намного быстрее и познавательнее. К тому же приобретенная информация всегда остается в Интернет вкладках и не теряется длительное время.

Можно с уверенностью утверждать, что цифровая образовательная среда – это современная реальность. В данной реальности перемещаются традиционные центры тяжести в силлогизме «учитель учит, а ученик учится» на «учитель не учит, а ученик учится», учитель не является ретранслятором знания, а выполняет функции навигатора, ученик при этом учится в большей мере самостоятельно[6].

В условиях стремительного обновления и уплотнения информационных потоков ведущую роль в формировании ИТ-компетентностей играет образование, именно оно обеспечивает готовность человека работать с различными источниками и носителями информации, критически осмысливать ее и использовать для решения поисковых задач будущим учителем музыки.

В ходе организации поисково-педагогической деятельности студенты использовали цифровые носители на практике, включая и определяя:

- цели и содержания музыкального обучения и воспитания;
- инструменты, методы и организационные формы всех видов музыкально-педагогической деятельности;
- процесс развития профессиональных компетенций, необходимых для проведения музыкальной классной и внеклассной деятельности школьников.

Практика показала также, что для учителя музыки информационно – коммуникационные технологии дают наибольший эффект при их использовании в следующих случаях:

- во время урока;
- в поисковой деятельности при создании материалов к урокам;
- в процессе создания и передачи общешкольной информации;
- в процессе научной деятельности;
- в процессе решения статистических задач;
- при обмене опытом как внутри школы, так и между школами [3].

Разбирая, анализируя, апробируя разные платформы с учениками, мы пришли к выводу что самыми удобными и практичными для создания современного урока музыки можно использовать следующие носители – платформы (рисунок 1, рисунок 2):



Рисунок 1 . Какие цифровые носители должен знать учитель?



Рисунок 2 Платформы искусственного интеллекта для использования на уроках музыки

Использование вышеуказанных условий экономит время педагога, а так же будет стимулировать качественную, организованную поисково-педагогическую работу будущего учителя музыки. Это позволит повысить познавательный интерес школьников к уроку музыки в школе.

Креативный уровень поисково-педагогической деятельности позволяет будущим учителям музыки получать принципиально новые для них знания, закреплять навыки самостоятельного поиска знаний. Психологи считают, что умственная деятельность обучающихся при решении проблемных, творческих задач во многом аналогична умственной деятельности творческих и научных работников. Решение задач поисково-педагогической деятельности - одно из

самых эффективных средств формирования творческой личности будущего учителя музыки как основного требования, предъявляемого к современной музыкально-образовательной сфере.

Литература:

1. Абдуллин Э.Б. Музыкальное образование как объект научного исследования. Учебное пособие для магистрантов. - М., 2012 - 144 с.
2. Бочкарев, Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарев. – М.: Изд-во Институт психологии РАН, 1997. – 354с.
3. Зорина Л.Я. Программа - учебник – учитель // Новое в жизни, науке, технике. Сер. Педагогика и психология. М.: Знание, 1989. - № 1. - 80 с.
4. Кабалецкий Д. Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы. Программы для общеобразовательных учебных заведений.– Москва; 2006.
5. Кобозева И.С. Феномен творчества в профессиональной подготовке будущего педагога-музыканта // Ж. Отечественная и зарубежная педагогика. 2022. Т. 1, № 4 (85). С. 108–119.
6. Ротенберг В.С., Аршавский В.В. Поисковая активность и адаптация. М.: Наука, 1984,192с.
7. Педагогический поиск: инновационный опыт, проблемы качества профессионального развития педагога : материалы регион. науч.- практ. конф. (Санкт-Петербург, 3 июня 2020 г.). СПб.: «ЛОИРО», 2020. – 184 с.
8. Педагогика личности : учебное пособие для студентов высших и средних педагогических учебных заведений / С. В. Кульневич ; отв. ред. Е. В. Бондаревская ; Воронежский гос. пед. ун-т. - Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовского пед. ун-та, 1995.
9. Умеркаева С. Ш. Воспитание художественного вкуса как музыкально – педагогическая проблема. Научно – методический электронный журнал «Концепт» – Киров; 2015.
10. Хусаинова Г.А., Щерботаева Н.Д. Применение современных инновационных технологий будущим учителем музыки. Учебное пособие. Нур-Султан., выпуск 2, 2022, 124 с.

Kistaubaev Aidos, Balagazova S.T.

THE RELEVANCE OF THE PHENOMENON OF "PROFESSIONAL MOBILITY" OF AN THE CONCERTMASTER- MUSICIAN

Kistaubaev Aidos,

Balagazova S.T. кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор кафедры музыкального образования и хореографии

КазНПУ им. Абая

АКТУАЛЬНОСТЬ ФЕНОМЕНА "ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ МОБИЛЬНОСТЬ" МУЗЫКАНТА – КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Современная казахстанская педагогическая действительность требует не только когнитивную парадигму обучения, но и развитие мобильной личности с установкой на ориентиры - «образование на протяжении всей

жизни». Формирование мобильности как качества личности становится актуальной задачей образования, решением которой является определённая потребность в осмыслении её как феномена и сущностного понятия. Изменчивость и инновационность социума требуют активности, гибкости, быстрого ориентирования в информационно-образовательном пространстве. Обладание достаточным уровнем мобильности обеспечивается адаптацией к изменяющимся условиям какой либо действительности а в частности нашего исследования, в сфере музыкально-педагогического образования.

Впервые термин «мобильность» был предложен в начале XX в. американским социологом Питиримом Сорокиным. Ученым был рассмотрен данный феномен, как «перемещение человека или социального объекта из одной социальной позиции в другую». Им были сделаны определённые категории, как индивидуальная и групповая социальная мобильности, при этом выделяя два типа – вертикальную и горизонтальную.

На современном этапе зарубежные социологи также используют термин «мобильность» для обозначения перемещения человека. При этом ученые обращают внимание на то, что мобильность студентов помогает их личностному развитию, обогащает человеческий капитал, способствует трудоустройству путем приобретения и обмена знаниями, развивает языковые и межкультурные навыки и др. В таком понимании «мобильность» представляется средством, условием или фактором образования.

В современных научных исследованиях зарубежные и отечественные ученые (Ph. H. Coombs, B. Holmes, M.K. Smith и др.), (Тургунбаева Б.А., Агыбай К.Е и др.) рассматривали проблему профессиональной мобильности педагога с разных точек зрения, с одной стороны, представляющую собой интегральное динамическое качество личности, обеспечивающая успешность ее адаптации к изменяющимся условиям профессиональной учебно-воспитательной деятельности, а с другой, как условие успешного профессионального саморазвития. По их мнению, существующие личностные и профессиональные признаки понятия «профессиональная мобильность учителя» представляют «внутреннюю мобильность» и формируются как в процессе профессиональной подготовки специалиста, так и в течение его профессиональной деятельности. Вторые признаки показывают «внешнюю мобильность учителя», отражающую конкретные формы, методы и способы его профессиональной деятельности в изменяющихся условиях труда.

По мнению исследователей (Д. Мартенса, А. Шелтон) в основу формирования профессиональной мобильности и конкурентоспособности будущих специалистов должны быть положены «ключевые квалификации», которые имеют широкий радиус действия, выходящие за пределы одной группы профессий, психологически готовящие специалиста к освоению новых профессий, обеспечивающие инновации в профессиональной деятельности.

В свою очередь, исследователь О.Ю. Посухова трактует профессиональную мобильность, как «постоянно оцениваемые как самим индивидом, так и его окружением функционально-статусные перемещения в пространстве профессиональной иерархии» [1], выделяя в данном поня-

тии оценочный аспект. С точки зрения конкурентоспособности Л.В. Горюнова представляет данный феномен, как совокупность профессиональных компетенций и умений, которые формируются и совершенствуются в профессиональной деятельности специалистов, по мере возникновения проблем и их решения, обеспечивая его профессиональный рост и востребованность [2, с.16].

Так, анализируя современную психолого-педагогическую литературу, мы столкнулись с различными интерпретациями феномена "профессиональная мобильность", такими как:

- способность быстро переключаться в условиях разных видов профессиональной деятельности;
- готовность к быстрому реагированию в ответ на изменяющиеся требования, связанные с освоением новых технологий и достижением результативности профессиональной деятельности;
- гибкость взаимодействия с субъектами образовательного процесса;
- изменение трудовой позиции работника, обусловленное переменой рабочего места, видов деятельности или трудовых операций;
- освоение новых профессиональных статусов и ролей.

Оценивая различные точки зрения, понимание феномена «профессиональная мобильность учителя», нам близка позиция исследователей, охарактеризовавшие как интегральное и динамическое качество личности, с готовностью её к эффективной профессиональной деятельности в условиях постоянных образовательных изменений, обеспечивающее инновации в профессиональной деятельности.

Рассматривая в контексте нашего исследования феномен профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера в его творческой профессии, мы считаем необходимым личностным качеством. Музыкальная жизнь нашей республики, и, в целом, мирового пространства, её динамизм и быстрорастущие изменения отразили все требования «мобильности» музыканта-концертмейстера. Существенно увеличивается потребность в квалифицированных, мобильных и всесторонне развитых пианистах-концертмейстерах, способных к сугубо специфической деятельности в музыкальных и общеобразовательных учебных заведениях, театрах, концертных организациях и других творческих коллективах. Эта профессия уникальна по своей природе и как никогда востребована на рынке труда. Специфические особенности деятельности концертмейстера заключаются в многопрофильности и полифункциональности, которая предопределяет необходимость решения разнообразных творческих задач, связанных с музыкальным исполнительством. Профессиональная деятельность музыканта-концертмейстера подразумевает универсальность и гибкость, проявляющая в разнообразии видов и составов музыкальных коллективов. Это инструментальные и вокальные солисты, разного рода ансамбли, театральные, хоровые и танцевальные коллективы. Немаловажно отметить и коммуникативные качества музыканта-концертмейстера. В деятельности участвует такие виды коммуникаций, как творче-

ский диалог с руководителями ансамблей, постановщиками, балетмейстерами, дирижерами и педагогами. Работа с разнообразными творческими коллективами отличаются друг от друга и требует от концертмейстера свободного владения инструментом, профессиональной эрудиции, быстрого и грамотного чтения нот с листа, импровизации и умение менять фактуру произведения, не теряя ее смысловой подтекст. Помимо теоретических и специальных знаний в области музыкального искусства следует владеть и научными теориями в области педагогики и психологии музыкального обучения.

Наличие педагогической направленности личности музыканта-концертмейстера играет важную роль в образовательном процессе. Так, в репетиционной работе, наряду с исполнительскими функциями активизируется творческая составляющая обучающего, направляясь и мотивируясь на решение интерпретационных музыкально-исполнительских задач, создавая в творческом процессе, т.е. в диалогичности, музыкально-художественный образ произведения.

Со своей стороны заметим, что "диалогичность" является важнейшим качеством личности музыканта-педагога и исполнителя, а также существенным показателем его мастерства (Э.Б. Абдуллин, В.Г. Ражников и др.). В частности, Э.Б. Абдуллин связывает профессиональное творчество музыканта с его способностью осуществлять внутренний диалог, во-первых, как размышление об объективной и субъективной значимости проблем музыкального образования и знаний; во-вторых, диалог, как размышления об особенностях общения с искусством и участниками музыкально-педагогического процесса [3]. В свою очередь, Б.М.Целковников "диалогичность" педагога-музыканта рассматривал с его пребыванием в особой "диалогической позиции", обозначающей готовность понимать "Другого", к выходу ситуацию "внеаходимости" для рефлексивно-творческого видения себя в том числе "глазами другого" [4].

В исследовании С.В. Беловой выделены такие присущие «диалогичному» учителю (концертмейстеру - Кистаубаев А.) личностные новообразования, как совместность, конструктивность, рефлексивность. Совместность – это качество личности, связанное с ориентацией на сотворчество в совместном поиске, изучении и решении поставленных задач. «Истина не рождается и не находится в голове отдельного человека, - писал М.М. Бахтин, - она рождается между людьми, совместно ищущими истину, в процессе их диалогического общения» [5, с. 52-53]. Совместность исходит от осознания общей закономерности художественного восприятия, состоящей в потребности людей к коллективному художественному сопереживанию, в стремлении вступить с «Другим» в диалогическое общение. «Конструктивность» - как личностная особенность «диалогичного» музыканта выступает в виде способности переводить уже создавшиеся в результате столкновения различных точек зрения конфликтные ситуации (ситуации спора) для выявления общей позиции между участниками действия (солиста и концертмейстера). Диалогичность проявляется в умении проникать в сущность проблем, учитывать

закономерность их появления и усматривать многомерность их разрешения. Касаясь непосредственно «рефлексивности», мы считаем уместным, указать на то, что она направлена на поиск конструктивных способов взаимодействия и перевод сложившихся отношений между участниками на качественно более высокий уровень, в частности, деловой [6]. Расширение рефлексивного потенциала музыканта-концертмейстера, связанное с формированием потребности изменить что-то в себе – основной путь совершенствования его диалогических способностей и личностного роста. Таким образом, характеризующаяся перечисленными новообразованиями, «диалогичность» проявляется, прежде всего, в признании права на собственную точку зрения, а также в стремлении к самораскрытию через музыкальное исполнение.

Все эти специфические музыкально-исполнительские особенности и способы взаимодействия в деятельности концертмейстера, его многозадачность и полифункциональность, постоянно меняющиеся факторы и условия, выступления на различных сценах с разнообразными солистами дают нам право считать феномен «профессиональная мобильность», как одно из важнейших качеств личности в реализации успешной деятельности.

Литература:

1. Посухова, О. Ю. Неинституционализированные каналы профессиональной мобильности в современной России: дис. ... канд. социол. наук. – Ростов н/Д, 2003. – 159 с.
2. Горюнова Л.В. Профессиональная мобильность специалиста как проблема развивающегося образования России: Автореф. дис... д-ра пед. наук. – Р. на/Д.: 2006. -65– С.16
3. Абдуллин Э. Б. Методологическая подготовка музыканта-педагога: сущность, структура, процесс реализации: МПГУ, Москва, 2019 - 340 с.
4. Целковников Б.М. Подготовка будущих учителей к творческому отбору музыкального материала для школьного урока: дисс...канд.пед.наук: 13.00.02. – М., 1988. – 196с.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424с.
6. Добрович А.Б. Анатомия диалога //Психология влияния /сост. А.В.Морозов. – СПб.: Питер, 2001. – С. 138-183.

Xenofontova Darya

PRAXIOLOGICAL ASPECTS OF FUTURE TEACHERS IN WORKING WITH MUSICALLY GIFTED CHILDREN

Ксенофонтова Д.В.

ПРАКСИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ В РАБОТЕ С МУЗЫКАЛЬНО-ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ

Имеется суждение, что для работы с одаренными детьми необходимо организовывать подготовку будущих педагогов к взаимодействию в работе с такими детьми, которая состоит из знаний специфики деятель-

ности каждого специалиста, способности; разграничить полномочия, действовать совместно, разрабатывать индивидуальные образовательные маршруты, учитывать наличие ограничений в здоровье. В статье рассматривается актуальный вопрос современного образования: подготовка будущих педагогов к взаимодействию с музыкально-одаренными детьми, анализируются подходы и методы работы с одаренными детьми, отражающие взаимосвязь личностного и психологического аспектов данной подготовки. Важной составляющей считается система нравственно-психологической подготовки будущих учителей, которая предполагает развитие профессионально-педагогической ориентации педагога, которая отражает формирование интереса к педагогической профессии и воссоздает способы достижения цели. Затронут вопрос методов, форм работы и учебных программ с музыкально-одаренными детьми. В статье говорится о большом интересе к развитию и воспитанию музыкальных способностей у детей со стороны как будущих, так и опытных педагогов, занимающихся воспитанием маленьких дарований с раннего возраста, с целью осознания и готовности у ребенка заниматься саморазвитием осознанно.

Одаренность детей является одним из важнейших направлений исследований в российской психологии и педагогике, поэтому существует повышенный спрос в специалистах, умеющих решать различные задачи по поддержке и развитию одаренных детей [1, с. 25]. Тема одаренности детей интересна каждому педагогу. В то же время, чтобы учителю понять, одаренный ли его ученик, нужно обладать «азами» одаренности и творчестве. Предмет подготовки будущего педагога к работе с музыкально-одаренными детьми описывается во многих исследованиях и отражает высокие требования к педагогу, как специалисту, в условиях современной жизни.

Проблема одаренности в настоящее время становится все более актуальной. Это прежде всего связано с потребностью общества в неординарной творческой личности. Неопределенность современной окружающей среды требует не только высокой активности человека, но и его умения, способности нестандартного поведения в некоторых ситуациях. Раннее выявление, обучение и воспитание одаренных и талантливых детей составляет одну из главных задач совершенствования системы образования. При этом недостаточный уровень психологической подготовки педагогов, занимающихся с такими детьми, может привести к неправильной оценке их личности и всей деятельности в целом. Часто творческое мышление одаренных детей рассматривается как aberrантное или абстрактно отрицающее. Эксперименты, проводимые во многих странах, показали сложность перестройки образования и изменения отношений учителей к одаренным детям и устранить барьеры на пути талантов. Взаимодействие учителя и ученика часто строится на основе субъектно-объектных отношений: «Ребенок пришел ко мне заниматься, я как педагог с ним работаю». Для одаренных детей такой стиль не приемлем. «Мы — две личности, два неповторимых человека на Земле (субъектно-субъектные от-

ношения) вместе открываем, исследуем этот мир». А для этого педагог должен реально осознавать себя субъектом. Еще А.А. Ухтомский сказал, что природа наша делаемая, поэтому совершенствовать себя, работать над своим личностным ростом можно и нужно в любое время. Прежде всего, у педагога должно быть такое качество как гибкость в поведении, мышлении, эмоциональном реагировании [2: 43, 65]. Он должен уметь легко отказываться от не соответствующих ситуации или задаче средств деятельности, приемов мышления, способов поведения и уметь вырабатывать или принимать новые, оригинальные подходы к разрешению различных ситуаций при неизменных целях и идейно-нравственных основаниях.

Цель исследования - рассмотреть понятие одаренности, способности и таланта, исследовать готовность будущего педагога к работе с музыкально-одаренными детьми, изучить формы, методы и программы по работе с музыкально-одаренными детьми.

Материалы и методы исследования. Педагогу, нацеленному на развитие творческого потенциала детей, свойственны выраженное стремление к саморазвитию и самоактивации, уверенность в своих силах и чувство собственного достоинства. Он смел и энергичен, готов к экспериментам и обладает творческим стилем деятельности. Педагоги, которые взаимодействуют с одаренными детьми, обладают внутренней мотивацией, которая действительна не через обучение, а через творческий подход и воплощению идей и достижению цели подопечных.

Рациональное исследование теории профессиональной подготовки будущих педагогов во многом зависит от раскрытия смысла профессиональных качеств и логически выстроенного плана кадровой политики, включающие в себя нравственно-психологические, теоретические и методологические аспекты изучаемой системы [3, 56]. Морально-психологическая подготовка будущих педагогов рассматривается как важнейший элемент развития профессионально-педагогических тенденций личности. Данная форма обучения связана с процессом формирования осевого потока будущих педагогов, их потребности к педагогической деятельности и важных взглядов их профессионального и личностного развития. Дифференциация методологической части в структуре системы профессиональной подготовки будущих учителей обусловлена тем, что для формирования педагогической системы, как указывает Б.С. Гершунский [4, с. 12], целесообразно внутри предметное соединение эвристического, методологического и последовательного в педагогической деятельности, так как полная «картина» педагогической деятельности, проявляется следующим образом:

- практика (начальный уровень);
- теоретическое знание (теория);
- методическое знание (методика);
- практика (конечный для данного цикла уровень) [4, 25].

Кроме того, на всех стадиях этого цикла должны присутствовать методологические знания, включая умение исследовать образовательную

практику, делать теоретические выводы и строить теории, а также знать как внедрить соответствующие предложения в практику, чтобы поднять ее на более высокую ступень [5, с.13-29].

Труды по методологии педагогики рассматривают взгляды на структуру теории и практической деятельности, логические построения, методы и средства [6, с.165]. Квалификационная подготовка студентов ВУЗа к педагогической деятельности включает и подготовку к методологической работе, так как любое практикование происходит посредством определенных шагов, целевых направлений, технологических норм, а методологическая деятельность, по определению С. С. Розовой [7, с.17], сосредоточена на формировании новых показателей. При этом методическая деятельность играет определенную роль, помогая преодолеть внутреннюю и внешнюю составляющие деятельности. Это особенно важно при подготовке будущих педагогов к осуществлению целостных педагогических процессов [8, с.7].

Исследование одаренности является существенной частью проблемы и показывает ее связь с творчеством как закономерным результатом взаимодействия с ребенком. Личностное развитие и жизненные достижения обучающихся тесно связаны с их склонностями, талантами и природными задатками. [9, с. 53]. Формы одаренности появляются последовательно в разные периоды развития. По мнению психолога-исследователя Геза Ревеш, раньше всего раскрывается виртуозно-техническое музыкальное дарование, которое более всего опирается на природные способности. И в это же время может проявиться дифференциация способностей, могут проступить их индивидуальные черты. На следующей возрастной ступени развития раскрывается дар интерпретатора, то есть дар глубокого понимания и индивидуального прочтения музыки, и только затем — творческая одаренность, расцвет которой наступает между двадцатью и тридцатью годами. Посредством музыки можно «выразить себя» с наибольшей полнотой [9, 65] .

Поэтому проблемы, связанные с выявлением и развитием одаренных детей, по-прежнему актуальны. Очень важна подготовка педагогов к работе с музыкально-одаренными детьми и педагогов дополнительного образования. Считается, что для дополнительной подготовки необходимо организовывать подготовку будущих педагогов к взаимодействию в работе с такими детьми, которая заключается в знаниях о специфике деятельности каждого специалиста, способности, разграничить полномочия, действовать совместно, разрабатывать индивидуальные образовательные маршруты, учитывать наличие ограничений в здоровье.

Одаренный ребенок — это ребенок, который выделяется яркими, очевидными, иногда выдающимися достижениями (или имеет внутренние предпосылки для таких достижений) в том или ином виде деятельности [10, 241], интерес к которой в настоящее время очень высок. Это объясняется общественными потребностями и, прежде всего, потребностью общества в неординарной творческой личности. Неоднозначность в современном мире требует

не только высокого уровня динамичности человека, а так же, его мастерства, умения мыслить и действовать нестандартно. В настоящее время можно говорить о развитии разнообразных форм и помощи, предлагаемой детям с повышенными способностями. Однако очевидным является и тот факт, что работа с одарёнными детьми требует глубокого изучения и проработки её методологических основ [11, с. 40].

Раннее выявление природной одаренности ребенка и работа по развитию таланта, способствует успеху в дальнейшей жизни юного дарования. Обучение одаренных детей должно быть особенным, индивидуальным, направленным на развитие их потенциала, оно не должно ограничивать возможности их развития.

Способностями называют индивидуальные особенности личности, помогающие ей успешно заниматься определенной деятельностью. Одарённость предполагает наличие потенциально высоких способностей у какого-либо человека [12, с. 22].

Выдающиеся способности, высокую степень одаренности в какой-либо деятельности называется талантом. Чаще всего талант проявляется в какой-то определенной сфере. Развитие и выявление таланта предусматривает при работе с музыкально одаренными детьми использование различные форм творческих заданий: познание и слушание музыки, импровизация и сочинение, инструментальное музицирование, создание музыки с помощью ИКТ, освоение учебных и внеурочных программ, выполнение специальных упражнений.

Подготовка будущих педагогов к работе с одаренными детьми направлена на формирование профессионально-личностного убеждения педагогов. Педагоги должны быть способны к рефлексивному отношению к себе. Согласно этому принципу, педагог должен сначала принять ученика как личность, с уже сложившимися характеристиками. Необходимо придерживаться общих принципов обучения одаренных детей: развивающего и воспитывающего, индивидуального и дифференцированного, принцип учета возрастных возможностей. Приоритетные цели обучения одаренных детей могут быть направлены на развитие духовно-нравственных основ личности, создание условий для творчества, развитие индивидуальности ребенка, целостного миропонимания. При обучении одаренных детей используются такие основные подходы при разработке учебных программ с углубленно-ускоренным обучением, позволяющие предельно ясно видеть картину проблематизации работы с одаренными детьми. Методы и формы обучения, применяемые в работе с музыкально одаренными детьми, имеют в основном творческий характер в сочетании с методами самостоятельной, индивидуальной и групповой работы. Эффективно обучение с применением музыкально-компьютерных и здоровьесберегающих технологий. Большие возможности содержатся в такой форме работы с одаренными детьми, как организация исследовательских секций или объединений, предоставляющих учащимся возможность выбора не только направления исследовательской работы, но и ин-

дивидуального темпа и способа продвижения в предмете, а конкретно – в музыке. Программы обучения должны включать изучение глобальных тем, использование междисциплинарного подхода на основе интеграции тем и проблем, относящихся к различным областям знания, формирования навыков и методов исследовательской работы. Так же, необходимо принимать во внимание интересы одаренного ребенка и в максимальной мере поощрять углубленное изучение тем, выбранных самим ребенком. Перед современным учителем музыки, а так же, учителей других дисциплин, использующие музыкальный материал, стоят задачи собственного творческого развития, обращение внимания ребенка на ту часть современного музыкального потока, которая способна оказывать позитивное воздействие и пробуждает в человеке стремление к творчеству через самовыражение, позволяет идти индивидуальным путем, знакомясь с заключенным в музыке духовным опытом человечества. В целом, организация педагогического сопровождения школьника в процессе целостного и дифференцированного осуществления им музыкальной деятельности: слушания музыки, пения, игры на музыкальных инструментах, является одним из средств освоения музыки.

Объем информации, который необходим современному преподавателю для продуктивной деятельности стремительно растет. В процесс музыкального обучения интенсивно внедряются музыкально-компьютерные технологии, средства мультимедиа, средства дистанционного обучения, электронные учебники. Владение данными технологиями помогает сформировать новые подходы и методики обучения, что не только облегчает сам труд педагога, но и делает процесс обучения более интересным, творческим и продуктивным. Для этого преподавателю необходимо овладеть различными технологиями с применением цифровых средств, обладать информационной компетентностью, включающую такие аспекты как: сформированность знаний, умений и практических навыков к работе с использованием информационных технологий согласно профессионально-творческим интересам, готовностью к освоению и использованию информационных технологий с целью повышения качества образования.

В статье подчеркивается раннее выявление одаренности и развитие музыкальных способностей, посредством специальных упражнений и взаимодействию «педагог-ученик». Сразу выявить все способности невозможно, так как ребенок может сразу не показать весь арсенал своих возможностей. В течении длительного времени маленькую человеческую личность нужно терпеливо развивать, «лепить» и работать с ней, чтобы добиться высоких результатов. Подготовка будущего педагога к работе с музыкально-одаренными детьми основывается на личностном подходе, творческом и интеллектуальном мышлении, разработке индивидуальных программ, методов и форм обучения, согласно индивидуальным потребностям конкретного ребенка. Концепцией правительства Российской Федерации определены задачи по привлечению студентов к обучению по педагогическим направлениям системы высшего образования и привле-

чению организаций по направлению «Педагогическое образование» для разработки новых образовательных программ, форм и методов управления образования на разных уровнях, в том числе с использованием современных технологий.

Таким образом, подготовка будущих педагогов к работе с музыкально-одаренными детьми подразумевают собой комплексный подход к работе на основе имеющихся исследований, а так же, внедрение индивидуальных программ, с учетом особенностей, потребностей ребенка. Грамотно организованная и систематически осуществляемая деятельность по развитию одарённости развивает у обучающихся стремление к интеллектуальному самосовершенствованию и саморазвитию, развивает творческие способности, навыки проектно-исследовательской деятельности. В работе с одаренными детьми важно активизировать и поддерживать чувство независимости, смелости, искать новые подходы деятельности, а не придерживаться общепринятых норм.

Литература:

1. Ахмерова Н.М. Педагогика творчества: учебное пособие для вузов / Н.М. Ахмерова, Р.С. Рабаданова, А.Л. Фатыхова. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва: Издательство Юрайт, 2023. — 103 с.
2. Акимова М.К., Борисова Е.М. Одаренные дети // Психологическая служба школы. / Под ред. И.В. Дубровиной М., 1995. — с. 319
3. Грязева В.Г. Одаренные дети: экология творчества / В.Г. Грязева, В.А. Петровский — Москва — Челябинск: ИПИ РАО, ЧГИИК, 1993. — с. 40.
4. Кривцун О.А. Психология искусства: учебник для вузов / О.А. Кривцун. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва: Издательство Юрайт, 2023. — 265 с.
5. Майорова Г. А. Работа с одаренными детьми в современной школе в условиях модернизации российской системы образования // Молодой ученый. — 2015. — № 11, 1. — с. 11–14.
6. Методика преподавания по программам дополнительного образования в избранной области деятельности: учебное пособие для среднего профессионального образования / Л.В. Байбородова под редакцией Л.В. Байбородовой. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва: Издательство Юрайт, 2022. — с 241.
7. Петрушин, В.И. Музыкальная психология: учебник и практикум для вузов/ В.И. Петрушин.— 4-е изд., перераб. и доп. — Москва: Издательство Юрайт, 2023. — 380 с.
8. Панкова О. Воспитание музыкального мышления одаренных детей / О. Панкова, О. Гвоздева. - Новосибирск, 1994. — с 35.
9. Распоряжение №1688-р от 24.06.2022 Правительства РФ, — Москва: Академия Минпросвещения России. — 2022.
10. Савенков, А.И. Психология детской одаренности: учебник для вузов /— 2-е изд., испр. и доп. — Москва: Издательство Юрайт, 2023. — 334 с.
11. Савенков, А.И. Педагогическая психология: учебник для среднего профессионального образования / А.И. Савенков. — 3-е изд., перераб. и доп. — Москва: Издательство Юрайт, 2023. — 595 с.

Maimakova Laura

THE ROLE OF ELECTRONIC MUSIC IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF A TEACHER-MUSICIAN

Маймакова Л.К.,

кандидат педагогических наук, доцент

РОЛЬ ЭЛЕКТРОННОЙ МУЗЫКИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

Проект KZEMP/QCBS-03 "Усиление потенциала педагогического образования" рассматривает проблемы развития педагогического образования: какая подготовка должна быть у педагога, чтобы обеспечить наилучшее образование и компетенции для карьеры на протяжении всей жизни; какими знаниями, навыками, установками и ценностями должны обладать педагоги [2].

На современном этапе развития отмечается распространение информационных технологий практически в разных сферах жизнедеятельности человека, особенно в образовательной системе. В области образования стоит главная задача - улучшение качества образования, в котором имеют место процессы компьютеризации, информатизации. В результате такого преобразования повышается качество, эффективность и доступность образования.

Необходимость перевести учебный процесс в цифровой формат, становится значимым дополнением к традиционным формам обучения в современном образовании.

Музыкальное образование республики Казахстан выдвигает обновленные требования к личности педагога-музыканта общеобразовательной школы. Прежде всего, актуален вопрос инструментальной подготовки будущих специалистов - определения его содержательных аспектов и особенностей.

Зарубежные педагоги-исследователи понимание проблемы компьютеризации музыкального образования выдвигают на новый уровень. Многочисленные эксперименты подтвердили эффективность новой технологии в обучении и дали положительный ответ на вопрос о целесообразности использования компьютера в обучении музыке.

В области музыкального образования в мировой практике проводятся множество педагогических экспериментов по выявлению эффективных методов применения компьютера в обучении музыке. Дж. Хесс разработал методику по использованию компьютерных программ для формирования у студентов слуховых навыков на уроках по теории музыки в университете штата Северное Колорадо [8].

Дж.М. Орфен проводил исследования по формированию ритмических навыков у обучающихся при обучении игре на музыкальном инструменте при помощи компьютера [5].

С.М. Шванаудер и Н. Вагнер раскрыли принципы работы компьютерных программ, применявшихся при изучении предмета гармонии [6].

Т.А. Смит проводил эксперименты с применением компьютерного тестирования музыкальных способностей и музыкальной обученности студентов в Болонском государственном университете [7].

Пристальное внимание педагогов-исследователей обратилось на педагогические технологии компьютерного обучения. При разработке программного продукта теперь учитываются и дидактические факторы. Стремительный рост количества музыкальных обучающих программ в практике обучения музыке, особенно заметен в США и Европе.

В настоящее время продолжается наращивание потенциала обучающих компьютерных технологий. Компьютеризация музыкального образования активно проводится в ФРГ: Берлинская школа искусств, Высшая школа музыки и зрелищных искусств во Франкфурте-на-Майне и др. Одним из крупнейших центров, проводящих исследования в области компьютеризации музыкальной деятельности и музыкального образования, является Центр компьютерных исследований в музыке Стэнфордского университета, Центр музыкального эксперимента Калифорнийского университета в Сан-Диего и Институт синологии при Королевской консерватории в Гааге (Нидерланды).

В процессе научной революции появилась целая серия электронных музыкальных инструментов – синтезаторов, которые не только нашли широкое применение в профессиональной музыке, но и стали вполне доступными и для любительской аудитории. Довольно многочисленный ряд моделей известных фирм (YAMAHA, ROLAND, CASIO, KORG, ALESIS, ENSONIG, KURZWEIL и др.) разработан как с учетом возрастных особенностей, осваивающих эти инструменты, так и с широким спектром функций, позволяющих решать самые сложные исполнительские и творческие задачи в процессе исполнения и обучения музыке [1].

Совершенствование информационных коммуникационных технологий в образовании формирует современную учебную информационную компьютерную область, которая обогащает традиционные формы в системе образования, не исключая и музыкального. Перед будущим учителем музыки стоят задачи – разнообразить и дополнить уроки музыки в общеобразовательной школе с помощью цифровых электронных инструментов. Следовательно, необходимы новые знания, умения и навыки, соответствующие требованиям времени. Одним из важных умений, которым должен обладать будущий учитель музыки, является владение игрой на инструменте. В последние годы профессиональная подготовка будущего учителя музыки включает обучение игре на электронных клавишных инструментах.

Внедрение электронного клавишного синтезатора в исполнительскую практику будущего учителя музыки позволяет выявить роль и развивающий потенциал электронного инструмента в музыкально-образовательной системе.

Современные электронные пианино, построенные на основе новейших технических достижений, имеют мощную основу для творческой

лаборатории педагога-музыканта. Они позволяют ему работать с тембрами, стилями сопровождения мелодии, звуковыми эффектами и др., заниматься творчеством в области исполнительства, аранжировки музыки, накапливать слуховые впечатления и на этой основе развивать и координировать музыкально-педагогическую деятельность, что представляется особенно значимым в становлении педагога-музыканта.

Использование цифровизации в исполнительской подготовке будущего учителя музыки, обеспечивает ряд положительных факторов:

— художественно-исполнительская деятельность будущего учителя музыки направлена на освоение основных составляющих деятельности исполнителя на электронном - инструменте: обработка музыкального материала и его исполнение, что позволит значительно расширить палитру музыкальной интерпретации;

— работа над звуковой обработкой музыкального произведения будет связана с освоением элементов музыкально-теоретического аспекта: формы, гармонии, фактуры, звукового синтеза, что обогатит звуковой материал и образно-художественную составляющую музыкального звучания;

— приобщение к игре на синтезаторе будет учитывать специфические особенности клавиатуры электронных инструментов, а также расположенных на его панели средств управления параметрами звучания при игре в режиме реального времени, что ведет к усложнению исполнительской составляющей музыкальной деятельности;

— в процессе обучения будут учтены специфические особенности критического мышления: способность выдвинуть новые идеи и увидеть новые возможности, весьма существенно при решении проблем, умение анализировать и обобщать, делать выводы;

— расширение музыкального репертуара для практической деятельности будущего учителя музыки;

— развитие художественного мышления, основанного на выполнении творческих заданий в процессе обработки музыкального произведения;

— использование синтезатора как дополнительного инструмента для обучающихся, в качестве «минусовки», аккомпанемента;

— многообразии функциональных возможностей электронной музыки: возможность изучить партию любого инструмента, варианты вступления и заключительной коды, вибрата, шумовые эффекты и т.д. способствуют воспитанию художественного вкуса в исполнительской практике;

— синтезатор как многофункциональный инструмент позволяет расширить возможность в организации массовых праздников, театральных постановок, хореографии для создания ярких насыщенных образов и демонстрирует свою состоятельность в системе музыкального образования.

По мнению Э. Артемьева, определено место электронной музыки в музыкальной культуре [4]:

— электронная музыка занимает глобальное место и является ядром остальных направлений музыкальной культуры, это произошло от того,

что искусство, включая музыку стало зависеть от техники и технологии;

— электронная музыка ассимилировала в себе все жанры, стили, пользуется любым инструментарием, она абсолютно свободна в перемещении по шкале всего того, что музыка сделала за свою тысячелетнюю историю.

Новые идеи и подходы должны быть учтены в образовательных программах педагогического образования. Кроме того, в центре внимания образовательных программ должно быть широкое использование it-технологий, онлайн и смешанного обучения. В этой связи в новом проекте KZEMP/QCBS-03 «Усиление потенциала педагогического образования» [2] представлены рекомендации по улучшению текущего состояния цифровизации в педагогическом образовании:

1) Определить направленность потребностей в цифровизации в соответствии с институциональными стратегическими приоритетами:

— Реализация программы (инновационное и технологически усовершенствованное обучение, преподавание и оценка);

— Развитие у студентов и преподавателей цифровой грамотности и навыков работы со средствами массовой информации.

2) Обновить образовательные программы для улучшения цифровых навыков и компетенций преподавателей, готовящихся к работе в сфере цифровых технологий.

3) Обеспечить наличие соответствующих и достаточных возможностей профессионального развития для сотрудников университетов с целью повышения их цифровых навыков. Это включает в себя укрепление сотрудничества в области цифровизации для повышения потенциала преподавателей до и без отрыва от работы.

4) Разработать комплексную ИТ-инфраструктуру для удовлетворения образовательных потребностей и обеспечить необходимую ИТ-поддержку;

5) Рассмотреть применимые аспекты защиты данных и цифровой этики.

Литература:

1. Лысенко В.В. Синтезатор и его место в музыкальном образовании на современном этапе. “Культурная жизнь Юга России”. № 2 (49), 2013
2. Проект KZEMP/QCBS-03 "Усиление потенциала педагогического образования" https://www.kaznpu.kz/docs/docs/25.04.2023_3.1.pdf. 2022г.
3. Подкопаева О.А. Развитие музыкального мышления студентов в классе клавишного синтезатора. Автореферат диссертации к.п.н. 2011г.
4. Суслова Л. Эдуард Артемьев. Прорыв в новые звуковые миры // Музыкальная академия. 1995. № 2. С. 14
5. Orthen J. M. The Effectiveness of a Computer-Assisted Instruction Program in Rhythm for Secondary School Instrumental Students, (dissertation review) // Bulletin of the Council for Research in Music Education. Vol. 124 (Spring 1995). P. 67 70.
6. Schwanauer S. M. A Learning Machine for Tonal Composition // Machine Models of Music. Cambridge, 1993.
7. Smith T. A. An ExSPRT Systems Approach to the Assessment of Students Needing Remediation in Music Theory // Journal of Music Theory Pedagogy. Vol. 8, 1994. P. 179 200.

8. Hess G. J. Dictation Tutor: The Effectiveness of a Curriculum-specific Tutorial in the Acquisition of Aural Discrimination Skills at the College Level. DA diss., U. Northern Colorado, 1994. 93 p.

Prokopchuk Viktoriia

ARTISTIC AND EDUCATIONAL DIRECTORY «SIGNIFICANT AND MEMORABLE DATES» AS AN ART AND EDUCATIONAL PROJECT: VALUE AND EDUCATIONAL POTENTIAL

Прокопчук В.И.,

кандидат педагогических наук, доцент,

доцент кафедры игры на музыкальных инструментах

Института искусств

Ровенского государственного гуманитарного университета,

Ровно, Украина

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ СПРАВОЧНИК
«ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫЕ И ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ» КАК
ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ:
ЦЕННОСТНО-ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ**

Реформирование высшего образования в Украине направлено в вектор ценностей как личностного, так и профессионального развития молодого поколения, где одним из важнейших ориентиров профессионального становления, в том числе и в сфере художественного образования, является воспитание национального сознания и национальной самоидентификации в сфере культуры. Теоретические основы проблемы национального воспитания на фундаменте духовных ценностей нашли широкое отражение в трудах ученых (И. Бех, П. Вербицкая, Е. Журба, М. Качур, В. Кузь, Ю. Руденко, Е. Черная и др.). Теоретико-методическим и сугубо практическим вопросам художественно-эстетического воспитания в контексте подготовки педагогов искусства также посвящено немало исследований (О. Комаровская, О. Крусъ, Л. Масол, Р. Осипец, В. Прокопчук, О. Рудницкая, О. Щелокова, Г. Якивчук и др.). В аспекте проблемы формирования профессиональных компетентностей будущих учителей музыкального искусства актуальным является вопрос целесообразности использования художественных проектных технологий в образовательном процессе высшей школы (И. Гринчук, И. Дикун, Н. Новикова, Н. Онищенко, Л. Слипчишин и др.).

Однако очевидно, что поиски универсального и вместе с тем конкретного инструментария для формирования будущих учителей музыкального искусства, которые являются проводниками духовно-культурной основы в воспитании молодого поколения на основе национальных ценностей, как фундамента целостности и устойчивости государства, всегда будут актуальны.

В связи с этим, *целью статьи* является раскрытие ценностно-воспитательного потенциала учебно-методического пособия для студентов художественного направления как универсального педагогического инструментария и вместе с тем основы художественно-образовательного проекта «Знаменательные и памятные даты». Отметим, что реализация проекта в профессиональной подготовке будущего педагога художественного направления основана на акцентирование культурологической компетентности как диалектического единства национального воспитания с краеведческим аспектом и формирования толерантного отношения к мировому культурному разнообразию.

Прежде всего, коротко представим историю событий в украинском и международном культурном и социально-политическом пространстве, которые обусловили появление учебно-методического пособия «Знаменательные и памятные даты» и его преобразование в художественно-образовательный проект.

Напомним, что идея создания календаря юбилейных и памятных дат разных стран мира и их празднования в формате ЮНЕСКО возникла в 1954 г. Вследствие непримиримости и соперничества между странами из-за потерь Второй мировой войны мировое сообщество в лице ООН начало искать возможности наладить взаимопонимание между государствами. Миссией ЮНЕСКО стало провозглашение о внедрении в сознание людей идеи укрепления мира и безопасности путем расширения сотрудничества народов в области образования, науки и культуры, а также обеспечение уважения прав человека независимо от расы, пола, языка, религии. По мнению экспертов ООН, политических соглашений между правительствами государств недостаточно для обеспечения равновесия в мировом обществе, поэтому стабильный мир должен строиться на основе диалога, взаимопонимания, интеллектуальной солидарности всех народов [14].

Важным инструментом, который должен укрепить гуманитарные связи между странами и людьми, было определено международное празднование знаменательных и памятных дат, важных государственных событий разных стран и народов мира. Считалось, что международные и национальные празднования способствуют объединению людей, выстраивая позитивное пространство между странами, где каждый субъект будет чувствовать себя частью мирового сообщества благодаря точкам соприкосновения между культурами, что позволит наладить продуктивный диалог стран мира.

Следует отметить, что календарь международных дат существовал и до появления ООН, однако более чем шестидесятилетний опыт целенаправленного пропаганды такой деятельности показал ее мощный потенциал для утверждения уникальности каждой нации. При этом не исключались драматические события и фигуры мировой истории, поскольку ошибки также важно помнить для того, чтобы их не повторять. Именно поэтому мероприятия по празднованию дат и событий на уровне ООН,

ЮНЕСКО, правительства, общества являются важным сигналом осмысленности жизни каждого человека для развития национального и мирового общества [7]. На официальном сайте ООН и ЮНЕСКО на шести официальных языках размещены памятные даты для привлечения внимания общества к проблемам разного характера, как глобальных, так и специфически национальных [13].

Как известно, весомым вкладом в пропаганду и развитие международного сотрудничества, воспитание и единение молодого поколения стал проект Ассоциированные школы ЮНЕСКО (Associated Schools Project Network), основанный в 1953 г., который является одним из самых продолжительных и успешных образовательных проектов организации. В настоящее время сеть Ассоциированных школ (АШ) охватывает более 7000 школ в 172 странах (в том числе 74 школы в Украине), важным направлением образовательной работы которых является изучение и празднование знаменательных и памятных дат ООН. АШ также называют лабораториями идей, движущей силой инноваций и качества образования в мире [4].

Частью проекта АШ также являются программы сотрудничества учебных заведений. В 1991 г. ЮНЕСКО инициировано межвузовские сети УНИТВИН (UNITWIN University Twinning), в 1992 г. при высших учебных заведениях и научных учреждениях в разных странах создаются первые кафедры ЮНЕСКО. Объединение программ в проект УНИТВИН-кафедры ЮНЕСКО в начале 90-х гг. XX в. заложило фундамент современного научно-информационного международного сообщества, которое является активной научно-образовательной средой, объединяющей 700 учреждений в 116 странах мира [3; 6]. За 30 лет работы кафедры ЮНЕСКО превратились в авторитетные международные научно-образовательные центры международного партнерства для обмена опытом и педагогическими инновациями и, что особенно важно, – предоставляющие молодежи возможности международного сотрудничества. В Украине в 2019 г. работало одиннадцать кафедр ЮНЕСКО, в настоящее время их насчитывается десять [12].

Очевидно, что художественное празднование памятных дат, связанных со значимыми фигурами мирового и национального образования, науки и культуры, приобретает особое значение, поскольку влияние выдающихся деятелей культуры и искусства на процессы создания государства и воспитания целых поколений трудно переоценить. Именно это, а также сложные национально-политические и общественно-культурные процессы в Украине, необходимость сохранения территориальной целостности и национально-культурной идентичности, обусловили новую волну внимания к изучению и пропаганде памятных дат и послужили шагом автора к созданию *художественного справочника* «Знаменательные и памятные даты».

Главной задачей была разработка издания, которое помогало бы преподавателям и студентам эффективно использовать его информацию

в образовательном процессе, рационально и эффективно осуществлять подготовку и проведение культурно-художественных мероприятий на уровне образовательного учреждения, планировать концертно-исполнительскую работу на учебный год. Таким образом, появился первый выпуск ежегодного художественно-образовательного справочника «Знаменательные и памятные даты 2015 года», подготовленный преподавателями кафедры игры на музыкальных инструментах Института искусств Ровенского государственного гуманитарного университета (ИИ РГГУ) (авторы В. Прокопчук, М. Смалько, Л. Яковенко) [2]. Справочник содержит перечень юбилейных дат, знаменательных и памятных событий всемирного значения, а также важных для Украины и Ровенского края на Волыни. Его использование в образовательном процессе ВУЗа показало высокий ценностно-воспитательный потенциал: материал выявил широкий диапазон применения, как в образовательной, так и в самостоятельной и внеаудиторной работе, а его междисциплинарная связь вызвала интерес у преподавателей и студентов, что активизировало развитие творческой активности, профессиональной рефлексии и т.д.

Все это привело к необходимости реформатирования справочника в *учебно-методическое пособие*, которое в силу своего назначения (художественно-образовательный справочник) ежегодно обновляется, что в свою очередь способствовало дальнейшему созданию художественно-образовательного проекта.

Содержание пособия реализуется в разнообразных *направлениях, видах и формах работы*, которые в результате перерастают в локальные *проекты*, объединенные между собой задачей познания и пропаганды памятных дат. Это обеспечивает формирование у студентов культурологической компетентности, что предполагает воспитание у них ценностного отношения к родной (региональной) и шире – национальной культуре, формирование толерантного отношения к мировому культурному разнообразию.

Учебно-методическое пособие «Художественно-образовательный справочник «Знаменательные и памятные даты 2022 года» кроме трех основных разделов (памятные даты мирового, национального и краеведческого значения) дополнено методическими разработками для подготовки образовательных и художественных мероприятий, материалами для самоподготовки, саморазвития и профессиональной рефлексии, содержит ориентировочную тематику и формы проведения мероприятий по памятным датам и т.д. [5; 12]. Уникальность ежегодного издания состоит и в том, что кроме перечня юбилейных дат, памятных событий всемирного значения и событий, важных для Украины, справочник содержит юбилей и памятные даты, важные для Ровенского края на Волыни.

Таким образом, художественный справочник «Знаменательные и памятные даты» является эффективным образовательным инструментом для обучения студентов всех художественных специальностей. Пособие направлено не только на ознакомление с важными датами культуры и ис-

кусства, но и на формирование профессиональных компетентностей у студентов, на обогащение воспитательного фактора образовательного процесса, прежде всего через оттачивание навыков профессиональной саморефлексии у студентов художественных специальностей, формирование ценностного отношения к многообразию культур мирового сообщества. Но самое главное – воспитание чувства патриотизма и формирование саморефлексии национального сознания.

Приведем примеры в пользу вышеперечисленных выводов. Студенты и преподаватели активизируются в самостоятельном изучении и популяризации информации относительно исторических культурно-художественных событий и выдающихся личностей родного края, Украины и мира. Заметим, что это позитивным образом влияет не только на теоретическую подготовку студентов, но и на их концертно-исполнительскую деятельность и, что важно – на мотивацию творческого самовыражения и профессиональной самореализации. Таким образом, работа с материалами ежегодного художественно-образовательного справочника, как учебно-методического пособия, углубляет и расширяет междисциплинарные связи, объединяя содержание и изучение таких дисциплин, как история музыки, музыкальное инструментальное и вокальное исполнительство, дирижирование, музыкальное краеведение и фольклор, декоративно-прикладное, изобразительное и другие виды искусства и т.д. Таким образом, пособие создает основу для целостного художественного мышления и позволяет реализовать полихудожественное содержание художественного образования студентов всех художественных специальностей.

Использование студентами и преподавателями пособия помогает планированию и информационной поддержке концертно-исполнительской деятельности творческих кафедр и содержательному наполнению художественных событий университета в целом. Много активностей в направлении культурно-художественного просвещения реализуется студентами и преподавателями, как на базе университета, так и за его пределами: проводятся художественные и образовательно-просветительские мероприятия, тематические вечера, лекции-концерты, спектакли, музыкально-архитектурные путешествия, музыкально-литературные салоны, торжества и др.

Прогностичность изучения и пропаганды знаменательных и памятных дат и событий, как мирового, так и национального (регионального/краеведческого) значения, прежде всего, реализуется в мероприятиях, инициированных и проведенных *авторами* издания. Коротко рассмотрим лишь некоторые из них. Так, кроме культурно-художественных мероприятий юбилейных дат, в 2020 г. был основан *Всеукраинский открытый конкурс молодых исполнителей украинской инструментальной музыки имени Германа Жуковского* (автор идеи и директор В. Прокопчук). Как отмечалось, один из разделов учебно-методического пособия «Знаменательные и памятные даты» имеет краеведческое направление и посвящен именам и памятным датам, касающимся Ровенщины. Издание содержит

информацию о деятелях культуры и искусства Волынского края, в том числе и о Г. Жуковском (1913–1976), украинском композиторе и педагоге XX в., который родился в Ровенской области, в г. Радивилове. Важно, что конкурс его имени предусматривает опору на принципы художественного краеведения: стержневой идеей является популяризация украинской культуры каждым участником, прежде всего – музыкального искусства родного края. Особенно важно констатировать воспитательное значение краеведческого аспекта конкурса: уже на втором году его проведения в конкурсную программу многих участников вошли произведения, которые презентуют их родной край.

Также подчеркнем воспитательную ценность *студенческой научно-проблемной группы Художественного кино-клуба «Выдающиеся музыканты мира»*, действующей на той же кафедре с 2012 г. (руководитель В. Прокопчук). Благодаря участию в кино-клубе студенты погружаются в разные стили музыкального искусства и исполнительства, в дискуссиях познают собственные эстетические и профессиональные предпочтения, оттачивают исполнительское мастерство, учатся создавать аудио- и фильмотеки, развивают культуру межличностного общения и умения диалога (в том числе и профессионального). Приведем пример: студенты знакомятся с содержанием пособия «*Знаменательные и памятные даты*», выбирают даты и имена, которые хотели бы узнать глубже в рамках художественного кино-клуба (например, представитель музыкального барокко Франции Ж. Люлли), определяют общую проблематику и тему мероприятия («*Эпоха барокко в искусстве. Музыкальное барокко*»), определяют формы презентации результатов (написание сценария для мероприятия, подготовка докладов и рефератов о стиле искусства, жизни и творчестве композитора, выбор фильмов для просмотра с его последующим обсуждением (историческая драма «*Король танцует*»), мультимедийная презентация, арт-альбом с образцами искусства французского барокко в архитектуре, живописи, скульптуре, одежде, театре, танце, музыке и т.п.). Все это позволяет участникам глубоко погрузиться в стиль искусства барокко и жизнетворчество композитора, формирует интерес к поисково-исследовательской деятельности и т.д.

Кроме того, художественно-краеведческий подход воплотился в *авторском учебном курсе «Музыкальное краеведение Ровенщины»* (2015 г.) [1] и одноимённом *учебно-методическом пособии* (2021 г.), автор В. Прокопчук [8], знакомящих студентов с музыкальной культурой Ровенской области как полиэтнического историко-этнографического Волынского края. Напомним, что особенности содержательного наполнения указанной дисциплины и ее роли в воспитании студентов художественных специальностей как будущих музыкантов-педагогов, исследователей и пропагандистов культуры родного края, представлены в предыдущих материалах Боранбаевских чтений [10; 11]. Кроме того, материалы учебно-методического пособия «*Знаменательные и памятные даты*» служат студентам как дополнительный информативный материал для выполне-

ния индивидуальных и групповых поисково-исследовательских и учебно-практических задач в освоении курса «Музыкальное краеведение Ровенщины».

Таким образом, считаем, что ежегодное издание «Художественно-образовательный справочник «Знаменательные и памятные даты», трансформировавшееся в художественно-образовательный проект является эффективным инструментом в подготовке студентов всех художественных специальностей с акцентом на формировании культурологической компетентности. Учебно-методическое пособие успешно используется студентами и преподавателями ВУЗа в образовательном процессе, их культурно-художественной деятельности. Разностороннее использование пособия в процессе профессиональной подготовки будущих специалистов доказало его результативность и ценностно-воспитательный потенциал (педагогическая, образовательная, культурологическая, просветительская и общественно-полезная функциональность пособия и проекта). Их реализация обеспечивает глубокое и разностороннее познание учебной информации студентами с выходом за пределы одной дисциплины на основе междисциплинарности и интеграции содержания, с максимальным направлением знаний в практическую плоскость, что особенно важно для формирования профессиональных компетентностей студентов всех художественных специальностей.

Литература:

1. Дикало В. Музичне краєзнавство Рівненщини як навчальний курс: до постановки проблеми. *Нова педагогічна думка: наук.-метод. журн.* 2016. № 2 (86). С. 124–128.
2. Знаменні та пам'ятні дати 2015 року: мистецько-освітній довідник / упор. В.І. Дикало, М.Ф. Смалько, Л.П. Яковенко. Рівне : О. Зень, 2015. 76 с.
3. Знаменні та пам'ятні дати 2019 року : мистецько-освітній довідник / упор. В. І. Прокопчук, М.Ф. Смалько, Л.П. Яковенко; наук. ред. та відпов. за випуск В. І. Прокопчук. Рівне : О. Зень, 2019. 104 с.
4. Мережа асоційованих шкіл ЮНЕСКО. URL: https://aspnet.unesco.org/en-us/Pages/About_the_network.aspx
5. Мистецько-освітній довідник «Знаменні та пам'ятні дати 2022 року»: навчально-методичний посібник. Випуск 8. / упор. В.І. Прокопчук, М.Ф. Смалько, Л.П. Яковенко; наук. ред. та відпов. за випуск В.І. Прокопчук. Рівне : О. Зень, 2022. 308 с.
6. Міністерство закордонних справ України: Участь України у діяльності ЮНЕСКО. URL: <https://mfa.gov.ua/mizhnarodni-vidnosini/yunesco>
7. Організація Об'єднаних Націй: Мир, гідність і рівність на здоровій планеті. URL: <https://www.un.org/en>
8. Прокопчук В.І. Музичне краєзнавство Рівненщини : навчально-методичний посібник. Рівне : О. Зень, 2021. 384 с.
9. Прокопчук (Дикало) В.І. Мистецьке краєзнавство як чинник національно-патріотичного виховання майбутніх педагогів. *Молодь і ринок: щомісячний науково-педагогічний журнал.* 2019. № 12 (179). С. 64–69. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.193520>

10. Прокопчук (Дыкало) В.И. Музыкальное краеведение в подготовке педагогов-музыкантов. *VIII-е Боранбаевские чтения: модернизация исторического сознания как ведущий вектор художественного образования в глобальном мире*: матер. межд. науч.-практ. конф. Казахского национального университета искусств. Астана: «Мастер По» ЖШС, 2019. С. 92–98.
11. Прокопчук (Дыкало) В. И. Национально-патриотическое воспитание будущих педагогов-музыкантов средствами музыкального краеведения. *IX-е Боранбаевские чтения: проблемы обеспечения качества обучения в непрерывной системе художественного образования*: Материалы межд. научно-практической конференции Казахского национального университета искусств. Нур-Султан: «Мастер По» ЖШС, 2020. С. 299–306.
12. Прокопчук В.І., Смалько М.Ф. Мистецько-освітній проєкт «Знаменні та пам'ятні дати»: ціннісно-виховний потенціал. *Мистецтво та освіта*: науково-методичний журнал. 2022. № 1-2 (103-104). С. 57–62. DOI: [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2022-1-2\(103-104\)-57-62](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2022-1-2(103-104)-57-62)
13. ЮНЕСКО: Знаменні дати. URL: <https://ru.unesco.org/celebrations>
14. ЮНЕСКО: Коротко про ЮНЕСКО: Місія та мандат. URL: <https://ru.unesco.org/about-us/introducing-unesco>

Sagatova A.ZH.

FORMATION OF FIGURATIVE AND ARTISTIC REPRESENTATIONS OF CHILDREN'S MUSIC SCHOOL STUDENTS IN THE DOMBRA CLASS

Сагатовая А.Ж.

преподаватель ДМШ № 1 г. Астана

ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ УЧАЩИХСЯ ДМШ В КЛАССЕ ДОМБРЫ

Казахский народный инструмент домбыра давно и прочно занял ведущие позиции в системе музыкального воспитания. Преподавание этого инструмента в детских музыкальных школах (далее – ДМШ) играет важную роль, ввиду того, что это начальная ступень в становлении будущего музыканта, либо просто любителя и ценителя музыки. Важным также является то, что обучение в ДМШ направлено на личное развитие учащихся, реализует их творческий потенциал.

Обучение в классе домбры нацелено и на воспитание интереса учащихся к музыке, желание научиться играть на инструменте и выражать эмоционально заложенные в произведение чувства и настроения. Поэтому задача педагога в ДМШ состоит в умении научить учащегося проявлять личностное отношение к музыке и уметь в исполнительской практике создать собственное представление о его образно-художественном строе.

Настоящая статья посвящена раскрытию вопросов работы над образно-художественным строем музыкальных произведений для домбры и умению пробудить у учащегося создать собственное представление о нем. Эти вопросы будут решаться в контексте отражения специфики развития

образно-художественных представлений детей на начальном этапе обучения, раскрытия некоторые педагогические методов и приемов в процессе работы над воплощением художественного образа произведения. В этом ракурсе также отмечается важность воспитания эмоционального отклика на музыку и творческого потенциала учащегося.

Как известно, основным музыкальным жанром в домбровой музыке является кюй. «Искусство кюя – один из ведущих жанров казахской музыкальной культуры. Кюй является зрелым, высокоразвитым искусством, впитавшим в себя весь этос нации, и главным свидетелем ее славной истории» [1, с.5].

Начальная работа над кюем начинается с развития музыкально-слуховых представлений учащихся. В школьном возрасте музыкально-слуховые представления детей отличаются конкретностью восприятия музыкальных образов. Учащиеся чутко и активно воспринимают ритмику, мелодику. Поэтому в начальной работе над кюем рекомендуется прослушать произведение в аудио-записи, либо в исполнении преподавателя.

Дальнейшая работа над образно-художественным строем строится на раскрытии своеобразия произведения, выявлении музыкально-выразительных средств. Поэтому на занятиях класса домбры необходимо с начальных классов обучать учащихся анализу средств музыкальной выразительности тех кюев, которые они разучивают и слушают. С этой целью можно применять различные методы, такие как сравнение, аналогия, наблюдение.

Например, в работе над кюем Құрманғазы «Саранжап» во втором классе учащимся следует рассказать историю создания произведения. Этот кюй выдающего композитора XIX века был посвящен калмыцкому батыру Саранжапу. С ним Құрманғазы познакомился в астраханской тюрьме. Құрманғазы и Саранжапу удалось сбежать из заключения. В дороге они попадают в дом бедняка. Хозяин принял их с почестями, проявил гостеприимность. В благодарность Құрманғазы сыграл свои кюи. Батыр Саранжап, отдохнув с дороги, собирается на свою родину. Напоследок, Құрманғазы сочиняет ему кюй-посвящение, как знак памяти встречи с замечательным батыром. С тех пор кюй получил название «Саранжап» и распространился по степи как многие кюи Құрманғазы. «Музыка Құрманғазы динамичная, стремительная, заставляет вспомнить мощь и стихийную силу богатырского эпоса; он передал в своих кюях трагические социальные коллизии своей эпохи, силу народного духа, его нестигаемость и жизнелюбие» [2, с.250].

Для учащегося 2 класса важно было представить образ батыра, мужественного, сдержанного, сильного. Созданию образа способствует выявление музыкально-выразительных средств. Мелодия яркая, запоминающаяся, четко структурированная. Этому способствует и ритм, активный и в тоже время равномерный (сдержанное движение восьмыми). Созданию образа батыра способствует и штриховая техника начинающего музыканта. Штрих, название которого заключается в простых движениях вниз и вверх, называется қара қағыс. Именно благодаря энергичному и равномерному движению штриха қара қағыс, активной мелодической линии,

композитор передал сильный дух и решительный характер батыра. Помогает понять образно-художественный строй кюя другая сторона - мелодические мягкие отступления, окрашенные лёгкой грустью и печалью. В них предстают особенные качества батыра: нежность к близким, любовь к родным местам. Можно также усмотреть в кюе взаимосвязь внутреннего содержания с композиционным строением, в котором развитие доходит только до первой сага (первая кульминация). Общая композиционная структура кюя охватывает бас буын (начальный раздел), орта буын (средний раздел), первая сага (кульминация). Такое строение отражает образ сильного и мужественного батыра, глубоко страдающего в неволе и печалющегося о родной земле. Именно на начальном этапе музыкального обучения в классе домбры, когда учащиеся овладевают навыками постановки, усваивают в элементарном виде почти все основные приемы домбровой техники, вырабатывают начальные навыки понимания образного строя кюя, выразительных средств, способствующих созданию этого образа. Этот процесс усвоения первоначальных навыков игры на домбре взаимосвязан с развитием у учащихся многообразных слуховых, метроритмических и музыкально-художественных представлений. Отсюда, в первые два-три года обучения на инструменте домбра начинается закладка фундамента его музыкально-слуховых представлений, знаний и исполнительских навыков. Каждая беседа должна вносить ясность в понимание характера и образного содержания кюя, при этом музыкальные задачи должны быть выражены в звуке, темпе, ритме, штрихе. Конкретное понимание пульса движения, динамические нюансы, исполнительские приемы должны вытекать из характера кюя и помогать ярче раскрыть его образно-художественный строй. Тесное взаимодействие в работе над музыкально-художественным образом и приобретением исполнительских навыков приведет к хорошим результатам.

Большую роль в начальной работе с учащимися в классе домбры играет подбор такого музыкального материала, в котором бы отражались ясные и конкретные музыкальные образы. Такие кюи легче воспринимаются учащимися и обеспечивают его полноценное образно-художественное развитие. Образы тех кюев, которые учащиеся играют в начальной школе, должны быть простыми, понятными, близкими их сердцу. Картины должны изображать такие эпизоды, в которых проявлялись бы чувства, доступные школьному возрасту. Также важно, чтобы такие кюи пробуждали бы в них чувство сопереживания.

Педагоги по классу домбры в первую очередь должны использовать кюи, отображающие важные события в жизни народа, его героическую историю. Также в начальных классах хорошо использовать кюи, отображающие картины и явления природы. В этом случае нужно тщательно подбирать их с точки зрения его воспитательной и художественной ценности. Как известно, в казахской инструментальной музыке, большое место заняли образы животного мира. Например, конь, сопровождающий жизнь кочевника и разделяющий с ним тяготы повседневности, широко

отразился в вокальной, так и инструментальной музыке. «Конь присутствовал во многих национальных обычаях и традициях, таких как: рождение человека, возрастные его переходы, на свадьбе и похоронах. Он был лучшим подарком в любых жизненных ситуациях. Кроме того, жизненная значимость коня предопределила возведение его снаряжения в разряд произведения искусства» [3, с. 177]. В кюях воплощены образы разных мастей скакунов. Перечислим такие произведения – народные кюи «Көк дөнен», «Тепен көк», «Боз жорға», «Шұбар ат», «Телкоңыр», «Сал күрен», Байжігіт «Көкбалақ», Абылай хан «Қара жорға», Абай «Торы жорға», Тәттімбет «Бозайғыр», Дина «Қара қасқа ат» и др.

Так, например, в первом классе обращение к народному кюю «Тепен көк», способствует активизации образного мышления. Воплощение в кюю образа быстрого скакуна, который всегда приходил первым на байге (скачка). Можно начать урок с игры кюя преподавателем и истории создания кюя. Как передает народная молва, кюй написал жигит, скакун которого первым пришел на байге. В этом кюю запечатлилась радость от быстрой скачки, радость победы, радость жизни. В то же время мы слышим в кюю топот скакуна, ритм его движений, Этому способствуют музыкальные средства, которые можно определить вместе с начинающим учащимся. Ритм восьмыми и шестнадцатыми, который стал основным в кюю является для первоклассника незнакомым, так как на сольфеджио шестнадцатые они еще не изучали, Поэтому разговор о ритме начинается с объяснения шестнадцатых нот в исполнительском штриховом движении. Апробируются различные комбинации штрихов кара қағыс: восьмая и две шестнадцатые, четыре шестнадцатые, либо две шестнадцатые и восьмая. Именно эти ритмические фигуры пронизывают весь кюю. Благодаря образному восприятию скакуна и его движения эти ритмоформулы быстро осваиваются. Дополнительным стимулом к пониманию и воссоздания образа скакуна в исполнительстве может послужить художественный метод. В домашнем задании можно предложить нарисовать скакуна, приходящего первым на байге. Рисунок, как наглядное средство, хорошо помогает понять кюю. Также хорошо использовать на уроке прием - собственный показ педагога. Например, работая над приемами звукоизвлечения с начинающими учениками этот прием помогает добиться решения многих задач: осваивать приемы игры, развивать музыкальный слух и образное восприятие.

В работе над кюем «Тепен көк» необходимо опираться на воображение у учащегося, Оно обычно хорошо развито и имеет большое значение для различных видов музыкально-художественной деятельности, В процессе работы на исполнении кюя обязательно должны присутствовать образы воображения, как например скакуна в данном кюю. Учащийся благодаря своему воображению чувствует и понимает целостный образ кюя. Также важно в работе, что воображение в музыкально-исполнительской деятельности начинающего домбриста опирается на музыкально-слуховые представления. В этом плане помогают зрительные

моменты при методе показа педагогом, двигательные при продуманной работе над ритмом и штриховой техникой. Таким образом включенность учащихся в художественно-творческую деятельность делает процесс работы над образом личностно значимым. В нем развивается воображение, музыкально-слуховые представления, ритм, формируются исполнительские навыки.

На основе вышесказанного можно определить следующие художественные требования к музыкальному материалу, используемому на уроках домбры. Во-первых, они должны быть художественными, эмоционально насыщенными, содержательными, доступными. Во-вторых, обращение к жанру кюй, обладающему богатым содержанием, и зачастую имеющему программное содержание, всегда влечет за собой понимание его структуры и музыкально-выразительных средств. Поэтому в начальных классах это должны быть более простые структуры: кюй с одной сага, кюй с транспозицией.

Важно, чтобы уроки домбры способствовали тому, что учащимся нравилось заниматься. В этом большую роль сыграют занятия, направленные на развитие музыкально-исполнительских навыков и образно-художественных представлений учащихся. Ведь работая на кюем, преподаватель поясняет его образное содержание, характер, обращается к истории создания произведения (легенде). В этом процессе внимание к образному содержанию кюя будет способствовать хорошему качеству звука, штриховой точности, ритмической четкости, художественному и выразительному исполнению. В индивидуальной форме работы можно сформировать образно-художественные представления опираясь на эмоциональное восприятие учащихся. Именно эмоциональная сторона способствует воспитанию любви к музыке, что является наиважнейшей задачей в системе дополнительного образования.

Таким образом, в классе инструмента домбыра можно применять разнообразные формы и методы работы. Очень важно в начальных классах привить любовь и интерес к музыке, желание заниматься на инструменте. При этом огромного терпения требует развитие исполнительских навыков, развитие музыкально-слуховых представлений, понимание образно-художественного содержания. Эти задачи требуют от самого преподавателя терпения, профессионального мастерства, личностных качеств, обширных знаний и даже умения разбираться в психологических особенностях учащихся.

Умению понимать образное содержание музыкального произведения и передавать эти образы в исполнительской практике задача сложная и долгая. Именно начальные классы служат фундаментом формирования не только исполнительских навыков, но воспитанием эмоционального отношения к изучаемому произведению и понимания его образно-художественного содержания. Каждое произведение обладает своей структурой, образным содержанием, передаваемым определенными музыкально-выразительными средствами, которые преподаватель должен раскрыть учащимся. Постепенно у них

сформируется определенным музыкальный багаж, запас музыкальных и художественных впечатлений, а также умения самостоятельно слышать и анализировать кюй, понимать его образное содержание. В этом отношении большим поспорьем послужат посещения концертов, фестивалей, конкурсов, после которых преподаватель с учащимися может обсудить выразительную и художественную сторону произведения. Так учащиеся постепенно научатся постигать образно-художественный строй кюев, понимать его музыкальное развитие, структуру построения. По сути, стабильное расширение музыкальных впечатлений, углубление эмоциональных чувств, послужат возможности делать обобщения о вопросах структуры кюя, его музыкально-выразительных средства.

Таким образом, на начальном этапе обучения на домбре важно заинтересовать учащихся, вовлечь в заманчивую работу над музыкально-художественным образом, что погрузит их в творческую атмосферу. В радостном общении с музыкой состоится эффективная работа, которая принесет пользу не только учащимся, но и преподавателю. Ведь желание учащихся заниматься музыкой, их стремление научиться игре на инструменте – определяющий критерий в профессиональной деятельности преподавателя ДМШ.

Литература:

1. Есенұлы А. Кюй послание всевышнего. -А: Көкіл, 1997. – 196 с.
2. Мухамбетова А. Проблема древнетюркского субстата в культурах западно-казахстанского кюя и среднеазиатского макома //Казахская традиционная музыка и XX век.-А: Дайк-Пресс, 2002. – С.236-287.
3. Тохтабаева, Ш. Эстетика оформления конских аммуниции казахов //Культура. - № 2 (2). - 2004. - 177-178.

Saparbaeva S.K.

**FORMATION OF STUDENTS CREATIVE ABILITIES
THROUGH" MUSIC " LESSONS**

Сапарбаева С.Қ.,

«Музыка» пәні оқытушысы

№ 1 «Мырзакент» мектеп- гимназиясы КММ,

Мақтаарал ауданы, Түркістан облысы

**«МУЗЫКА» САБАҚТАРЫ АРҚЫЛЫ ОҚУШЫЛАРДЫҢ
ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ҚАБІЛЕТТЕРІН ҚАЛЫПТАСТЫРУ**

Бүгінгі жас ұрпаққа жан-жақты білім беру, тәрбиелеу әрбір ұстаздың басты міндеті. Білім негізі мектепте қаланатын болғандықтан, оқушының жеке тұлғалық күшін дамыту, оның шығармашылық қабілеттерін дамуы басты рөл атқарып отыр. Олай болса, қазіргі ұстаздар қауымының алдындағы үлкен мақсат: өмірдің барлық саласындағы белсенді, шығармашылық іс-әрекетіне қабілетті, еркін және жан-жақты жетілген

тұлға тәрбиелеу. Бұл мақсатқа жетуде ұстаздар терең білімді, әдістемелік жағынан толық қаруланған және жоғары мәдени деңгейі болуы тиіс.

Себебі, ән-күй пәні мұғалімі оқушылардың оқуға ынтасын оятып, олардың қабілеттерінің дамуына жол ашады. Мұғалім алғашқы сабақтан бастап әрбір оқушының жеке ерекшеліктерін, ынтасы мен бейімділігін, оқу мен еңбекке ұқыптылығын ескере отырып оқу үрдісін жүргізуі керек.

Шығармашылық – бұл адамның өмір шындығында өзін-өзі тануға ұмтылу, іздену. Өмірде дұрыс жол табу үшін адам дұрыс ой түйіп, өздігінен сапалы, дәлелді шешімдер қабылдай білуге үйренуі қажет. Адам бойындағы қабілеттерін дамытып, олардың өмірден өз орнын табуға көмектеседі.

Шығармашылық ұғымының жалпы теориясын зерттеген С.Л. Рубинштейн оқушы шығармашылығының ерекшелігі оның сапалы түрде мақсатты әрекет жасауымен анықталады дей келе, шығармашылық, шешімінің нәтижесі баланың өзі үшін жаңалық болса жеткілікті екендігін айтады, яғни баланың шығармашылық өнімді еңбегі оның жеке тәжірибесімен салыстырылады.

Шығармашылық жұмыста, әсіресе, бала қиялының орны ерекше.

Музыка сабақтарындағы шығармашылық сипаттағы сабақтар түрлерін жүйелі ұйымдастыру арқылы оқушылардың танымдық белсенділігі қалыптасып, ұстазы берген ақпаратты, іс-әрекет тәсілдерімен бағалау өлшемдерін қамтитын қоғамдық және ұжымдық тәжірибе тағылымдарын игеріп қана қоймай, оқушы барлық іс-әрекетте шығар-машылық бағыт ұстанады, қабілет білігін ұштай түседі. Бастауыш сынып оқушыларын ән-күй сабақтары арқылы шығармашылыққа баулудың, өзіндік іс-әрекетін ұйымдастырудың түрлері өте көп. Мысалы: дыбыстар арқылы ән құрастыру, өлең құрастыру, мысалдарды, ертегілерді ән арқылы сахналау, ән айту, ертегі мазмұны бойынша ән айту, т.б. [1].

Оқушының шығармашылық қабілетін қалыптастыру дегенді ғылыми тұрғыдан түсіндірудің негізгі қабілет ұғымының мәнін ашудан бастау алады.

Бастауыш сынып оқушысының өз бетімен жұмыс жүргізуі шығармашылық қабілетті қалыптастырудың басты жолы. Бұл ізденіс, ойлау әрекетімен тікелей байланысты. Ол үшін балаға берілетін білім сабақтастықты қажет етеді.

Мектептерде музыка өнері сабағында оқушылардың шығармашылық қабілеттерін дамытудың мазмұнын оқушының қызығушылығы мен мүмкіншіліктеріне қарай қарастырып, ғылыми тұрғыда зерттеп оның жаңаша бағытын жүйелеу, оқушылардың өзіндік бір орындаушылық шеберліктерінің дамуына негіз болады.

Өйткені, кез келген ғылыми жұмыстың нәтижелі болары оның мазмұнының зерттелетін нысанына негізделіп құрылуына байланысты болып келеді. Сондықтан да ән-күй өнерінің мазмұнын дұрыс құрып эксперименттік тұрғыда зерттеп негіздеуіміз қажет. Сонда ғана кез

келген ғылыми жұмыстың мақсаты мен міндеттері нәтижелі жүзеге асады.

Қазіргі уақытта музыкалық білім берудің мақсаты бастауыш сынып оқушыларының рухани-адамгершілік, эстетикалық, көркемдік мәдениетін дамуы деп түсіндіріледі, Бұл мақсат музыкалық білім беруде келесі негізгі міндеттерінің жүзеге асырылуын көздейді:

- балалардың музыкаға деген сезімін, сүйіспеншілігін ояту,- өнер туындыларына эмоционалды-эстетикалық сипатта баға беруін, сезім мәдениетін дамыту;

- оқушыларды халықтық, классикалық, жаңа кезең музыкасымен, әсіресе аса бай форма мен жанрадағы музыкаөнері туындыларымен таныстыру;

- өмірмен рухани байланыстағы музыкатуралы білімдерді меңгерту;

- музыкалық қабілеттерін, дағды, іскерліктерін дамыту музыкамен шұғылдану процесінде өздерінің жеке тұлға екендігін саналы түрде ұғындыру;

- ыңдаушылық және орындаушылық, музыкашығаруы импровизациялау іс-әрекеттерін, шығармашылық қабілеттерін дамыту; I

- музыкалық-эстетикалық талғамын тәрбиелеу;

- көркемдігі жоғары музыкамен шұғылдануға деген қажеттіктерін дамыту;

- өз бетімен музыкалық білімін толықтыруға қабілеттілігін дамыту.

Баланың жан-жақты музыкалық дамуы ішкі дүниесін байытады, сонымен қатар музыка өнерін терең және толық қабылдатып қан қоймайды, айналадығы дүниеге, өмірге, адамдарға деген көзқарасын өзгертеді [2].

Бастауыш сынаптарда әруақытта музыкалық шығармашылық ән айту, тыңдау, музыкалық білімділік және музыкалық ырғақ педагогикалық үдерістермен ұштасқан болса ғана, шығармашылық белсенділік нәтижелі болары анық. Сонымен бірге, жоғары сапалы маманданған педагог баланың жас және психологиялық ерекшеліктерін ескере отырып жұмыс жасауға міндетті.

Жоғарыда келтірілген ерекшеліктерді негізге ала отырып, бастауыш сыныптарда музыкалық-эстетикалық тәрбие жұмыстары сабақтан тыс уақытта да беріледі. Сыныптан тыс жүргізілетін жұмыстар балалардың музыкалық қабілетілігін дамытып, эстетикалық талғамын қалыптастыруда үлкен роль атқарады.

Бастауыш мектеп оқушысының бойындағы көркемдік талғам мен шығармашылық ізденіс дағдыларын дамытуда, талантын ұштауда жалпыға бірдей білім беретін мектептердегі көркемөнерпаздар үйірмесі мен музыкалық көпшілік жұмыстардың тәлім-тәрбиелік маңыза ерекше. үйірмелерде оқушылар музыка сабағында алған білімін кеңейтіп, орындау дағдыларын тереңірек меңгеруге мүмкіндік алады. Бірақ,

музыкалық тәрбиенің сыныптан тыс түрі жалпыға бірдей міндетті емес. Бұл жұмыстарға оқушылар өз тілегі бойынша қатыстырылады және олардың бейімділігі ескеріледі.

Қазіргі таңда бастауыш сынып оқушыларын жан-жақты қалыптасқан, шығармашыл етіп жетілдіру басты мақсаттарымыздың бірі. Бұл мақсаттарымыздың жүзеге асуына өз септігін тигізетін бірден-бір пән ол музыка пәні болмақ. Адам тұлға болып тумайды, қалыптасады.

Адамның дамуы – ішкі және сыртқы жағдайлардың әсерлерімен қалыптасатын күрделі, ұзақ мерзімді, қарама-қайшылықты үрдіс. Тұлғаның қалыптасуы мен дамуы үш факторға тегі, ортасы және тәрбиесіне байланысты. Өзін қоршаған ортамен қатынасы арқылы адамның табиғи мәні ашылып, жаңа қасиеттері қалыптасады. Музыка сабағы оқушылардың шығармашыл болып өсуіне бірден бір негіз болатын пәндердің бірі.

Музыка арқыла оқушыларға эстетикалық тәрбие беруге болатындығын ғалымдар өз еңбектерінде талай рет зерделеген. Тәрбиенің сапасы тәрбиешінің жұмысты мақсатты, жүйелі, кәсіби шеберлікпен жүргізуіне байланысты. Музыка сабағында бастауыш сынып оқушыларына музыканың әсерлі үнімен білім беру арқылы шығармашылыққа баулуға толық негіз бар.

Тұлға – біртұтас жүйе. Біртұтас жүйе ретінде адам өзін-өзі дамытып отырады. Музыка пәнінің негізгі мақсаттарының бірі – тұлғаны біртұтас жүйе ретінде тәрбиелеу. Тұлға – сана иесі. Шығармашыл адам – жасампаз тұлға. Өзін, айналасын, қоғамды жаңартып отырады

Баланың шығармашылық қасиеттері кішкентайынан көріне бастайды, себебі, шығармашылық бала дамуының қалыпты жағдайы.

Алайда шығармашылыққа бейімділік бірте-бірте жоғала бастайды, ол балаға да қоғамға да кері әсер етеді. Шығармашылықпен тұрақты және саналы айналысатын және өз мүмкіндігін жүзеге асыра алатын адам өмір талабына, өзгермелі еңбек шартына, өзін-өзі тәрбиелеуге, өзін-өзі жетілдіруге тез бейімделеді. Музыкалық білімнің өзі осы ұғымдардың жүзеге асуына мол үлесін тигізеді.

Музыка өнері – адамзат қауымының пайда болуымен бірге қалыптасып, қоғам дамуының барлық сатысында өмірлі мәні зор тәрбиелік қызмет атқарып, бүгінгі күнге жеткен сарқылмас рухани қазына. Қоғамдағы мәдениеттің деңгейіне, өндірістік қатынастардың, өндірістік күштердің дамуына сәйкес, оның мақсаты мен мазмұны, сипаты, әдіс-құралдары, тәрбие формалары белгілі бір өзгеріске ұшырап отырады. Музыка өнерінің дамып, қалыптасуына жасалған ретроспективтік талдау және археологиялық мәліметтер музыкалық тәлім-тәрбиенің қоғам дамуының деңгейіне тікелей байланысты болғандығын дәлелдейді.

Музыкалық тәлім-тәрбие адамзат қауымының түрлі іс-әрекеттерінде, ойын-сауықта, еңбек ету әрекеттерінде берік орын алып отырады. Ол қоғамның мәдениетін, әлеуметтік тәжірибесін жеткізудің құралы болуымен қатар, сол қоғамның дамуына, музыкалық білімнің жинақта-

луына, адамдардың өмірі әрекеттерінің түрленуіне байланысты әлеуметтік категория ретінде өзі де үнемі дамып, қалыптасу үстінде болды.

Музыка аспаптарына үйрету сабағы музыка сауаты мен ән үйрену сабағы методикасы сабақтары мен тығыз байланысты жүргізіледі. Жеке музыкасабағының оқытушысы график бойынша басқа да оқытылатын пәндермен сабақтастыра өтуі қажет .

Ән салу, музыкалық шығармаларды түрлі аспаптарда орындау физиологиялық процесс болғандықтан, балалардың дене тәрбиесіне, денсаулығына жағымды ықпалын тигізеді. Осындай іс-әрекетпен жүйелі түрде шұғылдану өкпедегі оттегі алмасуын белсендіріп, дауыс апаратының, дем алу органдарының шымыр да, икемді жетілдіруіне, жалпы денсаулығының жақсы болуын қамтамасыз етеді.

Ән салу, музыка тыңдау адамның тонусын, яғни жүйке жүйесі мен бұлшық еттерінің физиологиялық жағдайдағы күш-қуатын арттырады. Отырып немесе түрегеп ән салу процесінде дене бітімін, басты, қолдарды дұрыс ұстауға дағдыландыру сияқты талаптарды қойылуы балалардың дене қозғалысы мәдениетіне қалыптастыруға көмектеседі.

Музыкалық есту қабілеттердің дамытуға бағытталған жүйелі түрде жүргізілетін жаттығулардың да мәні зор. Ондай жаттығулар жасау барысында оқушылар тек дыбыстардың биіктігі мен ұзақтығын, тембірін күшін бір мезгілді немесе бірізділікпен сабақтаса етілетін дыбыстар кешендерін ажырату қабілеттерін иелейді. Сөйтіп, есту рецепторларының қызыметтері белсендіріледі.

Басқа да өнер түрлері сияқты музыка – танымдық процестерді белсендіру құралы. Музыкалық шығармаларды тыңдау, ойнап үйрену, орындау барысында оқушылардың өмір тәжірибесі байытылады, болмысты байыту өрісі кеңейді, ойлау процесі жеделдетіледі. Музыка мен қарым-қатынаста болу әуен-саздың өзара байланысын, мәнерін, бірізділіктегі құрылымын (әуенді образды қабылдау), сонымен қатар шығарманың түрлі фактураларының айырмашылықтарын (гомофония, полифония) танып білуге көмектеседі. Оқушылардың музыкалық іс-әрекеттерінде дамитын ойлаудың осы сферасы олардың болмысты тануына көмектеседі, дүниетанымын кеңейтеді, ақыл-ой қабілеттерін жетілдіреді. Қиялдың, фантазияның дамуы - тәлім-тәрбиенің маңызды жақтарының бірі. Осы ретте бала қиялын шарықтатып, арман-мақсатының өресін биіктетуде, шығармашылыққа жетелеуде музыкалық маңызы зор.

Музыкаэстетикалық тәрбиенің маңызды бір бөлігі бола отырып, жеке тұлғаның ақыл-ойы мен дене бітімін жетілдіріп, жан-жақты өмір тәжірибесін кеңейтуге қызығушылық біліктілігін және ойлау қабілетін дамытуға, шығармашылық іскерлікке тәрбиелеуге мүмкіндік туғызады, оқушыларды халықтық музыкаға баулиды.

Эстетикалық тәрбиелеу көркемдік әсер етуге тірелмейді, оның құралдары алуан түрлі, ол өнер, оның ішінде музыкасол құралдардың бірі ғана. Бірақ мұнда өнердің, оның ішінде музыканың атқарар рөлі ерекше [3].

Әдебиеттер:

1. Ахтанова С. Өн- күй өнерінің дүниетанымды қалыптастырудағы әсері // «Білім» Ғылыми-педагогикалық журнал. – Алматы, 2008. №2 (38). -12-18 бб.
2. Дүйсембінова Р.Қ. Музыкалық білім беру педагогикасы. – Талдықорған: І. Жансүгіров атындағы Жетісу мемлекеттік университеті, 2006ж.- 216 б.
3. Момыңұлы П. Музыкалық эстетикалық тәрбие. -Алматы: ҚАЗақпарат, 2000ж.-272 б.
4. Сүлейменова Р.Ә., Жұмалиева Г.Ф. Музыка пәнін оқыту әдістемесі (бастауыш сыныптарға арналған): Оқу-әдістемелік құрал.-Астана: Фолиант, 2008ж. - 232 б.

Saparbaeva U.A.,

Bishanov M.B.

FEATURES OF THE LANDSCAPE GENRE

Сапарбаева У.А.,

Бишанов М.Б.

«Көркем еңбек» пәнінің оқытушылары

Б. Момыңұлы атындағы № 6 мектеп-гимназия

Жетісай қаласы, Түркістан облысы

ПЕЙЗАЖ ЖАНРЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Табиғат көрінісі бейнелеу өнерінің жеке дара өзіндік ерекшелігі бар жанры болып табылады. Сондай-ақ бұл жанр, жанрлық сюжеттік және тарихи туындыларда да негізгі роль атқарады. Болашақ мұғалімдер табиғат жанрымен жан-жақты таныс болуы тиіс. Француз тілінен аударғанда пейзаж сөзі «табиғат» дегенді білдіреді. Дәл осылай көркем сурет өнерінде негізгі мақсаты табиғи немесе адамның өзгертуімен табиғатты көрсетуі болып табылатын жанрды айтады.

Сонымен қатар, пейзаж көрермендерге табиғатты көрсететін графика немесе суретте нақты көркем бейнелеу. Мұндай бейнелеудің «кейіпкері» табиғи немесе автордың ойлауымен шығарылған табиғат мотиві болып табылады. Табиғат көрінісін бейнелеудің тарихына үңілсек, ол сонау неолит дәуірінде алғашқы шеберлер үңгірлердің қабырғаларында өзен, көлдер, ағаштар мен тасты кесектерді сұлбалы түрде бейнеледі.

Пейзаждың мазмұны, оның сұңғаттық әуені композициядан, натураның көркемдік тұтас көрінуі, композициялық пластикалық қатынастағы және колориттегі басты таңдаудан айырғысыз. Сондықтан пейзажбен жұмыс сюжет композициясын кеістіктегі ортаңғы, алдыңғы және қашықтықтағы жоспарларды іздеуден басталады. Бұл сәтте көзқарасы таңдау мен қағаз немесе кенеп форматын анықтау маңызды.

Бейнелеу өнері шығармаларын жақсы дәрежеде қабылдау үшін балада өнердің өзінің бейнелеу тілін түсінетін дамыған қабілет болуы қажет. Өнерді қабылдау балада арнайы үйренуді қажет етеді. Бұл жағдайда ол үшін бейнелеуді алғашқы міндет бейнелеуді шындықтың көрінісі ретінде қабылдау болады.

Этюд әрдайым талапкер суретші творчествосының басы мен аяғы бола бермейді, көбіне ол өз композициясын сюжетті картинаны жасауға ұмтылады.

Ломакин Ю. пейзаждары бізді табиғатқа басқаша қарауды үйрете отырып, жеріміздің сұлулығын түсінуге, онымен рахаттануға тәрбиелейді. Суретші шығармашылығында оның барлық шығармаларына тән нәрсе ол пейзаждық жанр екенін айта аламыз. Оның бірнеше пейзаж жанрындағы шығармаларын атап өтуге болады «Алтай сериялары», "Жайлау", «Горная река», «Аксу» және көптеген тау пейзаждары.

Суретшінің бірінші пейзажы кескіндемесінің сериясы Самарқанға арналды. Бұл қала пейзаждарында Ю. Ломакин ескі ескерткіштерге назар аударады. Оның полотноларынан үздік шеберлер туындыларын көруге болады.

Самарқанның көне тарихын нақты даралықпен материалдық нақтылықпен бере алған. Самарқан пейзаждарының тұйық кеңістігі сол өмір сүру ортасын білдіреді. Ломакиннің кеңістіктік құрылымының сипаты күнделікті өмірмен біте қайнасып кеткен.

Оның кеңістігі картиналық жазықтық шегімен бағынышты, композиция оған бөлінген ортаға үйлесімді орналасқан. Самарқанд пейзажында кеңістік нақты шекарамен белгіленген [1].

Түпкі ой пісіп-жетіліп, айқындалып, болашақ шығарма туралы қандай да бір нақты көз алдына елестету пайда болған кезде, оны бейнелеу жолдарын іздестіру, эскиздерді компоновка жасау басталады. Оның үстіне барған сайын сындарлық пен терендікке ие болса отырып, түпкі ой да дамып, тереңдеп, өзгере береді. Әрине, сюжеттік түпкі ой бейнелеу шешімінің элементтерін композиция негізі мен колоритті қамтуға тиіс.

Эскиз жасау үстіндегі бастапқы жұмыста негізгі идеяны қалайша тереңірек ашуға болатынына баса назар аударылады. Адамдарды, пейзаж элементтерін, түрлі аксессуарларды компоновка жасауда, алғашқыда детальдардың мәнін ашпай-ақ, басты нәрсе іздестірілуге тиіс.

Мұнымен қатар түстік, колористік талдамалар жүріп отырады. Суретші түстік құрылысты, негізгі түстік дақтарды, олардың арақатынасын ойластырады, кейде тіпті алдын ала холстың пәлендей фигура үшін жарық, көлеңке, жартылай өң-түс қалай болуға тиіс екенін анықтайды.

Суриковтың В. жазбалары сақталған, оларда ол картина жасау үстіндегі жұмысқа кіріспес бұрын, мысалы, жібек қандай түсті болуға тиіс екенін, белгілі бір силуэт қалай көрінетінін, кілемдер қандай болатынын және т.б. сөзбен белгілеп отырған. Ойластырылған полотноға суретші көп мөлшерде дайындық этюдтарын салады. Үздіксіз көркемсуреттік жазба, бақылауларды жинау жүріп жатады.

Эскизде табылған композиция негізінен суретшіні қанағаттандырған кезде, ол өз эскиздерін торлар бойынша үлкейте отырып, картон деп аталатынды жасайды. Бұлай үлкейту көптеген нақтылаулар мен

өзгерістерге түрткі болады. Картон түзетіліп, сурет одан холстақа ауыстырылған кезде тікелей картина жасау үстіндегі жұмыс басталады.

Толып жатқан ондаған және тіпті жүздеген этюдтер салып болғанына қарамастан, картинаны тікелей жасауға кірісе отырып, суретші мұның әлі де жеткілікті емес екенін аңғарады, жиналған материал оған толық емес, үстірт, тіпті қарама-қайшы сияқты болып көрінеді.

Картинаны бастауға бел байлау үшін көптеген этюдтар керек болса, ал күш-жігер бағытын да, көлемді де, сапаны да, материалдар құрылысын да өктем мәжбүрлеп таңатын болашақ шығарманың алғашқы контураларын түсірген кезде олар одан да көбірек керек». Типтеудің, кейіпкерлерді топтастырудың, суреттің, бояу үйлесімдерінің сарқылмас көзі бола отырып, натура сурет салушыға үнемі көмекке келіп отырады.

Оқтын-оқтын суретші полотно жасау жұмысын қоя тұрып, онан кейін қайта оралу және тың көзбен қарау үшін, басқа бірдемемен айналысады.

Осы айтылғандардың бәрі тек жанрлық картиналарға ғана емес, сонымен бірге азды-көпті дәрежеде портретке де, пейзажға да, натюр-мортқа да қатысты [2].

Натюрморт, интерьер, пейзаж жасау үстіндегі жұмыс процесі де осыған жақын. Түпкі ой, постановка, көру нүктесін іздестіру, қайта компоновкалау немесе пейзаж жасау, құрастыру көптеген әсерлер мен этюдтердің негізінде жүргізіледі. Көп жағдайда И.Левитанның, А. Рылловтың пейзаждары осылай жасалған.

Тіпті заттың өзіне қарап пейзаж-картинаны тікелей орындаудың өзі көрген нәрсені ой елегінен сан қайтара өткізумен, оны жөндеп, түзетіп отырумен қатар жүреді. Картина жасау үстіндегі жұмыс процесі жалпынама айтқанда бұл процесс ұзақ әрі қиын, мұнда жеңіл жол жоқ, мұны суретшілер түсінеді.

Таңғанарлық сияқты болғанымен айта кетелік, өзіне қарап тұрып пейзаждың суретін салу жаңа бастаған суретші үшін натюрморттың, тіпті адамның суретін салуға қарағанда неғұрлым қиын міндет. Бірінші ерекшелік күн мезгілі мен ауа райына байланысты өзгеріп отыратын күшті табиғи жарық.

Сонымен, жалпы және үлкен түстік қатынастар натурадағы негізгі дақ – бұл пейзаждың барлық түстік құрылысын мінезін анықтайтын сұңғаттық негізі. Жалпы және үлкен түстік қатынастан басқа табиғатты тиянақты бақылау қорытындысын, оның тірілігін сезінуді бере білу қажет. Табиғат бояуы өте саналуан.

Шөп пен ағаш, мысалы, жасыл, бірақ табиғатта бұл түстің алуан түрлі реңктері бар. Кез келген объектінің түсі оның көлеңкеде ме немесе таңертеңкі күн жарығы түскеннен әртүрлі болып көрінеді. Көлеңкеде немесе жарықта тұрған заттың түсі арасында айтарлықтай өзгешілік бар. Осы барлық майда, бірақ табиғатқа тән мінездемелерді пейзажда бере білу керек.

Пейзаждық сұңғаттағы шығармашылық табыстың негізі табиғатты тікелей бақылау, сезім және әсер болып табылады.

Композицияны натурадан құрастыру. Натюрморт қойылымы үшін таңдалған заттарға кейбір ұқсастығы бар. Суретші композицияны жасай отырып, мысалы күнмен жарықтанған үйдің қабырғасын жер мен аспанның бір шетімен бе, немесе тек аспан аясынан ғана ма, жанында өсіп тұрған ағашты салсам ба екен, немесе композицияда оның керегі жоқ па деп ойланады.

Балаларды қылқаламмен бояуды ұқыпты алуға, оны басқа бояуға бағытырар алдында барынша ұқыпты түрде шаюға, үйрету керек. Акварельмен жұмыс сурет салмас бұрын (қажетінше қаныққан ба, өте ақшыл емес пе екен. Керісінше үнгірт емес пе) бояу немесе су қосып, те содан кейін қазазға сурет салып, қажетті деп тапқанда түс түрін байқап көрумен да байланысты.

Бұл үшін керекті реңктегі жаңа түсті аралыстырып шақыруға бояу тақтайшасын (палитра) керек етеді. Бояу тақтайшасы ретінде сақталынған сырлы кірпіш, ақшыл түсі жұмсақ балшық кесегі табақ немесе кішкене тәрелкені де қолдануға болады. суреттегі түстер таза шығу үшін, сабақ барысында балаларды, керектігіне қарай, суды ауыстырып отыруға үйрету керек. Сол мезгілде, егер келесі түсті сол бояумен салатын болса, балалардың қылқаламды жуып тазартуын да қадағалап отыру керек.

Балаларға қарындашқа орташа салмақ сала отырып сурет салу қимылдарын қайталау онан әрі жүргізіледі.

Сондай-ақ үйретуді болмашы сызықтар жүргізуден бастау қажет; бұл әсіресе даярлық суреттер салу жұмысы барысында, оны салу үшін өте дәл сызықтар, керекті форма іздеп табуға мүмкіндік береді. Сондай-ақ жүргізілген болмашы сызықтар суреттегі дәл еместікті түзетуге мүмкіндік береді. Сонымен бірге, салмақ салудан қажетті кезде күшейтілген түс алудың құрылы ретінде пайдалана отырып, өз еркінше салмақ салу дағдысын тәртіптеу де керек.

Балаларды сурет салуға үйрете отырып, оларды бояудың қажеттігін ұмытпаңдар. Жыл аяғанда балалар (форманың) нұсқасы шамасындағы, саңлаусыз, нұсқа сызығының сыртына шағын кетпей, бір бағыттағы сызықтар (бояп болған кездегі сызықтар) салуды үйренуге тиіс, ал қарындашқа түсетін күш салмағын тәртіптеу, бейнелеу мақсатына (мұндағы бейнеленген жекеленген заттар мен суретті бояу қажет, анығырақ болу үшін қарындашқа салмақты

Көркемдікке және сұлулыққа бағыт беру үшін эстетикалық танымның маңызы өте зор. Эстетикалық таным бұл өмірдегі еңбектегі және табиғаттағы сыртқы әдемілік пен нағыз сұлулықтың арасын ажырата білу, өнер шығармаларына жоғары талап қою.

Эстетикалық танымның дамуына көбінесе өнер үлгілерін қабылдаумен, не тегінде шығармашылықпен байланысты іс-әрекеті мүмкіндік береді.

Қазіргі жағдайда біздің қоғамдық өміріміздегі қажетті мәселенің бірі- баланың эстетикалық белсенділігін тәрбиелеу. Ол әдемілікті сезіп және оның заңдарын түсініп қана қоймай, осы заңдар бойынша өзін қоршаған айналаға өзгеріс жасауы қажет. Өмірге енген эстетика адамды сүйсіндіреді

Өнер жастарды қуанышқа бөлейді, жігерлендіреді, олардың идеялық жағынан баюына игі әсер етеді. Өнер мен әдебиет адам санасына белгілі көзқарастарды әр түрлі құралдар арқылы яғни кескіндеме, жанр, пейзаж енгізіледі.

Педагогикалық сурет арқылы көрсетілген жұмыс заттың көлемі мен графика немесе кескіндеме арқылы көрсету оқушыға түсінікті болуы керек, ол үшін мұғалім оқушылардың жас ерекшеліктерін, мүмкіндіктерін жақсы білу қажет. Жалпы білім беретін мектептерде оқушылар қабілеттеріне қарай бөлінбей бірге оқытылатындықтан да сыныптарда бейнелеу өнеріне қабілеттері әртүрлі балалар кездеседі. Сондықтан да мұғалім оқушылармен жұмыс барысында әр оқушының өзіндік мүмкіндігін ескере отырып, жұмысын жоспарлауы тиіс.

Сабақ барысында белгілі суретшілердің шығармаларының репродукцияларын көрнекілік етіп пайдаланудың жалпы білімдік және тәрбиелік мәні зор. Оқушылар белгілі суретшілер шығармаларының қарапайым қарындашты, тушты пайдаланып ақ тамаша заттар бейнесін, табиғат көріністерін бейнелеуге болатындығын көреді. Шығармада көңіл-күйді, мезгілді көрсетудегі майлы бояудың, акварельдің, гуаштың, көркемдік мүмкіндігін таниды [3].

Әдебиеттер:

1. Аманжолов С.А. Бейнелеу өнерін оқыту технологиясы - Астана: 2016 ж.
2. Ғалымбаева А. Сурет техникасы - Алматы: Өнер, 2012ж.
3. Әлмұхамедов Б., Балкенов Ж. Сурет салу және бояумен жұмыс істеу әдістері- Алматы: Мектеп, 1987ж.

Tumanova Gulzada, Pleubayeva Balzhan

METHODOLOGY OF EDUCATION OF MUSICAL CULTURE AMONG STUDENTS OF UNIVERSITIES OF CULTURE AND ART

Туманова Г.А.,

старший преподаватель,

Плеубаева Б.С.,

кандидат педагогических наук, зав кафедрой «Искусство и музыка»,

Университет им. Ж.А. Таиенева, г. Шымкент

МЕТОДОЛОГИЯ ВОСПИТАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ У СТУДЕНТОВ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

В настоящее время развитие музыкальной культуры у студентов высших учебных заведений является мощным источником воздействия на их дальнейшее полноценное развитие трудовой деятельности. Музы-

кальное воспитание - важная составляющая эстетического воспитания человека.

В музыкальном развитии учащихся актуальным является развитие их музыкальных способностей, так как музыкальная деятельность это наиболее доступная форма музицирования и самовыражения. Музыка, помогает выразить каждому человеку свои чувства, настроение, что активизирует его мироощущение и заряжает жизненной энергией. В статье дается характеристика методологических подходов, составляющих основу процесса формирования музыкальной культуры у учащихся как важной составляющей эстетического воспитания. Эффективность воспитания музыкальной культуры во многом зависит от того, насколько правильно определены теоретико-методологические основания данного процесса, поэтому целью нашей статьи послужило раскрытие методологических подходов, обеспечивающих научную обоснованность данного процесса. В данной статье мы попытались раскрыть три основных аспекта методологии воспитания музыкальной культуры: системного, культурологического и интегративно-деятельностного.

Современная система высшего профессионального образования, после модернизации и реализации государственных стандартов, направлена на формирование высокоинтеллектуальной, духовно богатой, толерантной, профессионально мобильной личности, владеющей общечеловеческими нормами нравственности, культуры, здоровья и способной обеспечить устойчивое повышение качества собственной жизни и общества. Мы разделяем мнение ученого А.М. Новикова о том, что «образование - это развитие жизненного опыта человеком, то есть построение своего образа окружающего мира и образа своего “Я”, обретение своего места и роли в этом мире» [9], а также его мысль о том, что культура – основание содержания [8]. Преобразования жизни культурного общества, стали условиями выявления и развития у подрастающего поколения творческого потенциала, что актуализировало интерес к проблемам формирования общей культуры у представителей современного мира и с формированием музыкальной культуры у молодого поколения в том числе. На современном этапе общественного развития важным направлением повышения уровня культуры является создание духовнонравственного образа человека.

Важное значение в педагогических исследованиях в современных условиях приобретает проблема определения научных целей - методологических подходов, обеспечивающих успешность формирования музыкальной культуры у студентов обучающихся в сфере искусства. Термин «методологический подход» в научной педагогической литературе определяется по-разному. Н. Стефанов данное понятие трактует как «совокупность принципов, характеризующих общую цель и стратегию деятельности» [1]. По мнению других исследователей И.В. Блауберга и Э.Г. Юдина методологический подход играет роль «методологической ориентация исследования» [2].

Методологический подход в педагогическом образовании - это целостность взаимосвязанных элементов идеи, цели, метода, формы, приёма, способа органично выстроенной на основе доминирующей установки, выполняющей систематизирующую функцию в построении учебного процесса. В данной статье мы будем придерживаться понятия «методологического подхода» как системы принципов и методов проектирования и изучения, организации образовательного процесса, где важную роль играет методологическая ориентация исследования, с точки зрения, которой рассматривается объект изучения. В современных исследованиях данное понятие характеризуется как «методологическая ориентация исследования, представленная совокупностью принципов, определяющих исходную позицию исследователя и основные направления исследования» [4].

Изученная нами научная литература позволила определить комплекс подходов, составляющих методологическую основу исследования проблемы формирования музыкальной культуры у учащихся. Из данных положений мы определили три главных методологических подхода: системный, культурологический и интегративно-деятельностный подходы. Важным послужило то, что сама взаимосвязь данных подходов определяется специфическими функциями, которые реализует каждый из них:

1. Культурологический подход - раскрывает музыкальную культуру, с точки зрения культуры, понятий, норм, ценности в жизни человека;
2. Системный подход - обеспечивает комплексное изучение сложных педагогических объектов и получение целостного представления о феноменах музыкальной культуры и процессе формирования данного качества;
3. Интегративно-деятельностный подход - позволяет осуществлять образовательный процесс с позиции взаимодействия разных видов музыкальной деятельности.

На научном уровне в качестве методологического основания в проблеме музыкального воспитания учащихся выступает культурологический подход, который включает в себя образовательные, социальные явления с точки зрения культуры, степени общественных норм, духовно-нравственных богатств, накопленных человечеством в течение социальной культурной жизни. Философская сторона значимости культурологического подхода изложена в трудах известных ученых, впервые у Л.А. Рапацкой, которая опиралась на теорию и практику музыкального образования, выделяя данный подход; В.В. Бахтина, который характеризует данный подход как особо важный в воспитании эстетически-нравственного содержания и культурного вектора; Е.В. Бондаревской, которая рассматривает данный подход в развитии педагогической теории, практики и выделяет культурологический аспект музыкального образования из приоритетных целей развития личности и культуры человека [9]. Достаточно точно дает определение данному подходу в своих трудах Л.А. Закс, отмечая подход в сознательной ориентации на выявление и анализ основы теории культуры музыки во всех основных аспектах [10].

В.А. Доманский дает определение культурологического подхода через основные аспекты освоения учащимися жизненных ценностей через культуру, духовное развитие, подготовка учащихся к трудовой деятельности через культурное развитие [11].

Применение культурологического подхода в качестве методологического основания изучения проблемы формирования музыкальной культуры обеспечивает:

1. направленность образовательного процесса на развитие общей и музыкальной культуры у обучающихся;
2. позволяет ввести компоненты духовной культуры в общую систему музыкального образования, включающие казахскую традиционную культуру;
3. создает условия для увеличения культурно-ценностной мотивации деятельности учащихся в системе эстетического воспитания.

Наиболее глубокое и полное изучение музыкальной культуры общества, возможно на основе системного подхода, который, раскрывая взаимосвязь структурных элементов системы, дает возможность познать эту систему в расщепленном виде. В результате направленной педагогической деятельности во время изучения внутренних и внешних свойств и связей педагогического объекта, обеспечивается целостность системного подхода. Применение системного подхода подразумевает изучение всех факторов, влияющих на педагогическое явление. По мнению М.С. Кагана, «предметный аспект системного исследования предполагает решение двух взаимосвязанных задач: во-первых, выяснение того, из каких элементов (компонентов, подсистем) состоит изучаемая система, и, во-вторых, определение того, как эти элементы между собой связаны» [4]. При применении системного подхода важно также «установить необходимость и достаточность выделяемых связей для существования, функционирования и развития системы; выявить различия субординационных (разноуровневых) и координационных (одноуровневых) отношений между элементами системы» [5].

Применение данного подхода в качестве методологического основания позволяет:

1. выделить функциональные (функции системы в целом и ее отдельных компонентов) и структурные (мотивационно-целевой, содержательно-деятельностный, организационно-методический и диагностико-корректирующий) компоненты системы формирования музыкальной культуры у студентов.
2. рассмотреть формирование музыкальной культуры у студентов как подсистему в общей системе воспитательной работы;

Важную роль на технологическом уровне методологии играет интегративно-деятельностный подход. Основные идеи интегративно-педагогической концепции в педагогике предложены в трудах Н.В. Ипполитовой, И.П. Яковлева, и других. Интегративный подход на содержательном уровне, помогает решить следующие задачи: способствует развитию

личности учащихся; раскрывает их потенциал; создает психолого-педагогические условия для самообразования и саморазвития; формирует профессиональные навыки и компетенции. Так же отметим, что данный подход рассматривает явления и процессы как сложные комплексные системы, целостность которых достигается на основе взаимопроникновения составляющих их элементов. Интегративно-педагогический подход, создает «целостность» образовательного процесса и развивает системное мышление у учащихся при решении поставленных задач.

Разнообразная по формам, видам и содержанию деятельность обучающихся в аспекте интегративно-деятельностного подхода, в образовательном процессе обеспечивает формирование эстетической культуры. Делая выводы можно заключить, что применение данного подхода в качестве методологического основания позволяет изучить процесс формирования музыкальной культуры у учащихся с позиции интеграции деятельности его субъектов, а также рассмотреть виды музыкальной деятельности в единстве. Формирование музыкальной культуры в процессе педагогической деятельности с опорой на принципы применения данного подхода выделены у Е.Ю. Волчегорской. В своих трудах она выделяет три основных уровня формирования данного подхода в процессе музыкальной деятельности:

1. межпредметная интегративная деятельность, обеспечивающая комплексное изучение музыкального процесса, формирующая способность художественно-образного мышления;

2. межличностная интегративная деятельность, обеспечивающая общее сотрудничество, сотворчество и позволяющее настроить ученика на эмоционально-личностное понимание сферы музыкального искусства;

3. внутрипредметная интегративная деятельность, обеспечивающая целостность музыкального процесса, а также продуктивное постижение школьниками восприятия музыки.

Интегративно-деятельностный подход в формировании музыкальной культуры позволяет представить:

1. результат осуществляемого процесса - музыкальную культуру учащихся как единое целое, а самих учащихся в качестве субъектов деятельности;

2. совместную деятельность учащихся и педагога как интегрированную форму соединения опыта и знаний с целью достижения результата, в качестве которого выступает формирование музыкальной культуры личности.

В процессе творчества развивается личность обучающегося и его способности. Различная музыкальная деятельность применяясь в педагогической практике преобразуются и обогащаются. При анализе деятельности, выделяются задачи, преобразующие объекты, средства, их последовательность, которые объединяют все это в единое целое. Музыкальная деятельность, направленная на создание новых духовных ценностей, всегда носит творческий характер, тем самым опосредует повседневную деятельность у учащихся. Она развивает творческий потенциал и позволяет

приобрести новые культурные и эстетические навыки. Источником активности является осознание культурного формирования личности молодого поколения в настоящем и будущем. Музыкальная деятельность осуществляется сознательно, так как учащиеся осознают ее мотивы, средства и цели. Студент, который является субъектом этой деятельности, старается достичь соответствия результата и цели. Таким образом, выделенные нами методологические подходы формированию музыкальной культуры в процессе обучения дополняют друг друга.

Литература:

1. Акимова, О.Б., Чапаев Н.К. Интегративный подход к созданию акмеологически ориентированной системы общепедагогической подготовки педагога профессионального образования / О.Б. Акимова, Н.К. Чапаев // *Философия образования. Образовательная политика.* — 2012. — Вып. 10. — С. 8–16.
2. Блауберг И.В. Становление и сущность системного подхода / И.В. Блауберг, Э.Г. Юдин. — М.: Наука, 1973. — 270 С.
3. Бондаревская, Е.В. Воспитание как возрождение человека культуры и нравственности / Е.В. Бондаревская. — Ростов-на-Дону, 1991 — С. 3.
4. Волчегорская, Е.Ю. Семейно-ориентированное сопровождение музыкальноинтонационного развития детей раннего возраста: монография / Е.Ю. Волчегорская, О.А. Ногина. — Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2015
5. Доманский В.А. Литература и культура. Культурологический подход к изучению словесности в школе. — 2-е изд. — М.: Флинта, 2015. — 368 с.
6. Загвязинский В.И. Методология и методы психолого-педагогического исследования. 6-е изд. — М.: «Академия», 2010. — 208 с.
7. Закс Л.А. О культурологическом подходе к музыке // *Музыка. Культура. Человек.* — Свердловск.: Изд-во Урал ун-та, 1988. С. 9–44.
8. Ипполитова Н.В. Взаимосвязь понятий «методология» и «методологический подход» / Н.В. Ипполитова // *Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия Образование. Педагогические науки.* — 2009. — № 13(146).
9. Ильина Т.А. Структурно-системный подход к исследованию педагогических явлений // *Результаты новых исследований в педагогике* / Под ред. Н.М. Шахмаева. — М., 1977.
10. Ипполитова Н.В. Система профессиональной подготовки студентов педагогического вуза: личностный аспект: монография / Н.В. Ипполитова [и др.]. — Шадринск: Изд-во ШГПИ, 2006. — 235 с.
11. Лопаткин В.М. Интеграционные процессы в региональной системе педагогического образования: монография / В.М. Лопаткин. — Барнаул: Изд-во БГПУ, 2000
12. Петров А. Основные концепты компетентностного подхода как методологической категории / А. Петров // *Alma mater.* — 2005. — М 2. — С. 54– 58.
13. Рапацкая Л.А. История художественной культуры России (от древних времен до конца XX века). М.: Академия, 2008.
14. Стефанов, Н. Мультипликационный подход и эффективность / Н. Стефанов. — М.: Прогресс, 1976. — 251 С.
15. Юдин Э.Г. Системный подход и принцип деятельности. Методологические проблемы современной науки. — М.: Наука, 1978 г. — 391 с.

Khussainova G.A., Osanova Dilnaz
**METHODOLOGICAL ASPECTS OF THE APPLICATION
RHYTHMIC AND PLASTIC ACTIVITY
YOUNGER STUDENTS IN MUSIC LESSONS**

*Хусаинова Г.А.,
PhD, к.п.н., академик МАНПО, профессор,
Осанова Дильназ*

**МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРИМЕНЕНИЯ
РИТМИЧЕСКОЙ И ПЛАСТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ**

Модернизация непрерывной системы музыкального образования, повышение его качества, разработка и внедрение инновационных подходов и перспективных методов в практику обучения – задачи, стоящие перед каждой общеобразовательной школой. В содержании музыкальных занятий с младшими школьниками на сегодня преобладают следующие особенности:

- повышена роль зрелищно-событийных впечатлений по отношению к развитию музыкальных способностей школьников;
- отсутствие разрозненного, неорганизованного музыкального опыта;
- склонность к непосредственному сопереживанию, эмоциональной идентификации в ситуации общения;
- недостаточная вокально-слуховая и двигательная координация;
- гиподинамия;
- слабая пластическая и музыкально- ритмическая деятельность школьников.

Музыкально-ритмические движения школьников - вид музыкальной деятельности, построенный на взаимосвязи музыки и движений, где основой служит ритм. Их цель состоит в углублении и дифференциации восприятия музыки (выделение средств выразительности, формы), ее образов и формировании на этой основе навыков выразительного движения у младших школьников [2]. В самом деле вначале был ритм, и выдающийся педагог- пианист Г.Г. Нейгауз отмечал это и настаивал об этом в своей книге «Об искусстве фортепианной игры»: «Вне ритма и без ритма природа не существует, все видимое и слышимое, равно как и все скрытое и тайное совершается в ритме» [7].

Ритмика - один из видов музыкальной деятельности младших школьников, в котором содержание музыки, ее характер, образы передаются в движениях. Основой является музыка, а разнообразные физические упражнения, танцы, сюжетно-образные движения используются как средства более глубокого ее восприятия и понимания. Движения под музыку издавна применялись в обучении детей в Древней Индии, Китае, Греции [8].

Впервые рассмотрел ритмику и обосновал ее в качестве метода музыкального воспитания швейцарский педагог и композитор Жан Далькроз Эмиль (1865-1950). Перед ритмическим воспитанием он ставил задачу развития музыкальных способностей, а также пластичности и выразительности движений у обучающихся [3].

Особая ценность и жизнеспособность его системы - в ее гуманном характере. Э. Жак-Далькроз был убежден, что обучать ритмике необходимо всех детей. Он развивал в них глубокое «чувствование», проникновение в музыку, творческое воображение, формировал умение выражать себя в движениях [3].

Исследователи музыкально – пластической деятельности в советское время Н.Г Александрова, В.А Гринер, М.А. Румер, Е.В. Конорова и др. особое внимание уделили подбору высокохудожественного репертуара для занятий по ритмике, наряду с классической музыкой они широко использовали народные песни и мелодии, произведения современных композиторов, яркие и динамичные по своим образам. [20,40]

Как показывает педагогическая практика, школьники младших классов имеют хорошую координацию движений при ходьбе, беге, прыжках. По собственной инициативе они с удовольствием импровизируют под музыку, используя прихлопы, притопы, выразительные действия с предметами (мячами, палочками, лентами), простейшие музыкальные инструменты. Им свойственно ощущение единства музыки и движения. Это качество является основой музыкального развития ребенка в процессе музыкально-ритмической деятельности, что было подтверждено в ходе прохождения нами педагогической практики в школе.

Воспитательное значение движений под музыку проявляется и в том, что они активизируют чувство ритма, способствуют углубленному освоению музыкального материала урока. С помощью движений школьники передают характерные особенности произведения. Однако из-за ограниченности времени и, как правило, отсутствия специального помещения для изучения движений, на уроках музыки им отводится незначительное место, используются лишь их отдельные элементы [2].

Согласно характеристики музыкально-пластической деятельности в её основе лежит моторно-пластическая проработка музыкального материала. Она способствует усилению эмоционального воздействия музыки, развитию представлений о средствах музыкальной выразительности, элементах музыкальной речи; движения под музыку помогают проследить развитие музыкального образа. Всё это достигается благодаря приобретенным навыкам и умениям согласовывать движения с музыкой, её характером, настроением [3].

Музыкально-ритмическая и пластическая деятельность детей имеет три взаимосвязанных направления. Первое обеспечивает музыкальное развитие и включает развитие музыкального слуха, формирование умений подчинять движения музыке, усвоение музыкальных знаний. Второе дает правильные двигательные навыки: ходьбы (маршевая, бодрая, спортивная, торжественная,

спокойная, плавная, пружинистая); шага (высокий, на носках, мягкий, широкий, острый, пружинистый, переменный, дробный, хороводный); подскоков (легкие, энергичные); кружения (на носках, сочетание поскока с пружинящим шагом); движения рук (мягкие, энергичные); хлопков (в ладоши - тихо, громко, с размаха, держа руки близко одна от другой, скользящие «тарелками»); построение и перестроение; движения с предметами (с мячом, ленточками, флажками); элементов танца (хороводного, дробного, с переменным шагом, шагом с притопом и т.д.) [2;6;8]

Третье направление обеспечивает формирование умения управлять движениями тела: быстро и точно останавливаться, менять движение и т.д.

В музыкально- пластических движениях музыке отводится ведущая роль, движению - второстепенная. Вместе с тем специалисты сделали важный вывод: только органическая связь музыки и движения обеспечивает полноценное музыкально-ритмическое воспитание детей.

В мировой практике музыкального воспитания по-прежнему используется термин «ритмика», поэтому возможно и целесообразно признать его и в школьном воспитании.

Музыкальные игры и пляски помогают развивать эмоциональность и образность восприятия музыки, чувство ритма, мелодический и гармонический слух, ощущение музыкальной формы, музыкальную память и т.д. у младших школьников.

Сюжеты, образы музыкальных игр и плясок конкретизируют для младших школьников содержание музыкального произведения, помогают более глубоко его переживать. Движения, органически связанные с музыкой, её характером (содержанием), способствуют целостному её восприятию. Отвечая своими движениями на особенности мелодии, ритма, динамики, структуры музыкального произведения, дети начинают чувствовать выразительное значение элементов музыкальной речи.

Большинство движений, на которых построены музыкальные игры и пляски, - это основные движения (ходьба, бег, прыжки, поскоки); они совершенствуются и на музыкальных занятиях, и на занятиях по физическому воспитанию. Движение, связанное с музыкой, всегда сопровождается эмоциональным подъёмом, поэтому оно благотворно влияет и на физическое развитие детей [2]. Каждое упражнения имеет не только двигательные, но и музыкальные задачи.

Как показывает школьная практика, музыкально-пластическую деятельность младших школьников целесообразно планировать следующим образом.

В 1 классе деятельность учителя должна быть направлена вначале на активизацию дошкольного опыта детей, а также освоение движений:

а) танцевальных (дробный шаг, мелкие поскоки, притопы, кружения на месте);

б) физкультурных (бодрый шаг, перестроения, мелкий бег). Затем учитель всё больше уделяет внимание выразительности исполнения движений, тому, чтобы дети осознали их связь с музыкой, формированию

ритмических умений использовать уже знакомые элементы движений в музыкальных играх. Импровизируя, младшие школьники должны чутко реагировать на изменения характера и средств музыкальной выразительности, подчёркивать движением особенности фразировки и т.д. [2;8].

Закрепление представлений об элементах музыкальной речи, средствах ритмической выразительности происходит в творческих заданиях, связанных с импровизацией и драматизацией песен, пьес для слушания.

Говоря о музыкально- ритмической деятельности младших школьников необходимо говорить о наличии следующих аспектов (Таблица 1):

Таблица 1.

<i>Класс</i>	<i>Компоненты музыкально-ритмической, пластической деятельности младших школьников.</i>	<i>Знания и умения, которые формируются у младших школьников в музыкально-ритмической, пластической деятельности.</i>	<i>Содержание музыкально-ритмической и пластической деятельности</i>
1 класс	Усвоение музыкально- ритмических, пластических движений в игре	В игре у школьников развивается чувство ритма, такта, музыкальных слух, память, танцевальные способности.	Учащиеся знакомятся с простейшими видами игр.
2 класс	Продолжается закрепление приобретенных ранее навыков движения и освоение более сложных.	У школьников формируется представление о пульсации сильных и слабых долей в музыке, соотношение двух ритмических единиц, а также они осваивают нотную запись.	Учащиеся начинают разучивать несложные, доступные для них танцевальные движения.
3 класс	Творческий подход в исполнении музыкально-ритмической, пластической деятельности	Школьники способны реагировать на смену движения, на изменение частей, идет активный процесс формирования у них представлений о принципах развития музыки и построения музыкальных форм.	Учащиеся разучивают уже более сложные танцы, со сменной темпа и ритма
4 класс	Импровизация и драматургия.	Идет процесс формирования представлений об особенностях народной музыки	Учащиеся знакомятся с характерными движениями народных танцев

Говоря о музыкально – ритмических, пластических движениях, важно подчеркнуть, что они не могут рассматриваться вне взаимосвязи со всеми элементами урока, вне его темы.

На начальном этапе музыкального воспитания упражнения связаны с формированием у учащихся конкретных музыкальных представлений и применяются в форме игры [1;2;8].

В музыкальных играх дети сначала учатся двигаться в помещении, реагировать на условные музыкальные сигналы, различать звуки по высоте, громкости, отличать тембры простейших музыкальных инструментов. Например, под равномерный бой барабана они бегают по залу, под удар маленького треугольника останавливаются. Очень важно приучить детей бегать легко, заполнять всю площадь и менять направление с любого места при равномерном движении. Во время игры учитель изменяет интервалы между ударами, например треугольника. Это активизирует слуховое внимание учащихся, закрепляет у них реакцию на тембр инструмента. В игре можно предложить им по-разному реагировать на условные сигналы.

«Ритм настолько всемогущ, что сообразно ритму движутся не только руки, ноги, корпус и голова, но также и мышцы голосового и дыхательного аппарата, а также глубоко лежащие мышцы грудной клетки и брюшной полости» Ж.Далькроз [3].

В играх учитель должен следить за тем, чтобы движения были ритмичными, осанка ребят - правильной. Важно стремиться придать игре радостный характер, вносить в неё различные изменения. Если в одном случае дети бегали под музыку с ритмическим сопровождением барабана, то в другом целесообразней чередовать легкий бег на носках с ходьбой или различными шагами (легким танцевальным). Музыка для таких упражнений педагог выбирает по своему усмотрению, но в соответствии с программным материалом по предмету.

«Чувство ритма глубоко бессознательно, рефлексивно. Среди всех музыкальных способностей - ощущения музыкальной высоты, ладового чувства или музыкальной памяти - чувство ритма ближе всего к доцивилизационной фазе развития человека. По крайней мере, бессознательная составляющая в чувстве ритма играет большую роль», Д. Кирнарская [5]. Если первые двигательные-ритмические упражнения у младших школьников носят ориентировочный характер в музыкальных явлениях, то последующие способствуют формированию конкретных музыкально-слуховых представлений.

Готовясь к уроку, педагогу необходимо подобрать музыкальный материал так, чтобы он и по тематике, и по двигательным навыкам отвечал теме урока, углублял и закреплял конкретные музыкально-слуховые представления, музыкальные знания. Немаловажным является вопрос, когда на уроке лучше использовать движения, какие из них целесообразнее предложить детям в начале, середине урока.

«Место чувства ритма в структуре музыкальных способностей следующее после интонационного слуха. Эта очередность означает, прежде всего, очередность историческую: чувство ритма отпочковалось от интонационного слуха миллионы лет назад и выросло из него, образовав самостоятельную структуру. Чувство ритма смыкается с интонационным слухом, выполняя вместе с ним эмоционально-выразительные, содержательные и коммуникативные функции музыкального искусства» Д. Кирнарская [5].

Все ритмические движения учитель должен показать детям, особенно учащимся 1 и 2 классов, так как одно лишь объяснение не дает положительных результатов. Показ движений активизирует эмоциональную реакцию на музыку. В процессе разучивания движений используется образное слово, пояснение, стихотворный текст. Яркое сравнение при объяснении движения помогает учащимся правильно и выразительно его исполнить.

При организации ритмических движений под музыку необходимо широко использовать технические средства обучения. Это позволяет познакомить учащихся с новым звучанием уже известного произведения, дает возможность педагогу следить за качеством исполнения движений и при необходимости корректировать их. Кроме того, используя ТСО, учитель может участвовать в процессе совместного творчества (например, при создании музыкально-игрового образа, инсценирование песен). Готовясь к уроку, он решает, какие произведения лучше использовать в грамзаписи, в чём будет выражаться его роль в совместном творчестве со школьниками.

Чтобы музыкально-ритмические, пластические движения обогащали художественное развитие детей, надо подготовить их к данной деятельности. Поэтому, прежде всего, младшие школьники получают представления о двигательных навыках. После того как учащиеся усвоят упражнения ориентировочно характера, в урок вводятся задания, направленные на формирование умений выявлять, передавать в движениях характерные особенности музыкального образа. Например, под марши различного характера ребята учатся двигаться по-разному: под спортивный - бодро, под игрушечный - легко, шагом на носках, под военный - высоким шагом и т.д.

Простейшими элементами движений являются хлопки и притопы. С их помощью учащиеся могут закрепить представления, например, о длительностях, ритме мелодии.

Освоению ритмического рисунка в движении следует придавать большое значение. Необходимо чаще обращать внимание учеников на остановки, изменения в равномерном движении, пунктирный ритм маршевой музыки.

В музыкально-ритмической деятельности необходимо заботиться не только о развитии музыкальности, но и о культуре самого движения, развитии художественного вкуса детей [4].

С помощью ритмических движений закрепляются и представления о музыкальной форме, принципах музыкального развития. Делать это можно, изменяя направление и характер движения, сопоставляя акустическую окраску

хлопков. Наиболее сложный способ связан с перегруппировками, чередованием действий. Чтобы расширение и сжатие круга дети могли исполнять красиво, их надо учить внимательно, слушать музыку. Расширять круг они учатся, вначале держась за руки, а потом без рук.

Инсценировка музыкальных пьес, песен с помощью выразительных движений не только развивают музыкально-слуховые представления. Они способствуют активизации творческих способностей, формированию художественного вкуса, если учащимся предлагается самим найти движения, соответствующие характеру музыки, и выразительно их исполнить. Обычно для инсценировок используются песни, программная музыка, подсказывающие содержание и последовательность движений. Ученики вместе с учителем находят характерные движения.

Создавая тот или иной образ, младшие школьники передают свое понимание содержания и характера произведения, что было продемонстрировано ими как полученных результатов в ходе прохождения педагогической практики в школе (Таблица 2).

Таблица 2

№	Этапы работы	Результаты ритмической и пластической деятельности младших школьников на уроках музыки	Использованный музыкально-игровой материал
1	Первоначальное знакомство с музыкально-ритмическими, пластическими движениями	Выразительное исполнение музыкального произведения; показ навыков разбора музыкального произведения, высказывания детей; при повторном прослушивании – выразительное исполнение игры	«Эстафета мелодии», «Повторите вместе», «Весёлые шарики»
2	Последовательное разучивание	Внимательное прослушивание музыки; последовательный показ выполнения движений с объяснением педагога; многократные выполнения движений детьми	«Музыкальный телеграф», «Музыкальная ритмичная пальчиковая игра»
3	Закрепление	Объединение отдельных элементов игры; выразительное исполнение детьми игры, исполнение на детском инструменте	«Ритмическая сказка», «Весёлые фрукты»

Заключение. В процессе изучения предмета нашего исследования было определено, что для специфики изучения музыкальной ритмической и пластической деятельности младших школьников важное значение приобретают следующие компоненты природного существования

музыкального ритма: музыкально - художественный образ, интонация, эстетически- нравственный фон музыки, взаимосвязь музыки с другими видами искусства, музыкальная драматургия произведений, эмоциональный мир музыки.

В начале обучения, как и в дошкольном возрасте, внимание младших школьников привлекает лишь внешняя сторона вещей. Внешние впечатления захватывают их. Однако это мешает им проникнуть в суть вещей (событий, явлений), затрудняет и контроль над своей ритмической и пластической деятельностью. Этому способствуют четкая организация действий младших школьников с использованием ритмических и пластических образцов и их методической разработанности.

Литература:

1. Горюнова Л.В., Маслова Л.П. Урок музыки – урок искусства: Книга для учителя. - М.,1989
2. Дмитриева Л.Г., Методика музыкального воспитания в школе. - М., Просвещение, 1989, 206с.
3. Жан-Далькроз Эмиль. Ритм. М.: Классика 21, 2006,248с.
4. Живов В.Л. Теория хорошего исполнительства.- М., 1998- С. 24- 25.
5. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. *Музыкальные способности* — М.: Таланты-XXI век, 2004, 496 с.
6. Медушевский В.В. Дух музыки и дух музыкального воспитания // Искусство в школе. 1995, № 1
7. Нейгауз Г.Г. *Об искусстве фортепианной игры*: Записки педагога. 5-е изд.-М.: Музыка, 1988, 240 с
8. Школяр Л.В. Теория и методика музыкального образования детей: Научно-методическое пособие для учителя музыки и студентов средних и высших учебных заведений. М.: Флинта - Наука, 1999

Yakovenko Larisa

**SELF-REALIZATION AS A SIGNIFICANT FACTOR IN
THE DEVELOPMENT IN THE DEVELOPMENT OF
THE PERSONALITY OF A FUTURE MUSICAL TEACHER**

Яковенко Л.П.,

кандидат педагогических наук, доцент кафедры игры на музыкальных инструментах Института искусств Ровенского государственного гуманитарного университета, Украина

**САМОРЕАЛИЗАЦИЯ КАК ЗНАЧИМЫЙ ФАКТОР
СТАНОВЛЕНИЯ ЛИЧНОСТИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Исследование процессов самореализации личности в современных условиях является одной из центральных проблем психологии и педагогики. Перед государством, общественностью, образовательными и культурно-воспитательными учреждениями стоит задача воспитать инициа-

тивную, думающую личность, способную на творческий подход к любому делу. Поиск и поддержка молодых талантов, забота об их духовном и творческом росте, создание условий для их развития и самореализации в разных сферах жизнедеятельности – цель личностно-ориентированного образования в Украине. Новые ориентиры в подготовке будущих специалистов – с высоким уровнем сформированности компетентности, духовной культуры и готовности к профессиональной самореализации – вызывают необходимость специально организованной учебно-воспитательной системы вуза на основе личностного, ценностно-смыслового развития с акцентом на достижение высоких результатов в профессиональной деятельности и самоутверждения в ней.

Понятие «самореализация» развивалось исторически, еще древнегреческие философы связывали его с самопознанием, развитием собственного духовного начала, потенциальных возможностей личности. В эпоху Средневековья данное понятие рассматривали как духовное самосовершенствование, служение Богу и жизни с ним в гармонии. Философы эпохи Возрождения видели в самореализации процесс качественных внутренних преобразований личности.

В современном образовательном процессе проблема самореализации личности исследуется в многочисленных научных трудах (Л. Коган, И. Кон, Л. Коростылева, А. Маслоу, В. Муляр, Г. Олпорт, К. Роджерс, В. Франкл, Э. Фромм и др.).

В педагогическом контексте проблему профессиональной самореализации рассматривают В. Байлук, А. Ковалева, И. Краснощек, И. Лебедик, Л. Левченко, Н. Лосева, С. Максименко, К. Поселецкая, Б. Сергеева, И. Сирак, И. Шендрик и др.

Весомым является наследие ученых по акмеологии и, в частности, педагогической акмеологии (К. Абульханова-Славская, С. Архипова, Е. Голобородько, А. Деркач, А. Дубасенюк, В. Заикин, Н. Кузьмина, В. Огневьюк, Л. Рыбалко, О. Селезнева, С. Пальчевский и др.).

Проблемы теоретических и методических основ подготовки будущего учителя как самореализации в профессиональной деятельности исследуются в трудах известных ученых М. Кагана, В. Муляра, М. Недашковской, П. Кравчук, В. Шинкарука, В. Шановского и др.

Вопросы разработки методических средств, способствующих самореализации студентов в процессе профессиональной музыкально-педагогической подготовки освещены в научных исследованиях Н. Анищенко, А. Апраксиной, И. Барановской, Л. Коваль, Л. Масол, О. Олексюк, Г. Падалки, В. Ражникова, А. Ростовского, О. Рудницкой, О. Щолоковой и др.

Проблеме профессионально-творческой самореализации учителя музыкального искусства уделяется достаточное внимание и со стороны современных украинских педагогов-исследователей. Среди них – исследования Л. Булатовой, В. Демиденко, О. Зайцевой, А. Зарицкой, О. Олексюк, Л. Рыбалко, Н. Сегеды, С. Сысоевой, О. Экономовой и др.

Термин «самореализация» впервые появился в 1902 г. в Лондонском Словаре по философии и психологии и определялся как осуществление возможностей развития «Я». В Большом толковом словаре современного украинского языка дается следующее определение понятия самореализации: «Самореализация – реализация своего творческого человеческого потенциала» [2, с.1101]. Именно потребность самореализации действительно является сущностным общечеловеческим качеством, но она проявляется не в форме мучительной рефлексии, привлечения внимания к себе и совершенствования своих навыков, а в форме стремления оставить свой след, создав что-то новое [8].

В. Демиденко, определяя самореализацию «своеобразным по собственной инициативе воплощением человеком своих творческих возможностей в жизни» [3, с.31], выделяет следующие этапы развития и становления самореализации:

- 1) осознание человеком своей сущности, своих потенциальных возможностей, прав и обязанностей, мотивов осознания своего Я;
- 2) определение жизненной цели и программы действий ее достижения;
- 3) построение модели деятельности;
- 4) деятельность и самооценка;
- 5) сравнительная характеристика самооценки и оценка деятельности и своего статуса;
- 6) формулирование выводов о перспективах своего Я;
- 7) внесение корректив [3].

Н. Сегеда видит среди основных характеристик этого феномена то, что он основывается на самопознании собственного потенциала, направленности на саморазвитие личности на основании самоопределения, на достижении компетентности, самоорганизации (как мобилизации собственной мотивации, когнитивных ресурсов, поведенческой активности), отождествлении с творческой деятельностью; определяется предметной реальностью социально значимого вклада личности в избранную область жизнедеятельности, ответственностью личности за его последствия [10, с. 8].

Структуру самореализации, как отмечает Л. Рыбалко, составляют: целемотивационная направленность (цель, задачи, потребности, мотивы самореализации, установка на самоосуществление); самопознание (рефлексия, самовосприятие, самоидентификация, самоопределение, самоограничение); самоактуализация (самораскрытие, развертывание сущностных сил человека, самопрогнозирование); процесс самореализации на основе самоактуализации (самопроектирование как первый акт действия, реализация – самоорганизация, самоуправление или самоменеджмент); самосовершенствование (самомониторинг, самокоррекция, саморегуляция, самоконтроль, самооценка); саморозвитие, самовыражение, самопрезентация, самоутверждение [6, с. 28].

Таким образом, самореализацию следует рассматривать в тесной связи с категориями внутреннего «Я» и деятельностью. Двойственная специфика понятия заключается в том, что с одной стороны – это сложный процесс реали-

зации сущностной природы личности, а с другой – динамический концепт, который воплощает всю ее психологическую структуру.

Потребность в педагогах, помогающих интенсивному творческому развитию учащихся, особенно остро ощущается в области музыкального образования. Музыкальная жизнь сейчас переживает свою переоценку и характеризуются такими явлениями, как шквал низкосортной музыкальной продукции, активное развитие субкультур, потребительство в отношении классической музыки, неразвитость музыкального вкуса, потеря авторитета музыкально-творческой и музыкально-педагогической деятельности. Студенты музыкальных учебных заведений в большинстве своем характеризуются неразвитостью самообразовательных и рефлексивных навыков, творческой пассивностью и интересом только к музыкальному исполнительству. Как следствие, богатый воспитательный, образовательный и развивающий потенциал музыкального искусства полностью не актуализируется.

Поиски путей усовершенствования содержания музыкально-педагогического образования с целью самосовершенствования педагогов-музыкантов, создание системы развития личности ведутся в рамках разработки методологических основ музыкального образования с учетом традиционных методов индивидуально-творческого, индивидуально-ориентированного обучения, максимально направленных на творческую самореализацию педагогов-музыкантов в профессиональной деятельности.

Анализ понятия самореализации по отношению к профессии педагога-музыканта связывается с пониманием успешности и эффективности профессиональной деятельности и благоприятными профессиональными стратегиями учителя. А. Зайцева интерпретирует творческую самореализацию будущего учителя музыкального искусства как процесс практического воплощения индивидуального творческого потенциала студента, детерминированный совокупностью его представлений о собственных педагогически-исполнительских способностях, отражает меру возможностей актуализации творческого потенциала студента во время целенаправленной профессиональной деятельности и ориентируется на гедонистический результат воплощения художественно-педагогических замыслов в музыкально-воспитательной работе с учащимися [5, с. 8].

О. Экономова считает, что содержание подготовки будущих учителей музыкального искусства должно быть направлено на формирование у студентов таких компонентов самореализации, как:

- самоопределение – выработка своей позиции в жизни, мировоззрения, понимания общественных процессов, умение поставить задачу и соответственно действовать;
- самореализация – утверждение себя как личности, развитие творческих способностей (научных, художественных, технических);
- самореабилитация – наличие возможностей защитить себя культурными средствами в неблагоприятном окружении, отстоять свою позицию, установить согласие [4].

Профессиональная сфера самореализации является определяющей в жизни человека, а потому самореализация личности в профессиональном труде, удовлетворение профессиональным самоопределением являются ведущими факторами, благодаря которым человек является либо счастливым, либо несчастным в жизни [7]. По мнению С. Сысоевой, личностные черты, определяющие способность человека к самореализации, наиболее ярко проявляются в творчестве [там же].

Как отмечает Л. Булатова, перспективы формирования способности личности будущего учителя музыкального искусства к творческой самореализации находятся в плоскости ее творческой активности и самостоятельности, накопления субъективного опыта профессионально-творческого роста. Творчество выступает движущей силой и главным механизмом в преобразовании индивидуальности человека, формировании его личностных качеств, творческих способностей, потребностей и ценностей [1, с. 156].

Путь профессионально-творческой самореализации является одним из кратчайших путей воспитания творческой личности будущего учителя музыкального искусства и раскрытия его потенциала. Через участие в творческой деятельности «вращивается» субъектность будущего педагога-музыканта, поскольку этот процесс предполагает выявление его мотивации, эмоционального самовыражения, самооценки, самораскрытия в художественных формах и образах, способности выделять себя из среды и влиять на нее.

Саморазвитие и самореализация активно способствуют самообразованию, а именно, необходимость совершенствования учебно-воспитательного процесса обуславливает потребность у будущих преподавателей постоянно расширять и углублять профессиональные знания, умения, навыки, широко использовать в практике достижения психолого-педагогических и смежных художественных предметов, передового опыта.

По мнению О. Экономовой, «средствами профессиональной самореализации учителя музыкального искусства выступают:

- педагогическое мастерство (которое выражается в высоком уровне его самоотдачи, индивидуальном вкладе в развитие личности ученика);
- педагогическое творчество (проявлениями его являются личностно-ориентированные авторские педагогические технологии);
- профессиональная культура как универсальное средство и способ выявления собственной творческой индивидуальности педагога» [4, с. 46].

Сложный процесс творческой самореализации будущего педагога-музыканта в учебно-профессиональной деятельности обусловлен его содержательными компонентами, одним из которых является мотивационно-ценностный. Совокупность сформированных, ценностных ориентаций обеспечивает стабильность личности, определенный тип поведения и деятельности, потребности и интересы. Ценностные ориентации регулируют и детерминируют мотивацию личности. Проявлением ценностных ориентаций в вузовском обучении выступают отношения, характеризую-

ющие различную степень готовности личности будущего педагога-музыканта к учебно-профессиональной деятельности и образуют ее мотивационную структуру, способную управлять оценочным отношением студентов к учебным дисциплинам и произведениям музыкального искусства.

Особенно важное значение приобретает способность будущего педагога-музыканта к обучению. Благодаря ей происходит профессиональное становление личности. Характерной чертой различных форм общественной деятельности будущего специалиста является познание как их основа, в содержание которого входит система знаний о гуманистической сущности музыкального искусства; гуманитарные знания как основа художественной и педагогической культуры будущего педагога-музыканта; знание и овладение методикой художественно-педагогической интерпретации музыкальных произведений.

Сохранить стабильность будущей профессиональной деятельности в постоянно меняющихся учебных ситуациях позволяет наличие психологических установок, которые определяют способы, средства и приемы удовлетворения мотивационно-ценностной сферы будущего педагога-музыканта: на активно-творческое восприятие музыки разных стилей и жанров; на овладение методикой художественно-педагогической интерпретации музыкальных произведений; на формирование исполнительских и педагогических навыков и умений; на исполнительскую будущую педагогическую деятельность.

Таким образом, самореализация будущего учителя музыкального искусства в профессиональной деятельности предполагает собственное его саморазвитие, самосовершенствование и формирование способности к непрерывному педагогическому творчеству. Пространство для самореализации учителя огромно, и какое направление он выберет, зависит только от его жизненных ценностей, уровня воспитания, образования и культуры и от среды, в которой он живет и развивается.

Процесс творческой самореализации педагога должен быть передан ученикам, опыт самоорганизации, самовоспитания, самообучения и самореализации преподавателя будет способствовать созданию условий для их эффективной самореализации.

Литература:

1. Булатова Л.О. Проблема творчої самореалізації особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2015, № 9 (53). С. 149–156.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред.: В.Т. Бусел. Київ : Ірпінь ВТФ “Перун”, 2002. С. 31–36.
3. Демиденко В.К. Самореалізація : сутність, становлення, розвиток. *Педагогіка і психологія*. 2004, № 2 (43). С. 31–36.
4. Економова О.С. Професійна самореалізація особистості в межах фахової музично-педагогічної підготовки. *Педагогічні науки: збірник наукових праць*. Вип.120. Київ: 2014. С. 40–50.

5. Зайцева А.В. Педагогічні умови творчої самореалізації майбутнього вчителя музики у процесі виконавської діяльності: автореф. ... канд. пед. наук : 13 00. 02. Київ, 2007. 24 с.
6. Олексюк О.М., Ткач М.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва : навч. посіб. Київ, Знання України. 2004. 264 с.
7. Олексюк О.М. Творча самореалізація майбутнього фахівця-музиканта в інтерпретаторському процесі. *Наук. записки Тернопільського ДПУ імені В. Гнатюка. Серія «Педагогіка»*. 1999, № 3. С. 116–120.
8. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
9. Рибалко Л.С. Акмеологічні засади професійно-педагогічної самореалізації майбутнього вчителя: автореф. ... д-ра пед. наук : спец. 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти» / Рибалко Людмила Сергіївна ; ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. Харків, 2008. 42 с.
10. Сегеда Н.І. Підготовка майбутнього вчителя музики до професійної самореалізації: автореф. ... канд. пед. наук : 13. 00 .04. Київ, 2002. 24 с.

МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР/
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Kobozeva Inna

NATIONAL-CULTURAL DOMINANT OF THE LIFE AND CREATIVITY OF LEONTY PETROVICH KIRYUKOV

И.С. Кобозева

*почетный работник высшего профессионального образования РФ,
заслуженный деятель искусств РМ, заслуженный деятель науки РМ,
академик МАНПО,*

доктор педагогических наук, профессор

*Мордовский государственный педагогический университет
имени М.Е. Евсевьева*

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДОМИНАНТА ЖИЗНИ И
ТВОРЧЕСТВА ЛЕОНТИЯ ПЕТРОВИЧА КИРЮКОВА

*«...Каждый народ призван к тому,
чтобы принять свою природную и
историческую “данность” и
духовно проработать ее, одолеть ее,
одухотворить ее по-своему, пребывая в своем,
своеобразном национально-творческом акте.
Это его неотъемлемое, естественное,
священное право; в то же время это его историческая,
общечеловеческая обязанность.
Он не имеет духовного права отказаться
от этой обязанности и от этого призвания.
А раз отказавшись, – он духовно разложится и погибнет;
он исторически сойдет с лица земли...»
И.А. Ильин "Путь к очевидности"*

Эпоха, жизнедеятельности Кирюкова (1895-1965), характеризуется переменами в политической и в культурной жизни России. Леонтию Петровичу суждено пережить время переворотов, войны. Творческая, педагогическая, общественная деятельность – явление, заслуживающее внимания для исследователя как с позиций адаптации к укладу жизни и сохранения национально-культурных корней.

В жизни и деятельности Леонтия Петровича Кирюкова в области национальной музыкальной культуры Мордовии нашла отражение рефлексия музыкально-деятельностного (композиторского, педагогического, общественного) опыта. Эрих Фромм считал, что «умение жить» — это

умение человека самореализовываться в творчестве. В связи с этим обозначим вехи национально-культурной самореализации в жизни и деятельности Л.П. Кирюкова.

Эстетически многообразна картина композиторской творческой самореализации Л.П. Кирюкова. Его широкая панорама открывается взору в многоголосии тем и сюжетов, яркости красок, глубине осмысления исторической и текущей действительности Республики Мордовия. В творчестве композитора явно ощущается стремление автора к сопряжению личностной и общественной сфер человеческого бытия – идея преобразования окружающего мира по законам красоты была и живет в реальном содержании творчества Леонтия Петровича Кирюкова.

Обращение к композиторскому наследию Л.П. Кирюкова вытекает из самой природы деятельности первого профессионального композитора Мордовии, педагога, фольклориста, просветителя. Глубокая опора на национальное приближает Леонтия Петровича к музыкальной жизни народа, дает возможность насыщать до сегодняшнего дня музыкальное искусство современной Мордовии отдельными штрихами и рядом факторов, связанных с его личностью.

Арсенал сочинений Л.П. Кирюкова, познавшего основы профессионального мастерства в Московской консерватории под руководством А.В. Александрова, В.А. Белого, И.В. Способина, составляли написанные на фольклорной основе и обусловленные конкретным словесным содержанием вокально-хоровые произведения, которые были тесно связаны с театром, с конкретным действием или ситуацией. Большинство его произведений тяготело к программности, звуковой фиксации событий или картин из жизни народа. Л. П. Кирюковым были созданы: опера «Несмеян и Ламзурь» (1944 г.); музыка к театральным пьесам «Литова» (1943 г.), «Норов ава» («Мать плодородия», 1944 г.), «Мордовская свадьба» (1946 г.); кантата «30-летие Октября» (1948 г.), Торжественная ода в честь 20-летия Мордовии (1950 г.); скрипичный концерт (1950 г.); цикл из 12 пьес для фортепиано, многочисленные обработки народных песен и хоровые сочинения.

Иными словами, искусство Л.П. Кирюкова отличалось достаточно конкретным характером. Кирюков Л.П. относился к народному искусству как сложному образцу культуры, обусловленному разнообразной жизнью мордвы. Он подмечал специфику музыкально-поэтического творчества и исполнительства, связанную с эстетическими нормами народа.

Будучи сотрудником Мордовского научно-исследовательского института языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров МАССР, Л.П. Кирюков принимал участие в фольклорных экспедициях (1933 – 1935 гг.). Существенной стороной этой исследовательской работы явилось понимание Кирюковым народного творчества. Не ставя перед собой задачи специального музыковедческого характера, автор показал народное творчество как живое развивающееся явление, отражающее ценности национальных традиций многих поколений этносов.

Наиболее ярко и отчетливо основные идеи и наблюдения Леонтия Петровича были выражены в его «фольклорных» работах: «Обзор материалов по собиранию мордовской народной песни», представленной им в 1931 году в качестве дипломной работы на Государственном экзамене в Московской консерватории; этнографический сборник «Мокша - мордовские песни» под редакцией В.М. Беляева, выпущенный в 1935 году Государственным музыкальным издательством.

В 1959 году в издательстве Мордовии появились «Песни Мордовии» (составитель – Л.П. Кирюков). В сборнике были не только сочинения Леонтия Петровича для сольного и хорового исполнения, но и народные песни в обработке других композиторов республики.

Одним из первых Л.П. Кирюков оставил образцы практической реализации потенциала национального музыкально-поэтического творчества в педагогической деятельности, которая развернулась в системе среднего профессионального образования – музыкальном училище г. Саранска со дня его основания и до 1956 года. Он стремился пробудить в своих учениках интерес к родному языку, истории, фольклору.

Леонтий Петрович практиковал творческие задания, для выполнения которых необходимы были знания народных обычаев, песен, поверий, легенд, пословиц, загадок, считалок и т.д. Таким образом, местный материал как источник знаний об исторических и культурных особенностях мордовского края, нравственности, обычаях и традициях народа, а также использование различных методов его изучения, предоставляли Кирюкову возможности для музыкально-культурного развития учащихся музыкального училища [2; 3].

Для Леонтия Петровича народное музыкальное творчество было предметом деятельности не только Кирюкова-ученого, но и Кирюкова-педагога, включавшего обучающихся в деятельность по изучению, исполнению, постижению национально-особенного и характерного.

Следует обратить внимание на тот, имеющий место факт, что к решению проблем формирования национальных основ музыкального образования в Мордовии были причастны деятели народного просвещения И.Х. Бодякшин, З.Ф. Дорофеев, Ф.Ф. Советкин, И.Г. Черапкин и др. Авторами собственных музыкально-педагогических концепций выступали педагоги-музыканты старшего поколения З.А. Зайчиков, Л.С. Бессонова, В.В. Инсаров, В.В. Еделькин, Б.С. Урицкая и др. Люди разных национальностей и деятельностных направлений, одни явились зачинателями, другие – строителями профессиональной и массовой музыкальной школы в республике [1, 104].

Но, вместе с тем, достаточно назвать имя Леонтия Петровича Кирюкова, чтобы представить истоки, которые питали музыкальную школу Мордовия. Деятельность Л.П. Кирюкова в становлении национальных основ музыкального образования, искусства и, в целом, национальной музыкальной культуры Мордовии имеет необычайно серьезное значение.

Большим достоинством личности Леонтия Петровича, достоинством, сыгравшим немаловажную роль в педагогической деятельности, явилась необычайная четкость национально-художественных идеалов, которые у него составили основу своего служения музыкальному искусству. Глубокая вера и незыблемая убежденность выражались в той горячности энтузиаста, с какой Л.П. Кирюков их проповедовал.

Влияние на молодежь художественной личности Л.П. Кирюкова было очень велико. Авторитет Л.П. Кирюкова и само присутствие его в учебном заведении оказывало огромное воздействие на музыкальные интересы, потребности, вкусы молодежи. Нельзя ведь считать случайным, что из стен именно этого учебного заведения вышло громадное количество деятелей национальной культуры, связавших себя с музыкальной жизнью Мордовии [1, 123].

Л.П. Кирюкова всегда заботила система музыкального образования молодежи. Он неоднократно высказывал мысли о воспитании национальной творческой интеллигенции; о создании теоретико-композиторского отделения в училище. В 1960 году теоретическое отделение было открыто, и в рамках музыкального училища 70-х годов XX столетия Гавриилом Григорьевичем Вдовиным – первым председателем Союза композиторов Мордовии – было реализовано предложение Л.П. Кирюкова о начальной подготовке композиторов в стенах учебного заведения. Подчеркнем, что в 50-е годы XX столетия Л.П. Кирюков возглавил Объединение композиторов республики – творческую лабораторию, где формировалось большинство самостоятельных авторов, где закладывались основы их профессионального мастерства, рос и расширялся музыкальный кругозор будущих деятелей национальной музыкальной культуры республики.

Вполне понятно, что музыкальное образование нашего времени качественно отличается от периода педагогической деятельности Л.П. Кирюкова. Но при всем том новом, что характеризует культурный и педагогический облик современных преподавателей, несомненно, что многие творческие связи между ними и их учителями и предшественниками не утратили и до сих пор своего значения. Ряд черт, присущих Л.З. Зайчиковой, А.И. Макаровой-Буяновой, Г.И. Сураеву-Королеву, Л.П. Юшковой и другим деятелям национальной музыкальной культуры и образования, является продолжением и дальнейшим развитием основных принципов, художественных устремлений и педагогических традиций, созданных основоположником профессионального музыкального искусства Мордовии – Л.П. Кирюковым.

Леонтий Петрович Кирюков в историю национальной музыкальной культуры и образования Мордовии вошел как первый профессиональный композитор; как педагог, стоявший у истоков национальной музыкальной школы; как хоровой дирижер, пропагандист ценностей национального музыкального искусства, интерпретатор собственных сочинений и про-

изведений музыкальной классики; как собиратель песенного искусства мордовского народа.

Ученик просветителя мордовского края М.Е. Евсевьева, последователь его передовых демократических взглядов, Л.П. Кирюков в национальной культуре видел средство познания жизни и окружающей человека среды. Научить этнос говорить на своем музыкальном языке, приобщить многонациональное население республики к ценностям музыкальной культуры Мордовии – явилось предназначением Л. П. Кирюкова, внедрившего традиционное искусство на концертную эстраду, в композиторское творчество, в музыкальное обучение детей и учащейся молодежи [3].

Литература:

1. Кобозева, И. С. Национальная ориентация Российского музыкального образования: историко-педагогический анализ: монография / И. С. Кобозева ; Мордовский государственный педагогический институт. – Саранск, 2002. – 184 с.
2. Kobozeva, I. National musical culture of society as the spiritually-moral valued constant of national musical culture of personality //«Intellectual and moral values of the modern society».FL, USA, B&M Publishing San Francisco, California, USA, 2013. – С. 31–33.
3. Кобозева, И. С. Сохранение культурного наследия в ценностном концепте современного образования / И. С. Кобозева // Сохранение культурного наследия в образовательном процессе : монография / Т. М. Грязнова, И. С. Кобозева, Т. С. Милина [и др.] ; под редакцией И. С. Кобозевой ; Мордовский государственный педагогический университет. – Саранск : РИЦ МГПУ, 2023. – 1 электрон.опт. диск. – ISBN 978-5-8156-1704-9. – Текст : электронный. Глава I, С. 9-18.

Abenova Aida, Dossanova Alma
**FORMATION OF FOLK-INSTRUMENTAL ENSEMBLE
PERFORMANCE IN KAZAKHSTAN**

Абенова А.М.,
Досанова А.А., кандидат педагогических наук, доцент
**ҚАЗАҚСТАНДА ХАЛЫҚ-АСПАПТЫҚ АНСАМБЛЬДІК
ОРЫНДАУШЫЛЫҚТЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ**

Қазақстан тарихындағы барлық кезеңдерінде орындаушылар халық музыкасын дамытқан, және ең көп таралған аспаптар - дәстүрлі қобыз және домбыра. Халықтың арасында кеңінен таралған аспап домбыра болды. Домбыра күйлері халықтың мұң-мұқтажын, қасірет-қайғысын, бүкіл тарихын жеткізуші құралға айналды. Уақыт өте, күйлер жалғыз адамның домбырамен орындаумен шектелмей, ұлттық ансамблдер мен оркестрлердің бағдарламасына енгізіліп, ұжымдық орындауға көшті.

Еліміздің рухани қазынасынан, қазақ ұлттық мәдениетінде орын алған, халқымыздың дәстүрлі музыка өнеріне деген қызығушылық пен

сүйіспеншілікті арттыратын – фольклорлық ансамбльдер. Кәсіби музыканттардан құралған ұжымдар көне халық аспаптарда орындаушылық шеберліктерін көрсетіп, тыңдармандарды баурап алуда. Мықты ансамбльдер қатарына кіретін «Сарыарқа» фольклорлық ансамблі жайында толығырақ айтып кету керек. Ансамбльдің көркемдік жетекшісі, композитор Жахин Тоғжан. Т. Жахин қазақ халық музыкасының өркендеп дамуына үлес қосып жатқан азамат.

Қазақстандағы фольклорлы ансамблдік орындаушылықты 1930 жылдары ең алғаш бастағандар сыбызғышы Ысқақ Уәлиев пен қылқобызшы Дәулет Мықтыбаевтар дуэт болып ән-күй орындайды.

Аталып жүрген домбыра, қобыз, сыбызғы – негізгі үш аспаптан басқа да көптеген музыкалық аспаптар халықтың қолданысында болған: жетіген, шертер, даңғыра, асатаяк, керней, сырнай, сазсырнай, үскірік, тастауық, шаңқобыз, дабыл, дауылпаз және т.б. аспаптар. Халықтың мыңдаған жылдар бойы қолданыста болып келген көне музыкалық аспаптары Қазақ халық аспаптар оркестрінің негізін құраған.

1933-1935 ж.ж профессор, академик Ахмет Жұбанов Алматы музыкалық драма техникумында оқу бөлімінің меңгерушісі қызметін атқарған кезде қазақ халық аспаптарының музыкалық кабинетін және аспаптарды жетілдіретін экспериментальді шеберхана ашты; студенттер қатарынан қабілетті орындаушыларды іріктеп, домбырашылар ансамблін құрды. Ансамбль құрамында 11 адам болды, музыкалық аспаптардан тек альт-домбыралар пайдаланылып, халық күйлері мен әндері орындалды. 1934 жылы ансамбль өнерпаздары Бүкілодақтық I-слетіне қатысып, өнерлері жоғары бағаланды.

ҚазКСР Халықты ағарту комитетінің №425 бұйрығымен 23.04.1934 ж. ансамбль ҚазЦИК атындағы оркестр болып қайта құрылды. Бас дирижері және көркемдік жетекшісі болып Ахмет Жұбанов тағайындалды.

Қазақ мәдениеті тарихында аспаптық оркестрдің құрылуы үлкен резонанс тудырды. Оркестр құру қазақ мәдениетіне тән құбылыс болмаса да, басқа елдерде бар болғандықтан, солардың үлгісімен жасалған болатын. В.В. Андреевтің орыс халық аспаптар оркестрінің тәжірибесіне сүйеніп, құрылды.

Үлкен сахнада өнер көрсетулеріне байланысты, халық аспаптардың сапасын өзгерту мәселесі қозғалады. Оркестрге арналған музыкалық аспаптарды А. Жұбановтың арнайы шақыруымен келген Ресейдің Тула қаласының тумасы, аспап жасау шебері Эммануил Иосифович Романенко және павлодарлық жас шебер Қамар Қасымов екеуі жасайды. Шеберлер қатарына Борис Романенко қосылып, қазақ филармониясының шеберханасында домбыра мен қобыздың түр-түрлері пайда болады: прима қобыз, бас қобыз, альт қобыз, контрабас қобыз және т.б.

Оркестрге ыңғайластырып жасалған жаңа қобыз түрлері негізгі пішінін сақтап қалған, бірақ екі ішекке металдан жасалған үшінші ішек қосылды. Бұл өзгерістер арқылы аспаптың диапазоны кеңейді, аспапта

орындау мүмкіншіліктері артты. Осы аспапта алғашқы орындаушылар Гүлнафис Баязитова мен Фатима Балғаева болды.

Фольклорлық ансамбльдердің қалыптасу тарихына келетін болсақ, алғашқы фольклорлы ансамблді 1967 жылы Б. Сарыбаев құрды. Алғашқы құрамдағы музыканттардың еңбектері зор болатын. Олар бірінші болып домбыраның түрлері, қылқобыз, сыбызғы, шертер, жетіген, шаңқобыз, қоңырау, асатаяқ және т.б аспаптардың физикалық, акустикалық, музыкалық және техникалық мүмкіндіктерін іс жүзінде тексерді. Көне аспаптардың жаңа дыбыстарын іздеу барысында олардың бір-бірімен қосылып ойнағанда жаңа үндесулер табу мақсатында ансамбль ішінде 2-3 аспаптан тұратын кішігірім ансамбльдер құрды.

1970-1980 жылдары республикамызда жаңа фольклорлық ансамбльдер пайда бола бастады. Торғай өңірінде «Шертер», «Ғасырлар пернесі», «Жетіген», Алматы қаласында «Отырар сазы», «Сазген», «Мұрагер», «Адырна», «Алтынай» ансамбльдері ашылған болатын.

1979 жылы Б. Сарыбаевтің бастамасымен «Отырар сазы» фольклорлы ансамблі құрылды. Ансамбль құрамында: шертер аспабында домбыра-прима классын бітірген Өтепберген Хамзин, жетіген мен шаңқобызда теория факультетін бітірген Т. Сарыбаев, домбырада шертпе дәстүрін ұстанған Ж. Шәкәрімов, асатаяқта Алматы шығармашылық үйінің қызметкері Н. Базарбаев, қылқобызда - Б. Қосбасаров, Қ. Әжімұратов, О. Сейітхазин ал Б. Сарыбаев сыбызғы, сазсырнай, қамыс сырнай, үскірік, домбыра және қылқобыз аспаптарын меңгерген.

Бұл ансамбльдің ең басты мақсаты – ұлттық музыканы дамытып, насихаттау, оны адамдарға, әсіресе, жастар бойына дарыту. Ансамбль қазақтың халық әндерін, композиторларының күйлерін және Қазақстан композиторларының шығармаларын репертуарына берік енгізді. «Отырар сазы» ансамблінің құрамында өзгерістер болатын. Ансамбльді белгілі композитор, дирижер Мәлғаждар Әубәкіров басқарды, ал көмекші дирижер ретінде Серік Нұртазин жұмыс жасады. Сондай-ақ домбырашы Бақыт Қарабалина, ұбызшы Меруерт Каленбаева, шаңқобыз бен саз сырнайда Талғат Сарыбаев, әнші Ермек Әбілдаев, ұрмалы аспаптарда Мұхтар Өтеуов, шертерде Серік Елемесов атты музыканттардың есімдерін ерекше ілтипатпен атап өтуіміз керек. Алғашқы концерт берген сәтте ансамбль мүшелерінің саны 17 болған. Артынан құрамы 65 адамнан тұратын үлкен таңғажайып оркестрге айналған.

2011 жылдың қараша айында Алматы қаласы әкімдігі мәдениет басқармасы мен «Алматы әуендері» концерттік бірлестігінің ұйымдастыруымен, тұңғыш рет фольклорлық – этнографиялық ансамбльдердің «Ғасырлар сазы» атты республикалық фестиваль – байқауы өтті. Сайыс үш күнге созылды, әр кезеңнен тұрған байқауда әр ансамбль өз өнерлерін 20 минутта әртүрлі жанр бойынша паш етті.

Фестивальда еліміздің 30 ансамблі бақ сынасты. Қазылар арқасы құрамында мәдениет қайраткері, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры, қобызшы Базархан Қосбасаров,

Жамағат Темірғалиев, Маңғыстау облыстық филармониясының бас дирижеры Рахат Мадриев, Астана қаласындағы «Сарыарқа» ансамблінің жетекшісі Ерлан Хамзин, Талдықорғандағы Сүйінбай атындағы облыстық филармонияның бас дирижері Әли Алпысбаевтар болды.

Сайыстың қорытындысы қазақтың ұлттық аспаптарының тек өзіміздің музыкамызды ғана емес, өзге де халықтардың музыкасын орындай алатындай мүмкіндігі бар екенін дәлелдеді. Жүлделер реті осындай болды:

3 орын – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Бабалар сазы» ансамблі, «Алатау әуендері» концерттік ұжымынан «Құлансаз» ансамблі, Алматы облыстық Сүйінбай атындағы филармониясының «Сазген» ансамблі;

2 орын – Астана қаласы Президенттің мәдени орталығы Ұлттық дәстүрлер театрының фольклорлық ансамблі мен Қорқыт ата атындағы Қызылорда мемлекеттік университетінің «Дидар» ансамблі;

1 орын – Астана қаласы мемлекеттік филармониясының «Сарыарқа» ансамблі:

Бас жүлде – Алматы қаласы әкімдігінің «Сазген» ансамблі.

«Ғасырлар сазы» фестивалі ұлт музыкасын ұлықтаған мереке болды. Қатысушылар шеберліктерін кәсіби деңгейде көрсетті.

Қазіргі таңда ансамбль түрлері кеңінен таралып, даму үстінде. Қазақстанның түпкір-түпкіріндегі орта мектептерде, музыкалық білім орында, оқушылар сарайы, мәдениет үйлері, филармонияларда кездестіруге болады.

«Сарыарқа» ансамблінің құрылуы

Ақмола қаласының әкімшілігі Елбасы Нұрсұлтан Әбішұлы Назарбаевтың тапсырмасымен жаңа шығармашылық ұжымдарды ұйымдастырады. 1998 жылы «Ақ орда» фольклорлық ансамблі Қалибек Қуанышбаев атындағы Қазақ драма театрының қабырғасында қызметін бастайды. Ансамбльдің көркемдік жетекшісі Мәдениет қайраткері Нұрлан Хамзин болады. 2009 жылы «Сарыарқа» халық аспаптар ансамблі деп атауын өзгертеді.

Ансамбльдің ашылу салтанаты 1998 жылдың 12 мамырында Жастар Сарайында өтті. Ұжым өзінің шығармашылығын 2008 жылдан бастап Астана қаласының Мемлекеттік филармониясында жалғастырады.

«Сарыарқа» ансамблінде жоғары кәсіби музыканттар жұмыс істейді, олардың қолында ежелгі және қазіргі заманғы қазақ аспаптары тамаша әрі әуенді: домбыра, қобыз, сыбызғы, шан-қобыз, саз-сырнай, жетіген, адырна, шертер, дабыл, дауылпаз, қоңырау, асатай, тұяқтас, қобыз-прима, домбыра-контрабас. Сондай – ақ аспаптар құрамында-баян және блок-флейта бар.

«Сарыарқа» ансамблі жоғары орындаушылық мәдениетімен ерекшеленеді. Ұжым бірнеше рет халықаралық байқаулар мен фестивальдарға қатысты:

— Халықаралық шығармашылық фестиваль - алтын медаль (Франция, Дижон; 1999);

— ТМД-ға қатысушы мемлекеттердің ұлттық өнерінің халықаралық фестивалі (2002);

— V Халықаралық «Шабыт» шығармашылық жастар фестивалі-I орын (Қазақстан, Астана; 2002);

— Әлем халықтарының би және фольклорлық музыкасының халықаралық фестивалі (Қытай, Пекин; 2004);

— Түркі тілдес халықтардың халықаралық фольклорлық фестивалі (Түркия, Ялова; 2006);

— «Садко» ескі ішекті шертпелі аспаптарда орындаушылардың II Халықаралық фестивалі (Ресей, Мәскеу; 2006);

— Халықаралық Фольклор фестивалі (Германия, 2007);

— ҚР Тәуелсіздігінің 20 жылдығына арналған "Ғасырлар сазы" фольклорлық-этнографиялық ансамбльдерінің республикалық фестиваль-байқауы-I сыйлық (Қазақстан, Алматы; 2011);

— I республикалық этно-фольклорлық ансамбльдер байқауы (Қазақстан, Тараз; 2019).

Қазақ халық шығармашылығын белсенді насихаттағаны және жоғары орындаушылық мәдениеті үшін, ансамбль «астаналық меценаттар клубы» корпоративтік қорының «Керемет» сыйлығымен марапатталды («халық жанры шебері–2006» номинациясы).

Ұжым ерекше маңызды мемлекеттік іс-шараларда концерттік қойылымдарға бірнеше рет шақырылды. Осыған «Сарыарқа» ансамблінің 2010 жылы Астанада өткен ЕҚЫҰ Саммитіне қатысуы жатады.

Ұжымның бағдарламасы бай, және әр түрлі бағыттар мен түрлі жанрлардағы шығармаларға толы. «Абыз күйші Қайрақбай Шәлекенұлы» атты концерттік бағдарлама көрерменнің есінде қалды. Концерттің идеясы Шығыс Қазақстан домбыра дәстүрінің күйлерін насихаттау және дамыту қажеттілігінен туындады: күйші Қайрақбай Шәлекенұлы XIX ғасырдағы осы аймақтың ең ықпалды музыканттарының бірі болды.

2018 жылдан бастап қазіргі уақытта ұжымның көркемдік жетекшісі композитор, халықаралық және республикалық конкурстардың лауреаты - Тоғжан Жахин.

Тоғжан Жахин мен «Сарыарқа» ансамблінің орындаушылары өзінің жаңа концерттік бағдарламасын құрастыру үшін үлкен жұмыс атқарды, ол Қайрақбай Шәлекенұлының шығармашылығының сұлулығы мен эралуандылығын көрсетеді: «Ақсақ марал», «Мол қоңыр», «Тел қоңыр» күйлері және т.б. солистер мен халық музыкасының ұжымдарына арналған аспаптарда шырқалды.

2019 жылдың қазан айында «Сарыарқа» халық музыка ансамблі, «Шалқыма» халық би ансамблі мен «Әлем» эстрадалық би ансамблі бірігіп, «Сақ патшайымы Зарина» атты музыкалық-театрландырылған қойылымды ұсынды.

Көптеген жылдар бойы ансамбльдің сүйемелдеуімен ҚР еңбек сіңірген қайраткері Гүлзира Бөкейхан, ҚР Жастар Одағы сыйлығының лауреаты Нұрай Танабаев, Мәдениет қайраткері Күнсұлу Тұрлыбекова, халықаралық және республикалық конкурстардың лауреаттары Алтынай Мамырова, Перизат Тұрарова, Жазгүл Данылбаева, Данияр Мұқан және т. б. өнер көрсетеді.

Ұжымның өнер көрсету географиясы республикамыздың барлық қалаларын қамтиды. Алайда, ансамбль тек Қазақстанда ғана емес, сонымен қатар одан тыс жерлерде де ұлттық өнерді дамытып, көрсетеді. «Сарыарқа» ансамблі Ресей, Түркмения, Ұлыбритания, Бельгия, Голландия, Франция және т.б. мемлекеттерде өнер көрсетті.

Әдебиеттер:

1. Аханбайқызы А. Аспаптану ғылымының атасы // Egeмен Qazaqstan (Егемен Қазақстан). – 08.01.2008 - №4;
2. Гизатов Б. Казакский оркестр им.Курмангазы – Алматы: Ғылым, 1994 –230 б.;
3. Кипиев Қ.М. Халық аспаптары оркестрі даму тарихынан. – Атырау: 2016. 215 б.
4. Мұсақожаева Р.Қ., Біржанова Г.И. Ғасырлар асқан қазына. Нұр – Сұлтан: Шаңырақ-Медиа ЖШС, 2021. – 344 б.;
5. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары Алма-Ата: Жалын, 1978. 176 б.;
6. Уразалиева-Шилдебаева Г. Ғасырлармен үндескен қобыз. – Астана: Елорда, 2006. – 136 б.;
7. [Электрондық ресурс]: Еркеғали Рахмадиев атындағы Мемлекеттік академиялық филармония. – Қолжетімді: <https://astana-filarmonia.kz/collective-inner.php?id=5>

Burkitbayeva Aruzhan

Akparova Galiya

THE FIGURATIVE AND THEMATIC BASIS OF THE PIECE FOR SOLO OBOE "LA CIGALE ÉT LA FOURMIE (D'APRÈS LAFONTAINE)" BY ANTAL DORATI

Буркитбаева А.У.

Акпарова Г.Т.,

кандидат искусствоведения, асс профессор

ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ПЬЕСЫ ДЛЯ ГОБОЯ СОЛО «LA CIGALE ÉT LA FOURMIE (D'APRÈS LAFONTAINE)» АНТАЛА ДОРАТИ

Музыкальная культура богата яркими программными произведениями, в которых определенное место заняли сочинения для духовых инструментов. Программное содержание, выраженное музыкальным языком, создает неповторимый опыт, как для композиторов, так и для исполнителей и слушателей. При этом специфика программных произведе-

ний для духовых инструментов предъявляет особые требования к исполнителям, стимулируя развитие их мастерства и творческого мышления. «Большую помощь в работе принесет также знакомство с методической литературой, с опытом крупнейших педагогов и исполнителей, чтение музыкаведческой литературы об изучаемых произведениях», – утверждает в своей работе кандидат педагогических наук, доцент Казанского института Д.С. Надырова [3].

Обращаясь к этой теме, можно сказать, что программа является неотъемлемой частью выразительности музыкального языка, придавая произведениям уникальный характер и глубину. По мнению Г.Э. Конюса – существует содержание «техническое («весь разнообразный материал, использованный для его [музыкального творения. – Л.К.] изготовления») и художественное (воздействие на слушателя; вызываемые звуковыми восприятиями психические переживания; возбуждаемые музыкой представления, образы, эмоции и т.п.) [2].

Наш интерес вызывает музыка для гобоя, который исторически был признан, преимущественно оркестровым или ансамблевым инструментом. Музыка для гобоя соло редко привлекала композиторов, однако существует некоторое количество великолепных сольных произведений, в которых гобой раскрывает свой уникальный звуковой потенциал. Среди них можно выделить композиции таких талантливых музыкантов, как К.Ф.Э. Бах, Г.Ф. Телеманн, Б. Бриттен, А. Дорати, Ж. Сильвестрини, Х. Холлигер и другие.

Один из первых музыкантов, кто придал гобою значительность в качестве сольного инструмента, был известный композитор Карл Филипп Эммануэль Бах. Его партиты для гобоя явились замечательным примером того, как гобой становится ярким солистом. Переходя к современным произведениям, необходимо также отметить «Шесть метаморфоз» по Овидию Бенджамина Бриттена. В этой работе Бриттен продемонстрировал свою способность объединить уникальные технические и исполнительские особенности древних мелодий, создавая особенный тембр гобоя.

Еще одним известным композитором, писавшим для гобоя соло, был Антал Дорати. Мировую известность приобрел его двойной концерт для гобоя с фортепиано, отличающийся изящной мелодикой и технической сложностью. В его композиторском наследии наиболее часто исполняемой является первая из пяти сольных пьес для гобоя. Эта пьеса получила название «La cigale et la fourmie», в переводе с французского языка «Цикада и муравей» (по Лафонтену). Это произведение явилось объектом настоящей статьи, а предметом стало рассмотрение ее образно-тематической сферы.

Пьеса написана по мотиву одноименной басни французского писателя – Жана де Лафонтена о цикаде и муравье. Похожий сюжет мы видим в известной басне Ивана Андреевича Крылова «Стрекоза и муравей». Однако при всей схожести содержания, мораль басни Ж. Лафонтена не-

значительно отличается. Приведем фрагмент текста басни Жана де Лафонтена с переводом на русский язык:

«La Cigale, ayant chanté Tout l'Été,
Se Trouvé fort dépourvue
Quand la bise fut venue.
Pas un seul petit morceau
De mouche ou de vermisseau.
Elle alla crier famine
Chez la Fourmi sa voisine,
La priant de lui prêter
Quelque grain pour subsister
Jusqu'à la saison nouvelle.
Je vous paierai, lui dit-elle,
Avant l'Oût, foi d'animal,
Intérêt et principal.
La Fourmi n'est pas prêteuse;
C'est là son moindre défaut.
«Que faisiez-vous au temps chaud?
Dit-elle à cette emprunteuse.
— Nuit et jour à tout venant
Je chantais, ne vous déplaïse.
— Vous chantiez? j'en suis fort aise.
Eh bien! dansez maintenant.»

Голодать она не стала,
К Муравьихе побежала,
У соседки одолжить, если можно,
есть и пить.
«Лишь придет к нам лето снова,
Все сполна вернуть готова, —
День-деньской была петь рада.
Но уходит лето красно,
А на зиму нет припасов.
Обещает ей Цикада. —
«Лето целое Цикада
Слово дам я, если надо».
Муравьиха ж крайне редко
В долг дает, беда вся в этом.
«А что делали вы летом?» —
Говорит она соседке.
«День и ночь, не обессудьте,
Песни пела всем, кто рядом».
«Если так, я очень рада!
Вот теперь и потанцуйте!»

(Jean de La Fontaine, “Les fables de La Fontaine”) [1]

(перевод басни Лафонтена "La Cigale et la Fourmi" / Цикада и Муравей Н. Табатчиковой)» [1]

Композитор ярко и достоверно передал поэтическое содержание музыкальным языком. В основе пьесы лежат два особенных и неповторимых образа – Цикады и Муравья (или, согласно переводу Н. Табатчиковой, муравьихи). Каждый из них обладает своими выразительными качествами: интонацией, диапазоном, темпом и ритмом, динамикой, агогикой. Пьеса открывается образом легкой и беззаботной Цикады (1-25 такты). Её мелодия звучит воздушно, невесомо, в высоком регистре. Движение мелодии передает одушевленную легкость цикады, ее звуки растворяются в высоких нотах вольно и свободно.

Allegro $\text{♩} = 100$, rubato: (Tempo I) (d'après LaFontaine)

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24

Специфичное, немного напряжённое звучание на *f* (*forte*), «рваные» фразы и интонации, неожиданные широкие скачки и частые альтерации нацелены на создание образа Цикады. Сбивчивый ритм, усложнённый указанным *rubato*, неравномерная динамика, резкие столкновения *p* (*piano*) и *f* (*forte*), намекают на ее беззаботность, весёлость, легкомысленность образа. Композитор искусно и выразительно передаёт поведение Цикады: певучесть мотивов сменяется танцевальной триольностью, арпеджированными движениями:

13
14
15
16
17

Ярким контрастом выступает мелодическая характеристика второго персонажа – Муравья (26-43 такты). И первое, на что можно обратить внимание, это резкая смена интонаций с широких скачковых на суетливые хроматические и волнообразные фразы. Композитор даёт ремарку «*Rigorouso*», что означает «строго».

25, Rigorouso (Tempo II)

25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39

Интонационное содержание передает образ Муравья-трудоголика, который ни на минуту не прекращает свою деятельность. Моторный ритм с редкими остановками на «восьмой с точкой» буквально иллюстрирует короткие перебежки героя от дела к делу. Так же примечательно сужение диапазона, плавные переходы динамических оттенков, что может выступать характеристикой простого, «приземлённого» и незаносчивого образа. Завершается экспозиция образа тремя повторяющимися ритмическими фигурами, прерывающимися паузами:



Отсюда начинается диалогическое развитие, которое достаточно ясно прослеживается в нотном тексте (с 44 такта):



Диалог построен на образном контрасте и служит дальнейшему развитию. Игривости и кокетству Цикады противопоставляет непреклонность Муравья:

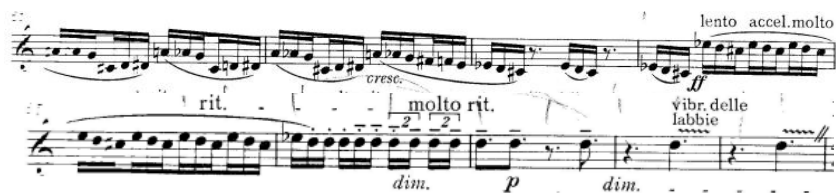
*«Лишь придет к нам лето снова,
 Всё сполна вернуть готова, —
 Обещает ей Цикада. —
 Слово дам я, если надо».*

Раздел начинается со смены темпа, размера, ритма, регистров, настроений. Характерные поучительные интонации Муравья перекликаются с гротескными «просьбами» Цикады. Хроматическое движение, короткие фразы передают нарастание драматизма. Истериичные мотивы Цикады быстро пресекаются более спокойными фразами Муравья:





Постепенное замедление, остановка на устойчивом звуке определяют важность образа мудрого и трудолюбивого Муравья:



Конфликт исчерпан – Муравей поучает Цикаду и этим показан миропорядок вещей в мире. Поэтому и характер музыкального языка меняется, приобретая минорную окраску, интонации вздохов, а танцевальный склад вовсе исчезает.



«День и ночь, не обессудьте,
Песни пела всем, кто рядом». (Цикада)
«Если так, я очень рада!
Вот теперь и потанцуйте!» (Муравьица)

Именно эту обличительную фразу Муравья можно усмотреть в коде произведения:



«La Cigale et la Fourmi (d'après La Fontaine)» – пьеса для гобоя соло, написанная Анталом Дорати, является ярким примером образно-тематического творчества. Вдохновленный бессмертной басней Жана де Лафонтена, он создал произведение яркое, насыщенное переплетением контрастных образов.

Литература:

1. Казак Е. Особенности переводческой трансформации образов басни Лафонтена «La Cigale et la fourmi» // Серия “Symposium”, Барокко и классицизм в истории мировой культуры. – Выпуск 17 /Материалы Международной научной конференции. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – с.61. Текст басни: https://soutien67.fr/francais/niv03/lire/poesie/la-cigale-et-la-urmi_fontaine.pdf
2. Перевод с сайта: <http://anthropology.ru/ru/text/kazak-ev/osobennosti-perevodcheskoj-transformacii-obrazov-basni-lafontena-la-cigale-et-la>
3. Казанцева Л. Понятие музыкального содержания // Сайт регионального музыкально- исследовательского сообщества «Лаборатория музыкального содержания». – 2009. – Режим доступа: <http://muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/91-kazantseva-ponyatie-muz-soderjaniya>
4. Надьрова Д. Работа над художественным образом музыкального произведения // Учебное пособие для студентов музыкальных специальностей вузов и колледжей. – Казань, 2013. – с.14.

Volovikova Irina

MODERN VOCAL TECHNIQUES

Воловикова И.Н.

СОВРЕМЕННЫЕ ВОКАЛЬНЫЕ ТЕХНИКИ

Не секрет, что все в этом мире не стоит на месте. Технологии, производство, наука, культура и музыка все находится в постоянном движении и развитии. И наступает этап, когда каждый пласт жизни нуждается в обновлении и преобразовании. Это происходит в связи с влиянием эпох. Следовательно, каждой эпохе соответствовали те или иные нововведения. И музыка не исключение.

В музыке и вокальном искусстве такой этап наступил в начале XX века, когда открыли Америку и люди со всех континентов начали приезжать в эту страну. Они привозили свою культуру, обычаи, музыку.

Именно в этот период началось зарождение новых жанров в вокальном искусстве. Появились такие жанры вокальной музыки как work song, gospel, spirituals, blues, jazz. Именно эти жанры повлияли на дальнейшее развитие популярной современной музыки. И отличительными особенностями этих жанров музыки стали различные техники звукоизвлечения.

Манера пения в этих жанрах изначально более открытое и свободное, чем академическое. Открытость звучания объясняется, скорее всего,

открытым звучанием родной английской речи и особенностями голосового аппарата певцов-афроамериканцев. Пение в речевой позиции стало основой звучания и современных эстрадных вокалистов. Нет сглаженности регистров, напротив, контрастность звучания голоса в разных регистрах является дополнительной краской. Переход их грудного звучания в фальцет и обратно стало фишкой. Пение в низкой tessiture сопровождается усиленным подчеркиванием грудного тембра, несколько глухого и грубого. В звучании среднего и верхнего регистров допускаются горловые призвуки, фальцет. Основная сложность пения в этой манере заключается в необходимости часто (иногда в пределах одной фразы) менять технику звукообразования. Для академических певцов напротив важно применять одинаковую технику звукообразования в пределах всего произведения.

Каждый джазовый или эстрадный певец старается выработать индивидуальную манеру пения, несхожую с манерой других певцов, для чего в полной мере использует особенности собственного голоса. Вокалисты не только не устраняют, но порой преувеличивают те голосовые черты, которые с точки зрения академического пения считаются недостатками: хрипотца, сипение, частичное несмыкание связок, несглаженность регистров, горловое и носовое звучание, отсутствие кантилены, неестественная преувеличенная вибрация.

Палитра технических приемов эстрадного и джазового вокала обширна. *Глиссандо* и **портаменто** применяются очень широко и зависят только от певца. *Фальцетное пение*, вызывающее ощущение легкого, воздушного звучания, распространяется на все регистры голоса, применяется как мужчинами так и женщинами. Часто фальцет комбинируется с «придавленным» *гортанным* звучанием, что придает пению динамическую и тембровую контрастность. *Носовые призвуки* также не отвергаются джазовыми и эстрадными вокалистами: нарочито гнусавое звучание часто применяется в качестве имитации некоторых инструментов. Наряду с шепотом и говорком, применяется смех, плач, стоны и так называемые «шаутс» и «холлерс» *эффекты* – омузыкаленные выкрики, характерные для негритянской манеры пения, абсолютно свободные в мелодико-интонационном отношении».

Свобода интерпретации эстрадного и джазового вокалиста не ограничена нотным текстом и указаниями композитора, внимание уделяется не красоте звучания голоса, а стремлению добиться интересной джазовой фразировки, особой интонации, ритмики, свинга, т. е. как можно ярче в своем пении передать все особенности джаза. Также джазовый вокал более «инструментален», чем эстрадный. Вокалисты чаще идут не путём противопоставления голоса и инструмента, а, наоборот, путем подражания инструментальным приемам и звучанию (*скэт*). И, таким образом, инструментальность пения стала причиной формального отношения к поэтическому тексту.

Современное вокальное пение имеет техники, которые взяли свое начало от джаза, блюза и других стилей и часто используют мощное звучание в среднем диапазоне. Когда Уитни Хьюстон выпустила свой первый компакт-диск в 1985 году, все были впечатлены ее необыкновенным и мощным звучанием в стиле поп-госпел. До тех пор громко петь высокие ноты грудным голосом было не принято.

Сегодня много известных вокалистов, таких как Кристина Агилера, Деми Ловато, Мэрайя Кэри, Бейонсе, обладают мощным звуком по всему диапазону, поют очень высокие ноты, без необходимости использования фальцета. Мощный звук стал своего рода визитной карточкой современных стилей. Зрители воспринимают сильный средний и высокий грудной голос как очень волнующий и эмоциональный. И в этом помогают такие современные вокальные техники как *Twang* и *Belting*.

1. Twang

Тванг (*twang*) — это вокальный прием, который характеризуется довольно пронзительным металлическим звуком, который звучит ярко и звонко, но в некоторых случаях может звучать слишком резко и жестко. Его можно использовать как на громком, так и на тихом уровне, и, следовательно, его можно применять при разговоре и пении, поэтому он может обеспечить более плавный переход между регистрами.

Этот звук достигается за счет сужения надгортанника, который расположен над голосовыми складками в гортани и когда проход сужается, создается высокочастотное усиление голоса, что приводит к характерному «гнусовому» звуку. По своей сути создание вокального звука связано с акустикой и резонансом. Это резонирующее пространство над связками приводит к увеличению звукового давления, прежде всего в диапазоне высоких частот (от 2000 до 4000 Гц). Этот усиленный частотный диапазон часто называют «формантой певца». Формата певца - это то, что позволяет, например, оперным певцам быть услышанными в оркестре без усиления.

Когда певец использует технику звучания, он эффективно меняет форму и громкость своего голосового тракта. Делая это, они изменяют резонансные частоты тракта, делая свой голос более ярким и резким.

Это осветление — это не просто увеличение громкости — это усиление определенных частот, к которым человеческое ухо особенно чувствительно.

При правильном использовании *Twang* может дать вокалистам несколько преимуществ:

— Повышение эффективности голоса: голос становится ярче и громче, не затрачивая много усилий и энергии.

— Снижение голосового напряжения: усиливая определенные частоты, вокалисты могут добиться более громкого звучания, не перенапрягая голос.

— Повышенная четкость голоса. Яркость звука помогает более четко произносить слова и фразы, облегчая их понимание публикой.

— Twang также может сделать переход между регистрами более плавным.

Тем не менее, важно подходить к различным приемам сбалансированно. Чрезмерное использование или неправильная техника могут привести к утомлению или перенапряжению голоса.

Belting

Белтинг (*belting*) - вокальная техника, которая даёт вокалисту очень эмоциональное и мощное звучание, которое часто используется в поп, соул, мюзиклах и рок-музыке. Обычно это яркий, плотный, громкий звук с грудным звучанием на высоких нотах. По другому - это *пение нот в диапазоне головного регистра с силой грудного голоса и насыщенным низкими обертонами*.

Как правило, белтинг используется в кульминационных и драматических моментах песен. При использовании этого приема у вокалиста максимально раскрывается природная сила голоса. Недаром его называют вокальным криком. Но это правильный крик, при котором не повреждаются связки. Происходит свободный выброс энергии, звук посылается вперед к передним зубам, рот открыт широко, на улыбке, гортань поднята, глотка узкая, лёгкие набирают побольше воздуха и давление воздуха высокое для хорошей поддержки дыхания.

Голосовые связки в режиме «бэлтинг» толстые, но длинные и это стресс для голоса, поскольку голосовые связки испытывают большое напряжение и злоупотребление пением в режиме «бэлтинг» может привести к охриплости голоса и узелкам. Поэтому использование этого режима требует большой практики. Очень важно делать это правильно, под наблюдением опытного педагога. Крепкая поддержка дыхания и осанка являются основными факторами.

Известные исполнители, которые используют этот прием: Adele, Kelly Clarkson, Carrie Underwood, Bruno Mars, John Legend, Hozier, P!nk, Ed Sheeran, Hayley Williams of Paramour, Dan Reynolds of Imagine Dragons, Lady Gaga.

Субтон

И еще один прием современной техники звукоизвлечения – это *субтон*. Так называемый певческий шепот. Поется с помощью придыхательной атаки, когда сначала идет выдох и только потом смыкание связок. Во время разговора шепотом связки не эластичные, но жесткие и поэтому пропускают воздух, так как не смыкаются плотно.

Так же и при пении *субтоном*. Поэтому помимо голоса мы слышим характерный сип, так называемое продувание воздуха. При пении этим приемом щитовидный хрящ наклоняется вперед, положение гортани высокое на крепкой певческой опоре и контроле выдоха, так как идет большой расход воздуха. Поэтому при обычном режиме пения воздуха хватило бы вам на целую фразу, но при пении в этом режиме воздуха хватит лишь наполовину.

Субтон используют для придания голосу большей чувственности и интимности в исполнении лирических баллад.

Минусы этого приема в том, что голосовые связки, работая в нормальном режиме, эластичны, хорошо натянуты и абсолютно смыкаются, но при **субтоне** связки жесткие, не натянуты, не смыкаются полностью и работают в напряженном состоянии. Поэтому чтобы не навредить, нужно применять этот прием на некоторых, отдельных фразах для выражения особых чувств. Таким образом, в небольших количествах вреда он не принесет.

Таким образом, мы видим что искусство пения прекрасно переплетается с наукой акустикой. Такие приемы как Twang, Belting и субтон, основанные на физике резонанса, предлагают певцам и пользователям голоса инструмент для красоты и придания чувственности, для усиления, уточнения и оптимизации своего голоса. Понимая, как добиться этого уникального звука и последовательно практикуясь, вокалисты могут включать в свою вокальную технику эти приемы. Как и все вокальные техники их следует использовать вдумчиво и умеренно. При понимании и практике они могут стать ценным дополнением к набору инструментов любого вокалиста.

Литература:

1. Белоброва Е.Ю. Техника эстрадного вокала [Электронный ресурс] : самоучители и школы эстрадного вокала. 2014.: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1976673>
2. Bob Stollof Scat Vocal improvisation techniques. NY : Galleries Ltd 1996.
3. Забирова Т.К. Эстрадное вокальное исполнительство: учебное пособие. – Алматы: Қазақ университеті, 2020.
4. Карягина А.В. Джазовый вокал: Практическое пособие для начинающих. СПб.: Издательство Лань; Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008.
5. Коллиер Д. Л. Становление джаза. М. : Радуга, 1984.
6. Конен В. Рождение джаза. М. : Сов. композитор, 1984.
7. Сет Риггс. Техника пения в речевой позиции. М. : 2004.
8. Степурко О. М. Блюз, джаз, рок. М. : Камертон, 1994. 58 с.
9. Столяр Р.С. Джаз. Введение в стилистику: Учебное пособие. СПб. : Издательство Лань; Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015. 112с. : ноты. (Учебники для вузов. Специальная литература).
10. Рэмси М. What is Belting and How to Belt Your Singing Voice [Электронный ресурс]: <https://ramseyvoice.com/belting/> 2019.

*Davletyarova Azhar,
Akparova Galiya*
**SOVREMENNOE SOSTOYANIE NACIONALNOGO REPERTUARA V
KAZAKHSTANSKOM KVARTETNOM ISKUSSTVE**

*Давлетьярова А.О.,
Акпарова Г.Т.,
кандидат искусствоведения, профессор*
**СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО
РЕПЕРТУАРА В КАЗАХСТАНСКОМ КВАРТЕТНОМ ИСКУССТВЕ**

На сегодняшний день мировая музыкальная культура характеризуется плюрализмом существующих жанров. На концертной эстраде звучат симфонии и оперы, концерты и пьесы, перформансы и многое другое. Жанром, который по-прежнему сохраняет одну из ведущих позиций, является струнный квартет. Определяющим фактором является то, что стилистически стабильное его состояние определяется эстетикой эпохи Классицизма, несмотря на преобразования, в основе которых лежит смена исторических парадигм и национальные композиторские школы. Исследователь Д. Рубцова [6, с. 11] дифференцирует три причины устойчивости жанра квартета:

- 1) квартет и «квартетность» являются естественным результатом членения вокальных голосов на четыре зоны тесситуры голоса;
- 2) близость к вокальной партитуре опосредована интонационным звучанием человеческой речи в струнно-смычковом квартете;
- 3) онтологический порядок характеризуется семантическим значением числа «4» в барочной эстетике.

Обращаясь к исполнительским особенностям квартетного жанра, стоит подчеркнуть, что квартетный стиль существует как стиль «какого-либо вида музыки» [7, с. 223]. Собственно, в его основе лежит сохранение жанровой основы, которая проявляется в темброво-фактурном пласте и составом струнно-смычковых инструментов, сочетающимся с паритетностью их функций в ансамбле. Семантико-содержательная сторона определяется характером высказывания – лирическим, диалогичным, эмоциональным, чему сопутствует и игровое начало по принципу «драматургии игры» [2, с. 23].

В данной статье мы обращаем внимание на квартетный жанр в аспекте национального репертуара Казахстана. С начала своего развития казахстанское квартетное искусство прошло долгий путь развития, отражая историю и культурные особенности народа. Уникальные черты казахстанской музыки, такие как использование традиционных инструментов и ритмов, находят свое воплощение в квартетных произведениях. Как отмечает исследователь Г. Акпарова, в истории казахстанского струнного

квартета выделяется три периода [1, с. 389-390]. Она дифференцирует их следующим образом:

- 1940–1950-е годы – зарождение жанра;
- 1960–1970-е – утверждение квартетного жанра как одного из новых видов творчества;
- конец 1970-х – 2000 – период активных поисков обновления, иначе говоря – индивидуализации жанра.

Современные квартеты характеризуются несколькими тенденциями, которые определила В. Недлина [4, с. 142]. Во-первых, это выражение обобщенных идей через программность (что в целом характеризует инструментальную музыку новейшего периода). В данном смысле, одним композиторам важно отразить национальное начало в квартетах, что можно увидеть на примере произведений Б. Аманжолола, Б. Кыдырбек, А. Меирбекова и других. С другой стороны, повсеместная интернационализация приводит к тому, что авторы реализуют универсальные замыслы, где отражение национальной идентичности не находится в авангарде, либо же проявлено попутно. Подобные примеры чаще всего можно встретить в творчестве композиторов, которые активно осваивают современные техники письма, В. Новиков, Т. Тлеухан, Т. Нильдекешев и другие. Важным качеством, характеризующим современные квартетные сочинения, является усложнение музыкального языка посредством современной трактовки всех средств музыкальной выразительности. Здесь же важно подчеркнуть, что композиторы прибегают к ним крайне избирательно, следуя композиционному замыслу. Несмотря на это, большая часть современных струнных квартетов отмечена продолжением классико-романтических традиций. Говоря о формообразовании казахстанской квартетной музыки, оно характеризуется частым обращением к полифоническим формам. Зачастую композиторы трактуют полифонию как отражение академического музыкального начала, а гетерофонию – национального. Их контраст и сопоставление привносят в музыкальные сочинения много ярких и необычных элементов.

На сегодняшний день процесс освоения квартетного жанра, безусловно, продолжается. В силу различных социокультурных и экономических трансформаций, он несколько осложнен. Так, как известно, в период Советской власти во всех союзных республиках существовала система государственных заказов. Конечно, отношение к ней может быть разного рода, так как зачастую она сопровождалась идеологизированной повесткой. Однако, с точки зрения развития инструментальных жанров она все же позволила привнести в музыкальную культуру Казахстана большое количество ярких и интересных произведений. Отсутствие подобной поддержки сегодня приводит к тому, что современные композиторы гораздо реже создают сочинения. Как показывает практика, они объясняли это незаинтересованностью государства в обновлении репертуара. В свою очередь, изучив Концепцию культурной политики 2023-2029 гг., мы

приходим к выводу, что вопросы национального репертуара находятся у правительства в приоритете. Отмечая преобладающую обстановку зарубежных произведений в театральных и концертных организациях, концепция гласит, что это не способствует формированию молодого поколения в духе патриотизма. В пункте 5 указано: «Результатом реализации Концепции станет увеличение репертуара всех театров страны произведениями национальных авторов. К 2030 году репертуар театров Казахстана пополнится новыми постановками отечественных авторов до 600 единиц» [5].

В этой связи важно подчеркнуть, что сохранение культурной идентичности является ключевым аспектом национального репертуара. В казахстанском квартетном искусстве он выступает как средство передачи традиций, обогащения образовательного опыта и формирования творческого потенциала. На сегодняшний день большую роль в создании и укреплении национального репертуара в квартетном искусстве играют коллективы. Именно они, находясь в прямом взаимодействии с казахстанскими композиторами, пополняют репертуар концертных площадок новыми отечественными произведениями. В их числе важно назвать три ансамбля – «Камерата Казахстана» под руководством Г. Мурзабековой, Государственный струнный квартет им. Г. Жубановой под руководством Е. Мынтаева и ансамбль современной музыки «Игеру» под руководством С. Байтерекова. Каждый из этих коллективов характеризуется собственной миссией, целью и задачами. В их числе хотелось бы выделить роль Государственного струнного квартета им. Г. Жубановой, который во многом способствует формированию национального квартетного репертуара.

Истоки квартета находятся в 1988 году, а идейным вдохновителем стала композитор, Народная артистка КазССР Г. Жубанова. Уже в 1995 году коллектив приобрел статус государственного. За все годы своего существования ансамбль обучался у лучших квартетных школ мира, обретая свой яркий и неповторимый звук. Для изучения вклада квартета в национальный квартетный репертуар мы провели интервью [3] с его художественным руководителем Е. Мынтаевым. Он отмечает, что коллектив стремится поддерживать современных казахстанских композиторов, так как для струнного квартета написано крайне мало произведений. В сотрудничестве с современными авторами – К. Шилдебаев, А. Токсанбаев, Б. Дальденбай, А. Жайым, С. Абдинуров, Г. Узенбаева, А. Абдинуров, А. Сагимбаев. Помимо этого, они также сотрудничают и с традиционными музыкантами и коллективами, реализовывая совместные проекты. Подобные инициативы позволяют не только пополнять национальный репертуар, но также знакомить местного и зарубежного слушателя с новой и необычной музыкой, продвигая уникальное звучание.

В целом, важно подчеркнуть, что продвижение национального репертуара в квартетном искусстве требует системного подхода и испол-

зования различных инструментов. В рамках данной статьи мы бы хотели предложить некоторые инструменты продвижения:

1. Композиторские конкурсы и программы

Организация конкурсов и программ для композиторов, сфокусированных на создание произведений, вдохновленных национальной культурой. Это стимулирует современных композиторов к созданию нового национального репертуара для квартетного исполнения.

2. Фестивали и Мероприятия

Проведение фестивалей, посвященных квартетному искусству, где уделяется внимание произведениям, основанным на национальных традициях. Это создает площадку для презентации и обмена опытом между квартетами и публикой.

3. Мастер-классы и образовательные программы

Организация мастер-классов с известными квартетами и композиторами, направленных на обучение и интерпретацию национального репертуара. Образовательные программы также могут включать в себя создание учебных материалов и учебников.

4. Сотрудничество с музыкальными учебными заведениями

Установление партнерства с музыкальными учебными заведениями для внедрения национального репертуара в учебные планы. Это позволяет формировать новое поколение музыкантов с глубоким пониманием и любовью к своей национальной музыке.

5. Медиа и цифровая платформа

Активное использование медиа и цифровых платформ для распространения записей и видеоматериалов, демонстрирующих исполнение национального репертуара квартетами. Создание виртуальных выставок и интерактивных материалов также способствует повышению осведомленности.

6. Государственная поддержка:

Заключение партнерских соглашений с государственными институтами для финансовой поддержки и стимулирования проектов, направленных на продвижение национального репертуара в квартетном искусстве.

Таким образом, подводя итоги по данной статье, стоит отметить, что национальный репертуар в квартетном искусстве произрастал на протяжении последних восьмидесяти лет. На сегодняшний день на казахстанских и международных сценах этот репертуар представлен не в полной мере. Современные казахстанские композиторы реже обращаются к данному жанру в связи с отсутствием государственной поддержки, по этой причине коллективы самостоятельно взаимодействуют с композиторами, предлагая интеграции и сотрудничество. Для увеличения репертуарного фонда новыми национальными произведениями мы предлагаем ряд инструментов, которые обогатят концертные площадки квартетными сочинениями современных казахстанских авторов.

Литература:

1. Акпарова Г.Т. Жанр струнного квартета в Казахстане // Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы): Сборник статей посвящается 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – Алматы, 2005. – С. 378-391.
2. Арановский М. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки. – Ленинград: Советский композитор, 1979. – 288 с.
3. Интервью с Е. Мынтаевым от 08.12.2023. Беседу провела Ажар Давлетьярова.
4. Недлина В.Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий: дис. ... канд. иск. 17.00.02. – Москва, 2017. – 344 с.
5. Об утверждении Концепции культурной политики Республики Казахстан на 2023-2029 годы. – Режим доступа. – <https://adilet.zan.kz/rus/docs/P2300000250>
6. Рубцова Д. Струнный квартет как жанрово-стилевой феномен // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. №1. – С. 11-14.
7. Холопова В. Музыка как вид искусства: учебное пособие. – Санкт-Петербург: Лань, 2000. – 320 с.

Dzhumatov Nurislambek, Dossanova A.A.

SOME ISSUES OF MODERN CELLO PERFORMANCE

Джуматов Н.К.,

Досанова А.А.,

кандидат педагогических наук

**НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО
ВИОЛОНЧЕЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

В современном музыкальном мире происходит огромное количество изменений в разных сферах: в эстетических ценностях, потребностях массового спроса, потребностях духовного понимания. В настоящее время изменениям подверглись даже казавшиеся незыблемыми и очевидными техники создания, исполнения, восприятия, распространения музыки.

В большинстве случаев новые решения связаны с процессами глобализации культуры, синтеза запада и востока. Более того, композиторы экспериментируют с техниками, технологиями, концепциями, стремясь найти оригинальное решение, а в идеале – предугадать или сформировать будущее развитие музыки. Все это в полной мере относится к виолончельной музыке, как одному из наиболее востребованных жанров.

Идея экспериментов и перманентных поисков привела к появлению термина «экспериментальная музыка», к которой зачастую причисляют большую часть современной музыки таких разных направлений как: музыкальный авангард, модернизм, спектральная музыка, академическая электронная музыка, музыкальная импровизация, интуитивная музыка, искусство шумов.

Экспериментальная музыка возникла во второй половине XX века,

возвещая в исторической перспективе начало эпохи, в которой академическая музыка потеряла монополию на производство идей и образов, отвечающих культурным потребностям новых поколений композиторов, музыкантов-любителей и слушателей. Научно-технический прогресс создал благоприятную почву для становления новых сфер выражения идей, расширил предметное поле искусства, размыл его границы, чему способствовали бурное развитие и широкое распространение новых форм медиа и технических средств. Эти формы положили начало процессу демократизации всех видов творчества и способствовали распространению экспериментального подхода за пределы академических аудиторий и залов.

Сейчас существуют множество энтузиастов, которые развили тенденцию открывать что-то новое и актуальное. Композиторы обновляют не только технологию сочинения музыки, но и собственно музыкальные инструменты для ее создания и исполнения. Хельмут Лахенман утверждал, что «тональность не являлась чем-то ущербным, но ее следовало преодолеть и мы должны, найти в себе новую антенну, должны слушать больше, и это удивительное ощущение первооткрывателя».

Показательно, что свое творчество Лахенман называет «инструментальной конкретной музыкой». Композитор подразумевал, что музыкальный язык, который охватывал весь звуковой мир, становится доступным в инструментальной музыке, через нетрадиционные методы использования инструментов. Музыка извлекается из инструментов, различными нетрадиционными способами звукоизвлечения. Целью композитора становится скорее не произведение, а сама процессуальность его создания и раскрытие звукового потенциала инструмента или объекта с которым он взаимодействует.

Современные исполнители охотно участвуют в самых разных музыкальных проектах, в которых творчество композиторов происходит на основе синтеза искусств, где есть равноправное взаимодействие музыки и пластических видов искусств, перформанса, видео-арта и т.д. В современной музыкальной культуре виолончель становится одним из самых ярких струнных инструментов, равно представленным как сольно, так и ансамблево. Факт удивительной популярности виолончели подтверждается во многих странах и в самых разных странах. Высокий статус данного инструмента психологи объясняют схожестью с тембром человеческого голоса, а композиторы – неограниченными техническими возможностями.

Популяризации виолончельного искусства немало способствовали и имена лучших музыкантов XX-XXI веков: М.Л. Ростропович, Пабло Казальс, Жаклин Дюпре, Йо-Йо-Ма, М. Майский и многие другие.

На грани XX-XXI веков именно виолончель стала считаться современным, кроссоверским инструментом, получившим успех не только в академической музыке, но и в джазе, и даже в рок-музыке. Так, уникальными примерами современного массового бытования виолончели стали

финская группа Apocalyptica, хорватский дуэт «2-Cellos» и американская группа Pianoguys, группа Break of Reality.

В Казахстане виолончель также является одним из самых востребованных инструментов. Многие казахстанские виолончелисты занимаются не только консервативным видом исполнения, но также участвуют в новых течениях музыкальной индустрии.

Казахстанские виолончелисты стараются не отставать от современных мировых тенденций. В нашей стране музыкальная индустрия, а именно ее классическое направление, находится на стадии активного формирования. В настоящее время такими современными проявлениями являются различные спектральные и шумовые исполнительские приемы с использованием той же виолончели; применения электронной виолончели для концертов, рассчитанных на широкую публику. Следует отметить, что различные нестандартные комбинации виолончели с массовыми жанрами или компьютерными технологиями привлекательны для разного типа людей, от молодежи - до истинных ценителей классической музыки.

Современный музыкальный мир содержит в себе большое количество новых идей исполнения, представления, разного рода приемов культурного развития новой цивилизации. Эта «новая цивилизация» уже сложилась на основе медиа-информационных, интернет социальных, и самое главное, музыкально-инновационных культур. И эту «новую цивилизацию» необходимо понимать, изучать и развивать.

Казахстанская классическая музыкальная культура, сегодня становится частью этой индустрии; то есть новые инновационные идеи не только могут помочь казахстанским виолончелистам войти в роль «участника» современных мировых тенденций, но и актуализировать творчество казахских композиторов XX века, и композиторов современного времени, которые в наше время создают сочинения, основанные на национальных традициях, для мировой публики. Такого рода деятельность способствует популяризации музыкальной культуры Казахстана, и страны в целом, что несомненно актуально на нынешнем этапе развития общества.

На современном этапе, народные истоки стали все больше развиваться в творчестве современных композиторов. Композиторы стали внедрять новые идеи в исполнительскую музыку.

Одним из главных аспектов современного этапа в исполнительском искусстве – это разделение на части, и формы по историко-стилевому принципу. Этот принцип затронул все исполнительское искусство на всех без исключения инструментах. На раннем этапе музыканту для профессиональной подготовки было достаточно освоить классическую школу, но на современном этапе наблюдается специализация исполнителей в различных стилях, и предпочитает исполнять разную музыку: старинную музыку, современную музыку, и существуют также исполнители-универсалы. Тем самым, появились новые школы исполнительства: ба-

рочная (основывающаяся на изучении исторических документов), и академическая (сформировавшаяся в классико-романтическую эпоху). Сейчас, благодаря множеству экспериментов, с целью поиска новых, превосходящих традицию, выразительных средств, можно говорить о современном направлении в исполнительском искусстве как о совокупности приемов игры на академических музыкальных инструментах, расширяющих богатство классической техники.

Новые инструментальные приемы уже давно перестали быть на грани нового открытия. На нынешнем этапе развития исполнительства необходимо рассмотрение накопленного опыта и формирование методической базы, подобной той, что сложилась в классической школе. Для всех академических инструментов сформировался набор нетрадиционных приемов, которым пользуются композиторы. Требуется исследовать своеобразный эффект каждого подобного приема, технологию и акустические градации его исполнения. Тем самым, показывая поиск новых тенденций, которые требуют систематизаций.

Систематизация опыта современного виолончельного искусства, представляет нам расширенные техники игры как естественный этап исторической эволюции инструмента. Техника игры на музыкальных инструментах находится в постоянном развитии; процесс расширения возможностей того или иного инструмента не является принадлежностью какой-либо одной эпохи. Наиболее важным являются пособия вспомогательной литературы, составленной самими исполнителями; по этим пособиям мы можем судить об особенностях инструментальной техники в рамках того или иного исторического стиля.

В условиях недостатка литературы, посвященной способам освоения новейших технических сложностей, ее функцию отчасти берут на себя гиды по нотации, в которых расшифровка графических знаков сопровождается указаниями по исполнению того или иного приема. Хотя подобные работы адресованы в первую очередь композиторам, исполнителям также приходится обращаться к ним за информацией. Рассматривая накопившийся материал от послевоенного авангарда до наших дней, мы показываем, что в одних случаях новые техники и приемы звукоизвлечения являются продолжением традиционных: это относится к экстремальным вариантам *sul tasto*, *sul ponticello* и пережима, воздушным звукам — всё это достигается за счет изменения трех показателей: нажим смычка — скорость ведения — игровая точка, в других же случаях происходит освоение новых возможностей инструмента мультифоники, четвертитоны, особые эффекты, возникающие при пережиме и т.п.

Известные ныне расширенные техники — это лишь малая часть современного исполнительства, их потенциал предполагает развитие. Дальнейшее теоретическое рассмотрение виолончельной техники как совокупности различных жанров современной музыки и композиторской школы, объединяющего традиционные и современные приемы в едином

пространстве технических возможностей, требует акустических исследований и экспериментов исполнителя на своем инструменте. Систематизация подхода исполнительского мастерства, в зависимости звучания от параметров приема, подобно той, что существует в классической методике, в пособиях по современным техникам, предназначенных для других инструментов. Сейчас на современном этапе мы смело можем сказать, что в Казахстане современная «школа» начала свое развитие, за счет поисков и экспериментов.

Современная виолончельная музыка, отражая звуковую атмосферу современности, создала развитие сложного музыкального языка с использованием сложных полифонических и гармонических средств, хроматических интервалов, приёмов алеаторики и коллажа, сонорного письма. Сейчас существует база для экспериментов, в которой композиторы и исполнители пытаются найти новые задачи, для создания новых тенденции в исполнительстве, стараясь также увеличить репертуар современной виолончельной музыки, для того что не отставать от мировой тенденции.

На современном этапе, многие концертирующие виолончелисты испытывают потребность в обновлении и расширении своего репертуара. Среди множества казахстанских произведений, бесспорно, найдется немало таких, которые заинтересуют современных исполнителей. Для этого необходимо представить музыкантам максимально полную картину виолончельного концертного жанра в музыке казахстанских композиторов.

Благодаря современным достижениям казахстанских виолончелистов и их успехам, сегодня мы имеем возможность исследовать способности этого инструмента как исполнителя роли разных казахских инструментов, а также разных эффектов исполнения, подобных национальным инструментам, для представления его новых возможностей звучания на международной сцене.

Появление сочинений в соединении классических и народных инструментов объясняется интересом к народным истокам казахской музыки, способствующим близости родственных инструментов, как кылкобыз и виолончель. Сближение виолончельного звучания с тембрами народных инструментов достигается использованием их фактурных и игровых особенностей, применением таких современных приемов, как искусственные флажолеты *glisse sul ponticello*, *glisse tremolo* и т.д. Расширяется и диапазон звучания виолончели за счет усвоения высоких регистров базовых струн. Тем самым показывая нам, что существует ряд различных способов и приемов исполнения на виолончели для получения звуков, схожих со звуками национально-фольклорных инструментов, таких как кыл-кобыз, домбра, жетыген, и многих других. Также можем отметить, что можно воссоздавать некоторые приемы игры национальных инструментов на виолончели. Сейчас такие эксперименты пользуются спросом не только в Казахстане, но и за рубежом, показывая нам, что казахстанское современное творчество идет вместе с мировыми тенденциями.

Современный этап вобрал в себя многих современных казахстанских композиторов, которые не боятся экспериментировать с различного рода техникой извлечения звуков, путем нетрадиционной игры на виолончели. Сегодня такие композиторы как: А. Жайым, С. Абдинуров, С. Еркимбеков, А. Раимкулова, Б. Аманжол, Ж. Жазылбекова показывают нам насколько можно использовать все более и более новые приемы игры, а также и более молодые композиторы такие как: С. Байтереков, А. Ершова, А. Сеилова. Различные эксперименты в виолончельной музыке, на данный момент одно из самых важных сейчас в творчестве композиторов. Для этого в Казахстане создается база-лаборатория для подобных экспериментов, в которую входят современные композиторы, и исполнители.

Таким образом, для всех академических инструментов сформировался набор «нетрадиционных» приемов, которым пользуются композиторы, исполнители. Дальнейшие исследования исполнительских выразительных приемов расширят возможности технологии игры на музыкальных инструментах. Если в первой половине XX века годы новые звуковые эффекты оценивались слушателями как нечто экстравагантное и дикий, не похожее на «настоящую» виолончель, то современная подготовленная публика воспринимает приемы «расширенной» техники как естественные и идиоматичные для данного инструмента. Новые методики для освоения расширенной техники игры на виолончели станут комплексным решением открытия новых возможностей и постоянного развития исполнительского искусства.

Литература:

1. Аманжол, Б.Т. Музыка как язык сознания [Текст] / Б.Т. Аманжол // Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – 2014. – No 2. – с. 15-26.
2. Бегалинова, Г.А. Казахский музыкальный язык и его современное функционирование: Автореферат дисс... канд. иск. – Алматы, 1999. – 19 с.
3. Дармодехина А. Казахстанские столицы услышат современную камерную музыку. [Электронный ресурс]. – Алматы: - Режим доступа к изд.: <http://www.artpravoz.com>. Свободный. – Загл. с экрана.
4. Джумакова У.Р. Форманты музыки Жуматая Туекбаева: Исследование [Текст] / У.Р. Джумакова. – Астана, 2014. – 149 с.
5. Кондаков, И. В. "Прорыв к полистилистике" [Текст]: (творчество Альфреда Шнитке и искусство XXI века) / И. В. Кондаков // Общественные науки и современность. 2006. No 1. – с. 147-159

Zhakypbai M.S., Eginbaeva T.ZH.
**THE FIRST COMPOSITIONS WRITTEN SPECIALLY
FOR PRIMA KOBYZ**

*Жақыпбай М.С.,
Егінбаева Т.Ж.,
өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор*
**ПРИМА ҚОБЫЗҒА АРНАЙЫ ЖАЗЫЛҒАН
АЛҒАШҚЫ ТУЫНДЫЛАР**

XX ғасырдың 30 жылдары А.Жұбановтың бастамасымен дүниеге келген прима кобыз аспабына арнайы жазылған шығармалар аса көп емес. Алғашқы туындылардың көпшілігі – көлемі жағынан аса үлкен емес, шағын пьесалар болды. Өйткені бұл кезеңде аспап енді қалыптасып, дамып келе жатқан еді. Уақыт өте кобызға арнайы жазылған күрделі шығармалар – сонаталар, концерттер де жарық көрді. Алғашқыда оркестрдің үніне өзіндік бояу беру мақсатында жасалған аспап кейін жеке орындауда да үлкен жетістіктерге жетті. Ұсынылып отырған мақалада осы алғашқы туындылар туралы қысқаша талдау берілген.

Көне екі ішекті қыл-кобызға алғашқыда үшінші ішек қосылып, үш ішекті сым кобыз жасалды. Үш ішекті сым кобызда алғаш орындаушылар Қазақстанның халық әртістері Г.Баязитова мен Ф.Балғаева болды. Көп ұзамай үш ішекті аспаптың орнына төрт ішекті сым кобыз сахналық өмірге келді. Бұл аспаптың өмірге келуіне тікелей ат салысқан белгілі педагог - Д.Тезекбаев болды. Аспапқа қосылған төртінші ішек диапазонды әлдеқайда кеңейтуге мүмкіндік берді. Сондай-ақ аспаптың мойны қысқартылып, аппликатурасы да өзгертілді. Бұл аспапта орындаушылардың күрделі шығармаларды орындауында техникалық мүмкіншіліктерін өсірді. Қазақ композиторларымен қатар шетел композиторлары туындыларын еркін орындау, орындаушылық, техникалық ойнау тәсілдерінің өсуі, жеке орындаушы ретінде ансамбль, оркестрдегі жетекші функциясы бұл аспаптың ерекшеліктерін көрсетумен қатар төрт ішекті прима кобыздың даму тарихында жеткен негізгі жетістіктері болып табылады.

Прима кобыз қыл кобыз, домбыра секілді көнеден келе жатқан сан жылдық тарихы бар аспап емес. XX ғасырдың 30 жылдары А. Жұбановтың бастамасымен дүниеге келген бұл аспапқа арнайы жазылған шығармалар аса көп емес. Арнайы жазылған шығармалардың аз болу себебі де көп уақытқа дейін бұл аспаптың көпшілікке жаңа, таңсық болуында. Қазіргі кездің өзінде әлі де бұл аспапты мойындамай, «тура төңкерілген скрипка», «скрипканың бұзылған үні» деген секілді кейбір пікірлер орын алады.

Дегенмен төрт ішекті кобыз музыкалық ортада өз орнын қалыптастырды және аспапқа деген қызығушылық орындаушылар тарапынан да, композиторлар тарапынан да жыл өткен сайын артуда.

Композиторлардың ішінде алғашқылардың бірі болып *А.Жұбанов* өзінің «*Қобызға арналған бес пьесасын*» жарыққа шығарды. Оның ішіне «*Ария*», «*Романс*», «*Көктем*», «*Жез киік*», «*Вальс*» атты шығармалары кірді. Бұл жаңа туындыларды алғашқы болып қобызшы *Ф.Балғаева* орындады. *А.Жұбановтың* “*Қобызға арналған бес пьесасы*” аспаптық туындыларының ішінде үздіктерінің бірі болып табылады. Фортепьяноның сүйемелдеуімен орындалатын бұл туындыларда композитордың лирикалық музыкасының табиғаты айқын көрініс тапқан. *Ф.Балғаеваның* Берлинде өтетін халықаралық байқауына арнайы жазылған “*Көктем*” шығармасында композитор табиғат сұлулығы мен адамның ішкі жан дүниесін тіршілік ләззатқа бөлейтін көктем көрінісінің әдемі әсерін жеткізе білді. Шығарма адам жанына әдемі қуаныш, керемет көңіл-күй сыйлайтын вальс жанрында жазылған. Осындай сипатта жазылған “*Көктем*” шығармасын *Ф. Балғаева* жан тебіренісімен орындап, Берлинде өткен Халықаралық жастар фестивалінің тұңғыш лауреаты (1951ж.) атанды. *А. Жұбановтың* келесі бір сазды туындысы – «*Романс*». Шығарма баяу екпінде өте нәзік орындалады.

Орындау барысында қобызшылардан дыбысты үзбей, бір біріне жалғап, ысқышты дұрыс пайдалану арқылы өте жұмсақ, мөлдір, таза дыбыспен орындауды қажет етеді. Сондай-ақ сол қол вибрациясының әдемі болуы да өте маңызды. Скрипкашы, ұлағатты ұстаз *Б.С. Қожамқұлова* «Скрипкаға арналған қазақ музыка хрестоматиясы» атты жинағында *А. Жұбановтың* романсы туралы «бұл шығарма *Жұбановтың* өзгеше ерекшелігі бар туындысы» деп пікірін білдірді. «*Жез киік*» пьесасы прима қобызға көнеден келе жатқан *Ықылас Дүкенұлының* күйі негізінде жазылған. «*Жез киік*» күйі – киіктің еркін, шапшаң жүрісін бейнелейтін, оптимистік шабытқа толы, бостандыққа деген ұмтылысты сипаттайтын күй. Шығармада *А.Жұбанов* күйді еуропалық және дәстүрлі стилінің синтезінде байланыстыра білді. Алайда негізгі әуен, күйдің бастапқы тақырыбы сақталды. Әуен өрісін композитор прима қобыздың диапазонының кеңдігіне орай дамыта алды. Әр түрлі мәнерлеу тәсілдері – флажолет, фаршлагтарды пайдалану арқылы шығармаға ерекше көрік берді.

Композитордың «*Романс*» секілді тағы бір мазмұны терең лирикалық туындысы – «*Ария*», 1945жылы жазылған. Тындаушыны алғашқы дыбыстың өзінен баурап алатын өте әсерлі шығарма. Көлемі жағынан шағын болғанымен, мазмұны жағынан өте терең. Шығарма орындаушыдан түсініп, жүрекпен орындауды қажет етеді. Орындау барысында қобызшы кантиленаны анық көрсетуін жетік меңгеру керек. Ол үшін ысқыш пен ішек арасындағы байланысты жақсы сезініп, дыбыстың толық, әдемі, таза болуын қадағалау қажет. Композитордың «*Қобызға арналған бес пьеса*» жинағына енген бесінші туындысы – «*Вальс*». Шығарма халық әндерінің жарқын үнін би элементтерімен ұштастыратын вальс екпінінде жазылған. *А. Жұбанов* шығармада аспаптың дыбыс

диапазонын кеңінен пайдаланды. «Вальс» - көңілді, жүрдек орындалатын, тыңдаушыға жақсы көңіл-күй сыйлайтын, ойнақы, шаттық ырғағына толы шығарма. Аты аталған туындыларды жүрекпен, әсерлі орындап, тыңдаушыға жеткізе білген, туындылардың алғашқы орындаушысы – «қобыз падишасы атанған» Фатима Балғаева.

Фатима Жұмағұлқызы - қобыз өнерін бірінші болып шет елдерге таныстырып, жан жақты насихаттауда үлесін қосқан, үш ішекті қобызда шебер орындаушы. Ф. Балғаеваның сазды дыбысы, қобызда орындау мәнері, ерекше дарыны Е. Брусиловский, Л. Хамиди, М. Қойшыбаев, М. Төлебаев, М. Әубәкіров, Х. Тастанов, С. Мұхамеджанов, К. Күмісбеков және тағы басқа көптеген Қазақстан композиторларының аспапқа деген қызығушылығын оятып, арнайы туындылар жазуына себепкер болды. Осылайша сым қобызға арналған қазақ күйлері мен әндері, шағын пьесалар мен күрделі шығармалар дүниеге келді. Ф.Балғаева прима қобызға арналған көптеген жаңа өңдеулер мен жаңа туындылардың тұңғыш орындаушысы болды. Берлин, Бухарест, Мәскеуде өткен фестивальдерде Ф. Балғаева А. Жұбанов, Е. Брусиловский, М. Төлебаев, Л. Хамидидің қобызға арнап жазған туындыларын төрткүл дүниенің өнерсүйер қауымы алдында ұсынып, өзінің ойынымен ұлттық аспапты элем сахнасында танымал етті. Алғашқыда прима қобыз аспабы үш ішекті болған жылдары аспапта виолончельдің аппликатурасы қолданылатын.

Соған байланысты аспапта көбінесе шағын пьесалар орындалатын. Бірақ соған қарамастан Ф. Балғаева бұл аспапты жоғары деңгейде меңгеріп, Қазақстан композиторларының қобызға арналған туындыларын өте әсерлі орындайтын. Ф. Балғаева арнап 1960 жылы композитор *Евгений Брусиловский 3 бөлімді соната* жазды. Бұл туынды үш ішекті прима қобызға арналған алғашқы күрделі шығармалардың бірі. Сонатаның көлемі мен орындаушылық мәнерлілігі концерттік шығармаларға жақын, орындау мүмкіншілігі күрделі болды. Шығармада орындаушының шеберлігін қажет ететін әр түрлі штрихтар, пассаждар, үш дыбысты аккордтар қолданылады. Қазақ музыка мәдениеті үшін орны ерекше композитор Е. Брусиловскийдің қобызға арнаған тағы бір әсем туындысы - “*Алтынай*” шығармасы. Бұл туынды- қобызшылардың репертуарында сүйсініп орындайтын шығармалардың бірі. Е. Брусиловский бұл шығарманы 19ғ.орта шенінде өмір сүрген ару күйші Алтынайдың “Алтынай Ақжелеңі” негізінде қобызға өндеп, оркестрдің сүйемелдеуімен нәр берді. Шығарма төкпе күй стилінде жазылған, жүрдек орындалады. Туындының негізгі тақырыбы қайсар рухты, жігерді бейнелейтін отты да ойнақы күйдің желісінде жазылған.

Шығармада басынан аяғына дейін қолданылатын негізгі штрих – пунктирлі штрих. Пунктирлі штрих шығарманың бірінші, үшінші бөлімінде қолданылады, ал ортаңғы бөлімі сазды, лирикалық тақырыпта жазылғандықтан бұл жерде қолданылатын негізгі штрих – легато.

Туындыны алғаш болып ҚР еңбегі сіңген артист, профессор Каленбаева Меруерт Кабекенқызы орындады. Е. Брусиловскийдің прима қобызшылардың репертуарында өзіндік орны бар тағы бір туындысы - «*Боз айғыр*» сюитасы, 1954жылы жазылған. Бұл туынды негізінде скрипка аспабына арнайы жазылған, алайда қобызшылардың репертуарында алар орны ерекше болу себепті бұл туынды жөнінде жазбай кетуге болмас. «Бозайғыр» - қазақ аспаптық фольклорында кеңінен танылған домбыраға арналған күйдің атауы. Күйді домбырашы Р.Аманбаевтың орындауында А.Затаевич жазып алып, өзінің «Қазақтың 500 әні мен күйі» жинағына енгізді. Шығармада композитор ысқышты аспаптың көмегімен күйдің негізгі тақырыбын, қазақ музыкалық тілінің байлығын жеткізгізі келді.

Сюита негізгі тақырыптан және алты түрлі вариациялық бөлімдерден құралады. Бөлімдер атауы: Тема, Вариация, Пейзаж, Скерцо, Танец, Романс және Финал. Әсіресе, соңғы бөлім «Финал» қобызшылар арасында кеңінен таралып кетті. Қазіргі таңда Бозайғыр сюитасынан «Финалды» білмейтін қобызшы жоқ шығар. Соңғы бөлім Финалда ашық ішектердің көмегімен күйдің негізгі тақырыбы анық сезіледі. Аттың шабысын, жігер мен қайратты, рухты мінезді сипаттайтын күйдің тақырыбы өзінің дамуында өрби түсіп, финалдың соңғы нүктесін қояды. Шығармада ұлттық колориттің көріністері айқын суреттеледі.

Қазақ музыкасының үлкен жанашыры, композитор *Латиф Хамиди* қобыз бен фортепианоға арнап «Романс» жазды. Әдемі, сазды, лирикалық пьесаның алғашқы орындаушысы Ф. Балғаева болды. «Романс» - баяу, бірқалыпты екпінде орындалатын, жарқын бейнені сипаттайтын өте әдемі туынды. Шығарманы тыңдау барысында қобыздың әдемі, нәзік үнімен керемет үйлесімділікті сезіне аламыз. Қобызға арнайы жазылғандықтан орындауға ыңғайлы. Пьеса аса күрделі болмағанымен, орындаушыдан нәзіктікті, сезімталдықты, әсерлі орындауды қажет етеді. Осындай сипатта жазылған келесі туындылар қатарына Ф. Балғаеваның орындауында қобызшылар репертуарына енген *Мәкәлім Қойшыбаевтың* қобыз бен фортепианоға арналған «Романс», «*Көктем биі*», «*Өмір гүлі*» атты пьесаларын жатқызуға болады. Мәкәлім Қойшыбаев – қазақ ұлт аспаптар оркестріне арналған көптеген туындылардың, камералық, аспаптық шығармалардың, романстар мен күйлердің авторы. Қобыз бен фортепианоға арналған «Романс» шығармасы баяу екпінде сазды орындалады. Музыкалық мазмұны жағынан пьесаны үш бөлімге бөліп қарастыра аламыз. Бірінші бөлімде музыкалық әуен баяу, әуезді басталып, екінші бөлімге қарай әуен дамып, өрби түседі. Ортаңғы бөлімде әуен жеңіл, көңілді жүреді. Үшінші бөлімде репризада бастапқы негізгі музыкалық әуеннің жалғасы қайталанып, пьеса сонымен аяқталады. Орындаушылық жағынан аса күрделі шығарма емес, дегенмен шығармада кездесетін әр динамикалық белгіге назар аударып, туындыны мәнерлі орындауға мән беру қажет. Композитордың келесі «*Өмір гүлі*»,

«*Көктем биі*» пьесалары да музыкалық тақырыбы жағынан «Романс» шығармасына жақын болып келеді.

Бұл туындылар да мәнерлі, орташа екпінде, әуезді орындалатын пьесалар. «Өмір гүлі» пьесасын да музыкалық мазмұны жағынан сипаттасақ, үш бөлімге бөліп қарастырсақ болады. Бірінші бөліміндегі бастапқы негізгі әуен үшінші бөлімінде қайталанып, нүктесі қойылады. Ал ортаңғы бөлімінде екпін кішкене жылдамырақ, қарқынды жүреді, соңына қарай бастапқы екпінге қайта оралады. Аталған пьесалар қобыз аспабына арнайы жазылған алғашқы шығармалар қатарында өзіндік ерекше орны қалыптасқан туындылар.

Қобызға арналған алғашқы туындылардың тізбегінде орын алатын тағы бір шығарма - домбырашы, композитор *Хабидолла Тастановтың «Алтай аясында»* пьесасы. Шығарма табиғаттың әдемі көрінісін суреттейді. Пьесада адам жанына тән көңіл-күй, табиғаттың сұлу көріністері музыка тілімен барынша шынайы бейнеленген. Вальс екпінде жазылған шығарма лирикаға толы сезімдерді толықтай жеткізеді. Пьеса басынан соңына дейін бір эмоциялық-бейнелік жағдайды суреттейді. Шығармада басты штрих- легато, алайда ортасында пиццикато штрихтары кездеседі. Легато және пиццикато штрихтарын алмасып қолданған кезде орындаушы оң қолдың буын, бұлшық еттерін қатайтып алмай, бос, жұмсақ болуын қадағалауы қажет. Туындының алғашқы орындаушысы – «қобыз падишасы» атанған Ф. Балғаеваның педагогикалық нұсқаулығы бойынша репертуарлық айналымға енген пьесаның қазіргі күнде де қобызшылардың репертуарынан алар орны бөлек. Хабиболла Тастановтың тағы бір туындысы «*Домбыра туралы аңыз*» пьесасының алғашқы орындаушысы қобызшы, профессор Ғалия Молдакәрімова болды. 1972 ж. шығарманы Ғалия Молдакәрімова алғаш рет Қазақстан композиторлар одағының пленумында орындады және бұл радиохабарларға жазылып алынды.

Қазақтың көрнекті композиторы *Мұқан Төлебаевтың «Поэма», «Толғау»* шығармалары аспаптық туындыларының ішінде өзіндік қолтаңбасымен дараланады. Қазіргі кезде прима қобызшылардың барлығы дерлік орындайтын «*Поэма*» шығармасы алғашқыда скрипка аспабына жазылған. Алайда бүгінгі күні бұл туынды қобыз аспабына жазылған төл туындыдай қобызшылар репертуарына әбден сіңісіп кеткен шығарма. Соғыс кезінің соңғы жылдарында жазылған бұл шығарма алғашқыда оркестрдің сүйемелдеуімен скрипка аспабында орындалып жүрді.

Кейін фортепиано сүйемелдеуімен қобызда орындала бастады. Шығарма туралы А. Жұбанов өзінің М. Төлебаев туралы жазбаларында ««Поэма» негізінде лирикалық шығарма. Мұнда адамның ой толқуы, алдағы үлкен арман, ал шығарманың ортаңғы бөлімінде сол арманға жетудің қарасы елес бергендей қуаныш ноталары да бар. Шығарма үлкен адамшылық жүректен шыққан, тыңдаған адамды билеп кетеді. Мұқанның шығармаларына тән алғашқы бөлімінде, репризада (ортаңғы бөлімнен

кейін алғашқы бөлімнің қайталануы) үлкен дем, шырқау бар» деп пікірін білдірген. Композитордың аспаптық шығармаларына вокалдык музыкаға тән әуен байлығы, интонация кеңдігі тән.

«Толғау» шығармасы да нәзік, әдемі, лирикалық шығарма. «Поэма» секілді алғашқы бөлім, ортаңғы бөлім және репризадан тұрады. Орындаушыдан алғашқы нотадан-ақ мөлдір, таза, тұнық дыбысты алуды талап етеді. Алғашқы бөлім мен репризада негізгі әуен баяу екпінде орындалып, адамның ішкі толғанысын суреттейді. Бірінші бөліміндегі әуен - жұмсақ, ойлы. Ортаңғы бөлімнің жанды, жігерлі тақырыбы бірінші тақырыпқа қарама-қайшы келеді, музыкалық мінез өзгереді, әуен көңілді, шапшаң орындалады. Ол әуеннің нақты аспаптық қасиеттерін көрсетеді: жылдам қарқын, екпінді қозғалыс. Алғашқы бөлімде басты штрих – легато болса, ортаңғы бөлімде әр дыбысқа акцент беріліп, нақты орындалуы үшін маркато штрихына назар аударылады. Қобызда ойнау техникасы домбыра күйлеріне тән өткір ырғақтармен, интонациялық үлгілермен үйлеседі. Репризада бастапқы әуен, бастапқы екпін өз орнына келеді. Шығармада композитор дала халқының өміріне тән екі типтік пейзажды, екі күйді – туған табиғат поэзиясын, оның мұңдылығын, өз әлеміне сүңгуін және эмоционалды жарылғыштығын, динамизмін түйіндеген.

Қобызға арнайы жазылған шығармалар қатарында Ф. Балғасованың орындаушылық репертуарынан орын алған келесі туындылар – *Малғаждар Әубәкіровтың «Бала гүлім», «Қарақат»* пьесалары. Бұл шығармалар да музыкалық мазмұны мен сипаты жағынан жоғарыда көрсетілген шығармаларға ұқсас. Малғаждар Әубәкіров – халық аспаптар оркестріне арналған әр түрлі музыкалық жанрда ән-күйлердің авторы. «Бала гүлім» - лирикалық пьеса. Баяу екпінде басталып, ортасына қарай екпін бірте бірте арта түседі. Ортаңғы бөлімде әуен дами түсіп, үшінші бөлімде негізгі әуен қайталанады. Орындаушылық жағына тоқталсақ, дыбыстың таза, толық шығуы үшін ысқыштың және саусақтардың барлық ішектерге дәл бөлініп таратылуын қадағалау қажет. Орындау кезінде дыбыстар арасындағы байланыс үзілмей, бір біріне кедергісіз жалғасуына мән беріп, әр бөлімді өзінің мазмұнына сай тыңдаушыға әсерлі, мәнерлі жеткізуді басты назарға алу керек.

Жоғарыда аты аталған қобызға арнайы жазылған алғашқы туындылардың негізгі ерекшелігі – сұлу саздылығы мен лирикалық әуеннің басым болуында. Бұл шығармалардың көпшілігі кантилена тақырыбында жазылған. Алғашқы туындылардың көпшілігі – көлемі жағынан аса үлкен емес, шағын пьесалар болды. Өйткені бұл кезеңде аспап енді қалыптасып, дамып келе жатқан еді. Уақыт өте қобызға арнайы жазылған күрделі шығармалар – сонаталар, концерттер (*Л. Шаргородский-С. Шабельский қобызға арналған концерті, С. Мұхамеджанов қобыз бен оркестрге арналған концерт*) дүниеге келді. Аталған туындылар аспапты басқа қырынан көрсетуге септігін тигізіп қана қоймай, мүмкіндігін

арттыра түсті. Прима кобызға арнайы жазылған алғашқы туындылар кобызшылар репертуарының алтын қорынан орын алады. Жылдар өтіп, көптеген жаңа күрделі шығармалар дүниеге келсе де алғаш жазылған шығармалардың орны ерекше, ұмытылмайды.

Әдебиеттер:

1. Рауандина Ш.. Исполнительское мастерство и педагогическая деятельность Нар.артистки Республики Казахстан, профессора Ф.Балгаевой: биогр.очерк-2001, Алматы. -32с.
2. Уразалиева К. Ұлттық музыка мәдениетіндегі кобызда орындау өнері./ канд.дис./- Алматы, 2010.
3. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности: Дисс. на 4 соиск. ученой степени докт. иск. -М., 2003.-218 с.
4. Егінбаева Т., Мусаева К.. Кобызисты Казахстана XIX-XX веков.- Нур-Сұлтан: «Мастер По» ЖШС, 2020. – 139 с. (на трех яз)
5. Кузембай С.А.,Егінбаева Т.Ж. Қазақ музыкасының тарихынан дәрістер,- Гласир, Астана, 2011.-526 б.
6. Мұсақожаева Р., Біржанова Г. «Ғасырлар асқан қазына». Нұр - Сұлтан, 2021. 259,260б.
7. Қобызға арналған пьесалар/ Ф.Балгаева. – Алматы:Жалын, 1978.-58б.
8. Әбекенова И., Егінбаева Т. Кенжегүл Абласымқызы Мұсаеваның кобыз падишасы Фатима Балгаеваның 90 - жылдығына арналған "Шабыт" атты хрестоматиялық жинағы туралы.- VII Боранбаев оқулары: Көркемдік білім берудегі ғылыми тәжірибе: проблемалары, тәжірибесі, келешегі.-Астана, 2018.-Б.190-195.
9. Брусиковский Е. Дүйім дүлдүлдер. Алматы «Ана тілі» 1995ж.
10. Болтаева Ф. Қоңыр үні кобыздың, Қарағанды: ЖМ Алия, 2013.-292б.
11. Молдакәрімова Ғ.Ә. Кобызға арналған шығармалар:пьесалар жинағы: Алматы, 2008-64б.
12. Нусупова А.С. Очерки о композиторах Казахстана - Алматы, 2013.600-606 б.

Ivshina Dana

PIANO ENSEMBLE IN THE MODERN MUSIC INDUSTRY

Ившина Д.В.

**ФОРТЕПИАННЫЙ АНСАМБЛЬ
В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНДУСТРИИ**

В фортепианном искусстве на протяжении многих лет образовались свои тенденции и направления, одним из которых является ансамблевое исполнительство. Фортепианный ансамбль является неотъемлемой частью современной музыкальной индустрии. Возникнув и развиваясь на протяжении столетий, он приобрел особую популярность и значимость в современной музыке. Популярность фортепианного ансамблевого творчества на современном этапе связана с ростом массовой музыкальной

культуры и новой волной подъема популярности пианистической культуры.

Инструментальная культура развивается в общем процессе глобализации и информационном русле, что привело к демократизации современной академической культуры. Под влиянием этих процессов формируются новые коллективы, для которых характерен сплав академизма и массовой культуры. Классические музыканты ориентируют свое творчество на вкусы и требования широких масс слушателей. Концертные программы приобретают развлекательную функцию, но в то же время продолжая нести просветительские цели.

Трио пианистов «Bel Suono»

Примером этих процессов могут служить трио пианистов «Bel Suono» (Россия), выступающие в жанре классического кроссовера. Согласно Википедии – это направление, сочетающее в себе классику и популярную музыку [2]. Коллектив существует 10 лет и за это время получил признание на международной арене. У коллектива есть свой круг слушателей и почитателей. Участники коллектива Кирил Гуцин, Антон Мосенков и Никита Хабин – выпускники Московской государственной



консерватории, имеющие победы на Международных конкурсах.

Музыканты играют на цифровых роялях, что по их словам – «это отображение современности, в которой мы живём: скорость, возможности и технологии» [3]. В репертуаре коллектива представлены авторские обработки классической

музыки, которые музыканты изучают и передают в своем исполнении. Это может быть музыка великих композиторов прошлого, таких как Иоганн Себастьян Бах, Вольфганг Амадей Моцарт, Людвиг ван Бетховен и другие. Они создают свои собственные аранжировки этих произведений, чтобы придать им свежее и современное звучание. Кроме того, пианисты коллектива также исполняют современную музыку. Это может быть популярная музыка, рок, джаз или другие современные стили. Они могут исполнять собственные версии популярных хитов, делая их более уникальными и оригинальными. Также, пианисты создают и исполняют собственные произведения. Это оригинальные композиции, которые они сами сочиняют и аранжируют, что позволяет им выразить свою индивидуальность и творческое видение в музыке. Все эти элементы входят в репертуар коллектива, показывая его разнообразие и умение преобразовывать и переосмысливать различные музыкальные жанры и произведения. Для всех композиций своего репертуара исполнители делают соб-

ственную обработку: новое звучание, аранжировка, транскрипция для трёх роялей, которой нет в принципе. Всё это позволяет сократить дистанцию между людьми и классической музыкой.

По словам участников трио «сложность для классических музыкантов заключается в том, чтобы выйти за рамки классики» [1]. Продвижением продукта «Bel Suono» занимается саунд-продюсер и продюсер. У коллектива есть свой YouTube канал BELSUONOPIANO, а также сайт «Магия трех роялей» (<https://belsuono.ru/index.html>), где в свободном доступе можно посмотреть их концертные номера, клипы, график гастролей и приобрести билеты. Большие творческие силы вкладываются в создание шоу, где работает команда: режиссёр, художник по свету, звукорежиссёр и др.

Фортепианный дуэт «Anderson&Roe»

Современная исполнительская практика отличается многообразием



форматов концертных программ, которые направлены на завоевание успеха у слушателей. По своей творческой составляющей, современный американский дуэт «Anderson&Roe Piano Duo – Грег Андерсон и Элизабет Джой Роу» привлекают зрителя ярким артистизмом и филигранной

техникой. Вообще, говоря о жанре дуэта, необходимо отметить, что он является одним из самых популярных видов ансамблевого музицирования. За время своего существования статус и формы бытования этого жанра заметно поменялись.

Грег Андерсон и Элизабет Джой Роу – выпускники Джульярдской школы США. «Самый динамичный дуэт этого поколения» (San Francisco Classical Voice), «рок-звезды мира классической музыки» (Miami Herald), такими эпитетами награждают дуэт, «Андерсон и Роу – образец совершенных музыкантов XXI века. Они сочетают классическую и поп-музыку в смеси высокого артистизма и умелого развлечения... То, что они отличные пианисты, само собой разумеется. Ослепительно... трансцендентально... Что отличает эту пару, так это способность устанавливать эмоциональные и духовные связи со своей аудиторией» — так о них написали в авторитетном издании «The Washington Post» [3]. Репертуар дуэта состоит из классических произведений разных эпох, но также ими исполняется джаз и поп музыка. Переложения принадлежат Грегу, как и собственные композиции.

За последние пятнадцать лет дуэт проводит в общей сложности около ста концертов ежегодно по всему миру, непрерывно путешествуя по

разным странам. Гастрольная география включает такие страны, как Великобритания, Швейцария, Германия, Австрия, Италия, Эстония, Румыния, Израиль, Сингапур, Китай, Гонконг, Тайвань, Южная Корея, Япония и Новая Зеландия. Где бы они не выступали, артисты безмерно радуют ценителей классической музыки своими профессиональными навыками и уникальной интерпретацией.

Участие в оркестровых проектах расширило их музыкальную деятельность, позволяя выступать с такими престижными оркестрами, как Симфонический оркестр Сан-Франциско, Ванкуверский симфонический оркестр, оркестр Рочестера, Ливерпульский оркестр, филармонические оркестры Калгари и Боулдера, а также с известными участниками оркестра Метрополитен-опера. Эта возможность привносит новые оттенки в классическую музыку, вдохновляя слушателей. Дискография Anderson & Roe включает пять альбомов, получивших признание критиков, их кинематографические музыкальные клипы собирают миллионы просмотров на YouTube.

Миссия Anderson & Roe: сделать классическую музыку значимой и мощной силой в обществе. В условиях пандемии Covid-19, Андерсон и Роу, обладая богатым опытом, организовывали непривычные и интерактивные виртуальные события. Они сняли свыше десяти новых музыкальных клипов, демонстрируя свою веру в коммуникативный потенциал музыки. Их музыкальные выступления, композиции, веб-сайты, видеоролики и аудиозаписи служат главной цели – приносить радость людям по всему миру. Как заявило известное издание Northwest Reverb: «[Андерсон и Роу] превратили публику в ликующую человеческую массу, убедительно доказав, что игра на фортепиано – это самое веселое занятие, которым два человека когда-либо могли заниматься вместе» [3].

Фортепианный ансамбль в современной музыкальной индустрии служит не только источником эстетического удовольствия, но также является важным компонентом процесса творчества и экспрессии. Он способен передавать самые глубокие чувства и эмоции, а также рассказывать истории и открывать новые музыкальные горизонты.

Фортепианный дуэт «Labeque sisters»

Еще одним примером концертирующего коллектива является французский дуэт двух сестер –



Кати и Мариэль Лабек. Их творческий союз длится уже более 30 лет. Согласно информации из Википедии «их международная карьера началась, когда они записали оригинальную версию Rhapsody in Blue (версию, написанную Джор-

джем Гершвином для двух фортепиано), продано более миллиона копий и первая золотая пластинка на лейбле Philips Records в 1980 году» [4]. Репертуар дуэта составляют классические произведения, а также переложения современных композиций (джаз, поп, экспериментальный рок). Сестры Лабек создали фонд, одной из задач которого является сотрудничество с композиторами, которые пишут произведения для двух фортепиано с оркестром.

Одним из главных факторов успешности исполнителей является способность оставлять сильное впечатление. Классическое искусство преподносится в новом современном звучании, что вызывает повышенный интерес слушателей, а также делает популярным этот дуэт.

Фортепианная группа «5 Browns»

Американская классическая фортепианная группа «5 Browns», с более чем пятнадцатилетним стажем исполнения музыки, стала настоящей сенсацией в широких кругах слушателей. Ансамбль, состоящий из пяти талантливых братьев и сестер – Райана, Дезиры, Деондры, Грегори и Мелоди, первыми в истории были приняты одновременно в престижную Школу имени Джульярда. Их карьера началась в 2002 году и с того момента неустанно развивалась.

«5 Browns» были замечены и приглашены на интервью в популярных изданиях, таких как журнал «People», также, они приняли участие в популярных телевизионных программных передачах «Oprah» и «60 Minutes». Группа быстро стала объектом внимания широкой публики, их концерты и записи были востребованы по всему миру.

В 2005 году «5 Browns» подписали контракт и выпустили свой дебютный альбом, кото-



рый сразу же стал популярным и провел восемь недель на вершине классического хит-парада Billboard. Затем группа начала гастролировать, давая концерты в США и азиатских странах, таких как Китай, Япония и Тайвань. В 2009 году

братья и сестры из «5 Browns» выпустили книгу «Жизнь между клавишами», в которой рассказали о своих удивительных музыкальныхключениях.

За годы своего существования группа выпустила пять альбомов, все из которых имели коммерческий успех. В 2010 году они подписали контракт с голливудским лейблом «The 5 Browns» и выпустили два альбома под этим лейблом: концертную запись аранжировки «Весны священной» И. Стравинского в 2013 году и альбом «Рождество с 5 Browns» в 2019 году.

Этот американский фортепианный ансамбль продолжает радовать меломанов своими выступлениями и новыми записями, оставляя свой след в истории классической музыки.

Особая роль в распространении музыкальной продукции в массах принадлежит различным медиа структурам, интернету. Группа имеет свой YouTube канал «The 5 Browns», а также сайт «The 5 Browns» (<https://www.the5browns.com/>), на котором содержатся ноты аранжировок для ансамбля в 4 руки, в 6 рук для двух фортепиано, аранжировки произведений для 5 роялей.

Таким образом, коллективы демонстрируют высокий уровень профессионального мастерства. Их репертуар содержит классические произведения, а также поп, рок и джазовую музыку. Исполняя академическую музыку в современном прочтении, музыканты создают интерпретации известных хитов, переложение и обработку. Они активно гастролируют по всему миру и ведут онлайн работу в интернете.

Таким образом, потребность слушателей в зрелищности вносит свои коррективы в искусство. Классический материал преподносится в неакадемическом виде. Современное звучание классики позволяет ценителям музыки услышать любимые произведения по-новому.

Важной особенностью фортепианного ансамбля является его гибкость и адаптивность. Благодаря ему, становится возможным игра музыки разных жанров и стилей, от классической до современной музыки. Жанр фортепианного ансамбля на современном этапе представляет популярный вид камерного музицирования. Формы музыкального творчества претерпевают большие изменения в настоящем социокультурном пространстве. Эволюция искусства на каждом этапе развития требует надлежащей оценки и научного осмысления в свете новых форм музыкальных выражений, таких как концерты, звукозаписи, а также неповторимых стилей исполнителей.

Литература:

1. Казлаус Н. Интервью с фортепианным трио BELSUONO – Видео от 02.01.2021. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wHa3ugBV25c&t=1217s>
2. Классический кроссовер [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/классический_кроссовер
3. Сергеева Н. Лейла Фаттахова. Интервью с создателем шоу Bel Suono // Элек. журн. Cabinet de l' Art. – 2019. – URL: <https://cabinetdelart.com/intervyu/lejla-fattahova-intervyu-s-sozdatelem-shou-bel-suono/>
4. Anderson & Roe, piano duo [Электронный ресурс]: From the top. – URL: <https://fromthetop.org/musician/anderson-roe/>
5. Katia and Marielle Labèque [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. – URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Katia_and_Marielle_Lab%C3%A8que

Kalelova Zhibek, Zhumabekova Dana
**THE ROLE OF PEDAGOGICAL AND CONCERT-PERFORMING
ACTIVITIES OF A VIOLINIST IN THE CONTEXT OF FORMATION
OF PERFORMING CULTURE**

*Калелова Ж.Р.,
Жумабекова Д.Ж.,
доктор искусствоведческих наук, профессор*
**РОЛЬ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ И КОНЦЕРТНО-
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СКРИПАЧА В
КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

Формирование концертно-исполнительской деятельности скрипача требует углубленного анализа развития его художественно-исполнительской техники как одной из составляющих художественно-технологической личностно-профессиональной системы исполнительской культуры, наряду с развитием коммуникативного артистизма, что репрезентируется сформированностью личностно-значимой и художественно-значимой интерпретацией музыкального произведения. Этот процесс требует не только технических навыков игры на скрипке, но и умения воссоздавать свою уникальную историю через музыку. Это включает в себя понимание эмоций, идей и образов, которые художник хочет выразить через своё исполнение [1].

Важным аспектом формирования художественно-исполнительской деятельности скрипача является развитие его музыкального слуха, внутренней чувствительности к звуку, а также способности к самовыражению. Кроме того, скрипачу необходимо изучать фразировку, динамику, темп и тембр, чтобы создавать свою уникальную интерпретацию произведения. Для достижения такого уровня мастерства искусства скрипачу необходимо постоянно совершенствовать своё мастерство, изучая различные школы игры, работая с опытными преподавателями, а также постоянно выступая перед публикой [2].

Стоит также отметить огромное преимущество отечественной скрипичной исполнительской школы, благодаря которой скрипач получает все необходимые навыки для успешной концертной деятельности. Скрипичная школа как одна из музыкально-исполнительских школ представляет собой художественную целостность, в которой обобщены эстетические взгляды на скрипичное искусство, а также черты исполнительского, педагогического и научного стилей. Одна из ее важнейших характеристик – многомерность, что подтверждается существованием различных школ: национальных, региональных, школ учебных заведений, школ выдающихся мастеров. Отечественная скрипичная школа уже в первой половине XX века заняла приоритетные позиции в ряду европейских, когда

в ее рамках сложились творческие традиции, позволившие поднять на высочайшую ступень отечественную скрипичную культуру. Эта школа, впитала в себя лучшие достижения не только отечественной, но и зарубежной культуры. Педагогический опыт рассматривается в неразрывном единстве с исполнительским, а формирование инструментальной школы – в тесной связи с профессиональными критериями качества игры, которые стали решающими в определении педагогических подходов, методов и путей развития скрипача. При этом направляющую роль играет теория скрипичного исполнительства – как музыкальная наука, формирующая основы обучения. Из множества произведений старых мастеров неотъемлемой частью педагогического репертуара стали концерты и сонаты А. Вивальди, сонаты Г. Генделя, А. Корелли, М. Верачини, Дж. Тартини, П. Локателли, Ф. Джеминиани, Ж. Леклера и др. Особое место занимают сочинения И. Баха – его концерты a-moll и E-dur, концерт для двух скрипок, уникальный цикл «Сонаты и партиты» для скрипки соло и другие. Изучение старинной музыки, замечательного пласта скрипичной литературы, творчества композиторов эпохи, в основе эстетики которой лежит идея гуманизма, способствует воспитанию основополагающих скрипичных навыков качественного звукоизвлечения, совершенных штрихов и приемов артикуляции, овладению полифоническими приемами игры. Основу западноевропейской классической музыки в педагогическом репертуаре составляет творчество композиторов Венской классической школы – одна из вершин мирового музыкального искусства (концерты, сонаты, пьесы Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена). Владение этим стилем требует от скрипача ясного осмысления формы и структуры, мастерства и законченности фразировки, тонкой детализации, чувства меры, изысканных штрихов, упругого ритма, высокой культуры звука. Музыка западноевропейского романтизма представлена как сочинениями крупной формы (концерты Л. Шпора, Н. Паганини, А. Вьетана, Г. Венявского, М. Бруха, Л. Мендельсона, И. Брамса, Ш. Сен-Санса, Ф. Шуберта, Э. Грига, Р. Шумана, фантазии, вариации), так и миниатюрой (Н. Паганини, Г. Венявский, Ш. Сен-Санс, П. Сарасате), а также множеством транскрипций и обработок. Особое место занимают 24 каприза Н. Паганини, которые наряду с «Сонатами и партитами» И. Баха стали краеугольным камнем репертуарной основы скрипача. Музыка виртуозно-романтической эпохи вносит новые краски звучания, множество колористических приемов, связанных с ее программой, яркой образностью, драматизмом, а также театральностью, психологическими оттенками. Русская музыка представлена в основном концертами П. Чайковского, А. Глазунова, Ю. Коноуса, А. Аренского, С. Ляпунова, Концертной сюитой С. Танеева, пьесам П. Чайковского, А. Глазунова, обработками. Широта ее дыхания, эпическое, жанровое начало, лиричность, эмоциональность, виртуозный характер, все это способствует формированию у скрипача ярких исполнительских черт, пониманию национального исполнительского стиля. Значи-

тельный и чрезвычайно ценный пласт скрипичной литературы – отечественная и зарубежная музыка XX века. Это сочинения для скрипки соло (С. Прокофьев, Э. Изай, А. Оннегер, П. Хиндемит, Б. Барток), сонаты для скрипки и фортепиано (А. Дебюсси, А. Оннегер, Ж. Равель, Д. Мийо, П. Хиндемит, К. Шимановский, Д. Энеску, Л. Яначек), миниатюра (Ф. Крейслер, Й. Сук, К. Шимановский), многочисленные транскрипции и обработки. Один из фундаментальных жанров XX века – скрипичный концерт, где нашли отражение множество стилистических направлений: позднеромантическое (Д. Бузони, Я. Сибелиус, М. Рeger, Э. Элгар), импрессионистское (К. Шимановский), экспрессионистское (А. Берг, А. Шёнберг), неоклассицистское (П. Хиндемит), сочетание неоклассицистских и экспрессионистских тенденций (Б. Барток). Особая область – концерты композиторов С. Прокофьева, И. Стравинского, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Н. Мясковского, Н. Ракова, Т. Хренникова, Д. Кабалевского, Р. Вагнера, А. Богатырёва, Е. Глебова, Е. Тикоцкова и др. В целом музыка XX века требует от исполнителя овладения современными средствами, которые постоянно обогащаются новыми элементами [3].

Живая, постоянная связь исполнительства и педагогики – тот источник, благодаря которому уже в 1930-е годы XX столетия сформировались педагогические оценки и критерии, поставившие скрипичную школу на новую ступень. Большая фигура в истории отечественной скрипичной школы – Леопольд Ауэр, который полвека жил и преподавал в России, в Петербургской консерватории, а потом переехал в Америку. Значение его творчества велико. Его прямо называют основоположником русской скрипичной школы, с его педагогической деятельностью связан расцвет русской дореволюционной скрипичной школы, утверждение её мирового значения и влияния.

Опираясь на традиции русского музыкального исполнительства, сочетая их с достижениями мирового искусства, Л. Ауэр расширил творческие и виртуозные возможности скрипки. Много внимания он уделял основам скрипичного искусства – звукоизвлечению, интонации, постановке рук, применил новую постановку правой руки скрипача (высоко поднятый локоть, глубокий охват пальцами трости смычка при главенствующей роли в звукоизвлечении указательного пальца), которая явилась, как отмечает К. Флеш, важнейшим завоеванием современного скрипичного искусства (в методической литературе получила название «постановка русской школы»). Работа над совершенствованием владения всеми навыками, приводит к естественному слиянию скрипача с инструментом, свободному без напряжения исполнению сложных технических приёмов передвижения по грифу [6].

В процессе обучения игре на скрипке на современном этапе не в полной мере анализируются и мало используются механизмы психофизиологического становления профессионализма скрипача, такие как анализ мышечной системы в формировании технических приёмов, биомеха-

ники и биодинамики движений скрипача, составляющих сущность формирования сенсомоторного аспекта исполнительского мастерства скрипача. А также практически отсутствует в практике обучения анализ педагогом познавательных компонентов будущего музыканта и его индивидуально-психологических качеств, что является необходимым для формирования художественно-творческого аспекта исполнительского мастерства инструменталиста. А значит, преподавание осуществляется в основном эмпирически-декларативным путем, который не способствует развитию исполнительского мастерства на сознательном и рациональном уровнях, что, в свою очередь, лишает будущего исполнителя дальнейшего осмысления, коррекции и совершенствования собственного уровня музыкально-исполнительской деятельности [7].

Формирование исполнительского мастерства на сознательном уровне означает знание физиологии и анатомии рук музыканта, психологических механизмов профессиональной деятельности, умение руководить ими в процессе обучения и во время концертного выступления. То есть вся технология исполнительского мастерства должна строиться на почве психофизиологических механизмов, анализа личностных качеств музыканта, что в итоге формирует исполнителя-мастера и исполнителя-творца [3].

Вопрос мышечного ощущения и его роль в скрипичной технике является определяющим в процессе построения целесообразных технических приемов, как в ведении смычки, так и в технике левой руки скрипача.

В процессе приобретения техники правой руки скрипача важным является дифференцирование мышечного ощущения по строению суставов правой руки и, в связи с этим, определение ряда недостатков, которые чаще всего встречаются в процессе овладения техникой правой руки скрипача. Самым важным из них является неумение чувствовать разницу между активными и пассивными движениями рук скрипача.

Тонкая мышечная чувствительность может быть дана музыканту от природы. Она приобретается и сознательным путем. В каждой мышце есть, кроме двигательных, чувствительные нервы, которые постоянно информируют мозг о мере напряжения мышц и о взаимном положении частей тела. На основе этих информации регулируется продолжительность и интенсивность импульса движений. Мышечное ощущение поддается развитию и его необходимо развивать, поскольку оно является «посредником» между слухом и звукообразованием.

В связи с этим, необходимо указать на тесную взаимосвязь между состояниями центральной нервной системы и тонусом (состоянием) мышечной системы. Через центральную нервную систему, наше сознание, мы можем изменять тонус мышечной системы (напрягать, расслаблять). С другой стороны, состояние мышечной системы влияет на тонус центральной нервной системы. В данном случае музыкант должен научиться через сознание контролировать и управлять мышечной системой своего

организма, сначала на простых упражнениях, далее в профессиональных условиях [7].

В целом, проблема психологической подготовки скрипача к концертно-исполнительному действию – одна из важнейших тем в музыкальном искусстве. Сценическое состояние исполнителя зависит не только от того, насколько надёжно и крепко выучено музыкальное произведение. Предстоящее выступление и само исполнение перед публикой создают такую психологическую перегрузку, которая равна стрессовой. Характер сценического волнения существенно зависит от возраста и темперамента, от обученности и воспитания, как семейного, так и в стенах учебного заведения. Ощущение тревоги и беспокойства, испытываемое скрипачом во время выхода на сцену, сопровождается изменениями в организме, типичными для любой стрессовой ситуации [4].

Психологи отмечают, что в подобные моменты процессы в коре головного мозга, отвечающей за регуляцию и контроль, не могут эффективно сдерживать возбуждение. Это приводит к появлению суетливого поведения, рассредоточенности внимания и снижению уровня помехоустойчивости. Кроме того, возникает быстрое увеличение эмоционального напряжения, которое не всегда соответствует ситуации. Это может проявляться в виде нервозности, раздражительности, возможно даже панических реакций. Важно отметить, что каждая реакция человека может быть индивидуальной и зависит от множества факторов, таких как личные особенности, предыдущий опыт, текущие обстоятельства и т.д. Однако, описанные выше проявления являются типичными в ситуациях, когда кора головного мозга не справляется с регуляцией возбуждения [5].

Для того чтобы преодолеть сценический страх, музыканту необходимо глубоко погрузиться в произведение, понять его смысл и передать свои эмоции аудитории. Также важно иметь хорошую подготовку и навыки игры на инструменте, чтобы чувствовать себя уверенно на сцене. Опытные музыканты часто рекомендуют заниматься регулярно физическими упражнениями, позволяющими снять напряжение перед выступлением. Также полезно развивать навыки дыхания, чтобы контролировать свои эмоции и нервозность на сцене. И, конечно же, важно получить поддержку и понимание от окружающих, так как большая часть сценического страха происходит из-за страха перед суждением и оценкой аудитории. Поддержка и понимание позволяют музыканту почувствовать себя более уверенно и расслабленно на сцене.

Литература:

1. Беляева О. Особенности формирования исполнительского мастерства скрипача на этапе предпрофессиональной подготовки // Образование и воспитание. – 2019. – № 2 (22). – С. 36–39.
2. Гвоздев А. Звукоизвлечение на скрипке в связи с задачами художественного исполнения // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2012. № 151. – С. 24-30.

3. Гвоздев А. Многокомпонентная система исполнительской техники как основа интерпретаторского творчества скрипача: автореферат дис. доктора искусствоведения: 17.00.02 / А.В. Гвоздев; Место защиты: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 2015. – 40 с.
4. Капустин Ю. «Музыкант-исполнитель и публика». Л.: Музыка, 1985. – 160 с.
5. Коган Г. «О психологии творческой работы». Избранные статьи, Выпуск 3, Москва, «Советский композитор», 1985. – 158 с.
6. Комарова Е. Формирование и развитие скрипичной исполнительской школы // Образование и воспитание. – 2020. – № 3 (23). – С. 27–33.
7. Либерман М. Культура звука скрипача: Пути формирования и развития. М.: Музыка, 1985. – 160 с.

Kamitbekov N.K., Dosanova K.K.
**FORMATION AND DEVELOPMENT
 OF S.K. ZHUMAGALIEV AS A SINGER**

*Камитбеков Н.К.,
 Досанова К.К.,*

кандидат педагогических наук, профессор КазНУИ

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ С.К. ЖУМАГАЛИЕВА КАК ПЕВЦА

В настоящее время музыкальная эстрада занимает значительное место в отечественной культуре. Эстрадная песня завоевала широкую популярность во многом благодаря профессиональным музыкантам вокального искусства, чьё исполнение и выдающийся талант вызывает интерес и стимулирует появление новых исследований.

История казахстанской эстрады богата яркими творческими личностями, такими как Л. Кесоглу, С. Тыныштыгулова, Р. Рымбаева, Н. Абдуллин, Н.Ескалиева и др. Изучение исполнительских особенностей, стилей выдающихся певцов, стоявших у истоков становления отечественной эстрады, позволяет глубже изучить технические процессы - владение и управление голосом, вопросы вокальной интерпретации и другие проблемы вокального исполнительства.

Среди крупнейших эстрадных исполнителей конца второй половины XX в. особое место занимает Сембек Кадырович Жумагалиев, советский и казахстанский певец, заслуженный деятель Республики Казахстан, профессор кафедры «Искусство эстрады» Казахского национального университета искусств.

Творческая деятельность С.К. Жумагалиева позволяет исследовать, прежде всего, национальные и общекультурные традиции эстрадного исполнительства, которые он умело вписал в своё исполнительское творчество.

В настоящее время в отечественном музыкознании отсутствует исследование о С.К. Жумагалиеве, чем и вызван был интерес к его твор-

честву и определило актуальность данной работы.

Современное отечественное вокальное эстрадное исполнительство располагает не многочисленной музыковедческой и культурологической литературой и рядом исследовательских работ. Существуют докторские диссертации, посвященные искусству эстрады Казахстана. И.Я. Кайсиди раскрывает этапы становления и исторический путь развития отечественного вокально-эстрадного исполнительства [1]. Б.М. Мухитдинова исследует проблему развития искусства музыкальной эстрады и артистизма исполнителей [4]. С.К. Майгазиев определяет тенденции развития этно-фольклорных ансамблей в эстраде современного Казахстана, а также историю создания популярных вокально-инструментальных коллективов как «Дос-Мукасан», «МузАРТ», «Роксанаки» [2].

О становлении и развитии эстрадного музыкального исполнительства и ярких его представителей имеются лишь отдельные статьи в газетах, журналах и на различных сайтах интернета. Так, особый интерес представляет статья Г.Ж. Мусагуловой и В.А. Дуйсенгалиевой «Современное состояние эстрадного музыкального искусства Казахстана: к проблеме популяризации исполнителей», где авторы раскрывают специфические особенности включения фольклора в репертуар вокально-инструментальных ансамблей [3].

Публикации, посвященные творчеству С.К. Жумагалиева, представляются преимущественно в периодических изданиях. Например:

— Ханшайым Байдаулетова «Нет славы певцу, который не спросил?» .Газета Айқын Руханият 120 (1301) 3 июля 2009 г

— Ерлан Абдирович «Отыз жылда түйгенімді шәкірттерге үйретіп жүрмін» .Газета Жас Қазақ №42 (94) 27 октября 2006 г.

— Зубайра Акимова «Ән өнеріндегі өзімді іздедім» Газета «Закон» (Заң) № 65 30 апреля 2008 г.

— Татьяна Соколова «Юбилей» Газета Комсомольская правда 19-26 ноября 2014 г.

— К.Ихсанов «Бриллиантовый голос Сембека» Газета Прикаспийская коммуна 16 ноября 2000 года

— Динар Камилова Сембек Жумагалиев: «Ерте үйлену – кол аяқты байлайды». Газета Тасжарган № 11(137) 18 март 2009 г.

— Алпеш Садык «Олар Азияда алауын ұстаушылар» Газета «Атырау» №120 20 октября 2010 г.

— Алина Чернова «Гулдеру - 45 лет» Газета Комсомольская правда 19-26 ноября 2014г.

— Ардак Иманбек «Қазыргі кезең – қасқыр заман» Газета DAT №26(109) 13.07.2011г.

— Макпал Каратай «Кімнің жолын кескенімді білмеймін...» Газета Айқын 17 марта 2004 г.

— Нургуль Нурланова «Құрдастардың «дудар-бас» атағаны» Газета

Айст №14(29)

— Сауле Абиденова «Эннің санынан гөрі сапасына мән беру керек»
Газета Адам ата – Хауа ана 05 (98) март 2008 г.

В этих публикациях содержатся сведения о жизни, творчестве музыканта, которые раскрывают страницы его биографии, а также отзывы и впечатления от его выступлений. Подобные отклики, а также беседы с С. Жумагалиевым предоставили возможность вскрыть библиографические факты из жизни и творчества музыканта.

Детство будущего известного певца было очень разноплановым и в нем не было четкой ясности будет ли он певцом. С маленьких лет Сембек был очень музыкальным, любил петь, в то время он слушал известных певцов Муслима Магомаева, Юрия Гуляева, Ермека Серкебаева, Розу Багланову, Бибигуль Тулегенову. Всё началось с изучения семиструнной гитары в четвертом классе. Со слов музыканта, он «выучил пару аккордов, понравилось, начал петь - во дворе в цистерне для воды (там была прекрасная акустика): из репертуара группы «The Beatles», «Песенку велосипедистов».

В школе принимал активное участие в художественной самодеятельности, пел, участвовал в спектаклях. По окончании школы учился на электромеханика, работал электриком в Гурьевском НПЗ (нефтеперерабатывающий завод). Затем призвали его в Советскую армию, служил в Марах, Туркмении, отличился на учениях в 1973 году, присвоили звание младшего сержанта. В армии Сембек отличался и творческими способностями, активно выступал как танцор, пел в хоре, играл в духовом оркестре.

После армии вернулся в родной город, где начал трудовую деятельность в ансамбле «Балауса» при рыбном заводе. Но детская мечта жить и работать в Алма-Ате (ныне Алматы), не оставляла его в покое, и через год он уезжает в Алматы и поступает в эстрадно-цирковую студию в класс Жунусбаева Бекена Бекеновича (народного артиста республики Казахстан).

Через полгода Сембека Жумагалиева пригласили в ансамбль «Гульдер», где он проработал 19 лет. В 1975 году проводился новый набор в Республиканский молодежно-эстрадный ансамбль «Гульдер», руководителями были Таскын Окапов и Габиден Туякаев. С улыбкой музыкант вспоминает: «Я показался однажды перед ними и забыл об этой встрече. Но в марте 1976 года меня вызвали к директору студии, где он решительно заявил: «Завтра выходите на работу в «Гульдер». Так я пришел в «Гульдер». В «Гульдер» Сембек Жумагалиев пришел одновременно с юной Розой Рымбаевой. По сути ВИА «Гульдер» стал площадкой для выступления практически всех звезд эстрады нашей страны, давая путевку в большую жизнь. Свидетельством этого являются такие певцы как Сара Тыныштыгулова, Рамазан Елибаев, Кайрат Байбосынов, Капаш Кулышева, Кудайберген Султанбаев, Роза Рымбаева, Сембек Жумагалиев, Асан Макашев, Нагима Ескалиева, Бахтияр Тайлакбаев, Макпал

Жунусова, Майра Нуркенова, Бахыт Шадаева, Женис Искакова и многие другие.

Первыми песнями в исполнении С. Жумагалиева были народная песня «Дударай» и «Қуанышым менің» («Радость моя») Мурата Кусаинова (ВИА «Дос-Мукасан»). После первого же выступления стало ясно, что на сцене стоял профессионал, певец с ярким будущим, и в апреле 1976 года был дан первый профессиональный концерт в Государственном академическом театре оперы и балета имени Абая.

Начались гастролы, первые - в Уральскую область. Затем Сембека Жумагалиева направили на двухгодичную стажировку в Ленинград - в творческую мастерскую эстрадного искусства при «Ленконцерте», педагог Федор Рубенович Оганян. Сембек своим природным голосом (он брал до трех октав!), поражал своего педагога, которому приходилось лишь направлять, а не ставить голос. В Ленинграде Сембек участвовал в «Песне года» от Союза композиторов СССР, где исполнил песню Петра Геккера «Осень».

В 1978 году, закончив с отличием учебу, Сембек Жумагалиев возвращается в Алма-Ату, где дает первый концерт уже в новом статусе. Затем были выступления в Казахском государственном академическом театре драмы имени Ауэзова, Казахском государственном театре для детей и юношества, Уйгурском театре музыкальной комедии, Алматинской областной филармонии.

В 1979 году в Ленинграде Сембек участвует в шестом Всесоюзном конкурсе артистов эстрады, где становится лауреатом третьей премии. Председателем жюри этого конкурса был народный артист СССР Аркадий Исаакович Райкин. В своем интервью журналу «Музыкальная жизнь» А.И. Райкин сказал о Жумагалиеве: «Берегите его - у вашего мальчика бриллиант в горле».

В 1980 году в Чехословакии Сембек вновь становится лауреатом международного конкурса «Братиславская лира». В том же году был приглашен в качестве гостя на фестиваль советской песни в городе Зелена Гура в Польше.

С.Жумагалиев с ансамблем «Гульдер» побывал в разных городах Казахстана и за рубежом. В связи с празднованием 60-летия КазССР (1980) гастролы коллектива прошли в ГДР, на Кубе, в Грузии. Девять месяцев в году ансамбль гастролировал по Казахстану. Осенью 1984 года в Парке культуры и отдыха им. Горького в Алма-Ате в дуэте с Макпал Жунусовой Сембек Жумагалиев записал телевизионную версию песни «Ғашықтар жыры» (Песня влюбленных) композитора Кенеса Дусекеева для Казахского телевидения. Он работал со многими композиторами, чьи песни вошли в его репертуар: Кенес Дуйсекеев «Ақ қар», Тлес Кажғалиев «Свет любви», Еркен Слетдинов «Айналайын», «Қыз-бала». В Украине в таких городах как Киев, Ужгород, Львов, где С. Жумагалиев принимал участие в концертах.

В 1995 году, когда настало время рыночной экономики, Сембек уехал в родной город Атырау, планировал на год, а вернулся через 9 лет, в 2004 году. С 1999 года работал в Атырауской филармонии. Сембек Жумагалиев создал молодежный ансамбль «Атырау», где являлся директором и художественным руководителем. В ансамбль были приглашены музыканты, танцоры, певцы. Четыре года с успехом гастролировали по различным регионам республики, участвовали в Гала-концерте областного конкурса «Элем». Через год провели ретро-фестиваль «Аймак», в котором участвовали Атырауская, Мангыстауская, Западно-Казахстанская области, а его председателем был народный артист Казахстана Лаки Кесоглу. За особые заслуги и творческую деятельность С. Жумагалиев был награжден Почетной грамотой Президента Нурсултана Назарбаева.

В 2004 году Сембек Жумагалиев возвращается в Алма-Ату, где работает солистом Государственного гастрольно-концертного объединения «Казахконцерт» и преподает эстрадный вокал в Алматинском эстрадно-цирковом колледже им. Елибекова. В этом же году дает концерт во Дворце Республики. Результат семи лет преподавательской работы: Ученики победители республиканских конкурсов - фестивалей «Жас Канат», «Шабьт». Это певцы из группы «Меломен», «Коныр». С.Жумагалиев начал свою преподавательскую работу в 2012 году в городе Астана на кафедре «Эстрадное искусство» национального университета искусств. В 2012 году коллектив кафедры к 10-летию юбилею в брошюре, изданной Жумагалиевым, написана книга «Ұстаздық еткен жалықпас...». В 2018 году написал методическую работу на казахском языке под названием «Өндірістік тәжірибе». Ученики-победители международных, республиканских конкурсов: Самратова Ару - 2015 г. Гюмри г. Армения, Хайролда Муратбек-2016г. Главный приз «голос Казахстана», Жумабаев Айдын-2018 г. Болгария, Латвия, главный приз на конкурсах в чешских странах. Жумагалиев С не остановил творческую деятельность работая преподавателем. С новыми песнями он продолжает радовать всех на большой сцене. В газетах и журналах на различные темы о казахской эстраде, на экране часто проходят интервью, с высказываются мнения С.Жумагалиева. С.Жумагалиев имеет высокий профессиональный творческий опыт.

Публикации, посвященные творчеству С.К. Жумагалиева, интервью, взятые в личной беседе с музыкантом, дают возможность раскрыть отдельные грани личности музыканта и создать базу для дальнейшего изучения его творческой деятельности.

Литература:

1. Кайсиди И.Г. Становление вокально-эстрадного исполнительства в современном искусстве Казахстана: дисс. докт. философии (PhD). - Алматы, 2018. - 151 с.

2. Майгазиев С.К. Этно-фольклорные тенденции в современной казахской эстраде (на примере творчества этно-фольклорных ансамблей: дисс. ... докт. филологии (PhD). – Алматы, 2018.
3. Мусагулова Г.Ж., Дуйсенғалиева В.А. Современное состояние эстрадного музыкального искусства Казахстана: к проблеме популяризации исполнителей // Журнал Наука и жизнь, №4 (62). 2018. - с.112-115.
4. Мухитденова Б.М. Развитие искусства музыкальной эстрады и артистизма исполнителей Казахстана: дисс. докт. философии (PhD). - Алматы: 2018. - 159 с.
5. Жұмағалиев С.К. Отыз жылда түйгенінді шәкіртерге үйретіп жүрмын. //Ақ Жайық (газеті), 2018 ж., №37.

*Naken Zhuldyz,
Yeginbayeva T.Zh.*

CURRENT DEVELOPMENT ISSUES OF PEKING OPERA, A NATIONAL TREASURE OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA

*Нәкен Жұлдыз,
Егінбаева Т.Ж.
өнертану ғылымының кандидаты,
ҚазҰӨУ профессоры*

ҚЫТАЙ ХАЛЫҚ РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ ҰЛТТЫҚ ҚАЗЫНАСЫ БОЛҒАН ПЕКІН ОПЕРАСЫНЫҢ ҚАЗІРГІ ДАМУЫ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Әлемдік мәдениеттер белсенді Қарым-қатынасқа түсіп, бір-біріне әсер етіп, Мәдениет саласының үздіктері басқа мәдениеттердің өнерінен шығармашылық шабыт іздеген қазіргі жағдайда басқа халықтардың өнерін зерттеу қажеттілігі арта түсуде. Бұл, әсіресе, мәнерлі түрде бейнелеу жағынан шекарасы жоқ театр өнеріне қатысты.

Музыкалық театр - ежелгі көркемдік формалардың бірі. Музыкалық-театрлық іс-әрекеттің бір немесе басқа түрінде ұсынылмайтын мәдениетті табу мүмкін емес. Қазіргі әлемде музыкалық театрдың бір-бірінен түбегейлі ерекшеленетін екі түрі бар, оларды шартты түрде Еуропалық және шығыс театры деп атауға болады. Әлемдік өнер мен Қытай театрына қосқан үлесі де маңызды. XX ғасырға дейін Қытай театры жергілікті құбылыс болып қала берді. Бірақ қытайлық музыкалық драманы әлемдік жұртшылыққа түсінікті етіп көрсете білген Мэй Ланфанның ізашарлық қызметінің арқасында "Пекин операсы" әлемдік театр процесіне енді.

Қытайдың ең ірі білгірі академик атап өткендей, бұл елді "театр елі" деп атауға болады, өйткені әлемде болуы екіталай театр іс-әрекетіне деген сүйіспеншілік халықтың бүкіл өмірін органикалық түрде сіңіретін басқа ел. Қытай халқы, кез - келген адам сияқты, өз өнеріне жақын нәрсені-жанының, қиялының және талантының бөлшегін берді. Сондық-

тан Қытай театрын зерттеу әлемдік театр өнерінің ерекше формаларының бірінің дамуын түсіну үшін ғана емес, сонымен бірге осы өнерді жасаған халықтың тарихының, идеологиясының және психологиясының өзіндік ерекшеліктері туралы дұрыс және толық түсінік алу үшін де маңызды.

Қазіргі жаһандану жағдайында Батыс мәдениеті дәстүрлі Шығыс қоғамына еніп жатқанда, жастар Шығыстық өмір салтына еліктеп, өз салт-дәстүрін ұмытып барады. Қытайлықтардың жас ұрпағы арасында Пекин операсының танымалдығы азайып барады, Пекин опера театрларының саныда азайып, өнердің өзі туристік тартымдылықтың біріне айналууда. Соңғы 20-30 жылда Пекин операсының сахнасында тоқырау болды, көптеген актерлер дәстүрлі өнерді тастап, киноға немесе теледидарға кетіп жатыр. Бұл жағдай театр қайраткерлерін ойландырып, қалыптасқан жағдайдан шығудың жолын іздеуге итермелейді, өйткені дәстүрлі қытай өнерін сақтау болашақ театр үшін маңызды міндет. Ал егер бұрын қытай театрының бұл түрі тек ойын-сауық қана емес, сонымен қатар білім беру арнасы болса, Пекин операсының қойылымдары арқылы Қытай тарихын зерттеуге болар еді. Сонымен қатар қазіргі уақытта Интернет сияқты көптеген заманауи ақпарат көздері бар, олардың арасында Пекин операсы бәсекеге түсе алмайтындығыда бар. Сондай-ақ, өмірдің үдемелі қарқынында жас ұрпақ асықпайтын дәстүрлі өнерді бағалай алмайды.

Қазіргі жағдайда Пекин операсының өнеріне назар аудару басты міндет болып табылады, соған байланысты түрлі шаралар қолға алынуда. Мысалы, Пекин операсының спектакльдерін ғана көрсететін арнайы телеарна ашылды, Қытайдағы барлық ұлттық мерекелерге арналған мерекелік шараларға танымал актерлар тартылды, Пекин операсының қойылымдары бар компакт-дискілер шығарылады, тіпті фильмдер түсірілуде. Бұлар дәстүрдегі серпілісті дәлелдейді. Дегенмен, дәстүрлі қытай театрына деген қызығушылықты жоғалту мәселесі әлі де өткір.

Қытай қоғамындағы Пекин операсының қазіргі позициясын құруға бірдей әсер еткен бірнеше себептер бар. Біріншіден, тарихи себептер бар. XX ғасырдың екінші жартысы Пекин операсының тарихындағы өте қиын және қайшылықты кезең болды.

XX ғасырдағы Пекин операсының тарихы батыс мәдени мұрасын игеру процесінен бөлінбейді, оның басталуы реформалар мен өзін-өзі нығайту саясаты дәуірі, XIX ғасырдың аяғындағы либералды ойшылдар мен саясаткерлердің бір бөлігінің батыс елдерінің тәжірибесін қолдана отырып, жартылай феодалдық және артта қалған елді бейбіт жолмен өзгертуге тырысуы (ең алдымен әскери өнеркәсіп және жаңа үлгідегі армияны ұйымдастыру саласында). Алайда, осы уақытта қытай қоғамының білімді бөлігі жаратылыстану және әлеуметтік ғылымдарға қызығушылық таныта бастайды, ең бастысы, қоғамдық санада өте маңызды өзгеріс бар: реформаторлар Батыспен қарыз алу және мәдени байланыстар қажеттілігін дәлелдей алады, бұған дейін білімді Қытай қоғамының

көп бөлігі артық болған. Өзін-өзі күшейту саясатының жеңілуі білімді жастардың жаңа реформаторлар тобының пайда болуына әкелді, олардың көрнекті өкілдері Кан Ювэй, Лян Цичао, тан Сытун болды. Олар өздерінен бұрынғылардан Батыс елдерінің әлеуметтік және саяси ғылымдарына, шет тілдеріне, батыс мәдениетіне деген шынайы қызығушылығымен ерекшеленді (мүмкін емес, тіпті сол кездегі кез-келген білімді адам үшін айыпталатын). Сонымен бірге олар реформалық идеяларды насихаттау үшін дәстүрлі әдебиеттің төмен жанрларына (прозалық романдар, пьесалар) жүгінеді. XX ғасырдың бірінші онжылдығы оқушы жастардың шетелге - Жапонияға, Америкаға және Еуропаға жаппай кетуімен ерекшеленді, онда олар батыс әдебиеті мен философиясымен, бейнелеу өнерімен, музыкамен және театрмен (ең алдымен драмалық) таныса алды.

XX ғасырдың басы Батыс мәдениетінің белсенді дамуымен ерекшеленді, ол көбінесе ұлттық мәдени мұраны қайта қарауға деген ұмтылыспен ғана емес, сонымен бірге оны күрт қабылдамаумен де қатар жүрді. Бұл құбылыс Қытай тарихына "жаңа мәдениет қозғалыстары" деген атпен енді. Жаңа зиялы қауым батыстықтарды жиі жасады. Үлгілер Қытай шындығын бағалаудың жалғыз критерийі болып табылады. Сонымен, сол жылдардағы көптеген авторлардың көз алдында дәстүрлі театр "жетілдіруді" талап етті, бірақ жетілдіру көбінесе еуропаландыру деп түсінілді, ал олардың көпшілігіне драмалық театр, драматургия, режиссура үлгі болды, оның актерлік техникасы "архаикалық" Қытай театрын алмастыруы керек еді. Сол кездегі көптеген ағартушылар драма театрының озық идеялар мен заманауи ғылыми білімді насихаттау құралы ретіндегі рөлін таң қалдырады. Театр музыкалық, атап айтқанда опера, XX ғасырдың басындағы мақалалар мен шығармаларда өте сирек кездеседі. Ғасырдың басындағы ағартушылар (Тянь Лушэн, Чен Пейджен, Ван Мэншэн) ашқан ұлттық театрдың тағдыры туралы пікірталас 1918-1920 жылдары өнер көрсеткен "Синь циннянь" ("Жаңа жастар") журналының беттерінде жалғасты "жаңа мәдениет қозғалысының" барлық дерлік өкілдері. Чен Дусю, Чжи Фэй, Фу Сынянь, Чжан Хуцзай, Лю Баннонг, Оуян Юцянь, Ху Ши сияқты прогрессивті қайраткерлер ескі ән-музыкалық театр жүйесін түбегейлі қайта құрудың пайдасына бірнеше рет сөйледі, олардың көз алдында артта қалушылықпен дамымау белгілері болды, ең алдымен сахналық театрларды стандарттау. қозғалыстар, жоғары сахнадағы символизм дәрежесі (костюмдерде, декорацияларда) және, сайып келгенде, ән мен музыкалық форманың өзі, олардың пікірінше, театр қойылымының қоғамдық-саяси, ағартушылық рөлін едәуір шектеді. Сол ұрпақтың пұттары болды Ибсен, Қытай оқырманына Лу Синьдің жапон тілінен аударған аудармаларымен ұсынылған, сонымен қатар Б; Шоу және Дж. Голсворси. Айта кету керек, дәстүрлі театрдың сыншылары он жылдан кейін бүкіл әлемнің көрнекті театр қайраткерлеріне ұнағанның бәрін жоққа шығарды - оның ғасырлар бойы қалыптасқан көркемдік формасы. Жаңа мазмұн іздеп, олар бұл

форманы елемеуге қуанышты болды, бұл дәстүрлі музыкалық драманың қазіргі шындықты бейнелеудегі мүмкіндіктерін айтарлықтай тежеді. Осы бағытта жүргізілген барлық тәжірибелер осы кезеңде толық сәтсіздікпен аяқталды және театр ешқашан қоғамдық ойдың жылдам қозғалысына бейімделе алмады. 1930 жылы Шанхайда марксистік эстетика принциптерін ұстанған солшыл Жазушылар лигасының пайда болуымен алдыңғы қатарлы зиялы қауым арасында бұл иеліктен шығу тек өсті.

Дегенмен, Батыс театрының қағидаты бойынша құрылған және XX ғасырдың басында Қытайдың ықпалынан мүлдем босатылған "ауызекі" драманы құру әрекеттері сәтсіз аяқталды. Тек өте аз труппалар, әдетте студенттік және кәсіби емес, драмалық қойылымдар жасады ("көктемгі тал", "Жаңа тіректер", "жаңа қытай"), ал кәсіби труппалардың көпшілігі декорациялармен, арнайы жарықтандырумен, заманауи реалистік костюммен бірге Қытай ұлттық театрының негізгі ерекшеліктерін сақтап қалды, және, бұрын барлығы, сахналық іс-әрекеттің музыкалық негізі өзгеріссіз қалды. Мұндай алғашқы труппалардың ішінде "Чуняншэ" (көктемгі күн қоғамы), "Куйдешэ" (жарқыраған ізгілік қоғамы), "Исуше" (моральды өзгерту Қоғамы) деп атауға болады. Қазіргі заманғы сюжеттерге пьесалар жасау дәстүрі жергілікті жанрлар аясында басталды. Қытай музыкалық театры XIX ғасырдың ортасында, шетелдік әсер туралы айту мүмкін болмаған кезде. XX ғасырдың басындағы театр реформаторларының қызметінде ұлттық және батыстық тенденциялар бір-бірімен тығыз байланысты болды. Бұл қызметтің орталығы Шанхай болды, бірақ 10-шы жылдардың аяғында ол Бейжіңді де, елдің басқа аймақтарын да басып алды. Шыңы және сонымен бірге оның аяқталуы Чжоу Синфанг, Мэй Ланфанг және Чен Янцю сияқты көрнекті театр қайраткерлерінің тәжірибелері болды.

1914 жылы Шанхайға гастрольдік сапардан оралғанда, Мэй Ланфан "жаңа костюмдерде" бірнеше қойылымдар қойды: "күнәкар әлемдегі дүрбелең", "шенеунік әлеміндегі құмарлықтар", "Дэн Сягу", "зығыр таңғыш", "жыланның басын кесу". Олардың барлығы қытайлық қазіргі заманды қандай да бір жолмен көрсетті, өзекті мәселелерді қозғады (шенеуніктердің сыбайлас жемқорлық, феодалдық артта қалу және жастардың жеке бақыты жолында тұрған алалаушылық, әйелдің қоғамдағы құқықсыз жағдайы). Пьесалардағы жеке партиялар дәстүрлі әуендерде орындалды, оларды композиторлар қайта жазған музыка толықтырды. Бірақ эклектикалық, жаңа тенденциялардың ескі, ғасырлар бойы жылтыратылған сахналық техникамен бірігуінің бейорганизмі көп ұзамай шеберді осы бағыттағы әрекеттерден бас тартуға көндірді.

"Заманауи костюмдері бар пьесалар заманауи сюжеттерге негізделген", - деп жазды Мэй Ланфан, " олардағы сахналық қозғалыс адамның күнделікті өміріндегі мінез - құлқына сәйкес келуі керек. Бұл жерде би енді жақсы емес. Бейжің музыкалық драмасының актерлері бала кезінен үйренген би кимылдарын бұл пьесаларда қолдануға болмайды".

Музыкалық театрдың "гибридті" формаларының өміршең өстігі туралы осындай тұжырымдарға сол кездегі Бейжің музыкалық драмасының басқа да көрнекті актерлері келді. Дәстүрлі театрды еуропаландыру олар үшін ешқашан өз алдына мақсат болған емес, шетелдік сәнге деген құрмет емес, Бейжің музыкалық драмасын жаңа мазмұнмен толтыру тәсілі ретінде танылды, яғни, сайып келгенде, сахналық өнердің осы түрінде өмірлік шындықты, мазмұнның тереңдігін бейнелеуге қол жеткізу, оны осы өмірлік шындықты көрерменге жеткізуге қабілетті ету.

Бір қызығы, 10-шы жылдардың ортасында Шанхайда "сөйлесу" театры "вэньминси" деп аталатынға айналды, бұл ең көркем көрерменге арналған водевиль элементтері бар төмен жанр.

Бір жағынан, Қытай Халық Республикасы құрылғаннан кейін мемлекет Пекин операсын қолдауға арнайы қаражат бөлді, соның арқасында өнердің бұл түрінің дамуы айтарлықтай дамыды. 1949-1964 жылдар аралығында Пекин операсының сахнасы талантты актерлер мен көрнекті қойылымдарға бай болды.

Алайда, 1963 жылы Қытай Мәдениет министрлігі барлық театр труппаларына елдің саяси бағытына сай келетін заманауи тақырыптарда спектакльдер қоюды міндеттейтін қаулы шығарды. «Ұлы мәдени революция» (1966 - 1976) кезінде Пекин операсының дамуы үзілді. Көптеген ұлы актерлер қуғын-сүргінге ұшырап, сахнадан біржола кетті. Революциялық тақырыпта – ян бан си бойынша сегіз үлгілі спектакль қойылды, оның бесеуі Пекин операсының стилінде жасалды, ал дәстүрлі спектакльдерге тыйым салынды. Ел бойынша небәрі сегіз үлгілі қойылым болды, ал қытайлықтар басқа кез келген көркем бағдарламаларды көру және тыңдау мүмкіндігінен айырылды.

Дегенмен, 1978 жылдан бастап Пекин операсының сахнасына дәстүрлі спектакльдер қайта оралды, онымен қатар заманауи тақырыптардағы спектакльдер қойыла берді. Алайда он жылдық еріксіз үзіліс дәстүрлі өнерге деген қызығушылықты жоғалтқан жұртшылыққа біршама күшті әсер етті.

Екінші жағынан, Пекин операсы қайраткерлерінің пікірінше, бұл өнерге деген қызығушылықты жоғалтудың басты себептерінің бірі-оның канондылығы мен дәстүрлілігі, өйткені өнердің кез-келген түрінің өмірі оның үнемі дамуы мен жетілдірілуінен тұрады. Пекин опера қайраткерлерінің көпшілігінің пікірінше, олардың алдында тез арада шешуді қажет ететін шығармашылық даму мәселесі тұр. Алайда, бұл мәселені шешу үшін Пекин операсының шеберлігінің дамуын тоқтатудың себебін дәл анықтау қажет. Бұл мәселеге екі қарама-қарсы көзқарас бар.

Қытай Пекин Опера театры басшысының айтуынша, Пекин операсының қиын дамуының басты себебі-бірыңғай теориялық базаның болмауы. Қазіргі уақытта Пекин операсының көптеген ғылыми теориялары бар, бірақ дәл осындай әртүрлілік театр өнерінің осы түрінің жүйесіне шатасулар әкеледі. У Цзян қазіргі Пекин операсына терең жүйелі ғылыми

зерттеу қажет екенін атап көрсетеді, өйткені теориялық мәселелерге тез немесе баяу орындау, заманауи спектакльдерде конвенцияларды қолдану, Пекин операсының репертуарындағы заманауи спектакльдердің орны мен Саны жатады.

Алайда, Пекин операсының шығармашылық дамуы оның ғылыми түсінігімен байланысты емес, яғни мәселе теориялық дамуда емес, театрдың өзінде болатын қарама-қарсы ұстаным бар. Өнерді дамытудың негізі-қоғамның дамуы, демек, қоғамның әсерінен қалыптасқан адамның қабылдауы мен қажеттіліктері. Шығармашылық мамандықтардың өкілдері қоғамның даму бағытын сезінуі керек. Мұндай көзқарастарды ұстанушылардың пікірінше, Пекин операсының дамуына кедергі келтіретін басты нәрсе-шығармашылық күштердің болмауы, бірақ шығармашылық дамуға кедергі келтіретін сыртқы себептер де бар: қазіргі қоғам соншалықты тез дамып келеді, сондықтан негізгі тенденциялар мен көрермендердің қалауын түсіну мүмкін емес. Алайда, өнер қайраткерлерінің пікірінше, бұл қалыпты жағдай, өйткені кез-келген өнер өзінің заңдары бойынша дамиды, онда міндетті көтерілістер мен құлдыраулар болады.

Пекин операсын дамыту мәселесі әлі де ашық, көрерменді спектакльдерге қалай тарту керек, жастарды қалай қызықтыру керек, дәстүрде қалай қалу керек, сонымен бірге өнерді дамыту-осы мәселелердің барлығы қазіргі уақытта Пекин операсының өнерінде өткір тұр.

Біздің ойымызша, Пекин операсының жаңа спектакльдерінің сюжеттері әдебиеттен және басқа мәдениеттердің опералық драматургиясынан, мысалы, еуропалықтан алынған кезде, проблемалардың мүмкін болатын шешімдерінің бірі болуы мүмкін. Қазіргі уақытта еуропалық операдан алынған сюжеттер Пекин опера стиліндегі театрларда ойналатын эксперименттер бар. Мұндай эксперименттер дәстүрлі қытай өнерін дамыту тұрғысынан да, білім беру тұрғысынан да қызықты: қытайлық көрерменге жаңа сюжеттер ұсынылады.

Өнердің интеграциясы дәстүрлі өнердің дамуына ғана емес, сонымен бірге білім беру мақсаттарына да ықпал етеді: Пекин операсының сахнасында әйгілі еуропалық пьесаларды қою арқылы қытайлық көрермен еуропалық мәдениетін жақсы түсінеді, бұл өз кезегінде ұлтаралық қатынастар мен елдер арасындағы ынтымақтастықты нығайтуға ықпал етеді. Сондай - ақ, мұндай эксперименттер театр қайраткерлеріне – режиссерлер мен актерлерге-театр саласындағы ізденістер мен эксперименттерге шығармашылық серпін береді.

Қазір жаһандану және интеграция кезеңінде әр түрлі елдердің театр өнері жалпы әлемдік тенденцияларды ұстануы керек және өзінің бірегейлігі мен бірегейлігін сақтай отырып, оқшауланбай, басқа елдердің өнерінен жаңа формалар, жаңа идеялар алуы керек.

Әдебиеттер:

1. Ли Хао. Пекин операсы. (Би, музыка, пантомима). Пекин; Тайбэй, 2002, 169-173 б.

2. Ван Баохуа. Еліміздегі ұлттық опера өнерінің дамуы және осы тақырыптағы ой-толғаулар // Трибуна барлығына. Мәселе. 3. Пекин, 2002 ж.
3. Ван гуо. Цзинь жу Ши, Чжун гуо Сицзю Чубан ше. - Пекин операсының тарихы, Қытай театр баспасы, 1991 - 2000 жж.
4. Қытайдың дәстүрлі мәдениеті. М., Ғылым. 1983 жыл.
5. Даодецин. ежелгі қытай философиясы. М., 1972 ж.
6. Мэй Лан-Фанг. Бейжің музыкалық драмасы. Пекин, 1959. Б.10.
7. Ван Әйлин. «Көгілдір кеністіктердің» жетістігі мен қытай операсын жасаудағы тың идеялар // Музыканың жаңа үндері. Шэньян, 1996. № 1. С. 3-7.
8. Оу Лан. Классикалық еуропалық опера. Наньцзин, 2003. -306б.
9. Жаң Линь. Қытай романтикасы мен ән жазуы: XX ғасырдың 80-жылдарына шолу. Вухай, 2006 ж.
10. Гао Син. Бейжің операсының қалыптасуы. Шанхай, 2006. – 191б.
11. Гуанидин-и. еуропалық вокал өнерінің тарихы. Пекин, 2005ж.

Neldibaev Aset

BASSON PERFORMANCE IN THE XX–FIRST QUARTER XXI CENTURIES

Нельдыбаев А.Т.

ФАГОТНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В XX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКОВ

История рождения фагота доподлинно неизвестна. Однако еще в XVI веке неизвестному мастеру пришла идея разделить корпус басового поммера на две части. Отсюда и название нового инструмента: «fagotto», что в переводе с итальянского языка означает «вязанка» или «связка». Первые музыкальные партии фаготов были связаны с так называемым basso continuo. Но уже в XVII–XVIII веках у солистов появилась разнообразная фаготовая литература, включая прекрасные многочисленные концерты для фагота с оркестром Антонио Вивальди. Наличие виртуозных пассажей и другие технические фрагменты свидетельствуют о высоком исполнительском уровне музыкантов того времени.

Столетием позже фагот был значительно реконструирован К. Альменредером и А. Геккелем. Два мастера создали собственную мануфактуру в Германии, которая и по сей день выпускает инструменты. В дальнейшем реконструкция фагота привела к существованию двух систем – немецкой и французской, которые по-разному используются в музыкальном искусстве.

В XIX веке значительно расширились выразительные и технические возможности инструмента, что повлияло на интерес композиторов. К.М. Вебер, Дж. Верди, Г. Доницетти, Г. Берлиоз, М. Мусоргский, П. Чайковский и другие авторы пишут для фагота партии в симфонических и оперных произведениях. Так, у П. Чайковского в каждой из симфо-

ний есть значительные виртуозные или кантиленные разделы, где фагот звучит сольно либо же в ансамбле с другими инструментами.

Позднее и примерно до середины XX столетия сохранилась эта тенденция: создание для фагота сложных партий, но в рамках симфонической или оперной музыки. Оригинальные произведения для инструмента длительное время композиторами не создавалась. Тот же Г. Берлиоз считал, что фагот – инструмент полезный для оркестра, но нужно быть очень осторожным, так как тембр инструмента лишен яркости, блеска и благородства. Сольное концертное исполнение фагота стало популярным лишь с середины прошлого столетия благодаря возрождению барочной музыки на сценах [1, с. 241].

Важный вклад в написание фаготовой музыки внесли исполнители, среди которых – французский музыкант М. Аллар. Выпускник Парижской консерватории, артист *Orchestre Lamoureux*, а позднее – первый фагот в Парижской опере, лауреат престижного Международного конкурса исполнителей в Женеве М. Аллар привлек к себе внимание ведущих европейских композиторов. Этот исполнитель внес значительный вклад в эволюцию инструмента, а именно сближению французской и немецкой моделей.

В репертуаре М. Аллара – произведения А. Вивальди, В.А. Моцарта, сочинения композиторов-современников, в числе которых специально написанные для исполнителя Концерты для фагота с оркестром А. Жюливе, А. Томази, Ж. Франсе. Перу А. Жюливе также принадлежит Рапсодия-септет для кларнета, фагота, корнет-а-пистола, тромбона, ударных, скрипки и контрабаса, а Ж. Франсе – Дивертисмент для фагота и струнного квинтета.

Вслед за появлением интересных оригинальных сочинений для фагота во Франции, «эстафету» написания сочинений для инструмента подхватили и другие европейские композиторы. Так, Э. Вилла-Лобос, испанский композитор, работавший во Франции, написал большое количество камерной музыки для фагота: «Танец семи нот» для фагота и фортепиано, Квинтет для духовых в форме шорос для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота, Нонет для флейты, гобоя, кларнета, саксофона, фагота, челесты, арфы, ударных и смешанного хора, «Бразильскую бахиану» для флейты и фагота и др.

Интерес к фаготу проявили и итальянские композиторы. Так, Стюити-Концертино для фагота и камерного ансамбля сочинили Э. Вольф-Феррари, Серенату для фагота и десяти инструментов – Дж. Малипьеро.

В XX столетии в СССР и России фагот – один из любимых инструментов С. Прокофьева (Юмористическое скерцо для четырех фаготов), Д. Шостаковича (фаготовые соло в симфониях, «Кукла»), М. Вайнберга (Соната для фагота соло), Э. Денисова (Соната для фагота соло), С. Губайдуллиной (Концерт для фагота и низких струнных, Соната Duo, *Quasi Nocketus* для фортепиано, альты и фагота), Л. Книппера (Концерт для фа-

гота и струнного оркестра), Ю. Левитина (Соната для фагота и фортепиано), А. Кожелуха (Концерт для фагота с оркестром) и т.д. Таким образом, значительно увеличивается как количество сочинений для фагота, так и жанров. Сейчас не редкость увидеть на афишах мировых концертных залов не только концерты, но и ансамбли для фагота соло, а где-то даже для двух, трех и более фаготов.

Такое увеличение произведений для фагота было бы невозможно без появления плеяды блестящих фаготистов. Перечислим имена других музыкантов, помимо упомянутого ранее М. Аллара: первый фагот оркестра La Scala С. Пенацци; профессор Северо-Западного университета, основатель фирмы по изготовлению фаготов и гобоев Fox Products Corporation Х. Фокс; солисты Парижской оперы Ж. Оден и Л. Лефевр (ученики М. Аллара); народный артист РСФСР, профессор Московской консерватории, кандидат искусствоведения В. Попов; бывший солист симфонического оркестра Новосибирской филармонии, профессор Новосибирской государственной консерватории, заслуженный артист РСФСР В. Лузин; заслуженный артист России, профессор РАМ имени Гнесиных С. Красавин; заслуженный артист РФ, профессор Санкт-Петербургской консерватории К. Соколов; солист оркестра Большого театра, художественный руководитель проекта «Фагот+» А. Рудометкин; артист Мариинского театра Р. Толмачёв; солист оркестра Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, основатель Classics-art Ensemble А. Посикера и многие другие. Основателем казахстанской фаготовой школы стал У. Нусупов, заслуженный артист КазССР, профессор Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы, дирижер.

В Казахстане регулярно проводятся концерты с участием фагота. В театре «Астана опера» только в прошлом сезоне был организован концерт духовой музыки «На одном дыхании», где прозвучали казахская народная песня «Япурай» (обработка для фагота К. Садвакасова), Секстет для фортепиано, флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны Ф. Пуленка, «Акку-домбыра» для гобоя, фагота и фортепиано А. Абдинурова. Еще одним интересным музыкальным событием стал концерт Double-Reed («Двойная трость»). В программе вечера – концерты для фагота с оркестром А. Вивальди, И. Гуммеля, К.М. Вебера и других авторов. Партию фагота исполнили А. Нельдыбаев, Ш. Назаров, Д. Кушанов (контрфагот), А. Оразбеков, Е. Абдулла, Р. Исаков.

Помимо академической музыки фагот получил свою популярность и в джазовой музыке. Первыми фаготистами в США стали Д. Редман и Ф. Трумбауэр, которые также играли на саксофоне. А вот слава первого профессионального фаготиста принадлежит М. Рабиновицу. Его альбом Bassoon on Fire, отражающий искания музыканта в стиле би-боп, свинг и других джазовых направлениях, демонстрирует интересные выразительные возможности фагота. В исполнении М. Рабиновица стало очевидно,

что фаготу подвластны и виртуозные пассажи в стиле би-боп, и меланхоличный блюз. Не меньшую популярность снискали последующие фаготисты-виртуозы: К. Борка и Л. Купер [2].

Итак, в XX столетии был значительно расширен репертуар для фагота: музыканты-исполнители открыли ряд выразительных возможностей, включая штриховой диапазон, тембральную палитру инструмента. Фагот прозвучал и в джазе: джазмены значительно обогатили выразительный потенциал инструмента. И теперь фагот – полноправный участник эстрадно-симфонических оркестровых ансамблей и оркестров. Также в учебный репертуар разных уровней, начиная с детских музыкальных школ и заканчивая магистратурой, ассисентурой-стажировкой нередко включены разнообразные эстрадные и джазовые композиции. Солист оркестра Большого театра Республики Беларусь и участник Духового квинтета Андрей Гузев отмечает: «Почему я играю джаз на фаготе? Люблю джаз и обожаю фагот. Фагот в джазе редкий гость, из-за технических особенностей на нем сложно импровизировать. Но фантастический звук фагота перекрывает все возможные неудобства. Благодаря мягкому, теплomu тембру этого инструмента джазовые композиции звучат свежо, раскрываются в новом свете» [3].

После Второй мировой войны стали распространяться международные конкурсы и фестивали, в номинациях которых участвовали все духовые инструменты. Важную роль в популярности фагота как сольного инструмента сыграло International Double Reed Society (IDRS) – Международное общество двойной трости, организованное сыном Х. Фокса А. Фоксом. Созданное в 1971 году международное сообщество включает сейчас более 4000 членов из 56 стран.

Обширная деятельность IDRS изложена на сайте www.idrs.org [4], где есть такие вкладки, как членство в организации, сроки и условия проведения конференции, освещение музыкальных событий, публикации, информация о записях исполнителей, форум членов сообщества [5].

Одна из главных функций этого сообщества, в которое входят исполнители, мастера по изготовлению инструмента, музыковеды, – организация и проведение конкурсов. Начиная с 1997 года в рамках конференции регулярно проводятся международные конкурсы по номинациям «Гобой» и «Фагот», посвященные, соответственно, памяти выдающихся гобоиста Ф. Жилле и фаготиста Х. Фокса. В репертуар конкурса входят разностилевые произведения для фагота от эпохи Барокко и заканчивая современностью, как сольные произведения, так и с аккомпанементом.

IDRS выпускает периодический журнал *The double reed*, который посвящен различным вопросам истории и исполнительства на гобое и фаготе. Публикуются в издании анонсы и рецензии на проводимые сообществом музыкальные события. Одно из знаковых мероприятий – проведение ежегодной международной конференции.

Среди других фаготовых форумов в социальной сети – «Всё для Фагота», «Фагот» («ВКонтакте»). В этих сообществах музыканты обмениваются нотами, аудио и видеозаписями. А. Рудометкин создал сайт «Фагот +» (<https://www.bassoon.ru>), где освещает концертную деятельность коллективов, чьим участником или организатором он является.

С целью выявления творческих достижений в сфере искусства и поддержки талантливых исполнителей в Казахском национальном университете искусств проводится Международный конкурс творческой молодежи «Шабыт». Так, в 2023 году, в числе других, были представлена номинация «Инструментальное исполнительство – духовые и ударные инструменты». В Первом туре фаготисты должны были сыграть «Венгерскую фантазию» К.М. Вебера и произведение композитора страны участника, во Втором туре – Концерт для фагота с оркестром Й.Н. Гуммеля. Призовые места были распределены так: 1 место – А. Сыдыкжан (класс С. Далишева), 2 место – Е. Багдат (класс И. Карманова), 3 место – Е. Абдулла (класс А. Нельдыбаева) [6].

Общественный фонд «Фонд имени Батырхана Шукенова», организованный в 2015 году в память о Б. Шукенове, регулярно проводит различные творческие мероприятия. В их числе – Международная академия деревянных духовых инструментов с проведением мастер-классов от известных музыкантов из разных стран мира. Например, в 2022 году в Казахстане выступил фаготист Ромен Лукас, проживающий в Германии и Франции [7].

Исполнительство на фаготе в XX веке повлияло на значительное появление научной, учебной и публицистической литературы об этом инструменте. Большой популярностью пользуется «Школа игры на фаготе» М. Аллара (*Méthode de Basson*, 1976) [8]. Истории деревянных духовых инструментов посвящена работа Энтони Бэйнса «Духовые инструменты и их история» (*Woodwind instruments and their history*, 1957) [9].

Для фаготистов, исполняющих современную музыку, будут полезны книги с описанием приемов итальянских композиторов и музыковедов: «Фагот. Альтернативная техника» С. Пенацци (*Metodo per fagotto*) и «Новые звучания на деревянных духовых инструментах» Б. Бартолоцци (*New sounds for woodwinds*). Последний начал изучать возможности инструментов после знакомства с ведущим итальянским фаготистом С. Пенацци.

Что касается учебных пособий на русском языке, то следует указать первые учебники для подготовки фаготистов: «Школа игры на фаготе» Р. Терёхина (М., 1954) и «Методика первоначального обучения игре на фаготе» Г. Ерёмкина (М., 1963). Большой вклад в развитие литературы внес В. Попов, обобщивший свой исполнительский, педагогический и научный опыт в диссертации «Человеческий голос фагота: инструмент и его история, проблемы педагогики и исполнительства» (М., 2014) [10]. Представляет научный интерес и диссертация другого российского ис-

полнителя и ученого А. Кизиляева: «Возникновение фагота и его развитие в эпоху барокко (Спб., 2017) [11].

Таким образом, краткий обзор фаготного исполнительства в XX – начале XXI веков показывает, что интерес к этому инструменту только возрастает: развиваются национальные школы, появляются общества и ассоциации фаготистов, проводятся конкурсы, фестивали и конференции, обогащается репертуар, в том числе за счет создания оригинальных сочинений. Активное развитие исполнительства на фаготе повлекло за собой рост количества исследований о фаготном исполнительстве – научных, методических, социологических, публицистических. Можно с уверенностью констатировать: фаготное исполнительство сейчас переживает подлинный расцвет.

Литература:

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. СПб., 1972.
2. Проценко В.О. Фагот в современной эстрадно-джазовой музыке: перспективы развития исполнительской практике и особенности профессиональной подготовки [Электронный ресурс] Режим доступа: https://humancapital.su/wp-content/uploads/2018/12/201812_079_085.pdf (дата обращения: 23.11.2023).
3. ВКонтакте [Электронный ресурс] Режим доступа: https://vk.com/wall-74088591_9 (дата обращения: 23.11.2023).
4. IDRS [Электронный ресурс] Режим доступа: www.idrs.org (дата обращения: 23.11.2023).
5. Пастухов А.В. Международное общество двойной трости (idrs): роль в развитии исполнительства на фаготе [Электронный ресурс] Режим доступа: <file:///C:/Users/Admin/Downloads/mezhdunarodnoe-obschestvo-dvoynoy-trosti-idrs-rol-v-razviti-i-ispolnitelstva-na-fagote.pdf> (дата обращения: 23.11.2023).
6. Казахский национальный университет искусств [Электронный ресурс] Режим доступа: https://kaznui.edu.kz/art/international_competitions/20 (дата обращения: 23.11.2023).
7. Фонд Батырхана Шукенова [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://ru.batyr.foundation> (дата обращения: 23.11.2023).
8. Allard M. Méthode de Basson. Paris, 1976.
9. Vaines A. Woodwind instruments and their history. New York, 1957.
10. Попов В.С. Человеческий голос фагота: инструмент и его история, проблемы педагогики и исполнительства: автореф. канд. иск. М., 2014.
11. Кизиляев А. Возникновение фагота и его развитие в эпоху барокко: автореф. канд. иск. Спб., 2017.

Samatova Anel,
Kurmangaliyeva Meruert
VIOLIN MUSIC IN AZERBAIJAN

Саматова А.Р.,
Курмангалиева М.С.,
кандидат искусствоведения, профессор
СКРИПИЧНАЯ МУЗЫКА АЗЕРБАЙДЖАНА

Азербайджан, расположенный между Восточной Европой и Западной Азией, может похвастаться ярким музыкальным наследием, тесно переплетенным с его культурным наследием. В основе этой музыкальной мозаики лежат чарующие и запоминающиеся звуки скрипки - инструмента, имеющего глубоко значение в азербайджанской музыке.

Путь становления скрипичной музыки в этой стране насчитывает столетия и развивается вместе с разнообразными культурными влияниями страны, так как сочетает в себе персидские, турецкие и среднеазиатские традиции. Такой конгломерат привел к тому, что музыкальная культура в целом приобрела свою уникальную индивидуальность.

Центральное место в этом наследии занимает влияние мугама, обладающего волнующей душу и сложной музыкальной формой, глубоко укоренившейся в азербайджанской культуре. Скрипачи, в частности, сыграли ключевую роль в интерпретации и украшении мелодий мугама, наполняя музыку эмоциями и виртуозностью.

Азербайджанская скрипичная музыка элегантно вплетает традиционные мелодии и орнаменты в современные композиции. Известные композиторы, такие как Узеир Гаджибейли, Кара Караев, Фикрет Амиров, Азер Рзаев создали произведения, охватывающие суть азербайджанских народных мелодий, включающие в себя западные классические элементы, способствуя разнообразию репертуара скрипачей.

Произведения *Кара Караева* волнуют тысячи и тысячи слушателей не только глубиной замыслов, красотой своих мелодий, оригинальнейшим гармоническим языком, блеском оркестрового колорита и совершенством формы. «Они стали достоянием широких масс слушателей в первую очередь потому, что эстетическое наслаждение, рождаемое этой музыкой, неотделимо от значительности ее содержания. В произведениях Кара Караева неизменно присутствует гражданственность, слышен страстный и сильный голос художника, для которого главной темой творчества была и остается борьба за счастье, за свободу.» [5]

«Трепетный и прекрасный мир предстает перед слушателями в камерной музыке Кара Караева. Одно из значительных произведений камерно-инструментального жанра - соната для скрипки и фортепиано К.Караева.» [3] Она создана в 1960 году и посвящена памяти Владимира

Михайловича Козлова. Не случайно четвертая часть сонаты написана на тему «Владимир», переведенную с языка букв на язык звуков.

Пример 1



Соната для скрипки представляет собой сплав ясных, строгих мелодий, глубоких размышлений и философских размышлений. В его утонченном и тщательно продуманном музыкальном выражении, придерживающегося принципа «ни одной лишней ноты». Важную роль играет полифония – композитор углубляется в строгие, добаховские приемы контрапункта, плавно интегрируя их в свою индивидуальную палитру выразительных средств, а не в качестве простой античной стилизации.

Пример 2



Используя классические ансамблевые жанры и структуры, а также элементы, напоминающие древние доклассические формы, переплетающиеся с неоклассическими чертами, это произведение представляет собой новаторское произведение национального музыкального искусства как по своему содержанию, так и по форме. Охватывая классические традиции и неоклассические тенденции, преобладающие в современной музыке, композитор оживляет и переосмысливает их через язык современного музыкального выражения. В этой сонате композитор предстает как художник, умело переплетающий классическое наследие с новаторскими исследованиями, выборочно принимая и ассимилируя неоклассические элементы, которые гармонично сочетаются с его уникальным художественным видением – явно его собственным.

Таким образом, соната в каждом сегменте отчетливо воплощает неоклассицизм, воспринимаемый сквозь призму авторства и перспективы композитора.

Азер Рзаев, признанный композитор и скрипач, занимает в Азербайджане выдающееся место за свой значительный вклад в развитие национальной струнной музыки. А. Рзаев выделяется как одна из ключевых фигур, ответственных за выведение азербайджанской инструментальной

музыки на мировую арену. «Его первый скрипичный концерт, соната для скрипки и фортепиано, а также фортепианный концерт находят отклик во многих городах и странах, где бы они не звучали.» [1]

В работе Ибрагимов М., Исадзе А., Мамедова Х. Кара Караев, говорится о том, что соната А. Рзаева по своей художественной значимости является одним из лучших сочинений автора и азербайджанской ансамблевой музыки. Она прочно вошла в репертуар многих исполнителей как в республике. так и далеко за ее пределами. Соната вышла в печать в 1964 году. [4]

В Сонате большого внимания заслуживает своеобразный сплав классического стиля с национальными интонациями. Оригинальные приемы исполнения ставят перед скрипачом особые задачи. Такими приемами являются редко встречающиеся в скрипичной литературе игра под полусурдину (тембр скрипки приближается к «гнусавому» звучанию зурны); исполнение на разных струнах двух попарно перемежающихся звуков — усложненный вариант использованной в свое время Паганини игры одной ноты на разных струнах *pizzicato* правой и левой руками, создающее эффект гитарного звучания и многое другое.

Оптимизм молодости, активный пульс жизни, характерные особенности Сонаты ощущаются с первых тактов волевой, несколько танцевальной главной партии первой части, *Allegretto*, с ее подчеркнутым ритмически остигнутым «биением» с «взрывными» акцентами фортепианного сопровождения. Этот ритмический рисунок в дальнейшем составляет ритмическую основу всей части.

Пример 3

2. Рзаев

с 3017 к

Вторая часть, *Andante*, по глубине чувств, выразительности и напевности принадлежит к числу лучших лирических страниц музыки А. Рзаева. В ней много драматизма, философского размышления и светлой мечтательности.

Пример 4

The image shows a musical score for Example 4. It consists of three staves: a violin staff at the top, a right-hand piano staff in the middle, and a left-hand piano staff at the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The violin part begins with a first ending bracket marked '1'. Dynamic markings include 'mf' (mezzo-forte) for the violin and 'p' (piano) for the piano accompaniment. Tempo markings include 'rit.' (ritardando) and 'a tempo'. The piano accompaniment features arpeggiated chords and melodic lines in both hands.

Финал написан в форме рондо. Главная тема интонационно близка к главной партии первой части, но при этом характер музыки игровой, подвижный, очень оживленный.

Завершается Соната темой вступления первой части, что подчеркивает единство и цельность цикла.

Импровизационный характер азербайджанской музыки находит отклик в скрипичных исполнениях. Артисты демонстрируют замечательное мастерство импровизации, украшая мелодии сложными орнаментами, демонстрируя техническое величие, оставаясь при этом верными эмоциональной глубине музыки.

Рассматривая произведения для скрипки Азербайджанских композиторов, нельзя не рассказать и об исполнителях и интерпретаторах этих замечательных произведений.

Азербайджан выпустил ряд скрипачей-виртуозов, оставивших неизгладимый след на мировой арене. Такие скрипачи, как Захра Теймур кызы Гулиева, Сабина Ракчеева, очаровали публику своим исключительным мастерством, тонко и страстно интерпретируя азербайджанские мелодии.

Захра Теймур кызы Гулиева (азерб. *Zəhra Teymur qızı Quliyeva*, род. 23 августа 1951) — азербайджанский музыкант, скрипач, концертмейстер, музыкальный педагог. Народная артистка Азербайджана (2008). Профессор Бакинской музыкальной академии.

Ее образовательный путь начался в Средней специальной музыкальной школе имени Бюльбюля с 1959 по 1970 год. После этого она поступила в Азербайджанскую государственную консерваторию имени Узеира Гаджибекова под руководством народного артиста Азербайджанской ССР Сарвара Ганиева. Окончив его с отличием в 1975 году, она продолжила обучение с 1976 по 1978 год в Ленинградской государственной консерватории под руководством Бориса Гутникова.

Во время учебы в Азербайджанской государственной консерватории Захра Гулиева на своих концертах представляла в Ростове произведения азербайджанских композиторов. Точно так же, участь в Ленинградской

государственной консерватории, она исполняла в городе на Неве произведения как западных, так и азербайджанских композиторов. Начав педагогическую деятельность в Азербайджанской государственной консерватории в 1978 году, до 1993 года преподавала на кафедре струнных инструментов.

Ее преподавательская деятельность известна по всему миру, потому что когда она начала преподавать в 1993 году в турецком университете Билькент, она одновременно выступала присоединившись к международному университетскому оркестру. В 1998 году по приглашению губернатора Макао она стала концертмейстером камерного оркестра. Впоследствии она продолжила преподавать в консерватории Макао, одновременно активно выступая, проводя многочисленные сольные концерты и оркестровые выступления в различных городах Китайской Народной Республики, Португалии, Испании и за их пределами.

Вернувшись в Азербайджан в 2001 году, Захра Гулиева продолжает заниматься преподавательской и исполнительской деятельностью. В Бакинской музыкальной академии она обучает студентов исполнительскому мастерству и читает лекции по «Истории скрипичного искусства». Ее творческая деятельность охватывала концертные программы и творческие вечера в Азербайджане, Турции, Германии, Португалии, Италии, Болгарии, Америке и Европе. Кроме того, она является автором первого учебника азербайджанского языка «История скрипичного искусства», различных методических материалов и учебников по игре на виолончели.

Уроженка Баку Сабина Ракчеева не только получила музыкальное образование в местной музыкальной школе и консерватории, но и с ранних лет проявляла незаурядный талант. Наставники признали ее незаурядные способности, обеспечив ей престижные позиции на конкурсах и даже заслужив звание «Лучшая скрипачка года». Они уверенно предсказывали блестящее будущее этой талантливой девочке, объясняя ее успех фундаментальными знаниями, решимостью, упорным трудом и непреклонным стремлением исследовать новые горизонты, а не останавливаться на прошлых достижениях.

Заложив основу в качестве первого азербайджанского представителя в знаменитой Джульярдской школе в Нью-Йорке, Сабина Ракчеева продолжила свой путь после окончания учебы, когда ее приняли в уважаемый Всемирный молодежный оркестр. Гастролируя по более чем сорока странам мира, она получила множество стипендий и наград от различных фондов и организаций. «Ее выступления сопровождали своими коллективами многие выдающиеся дирижеры, она украшала престижные фестивали, очаровывая публику и профессионалов в огромных мюзик-холлах разных городов.» [2]

Эти артисты демонстрируют широту и глубину азербайджанской скрипичной музыки, опираясь на богатое наследие и одновременно используя современные интерпретации, заслужили множество регалий

и восхищение как внутри страны, так и за рубежом.

В наше время продолжают процветать инициативы, направленные на сохранение азербайджанских музыкальных традиций. Музыкальные школы и консерватории обучают игре на скрипке, воспитывают начинающие таланты и обеспечивают передачу культурного наследия будущим поколениям.

Более того, сотрудничество между азербайджанскими скрипачами и артистами со всего мира привело к инновационным слияниям, объединению культур и расширению горизонтов азербайджанской скрипичной музыки на мировой арене.

Скрипка в Азербайджане воплощает собой гармоничное сочетание традиций и инноваций, представляя собой культурное наследие, которое находит отклик у слушателей многих стран. Мелодичные выражения, основанные на задушевных ритмах мугама, продолжают очаровывать публику, являясь свидетельством богатого музыкального наследия этой яркой нации.

В то время как азербайджанские скрипачи продолжают совершенствовать свое мастерство, отголоски их мелодий служат свидетельством непреходящего очарования и глубокой красоты азербайджанской скрипичной музыки.

Литература:

1. Г. Везирова//http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1329
2. Г. Микаладзе //<https://1news.az/politics/20080625021944099.html>
3. Григорьев Л., Платек Я. Кара Караев (в кн.: Лауреаты Ленинской премии. М., 1970)
4. Ибрагимова М., Исадзе А., Мамедова Х. Кара Караев. Библиография. Баку, 1969.
5. Карагичева Л. Кара Караев. 1956

Saparova Nurgul, Zhaylaubaev Almat **ОВОЕ IN THE AGE OF ROMANTICISM**

Сапарова Н.М., Жайлаубаев А.М. **ГОБОЙ В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА**

Красота и глубина звучания гобоя, его особый тембр и «узнаваемость» привлекает на протяжении уже нескольких столетий композиторов разных эпох. Певучий и выразительный звук инструмента нередко применялся в пасторальных идиллических сценах, пример тому – балетные и оперные номера Петра Чайковского. Одновременно гобой – один из самых сложных духовых инструментов, неслучайно отнесенный за это в Книгу рекордов Гиннеса.

Впервые гобой получил большое распространение в академической

музыке XVII столетия. Такие барочные композиторы, как Иоганн Себастьян Бах, Георг Гендель, Томазо Альбинони и другие писали для гобоя арии, сонаты, концерты и ансамбли. Концерт сразу для трех гобоев, скрипок и баса написал Георг Телеман.

В эпоху Классицизма гобой по-прежнему один из привлекательных инструментов. В этот период получили распространение сопрановая и теноровая разновидности инструмента. Так, гобой д'амур появился в Германии, а гобой да качча – в Италии. Постепенный переход к гобою с высоким строем и узкой мензурой произошел, начиная со второй половины XVIII века. Близкий к современному яркий тембр использовали композиторы-классики, работая главным образом в таких жанрах, как концерт для гобоя с оркестром, а позже – и квартет. Например, перу Вольфганга Амадея Моцарта принадлежит популярный и ныне Квартет для гобоя и струнных инструментов, который был предназначен для виртуоза того времени – прославленного гобоиста Фридриха Рамма [1].

В XIX столетии деревянные духовые инструменты подверглись значительной модернизации. Разработанная система пружин, рычагов и клапанов Теобальда Бёма позволила значительно улучшить качество звучания флейты. Позже эта система была приспособлена и для других духовых инструментов. Реконструкция гобоя главным образом была связана с увеличением числа клапанов: уже к середине века у инструмента было от 8 до 14 клапанов, включая октавный клапан, «фа-диез» и «си» (но некоторые композиторы использовали и «b» в партии у гобоя, например, в Интермеццо ко «Сну в летнюю ночь» Феликса Мендельсона).

Введение клапанов сделало возможным различные аппликатуры, что усовершенствовало технические и выразительные возможности гобоя. Реконструкции подверглись также трости: был характерен постепенный переход с широких на более узкие. Благодаря интенсивной работе инструментальных мастеров и исполнителей было создано несколько моделей гобоя: за 60 лет – 6 значительных реконструкций! В XX столетии после 1912 года таких усовершенствований гобоя уже не происходило [2].

Итак, в XIX веке гобой был вновь модернизирован. Несмотря на то, что другой инструмент из деревянной духовой группы – кларнет – получил свое стремительное развитие и популярность в эпоху Романтизма, гобой продолжает привлекать композиторов, пусть и в меньшей степени. Усовершенствованная конструкция гобоя позволила решать интересные исполнительские задачи.

В целом, в романтическую эпоху возрастает концертная и ансамблевая литература для всех деревянных духовых инструментов. Оркестровая музыка для духовых инструментов становится массовым жанром, к примеру, во Франции после свершения Великой Французской революции. В Парижской национальной гвардии духовым оркестром руководят известные в то время композиторы Б. Саррет и Франсуа Жозеф Госсек.

Отметим, что в эпоху Классицизма композиторы стремились закре-

пить свое сочинение в нотной записи, а, значит, исполнители следовали воспроизведению авторского замысла. В последующую эпоху Романтизма роль музыканта-интерпретатора значительно возрастает, а с этим художественным явлением увеличивается запрос общества на исполнительей высокого уровня. В Праге, Варшаве, Лейпциге и других европейских городах открываются консерватории. Развивается и педагогика, появляются учебные пособия по обучению игре на духовых инструментах.

Так, в Парижской консерватории, открытой еще в 1795 году, начинают работать первые профессора духовых инструментов, в числе которых Франсуа Салантен. В его классе обучался, к примеру, гобоист Гюстав Вогт, работавший в музыкальных театрах Парижа и оркестре самой Парижской консерватории, а позднее – и в этом прославленном учебном заведении. Среди его учеников – новая плеяда блестящих гобоистов. В первую очередь следует назвать Луи Станисласа Ксавьера Верру, чьим именем даже названа одна из улиц Франции. После выхода Гюстава Вогта на пенсию он руководил классом гобоя. Современным гобоистам Станислас Верру известен и как композитор – автор таких сочинений, как «24 мелодические этюды», «Воспоминание о старом Квебеке», Фантазия на тему оперы Гаэтано Доницетти «Дон Паскуале», 12 концертных соло для гобоя [3].

Еще одним известным учеником Гюстава Вогта был Шарль Жозеф Колен, получивший вторую Римскую премию за композицию, уступив первую Жоржу Бизе. Разносторонне одаренный музыкант одновременно совмещал две работы, будучи профессором гобоя в Парижской консерватории и органистом парижской церкви. За активную музыкальную деятельность был удостоен звания кавалера Ордена Почётного легиона.

Среди талантливых учеников Шарля Жозефа Колена – Жорж Виталь Виктор Жилле. В консерватории последний проучился всего 1 год, выиграв первую премию на консерваторском конкурсе. Победа означала свидетельство о выпуске Парижской консерватории. После активной работы в различных парижских музыкальных коллективах и успешных гастролей с Камилем Сен-Сансом Жорж Виталь Виктор Жилле также стал преподавать в столичной консерватории Франции. Из его класса одним из самых известных гобоистов был Марсель Табюто, который также воспитал виднейших гобоистов уже следующего XX века. Таким образом, заложенная традиция исполнительства на гобое имеет свои замечательные результаты и по сей день.

Что касается репертуара для деревянных духовых инструментов в XIX веке, то большой интерес к этой группе проявил Карл Мария фон Вебер, чьи произведения стали основополагающими для ряда исполнительей на духовых инструментах. В неоконченном романе он описывает красоту духовых инструментов в своем сновидении так: каждый инструмент «спорит» друг с другом по мелодичности тембра. «Первый гобой: "Ну, здесь-то уж вряд ли кто сможет сравниться со мной". Первый клар-

нет: "Позвольте, месье, также отметить и наши таланты". Первая флейта: "О, да, особенно в маршах и на свадьбах". Первый фагот: "Кто более меня приближается к божественному тенору?" Первая валторна: "Не воображаете ли вы, что вы соединяете в себе такую нежность и такую силу, как я?"» [4].

Красочных эпитетов был удостоен гобой в «Большом трактате о современной инструментовке и оркестровке» Гектора Берлиоза. Он пишет: «Звукам гобоя свойственны простодушие, наивная грация, тихая радость или печаль слабого существа ... Известная степень возбужденности еще доступна ему, но нужно остерегаться доводить его до крика страсти, до бурной вспышки гнева, до угрозы или героического порыва – его небольшой голос, терпкий и нежный в то же время, становится тогда бесильным...» [4].

Большинство сочинений Карлом Марией Вебером написано для кларнета, но также им созданы произведения для валторны и фагота. Луи Шпор также выделял кларнет в своем творчестве. Им написаны несколько виртуозных концертов для этого инструмента. Яркие романтические черты отражены в Интродукции и теме с вариациями для флейты и фортепиано у Франца Шуберта. Большие исполнительские задачи перед исполнителями на духовых инструментах ставил и Роберт Шуман.

Как уже отмечалось ранее, гобой в романтическую эпоху меньше привлекает композиторов. Тем не менее гениальные творцы написали ряд произведений, о которых необходимо упомянуть. Так, тот же Роберт Шуман написал Три романса для гобоя с сопровождением фортепиано. Камиль Сен-Санс создал сонаты для всех деревянных духовых инструментов, включая гобой. Концертную фантазию для двух гобоев написал Наполеон Коста, Интродукцию и тему с вариациями – Иоганн Гуммель. Соло гобоя украшает ряд крупных произведений, например, Концерт для скрипки с оркестром Иоганнеса Брамса, «Сцену в полях» в «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза и др.

Развивается духовое исполнительство и в России. Так, фрагменты для гобоя звучат в Увертюре к опере «Рыбак и русалка» Александра Алябьева, Первой симфонии Василия Калинникова, Четвертой симфонии Петра Чайковского и др. В ансамблевой литературе тех же русских композиторов XIX века нужно упомянуть Квintет для флейты, гобоя, кларнета и валторны Александра Алябьева, Октет для скрипки, альты, виолончели, контрабаса, флейты, гобоя, валторны и фортепиано Милия Балакирева, Анданте для парного состава флейт, гобоев, кларнетов, фаготов, валторн Сергея Танеева и др. [5].

Крупный жанр для гобоя написан Винченцо Беллини. Еще при жизни композитора была выпущена золотая медаль с надписью «Творец итальянских мелодий». Мастер бельканто написал Концерт для гобоя, который по своей мелодичности напоминает оперную арию. Не менее

интересно Каприччио для гобоя с фортепиано другого итальянского композитора – Амилькаре Понкьелли.

Нередко в романтическом произведении для гобоя есть следующие черты: наличие фортепианного вступления, каденция для сольного инструмента, медленное вступление гобоя с выраженными кантиленными чертами, быстрая кода, где исполнитель показывает блестящую технику. Выразительный медленный фрагмент в таком произведении берет на себя роль «лирической исповеди» романтического героя. Напомним, что повышенная эмоциональная выразительность, экспрессия – характерная черта музыкального Романтизма.

Жестких рамок в следовании штрихам, темпу и другим выразительным средствам нет, поэтому у исполнителя-инструменталиста был достаточный арсенал исполнительских приемов, касающихся особенностей интонирования, штрихов, смены дыхания, тонкости фразировки и т.д. Чередование медленных и быстрых эпизодов в произведении объясняется и музыкальной драматургией, и желанием композитора показать возможности гобоиста, который должен уметь выразительно играть как кантиленные, так и виртуозные фрагменты, показывать мастерство в ровности мелких длительностей, динамическом диапазоне простирается от *pp* до *ff*, исполнительских штрихов от легкости и твердости *staccato*, ведение *detache*, выразительность *legato* и др. [6].

Итак, в XIX столетии происходит большой скачок в исполнительстве на духовых инструментах благодаря многим факторам. В их числе – усовершенствование конструкций инструментов, появление новых сочинений, открытие консерваторий и формирование педагогических школ, увеличение количества виртуозов, расширение нотной литературы и др. Несмотря на то, что те же флейта и кларнет завоевали больший интерес композиторов и популярность среди меломанов, для гобоя в романтическую эпоху также были созданы произведения выдающимися композиторами – Робертом Шуманом, Камилем Сен-Сансом, Иоганном Гуммелем, Винченцо Беллини, Амилькаре Понкьелли и др. В сочинениях последних раскрываются выразительные возможности гобоя с его богатой звуковой палитрой и техническими возможностями. В XX веке, после многочисленных усовершенствований гобоя в предыдущем столетии, другие мастера создали богатый репертуар для гобоя: это Рихард Штраус, Френсис Пуленк, Дариус Мийо, Бенджамин Бриттен, Лучано Берио, Сергей Прокофьев, Эдисон Денисов, Альфред Шнитке и т.д.

Литература:

1. Гобой // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://bigenc.ru/c/goboi-d72a83> (дата обращения: 01.10.2023).
2. История исполнительского искусства: учебное пособие / авт.-сост. А.М. Понькина. Белгород, 2018.

3. Карс А. История оркестровки [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kompozitor.su/books/item/f00/s00/z0000002/st012.shtml> (дата обращения: 01.10.2023).
4. Музыкальные инструменты – свидетели эпохи Романтизма [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://orpheusmusic.ru/publ/muzykalnye_instrumenty_svideteli_ehpokhi_romantizma/110-1-0-940 (дата обращения: 01.10.2023).
5. Клименко А.Е. Музыка для ансамбля духовых инструментов в России в конце XVIII и в первой трети XIX в. (на примере творчества А. Алябьева) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-dlya-ansamblya-duhovyh-instrumentov-v-rossii-v-kontse-xviii-i-v-pervoy-treti-xix-v-na-primere-tvorchestva-a-alyabieva> (дата обращения: 01.10.2023).
6. Попченко П.С. Вопросы интерпретации музыкальных произведений эпохи Романтизма (на примере музыки для гобоя) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/voprosy-interpretatsii-muzykalnyh-proizvedeniy-epohi-romantizma-na-primere-muzyki-dlya-goboya.pdf> (дата обращения: 01.10.2023).

Suleimenov Maksat
**STYLE IMPROVISATIONS OF
PERCUSSION INSTRUMENTS IN JAZZ**

Сулейменов М.М.
**СТИЛЕВЫЕ ИМПРОВИЗАЦИИ
УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ДЖАЗЕ**

В начале XXI века джаз перешёл вековой рубеж своего существования. Стилистическое направление в музыке, возникшее на рубеже XIX–XX вв. в маргинальном поле американской культуры стало масштабным культурным явлением. Споры о допустимости разнообразной ритмики, техники исполнения, максимальной импровизационной стилиевой свободе остались в истории, а джазовая реальность по–прежнему разнообразна.

С конца XX века США уже не центр джазовой музыки. Новая полистилистика соприкасается с изначальной афроамериканской традицией только в историческом плане. В настоящее время в странах, географически и музыкально далеких от африканских истоков, создается и звучит очень много разного джаза. Неоджаз играет масса музыкантов из Японии (пианисты Хироми Уихара и Макото Озоно и др.); в Китае – саксофонист Лю Юань, композитор и вокалистка Джан Ин, тромбонист Ян Мин и др.; в Корее – вокалистка Юн Сун наибольшей известности добилась, выступая со шведскими музыкантами; выходец из Кыргызстана американский виртуозный пианист Эльдар Джангиров; в России – трубач Алекс Сипягин – обладатель двух премий «Грэмми», басист Борис Козлов и мн. др. Вовлечение в джазовую культуру музыкантов разных стран сопровождается включением этнических мотивов, традиционных инструментов раз-

ных народов, даже попытками привнести в музыку древние философские идеи.

Одновременно существует иное мнение относительно мультикультурного разрастания джаза. Голландский джазовый барабанщик Хан Бенинк, лидер свободной импровизации фри-джаза, критично относится к полистилистике и мультикультурности современного джаза, считая, что лучше американских джазменов джаз никто не сыграет, а играть не американцам джаз равносильно краже их музыки. Он называет себя «моментальным композитором», соответственно, свою музыку – «моментальной композицией» [1].

В целом такого рода мнения единичны, преобладает мысль о том, что «создается новый музыкальный язык планеты, доступный современным, ищущим исполнителям <...> рождаются новые колоритные ансамбли, такие как квартет «Sync» Н. Ротенберга с индоевропейским фольклором, ансамбль из Германии «LébiDérya» («На уровне Океана»), объединяющий классику, фольклор и джаз, петербургский «Терем-Квартет» и многие другие» [5, с. 113]. Ударник Марвин «Смити» (Смит) работает в стиле *avant fusion* в составе группы Steve Coleman and Five Elements. Лидер ансамбля – Стив Коулмен, альт-саксофонист и композитор, считает нужным вернуться к африканским истокам. Музыканты программно импровизируют на основе музыкальной этники Западной Африки. Не порывает Марвин «Смити» с предыдущими стилями (фанк, фри-джаз, соул, хард-боп, реггей), в составе ансамбля Стива Коулмена всё и одновременно играет в Штатах, Сенегале, Индии, на Кубе.

Ударные инструменты, вне позиции исполнителя, по-прежнему являются ритмическим центром джаза. Ряд виртуозных барабанщиков, пришедших в джаз в последней четверти прошлого века, продолжают работать с виртуозными же музыкантами и по-прежнему задают уровень технической оснащённости новому поколению ударников вне стилистических ограничений. Исполнитель на маримбе и вибрафоне Д. Сэмюэл в составе Caribbean Jazz Project (CJP) в семи альбомах отдает предпочтение синтезу джаза и латино. Ансамбль получил «Грэмми» за джазовый альбом «The Gathering», успех которого закреплён в длительных и успешных гастроях. Билли Кобэм – корифей, величайший джазовый барабанщик, также не ограничивает свое творчество верностью к какому-либо одному стилю. Он играет джаз-фьюжн, фанк, модерн-джаз в разных составах с трубачем Майлзом Дэвисом, гитаристом Джоном МакЛафлином и Mahavishnu Orchestra, саксофонистом Стэнли Тёрентаймом, гитаристом Джоржем Бенсоном, джазовой пианисткой и органистом Ширли Скотт и многими другими. Еще в 1970-е годы он в числе первых ударников начал играть в обратной стойке с несколькими томами и двойным бас-барабаном на большой ударной установке.

Первый сольный альбом Spectrum Билли Кобэма (совместно с клавишником Й. Хаммером и гитаристом Т. Болином) сразу стал известным.

Успех подтвердил авторитетный американской журнал Billboard, посвященный музыкальной индустрии, назвав Spectrum самым лучшим джазовым альбомом. Техническая виртуозность и широкая известность молодых Билли Кобэма и братьев Брекер (трубач Рэнди и саксофонист Майкл) соединилась в совместном бэнде Randy & Michael Breckers. Этим составом создаются и выпускаются альбомы «Crosswinds», «Total Eclipse» и «Shabazz», а затем авторский «The Best of Billy Cobham».

В 1970-х годах Билли Кобэм уже не только известный барабанщик, гастролирующий с лучшими музыкантами – например, Карлосом Сантаной, Джоном Дюрком – но и композитор. В этом качестве он сделал немало новаторских фьюжн записей. Творческие ресурсы Кобэма абсолютно ничем не ограничены: в 80–90-х он записывался в составе Jack Bruce & Friends, играл с Дэйвом Гарландом и Бобби Кокреном, затем присоединился к Jazz Is Dead и Греческому театру в Лос-Анджелесе. И здесь появляется знаменитая композиция–концерт и запись, инициатором которой был Стенли Кларк, но Лэри Карлтон, Билли Кобэм и Дерон Джонсон участвовали в композиции как равнозначные соавторы.

В начале XXI века Кобэм по-прежнему в поиске. В нулевые он создает альбом Drum'n'Voice, в котором миксуется эстетика nu-jazz, acid-jazz, африканская этника, джаз–рок. Альбомы Drum'n'Voice–2 и Drum'n'Voice–3 возвращают Билли Кобэма в джаз–фанк минувшего века в окружении лучших этой музыки – Яна Хаммера, Бадди Майлза, Джоана Патитуччи, Джеффа Берлин, Доминика Миллер, Джорджа Дюка, Алекса Акуна и др. Он участвует в джазовых фестивалях в США и Европе, выпустил альбомы Drum'n'Voice–4 и Drum'n'Voice–5, играет с молодыми музыкантами, например, с иорданским гитаристом Камалом Мусалламом, параллельно записывает в 2011 году рок-альбом Tabla совместно с новым поколением музыкантов, работающих на пересечении разных стилей.

Возможности цифровой коммуникации дают мэтру дополнительные способы быть в джазовом мейнстриме. На своем персональном сайте [2] он обучает игре на барабанах. В пресс-релизе помещена информация о том, что с февраля 2023 года Билли Кобэм начинает гастрольную деятельность в Италии, Литве, Финляндии, Германии, Норвегии, Мартинике с гитаристом Эмилио Гарсия, клавишниками Стивом Гамильтоном и Камелией Бен Насер, басистом Виктором Систернас.

Карьера ударника Дэнниса Чэмберс началась еще в юношеском возрасте в конце 70-х годов. Абсолютный слух, виртуозная техника и способность адаптироваться к любому стилю стали причиной его работы с лучшими представителями джаза 1980-х гг. Чэмберс играл с Дэвидом Сэнборном, Рэнди и Майклом Брекер, Билом Эвансом, Джоржем Дюком, Карлосом Сантаной, Майком Стерном, Джоном Скофильд – теми, кто также сотрудничал с Билли Кобэм. И эта творческая конкуренция задавала мощный темп как в музыке, которую они играли, так и в инди-

видуальной технике. В отличие от Кобэма, у Дэнниса Чэмберса нет музыкального образования, однако природная музыкальность и азарт помогли уже в 13 лет начать выступления, в ходе жизни осваивая технику игры на барабанах. Действительно, в дальнейшем он работал с известнейшими музыкантами, не зная нот.

В одном из интервью на вопрос как получалось играть в отсутствие нотной грамоты, Дэннис отвечал: «Как Бадди Рич. Он тоже не знал нот. Ленни Уайт, Билли Шихан и Джо ДеФранческо не читают с листа. Алан Холдсворт не был любителем нот. Это просто работа мозга. Чем больше вы его используете, тем сильнее он становится» [4].

О своей технике, сочетающей открытую постановку рук и традиционный захват, Чэмберс говорил, что нужна смелость не следовать правилам, как это делал Б. Кобэм. Действительно, в музыке, как и в джазе, долгое время единственно правильным способом был традиционный захват. Но Билли Кобэм играл не так, и не обращал внимания на упреки о том, что неправильно держит палки. Он вел левой рукой, играя при этом традиционным хватом правой руки, никто так не мог сначала, а потом «такие парни как он, Тони Уильямс, Джек Джонетт, Ленни Уайт и Дэвид Гарибальди. Многие барабанщики даже не знают, что они научились играть на барабанах у таких людей, как Билли Кобэм. Он сформировал новый подход игры на барабанах» [4].

Второй значимый музыкант, оказавший влияние на Дэнниса Чэмберса – певец Джеймс Браун, «крестный отец соула», «мистер Динамит», один из ярких представителей госпел, ритм–энд–блюза, фанка, в 2013 году внесенный в Национальный зал славы ритм–энд–блюза в качестве музыканта и автора песен. Знаменитая фраза Джеймса Брауна «у тебя хороший грув, парень», встреча с Карлосом Сантаной, игра с Джоном Маклаfliном сделали Дэнниса Чэмберса таким же известным. Но не грув главное для этого музыканта. Если музыка иная, а «вы снова летите сломя голову», то это просто бесконечное соло на барабанах и больше вам нечего сказать. Хотя бы подумайте о том, что можете сыграть в медленном темпе пусть пять минут, научитесь просто сидеть и играть медленный грув, считает Дэннис. Этот удивительный барабанщик без образования вносит интеллектуальность в свою игру, в музыку любого стиля от фанка до металла.

Британский джазовый барабанщик, начинавший карьеру в роке, Саймон Филлипс продолжает линию Билли Кобэма и Дэнниса Чэмберса к свободе от всяких технических правил. Как сессионный музыкант участвовал в гастрольном турне с группой The Who, играл с Чиком Кория, Джеффом Бэком, Брайаном Ино и не только. Его техника чрезвычайно дифференцирована, точна и импровизационна, демонстрирует тщательно настроенный звук, динамика которого безошибочно узнаваема. Музыкант может начинать играть вставки ранее ожидаемого на вторую долю, а закончить может на первую. Он вариативно использует

такие метрические модуляции, которые усиливают напряжение и преобразуют пьесы с повторяющейся гармонией. Будучи правой, Чэмберс может играть на хай-хэте левой рукой (по райд-тарелке тоже), а на барабане – правой, не перекрещивая руки. В ударную установку Tama Drums Дэннис включал барабаны больших размеров, гонги и октобаны. Сейчас Д. Чэмберс считается гуру игры на барабанах. Этот барабанщик играл и продолжает играть в различных стилях от джаза и фьюжн до рока и металла.

В настоящее время музыка синтезирует самые разные стилевые вариации джаза, объединяют исходные афроамериканские истоки с любой этникой, любой гармонико-ритмической организацией музыкального текста, соединяется с любым современным стилевым направлением вне возрастных предпочтений и, тем более, традиции. Для сохранения популярности современные джазовые музыканты включают в свои композиции различные элементы различных стилей (фанк, хард-боп, поп-музыка, соул, реггей, модерн-джаз, джаз-рэп, ню-джаз, эсид-джаз и т.д.). Так на наших глазах сформировался кроссоверджаз, который стал коммерчески предпочтительным для многих отличных музыкантов. Новейшим стилистическим явлением стал «криэйтив», в котором явно проявляется проникновение в джаз экспериментаторства и музыкального авангарда. Его играют барабанщики Санны Мюррей и Эндрю Сирилл. Именно С. Мюррей указал на проблему современных перкуссионистов, которые боятся быть сайдменами. «Какими бы великими они не становились, они – часть ритм-секции. Но если ты работаешь с лучшими музыкантами, ты обязан быть сайдменом, но созидающим сайдменом» [3].

Изучение техники игры и творчества современных барабанщиков подтверждает тенденцию к смешению разных стилей. Причем исходный материал в процессе переработки и аранжировки очень далеко отстоит от исходного. Virtuозный импровизационный уровень современных барабанщиков прогрессирует из поколения в поколение. Они не ограничиваются одной кульминацией – их может быть несколько в одной пьесе. Совершенно очевидной стала тенденция к нагнетанию сольной импровизации на ударных, которую сейчас определяют как multi-dynamics, или многочисленные всплески звуковой напряженности. В атакующей игре солиста с помощью различных индивидуальных приемов накапливается многократная кульминационная динамика, обладающая усложнённой мелодической фразировкой и ритмикой. Исполнители стремятся к мощной импровизационной составляющей своей экспрессивной игры, повторить которую практически невозможно.

Литература:

1. Барбан Е. Джазовые диалоги: интервью с музыкантами соврем. джаза. –СПб.: Композитор, 2006. – 304 с.
2. Билли Кобэм [Электр. ресурс] Режим доступа: <https://www.billycobham.com/> (Дата обращения 11 янв. 2023 г.).

3. Вильмер В. Интервью с Санны Мюррей [Электр. ресурс]. Режим доступа: <http://creativejazzfans.blogspot.com/2010/01/down-beat-1965.html>. (Дата обращения 11 янв. 2023 г.).
4. Дэннис Чэмберс: возвращение короля [Электр. ресурс] Режим доступа: <https://zildjian.ru/news/dennis-chambers-vozvrashchenie-korolya/> (Дата обращения 11 янв. 2023 г.).
5. Корнев П. С. Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Часть 5. 1980–1990-е гг. // Вестник СПбГУКИ – 2015. – № 2 (23). – С. 104–114.

*Tursynbek U.,
Akparova G.*

**CONCERT No. 2 FOR VIOLIN WITH G-MOLL ORCHESTRA,
OP.63 BY SERGEY PROKOFIEV**

*Турсынбек Ұ.Қ.,
Ақпарова Г.Т.,*

кандидат искусствоведения, профессор

**КОНЦЕРТ №2 ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ G-MOLL,
OP.63 СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА**

Когда речь заходит о жанре концерта в музыкальном наследии Сергея Сергеевича Прокофьева, необходимо подчеркнуть, что его отношение к данной области творчества было индивидуальным. С. Прокофьев автор пяти концертов для фортепиано с оркестром, двух концертов для виолончели с оркестром. К концерту для скрипки с оркестром обращался дважды. Произведения композитора характеризуются богатой звуковой палитрой и изысканной партитурой. Композитор играет с эмоциями слушателей, создавая красочные образы и эффектные мелодические линии, привлекая внимание своей художественной организацией и структурой.

Одним из самых ярких образцов жанра концерта в творчестве Прокофьева является его Концерт № 2 для скрипки с оркестром (g-moll). Второй скрипичный концерт был задуман еще во Франции в середине 1930-х годов. Произведение было создано композитором специально для французского скрипача Робера Созтана, друга композитора. Оно впервые было исполнено в Мадриде 1 декабря 1935 года. Дирижером был Эдуардо Фернандес Арбос, известный испанский маэстро того времени. В качестве солиста выступил сам Робер Созтан. Сочинение выделяется яркостью тембровых красок, новизной и смелостью художественного замысла, глубиной драматургического развития. На сегодняшний день, сочинение выдающегося композитора занимает почетное место среди исполняемых произведений и пользуется огромной любовью меломанов. Это великолепное произведение стало одним из любимых композиций в репертуаре таких известных исполнителей, как Рэй Чен, Джанин Янсен, Вадим Ре-

пин, Леонидас Кавакос, Юлия Фишер. Virtuозное сочинение С. Прокофьева открывает новые грани и возможности для исполнителя, призывая слушателя войти в мир гармонии и интеллектуального восхождения. Великолепие концерта № 2 для скрипки с оркестром заставляет нас ощущать величие музыки и наслаждаться безграничной красотой совершенства.

С. Прокофьев хотел, чтобы концерт совершенно отличался от его первого как по музыке, так и по стилю. «Как и в случае с моими предыдущими заботами, - рассказывал Прокофьев, - сначала я рассматривал другое название, что-то вроде «концертной сонаты для скрипки с оркестром», но, в конце концов, назвал его просто «Скрипичный концерт № 2» [1]. Композитор очень хотел создать этот концерт абсолютно отличным по музыке и технике от скрипичного концерта №1 D-dur.

Как писал композитор в своей «автобиографии», этот концерт отразил его «странствующую концертную жизнь» [1]. Работа над произведением шла в разных странах. Первая часть была написана в Париже, вторая была творчески воплощена в Воронеже, а уже оркестровка была закончена в Баку. Первое исполнение, как уже писалось выше, состоялось в Мадриде. После первой премьеры этого концерта он был исполнен в следующем году в Москве, а в 1937 году его исполнил американский скрипач Яша Хейфец.

Концерт №2 для скрипки с оркестром Сергея Прокофьева традиционен по структуре: Первая часть, глубоко созерцательная и романтически страстная, написана в форме сонатного Allegro. Вторая, красочная танцевальная часть в трехчастной форме. И финал, третья празднично-веселая часть написана в форме рондо.

Начало изложения главной партии I части (Allegro moderato) поручено солирующей скрипке. Распевная мелодия, звучащая в низком богатом регистре скрипки, состоит из небольших фраз. Уникальная особенность этой первой темы заключается в том, что она состоит из пяти долей, при размере 4/4. Поэтому фразы пересекают тактовую черту. Первая фраза длится, первые десять долей, вторая фраза – следующие тринадцать долей, а третья фраза (которая является следствием первой темы) – последние девять долей. Этот прием разделения мелодии на звенья является характерной чертой русского фольклорного мелоса. Также интонационно возникают ассоциации с некоторыми темами, характерными для музыки Сергея Рахманинова:

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Prokofiev's Violin Concerto No. 2. It features three staves: Violin Solo, Violin I, and Violin II. The Violin Solo part begins with a melodic line in the lower register, marked 'Allegro moderato' and '♩ = 108'. The Violin I and II parts are currently silent, indicated by rests on their staves.

Уникальные ритмо-тоновые характеристики (скрытые пятью долями) рождают образ сосредоточенности полный романтических фантазий.

Во втором предложении тема переходит в партию оркестра и звучит в тональности си минор. Тем временем в партии скрипки тема получает дальнейшее развитие и звучит в до-диез миноре. Звуки на tenuto в партии скрипки подчеркивают тематическую линию.

Тема главной партии играет особую роль, многократно возвращаясь и проникая в каждую фразу. Ее можно определить как лейттемой «Allegro moderato». Элементы этой мелодии появляются практически в каждом развитии – ее мотив вплетается в маршеобразную, ускоряющуюся связующую партию и заключительные фразы, отдавая отголоски звучания колоколов. Главная партия меняет свои очертания в дальнейшем развитии, принимая все новые деформации, как бы изображая различные этапы на пути к идеалу. Главная партия содержит отчетливые примеры координации смен и техники правой руки в контексте линии legato.

В пассажах связующего раздела появляются вспышки отголосков первой темы, в это время в партии скрипки возникают «блуждающие» staccato, которые создают механическое и раздражающее впечатление. Широкая, эмоционально насыщенная побочная партия напоминает темы, характеризующие любовь Ромео и Джульетты из балета композитора. Ее украшают выразительные подголоски.

Широкие фразы и изящные транспозиции, часто переплетающиеся с полутоновыми прогрессиями, передают романтическое волнение.

42 poco rall. [5] Poco più tranquillo

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Vin. Solo

Vin II

Vla.

Vc.

Cb.

В разработке облик главной партии меняется – она приобретает угловатость, утрачивая мягкость интонаций. Композитор обогащает гармоническую окраску, явно подчеркивая ритмику, и делая ее неповторимой. Побочная партия тоже появляется в разработке, но роль ее не настолько велика.

С. Прокофьев как композитор внес некоторые новации в репризу первой части. Композитор не только развивает в экспозиции новые музыкальные идеи, но и включает в репризу новые развивающие материалы. Полифоническая насыщенность музыкальной ткани, присутствовавшая и в экспозиции, становится еще более выраженной в репризе, причем партии солирующей скрипки поручается и мелодия, и подголоски. В коде в преображенном виде предстают интонации всех тем, но доминирующее положение вновь занимает лейттема.

В певческом качестве первой и второй тем лучше всего слышна «лирическая» линия Сергея Прокофьева.

Он использует диссонирующие интервалы, чтобы подчеркнуть сильную эмоцию, также весьма лирическую по своему характеру.

Известный скрипач Вадим Репин говорил что «Второй скрипичный концерт Прокофьева – потрясающее музыкальное произведение, и я наслаждаюсь им каждый раз, когда исполняю его. Это очень интересный концерт, в котором живут сказки, даже есть и такие персонажи которые могут напугать. Но все таки- сказка. Я думаю, что Прокофьев был провидцем со своим безошибочным гармоническим языком, и этот концерт переносит вас от волшебного начала к коде финала, который совершенно сводит ваш мозг с ума, поскольку в этом нет никакой логики – каждый такт имеет разное количество долей, а концовка настолько маниакальная,

что учиться методично невозможно. Это просто то, что вам нужно проникнуть в вашу кровь, чтобы чувствовать себя полностью уверенно и контролировать ситуацию» [2].

Вторая часть – романтическое «Andante» – предвосхищает утонченные, изысканные и прозрачные образы волшебных балетов С. Прокофьева, особенно «Золушки», которая появится спустя десять лет.



Музыка второй части искренняя и трогательная, в своей основе выражает ощущение умиротворения и счастья, возникающее от общения с природой. Она отличается своей спокойной и медитативной атмосферой. Струнные инструменты оркестра играют нежные и плавные партии, создавая волшебную атмосферу тишины и созерцания. Скрипка раскрывает свое мелодическое богатство в этой части, и словно разговаривает с оркестром в эмоциональном диалоге.

Средний раздел части изящна, с нежной и «сладкой» мелодией, в стиле ранней прокофьевской лирики, и в то же время не может не напоминать людям о застенчивом и сдержанном образе Джульетты. В. Репин описывает бесконечную тему второй части как «одно из самых невероятных творений в истории музыки» [2].

Последняя часть концерта поражает своей неослабевающей яростью и непрерывной энергичностью. В этом сегменте Сергей Прокофьев создает потрясающий звуковой взрыв, где запоминающиеся мелодии скрипки и оркестра сливаются в яркую и динамичную гармонию. Virtuозные скрипичные пассажи, исполненные с неослабевающей мощью, усиливают эффект напряженности и эмоционального насыщения концерта:

III

47 Allegro, ben marcato ♩ = 72

Cl.

Bn.

Vin. Solo

Vln I

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

Скрипичные технические приемы двойных и тройных нот, тяжелых аккордов, расщепленных смычков и длинных прыжков используются для подчеркивания земного аспекта музыки, словно это шумные шаги веселой толпы на улице.

Если судить по общему стилю, концерт больше ориентирован на камерное исполнение. Техническая манера письма ограничена, а уникальные блестящие изобретения встречаются редко. Классическое качество концерта можно также найти в его оркестровке. «Современная линия» С. Прокофьева основана главным образом на его гармонических и мелодических новаторствах.

Концерт №2 для скрипки с оркестром Сергея Прокофьева – истинный шедевр музыкальной классики, который обладает экспрессивностью и эмоциональной насыщенностью. Это произведение вошло в список самых выдающихся и запоминающихся произведений для скрипки с оркестром.

Литература:

1. Вишневский И. Жизнь замечательных людей (серия биографий). «Сергей Прокофьев». – Москва молодая гвардия, 2009. – 737 с.
2. Репин В. У каждого музыканта есть своя линия. Интервью. Беседу провела Екатерина Андреева// <http://muzcentrum.ru/news/2012/02/8736>

**ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР.
ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА**

Abutalyp Tolganay, Izhanov Baikonyr
**MANAGEMENT STRATEGIES IN THE FIELD
OF MAKE-UP ART IN THE CULTURAL SPHERE**

*Әбутәліп Т.Н., Ижанов Б.И.,
кандидат педагогических наук, профессор*
**СТРАТЕГИИ УПРАВЛЕНИЯ В ОБЛАСТИ
ИСКУССТВА ГРИМА В КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ**

Основополагающая система осуществления культурных частей в ситуации актуального времени без исключения не обходится без спектра деятельности организационных вопросов. В формировании творческих события в нынешний период располагается активным функционированием исключительной формы управления, уполномоченной совокупностью специальных методов планирования, что предоставляемы сферой менеджмента искусства.

Следует рассмотреть некоторые обозначения по теме данной статьи, освещающие отличительные стороны их технического выражения. Так в статье Д.В.Мочалова «Менеджмент культуры и арт-менеджмент: взаимосвязь и взаимообусловленность» выявляется четкое объяснение менеджмента культуры. В ознакомлении его содержания, автор нацелен вовсе не на управление всей творческой организации, а на построение координирования процессов деятельности в той или иной сфере искусства, что весьма отражается в частях экономического характера и других не менее важных структур [1].

Подобное положение деятельности менеджмента в ряде различных направлениях искусства предполагает особыми сегментами и в числе работы специализации грима. И в части данной статьи предусматривается предмет изучения функционирования менеджмента, что сосредоточено в творческом составе художников по гриму, способность которых и реализует продукт их культурной деятельности. Посвящение исследованию управленческих аспектов в данной области представляется в дальнейшем систематически необходимым и актуальным процессом в обобщении основ организационных задач менеджмента в художественно-творческой деятельности.

Возвращаясь к терминологии менеджмента арт-индустрии, необходимо подчеркнуть функцию управления особым слоем общества, что исполнимо за счет понимания всего творческого закулисья. Как, нап-

пример маркетинговые воззрения от Джоанна Шефф Бернштейна раскрывают завесу стратегических решений в области искусства, начиная от организационных, финансовых и вспомогательных структур[2].

Что касается грима, то многообещающий характер столь популярной на сегодняшний день, роль его творческого производства соизмерима многозадачности в формировании его проявления. Рассматривая организационную сторону специфичности грима, стоит учесть о внутренних разновидностях посредством выявления им на театральной сцене, кинематографе и телевидении. Помимо традиционных площадок его распространения с развитием медиа платформ, очевидно предназначение грима столь активным образом выходит за рамки его привычного положения, что еще более нуждается средствами координирования творческого потока.

В подобное положение естественно предстает в тесной взаимосвязи индустрии грима и менеджмента, симбиоз которых решаем гарантом успеха в предполагаемом творческом проекте. Менеджмент реализуем в структуре искусства грима вне зависимости от формата деятельности всей команды или единичного представителя данной художественной части.

Черта базовых средств управления в характере грима помимо классических функции управления ресурсами и временем, основаны в важности процесса регулирования взаимовыгодного контакта с потенциальными актерами в решении технических задач. Ко всему этому основа деятельности творческого руководителя гримерного отдела заключена в мастерстве специалистов, способных должным образом представить тот или иной необходимый образ, сквозь организационные процессы развития менеджмента исследуемой части искусства.

Для начала стоит поближе ознакомиться с наиболее важными частями управления, пересекаемые в процессе деятельности искусства грима.

Основой в формировании тех или иных задач базируется в грамотном планировании тайм-менеджмента. Секрет величия первостепенности времени является в первую очередь о безысходности распоряжения управленческой системы вне урегулирования графиком полноценной деятельности. Профессионалы упомянутой сферы искусства, как и большинство направлений арт-индустрии, подвластны необходимости эффективного владения собственным временем с целью исполнения творческого проекта в соответствии с утвержденным графиком планирования. Тайм-менеджмент в сфере деятельности грима рассматривает перераспределение плана переговоров с другими представителями творческой команды, подготовку по времени создания утвержденных образов, сбора специальных материалов, оборудования и отдельно специализированных случаев. В реализации профессиональной

подготовки специалист должен ориентироваться временем, умело координируя художественным процессом.

Следующий фактор менеджмента, не менее важный от схематичности планирования, основано системой регулирования профессиональных и деловых отношении с артистами театра или кино. Сегмент данной графы предполагает именно управлением творческими лицами во избежание недопонимания и рабочих затруднений. Характер общечеловеческих особенностей выявляет поиск эффективного подхода для каждого из актеров, представляющие и психологическим воздействием со стороны гримера в процессе технической фазы. Так, в контексте творческой деятельности художники по гриму помимо поставленной задачи режиссеров фиксируют уровень адаптации и желаемых потребностей артистов к тому или иному образу, выявляя тем самым несовершенства творческой идеи. Истинность общечеловеческих доверительных отношении представлена половиной успеха предстоящего художественно-творческого продукта.

В продолжении темы организации творчества грима стоит должным образом отметить о неразрывности финансовой составляющей в числе формирования его производства. Творческий продукт изучаемой области параллельно с множеством других художественных течений нуждается в инвестициях, взаимогарантирующий качественный сегмент потребляемой продукции культуры. В части финансового управления гримерам предполагается грамотное использование бюджетных средств не только в приобретении обслуживающих материалов, но и в экономичности планирования покрытия дополнительных расходов в пользу предпринимательских вложений. Последнее можно рассматривать в первую очередь в качестве повышения квалификаций профессиональных навыков в инвестиционных целях, усвоение которых реализуемы активным оборотом принести новую ячейку финансового потока. Не полностью относящее к части организации грима, однако в книге Карлы Волтер «Управление искусством: предпринимательский подход» в некотором роде обладает общей системой культурной коммерции в оценке творческой производительности, как продукта бизнес плана с его дальнейшим развитием соответствующий текущим нормам творческого бизнеса[3].

В целом, урегулирование структурой специфичности грима возможен в тесной связи с управленческой деятельностью, где успех в одной области часто требует навыков и экспертных знаний в другой. В связи с этим эффективные организационные навыки могут помочь художникам по гриму в активном построении профессиональной и педагогической карьеры, а также достижении творческих целей.

Если рассматривать горизонт действия менеджмента в отношении изучаемого творчества, то наблюдаемо как средства исполнения стали включать в себя маркетинговые стратегии, продвижения которых

стали актуализируемы с цифровизацией художественных элементов на просторах информационных сетей. Из этого вытекает, что управление «современным гримом» разрабатывается в первую очередь в продвижении «контента» на обзор общественности, включая рекламные кампании. По данной картине выявляется, что форма базовой управленческой системы менеджмента в искусстве грима все больше перетекает в позицию эстетически визуального потребления с мониторов социальных сетей. Сложно полагать о наличии пагубных сторон такого развития, поскольку как таковой род творческой экспансии привлекло вниманием на столь особый вид искусства.

В связи с этим управление в сфере грима требует глубокого понимания арт-индустрии, а также сильных лидерских, коммуникативных и организационных навыков. Это динамичная и быстро развивающаяся сфера, требующая креативности, инноваций и глубокого понимания потребительских предпочтений и тенденций.

Исход совершенствования целого грима и искусства в целом соиздаёт и новым решениям в вопросах реконструирования управления творческим потенциалом единичной или целой организаций.

Итогом собранных познаний сводится в своеобразии индивидуальной концепции менеджмента в сфере искусства. Задачи, методы и функций создания творческого продукта реализуемо в поисках нужды эстетически духовного понимания культурной сущности людей. Из чего можно заключить, что вся сформулированная концепция управления искусством всегда была и будет особым спектром, продвижение которого реализуемо только через изучение профессиональной кухни творческого мира людей.

Таким образом, статья «Стратегии управления в области искусства грима в культурной сфере» знакомит с принципами осуществления менеджмента в пространстве творческого производства грима с описанием его положения с нескольких углов его реализации начиная от характерных основ тайм-менеджмента, финансов, укомплектование персоналом до маркетинговых операций. К тому же, данная работа обладает рекомендациями теоретического характера на основе методических материалов, координируя не только специалиста по гриму, но и представителей сценографии к профессиональной деятельности менеджмента в искусстве.

Результаты исследования показали, что успешное управление в области грима требует сочетания навыков искусства с профессиональными менеджерскими знаниями. Понимание основных принципов управления, планирования и организации является ключевым фактором, позволяющим достигать высоких результатов в создании грима и его применении в различных сферах искусства, таких как театр, кино, модная индустрия и т.д.

Важно отметить, что современное развитие технологий и новые тенденции в области художественных течений ставят перед арт-менеджерами новые вызовы. Они должны быть готовы принимать решения на основе актуальных и популярных данных, постоянно обновлять свои знания и навыки, а также уметь применять инновационные подходы к управлению творческими процессами.

Кроме того, эффективный менеджмент в частности для всей сценографии включает в себя такие аспекты, как организация рабочей среды, командообразование, распределение ресурсов, контроль выполнения работы и обратная связь. Правильная координация и мотивация команды участников художественной команды позволяет достичь оптимальных результатов в создании предмета искусства.

Следовательно, исследование менеджмента в искусстве грима позволяет лучше понять управленческие аспекты и их влияние на процесс создания грима. Совершенствование современных методов и подходов к управлению, структурирование и систематизация знаний в этой области позволит продвигать и развивать искусство грима на более высокий уровень.

Литература:

1. Дмитрий В. Менеджмент культуры и арт-менеджмент: взаимосвязь и взаимообусловленность // Вестн. Казан. гос. ун-та культуры и искусств. – 2011. – № 4. – С. 47–51.
2. Джоанн Шефф Бернштейн. «Только для стоячих мест: Маркетинговые идеи для привлечения аудитории исполнительского искусства». Изд.: Пэлгрейв Макмиллан. Нью-Йорк, США. 1997 г. С. 408.
3. Карла Волтер. «Управление искусством: предпринимательский подход». Изд.: Рутледж. Калифорния, США. 2015 г. С. 458.

Mukushev Alibi, Smailova. I.T
**THE POETICS OF ACTION SCENES IN SAMURAI
ACTION MOVIES OF THE TAMBARA GENRE**

*Мукушев Алиби,
Смаилова. И.Т.*
кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

**ПОЭТИКА ЭКШН СЦЕН В САМУРАЙСКИХ БОЕВИКАХ
ЖАНРА ТЯМБАРА**

В аксиосфере казахского кино наблюдается большой запрос на поиск национальной идентичности в формировании самобытной уникальности, выделяющейся в мировом кино. Появилась потребность в формулировке национального жанра, его самобытной природы в уникальном,

свойственном казахской культуре изобразительном подходе. Японское кино интересно тем, что имеет несколько уникальных жанров, присущих исключительно их культуре и кинематографу, ярко выражающихся в национальной идентичности. Такая уникальность сформировалась путем культурных исторических процессов, анализа, и разработки оригинального изобразительного подхода: метода монтажа, съёмки, темпо-ритма и драматургии. В результате были сформированы такие жанры, как дзидай гэки, его поджанр тямбара, гэн геки, расямэн, токусацу, эйга и т.д. В научной статье предлагаю рассмотреть наиболее из ярких жанров - тямбара, в частности его поэтику экшен сцен.

Тямбара — «бой на мечах», специфический для Японии жанр историко-приключенческого кино, повествующий о самураях и сражениях на мечах, своего рода аналог американских вестернов и европейских фильмов плаща и шпаги. Слово «тямбара» происходит от «тянтян-барабара» — звукоподражания, описывающего звук мечей в бою. Представителями данного жанра являются такие знаменитые фильмы как: «Харакири» Кендзи Мидзогути, «Семь самураев» Акиры Куросавы, «Затоичи» Такеши Китано.

Структура и темпо-ритм дуэльных сцен в самурайских боевиках жанра Тямбара.

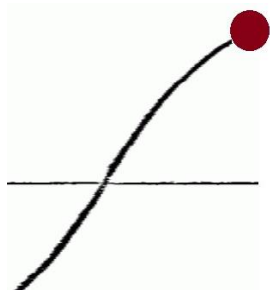
Экшен сцены в самурайских тямбара-боевиках состоят из двух видов, первые — это одиночные дуэли, как правило, данный вид дуэли является кульминационной частью фильма и состоит из противостояния главного героя - протагониста с антагонистом картины. Второй вид - массовые дуэли, как правило, это битвы с приспешниками злодея, предшествующие перед его схваткой, за малым исключением после.

Одиночные дуэли - состоят из двух фаз. Первая фаза - Нагнетание, сосредоточения дуэлянтов перед ударом, который в любой момент может стать решающим и последним для героя или антагониста в сцене, из-за чего поддерживается саспенс-напряжение и интерес у зрителя, полное сосредоточение на происходящем в кадре. Это состояние, возникающее у зрителя, созвучно также и с самими героями действия, так как режиссёр с помощью темпо-ритма картины становится дирижером зрительских эмоций и восприятий. В момент нагнетания герои обдумывают свой следующий шаг, меняя боевые стойки и тактику наносящего удара, это битва двух противостоящих умов.

Вторая фаза — это резкая фаза короткого боя - тот самый решающий удар или несколько парирующих ударов, которые могут настать в любой момент. В данном контексте уместно сравнение подхода нагнетания в японских фильмах жанра тямбара с западными вестернами, например, сцены ковбойских дуэлей Серджио Леоне. У Леоне, как и у всех классиков вестернов, дуэль - кульминационная часть всего фильма. Режиссер до последнего кадра нарастает эту кульминацию, используя всевозможные приемы от крупных планов, монтажа до музыки. Наблюдаю

щий зритель четко знает, что так желаемый выстрел и расправа над антагонистом настанет как раз на самом пике этой кульминации, что ярко подчеркивает музыка (на примере композиций Эннио Морриконе). В японских самурайских дуэлях темпо - ритм монотонно-напряженный, как и сама музыка, яркий пример тому работа Тору Такэмицу в фильме Кэндзи Мидзогути «Харакири».

В сравнении с темпо-ритмом дуэлей в ковбойских вестернах с самурайскими фильмами жанра тямбара можно заметить весомую разницу: ритм экшен сцен в вестернах по своей структуре представляет из себя нарастающую прямую, ведущую к пику кульминации (см. рис.1 и 2).

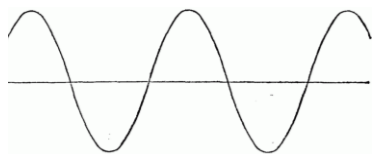


(рис.1)



(рис.2) кадр из фильма
«Однажды на Диком Западе»

В то же время, самурайские дуэли представляют из себя структуру синусоида, которая строится из чередования медленных сцен сосредоточения дуэлянтов и резких взлетов по темпо-ритму, сцен молниеносного удара.



(рис.3)



(рис.4) кадр из фильм «Харакири»

Монотонная ритмика сцены делает такой удар внезапным, как и для героев в сцене, так и для зрителя, тем самым создавая напряжение буквально в каждом моменте сцены и полное ощущение того, что жизнь персонажей может оборваться быстро и скоротечно из-за любого маленького просчета, в любое из мгновений (см.рис.3 и 4).

Массовые экшен сцены в самурайских боевиках жанра - тямбара.

В массовых сражениях, помимо двух переменных: фаза сосредоточения и фаза молниеносного удара, дополняется третья переменная - фаза мелких перебежек, которые сопутствуют динамичному монтажу и разным по крупностям планам.

Последовательность массовых сцен выглядит так: длительная фаза сосредоточения и нагнетания обстановки, где герой и противники, как правило, неподвижны, каждый из них стоит на месте в застывшей позе. (см.рис.5)



(рис.5) кадр из фильм «Харакири»



(рис.6) кадр из фильм «Харакири»

После чего наступает быстрая и динамичная фаза перебежек, герои сцены быстро перебегают, меняя свое положения, а также боевую стойку, нанося удары и контрудары (см.рис.6).

Снова наступает фаза сосредоточения, в эту фазу входит анализ позиций противника и его боевых стоек, что помогает герою понять, откуда, скорее всего, придет удар, тут же наступает резкая молниеносная фаза решающего удара, после которого один из многочисленных противников главного героя погибает. Эта фаза может сопровождаться динамичным монтажом из крупных планов и деталей, сопутствующих акцентом на насилие. (см.рис.7 и 8)



кадр из фильма
«Меч Судьбы»(рис.7)



кадр из фильма
«Меч Судьбы» (рис.8)

И так всю сцену идут циклические повторения фаз до победного конца, пока не останется никого из противников.

Но откуда исходят истоки происхождения, столь характерного и необычного темпо-ритма в японских фильмах о самураях? Тут стоит обратить внимание на японский театр, живопись и литературу.

Влияние японского театра на становление японского кино и формирования жанра Тямбара.

«Любование кленовыми листьями» («Момидзигари», 1899), старейшая сохранившаяся копия японского фильма, — запечатленный на пленке одноименный спектакль Кабуки. Считается одним из первых снятых на кинопленку фильмов» [1]. (рис.9) - кадр из фильма «Момидзигари»



Данный фильм является чёткой иллюстрацией мысли - японское кино произошло от театра «Кабуки». Отсюда и был взят уникальный темпоритм и нарратив, свойственный японскому кинематографу.

Тадао Сато в своем труде «Кино Японии» писал: *«Поскольку фильм по своей природе является массовым искусством, он черпает материал главным образом в традиционной драме и литературе, особенно в репертуаре Кабуки»* [2].

Кабуки - в переводе с японского означает «искусство пения и танца» (歌舞伎, букв. «песня, танец, мастерство») [3]. Хореография в японском театре в отличие от динамичных ритмичных движений Европейского театра и балета подчеркивает искусство формы, потому что танцор на минуты или мгновение застывает в определенной позе и фиксирует жест, характеризующий состояние персонажа и его драматизм. Этот момент носит название кимару - уход в форму. Данный прием характерен и для сценического боя в кино жанра Тямбара. Вот что пишет об этом Тадао Сато в контексте фильмах тямбара жанра Кендзи Мидзогути : *«Эти моменты носят название «кимару» («уход в форму»), и при переходе от одного такого момента к другому тело нарушает равновесие плавно, словно перетекает из положения в положение. Так и техника Мидзогути «одна сцена — один монтажный кадр» есть последовательное движение, движение, в котором одна законченная форма сменяет другую»* [4].

Давайте разберем одну сцену дуэли из фильма «Телохранитель 2: Отважный Сандзюро» Акиры Куросавы.



(рис.10) «Телохранитель 2



Отважный Сандзюро» (рис.11)
«Телохранитель 2: Отважный Сандзюро»

Это финальная дуэльная сцена, где герой Тосиро Мифуне - Субаки Сандзюро сражается с героем Тацуя Накадаи. Данная сцена, на мой взгляд, является одной из самых сильнейших с точки зрения режиссуры и постановки сцен, при том, что она очень лаконична. Сцена длится 1 минуту 32 секунды и состоит из одного общего плана - длительный статичный план, где героя стоят друг напротив друга в ожидании удара. С точки зрения темпа ритма, она состоит из двух вышеупомянутых фаз. Первая фаза: фаза нагнетания, она длится практически всю сцену, большую часть кадра. Герои сцены застыли в одной позиции, которая и подчеркивает напряжение сцены (см.рис.10). Но перейдем ко второй скоротечной фазе: фазе долгожданного удара, у Куросавы это фаза наступает внезапно (см. рис.11). В самой сцене нет музыки, которая бы способствовала нагнетанию момента и введения его в кульминацию, лишь единственный финальный аккорд, усиливающий момент. Куросава выбрал тишину и шелест ветра, удар наступает решительно, а в виде финального акцента- искрящаяся из тела кровь и два дуэлянта, застывшие в форме Кимару.

После чего Куросава гиперболизирует чувство шока, добавляя динамический монтаж из крупных планов, а именно реакцию наблюдателей. (см.рис.12 и 13)



(рис.12) «Телохранитель 2:
Отважный Сандзюро»



(рис.13) «Телохранитель 2:
Отважный Сан дзюро»

Данный план, выполняющий роль резкого акцента и финального аккорда в сцене, резонирует с долгим медитативным общим статичным планом. Стоит заметить, что наблюдатели дуэли всю сцену располагались на втором плане, таким образом, Куросава использовал их реакцию как чеховское ружье, выстреливающее в конце сцены, а ещё они подчеркивали саспенс сцены. Помимо этого, Куросава демонстрирует поэтику смерти, момент ускользающей жизни из рук героя. Герои в его фильмах перед смертью застывают в форме Кимару, подчеркивая скоротечный



(рис.14)

конец своей жизни и ее драматичность. Данный прием характерен именно театру кабуки. Застывание в форме Кимару в момент смерти - излюбленный приём Куросавы. Одна из моих любимых сцен смерти из экранизации шекспировского Макбета - «Трон в крови» (см. рис.14). И тут очень важен отыгрыш актёра, ведь как и в Кабуки - смерть в кино является

кульминационным финальным аккордом для драматической арки.

Влияние актёрской игры театра Кабуки на японское кино.

Для театра кабуки характерно наличие трёх архетипов персонажа. Как правило, один актёр равнялся одному типуажу и в течение жизни не выходил из своего профессионального амплуа, редко кому удавалось сыграть несколько типажей за всю свою театральную карьеру. Первый типаж - это Татэяку, в переводе с японского означает благородный, идеализированный самурай. В кинематографе наиболее значимый актёр, сыгравший данный типаж является Тосиро Мифуне, в фильмах Акиры Куросавы, Кендзи Мидзогути, Кихати Окамото и т.д. Например, в фильме «Телохранитель» (Yojimbo. 1961), или в «Samurai Rebellion». Это благородный идеализированный самурай, воин, побеждающий в битвах, человек рассудительный и волевой. Как правило, главный герой, ковбой по аналогии с вестерном. Актёрской особенностью типажа Татэяку является отсутствие эмоций, тем самым подчёркивая свою сдержанность и самообладание, достойный самурай, живущего по принципу бусидо. Все его эмоции видны лишь в его взгляде и в характерном прищуре. Подобную параллель можно заметить и в упоминавшемся ранее герое Клинта Иствуда из долларовой трилогии Спагетти-вестерна Серджио Леоне. В особенности такая параллель становится наиболее явной в сравнении с актёрской игрой Тосиро Мифуне.

Второй типаж - Нимаймэ.

Нимаймэ является полной противоположностью Татэяку. Это хрупкий и весьма чувствительный мужчина, имеющий романтическую линию. Аналогом нимаймэ в мировой литературе можно считать героя Париса из «Илиады» и Одиссея Гомера. Нимаймэ всегда добр и обходите-

лен с героиней, и, если обстоятельства заставляли пойти на самопожертвование, он на него шёл. Коронная сцена Нимаймэ - это сцена, в которой он шёл со своей возлюбленной на смерть, была апофеозом его игры, она сопровождалась впечатляющей мимикой лица и величественными жестами. Нимаймэ, как правило, персонаж второстепенный. У него есть своя арка с упомянутым Татэяку, где Татэяку является защитником или своего рода наставником неопытного молодого и наивного Нимаймэ, зачастую все вместе. Одним из примеров Нимаймэ в кинематографе является персонаж Хёма Уцуки, сыгранный Юзо Каяма в фильме «Меч Судьбы: Перевал Великого Будды» Кихати Окамото. В данном фильме присутствует и Татэяку, сыгран незаменимым в контексте образа Тоширо Мифуне. Также, помимо Татэяку, в фильме есть своя спутница и романтический интерес для арки Нимаймэ типаж девушки - Онагата.

Третий типаж - Онагата.

Онагата или ояма - это термин в театре кабуки, обозначающий амплу исполнителей мужчин, играющих роли женщин [5]. После проникновения в Японию кинематографа в конце XIX века онагата расширили свою артистическую деятельность и на женские роли в фильмах. Это, однако, продолжалось лишь до ранних 1920-х годов, когда фильмы в стиле кабуки стали вытесняться более реалистичными фильмами, где в соответствующих ролях были заняты уже женщины. Исходя из всего вышеперечисленного, можно сделать вывод, что кабуки несёт отпечаток в японском кинематографе в технике съёмки, в постановке кадра, в динамике и актёрской игре.

Природные явления как фон действий и его участник в драматургии. Наибольший акцент в японском кино сфокусирован на природе и природных явлениях. Тут виднеется влияние японской живописи. В первую очередь, были сконцентрированы на созерцании момента, который, в свою очередь, созвучен с состоянием героя в данной сцене. Для зрителя, как и для героя мифических японских сказок, это попытка осознания себя через призму окружающей природы. Это могут быть медитативные планы волн океана или рассекающая ветром листва сакуры. Впоследствии европейские кинематографисты Новой Волны возьмут на вооружение данный прием. Но истоки исходят из национальной японской живописи и поэзии. Достаточно взглянуть на гравюры Кацусико Хокусая или же прочитать хайку Мацуо Байсё.



(рис. 15) - «Большая волна в Канагаве» К.Хокусай

«Сумрак над морем
Лишь крики диких уток вдали
Смутно белеют»

М. Байсё

Использование пейзажей и природных явлений без действующих героев в кадре в японском кино может длиться больше минуты, такие планы служат разрядкой, ставя точку после драматического события, служа таким антрактом и создавая медитативный темпо-ритм. В плане драматургии природные планы характерны поэтике природных явлений и отождествлений его с состоянием героев. Это можно заметить в финале картины Расемон, где дождь подчеркивает внутреннее опустошение героев картины, а вместе с ним и созвучное опустошение зрителя. Природные явления как драматургический прием на первый план вывел и популяризировал в мировом кино Акира Куросава, сделав веяние природных явлений своим фирменным атрибутом режиссерского почерка. Куросава использовал природные явления ещё с самого первого своего фильма, так в финале Гений Дзюдо использовались порывы ветра для передачи душевного состояния героя. Вот что пишет об этом сам Куросава в своем мемуаре «Жабий жир»: «...С тех пор, как я был режиссером, у меня, кажется, развилась тесная связь с ветром. Яма-сан однажды сказал мне пойти снять кадр волн на ветру, мне пришлось ждать три дня. И вдруг яростный шторм поднял волны до поразительной высоты, и я получил именно то, за чем пришел. Во время съемок фильма «Нора ину» (Say Dog, 1949) нас поразил тайфун «Китти», и во время съемок фильма «Какуши торайд но сан-акунин» (Скрытый для 1958 года) в Моиими Фу нас встретило три тайфуна подряд...» [6]. В вольной экранизации Шекспира «Макбет» - «Трон в крови» туман символизирует помутнение героя от пророчества ведьмы (см.рис.16), а лесная буря в конце фильма знаменует скорый конец героя, с надвигающимся на него лесом (см.рис.17), к тому данный прием вплетен и в сюжет самой экранизации, имея прямую драматургическую нагрузку.



кадры из п/ф. «Трон в крови»: (рис.16) (рис.17) ис.18)

Кurosava любил использовать природные явления на заднем плане, будь то порывы ветра, стук дождя и горящие языки пламени пожара. Таким образом, даже в самом статичном кадре, где практически ничего не происходит, Кurosava добавлял внутреннюю динамику, что делало кадр интересным и нескучным, а продолжительность кадра могла превышать минуту, при этом создавая медитативное погружение, эффект присутствия и ощущение момента единения героя с бытностью жизни. (см.рис.19,20,21)



«Семь Самураев» (рис. 19) «Ран» (рис. 20) «Ран» (рис.21)

Природное явление как драматургический элемент можно встретить не только в фильмах Куросавы, но и в других фильмах жанра тямбара, в фильмах Кихати Окамото, Такаси Миике, Кендзи Мисуми и т.д. Наиболее знаковым является роль ветра в кульминационном дуэли фильма «Харакири» (см. кадры из фильм «Харакири»: рис.22, 23, 24). Ветер в этой сцене является не только фоном, но и ярким участником в переломный момент поединка. Использование природных явлений в качестве изобразительного и драматургического элемента актуально и по сей день. В недавно вышедшем анимационном фильме «Голубоглазый самурай» 2023 года выпуска в сцене битвы Мизу с наемником, прилив волн океана активно влияет на поединок и меняют его условия. Исходя из этого, можно сделать вывод: прием вышел за рамки японского кино, может послужить углубляющим драматургическим элементом в отечественном кинематографе.



(рис.22)



(рис.23)



(рис.24)

Японское кино как выход к национальной идентичности и поиск своей уникальности в казахском кино. Жанр исторического фильма Тямбара является особым представителем мирового кинематографа. Разобрав жанр на составляющие части, можно заметить следующее: как он про-

изошел из своей народной культуры, выявив определенные элементы фольклора и внедрив их в свою изобразительный киноязык и драматургию; а также, вдохновившись мировым кино, адаптировал его под свой национальный колорит. В этих фильмах чувствуется своя уникальность, истоки которого идут из японской культуры и самобытности этой культуры. В подходе режиссёров наблюдается последовательность и определенное мышление монтажа и съемки, которая у каждого режиссера уникальна. И тут очень важно то, как отличаются подходы западного и азиатского кино. Если в западных фильмах главное - показать событие, чтобы зрителю было понятно, что происходит, то для японских кинематографистов главное - не само событие, а чувства, ощущения и эмоции, которые испытывают участники, находясь в этом событии. По этой причине японские режиссеры так тщательно работают с темпо-ритмом, с монтажом, прибегают как можно чаще к крупному плану, делают особый акцент на единении героя и момента, который может быть для него последний. И этот леденящий страх последнего мгновения перед смертью не покидает зрителя, держа его во внимании до конца.

Литература:

1. Сато Тадао. Кино Японии : Пер. с англ. / Тадао Сато; [Послесл. И.Ю. Генс]. — М. : Радуга, 1988. — 223,[1] с., [16] л. ил.; 21 см.; ISBN 5-05-002303-3 (В пер.)
2. Сато Тадао. Кино Японии : Пер. с англ. / Тадао Сато; [Послесл. И. Ю. Генс]. — М. : Радуга, 1988. — 223,[1] с., [16] л. ил.; 21 см.; ISBN 5-05-002303-3 (В пер.)
3. Киносита Д., Минами Х., Сугавара Т., Хамамура Ё. Кабуки. — М.: Искусство, 1965. — 204 с. — 2500 экз
4. Сато Тадао. Кино Японии : Пер. с англ. / Тадао Сато; [Послесл. И. Ю. Генс]. — М. : Радуга, 1988. — 223,[1] с., [16] л. ил.; 21 см.; ISBN 5-05-002303-3 (В пер.)
5. Гришелёва Л. Д. Театр современной Японии. — М.: Искусство, 1977. — 237 с.
6. Куросава А. Жабий жир: Что-то вроде автобиографии / Gama no Abura — М.: Rosebud Publishing, 2020.

**БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН**

Abdukhakimova Assel, Isataeva Saule
FABRIC MANIPULATION TECHNIQUES

Абдухакимова А.С., Исатаева С.Т.
ТЕХНИКИ МАНИПУЛЯЦИИ С ТКАНЬЮ

Манипуляции с тканью бывают разные, но единственным общим значением является игра с тканью с целью изменения ее внешнего вида, драпировки или формы. Обычно цель состоит в том, чтобы ткань стала более объемной, превратилась из плоской в трехмерную. Другими словами, это можно определить так: «Манипуляции с тканями - это методы, которые изменяют форму ткани или текстильной поверхности». Как правило, в дизайне одежды методы манипуляции с текстилем создают уникальные детали и текстуры, а также влияют на окончательную форму и силуэт одежды. Манипуляции с тканями в основном применяются в дизайне одежды, дизайне интерьера и текстильном искусстве. Это также хороший способ переработать старую одежду и переработать отходы ткани.

Установлено, что в нескольких аспектах манипуляции с тканью в самой простой конструкции очень полезны. С функциональной точки зрения он обеспечивает легкость в движении и комфорт. Эстетически они сохраняют удлиненный женственный силуэт, а линии расширяют движения тела. Однако с другой точки зрения, с точки зрения социального поведения общества, для его пользователей манипуляции с тканями связаны с традиционными преимуществами, выходящими за рамки тренда, что может противоречить молодежной концепции, отодвинутой в сторону моды. С другой стороны, «Манипулирование тканью» содержит больше иллюстраций и красочных изображений, которые позволяют увидеть результаты, полученные с использованием разных видов тканей. Техники манипулирования тканью превращают одежду в единственное в своем роде произведение искусства.

Виды техник манипуляций с тканью

Смокинг

Смокинг — это техника вышивки, при которой ткань собирается в сборку так, чтобы она могла растягиваться. Первоначально, до появления резинки, сборка обычно использовалась на манжетах, лифах и вырезе одежды, где пуговицы не требовались. Техника смокинг возникла в Англии и практикуется со времен Средневековья, и она необычна среди ме-

тодов вышивки, поскольку ее часто носили рабочие. Для техники сборки требуется легкая ткань прочного переплетения, хорошо собирающаяся. Хлопок и шелк являются типичным выбором волокон, часто для верхней части одежды или вуали. Сборка выполняется на игле для вышивания хлопчатобумажной или шелковой нитью, и обычно требуется в три раза



больше ширины исходного материала, чем будет иметь готовое изделие. Существуют машины для сборки сборок и складок, которые ускорят процесс, но многие привлекательные эффекты создаются путем разметки ткани с помощью точек или сетки. Маневрирование между точками или углами сетки с помощью ниток и удерживающих стежков может создать разные

эффекты в зависимости от выбранного вами пути.

Защипы

Когда дело доходит до шитья, вытачка — это складка или складка на ткани, которая пришивается или закрепляется на месте. Иногда небольшие защипы, особенно несколько параллельных защипов, можно



использовать для украшения одежды или домашнего белья. Когда вытачки очень узкие, их называют защипами или защипами. Защипы также используются для укорачивания готовой одежды, особенно детской одежды, чтобы ее можно было удлинять по мере

роста ребенка, удаляя швы, удерживающие защип на месте. В основном их пришивают вертикально и параллельно, близко друг к другу, в области груди блузки или праздничной мужской рубашки. Для формирования вытачки также можно вставить бечевку.

Плиссировка

Плиссировка или разновидность декоративной техники, при кото-



рой полотно ткани собирается вместе множеством рядов стежков по всей длине, а затем прикрепляется к основе или подкладке, чтобы удерживать сборки на месте. Его очень часто используют для изготовления больших предметов одежды определенной формы. Проще говоря, это два и более ряда сборок, которыми украшают части одежды, чаще всего рукава, лиф или кокетку. Этот термин также иногда

используется для обозначения складок, видимых на сцене.

Сборка

Сборка-это техника шитья, используемая для уменьшения длины полоски ткани, чтобы можно было прикрепить более длинный кусок к

более короткому. Его обычно используют в платьях для придания полноты, например, когда полный рукав прикрепляется к пройме или манжетам рубашки, или когда юбка прикрепляется к лифу. При простой сборке вдоль одного края собираемой ткани пришивают параллельные ряды сметочных стежков. Затем швейные нити натягивают или «вытягивают» так, что ткань образует вдоль нитей небольшие складки.

Аппликация

Аппликация использует различные мотивы или вырезы из других принтов на кокетке или кармане украшают простую ткань и придают изделию интерес. Основные три способа добавления аппликации на одежду — это ручная строчка, машинная строчка или использование плавких аппликаций. Использование аппликации позволяет украсить карманы, края и различные предметы домашней обстановки. Его можно



использовать на детской одежде, одеялах, сумочках и клатчах. Аппликация может представлять собой картинку или простую букву-монограмму и может быть выполнена на машинке или вручную.

Квилтинг

Квилт – это многослойное полотно. В центре находится прокладка из утеплителя, а обрамляется эта прокладка с лица и изнанки тканевыми полотнами. Чаще всего изнаночное полотно выполняют из однотонной ткани, тогда как лицевая сторона может быть однотонной, рисунчатой или даже лоскутной. Над лицевой стороной и ведётся основная работа.

С помощью стёжки и вышивки полотно-квилт украшают выпуклым рисунком – геометрическим или свободным, это терминология, обозначающая процесс объединения минимум трех слоев ткани либо путем сшивания вручную с использованием иглы и нити, либо механически с помощью швейной машины или специальной системы для квилтинга с длинным рукавом. Серия стежков пропускается через все слои ткани, чтобы создать трехмерную мягкую поверхность. Три слоя обычно называются верхней тканью или верхом лоскутного одеяла, ватин или изоляционный материал и подложка. С помощью квилтера можно использовать огромное количество эффектов, которые влияют на конечное качество поверхности и полезность стеганого материала.



Пэчворк

Его также называют «сдельной работой» и по сути, представляет собой форму рукоделия, которая включает в себя сшивание кусочков ткани в более крупный узор. Более крупный дизайн может быть основан

на повторяющихся узорах, созданных из тканей разной формы (которые могут быть разных цветов). Эти фигуры тщательно измеряются и вырезаются, а базовые геометрические формы позволяют легко собирать их вместе. Пэчворк чаще всего используют для изготовления одеял, но из него также можно шить коврики, сумки, настенные ковры, теплые куртки, чехлы на подушки, юбки, жилеты и другие предметы одежды. Самые популярные разновидности этого направления.



• Традиционный способ. Самая простая разновидность, которая заключается в соединении лоскутов различных геометрических фигур. Это могут быть квадраты, прямоугольники, треугольники и т.д. Вырезанная ткань просто сшивается в единое полотно и изделие готово.

• Крейзи-пэчворк. Такое название неслучайно, ведь в этой разновидности пэчворка сшиваются самые разные ткани самых разных размеров и форм. Здесь можно использовать креатив по максимуму. Используйте кружева, джинсу, бархат. Компонуйте это все в одном изделии. Соединяйте строчками и украшайте вышивкой, стразами или бусинами.

• Японское лоскутное шитье. Здесь используется только дорогой шелк из которого сшиваются различные фигуры и даже маленькие картины.

Макраме

Это техника, которая предполагает завязывание ткани специальными шнурами макраме. Можно использовать макраме для украшения ткани или оформить всю ткань макраме. Макраме — это вид текстиля, изготовленный с использованием техники завязывания узлов (а не ткачества



или вязания). С течением времени узелковое плетение совершенствуется и усложняется. Это позволяет создавать необычные и привлекающие внимание модели. Основными узлами макраме являются квадрат и формы «навески»: различные комбинации полуузлов. Уникальность макраме в том, что это простор для творчества. Вы можете сами придумывать незамысловатые узоры. Сейчас вы найдете большое многообразие различных шнуров, веревок, шпагата, джута по размеру, расцветке и так далее. И сами выбрать: какой нитью вам удобней плести и какое изделие.

Стразы

Стразы — это бусины с плоской основой, которые можно пришить или приклеить на ткань, чтобы придать блеск одежде и аксессуарам. Ткань со стразами — это любая ткань, покрытая стразами или кристаллами. Она может быть легкой и прозрачной, как тюль или сетка,

или толстой и непрозрачной, как твид или шерстяная ткань. Существуют десятки страз, которые различаются по форме, размеру и материалу. От акрила до Swarovski, от плоских до заостренных, от крошечных икорных бусин до эффектных кристаллов — для каждого дизайна найдется по одному. Стразы – это декоративные изделия, которые выглядят как настоящие драгоценные камни.

Литература:

1. Волино П., Магнат-Тальманн Н. (2000). Теория и практика виртуальной одежды, Springer-Verlag.
2. Дачилль Ф.; Эль-СанДжа; Цинь Х. и Кауфман, А.Е. (1999) Гаптическая скульптура динамических поверхностей. Proc. интерактивной 3D-графики, 1999 г., страницы 103–110. 8. М. Дебрен, П.
3. <https://sewguide.com/fabric-manipulation-techniques/>
4. Руководство по ткани со стразами, <https://tissura.com/articles/rhinestone-fabric>
5. Манипуляции с тканями и их влияние на дизайн одежды, образование (часть 1), Нашва Эль Шафей. Доктор философии, Лейла Аль Маграби. кандидат наук
6. Технология производства одежды Т. Картика, П. Ганешана, Д. Гопалакришна.
7. <http://blog.elewa.co.uk/dart-manipulation-part-1>

Isatayeva Saule

RECOMMENDED TECHNICAL DOCUMENTATION ON THE DESIGN AND TECHNOLOGY OF SEWING PRODUCTS FOR STUDENTS OF THE EDUCATIONAL PROGRAM "FASHION DESIGN"

Исатаева С.Т.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ТЕХНИЧЕСКАЯ ДОКУМЕНТАЦИЯ ПО КОНСТРУИРОВАНИЮ И ТЕХНОЛОГИИ ШВЕЙНЫХ ИЗДЕЛИЙ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ «ДИЗАЙН ОДЕЖДЫ»

За время профессиональной деятельности в легкой промышленности в сфере швейных предприятий, можно рекомендовать студентам ОП «Дизайн одежды» знание и пользование нормативно –технической документацией швейных производств, предприятий:

- технический эскиз (рисунок);
- техническое описание;
- спецификация лекал;
- конфекционная карта;
- технологическая последовательность;
- основные схемы узлов швейного изделия;

Технические рисунки изделий выполняются с использованием прикладных программ векторной графики CorelDraw или аналогичной прог-

раммы.

Технический рисунок выполняется с соблюдением пропорций изделия, видом спереди и видом сзади, подробным и точным отображением декоративных и конструкторско-технологических особенностей модели. Заливку модели можно выполнить текстурой, полученной при сканировании образцов материалов. Важным этапом зарисовки технического рисунка одежды является соблюдение пропорций изделия, местоположение конструктивных линий и отделочных элементов, детальное описание модели изделия. Изображают вид спереди и вид сзади, возможно увеличенное изображение мелких деталей и элементов с выносной схемы узла.

В техническом рисунке использовать графические способы передачи фактуры тканей, рисунок переплетений трикотажных полотен, отделочных материалов.

Для технического рисунка одежды можно использовать подготовленные шаблоны или рисунки фигур, пропорциональная схема которых должна соответствовать типовым параметрам фигуры человека. Определение размеров деталей одежды, их конфигурации и места расположения достаточно точно можно определить благодаря техническому рисунку.

В техническом рисунке показывают общий силуэт модели, последовательно отслеживают линии основных и вспомогательных деталей, конфигурацию боковых линий, линий проймы, линий низа, положение и направление линии плеч. В рисунке подчеркивают степень прилегания к телу, прибавку, форму воротника, карманов, рукавов.

На техническом рисунке модели одежды показывают складки, драпировки, отделочные строчки и фурнитуру, учитывают пластику свойств текстильных и трикотажных материалов.

Техническое описание внешнего вида моделей включает:

- вид изделия, назначение, материал;
- силуэт, покрой, застежка;
- характеристика конструкции полочек;
- характеристика конструкции спинки;
- характеристика конструкции рукавов;
- характеристика конструкции воротника;
- характеристика подкладки;
- вид отделки бортов, лацканов, низа;
- рекомендуемые размеры, роста и полноты.

Техническое описание модели -это технический документ , который несет информацию о модели , для изготовления образца эталона и включает определенные требования для описания модели.

Пример 1. Пальто женское демисезонное для средней и старшей возрастных групп из гладкокрашеного сукна, прямого силуэта; с расширенным плечевым поясом; с плечевыми накладками; на отлетной подкладке; с внутренним карманом в шве притачивания подкладки к подборту правой полочки. Полочка – с центральной застежкой на 2 обметанные петли

и 2 пуговицы, расположенные на уровне линии талии и бедер; с рельефными швами, выходящими из нижней части проймы; с боковыми карманами в рельефных швах ;с нагрудными вытачками, выходящими из плечевых швов. Спинка – цельновыкроенная с рукавами; с локтевыми вытачками на рукавах, выходящих из нижних швов; со средним швом, заканчивающимся шлицей ; с плечевыми вытачками. Рукава – комбинированные: полуреглан по переду и цельновыкроенные со спинкой; с притачными отложными манжетами фигурной формы. Воротник – шалеобразной формы до линии талии, имитирующий отложной воротник с отворотом. По краю бортов, воротника, манжет, по полочке вдоль верхней части проймы проложена отделочная строчка на расстоянии 0,7 см.

Спецификация деталей необходима для учета раскроенных деталей кроя. Нормативно технический документ предоставляется в табличном виде.

Один из видов документов необходимых при рациональной раскладке и раскрое материалов.

Пример 2.

<i>№</i>	<i>Наименование деталей в крое</i>	<i>Количество деталей в лекалах, шт</i>	<i>Количество деталей в крое,шт</i>
1	Передняя половинка брюк	1	2

Конфекционная карта необходима для комплектования кроя и фурнитуры со склада сырья и фурнитуры. Нормативно технический документ предоставляется в табличном виде. В перечне таблицы указывают все виды сырья и прикладных материалов, вплоть до швейных ниток используемых при изготовлении изделия или модели.

Пример 3.

<i>№</i>	<i>Наименование материала</i>	<i>Образец материала</i>	<i>Состав сырья</i>	<i>Количество, шт</i>	<i>Расход сырья, м</i>
	Шифон		100% вискоза	1	2

Следующий из нормативно технической документации, это технологическая последовательность изготовления того или иного швейного изделия. В данном документе в табличной форме расписаны пооперационно действия производимые с швейным изделием. Необходимая информация для заполнения табличной формы: специальность выполняемой неделимой операции (вид оборудования), разряд швейной операции по сложности, номер иглы (размер колбы) выполняемой операции, время выполняемой операции в секундах. Этот документ необходим для расчета стоимости одежды, тк показывает общее затраченное время на изготовление швейного изделия.

Пример 4.

Наименование изделия: Пальто женское трикотажное. Модель № 58

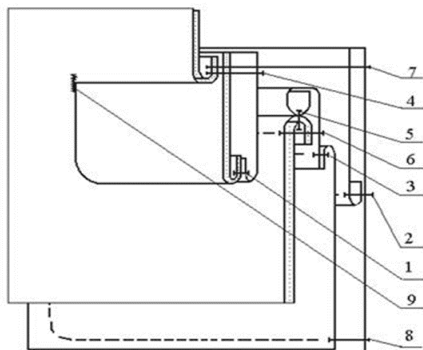
<i>№</i>	<i>Наименование неделимой операции</i>	<i>Специальность</i>	<i>Разряд, не менее</i>	<i>№ иглы не более</i>	<i>Расчетные затраты времени, сек</i>
1	Продублировать детали полочек	ВТО	3		60
2	Обметать подзор мешковины	СМ	4	75	65
3	Стачать нагрудные вытачки полочки	УМ	4	75	75

В технологическом разделе приводится выбор методов и режимов поузловой обработки с учетом свойств материалов и рекомендаций прогрессивной технологии. В случае применения нетрадиционных материалов, оригинальных методов декорирования, нетиповых методов обработки в пояснительной записке следует обосновать проектное решение и описать последовательность обработки узлов.

В записке в виде схемы представляется характеристика сборочных единиц изделий, а также таблица методов технологической обработки.

Более сложные узлы в изделии можно предоставить в виде схемы узла, те схематической зарисовки последовательно выполненных операции проектируемого изделия.

Пример 5.



В данной схеме узла прорезного кармана с клапаном пронумерованы последовательно неделимые операции выполнения и изготовления проектируемого изделия.

- 1-обтачивание клапана кармана;
- 2-настрачивание подзора кармана;
- 3-притачивание мешковины кармана;
- 4-притачивание клапана кармана;
- 5-притачивание рамки кармана;
- 6-отстрачивание рамки кармана;
- 7-стачивание мешковины кармана с клапаном;
- 8-стачивание мешковин кармана.

Литература:

1. Булатова Е.Б., Евсеева М.Н. Конструктивное моделирование одежды: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2004
2. Мартынова А.И., Андреева Е.Г. Конструктивное моделирование одежды: учеб. пособие для вузов. – М.: Московская государственная академия легкой промышленности, 2002
3. Божко П.И. Конструирование и моделирование одежды с применением САПР : учебное пособие — Москва : Русайнс, 2020
4. Романова Л.А. Конструирование и моделирование женской одежды. Практикум. Учебно-методическое пособие СПО - Санкт-Петербург: Издательство Лань, 2023
5. Амирова Э.К., Сакулина О.В., Сакулин Б.С., Трухачёва А.Т. Конструирование одежды: учебник для студентов учреждений сред, проф. образования: учеб. пособие для нач. проф. образования. - 3-е изд., стер. - М.: Издательский центр «Академия», 2010.
6. <https://nsportal.ru/npo-spo/tekhnologiya-prodovolstvennykh-produktov-i-potrebitelskikh-tovarov/library/2017/10/29-0>

Kadyrzhan Aidana

Izhanov B.I.

POTENTIAL PROSPECTS FOR VIRTUAL CLOTHING IN THE FASHION WORLD

Кадыржан А.Ә.

Ижанов Б. И., кандидат педагогических наук, профессор

ПОТЕНЦИАЛЬНЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ ВИРТУАЛЬНОЙ ОДЕЖДЫ В МИРЕ МОДЫ

В мире, где технологии продолжают преобразовывать наш повседневный опыт, виртуальная одежда стала одним из самых захватывающих и перспективных направлений. Это новое явление в мире моды меняет то, как мы воспринимаем, создаем и показываем стиль, исследуя виртуальное пространство в поисках бесконечных возможностей. Виртуальная мода – это новая ниша, которая на первоначальной стадии своего становления. В настоящее время существует огромный потенциал для раскрытия новых границ привычного понимания об «одежде», создания новых возможностей, реализации самых «невозможных» идей, и профессионального роста. «Многие профессиональные аналитические агентства говорят о том, что в будущем поколения Z и Alpha начнут проводить 50% времени в виртуальной реальности. Для поколения Z и Alpha такая реальность будет нормой, они не будут разделять эти две стороны жизни» - говорит создательница первого российского бренда, который выпустил в продажу виртуальную одежду – Alena Akhmadullina.[1]

Давайте рассмотрим несколько аспектов, которые делают виртуальную одежду настоящей революцией и обсудим её потенциальные перспективы.

Одной из ключевых преимуществ виртуальной одежды является её способность устранить физические ограничения. Виртуальная одежда не имеет размеров или форм, поэтому она может быть создана и надета виртуально на любого пользователя, независимо от его реальных параметров. Это открывает двери для более инклюзивной моды, где каждый может наслаждаться стилем, невзирая на свои особенности. "Одна из главных функций одежды — социальная. Ваш образ — это всегда определенный стейтмент, демонстрация настроения, вкуса, интересов и восприятие себя в этом облаке смыслов. И виртуальная одежда здесь может пойти гораздо дальше, чем физическая» - говорит основательницей маркетплейса виртуальной одежды «[replicant.fashion](#)» Регина Турбина.[4] Виртуальная одежда способна адаптироваться к вашим движениям и действиям. Это означает, что вы можете носить виртуальную одежду, которая реагирует на ваши жесты и поведение. Например, платье может менять свой цвет в зависимости от ваших эмоций или музыкального ритма, создавая невероятно динамичный и увлекательный образ.

Виртуальная мода предоставляет дизайнерам больше свободы для творчества и экспериментов. Это может стимулировать разработку более устойчивых дизайнов, учитывающих экологические аспекты в начальных стадиях создания. Например, дизайнеры могут создавать виртуальные предметы одежды с использованием экологически дружественных материалов и конструкций. Исходя из этого нужно отметить, на наш взгляд, самый важный аспект перспективы развития виртуальной моды – это ее экологическая устойчивость.

Производство и утилизация одежды имеют серьезное воздействие на окружающую среду. Виртуальная одежда позволяет снизить потребление материалов и энергии, что содействует устойчивости планеты. В будущем мы можем ожидать, что виртуальная одежда будет играть важную роль в устойчивой моде.

Одним из главных способов, которыми виртуальная мода способствует охране окружающей среды, является снижение выбросов парниковых газов. Производство одежды, начиная от сельского хозяйства и заканчивая транспортировкой, может иметь огромный углеродный след. Виртуальная мода устраняет необходимость в физическом производстве и доставке одежды, так как потребители могут создавать и носить виртуальные наряды в онлайн-пространстве. Это сокращает потребление энергии и уменьшает выбросы в атмосферу.

Производство одежды требует значительного количества ресурсов, начиная от воды и энергии до текстильных материалов. Виртуальная мода устраняет необходимость в использовании этих ресурсов. Электронные дизайны одежды могут быть бесконечно многократно воспроизведены и адаптированы, не прибегая к изготовлению новых физических предметов. Это помогает сберечь воду, энергию и сырье, что исключительно важно в условиях угрозы изменения климата и исчерпания природных ресурсов.

Помимо сокращения потребления ресурсов, виртуальная мода также уменьшает количество текстильных отходов. Физическая одежда, как правило, стареет и изнашивается со временем, после чего она выбрасывается, что способствует накоплению текстильных отходов на свалках. Виртуальная одежда не подвержена физическому износу, и потому не создает таких проблем с утилизацией.

Виртуальная мода представляет собой новую фронтину в индустрии моды, которая приносит позитивные изменения в отношении к окружающей среде. Она снижает выбросы парниковых газов, ограничивает потребление ресурсов, уменьшает отходы и стимулирует устойчивый дизайн. Вместе с тем она меняет наше отношение к потреблению моды и способствует более осознанным решениям в сфере стиля. Всё больше инвесторов выбирают для сотрудничества проекты, связанные с цифровой модой, онлайн-примеркой одежды. Сейчас идеальное время для роста, и его важно использовать тем людям, которые владеют нужными знаниями

и хотят развиваться в новой нише. Если два года назад знание 3D-программ для дизайнеров было крайне желательным. Сегодня это обязательное требование к специалистам, претендующим на сотрудничество со многими крупными компаниями. Многие мировые бренды уже активно используют новые технологии, считая их неотъемлемой частью новой реальности.

«Дело в том, что нет готовых специалистов на рынке, чтобы его можно было назвать дизайнером 3D-одежды. Если это 3D-дизайнер, то он работал, скорее всего, с играми и не имеет отношения к моде. Приходится быть первопроходцами.» - отмечает AlenaAkhmadullina — первый российский бренд, выпустивший в продажу виртуальную одежду.[1] Сейчас хороший момент для того, чтобы зайти в сферу digital-моды, потому что большинство специалистов лишь начинают осваивать новую нишу. Однако направление быстро развивается, и, возможно, уже скоро у нас будет много не только талантливых, но и профессиональных digital-дизайнеров.

Виртуальная мода может изменить отношение к потребительской жажде и поощрять более осознанный подход к покупкам. Потребители могут наслаждаться разнообразием виртуальных нарядов без необходимости постоянно покупать новую физическую одежду. Это способствует сокращению потребительской навязчивости и переосмыслению того, что на самом деле важно в мире моды.

Следующий аспект заключается в том, что виртуальная одежда открывает двери для интерактивных возможностей. Пользователи могут изменять цвет, фактуру, дизайн и стиль своей одежды с помощью нескольких кликов мыши или жестов. Это предоставляет возможность для индивидуального самовыражения и творчества.

Интересную точку зрения высказал Эмбер Джэ Слоотен соучредитель TheFabricant который считает что преимущество НФТ в выходе за рамки физической реальности «я бы посоветовал брендам не просто копировать физические товары в виртуальном мире, а изначально создавать цифровую моду. Например мы разработали плавающие туфли. Вы можете создавать всевозможные цифровые образы от кутюр которых никогда не было бы в реальной жизни».[3]

Виртуальная одежда может быть оборудована различными интерактивными элементами управления, такими как сенсоры и кнопки. Это позволяет пользователям взаимодействовать с одеждой и даже выполнять различные функции. Например, вы можете управлять светящимися элементами или изменять фасон одежды с помощью виртуальных кнопок.

С развитием виртуальных миров и социальных сетей, виртуальная одежда становится важным элементом онлайн-личности. Пользователи могут создавать уникальные образы для своих виртуальных альтер эго и общаться с другими в виртуальных пространствах, где стиль играет важную роль.

В заключении хотелось бы подчеркнуть важность потенциальных перспектив виртуальной моды. Виртуальная одежда переворачивает наше

представление о моде и открывает двери для новых возможностей. Она устраняет физические барьеры, способствует экологической устойчивости, предоставляет интерактивные возможности, а также становится неотъемлемой частью виртуальных миров и социальных сетей. С развитием технологий, виртуальная одежда обещает стать ещё более важным аспектом нашей повседневной жизни и модной индустрии.

Интерактивные возможности виртуальной одежды предоставляют нам бескрайние возможности для самовыражения и творчества. Они меняют наше представление о моде, превращая ее из статического визуального опыта в интерактивное приключение. Виртуальная одежда не ограничивается рамками физической реальности, что делает ее захватывающей площадкой для инноваций и экспериментов. В будущем, она, вероятно, будет сливаться с реальным миром еще более неразрывно, открывая новые возможности для творчества и самовыражения

Литература:

1. Григалашвили А., Алена Ахмадуллина о виртуальной моде / А. Григалашвили // 2020. – URL: <https://theblueprint.ru/fashion/interview/alena-ahmadullina>
2. Захарова В.А., «Студенты поколения Z: реальность и будущее», Научные труды Московского гуманитарного университета, 2019 г
3. Обетковская М.А., «Цифровая мода – будущее, которое уже наступило», Научные труды РГУ им. А.Н.Косыгина (Технологии. Дизайн. искусство), Россия, Москва
4. Replicant: [сайт]. - URL: <https://www.replicant.fashion/whatisdigitalfashion>
5. The Village specials: [сайт]. - URL: <https://www.the-village-kz.com/village/service-shopping/specials-style/21597-zhanar-abrayeva-talks-about-digital-fashion>

**МЭДЕНИЕТТАНУ/
КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

Abduloeva Gulnozakhon

THE IMPORTANCE OF MUSIC IN A PERSON'S LIFE

Абдулоева Г.Ш.

младший научный сотрудник отдела искусствознания

Национальной Академии наук Таджикистана

ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКИ В ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА

Общеизвестно, что музыка (вокальная, инструментальная, колыбельная, опера, симфония и т.д.) – это выражение состояния души в звуках, это выражение чувств, это особый язык на котором общаются все живые существа, в том числе и представители разных форм искусств, а точнее говоря все те, кто живёт в мире звуков.

Само слово «музыка» всегда говорит за себя, ибо музыка – это нечто лёгкое, душевное, прозрачное, воздушное, светлое, безобидное и близкое к сердцу каждого человека создание или творение, другими словами, вибрации звуков, красивого голоса создают в душе человека некий покой, радость, печаль, грусть, переживания, сочувствия, признание и многое другое.

В статье рассматриваются возможности музыки и то, как она может влиять на жизнь человека. Музыка может успокоить или возбудить своего слушателя, развеселить или заставить его грустить. Она может овладеть душевным миром человека, если конечно он способен её слушать и слышать, она может открыть двери в другой мир, где можно обойтись с помощью звуков. Также в статье рассмотрены средневековые традиции музыкальной науки, начиная с времен великих ученых Абунасыра аль-Фараби (10в.) и Ибн Сино (10-11вв.).

Музыка – это ощущение гармонии звуков, передающие самые сложные переживания и спасение от возможных стрессовых состояний. У каждого человека имеется своя собственная методика успокоения души: одни слушая музыку, забывают обо всем и уходят как бы в другой мир, где все заполнено яркими красками, другие же наоборот начинают вникать в причины своих переживаний.

Музыка – это звуки, которые пишутся, сочиняются, исполняются музыкантами и певцами, которые хотят рассказать окружающим о том, что они переживают или пережили в своей жизни, другими словами, они с помощью звуковых образов выражают своё душевное состояние.

Музыка в современном мире используется во всех сферах жизни общества, ее используют также и в электронике, в робототехнике, в машиностроении, в радиотехнике, в авиации, она охватила все аспекты нашей жизни. Эмоции и идеи, выражаемые через музыку, ситуации, в которых музыка исполняется и воспринимается, а также отношение к исполнителям и композиторам варьируются в зависимости от вкусов, интересов разных слоев общества, особенностей культуры того или иного региона или эпохи [5].

Из истории известно, что первоначальным музыкальным инструментом была древняя флейта, то есть тот самый примитивный духовой инструмент, о котором писал еще Пифагор и один экземпляр был обнаружен рядом со скульптурами, которые относят ко времени 35-40 тыс. лет до н. э. [4].

Не случайно именно флейту воспевают в «Маснави маънави» великий Джалолиддин Балхи (Руми) в первых же строках поэмы. С тех пор именно флейта, ее чарующие звуки являются (по описаниям Джалолиддина Балхи) символом чисто человеческих переживаний, образом тоски по первородине Адама.

Во все времена и в разных цивилизациях музыке принадлежит важная роль в духовном совершенствовании человека. Наука о музыке, интересные и содержательные трактаты о музыке в средние века были составлены и на Востоке. На эту способность музыки, на ее связь с миром эмоций человека обращали внимание многие выдающиеся мыслители Востока, такие как Абунасер аль-Фараби и Ибн Сина, Абурайхан Беруни и Фахр ад-Дин Рази, Абдурахман Джами и Алишер Навои и многие другие [2, с.34-402].

Например, Абунасер Фараби наряду с другими науками по традициям и требованиям времени создал всего пять книг о музыкальной науке в числе которых следует назвать “Китоб-ал-мусикй ал-кабир” (Великая книга о музыке).

В истории таджикской музыкальной культуры Абуали Ибн Сина (Авицена) одним из первых высказал своё очень интересное мнение о причинах появления звука и голоса в периоде своей работы, которая была посвящена музыкальной науке в книге «Чавомеъу илм-ал-мусикй». Он впервые подчеркивает, что звуки появились среди живых существ в соответствии их жизненных потребностей [3, с.15-16].

Основной труд Абурайхона Беруни «*Осор-ул-боқия*» можно считать своеобразной энциклопедией истории и культуры ираноязычных народов. Исходя из того, что данная проблема является объектом отдельного фундаментального исследования и, принимая во внимание, объем статьи, мы решили в тезисном порядке напомнить основные вопросы, связанные с историей и культурой предков таджикского народа, которые стали объектом изучения Абурайхана Беруни [6].

Абу Бакр Мухаммад ар-Рази – выдающийся мыслитель, ученый и врачеватель, который наряду с десятками сочинений по всем отраслям философии и медицины. По имеющимся сведениям, Абу Бакр ар-Рази является первым ираноязычным ученым, который сочинил труды по музыкальной науке. Он написал большой трактат о музыке под названием ("Фил-чумал-ил-музикӣ") - Об особенностях музыкальной композиции [5].

Нуриддин Абдурахман ибн Ахмад Джами – поэтическое творчество Джами состоит из семи поэм, известных под названием «Хафт ауранг» – «Семь престолов» или «Созвездие Большой Медведицы». Также тематика научных работ А.Джами очень широк, и в этом ряду условно, следует также упомянуть его Трактат о музыке. Согласно информации, упомянутой самим поэтом в начале этого произведения, он сочинил музыкальный трактат в конце своей жизни, возможно, в 1489-90 годах, а также ясно, что он создал этот трактат “по просьбе своих друзей” [7].

В нашем мире, музыка занимает важное место в жизни каждого человека. Это можно объяснить в двух словах, а можно написать целые книги, но мы хотим рассказать о музыке несколькими простыми словами. Музыка воспитывает в человеке доброту, душевные переживания, побуждает к тем или другим действиям, доставляет удовольствие, радость или грустные переживания.

Есть такие виды музыки, как вокальная, инструментальная, сюиты, симфонии, сонаты, оперная музыка, музыка кино, к драматическим представлениям, к массовым праздникам и т.д. Часто встречаются большие музыкальные полотна, которые звучат до 20-30 минут, их слушание и восприятие являются уже делом сполна подготовленных, образованных в музыкальном смысле людей.

В данном случае, необходимо отметить, что к классической музыке 18-го века можно предписать симфонии Бетховена, Моцарта. На протяжении многих десятилетий слушают и понимают миллионы любителей классической музыки, получают при этом огромное эстетическое наслаждение, и еще миллионы людей будут их слушать в будущем. Классическая музыка рассчитана на глубоко мыслящего человека, который ко всему настроен серьезно.

Одним словом, классическая музыка вечна. Она прекрасна и гармонична, её главной особенностью является сочетание глубины передаваемых переживаний разнообразием музыкальных приемов. Она помогает нам поднять пыльный занавес прошлого и посмотреть на тот мир новыми глазами.

Литература:

1. История музыки — Википедия (wikipedia.org)
2. Книга «Музыкальное наследие Узбекистана в собраниях Российской Федерации» - Том VI Введение. Ташкент – 2017г. С. 34 – 402.

3. Низами А. Таърихи мусикии тоҷик. Душанбе “Истеъод” 2018. – С. 128, С.15-16, С.227.
4. Учебно-методическое обеспечение 1 страница (vikidalka.ru)
5. "Фил-чумал" (ар.) - дословно переводится как "о совокупности", т.е. видно, что автор претендует на комплексное освещение музыкальной науки. Позже точное такое название давал своим музыковедческим трудам и Ибн Сино "Полный свод науки о музыке" (А.Н.).
6. <https://cyberleninka.ru/article/n/osor-ul-bokiya-aburayhona-beruni-i-iranskiy-element-v-istorii-kultury>
7. https://expositions.nlr.ru/ex_manus/jami/heritage.php?ysclid=lo8d11m5ww212671246

Dadyrova Assel

PRODUCTIVE FACTORS OF ART EDUCATION IN THE DIGITAL WORLD FOR THE GOOGLE GENERATION

Дадырова А.А.,

кандидат философских наук, доцент

ПРОДУКТИВНЫЕ ФАКТОРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ЦИФРОВОМ МИРЕ ДЛЯ ПОКОЛЕНИЯ ГУГЛ

Проблема исследования, предложенная в настоящей статье, назрела неслучайно. Следует признать, что сейчас мы переживаем некий вселенский информационный коллапс, связанный с повсеместным вторжением в жизнь гаджетов, социальных сетей и прочей атрибутики технологического прогресса. Увы, постоянные дискурсы, диспуты и обсуждения о знании, образовании цифрового поколения, это не комильфо, и имеет свои далеко идущие последствия.

Отметим, что уже очевидно то, что все новомодные технологические инструменты несут в себе не только комфорт, удобство и облегчают жизнь, но и угрозу, когда на лицо проблемы духовного синдерезиса, агрессивной цифровой среды, очень низкого качества контента всемирной паутины – интернета.

Признаем, что динамично развивается скорость информации и мысли, мир стал оценочным, где мнения и суждения берут верх, бесчисленное количество постов в социальных сетях, смайликов, безразмерные колонки блогеров, претендующих на истину, фейк сайты имитирующие глубокое и очевидно знание, и к сожалению, уходит в трансцендентные гипертексты качественного содержания и формы.

Лектору, педагогу высшего образовательного учреждения сложнее конкурировать с цифровой средой, приходится разрабатывать и создавать нетрадиционные методы обучения, чтобы быть для студентов интересными наставниками. Педагог высшей школы переступая порог альма-матер тем самым, совершает высокого уровня экзист в профессиональной, педагогической деятельности.

Подрастающему поколению, непросто, в мире, где поток бездарной информации и материала, требует постоянного и систематического включения критического мышления, анализа, некоего фактчекинга. Порой, идеи сфабрикованы проекцией блуждающих мыслей, авторов контента, где существуют лабиринты псевдознаний, и получить такого рода риски, большая вероятность.

В этом направлении студентам, обучающимся на художественном образовании, повезло, так как у них есть искусство. Искусство в данном случае выступает в позиции реалистически действующего художественного творческого инструментария, или как много веков назад древние римляне декламировали - «*Arts longa, vita brevis*», «Искусство вечно, жизнь коротка».

Искусство способно менять человека к лучшему, дает большие возможности отстраниться на время от базовых потребностей к высоким, тонким, духовным художественным вибрациям. И здесь, есть споры, так как встает вопрос об элитарности искусства. Но, заранее предваряя споры, добавим лишь то, что в маленькой рыбацкой деревушке решили сделать ежегодный фестиваль поэзии. Современная поэзия — вещь довольно сложная, не очень всем понятная, особенно рыбакам. И вот через 5–7 лет, как им регулярно читали стихи, рыбаки стали знатоками современной поэзии и стали разбираться, где хорошие стихи, где плохие. Здесь дело в тренинге. Как учатся читать и писать, так обучаются искусству, его разным языкам, и конечно же музыке.

Выдающийся культуролог, исследователь семиотики Лотман Ю.М. писал о том, что важность искусства больше чем очевидна, потому что именно искусство позволяет человеку идти неизведанным путем, испытать новые чувства [4, с. 356].

Отсюда следует, что студентам художественного образования выпал огромный ресурс сделать шаг к своему интеллектуальному будущему. Студенты художественных специализаций благодаря искусству обучаются трогательно читать творения Моне или гениальные полотна Леонардо. Педагог учит нарабатывать умение и навык правильно считывать и понимать классические художественные творения Микеланджело, Ван Гога, открывается дивный новый мир, где можно отойти на время от чрезмерного информационного потребления, в пользу духовного, благородного, заключать себя в обстоятельства чтобы побуждать себя к качественным видам деятельности.

Релевантным является вызов, именуемый цифровым слабоумием, это определение берет истоки из Южной Кореи. Ведущие специалисты, ученые в исследовании о влиянии цифровых технологий на людей, обратили внимание, что большое количество молодого поколения страдает потерей памяти, синдромом нарушения внимания, когнитивными нарушениями, подавленностью и депрессией, низким уровнем самоконтроля. Материалы исследования делают выводы о том, что в мозгах этих людей

наблюдаются изменения, похожие на те, что возникают после черепно-мозговой травмы или на ранней стадии деменции – слабоумия, которое по обыкновению развивается в преклонном возрасте.

Здесь правильно будет применить термин - суррогат, словно машина с разными продуктами, заполонил вокруг себя. Это реально существующая проблема окружающей нас действительности, важно понимать, что необходимо вырывать себя из состояния цифрового слабоумия.

Итак, синдром дефицита внимания – одно из последствий цифрового слабоумия, многочисленные исследования предвещают нам масштабную волну дефицита внимания, когда невозможно сконцентрироваться на осмысленной деятельности, выполнять сложный интеллектуальный труд.

В 90-е годы в ряде стран было проведено исследование, дети много времени проводили у экранов телевизора, провели анализ и подсчитали, что дети, которые меньше часа в день смотрят телевизор, более 50% детей получили высшее образование, те, кто смотрел свыше одного часа в день телевизор из них только 10% детей получили высшее образование.

В ходе исследования выяснилось, что выводы неутешительные, так 18-летние молодые люди проводят четыре года у экрана телевизоров, гаджетов, компьютеров, и эта цифра, заставляет глубоко задуматься. Есть такой замечательный тест, который не стоит на одном уровне с разными логическими и иными тестами, это тест на креативность Торренса, так вот по нему уже сейчас можно сделать вывод о том, что молодое поколение стало менее креативным.

Со всей уверенностью, можно утверждать, что в недалеком будущем способность задать по-настоящему ценный вопрос станет признаком хорошего образования.

Несомненно, искусство, поможет нам менять мозг, так как именно она обращает наше порой растерянное внимание на детали, человеческий мозг становится более пластичным, его ресурсы питаются тем, что в него поступает качественная информация.

Обучение искусству – это труднейшая когнитивная деятельность. И тогда фраза «будущее начинается сегодня», будет реально действующей компонентой целого ряда программ, созданных в стране для улучшения, развития молодежной политики, культуры, духовного и художественного образования, понимания о том, как важно обучать искусству. Напомним, что свыше 100 млрд. долларов приносит компьютерная индустрия своим создателям, выводы очевидны.

Студенты художественного, музыкального образования вместе с учебой получают зерно интеллектуальной мысли, духовного раскрепощения, творческой реализации, возможности соприкоснуться с тем, что, изучая выдающиеся творения – это словно тонкий узор на холсте блистательного художника, где каждый может создать свои линии и изгибы предвосхищая удовлетворительный результат творческого и художественного акта.

Настоящий акмеологический ресурс преподавателя теоретических дисциплин включает в себя следующие продуктивные факторы художественного образования в цифровом мире для поколения Гугл:

1. Неклассические (авторские) оригинальные методы преподавания, здесь стоит отметить и нетрадиционные кейсы для обучения также и для инклюзивного образования, студентам с особыми потребностями в здоровье. Кейсы-стади – это методологический и педагогический инструментарий, сформированные таким образом, что они помогают и направляют студентов и магистрантов быть восприимчивыми к дальнейшему обучению, быть настойчивыми в учебе, в достижении учебных и научных задач.

2. Специальная методика и педагогика для обучающихся в магистратуре, так как в направлении послевузовского образования стоят совершенно иные профессиональные и прежде всего, научно-исследовательские планы. В данном случае, спектр кейсов широк и универсален, чтобы магистранты могли развивать в себе многие компетенции, навыки, умения, уметь анализировать, размышлять и думать в наше непростое технологичное время.

3. Дидактика преподавания, с учетом изменяющихся цифровых и внешних условий, обстоятельств, оказывающие воздействие на формирование специалистов нового профиля, повышенные требования к университетам, высшему образованию.

4. Каждому педагогу, преподавателю, лектору следует совершать методический ребрендинг – обновление собственной научной педагогики, чтобы продолжать оставаться интересными для студентов, магистрантов, быть для них наставниками, ориентирами.

5. Дидактические приемы обучения, которые выстраивает и создает преподаватель высшей школы могут и должны быть нацелены на достижение продуктивных результатов по усвоению учебного материала, на формирование важных и конкретных навыков, которые могут помогать в новых условиях. Такие приемы в обучении дают большие возможности правильно построить структуру и методику занятий.

6. Преподаватель университета искусств имеет большие преимущества, так как студенты большую часть времени находятся в художественной среде, и где педагог обучает через неклассические методы, которые сконцентрированы на качественном учебном материале.

Важно понимать, что настоящий образовательный процесс в университете искусств на современном этапе – достаточно трудный и неоднозначный в силу все новых вызовов, обстоятельств, которые предъявляет цифровое время.

В середине 2006 года была издана удивительная книга на английском языке, автор Дэниел Левитин - «This is your brain on music: the science of a human obsession». Этот важный интеллектуальный труд была написан давно, за эти годы наука далеко продвинулась в исследовании

воздействия и влияния музыки на мозг. Но, эта книга написана для людей, увлекающихся музыкой, но далеких от науки. В книге Д. Левитин повествует о том, каким образом мозг обрабатывает музыку, этот труд написал профессиональный музыкант, когнитивный психолог и нейробиолог преподающий в университете в Монреале [3, с. 141].

Древнеримский деятель, мыслитель Боэций в философском трактате «Наставления к музыке», пишет, что: «Музыка связана не только с умозрением, но и с нравственным строем души». Мы полагаем, что музыка меняет не только мозг, она воздействует на наши душевные струны, возвышая душу, она развивает мозг, мозг становится более пластичным [1, с. 127].

Отец эволюционной теории Чарльз Дарвин был озадачен способностью человека воспринимать музыку и способность эту назвал «самой загадочной из тех, коими одарено [человечество]».

Французский исследователь, антрополог Жельбер Руже, некоторое время жил среди представителей племени бабинг в 1946 году, и нашел, что не участвовать в ритуале совместного музицирования считается у них страшным из преступлений. В результате фундаментального исследования, Ж. Руже написал важный труд «Музыка и транс» [3, с. 230].

Кстати, в некоторых странах, например, был своевременно принят закон № 660 Beethoven's Babies Bill, что означает: полчаса классической музыки в день обязательны для всех детей. Принимая этот закон неравнодушные, законодатели руководствовались тем, что музыка влияет на гармоничное развитие мозговой деятельности ребенка.

Античные философы и мудрецы признавали особую силу звуков, идущую от музыки. В IV веке до н. э. древнегреческий мыслитель Платон утверждал, что - музыка – это самое мощное средство, потому что ритм и гармония живут в душе человека. Музыка обогащает ее, даруя ей блаженство и озарение.

Так, подчеркнем, что в ходе педагогического и методического анализа были определены важные релевантные продуктивные факторы и особенности педагогических концепций, методики обучения. Также, преподавателем были введены в научный оборот неклассические методические кейсы, расставлены и обозначены особенности методических исследований и анализа.

Далее, указаны основные тенденции в научных поисках преподавателя высшей школы по теоретическим учебным дисциплинам, где раскрыты достижения и наметки в совершенствовании новых, оригинальных (авторских) методик, с учетом традиционных педагогических концепций образовательных систем.

Когда преподаватель высшей школы использует в методике преподавания нестандартные методики и техники обучения, то соответственно наступает подвижное время в осмыслении собственных педагогических приемов, технологий, ведь именно в тех условиях, которых находится педагог должно и можно быть интересным, продуктивным, полезным для

обучающихся. Такое определение, как гелертерство здесь, увы, не уместно, так как перед лектором высшего учебного заведения стоит колоссальная ответственность.

К примеру, из педагогического опыта преподавателя, им были разработаны неклассические (авторские) оригинальные, так называемые - *Памятки* для студентов, магистрантов художественного образования. Так вот, эти памятки помогают бакалаврам и магистрантам научиться правильно читать, размышлять, проводить анализ учебного материала, выстраивать работу по нему, также обращаться к материалу.

Важными предпосылками при создании такого рода авторских памяток выступило то, что при написании научных текстов, статей, работ, дипломных и магистерских диссертаций, была выявлена проблема, что, к сожалению, не все студенты и магистранты могут выполнять качественный анализ гипер и других уровней по сложности научных материалов.

Увы, вездесущая цифровизация, порой неограниченное потребление разной информации из Гугл, социальных сетей, повлияли на то, что обучающиеся начинают демонстрировать ростки клипового мышления. Это, когда не могут критически осмыслять, проводить анализ учебного, рабочего материала, делать определенные заключения, подводить итоги, задавать верные, грамотные вопросы, показывать компетенции когнитивного мышления.

Релевантным является то, что было признано наличие такого набора цифровых вопросов и проблем, и, тем самым, была предпринята попытка сформировать неклассическую методику преподавания с учетом существенных задач, попытаться преодолеть их, предложить и рекомендовать обучающимся нетрадиционные (авторские) оригинальные кейсы-стади на лекциях и семинарах.

Искусство, как и музыка вызывает в человеке разные чувства, такие как, грусть, тоска, радость, утешение, волнующие музыкальные звуки печально трансформируются в симулякры, которыми переживает и страдает человек. Невозможно оставаться равнодушным к состоянию современного бытия.

Литература:

1. Бозций. Основы музыки. – Москва: Московская консерватория, 2019. – 480 с.
2. Daniel J. Levitin. This is Your brain on music. – USA-Canada: Dutton Adult, 2006. – 314 p.
3. Жильбер Руже. Музыка и транс. – Москва, 1980. – 270 с.
4. Лотман Ю.М. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики.; Статьи, заметки, выступления 1962-1993 гг. – СПб: Искусство-СПб, 2005. - 704 с.

Nasilin Gulnar
HUMAN, CULTURE, CIVILIZATION

*Насилин Гулнар,
доцент КазНУИ*

ЧЕЛОВЕК, КУЛЬТУРА, ЦИВИЛИЗАЦИЯ

В философии нередко случается так, что одни и те же понятия употребляются в разных, подчас несовместимых, значениях. Конечно, когда речь о совершенно разных философских направлениях, то это вполне понятно и допустимо. Ведь они стоят на разных основаниях, а потому, применяя общие для всякой философии понятия, вкладывают в них свой смысл, вытекающий из принятых оснований. Поэтому, если представители разных философских направлений (например, религиозного и атеистического толка) спорят между собой по какому-либо частному вопросу, они в то же время, явно или неявно, спорят и по поводу оснований.

Но случается, и тоже нередко, что спор ведется и на почве одних и тех же оснований, и на одном и том же основании могут появляться разные точки зрения, разные толкования одних и тех же явлений или каких-либо их сторон. Там же обстоит дело с понятиями, вынесенными в заглавие этой статьи.

Разные философские направления, системы, школы и отдельные философы понимают их по-разному. Как поступать в таком случае? Надо прежде всего выбирать не толкование понятий, а основание толкования. Тогда сравнительно легко выделить своих и попытаться понять, кто из них более прав.

Может конечно, оказаться, что никто вполне не прав. Но такого вывод можно сделать, лишь поняв основание. Более глубокое понимание основания поможет отделить верное от неверного во множестве толкований и выработать более приемлемое представление.

Разумеется, не следует обольщаться; можно и самому впасть в ложное толкование, полностью или, как чаще и бывает, отчасти.

Какое же основание предпочтительнее? Мы считаем, что им является то, которое берет за исходное начало деятельного человека и объясняет культуру и цивилизацию из человеческой деятельности, а не наоборот.

Такое основание было сформировано великими представителями классической немецкой философии, начиная с И.Канте, и было продолжено К.Марксом и лучшими представителями марксизма.

В философии XX века на этом основании тоже стоят не только последователи «основоположника научного социализма», но и многие западные философы и психологи.

Следует сразу сказать, что в данной традиции проблема человека разработана полнее, чем проблема культуры и цивилизации, правда, и в отношении нее можно сказать, что имеется немало разногласий, особен-

но по вопросу о сущности деятельности.

В нашей работе мы принимаем с некоторыми поправками, на которых не хотелось бы останавливаться, чтобы не отвлекать внимание читателя общую концепцию человека и его деятельности как условие для раскрытия понятий культуры и цивилизации и их взаимного отношения друг-другу. Но там придется тем не менее начинать с характеристики человека и деятельности.

Человек как известно, когда-то произошел от живых существ более низкого уровня.

Переход от этих существ к человеку совершился благодаря принципиальному изменению отношения к действительности. Дело в том, что любое, даже самое высокоорганизованное животное является представителем своего вида или рода и его способ отношения к внешней действительности задан ему этой принадлежностью к виду или роду.

Этот способ отношения закреплен и своеобразной организацией животного отличающей его от других животных, и передается механизмами наследственности. Лошадь есть лошадь и она не может относиться к окружающей среде, как собака или слон. Видовая или родовая специфика обеспечивает «автоматизм» ориентации в среде, но и выступает ограничителем поведения. Конечно, чем более развитым является вид, тем большей, так сказать, свободой может обладать особь как его представитель, но суть дела от этого не меняется. Животное ведет себя сообразно «кодексу» вида и потому оно-раб своей видовой специфики.

Человеческое дитя же, как мы видим, рождается без человеческих ориентиров в мире, если, конечно, не считать органов чувств.

Чтобы стать полноценным человеком, ребенок должен освоить выработанные в обществе формы поведения и форме мышления, способы пользоваться предметами и способы их изготовления. Ничто это не передается через гены; то что передается через них, является лишь условием и предпосылкой превращения ребенка в полноценного человека. И даже органы чувств в процессе воспитания-незаметно не только для ребенка, но и для многих взрослых-очеловечиваются, перестают быть только биологическими органами, начинают видеть и слышать по-человечески.

Уже из этого видно, что если животное как бы исчерпывается своим телом, то человек им не исчерпывается. Как тело он «одного поля ягода» с животным, но в том-то и дело, что это -лишь малая «часть» человека. Человек, как выражались Гегель и Маркс, это целый *мир человека*, в которой вводит все общество и вся культура.

Человек потому и определяется как существо не биологическое, а общественно-культурное. Но могут сказать-разве животное — это только организм? Выньте надолго рыбу из воды, переселите льва за Полярный круг-что из них получится? Значит, животное не может существовать без своей среды. Так же и человек. Общество и культура - это его среда. Сле-

довательно, принципиального различия между ними нет. Различие лишь в степени сложности, не больше.

Такого рода рассуждения мы можем встретить не только в быту, но иногда и в ученых кругах. Правда, чаще всего не в философских.

Так в чем же состоит то принципиальное изменение отношения и действительности, определившее переход от животного к человеку?

Состоит оно в следующем.

Животное конечно, не может существовать без среды. Но не вообще, а без *своей*, т.е. той, которая предопределена видового его специфической как подходящая для него.

Там, где оно не может существовать, то и не есть для него среда.

Это может быть для него даже антисреда, как для той же рыбы-суша.

Животное запрограммировано генетически на существование в определенной среде, с которой оно взаимодействует. Взаимодействие - это взаимное воздействие друг на друга. Чтобы лучше разъяснить, что мы имеем в виду, возьмем для примера две вещи, скажем, кусок камня и кусок железа. Каждая из этих вещей как-то по своему устроена и если их столкнуть, то они будут вести себя каждая в соответствии со своим строением. Камень будет воздействовать на железо, как камень, и воспринимать на себе воздействие железа тоже, как камень.

То есть грубо, грубо говоря, он не может «выпрыгнуть из себя» и начать относиться к пуску железа в соответствии с его, железа, строением, организацией. Вот так же в принципе обстоит дело и с взаимоотношением животного и его среды. Они взаимно воздействуют друг на друга; разумеется, более активной стороной здесь выступает животное.

На все, с чем оно сталкивается, оно накладывает печать своей специфики, вырваться из которой оно не может. Человек же обладает способностью действовать в соответствии с любым предметом в соответствии с собственной сущностью и с собственной мерой этого предмета. Такое отношение к действительности и называется деятельностью и не просто деятельностью, а *предметной* деятельностью.

Формы этой деятельности вырабатываются человеком на пути освоения все новых и новых предметов. Так человеческая деятельность становится потенциально универсальной. Человек поэтому не накладывает на окружающую его действительность какую-то раз навсегда данную печать своей специфики, но вырабатывает способность действовать как бы от имени этой действительности, от многообразных явлений, входящих в нее. Своей деятельностью он не подавляет то или иное природное явление, а открывает в них новые возможности и реализует их. Он сопрягает друг с другом разные явления их свойства, разные процессы и в результате получают такие феномены, которые в самой природе никогда бы не возникли.

И чем сложнее такой феномен (например, техническое устройство),

тем больше в нем как бы в один узел увязано таких явлений, которые в природе как типовой без деятельности человека никогда бы не соединились.

Конечно, он при этом действует не вопреки природным законам, а согласно им, но он заставляет эти законы действовать подчас в ином направлении, чем в девственной природе.

Конечно, могут сказать, что человек не только действует в соответствии с сущностью предметов, но может и не считаться с ней.

И тогда он мало чем отличается от животного. Но это можно дать такой общий ответ. У человека есть организм и в этом отношении он родствен животному царству. Ему необходимо поддерживать свою материальную жизнь.

И в этом плане, конечно, он относится к действительности односторонне, т.е. накладывая на нее свою печать.

Но, во-первых, это его отношение тоже является формой предметной деятельности, притом развивающейся. А во-вторых, - и это главное - такое отношение составляет лишь незначительную долю в составе всей деятельности человека. Поэтому ею можно пренебречь при общей характеристике человеческой деятельности. Другое дело, когда доля такого отношения к действительности расширяется, вытесняя истинно человеческие способы к миру. Такое случается в условиях отчуждения, о котором будет сказано ниже.

Но и в этом случае неотчужденная деятельность оказывается исходной, первичной; отчужденные формы лишь паразитируют на ней.

Таким образом, человек своей деятельностью осваивает природу и сторон из ее материала свой особый мир-создает орудия труда, производство искусства и т.д. и т.п. И хотя этот мир построен из материала природы, это уже непосредственно *не природный* мир. Он организован человеческой деятельностью и может быть объяснен не из природы как таковой, а из деятельности. Вот он и называется культурой. Следовательно, культура и природа- реальности разных порядков.

Культура как бы надстраивается человеком над природой. Пропasti между ними нет: предметная деятельность человека и есть то, что связывает их и не дает им оторваться друг от друга. И вот тут можно вновь обратиться к способу существования животного. Внешняя ему действительность, как мы отметили, есть для него среда. Оно не создает ее, но приспосабливается к ней. Если вдруг происходит резкое изменение среды, животное либо гибнет, либо начинает как-то изменяться в направлении соответствия новым условиям. Так происходит изменение видов в биологическом царстве.

Мир культуры для человека не является средой. Ведь это мир создан его же деятельностью, воспроизводится деятельностью и деятельностью же расширяется, изменяется.

Этот мир – часть самого человека, почему человека и определяют

как мир человека. Человек есть субъект культуры, а не придатак к ней.

Создавая мир культуры, человек окультуривает и самого себя, преобразует то что дано природой, что унаследовано им животного царства. Не только зрение и слух окультуриваются, но и казалось бы чисто естественные потребности (как, например, в пище), тоже окультуриваются, становятся культурными потребностями); культурными же становятся и способы их удовлетворения.

Творимая людьми культура существует в двух основных, внешне противоположных, но внутренне взаимосвязанных и переходящих друг в друга формах-1) в форме застывшей действительности и 2) в форме процесса.

В первом случае культура - это вся совокупность созданного людьми богатства, от простейших орудий труда до сложных автоматических производственных комплексов, от неказистого рисунка или изваяния до шедевров мирового искусства, от примитивного шалаша до небоскреба и т.д. В этом же мире можно выделить план решений и идеальный. Так, предмета быта, техника здания и много другое существует реально: их можно видеть, «потрогать» и т.д. Но существует и многое такое, чего нельзя увидеть. Это и господствующие в культуре идеи, и нормы поведения, и правовые установления, это ценностные и мировоззренческие ориентиры и т.д.

Эти явления существуют идеально (не от слова «идеал», а от слова «Идеальный» как противоположности слову «реальный»).

Во втором случае культура существует как внутренняя способность и целая система способов создания «тела» культуры. Но эти две формы культуры на деле есть лишь два противоположных состояния одной и той же культуры. Конечно, первичной, исходной является культура как живая созидающая способность, поскольку мир произведений, мир застывший культуры, обязан своим существованием ей, а не чему-то иному. Но и застывшая культура как таковая существует лишь в соприкосновении с живой культурой.

Произведение есть произведение не только для создавшего его, но и для того, кто созерцает его или им пользуется. И здесь мы выходим на другой аспект человека и культуры. До сих пор мы брали человека его и отношение к природе и культуру тоже брали в этом же отношении.

Но человек относится не только к природе, но и другому человеку, к людям. Между людьми устанавливается целая система связей и отношений, которая и образует человеческое общество. Эти отношения тоже построены деятельностью. Таким образом, деятельность имеет два вектора: от человека к природе или более узко – от человека к предмету деятельности и от человека к человеку.

А деятельность, как мы уже отметили выше, предметна. Значит, и отношение между людьми предметны, т.е. осуществляются не рядом с предметами и не поверх них, а *предметами* же. Созданный человеком

предмет не исторгается в пустоту, но как бы адресуется другими людям-близким и дальним, современникам и потомкам.

В этом смысле предмет культуры есть также и отношение человека к человеку, а если вспомнить, что и деятельность, и предмет имеют как реальный, так и идеальный план, то положение о том, что люди общаются предметами, не будет казаться странным. Когда люди обмениваются мыслями, когда они беседуют или пишут друг-другу, то их мысли и слова тоже ведь предметны.

Они не пусты, не бессодержательны, а всякий предмет как продукт деятельности, творчества несет на себе печать создавшего его человека, автора. Поэтому прямо или косвенно, обмениваясь предметами (реально или идеально) люди обмениваются своими жизненными содержаниями, судьбами и т.д.). Из всего этого следует, что культура как таковая подлинно существует лишь внутри межчеловеческих отношений, как их содержание и достояние. Человек - существо не природное, а общественное, и такова же его культура. Но и человек, и его общество, и его мир культуры не есть нечто раз и навсегда данное, готовое. Человек изменяет, развивает себя и свое общество развивает и совершенствует мир своей культуры.

Спрашивается: а что тогда такое *цивилизация*?

Цивилизация рождается на почве культуры. Описанное выше соотношение человека, общества и культуры соответствует их сущности.

Но сущность, как это известно из диалектики, в своем *существовании* не всегда совпадает с собой. Так, в основном, и обстояло дело на протяжении всей истории.

Первобытный человек вместо со своим обществом сильно зависел от природы, от ее стихийных сил. Когда он более или менее подчинил своей власти природу он незаметно для себя попал в зависимость от продуктов собственной деятельности. Деятельности и как создающей предметный мир культуры, а деятельности как создающей общественные отношения.

Это происходит вследствие стихийно сложившегося и столь же стихийно расширяющегося разделения человеческой деятельности.

Это разделение во времени доходит до имущественного и иного расслоения прежде единого общества на группы, сословия, касты, классы и т.п. группы людей со своими групповыми интересами, предпочтениями, идеалами и т.д. Возникает государство, призванное регулировать отношения между такими группами, с тем чтобы осуществлялся и некий общий интерес.

Постепенно созданный человеком мир начинает ускользать из-под контроля человека и приобретает как бы самостоятельное существование, ничем не обязанное своим происхождением человеческой деятельности.

Особого размаха этот процесс приобретает в буржуазном обществе и достигает апогея в тоталитарных системах. Техника превращается в самодействующую силу и стремится поработать человека: общественные

институты, вместе того чтобы помогать человеку, подчиняют его своей власти: над ним начинают господствовать не только вещи, но и продукты духовной деятельности, идеи. Созданный им мир становится чуждым ему и сам он становится чуждым этому миру, который ведет себя так, как будто он полностью может обойтись без человека и будто последний лишь мешает ему.

Эта ситуация в философии получила название *отчуждения*. Человеческий мир в условиях отчуждения становится античеловеческим. Это уже не мир культуры; это – мир цивилизации. Цивилизация, следовательно, есть не что иное, как *отчуждения культура*, культура в которой не осталось полноценного и полноправного места человеку и подлинно человеческим отношениям между людьми. Конечно, также отношения полностью не исчезают и следовательно, полностью не исчезает культура. Но эти отношения в условиях отчуждения не являются тем основанием, на котором строится и стоит все здание мира человека. В этих условиях такие отношения оттесняются на задний план общественного целого, загоняются в узкую сферу дружественных и иных доверительно-интимных отношений между людьми. Так же обстоит дело и с подлинной культурой: она тоже вытесняется на периферию и цивилизации. Культура вращается вокруг творческого человека, созидающего ее; цивилизация не принуждает человека вращаться вокруг нее, прислуживать ей и тем самым поработать себя еще больше. Но истоки цивилизации – в культуре, как и вообще истоки всего отчуждения-неотчужденной деятельности человека. Поэтому и существует не просто мечта, но и опирающиеся на действительность надежда, что когда-нибудь отчуждение будет преодолено, культура победит цивилизацию, а человек вернет себе свое утраченное первородство по отношению к созидаемому и воссоздаваемому им миру.

Тогда, кстати, восстановится и его нормальные отношения с природой, ибо не культура, а именно цивилизация виновна в обострении экологической ситуации. Но человек (человечество) должен сначала понять, что не сегодня страдает уже не только он сам, но и ни в чем не повинная природа. И начинать он должен преобразования прежде всего с самого себя. Другого пути у него нет.

Литература:

- 1 Сорокин П. А. Человек, Цивилизация, Общество. М: Полит издат 1992
- 2 Структура культуры и человек в современном обществе: М. Ф.О. СССР. 1987.
- 3 Тоинби А.ДЖ: Цивилизация перед судом истории М: Прогресс, культура 1995.
- 4 Чавчавадзе Н.З. Внешние и внутренние факторы развития культуры. 2 культура и общественное развитие: - Тбилиси. 1979.

**КИНО, ТВ ЖӘНЕ БУҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ/
КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА**

Smakhanov Yassau, Smailova Inna

**PRODUCTION OF NEWS PROGRAMS IN THE DIGITAL AGE
FROM THE PERSPECTIVE OF TELEVISION DIRECTING**

Смаханов Я.Т.,

Смаилова И.Т., кандидат искусствоведения

**ПРОИЗВОДСТВО НОВОСТНЫХ ПРОГРАММ В ЦИФРОВУЮ
ЭПОХУ С ПЕРСПЕКТИВЫ РЕЖИССУРЫ ТЕЛЕВИДЕНИЯ**

Производство информационно-аналитических программ всегда считалось ключевым направлением в телевизионной индустрии. Новостные передачи обладают способностью передавать актуальную информацию в режиме реального времени и воздействуют на формирование общественного мнения. Эрик Кляйненберг, американский социолог отмечает, «с 70-х годов XX века производство новостей пережило существенную серию революций, включающих появление кабельного телевидения, распространения спутниковых способов передачи информации, интер-нета, использования компьютеров в аппаратно-студийных блоках» [1].

Другой источник передачи информации – газеты теряют интерес у публики, уступая лидерство телевидению. 1 июня 1980 года совместными усилиями Теда Тёрнера и Риса Шонфельда создается и запускается кабельный телеканал CNN, который первым в мире переходит на круглосуточный формат вещания [2]. «Имея ограниченный бюджет, в отличие от конкурентов в лице ABC, CBS и NBC, CNN делает ставку на показ live мероприятий» [3, 16-17 с.]. CNN показывает события без редакторского вмешательства в считанные минуты, первыми сделав акцент на визуальное повествование, чем на аудиальное. Программа новостей могла легко прерываться срочными новостями из различных точек света, и канал предоставлял зрителям визуальное окно в другие части мира в режиме live. Согласно Нику Коулдри «такое явление помогло зрителям ощутить причастность к событиям» [3, 18 с]. Таким образом, в 1980-х годах CNN заложил тенденцию для будущего развития новостей – в области визуального восприятия.

После двух десятилетий успеха в начале XXI века производство новостей достиг спад: сократились бюджеты, ушли рекламодатели. «Социологи новостных медиа как Хабермас и Постман (1986) уже предсказывали подобную ситуацию, когда в погоне за развлечением и вовлечением зрителя повествование будет упрощаться, пытаясь затраги-

вать лёгкие темы, избегая объяснений, сложностей и запутанностей, чтобы зритель не переключил канал от скуки» [4].

Упрощение словесных структур, однако, дало толчок развитию визуального повествования. Появляются большие студии новостей с антраксами, локации, с возможностью внедрения live графики на зелёном фоне. Студии оснащаются роботизированными камерами, а ньюсрум системы делают акцент на практичность и продуктивность рабочего процесса. В таком состоянии информационно-аналитические программы входят в цифровую эпоху.

Работа телевизионного режиссёра претерпела серьёзные изменения в цифровой век. Являясь диспетчером всей новостной системы, режиссёр обязан управлять действиями всей своей команды и контролировать эстетическую сторону материалов журналистов. Нередко новостные редакции подвергаются критике за неумело отснятый материал, который несёт репутационный вред героям новостного сюжета. Режиссёр несет ответственность за то, как конечный зритель воспримет материал, поскольку, как говорил Маклюэн, «они могут принять его как собственное» [5]. В век развития мобильных приложений любой неудачный сюжет может стать достоянием широкого круга недоброжелателей, так как интернет имеет больший охват аудитории в современном мире.

Отдельное внимание нужно уделить коммуникативной структуре работы режиссёрской команды. Режиссёр – сердце производства новостей, связующее звено между разными отделами, преследующих одну цель – донесение информации до потребителя. Часто, атмосфера в АСБ новостной передачи является накалённой, и многое может пойти не по сценарию: ассистенты на графике могут дать не тот титр, ассистент на кард машине может запустить не тот материал, текст на суфлёрке может не соответствовать вёрстке, коллажи на LED экранах могут быть другими по цвету или яркости или не соответствовать данному материалу, операторы могут выставить неправильный план, а звукорежиссёры могут заглушить ведущую или сюжет. Ведущие могут спутать текст, допустить оговорку и вызвать возмущение у выпускающих редакторов. Шум, возникающий в подобных ситуациях сильно мешает режиссёру наладить концентрацию. Режиссёр, который должен контролировать выход материала в эфир может физически не успевать отдавать команды в подобных моментах. Стресс провоцирует ошибки, поэтому человеческий фактор и проблемы в коммуникации являются самыми большими врагами производства новостей. В отличие от других программ прямого эфира как talk-show или концерты, новостное повествование не терпит заминок.

Технологический прогресс предоставил для режиссёров и журналистов автоматизацию новостного производства (News production automation), значительно упрощающую повседневные процессы в новостной среде [6]. Newsroom computer systems (NrCS) – система, позволяющая каждому департаменту новостей оперативно готовить и выдавать мате-

риал в эфир. Мировая практика показывает, что наличие ньюсрум систем значительно упрощает производство, позволяя видеинженеру, журналисту и режиссёру контролировать ход дела на каждом из этапов. Согласно финансовому отчёту ВВС компания проинвестировала в установку и развитие ньюсрум систем 223 миллиона евро в период с 2007 по 2015 годы [7]. В современном мире невозможно представить производство новостей без NRCС систем.

Рассматривая ньюсрум системы используемых на казахстанском телевидении можно отметить решения от компаний Dalet, Cinegy, Avid, как ключевых игроков на рынке автоматизации процессов. Компания Dalet, заключила в 2012 году контракт с Казахстанским Медиа Центром [8], унифицировав большую часть программного обеспечения. Система используется на новостных программах телеканалов «Qazaqstan», «Хабар», «24KZ». Cinegy используется на телеканалах «31», «Jibek Joly», «Astana TV» [9][10]. Режиссеру важно знать используемую ньюсрум систему и его возможности, поскольку оно является первым рубежом в создании видеопродукта. Ньюсрум является архивом, инжестом, местом для создания и размещения вёрстки, контейнером для закадрового текста (ЗКТ), расшифровки синхрон (СНХ) и сюжетов, программой для видео и звукового монтажа, обработки, системой выдачи титров, плашек, графики, видео в эфир.

Учитывая вышеизложенные экономические предпосылки, усложняющуюся обстановку рабочей культуры и постепенное замещение людей техникой в телевизионной новостной режиссуре образовалась тенденция увеличения функциональных обязанностей режиссёра, с сокращением режиссёрской команды.

Режиссёр, как автор визуального решения, получил больше свободы в контроллинге процесса, исключились звенья между режиссёром и исполнителями команд. В последние годы наблюдается процесс внедрения камер роботов в службы информационно-аналитических программ, что приводит к сокращению числа операторов, занятых на съёмочных площадках. Решающим фактором в данном контексте является тот факт, что для обеспечения производства новостных программ не требуется массивного привлечения операторов. Для съёмки одной подводки достаточно 1-2 камер, 3 – в случае присутствия устного материала. В связи с этим, операторы оказываются в ситуации относительного простоя в контексте новостных передач. Между тем управление операторами могут приносить хлопоты для режиссёра, если они не могут выдать нужный кадр. Для обхода данной проблемы в сфере новостей осуществляется внедрение систем, позволяющих централизованно управлять несколькими камерами одним оператором, либо предоставлять возможность режиссеру осуществлять контроль за работой камер. Такие инновационные системы способствуют повышению эффективности и оптимизации рабочих процессов на съёмочных площадках новостных программ. В 2021

году запустилась роботизированная студия новостей на Алматы ТВ, в 2022 новая студия телеканала Жибек Жолы [11]. Продукты от компании Ross – одни из самых продвинутых систем управления вещательным процессом. Инновационным решением от компании Ross активно пользуются на казахстанском телевидении. Ross Overdrive используется каналом «24KZ» уже пару лет. Система сократила количество людей из режиссёрской службы в аппаратно-студийном блоке до трёх человек. Режиссёр сам контролирует положение камер, выбирает планы, выдает графику, видео с плей-аут. По словам режиссёра Тумар Серикбаевой система существенно облегчила жизнь режиссёрской команде. Управление камерами осуществляется через приложение SmartShell [12], программа предлагает закрепить в ячейки шоты, которые включают в себя наезды, отъезды, панорамирование, движение камеры по высоте, при наличии рельсов осуществляется боковое движение.

Режиссёрское видение новостей сильно зависит от редакторского текста. Казахские каналы по разному выбирают темп и темы для повествования. Самые рейтинговые новостные программы Казахстана «Новости КТК» и «Главные новости» на телеканале Евразия имеют динамичную скорость рассказа – подводки можно легко разделить на разные камеры, а режиссёры активно используют коллажи на видеостене. Новости отличаются приземленными и бытовыми темами, что вызывает интерес у зрителя. Позиции камер на «Главных новостях» позволяют взять 3 средних плана с различным положением антарексов: слева, справа и по центру. Задний фон используемый на видеостене не отвлекает внимание и выполнен в нейтральных тонах с изображением глобуса. Динамика и различность планов не позволяют зрителю скучать во время эфира [13]. «Новости КТК» используют хороший метод привлечения зрителей перед эфиром: на экране графический таймер со временем, а ведущий готовится к эфиру прямо в кадре. С приближением времени начала эфира камера делает наезд на ведущую и запускается анонс эфира. Запуск анонса до приветствия является смелым и неординарным решением, которое редко встречается в других новостных программах. В студии расположены две большие LED-стены с закруглением, создающих эффект погружения. Оформление преимущественно в насыщенных красно-синих тонах [14].

Новости на каналах Qazaqstan и Хабар преимущественно преподносят аудитории официальную точку зрения государства, имеют строгий выверенный тон. Новостная повестка представляет зрителям обзор на государственные и общественные события, важные проблемы в городах и регионах с комментариями от государственных органов, успехи казахстанцев на отечественном и международном уровне. Каналы имеют сеть корреспондентов по всему миру и активно используют их в обзоре на международные события. Новости Aqparat – лидер по использованию художественных элементов на отечественном эфире. При анализе можно

обратить внимание, что режиссерская команда не боится экспериментов, и пытается найти новые художественные решения. Начаться новости могут с таймера, а ведущий заходит в приглушенную по свету студию и здоровается на камеру закрепленную на кране. Форма новостного стола имеет закругление и соответствует изгибу LED экрана находящемуся позади. Благодаря форме стола операторы могут взять два плана с разных точек студии, позволяющих внести разнообразие кадров. Ведущий может как сидеть за столом, так и вести эфир стоя. Организовываются прямые включения с корреспондентами в окнах. Рубрики оформляются 3D графикой. В эфире новостей от 14.12.2023 [15] в рубрике «Экономика» эксперт обозревает ситуацию на специальной локации с LED экраном, параллельно информация выдается в полный растр. Затем ведущая перемещается чуть вперед и в кадр входят уже два антарекса, а графическим 3D элементом выведен курс валют посередине студии. В начале новостей выпуска от 15.12.2023 используется план с расположением вертикального антарекса в левой части кадра. Этот план в своем роде повторяет приветствие популярной американской новостной программы «Поздние новости с Лестером Холтом».

Подводя итоги, следует отметить, что телевидение является областью культуры, тесно связанным с самыми последними новинками технологического процесса и само зарождение ТВ было бы невозможно без изобретений в сфере науки. Вложение средств в создание технологий производства означает, что новостная телевизионная индустрия всё еще развивается, и несмотря на то, что с каждым годом зрителей традиционного ТВ становится меньше, оно трансформируется и преобразуется по способу своего производства и распространения. Выпуски новостей ежемесячно входят в топ самых рейтинговых программ, а это означает, что спрос на производство информационных передач все еще высокий.

В заключении можно подчеркнуть, что хоть в данной статье и проанализированы режиссёрские решения на отечественных новостях, проблематика новостной телевизионной режиссуры, к сожалению, остается малоизученной в области теории искусствознания. Несмотря на это, имеющиеся данные подчеркивают важность рассмотрения влияния автоматизации и роботизации на развитие творческого мышления телевизионных режиссеров. Вопрос о том, не приведет ли автоматизация к избыточной механизированности планов и кадров, возможно, ограничивая тем самым художественную составляющую процесса производства телевизионных материалов может стать ключевым в ближайшие годы. Таким образом, дальнейшие исследования в этой области могут внести значительный вклад в понимание сущности и будущего развития творческой режиссуры в программах новостей.

Литература:

1. Eric Klinenberg, Convergence: News Production in a Digital Age, The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science 2005 [597: 48]
2. CNN Youtube Channel, CNN First Hour: June 1, 1980 [Электронный ресурс] //URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rWhgKuKvvPE>
3. Stephen Cushion, Justin Lewis, The Rise of 24-hour News Television: Global Perspectives, 2010, 16-18 стр
4. Sarah Niblock, David Machin, News Production: Theory and Practice, 21с., 2014
5. М. Маклюэн. Понимание медиа. Внешние расширения человека. Перевод с англ. В. Николаева, 2003 год, стр 164-171
6. Sid Guel, News production Automation, [Электронный ресурс] // URL: <https://www.csimagazine.com/csi/News-production-automation.php>, 2009 г.
7. S.Rajamanoharan, ICT INFLUENCE ON TELEVISION NEWSROOMS, 2016, [Электронный ресурс] // URL: <http://dl.lib.mrt.ac.lk/handle/123/14108>
8. State of the art Astana Media Center in Kazakhstan deploys Dalet MAM solution [Электронный ресурс] // URL: <https://www.dalet.com/news/state-art-astana-media-center-kazakhstan-deploys-dalet-mam-solution/> , 2012 год
9. Leading Kazakh broadcaster integrates production and delivery with Cinegy [Электронный ресурс] // URL: <https://www.cinegy.com/news/leading-kazakh-broadcaster-ptrk-integrates-production-and-delivery-with-cinegy/> , 2023 г.
10. Cinegy brings production and transmission synergies for Channel 31 [Электронный ресурс] // URL: <https://www.broadcastbeat.com/cinegy-brings-production-and-transmission-synergies-for-channel-31/>
11. Президент Токаев посетил телеканал Jibek Joly [Электронный ресурс] // URL: https://tengrinews.kz/kazakhstan_news/prezident-tokaev-posetil-telekanal-jibek-joly-497842/
12. Bruce Takasaki Controlling a Robotic System with SmartShell [Электронный ресурс] // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BkJUzYt05e0>
13. Главные новости 15.12.2023 [Электронный ресурс] // URL:<https://www.youtube.com/watch?v=2W4x7e2USpg>
14. Новости Казахстана на КТК от 15.12.2023 [Электронный ресурс] // URL:<https://www.youtube.com/watch?v=zdAmPploR4>

ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР/
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

Arimbek Aibek, Alpeissova G.T.

ZHETYSU AND KOZHEKE NAZARULY'S ESTATE HERITAGE

Әрімбек А.К.,

Альпеисова Г.Т.

өнертану кандидаты, профессор

ЖЕТИСУ ЖӘНЕ ҚОЖЕКЕ НАЗАРҰЛЫ КҮЙШІЛІК МҰРАСЫ

Домбыра-қазақ халық аспаптарының ішіндегі ең елеулісі. Өнші, жыршыларға қостаушы болып халықтың мұнын, қуанышын суреттейтін ата-бабамыздың тарихын жырлайтын, ұрпақтан-ұрпаққа халық мұрасын жалғап келе жатқан аспап-домбыра. Халық күйшілері қасиетті домбыра арқылы өз заманының бейнесін, халықтың тұрмыс-тіршілігін, арманын, мұнын, күресін, қуанышын қазақ даласындағы сұлу табиғат құбылыстарын суреттейтін лирикалық, романтикалық, эпикалық, философиялық күйлерімен көрсете білді. Қазақ халқының тұрмыс-тіршілігімен әр кезде байланыста болатын күй өнері дәуір өткен сайын өркендеп, қанатын жайып келе жатыр. Халқымыздың қайталанбас асыл қазынасы болып есептелетін күйлер мыңдап саналады. Бұрынғы кезде күйді жазба дәстүріне түсірмей, қолдан-қолға үйреніп оны хаттамаса да, бүгінгі күнге дейін сырын жоғалтпай, қайта әрлене түсіп, ата-бабадан келешек ұрпаққа мұра болып келеді.

Төл мәдениетімізді сақтап, оны келер ұрпаққа аманаттап жеткізу - өз Отанын құрметтейтін әрбір азаматтың парызы. Төл өнеріміздің келешегін жалғастырушы - жас буын мәдени мұраны жетік біліп, игеріп, сақтаумен бірге, оны шығармашылықта пайдаланып, ұлттық мәдениетімізді жаңғыртып, жаңартуы қажет.

Өнер – қазақ халқының рухани қазынасы, асыл мұрасы. Халықтың тағдыры мен тарихын, мұңы мен қуанышын сипаттайтын, адам жанына сыр, көңіліне жылу ұялататын, алпыс екі тамырын итетін күй жанрының қазақ халқы үшін орны ерекше.

Қазақ халқының музыкалық мұрасы өте бай, бір жағынан көне сарынды қобыз және сыбызғы күйлері болса, екінші жағынан домбыра күйлерінің қазақ аспапты музыка мәдениетінде алатын орны ерекше. Махамбет, Ұзақ, Құрманғазы, Тоқа, Тәттімбет, Қазанғап, Дәулеткерей, Сейтек, Мәмен, Дина сияқты күйшілер күй өнерін биік көркемдік деңгейге көтерген. Қазақтың төл өнері – күй жанры осы жоғарыда аталған ұлы күйшілерден бастау алады. Осы үрдісті кейінгі күйші аға

буын жалғастырып, заманға сай дамытып, көркемдетіп, жаңа сатысының шырқау биігіне көтерген.

Қазіргі кезде қазақтың домбырашылық өнерінде күйшілік дәстүр өздерінің даму жолдарымен, аймаққа тән орындаушылық, композициялық, пернелік-ладтық жүйелерімен ерекшеленеледі. Батыс Қазақстанның күйшілік өнері көптеген ғылыми еңбектерде зерттелсе, Жетісу, Алтай күйшілік өнері туралы тек соңғы кезде ғана дәйекті, әрі терең тұжырымдар айтыла басталды. Әйтсе де, Жетісу күй мектептерінің орындаушылық ерекшеліктері қазіргі кезде толық зерттелген жоқ. Бізге күйлері белгілі Байжігіт, Тәттімбет, Сүгір, Қожеке, Бейсембі, т.б. күйшілік өнер иелерінің аймақтық, орындаушылық үрдістерін, ортақ немесе өзіндік қолтаңбаларын, олардың басқа күй мектептерінен айырмашылықтарын айқындап, анықтауды қажет етеді. Жетісу, Монғолия, Шығыс Түркістан, Алтай, Тарбағатай өңіріне таралған күйшілік өнері туралы толық зерттеулер ғана емес, жалпы осы өңірлердің күйшілік дәстүрлері туралы материалдардың өзі мардымсыз. Сондықтан, әуелі нақтылы бір күйшілік дәстүрді аймақтың ауқымында зерттеу – өзекті мәселелердің бірі болып отыр.

Еліміздің Жетісу өлкесінде ертедегі аңыз күйлермен қатар авторлары ұмыт болып, ел арасында сақталып қалған халық күйлері молынан кездеседі. Мысалы: «Аққу», «Аққудың зары», «Жеті атан – ерке атан», «Мұңлық – Зарлық», «Жетім қыз», «Жетім бала», «Жиренше шешен», «Тепеңкөк», «Шұбар киік», «Ақсақ қыз» сияқты көне күйлер ерте дәуірлерден сыр шертеді. Тамырын тереңнен тартатын Жетісу күйшілік өнерінде, бергін келе, үлкен екі мектептің қалыптасқандығын байқаймыз. Бұл мектептер дәулескер күйші-композиторлар – Байсерке Құлышұлы және Қожеке Назарұлы есімдерімен тығыз байланысты.

Жетісу жері – қазақ халқының тағдыры талай рет талқыға түскен жер, үш жүздің қаны топырағына мәңгі сіңіп қалған тарихи мекен. Мемлекет басына күн туғызған талай құйтұрқы саясатты көрген қасиетті Алатау қазақтың байтақ елін көлеңкесімен қорғағалы нелер заман өтпеді, мұқым Шығысқа ықпалы жүрген Қытай империясы құдайы көршісі – Қазақты бодан қылудың бар айласын жасап бақты, ғасырлар бойы ат үсті айқаспен бостандығын сақтап қалған қазақ елі үшін Жетісу жері әрісі — алты алаштың жерұйығы боп саналады.

Жетісу жерінің музыкалық мәдени мұрасы аса бай, домбыра өнеріне келетін болсақ, атадан балаға өзгеше нақышпен жалғасқан күйшілігі де бір ерен мұра. Жетісу жерінің күйлерінде байырғы түркілік сарын мейлінше жақсы сақталған, оған осы өлкеде ғасырлар бойы қазақпен ішек-бауыры араласып кеткен туыстас қырғыз, татар, ұйғыр, дүнген халықтарының да мәдениеті жаймашуақ әсерін бергені ақиқат. Жетісу күй өнерінің дара тұлғасы, ата-баба мұрасын жалғастырушы, өзіндік мәнерімен ерекшеленетін күйші, әйгілі батыр, қолбасшы -Қожеке Назарұлын ерекше атап өтуге болады. Қожеке Назарұлының шығарма-

шылығы – қазіргі қазақ музыкасы тарихының жарқын беттерінің бірі болып саналады. Бірі білсе, бірі білмес, өйткені Қожеке Назарұлын әлі күнге дейін толық зерттелмеген күйшілер қатарына жатқызамыз. Кезінде оның өнеріне деген қазақ халқының махаббаты, батырлығы, елге қиын күн туғанда елді бастап жол көрсеткені және күйшілік мұрасы қазақтың музыкалық мәдениетінің тарихына өшпес із қалдырған нағыз халық композиторы екендігінің анық айғағы. Қожеке Назарұлының күйшілік мектебінің қалыптасу кезеңдері, күйшілік мұрасы, орындаушылық шеберлігінің өзіндік ерекшелігі мен әдіс – тәсілдерін ашып көрсету әлі де болса терең зерттеуді қажет етеді.

Тақырыптық, күйлеріне құрылымдық анализдер жасалуды қажет етеді. Жаңа табылған күйлерін, бұрынғы күйлерімен салыстыра отырып, тақырыптық жағынан ара-жігін ажырату міндеті тұр, талдау, насихаттау әдіс-тәсілдерін жүйеге келтіру мәселелері тұр..

Қожеке Назарұлының өмірімен шығармашылығын баяндау арқылы оны бүкіл халықтың тарихи тағлымына айналдыру, үлгі ету. Оның бүкіл қазақ халқының музыка тарихынан алар орнын белгілеп, күйшілік мұрасының даму жолын жүйелі қарастыру. Қожеке Назарұлының күйшілік мұрасы, орындаушылық шеберлігінің өзіндік ерекшелігі мен әдіс-тәсілдерін айқындау, қазақ мәдениетіне қосқан сүбелі үлесін анықтау.

Қожеке Назарұлының күйлерін талдау арқылы өзіндік қайталанбас қолтанбасын айқындау қажет.

Күйлерді жанрлық, музыкалық құрылымына қарай саралау, жүйелеу; - күйшілік мұраның ұрпақтар арасында жүйелі насихат жүргізу жолдарын көрсету.

Жетісу өңірінің музыка мұраларының көптігімен және де түрлі нұсқаларымен, жанрлық байлығымен, осы аймаққа тән стильдік ерекшелігімен анықталынады. Этнотарихы мен музыкалық бағыты жағынан Жетісу өңірі өз ішінде бірнеше күйшілік (әншілік, жыраушылық) дәстүр ошақтарына бөлінеді. Солардың ішінде дәстүрлі орындаушылық мектебі жағынан ерекше орын алатын қазіргі Алматы облысының Қытаймен шекаралас Райымбек (бұрынғы Нарынқол, Кеген), Еңбекшіқазақ (Шелек) аудандарды қамтитын Жетісу өңірінің оңтүстік шығыс аймағы. Бұл дәстүр Шыңжаң Ұйғыр автономиялық ауданында (ҚХР) тұратын қазақтардың ұлы жүзге кіретін албан және суан руларына да тараған. XIX ғасырда осы өңірде қазақтың Жетісу күй мектебінің негізін салушы Қожеке Назарұлы дүниеге келді. Қожекенің күйлері тек Жетісу өңіріне ғана емес, Қазақстанның бүкіл шығыс аймақтары мен Шығыс Түркістан, Іле және Алтай таулары, Қытай, Монғол жерлеріне тараған. Оның дәстүрін жалғастырушы Мергенбай Ерденұлы мен Сыбанқұл Қалбасұлының есімдері де халыққа кеңінен танылған. XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басында Қожекенің шығармашылық жетістіктерін жалғастырған Мергенбай мен Сыбанқұл өздерінің де орындаушылық мектептерін қалыптастырды.

Қожеке Назарұлының өмірбаяны және шығармашылық жолы.

Қожеке Назарұлы (1823, қазіргі Алматы облысы Райымбек ауданы, Қарқара аулында дүниеге келіп, 1881, ҚХР, Шыңжаң-Ұйғыр автономиялық ауданы, Қызылкүрке қаласы) — күйші-сазгер.

«Жер жаннаты – Жетісу»,- деп халқымыз бос айтпаған болар. Бұл өлкенің өзіндік қасиеті болса керек. Су бар жерде өмір бар дегендей, бұл аймаққа өткен ғасырларда көз тіккен шет, шекара аралас халықтар шапқыншылық, басып алу саясатын жүргізгенін, болашақ ұрпақтың жадында, санасында болуы хақ!

Сол Жетісу өлкесінің төрі болып саналатын Қарқарада, Қожеке Назарұлы дүниеге келіп, ауыл-аймақтың көңіл көтеріп ән салу, домбыра тартып айтысу, күй жарысы, би, терме, дастан айтатын өнерпаздардың өнерін тыңдап, халықтың мойнына түскен қайғы-қасіреттерді көзбен көріп, ойға тоқып өсіп жетіледі.

Жетісу ғана емес, Алтай, Ертіс, Тарбағатай, Іле өңірлеріне де тамырын жайған күйшілік ұлы мектептің басында тұрған ірі тұлғалардың бірі. Күйшілік - домбырашылық мектептердің тектік шежіресінен түзгенде, сол мектептің басында тұрған, ең озық талант ретінде танылған күйші – домбырашының нақты кімнен үйренгенін кейінгілер дәл айтып бере алмағандықтан, біз оның ата тек шежіресіне басқаша айтқанда, қан арқылы атадан балаға беріліп отырады дейді.

Күйшілік – домбырашылықтың текте, қанда болуы аз, сол қандағы өнердің сыртқа шығуына себепкер болатын ортаға, яғни құлақ түретін, көңіл аударатын, зейін қоятын, бір сөзбен айтқанда, күйді аңсайтын, күй ырғағын қажетсінетін рухани аудитория керек. Қазақ жағдайында ондай рухани аудитория ең әуелі отбасы, қоныстас туған – туыстар, ауыл – аймағы.

Әдетте қазақтың бір ауылында бір тайпаның, бір рудың, бір атаның балалары бірге өмір сүрген. Солардың тікелей атсалысуымен, ол ортада күйшілік – домбырашылық мектеп қалыптасқан. Қожекенің көптеген күйлері күйшіге байланысты көп ақпараттар арғы бетте қалып қойды. Соған қарамастан еліміз тәуелсіздік алған жылдардан бастап елімізге арғы беттен отандастарымыз қайта оралды. Солардың арасында біраз күйшілер елге келген жайы бар. Қожеке мектебін Шыңжаң жерінде дәріптеп, біразын кітәп қылып шығарды. Елге оралған күйшілер біздегі Қожеке салып кеткен Жетісу күйшілік мектептің жандандыруына үлкен үлес қосты. Айта кететін болсақ, Шания Рақышұлы Қожекенің немересі. Бұл да ырғағымен қорғасын балқытқан күйші, күй додасында талай жеңіске жеткен домбырашы. Жетісу өңіріндегі Қожеке бастаған күй мектебі дәстүрін бұзбай жалғастырушы, кейінгі ұрпаққа сабақтастырушы. Қожекенің күйлерін бізге дәріптеген тағы бір өкілі – Ыбырайымхан Мергенбайұлы. Алматы облысының Шөлкөде жайлауында 1916 жылы дүниеге келген. Мергенбайдың он үшінші ұлы. Жасынан домбыраға құштар, күйге іңкәр болып өскен. Күй тартуды Нұрмұханбет,

Бекмұханбет, Темірхан ағаларынан үйренген. Қожеке күйінің қаймағын бұзбай бізген жеткізген күйші – Елемес Таласбай. Руы – айт. 1926 жылы Алматы облысының Райымбек ауданындағы Кеген ауылында дүниеге келген. Сталиндік – голощекиндік асыра сілтеу заманында балдырған кезінде ата – ана, туған – туыстарының құшағында Қытай жеріне ауады. Арғы аталары Еспембет бақсылығымен әулие атанған, әрі асқан күйші болған екен. Еспембеттен Қожабек, Таласбай деген екі ұл туады. Таласбай да аймағына әйгілі күйші болған. Оның «Жорық», «Қайран шешем» деген күйлері Елемес арқылы бізге жетіп отыр.

Күйші бақыты оның мұраларынан кейінгі ұрпақтың нәр, рухани күш алуында, сөйтіп бұл мұраны кейінгі кәдесіне жаратуда болса керек. Осындай биікте әділ өлшемге Қожеке күйші туындылары бедел – бедерімен толық жауап береді. Өйткені, оның туындыларын орындайтын күйші, домбырашылар республикамыздың көптеген өңірлерінде кездеседі

Жетісу күйшілік мектебінің негізгі сипаттамасын, өзге күй мектептерінен айырмашылығын музыкалық даму тұрғысынан тап басып айту едәуір қиындық туғызады. Себебі, бұл мектептің күйлерінде Арқа, Қаратау, Алтай, Сыр сарындары аралас кездесе береді.

Жетісу күйшілік мектебі пентатоникаға бейім, күйдің техникалық орындалуы көрнекі тәсілдерді (қолды ойнатып түрлі қимылдар жасап тарту) көбірек қолдануды керек етеді. Бұл қырғыз қомызшылығынан ауысқан машық екені ақиқат.

Күйшілік мектептің қалыптасуы, сөз жоқ, мұра иесінің өз кіндігінен тараған ұрпақтарының жұрт үлгі аларлық игі қасиеттерінен де танылса керек.

«Шыңжан» баспасынан 1987 – жылы «Күй толқыны» атты кітап жарық көрді. Жинаққат атақты күйшінің бірнеше күйі енгізіліп, күйші өмірінен деректер берілді. Бұл арғы беттің, күй жанашырларының игілігі.

Ал бергі бетте? Атажұрты бізде ше? Мұндай сұраққа толымды жауап табу қиын-ақ. Неге? Қожеке күйшінің мұрагерлері, өз кіндігінен тараған ұрпақтары бола тұра, оқшау талант, ерекше дарын иесін тануға, мол қазынаны қалың жұртқа танытуға қам жасалмады. Еренсіздіктен елеусіз қалып келді. Бұл кешегі көзқарас, кешегі өлшем.

Уақыт жаңаруды, жаңалықты күтеді. Ақтандақтардың орнын толтыруды алға тартады. Қилы – қилы тағдырды бастан кеше отырып ұрпақтар назарына іліккен кәсіпкерлі мұра рухани тазалықты күтеді. Адал тілеулестері мен мұрагерлері жан азабында туған күйдарияны еркін шалқытса дейміз.

Халқымыздың күйшілік өнерін барынша зерттеп, жинап, насихаттау жұмысы – қазіргі кезде бәрімізге сын. Сондықтан, өнерімізді ықтияттықпен зерделеп, келешек ұрпаққа аманат қып тапсыру – сіз бен біздің мойынымызда.

Әдебиеттер:

1. Мүптекеев Б., Медеубек С. «Жетісу күйлері», - Алматы: Өнер, 1998 ж.

2. «Астана хабары» газеті, «Қожеке күйлерінің қасиеті», Бекенов Н. 5сәуір, 2005 ж.
3. Айқын газеті, «Қожекені Қытай таныды», Алматы: наурыз, 2013 ж.
4. Мәдени мұра «Бабалар сөзі». – Алматы
5. Мәулетұлы А. «Қытайдағы Қазақтардың күйшілік өнері». – Алматы
6. Мәдени мұра., Асыл мұра. «Жетісудың күйлері»
7. Омарханов Қ. «Омархан күйші», Алматы, 2011 ж.
8. Медеубекұлы С., Мүптекеев Б. Жетісу әуендері. - Алматы: Өнер, 1998 ж.

Nurlan A.S., Eginbaeva T.ZH.

**WORKS OF COMPLEX FORM WRITTEN SPECIALLY FOR
KYL KOBYZ**

Нұрлан Ә.С.,

Егінбаева Т.Ж.,

өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор

**ҚЫЛ ҚОБЫЗҒА АРНАЙЫ ЖАЗЫЛҒАН КҮРДЕЛІ ФОРМАДАҒЫ
ШЫҒАРМАЛАР**

Бүгінгі таңда қазақ халқының кәсіби орындаушылық өнері жан – жақты даму үстінде. Соның бірі – көне қобыз аспабындағы орындаушылық өнер. Қазақстан композиторлары, соның бірі Арман Жайым, аспапқа қызығушылық танытып, арнайы әртүрлі жанрадағы, соның ішінде күрделі формадағы шығармалар жазып келеді. Бұл қобыз аспабының бұрын соңды болмаған жаңалығы десек те болады. Қобызбен ескі заманнан күй орындалып келуде, кейін Қазақстан композиторлары көптеген шығармалар жазды, әндерден өңдеулер жасады, бірақ күрделі формадағы жазылған туындылар болмады. Арман Жайымның осы жазған күрделі формадағы туындылары, қазіргі таңда қобыз өнерінің едәуір өсіп, көп сұранысқа ие болғанынын дәлелі.

Қобыз – қазақ халқының ең көне музыкалық аспаптарының бірі, сонымен қатар әлемнің алғашқы ыспалы хордофондарының бірі. Қазақтың дәстүрлі қобызының бірегейлілігі, ол – күні бүгінге дейін эволюцияға ұшырамаған. Уарқыт өте келе қобыз сұранысқа ие музыкалық аспапқа айналууда. Қазақ музыка мәдениеті тарихында қобыз өнері ерекше орын алады. Халық қобыз үнінде адамды қиыншылықтан, қайғы – қасіреттен, өлімнен құтқарушы құдіретті күш бар деп, – сеніп, ерекше қастерлеген. Сыртқы пішіні, дыбыс бояуы мен ауқымы, ойналуы мен жасалуы ерекше сапалы аспаптар қатарының негізін құрайды. Қобыз – әртүрлі ағаш түрлерінен жасалады. Қобыздың ішектеріне тері (қой, ешкі) және жылқының жалы салынады. Қобыз – басқа да қазақтың музыкалық аспаптары сияқты, терең, төмен, жұмсақ және қоңыр дыбыстарымен ерекшеленеді. Аспапты жасау технологиясы да, орындау техникасы да негізгі тонмен бірге қатарласып естілетін обертон дыбыстарды жасауға

бағытталған. Тондардың болуы дыбысты тембрмен байытады, оған көлем мен көркемділік береді. Қазіргі таңда күйлермен қатар фортепиано мен оркестрдің сүйемелдеуімен қобызға арналып көптеген пьесалар, шығармалар жазылуда. Қобыз репертуарын кеңейтуге Қуат Шілдебаев, Ермұрат Үсенов, Әлқуат Қазақбаев сияқты композиторлар өз үлестерін қосты. Өз шығармашылығында қобыз аспабына ерекше назар аударған композитор, ол – Арман Жайым.

Арман Айтқалиұлы Жайым – ҚР композиторлар одағының мүшесі, «Алпамыс Батыр» медалінің, «Қазақ ұлттық өнер университетіне 20 жыл» медалінің, Қазақстан Халқы Ассамблеясы Құрмет грамотасының иегері.

Арман Жайым – талантты жас композитор және пианист. Музыканттың шығармалары оның композиторлық жолын, стильдік және жанрлық жүйесінің сипатын, ұлттық мәдениетіміздегі өзіндік орнын анықтай түседі.

Арман Жайым 1983 жылы 25 қаңтарда Алматы қаласында музыканттар отбасында дүниеге келген. Оның әкесі – Айтқали Тілепқалиұлы Жайымов – республикада танымал музыкант және қоғам қайраткері, ҚР Еңбек сіңірген қайраткері, профессор, күйші, дирижер және композитор. Анасы – Нұрсұлу Хайрулқызы Елеуғалиева, қобызшы, ҚазКСР Халық әртісі, профессор Фатима Балғаеваның шәкірті, республикалық байқаулардың лауреаттарын тәрбиелеген тамаша педагог.

1990 жылы А. Жұбанов атындағы мамандандырылған музыка мектеп – интернатына, фортепиано сыныбы бойынша Галина Алексеевна Мелькованың сыныбына түседі. Өзінің алғашқы шығармаларын 11 жасында жазды. Бұл фортепианоға арналған екі балалар пьесасы – «Би» және «Вальс». 2001 жылы Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясына, фортепиано мамандығы бойынша ҚР Халық әртісі, профессор Гүлжамия Ихсанқызы Қадырбекованың сыныбына түседі. Екі жылдан кейін ҚР Еңбек сіңірген қайраткері С.Еркімбаевтің композиция сыныбына 2 курсқа түседі. Консерваторияда оқыған жылдары композицияға деген қызығушылығы пианист болудан басымырақ болды. 2007 жылы консерваторияны ҚР Еңбек сіңірген қайраткері, композитор Б.Д. Далденбайдың композиция сыныбы бойынша аяқтайды. Композиция бойынша дипломдық жұмысы ретінде фортепианоға арналған №2 Концертті болды.

Арман Жайымның авторлық жинақтары. Скрипкамен оркестрге арналған «№1-ші концерт»; «Күй – дастан»; «Скерцо, Қорқыт сюитасы, қобыз бен оркестрге арналған концерт»; Алмат Сайжанмен бірлесіп «Қобызға арналған хрестоматия», «Қобыз күйлері, қобыз бен фортепианоға арналған өңдеулер» жинағын құрыстырушы; ішекті аспаптарға арналған Бірінші квартеті дискіге жазылды (Швейцария, Divox дыбыс жазу компаниясы, 2016ж.)

«Скерцо», «Сюита» және «Концерт» сияқты жанрлардағы шығармалар алғаш рет қобыз аспабына арналып жазылған. Жоғарыда сипатталған туындылар Қазақстанның танымал жас және талантты қобызшысы, Қазақ Ұлттық Өнер университетінің аға оқытушысы Алматы Сайжанмен бірге жасалды. Композитор мен орындаушының шығармашылық достығы дәстүрлі қобызда орындаушылық стильдің одан әрі дамуына оң әсерін тигізіп, шығармашылық тандемге алып келді.

«Скерцо» (2017) (қобыз және фортепиано арналған).

«Скерцо» соната аллегро түрінде жазылған туынды. Басты партия халық әуеніне ұқсас болып келетін би ырғағында жүреді. Фортепианомен кезектескен кезінде қобызда дубль штрихтар қолданылады. Өн сипатындағы жанама партия екі бөлімнен тұрады. Басты партия 113-ші тактіден (Presto) бастап дамытылады да, шығарманың шарықтау шегі репризаға келеді. Мұнда фортепиано алдыңғы кезекке шығып шығарманың жанама партиясын орындап, қобыз сүйемелдеуші ролін атқарады. Жанама партияның екінші бөлігінде қобыз қайтадан алдыңғы кезекке шығады. Ал, 10-шы санда басты партия қайталанып, шығарманың соңы жарқын аяқталады.

Концерт (2018) (қобыз бен симфониялық оркестрге арналған)

Композитор екі бөлімнен тұратын концертті әйгілі досы, қобызшы, ұстаз Алматы Сайжанға арнады.

Бірінші бөлім үш бөлімнен тұрады. Осы бөлім Moderato екпінінде қобыз дәстүріндегі күйлердей төменгі регистрде басталып, әрі қарай негізгі тақырыпқа (1-ші сан) ұласады. Әндете дамитын бұл тақырып жоғарғы регистрлерді қамтып, төмендей келе 41-ші тактіде (Adagio) ортаңғы бөліміне ауысады. Осы ортаңғы бөлімнің өзі үш бөліктен тұрады. Бірінші бөлігінің тақырыбы философиялық тұрғыда жүреді. Оның ортаңғы бөлігі (Vivace) басқаларға қарама-қайшы боп келеді. 124-ші тактіде (Adagio) ортаңғы бөлігінің бірінші тақырыбы қайталаанады. Ол тақырыпты оркестрде бас кларнет пен контрафагот орындап, қобыз sul ponticello әдісін қолданып сүйемелдеуші ролін атқарады. Осының бәрі тыңдаушыға үрей тудырғандай әсер тигізеді. Одан әрі музыканың көңіл-күйі сәл ашыла түсіп (9-шы сан) репризаға өтеді. Осы бөлімнің соңында негізгі тақырып бірден-бірге төмендеп, тынышталып жарқын си бемоль мажормен аяқталады.

Екінші бөлім кіріспесі мен қорытындысы (кода) бар сонаталық аллегро формасында жазылған. Бұл бөлімнің кіріспесі қобыз мен оркестрдің жарысынан басталады. Басты партияның өзі (БП) екі қарама-қайшы тақырыптан тұрады. Кіріспеде басталған жарыс одан әрі қарай басты партияда дами түседі. 15-ші санда әуеннің дыбыстарының ұзаруына байланысты музыканың екпіні бәсеңдеп, 236-шы тактіде (Andante) жанама партияға ауысады. Жанама партияны (ЖП) оркестрде гобой бастап орындайды. 16-санда гобойдың осы тақырыбын қобыз қайталайды. 252-ші тактідегі қобыз бен гобойдың қысқа дуэтінен кейін 17-ші

саңда тақырып әрі қарай қобыз бен оркестрде дамиды. Жанама партияның шарықтау шегінде (256-ші такт) қобыздың үнін оркестр одан әрі өсіріп, 276-ші тактіде осы бөлімнің даму кезеңі басталады. Бұл даму кезеңі басты және жанама партиялардың негізінде жазылған. Осы тақырыптар, негізінен, оркестрде орындалып, ал қобыз түрлі техникалық мүмкіндіктерін көрсете, кейде сүйемелдеуші рөлін атқарып, кейде алдыңғы кезекке шығады. 422-ші тактіде (Allegro) реприза басталады. БП-ның бірінші бөлігін қобыз орындаса, екінші бөлігі оркестрде жүреді. Репризада ЖП жоқ. Колада (30-шы Сан) автор бірінші бөлімнің ортаңғы бөлігіндегі (4-ші сан) әуенді еске түсіріледі. Бұл әдіс шығарманың біртұтастығын сақтау үшін қолданылған. Концерт нығыз да, мығым дыбыстармен аяқталады (Егінбаева Т.Ж., өнертану ғылымының кандидаты, профессор, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері.)

«Қорқыт» (2019 ж.) (қобыз бен фортепианоға арналған сюита)

Төрт бөлімнен тұратын сюита Қорқыт өмірінің кейбір кезеңдерін сипайттайды. Бірінші бөлімнің, негізінен, қобызда жеке, еркін (Rubato) орындалуы сондай-ақ ширектонды (четвертитон) қолдануы – автордың дәстүрді сақтағаны болып табылады. Мұндағы жасанды кварталық флажолеті қобызда бірінші рет қолданылып отыр. Жалпы, бұл бөлікті автордың сөзі (баяндауы) ретінде сипаттауға болады.

Екінші бөлім үш бөліктен тұрады. Фортепианода (оң қол) естілетін 7-ші цифрдағы тақырыпты «тағдыр тақырыбы» деп атауға болады. Бұл тақырып үшінші бөлімнің соңында да кездеседі. Осы бөлімнің 54-ші тактісінде фортепианода (сол қолда) басталатын ырғақ бөлімнің өнбойына дамып, соңында шарықтау шегіне жетіп ми-мажорда аяқталады. Мұнда көне қобызға арналған шығармаларда кездесе бермейтін sul ponticello, қақпақты ысқышпен соғып ойнау сияқты әдіс-амалдар қолданылған. Тақырыпты екінші «ми» ішегінде жоғары позицияда орындауы – тағы бір жаңалық. Жалпы алғанда бұл бөлімді өмір-өзен деп атауға болады.

Үшінші бөлім де үш бөлімнен тұрады. Бұл бөлімде, аңызда айтылғандай, Қорқыт желмаясымен өлімнен қашып жүргендей көрініс береді.

Сондықтан да бұл бөлім дамылсыз қозғалыста жүреді. Автор шығарманың бұл бөлімінде қобызда рикочет, дубль штрих, сол қолдағы пиццикатоны – өлім мен өмір арпалысын суреттеу үшін қолданған. «Қайда барсаң да Қорқыттың көрі» – деп аңызда айтылғандай, 16-шы саңда екінші бөлімдегі «тағдыр тақырыбы» қайтып оралады.

Төртінші бөлімнің кіріспесі сюитаның бірінші бөліміндегідей автордың баяндауымен басталады. Осы бөлімнің басты тақырыбы (18-ші сан) Қорқыттың «Башпай» күйі негізінде жазылған. Бұл күй, аңызда айтылғандай, Қорқыттың өмірден өтер алдындағы соңғы күйі. Сондықтан да автор сюитаның соңғы қорытынды бөліміне осы күйдің әуенін әдейі алған.

Арман Жайым көптеген шығармалар жазды, соның арқасында қобызшылардың орындаушылық деңгейлері өсуде. Қазірдің өзінде біз дәстүрлі аспаптағы орындаушыларды объективті түрде бағалай аламыз, оған классикалық және жетілдірілген аспаптағы орындаушылардың жоғары деңгейі дәлел болды. Арман Жайым өз шығармаларында классикалық форманы пайдаланады.

Әдебиеттер:

1. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк – Пресс, 2002. 544 стр. ISBN 5-7667-0045-8
2. Мұсақожаева Р.Қ., Біржанова Г.И. Ғасырлар асқан қазына. – Нұр-Сұлтан қ., «Шаңырақ – Медиа» ЖШС, 2021. – 344 бет. ISBN 978-601-7458-6-96-6
3. Жайым А.А. Қобыз бен фортепианоға арналған «Скерцо», қобыз бен фортепианоға арналған «Сюита», қобыз бен оркестрге арналған «Концерт». – Астана: «Мастер По» ЖШС, 2019 – 91 б.
4. Егінбаева Т. Аннотации к Скерцо, сюите и концерту для кобызы А.Жайым (на трех языках).- ҚазНУИ:Мастер По,2019.-6-13
5. Утеғалиева С. Хордофоны Центральной Азии. – Алматы: Казакпарат, 2006 – 116 стр. ISBN 9965-654-22-0
6. Омарова Г. Кобызская традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки: Монография. – Алматы, 2009. 520 с. ISBN 978-601-265-007-5
7. Егінбаева Т., Мусаева К. Кобызисты Казахстана XIX-XX веков.- Нур-Султан: «Мастер По» ЖШС, 2020. – 139с. (на трех яз)
8. Алмат Сайжан. Өнертану ғылымдарының магистрі академиялық дәрежесін алуға арналған диссертациясы. «Қобыз орындаудың теориялық негіздері» тақырыбы. – Нұр-Сұлтан, 2022. – 97 б.

Ramanov Saken, Dossanova Alma
THE NATIONAL ORIGIN OF BRAZILIAN MUSIC

Раманов С.Б.,

Досанова А.А.,

кандидат педагогических наук, доцент

БРАЗИЛИЯ МУЗЫКАСЫНЫҢ ҰЛТТЫҚ ШЫҒУ ТЕГІ

Бразилия мәдениеті-Бразилия ұлтын құрған халықтардың әртүрлі тарихи дәстүрлерінің қоспасы, португалдық принцип басым болып қала береді. 1570 жылдан бастап португалдықтар Бразилияға отарлаушылар пайдаланатын негізгі жұмыс күшіне айналған африкалық құлдарды әкеле бастады. Құл саудасы отаршыл Бразилияда өте пайдалы бизнеске айналды. 15 ғасырдағы отаршыл Бразилия басқа мәдениеттердің елдің ұлттық ерекшелігіне әсеріне тап болады.

Португалдық жаулап алушылар Бразилияға өздерінің әдет-ғұрыптарын, тілін, дінін, сәулетін әкелді. Португалияның мәдени дәстүрлері Бразилия көркем әдебиетінің, музыкасының және т. б. қалыптасуына

қатты әсер етті. Ғасырлар бойы елде олардың өзара енуі, бірігуі және сапалы жаңа, аралас мәдениеттің қалыптасуы болды. Қазіргі уақытта оның дамуында екі тенденция бар. Біріншісі-көптеген жергілікті дәстүрлер мен әдет-ғұрыптарды сақтау. Тағы бір тенденция, керісінше, осы жергілікті айырмашылықтарды жоюға және оларды ұлттық мәдени дәстүрлермен алмастыруға бағытталған. Жалпы, Бразилияның ұлттық мәдениетінің қалыптасуына американдық және африкалық әсер өте зор.

Бразилиялықтар-үш негізгі нәсілдің тығыз, ұзақ мерзімді байланысының нәтижесінде пайда болған ұлт. Бразилияның алып палитрасы түстерді араластырды: ақ – португалдықтар және Еуропадан келген басқа адамдар, қара – Африкадан плантацияларда жұмыс істеу үшін әкелінген негрлер және сары-жергілікті американдық халық. Ассимиляция процесі отарлау басталғаннан бері өте белсенді болды.

Күрделі тарихи қайта құрулардың нәтижесінде ұлттың өзі үш түрлі нәсілдің бірігуінің нәтижесі болды, содан кейін бұл ұлттың мәдениеті бір-бірінен ерекшеленетін мәдениеттердің әртүрлі элементтерінің үйлесімді бірігуі болып табылады, олар біртұтас бірегей процесі білдіреді. Бразилия мәдениеті өзінің бірегейлігі мен бірегейлігі бойынша әлемнің кез-келген елінің басқа мәдениеттерінен кем түспейді. Бразилияның ұлттық мәдениетінің өкілдері әрқашан бірегейлігімен және өзіндік ерекшелігімен ерекшеленді.

Бастапқы материал ретінде Еуропаның, Африканың және үндістердің музыкалық дәстүрлерінің жиынтығын ала отырып, Бразилия музыкасы стильдердің, ритақтар мен дыбыстардың шексіз араласуы ретінде қалыптасты. Әр штатқа тән аймақтық музыка бар, сонымен қатар елді біріктіретін және одан тыс жерлерде музыка әуесқойларына ғашық болған үлкен жанрлар бар.

Бразилиялықтарға арналған Музыка дене қозғалысымен, әр түрлі ритақтардан туындайтын қозғалыспен тығыз байланысты. Самба, пагода, босса-нова, форро, февро, сертанежа-музыкалық стильдер де, билер де. Бұл музыка-оны құрған, оның ішінде және оның арқасында қалыптасатын және өмір сүретін халықтың көрінісі.

Бастау үшін біз "Самба"деп аталатын стильдің сипаттамасына жүгінеміз. Егер самбаның ритағы баяу және әуезді болса, бұл кансао самба (самба әні), егер ол шыдамсыз, ритақты болса, карнавал кезінде бүкіл Рио-де – Жанейроны айналдыратын *entredo* самба. Самбаның мәтіндері-бұл өмірдің әр түрлі көріністеріндегі, тілектеріндегі, сезімдеріндегі, естеліктеріндегі көрініс; бір кездері кедей аудандарда импровизацияланған музыка қалалар мен қалаларда ойналады және билейді, бразилиялықтардың жан дүниесінде өмір сүреді.

Босса нова-елуінші жылдардың соңында пайда болған салыстырмалы түрде жас стиль, ол самба әуендері мен джаз гармоникасын біріктірді. Бірақ терең, жеке тәжірибені білдіретін, поэтикалық бай, босса

нова бүгінде өз позициясын елдің жаңа музыкалық тенденцияларына тапсырады.

Сонымен, елдің солтүстік-батысында дүниеге келген форро мен Еуро Кариб теңізінің мыақтарына, аккордеондарына және сүйемелдеуімен шайқалуларға ұқсайды, бұл күнделікті дискотекаларға да, үлкен мереке-лерге де арналған музыка.

Карнавал музыкасы-Бразилияның мәдени бірегейлігінің ерекше ерекше элементі. Ең жарқын, ессіз және есте қаларлық карнавалдар солтүстік-шығыс аймақтағы (Ресифи) және Бахия штатындағы (Сальвадор және Порто Сегуру) қалаларда өтеді, онда сіз көптеген жұлдыздардың бірге билегенін көре аласыз. Осы бірегей аспект бойынша біз курстық жұмыстың келесі тарауына тоқталамыз.

Айта кету керек, қазіргі уақытта Бразилия жаңа музыкалық тенденцияларды ұстанады: олар Бахия мен солтүстік-шығыстағы карнавал әуендерінде кездеседі. Бүгінгі жастар арасында ең танымал орындаушылар мен Terra Samba, Banda Eva, Ivete Sangalo, Netinho, cheiro de Amor топтары.

Елде көптеген әуесқой үйірмелер бар, олардың мүшелері халық музыкалық шығармашылығын зерттейді және насихаттайды. Кәсіби музыканттар оған үнемі жүгінеді. Бразилиялық музыканттардың, суретшілердің, жазушылардың ең жақсы туындылары терең ұлтпен, бай дәстүрлі мәдениеттің бастауларымен сипатталады, олардың қалыптасуына үндістер мен негрлер, бұрынғы Португалдық колонизаторлар мен Еуропа мен Азиядан келген иммигранттар бірдей қатысты.

Бразилия музыкасында Үнді, Африка және португал фольклорының элементтері ерекше ритағы мен әуенімен біріктірілді. Үндістер флейта мен спирельдің күнгірт дыбыстарымен есептеледі. Әйгілі самбаның мағын белгілейтін ұрмалы аспаптар бразилиялықтарға африкалық ата-бабаларынан келді. Мұның бәрі – мүмкін барабандар, агого металл қоңыраулары, квиктің былғарыдан жасалған бөшкесі және беримбау-садақ тәрізді. Соңғысы, әрине, Капозейраны сүйемелдеу үшін қолданылады – Бахияда кең таралған ерекше би және вила жекпе-жегі.

Бразилия халық музыкасындағы португалдық із - Ішекті аспаптар: гитара, скрипка және аккордеон.

Сонымен, нағыз ұлттық сипат әйгілі бразилиялық композитор Рей Нозауроның музыкасымен ерекшеленеді. Оның жазбаларында Бразилия фольклорының ұлттық мотивтері үнемі ойналады. Халықтық тақырыптар тағы екі әйгілі бразилиялық композиторлардың — Франциско Миньоне мен Лорензо Фернандестің шығармаларында қолданылады.

Рей Габриэль Нозауро - Бразилияның музыкалық мәдениетінің жарқын өкілі. Бразилиялық музыкант Розауроның шығармашылығы өзінің ауқымдылығымен және өзіндік бірегейлігімен ерекшеленеді. Біздің замандасымыз - көрнекті орындаушы, өз ісіне берілген ұстаз және жарқын композитор ретінде әлемге танымал. Оның шығармаларын

ғаламшардың ең үлкен концерттік залдарында үздік музыканттар орындайды. Қазіргі уақытта, Ней Розауруның шығармашылығына ХХІ ғасырдың классигі ретінде қызығушылық артып келеді. Расында да, оның өнерінің әр қырын қозғайтын басылымдар саны жыл санап артып келеді. Өнерпаздар концерттік бағдарламаларына бразилиялық шебердің шығармаларын көбірек енгізіп, фестивальдар мен байқауларда оның шығармаларын орындауда.

Ней Габриэль Розауро 1952 жылдың 24 қазанында Рио-де-Жанейрода дүниеге келген. Жастайынан музыкаға деген қызығушылығын танытқан ол өнер әлеміне алғаш қадамдарын өз басымен басқан. Ең бірінші рет гитараны он екі жасында қолға алды. Гитараны, сонымен қатар мандолина және басты жатық меңгерген жас Ней, Рио-Де-Жанейродағы музыкалық клубтарынан өз алғаш сахнасын тауып, сол арқылы күн көре бастайды.

Шығармашылық жолында ары қарай даму процессің қуған Ней Розауро, музыкалық білім алуға ұмтылды. Сол себепті 1972 жылы Бразилия университетінің (Universidade de Brasilia) композиторлық және дирижерлік факультетіне оқуға түседі. Мұнда ол фортепиано скрипка, гобой, флейта, контрабас аспаптарында ойнауды игеріп, бес жылдан кейін Луис Анунсиаконың шығармашылығынан шабыт алып, соқпалы аспаптарды меңгерді. «Луиспен бірге мен соқпалы аспаптарда ойнау техникасын меңгеріп қана қоймай, оларға деген көркемдік және эмоционалды қатынасты үйрендім», - деп мойындады Ней Розауро.

1980 жылы Ней Розауро неміс үкіметінің шәкіртақысына ие болды. Ол Вюрцбург музыка университетіне соқпалы аспаптар саласындағы әлемдегі ең танымал мамандардың бірі - профессор Зигфрид Финктің класына оқуға түседі. Композитор өмірінің осы кезеңін өзінің ең сүйікті кезеңдерінің бірі деп есептейді: «Германияда менің алдымда соқпалы аспаптардың мүлдем жаңа әлемі ашылды. Алдыңғы он жылда алмаған білімді үш жылда алдым. Дәл сол кезде мен маримбада ойнаудың өзіндік техникасын дамыту үшін алғаш рет ұрмалы аспаптарға арнап «Siute Popular Brasileira» және вибрафон мен маримбаға арналған соната» жаздым – деп еске алады Ней Розауро

Соқпалы аспаптардың орындаушысы және оқытушысы дипломын алып, Розауро Рио-де-Жанейроға оралды. Ол Бразилия Ұлттық театры оркестрінде және Бразилия музыка мектебінде (Escola de Musica de Brasilia) жұмыс істей бастайды.

1985 жылы Розауро магистр дәрежесін алу үшін Германияға қайтып барып Загфрид Финк сыныбында оқуын жалғастырады. Осы кезеңде ол біраз уақыттан кейін бүкіл әлем маримба орындаушыларының дәстүрлі репертуарына енген Маримба мен ішекті оркестрге арналған №1 концертін жазады (1986). Авторлық концертін фортепианоның сүйемелдеуімен Вюрцбург жоғары музыка университетінің соңғы емтиханында ойнады. Кейін, композитор осы концертті маримба мен соқпалы аспап-

тарға арнап түсіреді. Соқпалы аспаптардың бүкіл техникалық мүмкіндіктерін әрі құралдарын пайдаланып жазылған шығармаларының көрнектісі деп айтуға болады.

Сол жылы Рио-де-Жанейроға магистр дәрежесімен оралған Розауро оркестрдегі жұмысын жалғастырды, бірақ өзінің шығармашылық күшеюатының негізгі бөлігін ұстаздыққа бағыттады. Басқа елдер мен қалалардың өнерпаздарының орындаушылық шеберлігіне тәнті болған ол өз шәкірттерінің өнерін шыңдай бастады. Оның педагогикалық ізденістері мен бақылауларының нәтижесі кіші барабан, маримба және соқпалы аспаптарда ойнаудың қыр-сырын ашатын әдістемелік құралдардың пайда болуы болды.

Он жылдан астам уақыт (1988 жылдан бастап) Розауро Бразилиядағы соқпалы аспаптар факультетін ашқан санаулы жоғары оқу орындарының бірі Санта-Мария федералды университетінде (UFSM) сабақ берді. Санта-Мария федералды университетінің қабырғасына Розауруның келуімен осы оқу орыны соқпалы аспаптарда ойнауды үйрететін негізгі орталыққа айналды.

1992 жылы маримба мен ішекті оркестрге арналған №1 концертін Эвелин Гленни және Лондон симфониялық оркестрімен жазбаға түсірді. Содан бері бұл концертті 800 – ден астап оркестр орындаған, және де бүкіл әлемге маримбаға арналған ең жиі орындалатын концерт ретінде танылды. Розауруның маримба және оркестрге арналған №1 концертінің маңызды композиция болып табылуының бірнеше себептері бар. Біріншіден, орындаушыдан маримба аспабында төрт таяқшамен меңгеруді талап ететін алғаш концерт. Бұрын жазылған концерттер басыңқы түрде екі таяқшамен орындалуымен қатар «кеңейтілген ксилофонға» жазылған деп айтсақ та, қателеспейміз. Керісінше, Розауро өз концертінде ойнау техникасының заманауи мүмкіндіктерін, төрт таяқшамен ойнау шеберлігін және де, маримбадағы музыкалық экспрессия аспектілерін айқындатады. Сонымен қатар бұл шығарма ұстаздықпен, ғылыми-әдістемелік жұмыстармен айналысатын орындаушы-композитормен жазылған болғандықтан, жеке орындау және оқу құралы ретінде өте қолайлы.

Концерт бастапқыда «Серенада» деген атпен ойластырылған. Он сегіз минуттық лирикалық шығармада классика элементтері, джаз стилі, сонымен қатар композитордың бразилиялық тамырлары естіледі. Концерт әдеттегі үш бөліммен емес, келесі төрт бөлімнен тұрады: I) Saudacao (Сәлемдесу), II) Lamento(Жылау), III) Danca (Би), IV) Despedida (Қоштасу). Бразилиялық танымал фольклор қолданылмаса да, концертте синкопиялық ырғақ пен суреттер арқылы ұлттық атмосфера айқын сезіледі.

Алты жылдан соң, Ней Розауро өз әкесі – Алкид Коэльо Розауроға арнап соқпалы аспаптар соло және симфониялық оркестрге Рапсодия жазды. Бұл отыз минуттық концерт үзіліссіз орындалатын үш бөлімнен тұрады. Ортаңғы бөлімде бразилиялық дәстүрлі беримбау атты бір ішекті

соқпалы аспабымен қатар, баска да репинике, пандейру, рекурея деген соқпалы аспаптары енгізілген.

1992 жылы Фред Викстромның жетекшілігімен кандидаттық диссертациясын қорғағаннан кейін Корал Гейблстегі Майами университетінде (АҚШ, Флорида) докторлық дәрежесін алды. Оқу барысында композитор джаз импровизациясының негіздерімен, музыкалық индустриямен, компьютерленген музыка әдістемелерімен танысты. Музыкалық өнер докторы дәрежесін алған алғашқы бразилиялық ретінде Розауро UFSM-де оқытушылық қызметке оралды, онда ол 2000 жылы АҚШ-қа көшкенге дейін жұмыс істеді. Америка Құрама Штаттарында музыкантқа Майами университетінің музыка мектебінде соқпалы аспаптар кафедрасының меңгерушісі қызметі сеніп тапсырылды.

Ней Розауро вибрафон мен оркестрге жазылған келесі концертін 1996 жылы атақты перкуссиянист Эвелин Гленниге арнайды. Бұл концерттің алғаш орындалуы 1996 жылы Жапонияда өткен соқпалы аспаптар фестивалінде өтеді. Концерт үш бөлімнен тұрады. Мұнда, сондай-ақ композитордың баска да көптеген шығармаларында сияқты классика, джаз және бразилия халық музыкасының әсері байқалады. Бразилияның солтүстік-шығысындағы аймақтарында әйгілі гармония мен ырғақты қолданған Розауро, сонымен қоса екінші бөлімінің басты әуен негізіне бразилиялық бесік жырың қолданған.

2002 жылы композитор шебер орындаушы мен әйгілі композитор - Кейко Абэдің құрметіне маримба мен оркестрге арналған №2 концерт шығарады. Концерт келесі үш бөлімнен тұрады: I) Таудың жартасты беткейлер арқылы өтетін су ағыны, II) Ойлар мен армандар, III) Бұлттар арасындағы серуен. Өзінің екінші концертінде Розауро ұрмалы аспаптардың көптеген түрлерін оркестр құрамында қолданған: литавралар, бразилиялық шейкер, ушбұрыш, там-там, табақша, қоңыраулар, кіші барабан және тағы да басқалары. Соқпалы аспаптардың үлкен саны айқын пульсация мен бірегей әсерлерді қамтамасыз етіп қана қоймай, сонымен қатар концертте бразилиялық көңіл-күй мен атмосфераны көрсетеді. Бұл шығарма бірінші концертке қарағанда орындаушыдан бұдан да көп техникалық дағдыларды талап етеді.

Розауро - перкуссиянист композиторлардың бірі, тональды музыканы соқпалы аспаптарға өте әдемі бояулармен, тыңдаушыларды және орындаушыларда баурап алатын гармониялармен, сүйкімді әуендер, жарқын ырғақтар, сонымен қатар классика, джаз және бразилиялық фольклоран өрнекті комбинация жасай алатын майталман. Оның концерттерінің арқасында маримба жеке аспап ретінде таныла басталды. Осылайша, композитор Ней Розауро XX – XXI ғасырларындағы соқпалы аспаптарға арналған музыкаға ғана емес, жалпы өнер әлеміне үлкен үлесін қосты.

Әдебиеттер:

1. David Via K. Interview with Abe Keiko. Percussive Notes, Vol. 29, 1991 № 6, pp. 11–13.
2. Dr. Domenico E ZARRO. A look at the Ney Rosauero's Educational Series for percussion. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.neyrosauero.com/pdfs/article2.pdf>. Дата обращения: 12.04.2023.
3. Rosauero N. Crossing Grip Extensions. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.neyrosauero.com/pdfs/article1.pdf>. Дата обращения: 04.05.2023.
4. Wan-Chun Liao. Ney Rosauero's two concert for marimba and orchestra. [Электронный ресурс] URL:<http://www.neyrosauero.com/pdfs/article5.pdf>. Дата обращения: 09.05.2023.
5. Энциклопедия музыкальных инструментов. [Электронный ресурс]. URL: <http://eomi.ru/percussion/>. Дата обращения: 07.02.2023

Zhazira Rakhmankulova, Akparova G.T.

**REPertoire FEATURES OF THE KAZAKH FOLK INSTRUMENTS
ORCHESTRA NAMED AFTER TATTIMBET**

Ж.Е. Рахманкулова,

Г.Т. Акпарова,

кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор

**ОСОБЕННОСТИ РЕПЕРТУАРА ОРКЕСТРА КАЗАХСКИХ
НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ИМ. ТАТТИМБЕТА**

Основание первого оркестра казахских народных инструментов в 30-е годы XX века стало отправной точкой для широкого развития коллективного исполнительства. Переход от вековых традиций сольного исполнительства к многоголосному оркестровому звучанию, исполнению произведений в нотной записи и выход на большую сцену, как отмечает Ш. Рауандина, повлекли за собой большие перемены [7]. Эти изменения привели к развитию профессионального образования в области народных инструментов и исполнительства в академическом стиле. Постепенно в репертуаре народных оркестров появились произведения, изначально созданные для симфонического. Значительный вклад в это внесли дирижеры и композиторы, адаптирующие симфоническую музыку для оркестра казахских народных инструментов.

В настоящее время в каждом регионе Казахстана при филармониях функционируют оркестры народных инструментов. Каждый из них, от создания и до сегодняшних дней прошли и продолжают свой путь в создании уникального репертуара и характерного звучания. Один из них – академический оркестр казахских народных инструментов им. Таттимбета.

В 1988 году в Карагандинском концертном объединении был создан оркестр казахских народных инструментов, первый состав которого образовали выпускники Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы. Первым дирижером, возглавившим оркестр, стал заслу-

женный деятель Республики Казахстан – Д. Укибай. В 1990 году коллективу было присвоено имя выдающегося представителя аркинской домбровой школы Таттимбета Казангапулы (1817-1860).

В 1991-1994 годы главным дирижером оркестра им. Таттимбета был дирижер, композитор – К. Сайжанов. В составе оркестра выступали: Зас-луженный артист Республики Казахстан Г. Болтаева, лауреаты Республиканских конкурсов П. Ташимов, Б. Смагулов, М. Ибраева, К. Габделов, Е. Оспанханов, С. Рахимгалиева, С. Изтилеуов и другие.

В 1992 году возглавить оркестр пригласили народного артиста СССР, лауреата Государственной премии, профессора Ш. Кажыгалиева. Он использовал свой богатый полувековой опыт для повышения профессионального уровня и исполнительского мастерства оркестра. Впервые в истории Республики с оркестром им. Таттимбета был исполнен концертный вариант опер «Абай» и «Кыз Жибек». С оркестром выступали именитые музыканты, такие как Е. Серкебаев, Б. Толегенова, А. Днишев, М. Мухаметкызы, Н. Усенбаева, Н. Нусипжанов, Т. Мусабаев и другие. Совместная работа с мэтром музыкального мира Ш. Кажгалиевым способствовали творческому росту дирижеров Д. Укибая и А. Шоканбаева.

В 2000 году за огромный вклад в развитие казахской народной музыки, яркое исполнение музыки казахской и зарубежной классики, высокий профессиональный уровень музыкантов оркестр получил почетное звание «Академический» [5]. По мнению М. Копырюлина «достижение профессионального академического уровня оказалось возможным, помимо прочего, благодаря заимствованию и последующей ассимиляции художественного опыта западноевропейской и русской музыкальной культуры. Для указанного подхода характерно активное использование в народно-инструментальном репертуаре классических и современных произведений, адресуемых традиционным академическим инструментам и «транскрибируемых» посредством различных переложений, инструментовок и аранжировок» [3]. Подобная деятельность народных оркестров сопровождалась активными дискуссиями. Приверженцы традиционного исполнительства отмечали, что процесс академизации и профессионального образования по принципам западного образования неизбежно приводит к утрате национальной специфики инструментария. «Линия профессиональной традиционной культуры сейчас превратилась, в основном, в исполнительскую и в ней естественно стали преобладать охранительные тенденции», пишет А. Мухамбетова, указывая на постепенный уход от импровизационности присущей сольным инструментальным традициям [6].

Однако, именно синтез народности и академичности стал источником развития оркестрового исполнительства. Д. Варламов, касательно оркестра русских народных инструментов писал следующее: «русский национальный инструментализм, несмотря на условное разделение его на два направления – фольклорное и академическое, представляет собой це-

лостное явление, основанное на синтезе принципов, определяющих функционирование, с одной стороны, народной традиции, а с другой, – академического искусства» [1], что касается и оркестра казахских народных инструментов.

Главной отличительной чертой репертуарной политики оркестра казахских народных инструментов имени Таттимбета является исполнение кюев аркинской домбровой школы. Изначально, по словам художественного руководителя и действующего дирижера оркестра имени Таттимбета А. Шоканбаева, главной задачей оркестра было освоение кюев *шертпе* в оркестровой практике, так как они являются достаточно сложными в исполнительском плане.

Исполнительский стиль кюев Таттимбета отличается своей мягкостью, неспешным характером, попеременной сменой струн, тонкой вибрацией звуков. Большинство его кюев излагаются на одной струне с попеременной сменой и редко встречается двухголосное изложение, за исключением точек ладовых опор, как в квартетном, так и в квинтовом строе. Характерный для кюев Таттимбета подвижный, легкий и утонченный ритм является одним из основных отличий его стилистики. Такой подвижный ритм способствует созданию ощущения непрерывного и длительного развития мелодии.

А. Шоканбаев, особо выделяет «Сарыжайлау» Таттимбета в обработке А. Мырзабекова, отмечая, что она очень своеобразная и не повторяет исполнение данного кюя другими оркестрами. Таким образом, является некой визитной карточкой карагандинского оркестра. А. Мырзабеков, один из первых дирижеров оркестровавший кюи шертпе и весьма примечательно, что его ученик Аbugалисын Шоканбаев, который является действующим дирижером и художественным руководителем оркестра им. Таттимбета, продолжает дело своего учителя и пополняет репертуар с точки зрения кюев шертпе.

В течении долгого времени А. Шоканбаев стремился найти уникальную гармонию, тщательно подбирая каждый элемент. В некоторых кюях были добавлены вступления, производилось индивидуальное изменение, при этом сохранялись 4-5 интервальные отношения домбровых кюев. Например, в кюе Тока «Бозайгыр» было взято короткое вступление, которое было сделано лейтмотивом, противоположным основной теме. В одном из интервью дирижер признается, что «недавно среди своих бумаг нашел оркестровую обработку кюя Эбди «Қосбасар», которую оказывается (смеется) оркестровал в 1994 году. Шикарный кюй, новый подход, новый взгляд, интересная гармония. Оркестр будто «говорит». Ритмически сложное исполнение: смешанные размеры, дирижирование на переменные размеры 5/8, 3/4, 7/8, 8/8» [4].

В репертуаре оркестра важное место занимают также и кюи других домбровых традиций. Показательно, что оркестр блестяще исполняет кюи Курмангазы, Даулеткерей, Дины, Сугира, Байжигита и других. По-

мимо наследия кюйши, репертуар оркестра богат произведениями композиторов Казахстана советского периода и современности. Например, «Танец» из оперы М. Тулебаева «Биржан и Сара», симфонический кюй С. Мухамеджанова «Родина радости», поэма импровизация Н. Тлендиева «Махамбет» и другие.

Особое внимание заслуживает кюй К. Ахмедьярова «Арпалыс», для которого артист оркестра, композитор Н. Танатар написала оркестровый аккомпанемент. Произведение начинается со вступления оркестра, медленно раскрывающее драматизм кюя, борьбу жизни и смерти, которую отразил К. Ахмедьяров. Постепенное крещендо мелодии у смычковых групп на фоне неровного ритма мягко завершается и наступает динамичное соло домбры.

Рисунок 1

Н. Танатар использует прием пиццекато для удержания нарастающего напряжения и вводит дополнительную тему для прима-кобыза, флейты и сырная, выражая образно-эмоциональные образы. «Арпалыс» для соло домбры с оркестром отличается богатством гармоний и применением различных приемов оркестровки. Весь состав оркестра активно вовлечён в повествование истории и каждый голос ведет свою функциональную роль.

The image shows a musical score for four parts: Solo, Kob. 1, Kob. 2, and A. The Solo part is a continuous eighth-note melody. Kob. 1 and Kob. 2 play pizzicato chords with a mezzo-piano (mp) dynamic. A. plays a bass line with a mezzo-piano (mp) dynamic.

Рисунок 2

В репертуаре оркестра им. Таттимбета, высокую значимость имеют произведения западноевропейских и русских композиторов. Они отличаются своей виртуозностью и максимальной приближенностью к оригинальному «симфоническому» звучанию, что показывает высокий уровень профессионализма. Среди множества композиторов, чьи произведения были исполнены, можно отметить следующих – И. Бах, И. Брамс, И. Штраус, К. Сен-Санс, А. Хачатурян, С. Рахманинов, К. Дженкинс и многие другие.

Особенность репертуара также заключается в исполнении музыки других народов. В этом большую роль сыграл международный фестиваль «Музыкальная Сарыарка», которая проводится уже 24 год. Благодаря тесному сотрудничеству с музыкантами из разных стран, репертуар оркестра обогащается из года в год китайской, латинской, шотландской, бурятской, а также музыкой других народов.

В заключении, оркестр казахских народных инструментов им. Таттимбета является уникальным музыкальным коллективом, отличительной чертой которого является искусное исполнение кюев аркинской домбровой школы. Под руководством художественных руководителей и дирижеров оркестр поставил перед собой задачу освоения кюев шертпе в оркестровой практике, что придает его исполнительскому стилю особую мягкость и утонченность.

Особое внимание уделяется симфоническим произведениям и композициям с авторской оркестровкой. Важным элементом репертуара является также интеграция музыки других народов, что подчеркивается через участие в международных музыкальных фестивалях. Этот опыт обогащает творческое наследие оркестра и укрепляет его место в мировой музыкальной культуре.

Таким образом, оркестр имени Таттимбета продолжает развиваться, сохраняя свою уникальность и способствуя сохранению и продвижению культурного наследия казахской музыкальной традиции.

Литература:

1. Варламов Д. И. Народные традиции в контексте эволюции национального инструментализма в музыкальном искусстве России XIX–XX веков: автореф. дис. ... д-ра иск. (17.00.02). Саратов, 2009. 41 с.
2. Гизатов Б. Казахский оркестр имени Курмангазы. Очерк творческого пути. – Алма-Ата: Казгослитиздат, 1955. – 88 с.
3. Копырюлин М. С. Опыт практической переоркестровки – переложения симфонических произведений для оркестра русских народных инструментов: некоторые особенности адаптации текста-«первоисточника» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. №2. С. 5–18. URL: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11001>
4. Кожжахметова Ж. Аbugалисын Шоканбаев: «Музыка – это мой мир, моя жизнь!». – Новая музыкальная газета, 30.06.2023. URL: <https://musicnews.kz/abugalisyn-shokanbaev-muzyka-eto-moj-mir-moya-zhizn/>
5. Нурша Р. // Орталық Қазақстан №120. – Караганда, 2023. – 4 с.
6. Мухамбетова А. Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана (к проблеме кюя) // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2000. – 303-320с.
7. Рауандина Ш.З. Модернизация кобыза и его новые функции в казахской музыкальной культуре советского периода // Филологический аспект: международный научно-практический журнал. 2022. № 04 (09). URL: <https://scipress.ru/fai/articles/modernizatsiya-kobyza-i-ego-novye-funktsii-v-kazakhskoj-muzykalnoj-kulture-sovetskogo-perioda.html>

I секция
 КӨРКЕМДІК БІЛІМ
 ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Amanzholov Seytkali

THE CONTRIBUTION OF THE SCIENTIST S.E. IGNATIEV TO THE DEVELOPMENT OF ARTISTIC AND PEDAGOGICAL SCIENCE IN RUSSIA

Аманжолов С.А.

ВКЛАД УЧЕНОГО С.Е.ИГНАТЬЕВА В РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ НАУКИ РОССИИ

4

Amanzholova Zhaksygul, Amanzholov Seytkali

DESIGN TECHNOLOGIES AS AN EFFECTIVE MEANS OF IMPLEMENTING THE COMPETENCE-BASED APPROACH IN ARTS EDUCATION

Аманжолова Ж.С., Аманжолов С. А.

ПРОЕКТНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК ЭФФЕКТИВНОЕ СРЕДСТВО РЕАЛИЗАЦИИ КОМПЕТЕНТНОСТНОГО ПОДХОДА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

8

Akbulatov D.K.

SOME FEATURES OF THE ORGANIZATION OF A MUSIC LESSON IN MODERN CONDITIONS

Акбулатов Д.К.

ҚАЗІРГІ ЖАҒДАЙДАҒЫ МУЗЫКА САБАҒЫН ҰЙЫМДАСТЫРУДЫҢ КЕЙБІР ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

11

Assanova Akmarzhan, Kurmangalieva Meruert

A MODERN PROGRAM OF VOCAL TEACHING: VOICE TRANSFORMATION SCHOOL BY KARINA COOPER

Асанова А.Р., Курманғалиева М.С.

СОВРЕМЕННАЯ ПРОГРАММА ПРЕПОДАВАНИЯ ВОКАЛА: ШКОЛА ТРАНСФОРМАЦИИ ГОЛОСА КАРИНЫ КУПЕР

17

Chen Yucen, Amanzholov Seytkali Abdikadyrovich

THE IMPORTANCE OF USING METHODS OF TEACHING FINE ARTS IN RUSSIA IN THE CHINESE SCHOOL SYSTEM

Чэнь Юйцэнь, Аманжолов С.А.

ЗНАЧИМОСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ РОССИИ В КИТАЙСКОЙ ШКОЛЬНОЙ СИСТЕМЕ

23

Zhuarova A.O., Khussainova G.A.

CONDITIONS AND PRINCIPLES OF THE DEVELOPMENT OF THE SEARCH AND PEDAGOGICAL ACTIVITY OF THE FUTURE MUSIC TEACHER

Жауарова А.О., Хусаинова Г.А.

УСЛОВИЯ И ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ ПОИСКОВО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

26

Kistaubaev Aidos, Balagazova S.T.

THE RELEVANCE OF THE PHENOMENON OF "PROFESSIONAL MOBILITY" OF AN THE CONCERTMASTER- MUSICIAN

Кистаубаев Айдос, Балагазова С.Т.

АКТУАЛЬНОСТЬ ФЕНОМЕНА "ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ МОБИЛЬНОСТЬ" МУЗЫКАНТА – КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

34

<i>Xenofontova Darya</i> PRAXIOLOGICAL ASPECTS OF FUTURE TEACHERS IN WORKING WITH MUSICALLY GIFTED CHILDREN <i>Ксенофонтова Д.В.</i> ПРАКСИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ В РАБОТЕ С МУЗЫКАЛЬНО-ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ	38
<i>Maimakova Laura</i> THE ROLE OF ELECTRONIC MUSIC IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF A TEACHER-MUSICIAN <i>Маймакова Л.К.</i> РОЛЬ ЭЛЕКТРОННОЙ МУЗЫКИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА	45
<i>Prokopchuk Viktoriia</i> ARTISTIC AND EDUCATIONAL DIRECTORY «SIGNIFICANT AND MEMORABLE DATES» AS AN ART AND EDUCATIONAL PROJECT: VALUE AN EDUCATIONAL POTENTIAL <i>Прокочук В.И.</i> ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ СПРАВОЧНИК «ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫЕ И ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ» КАК ХУДОЖЕСТВЕННО- ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ: ЦЕННОСТНО-ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ	49
<i>Sagatova A.ZH.</i> FORMATION OF FIGURATIVE AND ARTISTIC REPRESENTATIONS OF CHILDREN'S MUSIC SCHOOL STUDENTS IN THE DOMBRA CLASS <i>Сагатова А.Ж.</i> ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ УЧАЩИХСЯ ДМШ В КЛАССЕ ДОМБРЫ	56
<i>Saparbaeva S.K.</i> FORMATION OF STUDENTS CREATIVE ABILITIES THROUGH "MUSIC" LESSONS <i>Сапарбаева С.К.</i> «МУЗЫКА» САБАҚТАРЫ АРҚЫЛЫ ОҚУШЫЛАРДЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ҚАБІЛЕТТЕРІН ҚАЛЫПТАСТЫРУ	61
<i>Saparbaeva U.A., Bishanov M.B.</i> FEATURES OF THE LANDSCAPE GENRE <i>Сапарбаева У.А., Бишанов М.Б.</i> ПЕЙЗАЖ ЖАНРЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ	66
<i>Tumanova Gulzada, Tleubayeva Balzhan</i> METHODOLOGY OF EDUCATION OF MUSICAL CULTURE AMONG STUDENT OF UNIVERSITIES OF CULTURE AND ART <i>Туманова Г.А., Тлеубаева Б.С.</i> МЕТОДОЛОГИЯ ВОСПИТАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ У СТУДЕНТОВ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА	70
<i>Khussainova G.A., Osanova Dilnaz</i> METHODOLOGICAL ASPECTS OF THE APPLICATION RHYTHMIC AND PLASTIC ACTIVITY YOUNGER STUDENTS IN MUSIC LESSONS <i>Хусаинова Г.А., Осанова Дильназ</i> МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРИМЕНЕНИЯ РИТМИЧЕСКОЙ И ПЛАСТИЧЕ СКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ	76
<i>Yakovenko Larisa</i> SELF-REALIZATION AS A SIGNIFICANT FACTOR IN THE DEVELOPMENT IN THE DEVELOPMENT OF THE PERSONALITY OF A FU TURE MUSICAL TEACHER	

Яковенко Л.П.

**САМОРЕАЛИЗАЦИЯ КАК ЗНАЧИМЫЙ ФАКТОР СТАНОВЛЕНИЯ ЛИЧНОСТ
БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА**

83

**II секция
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР/
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО**

Kobozeva Inna

**NATIONAL-CULTURAL DOMINANT OF THE LIFE AND CREATIVITY OF LE-
ONTY PETROVICH KIRYUKOV**

И.С. Кобозева

**НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДОМИНАНТА ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА
ЛЕОНТИЯ ПЕТРОВИЧА КИРЮКОВА**

90

Abenova Aida, Dossanova Alma

**FORMATION OF FOLK-INSTRUMENTAL ENSEMBLE PERFORMANCE IN
KAZAKHSTAN**

Абенова А.М., Досанова А.А.

**ҚАЗАҚСТАНДА ХАЛЫҚ-АСПАПТЫҚ АНСАМБЛЬДІК
ОРЫНДАУШЫЛЫҚТЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ**

94

Burkitbayeva Aruzhan, Akparova Galiya

**THE FIGURATIVE AND THEMATIC BASIS OF THE PIECE FOR SOLO OBOE
"LA SIGALE ÉT LA FOURMIE (D'APRÈS LAFONTAINE)" BY ANTAL DORATI**

Буркитбаева А.У., Акпарова Г.Т.

**ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ПЬЕСЫ ДЛЯ ГОБОЯ СОЛО «LA
SIGALE ÉT LA FOURMIE (D'APRÈS LAFONTAINE)» АНТАЛА ДОРАТИ**

99

Volovikova Irina

MODERN VOCAL TECHNIQUES

Воловикова И.Н.

СОВРЕМЕННЫЕ ВОКАЛЬНЫЕ ТЕХНИКИ

105

Davletyarova Azhar, Akparova Galiya

**SOVREMENNOE SOSTOYANIE NACIONALNOGO REPERTUARA V
KAZAKHSTANSKOM KVARTETNOM ISKUSSTVE**

Давлетьярова А.О., Акпарова Г.Т.

**СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА В
КАЗАХСТАНСКОМ КВАРТЕТНОМ ИСКУССТВЕ**

110

Dzhamatov Nurislambek, Dossanova A.A.

SOME ISSUES OF MODERN CELLO PERFORMANCE

Джаматов Н.К., Досанова А.А.

**НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО ВИОЛОНЧЕЛЬНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

114

Zhakyrbai M.S., Eginbaeva T.ZH.

THE FIRST COMPOSITIONS WRITTEN SPECIALLY FOR PRIMA KOBYZ

Жақырбай М.С., Егінбаева Т.Ж.

ПРИМА ҚОБЫЗҒА АРНАЙЫ ЖАЗЫЛҒАНАЛҒАШҚЫ ТУЫНДЫЛАР

120

Ivshina Dana

PIANO ENSEMBLE IN THE MODERN MUSIC INDUSTRY

Ившина Д.В.

**ФОРТЕПИАННЫЙ АНСАМБЛЬ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
ИНДУСТРИИ**

126

<i>Kalelova Zhibek, Zhumabekova Dana</i> THE ROLE OF PEDAGOGICAL AND CONCERT-PERFORMING ACTIVITIES OF A VIOLINIST IN THE CONTEXT OF FORMATION OF PERFORMING CULTURE	
<i>Калелова Ж.Р., Жумабекова Д.Ж.</i> РОЛЬ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ И КОНЦЕРТНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СКРИПАЧА В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ	132
<i>Kamitbekov N.K., Dosanova K.K.</i> FORMATION AND DEVELOPMENT OF S.K. ZHUMAGALIEV AS A SINGER	
<i>Камитбеков Н.К., Досанова К.К.</i> СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ С.К. ЖУМАГАЛИЕВА КАК ПЕВЦА	137
<i>Naken Zhuldyz Yeginbayeva T.Zh.</i> CURRENT DEVELOPMENT ISSUES OF PEKING OPERA, A NATIONAL TREASURE OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA	
<i>Нәкен Жұлдыз, Егінбаева Т.Ж.</i> ҚЫТАЙ ХАЛЫҚ РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ ҰЛТТЫҚ ҚАЗЫНАСЫ БОЛҒАН ПЕКИН ОПЕРАСЫНЫҢ ҚАЗІРГІ ДАМУЫ МӘСЕЛЕЛЕРІ	142
<i>Neldibaev Aset</i> BASSON PERFORMANCE IN THE XX–FIRST QUARTERXXI CENTURIES	
<i>Нельдыбаев А.Т.</i> ФАГОТНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В XX–ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКОВ	148
<i>Samatova Anel, Kurmangaliyeva Meruert</i> VIOLIN MUSIC IN AZERBAIJAN	
<i>Саматова А.Р., Курмангалиева М.С.</i> СКРИПИЧНАЯ МУЗЫКА АЗЕРБАЙДЖАНА	154
<i>Saparova Nurgul, Zhaylaubaev Almat</i> OBOE IN THE AGE OF ROMANTICISM	
<i>Сапарова Н.М., Жайлаубаев А.М.</i> ГОБОЙ В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА	159
<i>Suleimenov Maksat</i> STYLE IMPROVISATIONS OF PERCUSSION INSTRUMENTS IN JAZZ	
<i>Сулейменов М.М.</i> СТИЛЕВЫЕ ИМПРОВИЗАЦИИ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ДЖАЗЕ	164
<i>Tursynbek U., Akparova G.</i> CONCERT No. 2 FOR VIOLIN WITH G-MOLL ORCHESTRA, OP.63 BY SERGEY PROKOFIEV	
<i>Турсынбек Ұ.Қ., Акпарова Г.Т.</i> КОНЦЕРТ №2 ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ G-MOLL, OP.63 СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА	169

III секция

ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР. ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

<i>Abitalyr Tolganay, Izhanov Baikonyr</i> MANAGEMENT STRATEGIES IN THE FIELD OF MAKE-UP ART IN THE CULTURAL SPHERE	
<i>Әбутәліп Т.Н., Ижанов Б.И.</i> СТРАТЕГИИ УПРАВЛЕНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА ГРИМА В КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ	175

Mukushev Alibi, Smailova. I.T.

THE POETICS OF ACTION SCENES IN SAMURAI ACTION MOVIES OF THE TAMBARA GENRE

Мукушев Алиби, Смаилова. И.Т.

ПОЭТИКА ЭКШН СЦЕН В САМУРАЙСКИХ БОЕВИКАХ ЖАНРА ТЯМБАРА 179

IV секция

БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Abdukhakimova Assel, Isataeva Saule

FABRIC MANIPULATION TECHNIQUES

Абдухакимова А.С., Исатаева С.Т.

ТЕХНИКИ МАНИПУЛЯЦИИ С ТКАНЬЮ

190

Isatayeva Saule

RECOMMENDED TECHNICAL DOCUMENTATION ON THE DESIGN AND TECHNOLOGY OF SEWING PRODUCTS FOR STUDENTS OF THE EDUCATIONAL PROGRAM "FASHION DESIGN"

Исатаева С.Т.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ТЕХНИЧЕСКАЯ ДОКУМЕНТАЦИЯ ПО КОНСТРУИРОВАНИЮ И ТЕХНОЛОГИИ ШВЕЙНЫХ ИЗДЕЛИЙ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ «ДИЗАЙН ОДЕЖДЫ» 194

Kadyrzhana Aidana, Izhanov B.I.

POTENTIAL PROSPECTS FOR VIRTUAL CLOTHING IN THE FASHION WORLD

Қадыржан А.Ә., Ижанов Б.И.

ПОТЕНЦИАЛЬНЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ ВИРТУАЛЬНОЙ ОДЕЖДЫ В МИРЕ МОДЫ

199

V секция

МӘДЕНИЕТТАНУ/

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Abduloeva Gulnozakhon

THE IMPORTANCE OF MUSIC IN A PERSON'S LIFE

Абдулоева Г.Ш.

ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКИ В ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА

203

Dadyrova Assel

PRODUCTIVE FACTORS OF ART EDUCATION IN THE DIGITAL WORLD FOR THE GOOGLE GENERATION

Дадырова А.А.

ПРОДУКТИВНЫЕ ФАКТОРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ЦИФРОВОМ МИРЕ ДЛЯ ПОКОЛЕНИЯ ГУГЛ

206

Nasilin Gulnar

HUMAN, CULTURE, CIVILIZATION

Насилин Гулнар

ЧЕЛОВЕК, КУЛЬТУРА, ЦИВИЛИЗАЦИЯ

212

VI секция
**КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ/
КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА**

Smakhanov Yassau, Smailova Inna

**PRODUCTION OF NEWS PROGRAMS IN THE DIGITAL AGE FROM THE
PERSPECTIVE OF TELEVISION DIRECTING**

Смаханов Я.Т., Смаилова И.Т.

**ПРОИЗВОДСТВО НОВОСТНЫХ ПРОГРАММ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ С
ПЕРСПЕКТИВЫ РЕЖИССУРЫ ТЕЛЕВИДЕНИЯ**

219

VII секция
**ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР/
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР**

Arimbek Aibek, Alpeissova G.T.

ZHETYSU AND KOZHEKE NAZARULY'S ESTATE HERITAGE

Әрімбек А.К., Альпеисова Г.Т.

ЖЕТИСУ ЖӘНЕ ҚОЖЕКЕ НАЗАРҰЛЫ КҮЙШІЛІК МҰРАСЫ

225

Nurlan A.S., Eginbaeva T.ZH.

WORKS OF COMPLEX FORM WRITTEN SPECIALLY FOR KYL KOBYZ

Нұрлан Ә.С., Егінбаева Т.Ж.

**ҚЫЛ ҚОБЫЗҒА АРНАЙЫ ЖАЗЫЛҒАН КҮРДЕЛІ ФОРМАДАҒЫ
ШЫҒАРМАЛАР**

230

Ramanov Saken, Dossanova Alma

THE NATIONAL ORIGIN OF BRAZILIAN MUSIC

Раманов С.Б., Досанова А.А.

БРАЗИЛИЯ МУЗЫКАСЫНЫҢ ҰЛТТЫҚ ШЫҒУ ТЕГІ

234

Zhazira Rakhmankulova, Akparova G.T.

REPERTOIRE FEATURES OF THE KAZAKH FOLK INSTRUMENTS

ORCHESTRA NAMED AFTER TATTIMBET

Ж.Е. Рахманкулова, Г.Т. Ақпарова

**ОСОБЕННОСТИ РЕПЕРТУАРА ОРКЕСТРА КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ ИМ. ТАТТИМБЕТА**

240

МАЗМУНЫ /CONTENT/ СОДЕРЖАНИЕ

246

ISBN 978-601-326-757-9



9 786013 267579

**"XIII-Е БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: УНИВЕРСИТЕТТЕГІ ДАРЫНДЫ
ЖАСТАРДЫ КРЕАТИВТІ ИНДУСТРИЯ ОРТАЛЫҒЫ РЕТІНДЕ
ДАМУЫ" ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ
МАТЕРИАЛДАРЫ**

(7 ақпан 2024 жыл, Астана)

THE MATERIALS

OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE

**"XIII BORANBAEV READINGS: THE DEVELOPMENT OF TALENTED YOUTH
AT THE UNIVERSITY AS A CENTER OF THE CREATIVE INDUSTRY"**

(Astana, 7 february 2024)

МАТЕРИАЛЫ

**МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «XIII-Е
БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: РАЗВИТИЕ ТАЛАНТЛИВОЙ МОЛОДЁЖИ В УНИ-
ВЕРСИТЕТЕ КАК ЦЕНТРЕ КРЕАТИВНОЙ ИНДУСТРИИ»**

(Астана, 7 февраля 2024 года)

Бас редактор/главный редактор: академик МАНПО, канд. пед. наук,
PhD, зав кафедрой «Музыкальное исполнительство и педагогика», профессор
Г.А. Хусаинова

Научное издание

Издается в авторской редакции

Авторы несут ответственность за подбор и достоверность приведённых фактов и данных.

Басуға 19.01.2024 жылы қол қойылды
Шартты баспа табағы 14,6 Пішімі 60/84_{1/8}
Таралымы 100 дана
Тапсырыс 0030

Отпечатано в типографии Индивидуальный предприниматель «Булатов А.Ж.»
010000, г. Астана, ул. Жанибек, Керей хандар, 22-38
тел.: 8 (7172) 223-418
e-mail: masterpo08@mail.ru