



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS
MINISTRY OF CULTURE AND SPORTS OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ

ЕУРАЗИЯЛЫҚ ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ ӨНЕР ХАБАРШЫСЫ

EURASIAN SCIENCE & ARTS THE BULLETIN

ЕВРАЗИЙСКАЯ НАУКА И ИСКУССТВО ВЕСТНИК

2018 жылдан шыға бастады
Published since 2018
Издается с 2018 года

VII

Нұр-Сұлтан
Nur-Sultan
Нур-Султан

2021

қараша
november
ноябрь

ЕУРАЗИЯЛЫҚ ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ ӨНЕР
EURASIAN SCIENCE & ARTS
ЕВРАЗИЙСКАЯ НАУКА И ИСКУССТВО

Қазақстан Республикасы Мәдениет және спорт министрлігі
Қазақ ұлттық өнер университеті

Министерство культуры и спорта РК
Казахский национальный университет искусств

Kazakh National University of Arts
Ministry of Culture and Sport of the Republic of Kazakhstan

ЕУРАЗИЯЛЫҚ ҒЫЛЫМИ ЖӘНЕ МӘДЕНИЕТ Хабаршысы

EURASIAN SCIENCE & CULTURE The Bulletin

ЕВРАЗИЙСКАЯ НАУКА И КУЛЬТУРА Вестник

2018 жылдан шыға бастады
Published since 2018
Издается с 2018 года

VII

Қараша | November | Ноябрь
Нұр-Сұлтан | Nur-Sultan | Нур-Султан

2021

Редакция алқасы

Мұсақожаева А.Қ. – бас редактор, Қазақстан Республикасының Халық әртісі, профессор, «Қазақстанның Еңбек Ері», ҚазҰӨУ ректоры
Бас редактордың орынбасары – **Егінбаева Т.Ж.**, өнертану кандидаты, профессор, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ҚазҰӨУ ғылым жөніндегі проректоры
Жауапты редактор – **Шаймерденова С.К.**, философия ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ доценті
Абдильдин Ж.М. – философия ғылымдарының докторы, ҚР ҰҒА академигі, ҚР еңбек сіңірген қайраткері, Л.Н. Гумилев атындағы ЕҰУ профессоры
Әшімов А.О. – Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ҚазҰӨУ профессоры
Жұмақова У.Р. – өнертану докторы, ҚазҰӨУ профессоры
Долинская Е.Б. – өнертану докторы, Ресей Федерациясының еңбек сіңірген әртісі, профессор
Жолдасбеков М.Ж. – филология ғылымдарының докторы, Қазақстан Республикасы Ұлттық ғылым академиясының академигі
Жұмабекова Д.Ж. – өнертану докторы, ҚазҰӨУ профессоры
Зенкин К.В. – өнертану докторы, профессор, Ресей Федерациясының П.И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының ғылыми жұмыстар жөніндегі проректоры.
Мацневский И.В. – өнертану докторы, профессор, РФ Өнер тарихы институтының аспаптану секторының меңгерушісі
Майтесян Т. – өнертану кандидаты, Лемменс институтының (Консерватория) профессоры, Лювен қ., Бельгия
Альпеисова Т.Т. – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры
Дүкембай Г.Н. – филология ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ доценті
Ескендіров Н.Р. – PhD, ҚазҰӨУ
Жүзбай Ж.А. – Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ҚазҰӨУ профессоры
Мұқышева Н.Р. – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры
Мұқанова Р.Қ. – Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ҚазҰӨУ профессоры
Мұхтарова Г.С. – философия ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ доценті
Сметова А.А. – педагогика ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ доценті
Хұсаинова Г.А. – педагогика ғылымдарының кандидаты, Қазақстан Республикасы Жоғары аттестаттау комиссиясының доценті, PhD

ISSN 2617-6823

Редакцияның мекен-жайы: 010000, Қазақстан, Нұр-Сұлтан қаласы, Тәуелсіздік даңғылы 50, 212 каб. Телефон: (7172) 704440, (7172) 705497. mail: o.nauka@mail.ru

Жауапты редактор С.К. Шаймерденова. Қазақ ұлттық өнер университеті

Иесі: ҚР МСМ ҚазҰӨУ РММ. 04.04.2018ж. №17013-ж нөмірі бойынша Қазақстан Республикасы Ақпараттандыру және байланыс министрлігі тіркеген.

Мерзімділігі: жылына 2 рет. Басылым: 40 дана.

Баспахананың мекен-жайы Қазақстан Республикасы, Нұр-Сұлтан қ., Тәуелсіздік даңғ., 50, тел. (7172) 704408

Редакционная коллегия

- Мусахаджаева А.К.** – главный редактор, народная артистка РК, профессор, «Қазақстанның Еңбек Ері», ректор КазНУИ
Заместитель гл. редактора – **Егинбаева Т.Ж.**, кандидат искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель Казахстана, проректор по науке КазНУИ
Ответственный редактор – **Шаймерденова С.К.**, кандидат философских наук, доцент КазНУИ
Абдильдин Ж.М. – доктор философских наук, академик НАН РК, Заслуженный деятель науки РК, профессор ЕНУ им. Л.Н. Гумилева
Ашимов А. – заслуженный деятель Казахстана, профессор КазНУИ
Джумакова У.Р. – доктор искусствоведения, профессор КазНУИ
Долинская Е.Б. – доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств РФ, профессор **Жолдасбеков М.Ж.** – доктор филологических наук, академик НАН Республики Казахстан
Жумабекова Д.Ж. – доктор искусствоведения, профессор КазНУИ
Зенкин К.В. – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, РФ
Мацневский И.В. – доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором инструментоведения Российского института истории искусств РФ
Майтесян Т. – кандидат искусствоведения, профессор Лемменс института (консерватория) г. Лювен, Бельгия
Альпеисова Т.Т. – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
Дүкембай Г.Н. – кандидат филологических наук, доцент КазНУИ
Ескендилов Н.Р. – PhD, КазНУИ
Жузбай Ж.А. – Заслуженный деятель Казахстана, профессор КазНУИ
Мукушева Н.Р. – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
Муканова Р.К. – Заслуженный деятель Казахстана, профессор КазНУИ
Мухтарова Г.С. – кандидат философских наук, доцент КазНУИ
Сметова А.А. – кандидат педагогических наук, доцент КазНУИ
Хусаинова Г.А. – кандидат педагогических наук, доцент ВАК РК, PhD

ISSN 2617-6823

Адрес редакции: 010000, Казахстан, г. Нур-Султан, проспект Тауелсиздык 50, каб.212 А
тел.: (7172)704440, (7172)705497. Mail: o.nauka@mail.ru

Ответственный редактор С. К. Шаймерденова. Вестник. Казахский национальный университет искусств
Собственник: РГУ КазНУИ МКИС РК. Зарегистрирован Министерством информации и коммуникаций РК под номером №17013-ж от 4.04. 2018 года.

Периодичность: 2 раза в год. Тираж: 40 экземпляров. Адрес типографии Казахстан, г. Нур-Султан, проспект Тауелсиздык 50, тел (7172)704408

Editors

- Musahadjayeva A.K.** – Chief Editor, People’s Artist of the Republic of Kazakhstan, Professor, Kazakhstan Yenbek Yeri, Rector of KazNUA
Vice Ch. Editor – **Yeginbayeva T.Zh.** - Candidate of Art Criticism, professor, Honored worker of Kazakhstan, vice-rector of Scholarly Affairs of KazNUA
Executive Editor – **S.K. Shaimerdenova** - Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor of KazNUA
Abdildin Zh.M. – Doctor of Philosophy Sciences, Academician of NAS of RK, Honored Scientist of RK, and Professor L.N. Gumilyov ENU
Ashimov A.0. (Akim Tarazi) – Honored worker of Kazakhstan, professor of KazNUA
Dzhumakova U.R. – Doctor of Art Criticism, Professor of KazNUA
Dolinskaya E.B. – Doctor of Art Criticism, Honored Artist of Russia Federation, Professor
Zholdasbekov M. – Doctor of Philology Sciences, Academician of NAS Republic of RK
Zhumabekova D.Zh. – Doctor of Art Criticism, Professor of KazNUA
Zenkin K.V. – Doctor of Art Criticism, professor, vice-rector of Scholarly *Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory*, of the Russian Federation
Matsievsky I.V. – Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Instrument Studies Sector of the Russian Institute of Art History of the Russian Federation
Mitisyan T. – Candidate of Arts Criticism, Professor of the Lemens Institute (Conservatory), Leuven, Belgium
Alpeisova T.T. – Candidate of Art Criticism, Professor of KazNUA
Dukembay G.N. – Candidate of Philology Sciences, Associate Professor of KazNUA
Eskendirov N.R. – PhD, KazNUA
Zhuzbay Zh.A. – Honored Worker of Kazakhstan, Professor of KazNUA
Mukusheva N.R. – Candidate of Art Criticism, Professor of KazNUA
Mukanova R.K. – Honored Worker of Kazakhstan, Professor of KazNUA
Mukhtarova G.S. – Candidate of Philosophy Sciences, Associate Professor of KazNUA
Smetova A.A. – Candidate of Pedagogic Sciences, associate professor, pro-rector for academic work of KazNUA
Khusainova G.A. – Candidate of Pedagogic Sciences, associate professor of Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan, PhD.

ISSN 2617-6823

Address of the redaction: 010000, Kazakhstan, Nurr-Sultan, Tauelsizdyk Avenue 50, room 237 A phone: (7172) 704440, (7172) 705497. Mail: o.nauka@mail.ru

Responsible editor S.K. Shaimerdenova. Kazakh National University of Arts

Owner: RK MCS KazNUA RSE. Registered by the Ministry of Information and Communications of the Republic of Kazakhstan under the number №17013-zh from 04.04. 2018.

Periodicity: 2 times a year. Edition: 40 copies. Address of the printing house Kazakhstan, Nurr-Sultan, Tauelsizdyk Avenue 50, phone (7172) 704408

МАЗМҰНЫ

1. Кобозева И. С. Өлкетану қызметіндегі психологиялық-педагогикалық негіздерімен музыкант студенттердің мотивациясын дамыту.....	8
2. Қадырқұлов Ж. Б. Маңғыстау күйшілік мектебінің дамуы және ғылыми талдану ерекшелігі.....	13
3. Асабаева С. Ш. Қазақ Ұлттық Өнер университетінде үздіксіз білім беру жағдайында «Камералық ансамбльдің» қызметі.....	18
4. Нурғалиев Е. К. Иса Садулович Садуловтың шығармашылық жолы.....	23
5. Хусаинова Г.Ә., Капонова А.Б., Байғазина Ф.Б. Музыкантты дайындау процесінде вокалдық-педагогикалық синергетиканың маңызы	27
6. Мұсаева К. А. Қазақтардың өміріндегі аспаптар мен аспаптық музыканың алатын орны мен функциясының едаралағы	34
7. Аристанов К. К. Альберто Джинастера шығармашылығының үлгісінде орындаушылық пен интерпретация сұрақтары: соло гитараға арналған соната ор.47	39
8. Тапалов Н. Б. Домбырашы Айтжан Тоқтаған және оның қазақ өнерінің дамуына қосқан үлесі.....	46
9. Уразалиева К. А. Қазақстандық скрипка өнерін зертетеуші ғалым Дана Жунусбекқызы Жұмабекова	49
10. Мұсаева Қ. А. Қобыздың аспаптық музыкасы арт-терапияның феномені ретінде	55
11. Аристанов К. К. А. Хосе сонатасын орындаудағы көркемдік және техникалық мақсаттар мен оны орындау жолдары.....	61
12. Аманжолов С. А. Оқушылардың бейнелеу іс-әрекетіндегі жеке айырмашылықтарды зерттеу және шығармашылықтың даму теориясы	66
13. Дадырова А. А., Мұхтарова Ф. С. Қазақ дәстүрлі мәдениетінің дүниетанымдығы ежелгі табыну және оның әсер етуі өнерінің философиясы	73
14. Амиргазин Е. К. Зергер мамандығы бойынша – ҚазҰӨУ студенттерін дайындау кезінде интегративті тәсілді енгізу.....	80

CONTENT

1. Kobozeva I. S. Psychology and pedagogical bases development of motivation in students-musicians to local history activity	8
2. Kadyrkulov Zh. B. Development and analysis of Mangistau school of kuishi	13
3. Asabaeva S. Sh. «Chamber Ensemble» in conditions of continuing education at the Kazakh National University of Arts	18
4. Nurgaliyev E. K. The creative path of Sadulov Isa Sadulovich	23
5. Khussainova G.A., Kaponova A.B., Baigazinova G.B. The importance of vocal-pedagogical synergetics in the process of preparing a musician	27
6. Musayeva K. A. The special role of instruments and instrumental music in the life of Kazakhs.....	34
7. Aristanov K. K. Issues of performance and interpretation on the example of Alberto Ginastera`s composition sonata for guitar solo op. 47	39
8. Topalov N. Dombrist Aytzhan Tohtagan and his contribution to the development of Kazakh art	46
9. Urazalieva K. A. Scientist-researcher of the violin art of Kazakhstan Dana Zhusbekovna Zhumabekova	49
10. Musayeva K. A. Instrumental music of kobyz as a phenomenon of art therapy	55
11. Aristanov K. K. Artistic and technical objectives during performance sonatas by A. Jose and the ways of their solution.....	61
12. Amanzholov S. A. Studies of individual differences and the theory of the development of creativity in the visual activity of schoolchildren	66
13. Dadyrova A. A., Mukhtarova G. S. The philosophy of ancient cults and their influence on the worldview fundamental of the traditional art culture of the Kazakhs	73
14. Amirgazin Y. K. The introduction of an integrative approach in the preparation of students of KazNUA – specialization jeweler.....	80

СОДЕРЖАНИЕ

1. Кобозева И. С. Психолого-педагогические основы развития мотивации у студентов-музыкантов к краеведческой деятельности	8
2. Кадыркулов Ж. Б. Анализ развития Мангистауской школы куйши	13
3. Асабаева С. Ш. «Камерный ансамбль» в условиях непрерывного образования в Казахском национальном университете искусств.....	18
4. Нургалиев Е. К. Творческий путь Садулова Исы Садуловича	23
5. Хусаинова Г.А., Капонова А.Б., Байгазинова Г.Б. Значение вокально-педагогической синергетики в процессе подготовки музыканта-вокалиста.....	27
6. Мусаева К. А. Особая роль инструментов и инструментальной музыки в жизни казахов	34
7. Аристанов К. К. Вопросы исполнительства и интерпретации на примере творчества Альберто Джинастера: соната для гитары соло ор.47.....	39
8. Тапалов Н. Б. Домбрист Айтжан Тоқтаған и его вклад в развитие казахского искусства.....	46
9. Уразалиева К. А. Ученый исследователь скрипичного искусства Казахстана Дана Жунусбековна Жумабекова	49
10. Мусаева К.А. Инструментальная музыка кобыза как феномен арт-терапии	55
11. Аристанов К. К. Художественные и технические задачи при исполнении Сонаты А. Хосе и пути их решения.....	61
12. Аманжолов С. А. Исследования индивидуальных различий и теория развития творчества в изобразительной деятельности школьников.....	66
13. Дадырова А. А., Мухтарова Г. С. Философия древних культов и их влияние на миропонимание традиционной художественной культуры казахов	73
14. Амиргазин Е. К. Внедрение интегративного подхода при подготовке студентов КазНУИ – специализации «Художественная обработка металла и других материалов»	80

Психолого-педагогические основы развития мотивации у студентов -музыкантов к краеведческой деятельности

Кобозева И. С.

*заслуженный деятель искусств РМ, академик МАНПО,
доктор педагогических наук, профессор*

*Мордовский государственный педагогический университет им. М. Е. Евсевьева
г. Саранск, Россия.*

Аннотация: идея развития мотивации у студентов-музыкантов к краеведческой деятельности в системе профессионального образования является не просто отображением попыток противостояния, имеющим место бездуховным процессам в обществе, но определяет поиск таких оснований изменяющегося окружающего мира, знание о которых позволит оптимизировать процесс национального музыкально-культурного становления новых поколений.

Андатпа: кәсіби білім беру жүйесіндегі өлкетанушылық қызметке студент-музыканттардың ынтасын дамыту идеясы қоғамдағы орын алған рухани емес үдерістерге қарсы тұру әрекеттерінің көрінісі ғана емес, сонымен қатар жаңа ұрпақтың ұлттық музыкалық-мәдени білімдерінің қалыптасу процесін оңтайландыруға мүмкіндік беретін қоршаған ортаның өзгеру негіздерін іздеуді анықтайды.

Abstract: the idea of developing motivation among music students for local history activities in the system of vocational education is not just a reflection of attempts to confront the non-spiritual processes taking place in society, but determines the search for such foundations of the changing world, knowledge of which will optimize the process of national musical and cultural formation of new generations.

Ключевые слова: учебно-краеведческая деятельность, мотивация студентов, профессиональное музыкальное образование

Түйін сөздер: оқу-өлкетану қызметі, студенттерді ынталандыру, кәсіби музыкалық білім

Keywords: educational and local history activities, motivation of students, professional music education/

Учение, лишённое всякого интереса и взятое только силой принуждения, убивает в ученике охоту к овладению знаниями. Приохотит ребёнка к учению гораздо более достойная задача, чем приневолить.

К. Д. Ушинский

Музыкальное краеведение выступает сложным по структуре и интегративным по характеру образованием, представляющим собой совокупность различных явлений, факторов национальной музыкальной культуры региона, включающей в себя музыкально-исторический, этнографический, музыковедческий и культурологический материал.

Музыкальное краеведение в педагогическом значении заключается во всестороннем изучении музыкальной культуры (народной и профессиональной) определенного края (региона, республики, области и др.) с позиций музыкально-педагогической, музыкально- исторической,

этнографической, музыковедческой и культурологической науки. Предмет изучения музыкального краеведения в педагогическом значении – музыкальная культура и искусство определенного края (региона, республики, области и др.) во всех своих проявлениях.

Методологическую базу музыкального краеведения впервые обосновала Л. А. Тарасова. Исследователь сделала вывод о том, что каждый регион имеет свои исторические, культурные, музыкальные традиции, обладает социально-экономическими, природно-географическими и прочими особенностями. [9].

Признавая важное значение музыкального краеведения, вместе с тем скажем, что оно не заняло того места, которое должно занять в личностных предпочтениях современных школьников и учащейся молодежи. Практика показывает, что главной причиной сложившегося положения является отношение обучающихся к музыкальному краеведению и краеведению в целом как к чему-то архаичному, старомодному, а также разрывом между концептуальными новациями в сфере общей и музыкальной педагогики и психологии и практикой. Сказанное со всей очевидностью позволяет понять, в силу чего обращение к проблеме развития мотивации у студентов-музыкантов к краеведческой деятельности в системе профессионального образования находится в фокусе нашего внимания.

В психологической науке проблема развития мотивации является достаточно актуальной. Понятия мотивации и мотива в психологии используются для обоснования побудительных моментов в поведении человека.

Слово «мотив» происходит от лат. *movere* – «двигаю», а слово «мотивация» впервые употребил в статье «Четыре принципа достаточной причины» (1900-1910) А. Шопенгауэр [2]. Слово «мотивация» используется в современной психологии в двояком смысле: «как обозначающее систему факторов, детерминирующих поведение (смыслы, мотивы, цели, эмоции и др.), и как характеристика процесса, который стимулирует индивидуальный стиль деятельности» [5]. В психологии мотивация рассматривается как многоуровневая система, характеризующаяся рядом понятий (мотивы, потребности, интересы, стремления, цели, влечения и т. д.) и состоящая из двух основных компонентов: содержательного и динамического. Разработкой проблемы мотивации учения занимались такие известные психологи как Л. И. Божович, А. Н. Леонтьев, А. К. Маркова, М. В. Матюхина и др., которые фиксируют внимание на том, что мотивация – это побуждение, которое вызывает активность индивида и определяет ее направленность. Следовательно, существенным свойством мотива, является его ориентация на тот или иной предмет.

Исследователи полагают, что движущей силой мотива является потребность в ходе ее реализации посредством поисковой деятельности. В психологической науке утверждается, что побудителем мотива является

стимул, а побудителем поступка – внутреннее осознанное побуждение. В этой связи В. И. Ковалев трактует мотивы как «осознанные побуждения поведения и деятельности, возникающие при высшей форме отражения потребностей, т. е. их осознании». Из данной формулировки следует, что мотив – это осознанная потребность. Побуждение рассматривается как стремление к удовлетворению потребности [4]. В педагогической литературе проблема мотивации и ее формирование связывается с учением, и соответственно, соотносится с проблемой формирования познавательного интереса. Интерес необходимо проявляется в личностном отношении к тому или иному объекту, ибо беспредметных интересов не существует. Интерес, по словам С. Л. Рубинштейна, это мотив, который действует в силу своей осознанной значимости и эмоциональной привлекательности [8]. Последний рассматривается в роли смыслообразующего мотива учебной деятельности. Поэтому не случайно, что в педагогике термин «интерес» чаще используется как синоним учебной мотивации. Это обусловлено тем, что в теоретической педагогике именно интерес был первым объектом изучения в области мотивации. Именно интерес определяется «как следствие, как одно из интегральных проявлений сложных процессов мотивационной сферы». Интерес, согласно А. К. Марковой, «может быть широким, планирующим, результативным, процессуально-содержательным, учебно-познавательным и высший уровень – преобразующий интерес» [6].

В педагогике музыкального образования вопросы формирования мотивации учения музыке подвергаются в настоящее время обстоятельному рассмотрению, причисляясь к разряду первостепенных по своей значимости. Современными психолого-педагогическими исследованиями доказано, что именно мотивация является важнейшим компонентом, раскрывающим сущность отношения к учебной музыкальной деятельности. Проблема формирования мотивации к музыкальной деятельности явилась предметом рассмотрения многих музыкантов. Так, Д. К. Кирнарская подчеркивала исключительную роль мотивации обучения в достижении успеха музыканта как исполнителя. В. И. Петрушин обращал внимание на мотивацию как важного фактора в обучении школьников, занимающихся музыкальной деятельностью. О мотивации как стимуляторе творческой деятельности писали П. В. Анисимов, А. В. Торопова, Г. М. Цыпин, В. Л. Яконюк и др. Они внесли весомый вклад в создание подходов к исследованию мотивов утверждая при этом, что формирование мотивационной сферы обучающихся определяет, в конечном счете, результат учебной музыкальной деятельности. Немаловажное значение при этом имеет развитие у учащихся личностно-смыслового отношения к занятиям музыкой, адекватного их целям и содержанию. В целом, позитивную мотивацию постижения музыкального искусства и достижения оптимального конечного результата в музыкальном образовании создает

направленность на творчество. Стимулирование той или другой составляющих является действенным педагогическим средством воздействия на повышение у обучающихся мотивации в целом [1, 3, 7].

Поскольку мотивация выступает особым «энергообразующим» (В. В. Медушевский) началом, то закономерно ее специальное развитие рассматривать как важнейшую задачу музыкального образования на всех процессуальных уровнях. В контексте профессиональной подготовки студентов-музыкантов к краеведческой деятельности необходимо учитывать, что в педагогическом процессе важно создавать для студентов такие условия, которые обеспечивали бы;

– во-первых, формирование отношения к данной деятельности как к личностной ценности, чтобы выполняемая краеведческая деятельности обретала для студента личностный смысл соотносимый с общественной значимостью;

– во-вторых, чтобы национальная музыкальная культура региона осознавалась студентами как мощное средство музыкальной социализации школьников,

– в-третьих, чтобы краеведческая деятельность способствовала процессу осмысления и приведения в систему знаний национальной музыкальной культуры, полученных студентами при изучении целого ряда дисциплин, научить устанавливать интегративные, а также меж предметные и внутри предметные связи, особенно значимых в контексте императива национально-культурного подхода к непрерывному профессиональному становлению и личностному музыкально-культурному развитию студентов-музыкантов в профессиональном учебном заведении.

Знание условий, от которых зависит успешность процесса развития мотивации у студентов-музыкантов к краеведческой деятельности в системе профессионального образования, без сомнения, составляет сердцевину педагогической деятельности в региональном образовательном учреждении. Сказанное обуславливается тем, что развитая рассматриваемая мотивация способствует, как показывает наш педагогический опыт, обогащению социально-педагогического мышления студентов на основе изучения краеведческой истории музыки и культуры; формированию у студентов навыков научно-краеведческой исследовательской работы. Более того, краеведческая музыкальная деятельность студентов-музыкантов является основой для формирования представлений о специфике и закономерностях становления музыкального искусства в регионе; о процессах взаимодействия и взаимообогащения музыкальной культуры в конкретном ареале проживания человека; о музыкально-культурных объектах родного края; о музыкально-педагогическом, музыкально-просветительском опыте деятелей культуры конкретного социума; о музыкальном творчестве профессиональной и

фольклорной традиции народов конкретного географического образования.

Краеведческая деятельность студентов-музыкантов, например, в рамках учебной дисциплины «Музыкальное краеведение» по разработанной нами программе ориентирована на непосредственное, «живое» приобщение студентов к разному масштабу и общественной значимости (местные, имеющие значение для музыкальной культуры региона, отражающие закономерности развития общечеловеческой музыкальной культуры) музыкально-культурным объектам конкретного социума. Таким образом, студенты имеют возможность погрузиться в атмосферу бытности своей малой родины, ее нравственных и эстетических ценностей.

Обобщая вышесказанное, скажем, что краеведческая деятельность обучающихся является основой развития национальной музыкальной культуры личности студента средствами краеведческого материала; она способствует подготовке студентов к музыкально-педагогической деятельности, содержание которой определяется национально-культурной спецификой конкретного социума и целями профессионального образования.

Список использованной литературы:

1. Анисимов П. В. Формирование у школьников мотивации учебной музыкальной деятельности как проблема подготовки учителя: Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – Москва: 1988. – 168 с.
2. Ильин Е. П. Мотивация и мотивы / Е. П. Ильин. – СПб.: 2011. – 512 с.
3. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. – М.: 2004. – 496 с.
4. Ковалев В. И. Мотивы поведения и деятельности. – М.: 1988. – 192 с.
5. Маркова А. К. Формирование мотивации учения. – М.: 2005. – 243 с.
6. Маркова А. К. Формирование мотивации учения в школьном возрасте. – М.: 1983. – 134 с.
7. Петрушин В. И. Музыкальная психология: учеб, пособие для студентов и преподавателей. – М.: 1997. – 400 с.
8. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. – СПб.: 2000 – 594 с.
9. Тарасова Л. А. Теория и практика музыкального краеведения в системе современного музыкального образования: Дис. д-ра пед. наук: 13.00.02. – Москва: 1997. – 464 с.

Маңғыстау күйшілік мектебінің дамуы және ғылыми талдану ерекшелігі

Қадырқұлов Ж. Б.

Қазақ ұлттық өнер университетінің доценті
Нур-Сұлтан қ. Қазақстан.

Аңдатпа: мақалада Маңғыстау күйшілік мектебінің халық композиторлары, күйлерді жеткізушілер және дәстүр жалғастырушылары туралы зерттеулер жарияланған. Күй стильдері мен жанрлары туралы тың ойлар айтылып, талданады.

Аннотация: в статье освещаются проблемы изучения традиционной домбровой школы Мангыстауского региона. А так же рассматриваются жанры и оригинальность исполнения народных кюев.

Abstract: The article publishes the problems of studying the traditional dombra school of the Mangistau region. It also examines the genres and originality of the performance of folk kyuis.

Түйінді сөздер: музыка, күй, дәстүр, өнер, мәдениет, Маңғыстау мектебі.

Keywords: music, kui, traditions, art, culture, Mangistau school.

Ключевые слова: музыка, күй, традиции, искусство, культура, мангыстауская школа.

Маңғыстау топырағындағы күйшілік дәстүр А. Жұбанов, В. Затаевич заманында қолға алына бастады. Көптеген күйтанушылар мен теория мамандары белгілі дәрежеде Маңғыстау күйшілік мектебін қал-қадарынша зерттеді, ғылыми мақалалар мен күй жинақтарын жазды, оркестр мен ансамбльге түсіру сияқты шаралар да қолға алынды. Түбектің күйлері дәулескер күйшілер Сержан Шәкірат, Қаршыға Ахмедияров, Роза Айдарбаева, Айгүл Үлкенбаева, Әзірбай Өскінбаев, Елдос Еміл, Кенжебек Аяғанов, Абылай Тілепбергенов, Набияр Алтаев, Еркебұлан Соңғыбай, Әлия Қарамұқандардың арқасында үлкен бір белеске көтерілді. Зерттеушілеріміз Айтжан Токтаған, Айтберген Жаңбыршы, Светқали Нұржан, Кәріма Сахарбаева, Серік Харесов, Сұлтанбек Құдайбергенов, Әнуар Бимағанбет, Ақылбек Тасқараұлы секілді ұлы тұлғалардың Маңғыстау күйлерін жинақтауда қосқан үлесі ұшан теңіз. Оркестр, ансамбльдерге түсіруде Рахат Мадреев, Айдарбек Оңайбайұлы, Бауыржан Көбенғалиевтердің еңбегі орасан зор. Қазіргі таңда Маңғыстау күйлері Халықаралық және Республикалық күй сайыстарының бағдарламаларына кірген, «Мәңгілік сарын», «Қазақтың 1000 күйі» атты ұлттық аспапты музыка антологияларына жеке күйшілік мектеп ретінде жазылған, «Махамы мәшһүр Маңғыстау», «Баба сарын бабауы» атты үнтаспалар құрастырылды. «Мақамсаз» атты Маңғыстау өңірі күйшілік өнерінің сайты ашылды. Мұрат Өскінбаев, Есір Айшуақұлы атындағы республикалық дәстүрлі конкурстары да бар. Республикалық, аймақтық деңгейде күй концерттері өткізіліп тұрады. Осынау ізгі істер Маңғыстау күйшілік мектебінің дамуына өз ықпалын тигізетіні айдан анық. Күй сайыстарына үнемі демеушілік танытып жүрген өнер жанашыры – Самат Мусабаев ағамыздың – киелі күйшілік дәстүрдің жастар арасында жалғасын

табуына көп көмегі тиді, күй сайыстарының жоғары деңгейде өтуіне қолғабысы мен жәрдемін аямады. Самат ағамыздың демеушілік етуімен Нұр-Сұлтан қаласындағы Қазақ ұлттық өнер университетінде жыл сайын дәстүрлі түрде «Қос ішек» атты республикалық конкурс ұйымдастырылып тұрады. Осы сайыстың арқасында арнайы музыкалық білім алатын студенттер Маңғыстаудың сирек орындалатын, болмаса мүлде ұмыт болып бара жатқан күйлерімен қайта қауышты. Міне осындай өнер жанашырларының арқасында Маңғыстау күйлері жеке мектеп болып қалыптасты.

Абзалы, күйшілік мектепті талдағанда аймағымен, топырағымен атап көрсеткен дұрыс болар еді. Себебі әлемдік музыка мәдениеті тәжірибесінде осындай мектеби айқындаушы терминдер бар. Мысалы, «Моцарт мектебі» деп айтылмайды, «Вена мектебі» деп айтылады. Осындай талдауды алғаш қолданған А. Жұбанов болды, кейіннен қазақтың күйшілерінің атымен мектептерді шежірелеу, кейде дәстүрлі қағыстың өзіне кісі немесе ру атын таңып жіберу сияқты жанды жадыратпайтын зерттеулер шыққаны рас. Бірақ болашақта бұл өзіндік табиғи жолын табатын, жөнделетін көзқарас болатынына сенемін. Дей тұрғанмен жеке күйшілердің өзіндік мектеби үлгісі болатыны рас, біздің күйтану ғылымында жеке өнерпазды мектеп деп тану тәжірибеде болған соң, біз де сол әдіснаманы аттап өте алмаймыз. Кейбір зерттеулерде Маңғыстау күйшілік мектебін байырғы Бөкей ордасының, Жиделі байсын күйшілік мектептеріне теліп, соның бір арнасы ретінде қарастырып жатады. Бөкей ордасының күйшілік мәдениеті өзінше жеке дамыған өнер, ар жағы Астраханнан ежелгі Гурьев пен Оралға дейінгі күйшілік салтының орындаушылық мектебі мейлінше қалыптасқан. Орыс саяхатшыларының, мүмкін жансыздарының алғаш зерттеулері Бөкей ордасында басталды. Жәңгір хан арнайы ақ патшаның зерттеу экспедициясын шақырғаны да тарихи факт. Бөкей күйшілік өнерінің басы Сырым Датұлынан бастау алып, Махамбетке, одан Дәулеткерей мен Құрманғазы сияқты алыптарға жалғасады. Аралдық күйшілік мектепті зерттеуші, музыкатанушы Берік Жүсіпов «Жиделібайсын мектебі» деп атайды және нағыз дәстүрлі мектепті нақты танытатын ежелгі анықтамасын дөп басқан. Бұл жалпы Сыр мен Әмудің арасында шалқып жатқан ежелгі оғыз бен қыпшақтың Қорқыт арқылы жеткен эпикалық сарындарына мейлінше бай қасиетті саз, тарихи саз, көне әуез. Маңғыстау күйшілік мектебі Батыс мектептерімен тамырлас болғанымен, Құрманғазы, Дәулеткерей, Дина және т.б батыс композиторларының тұсында өлке өзгерді, Орыс, Татар мәдениеті келе бастады. Маңғыстау шеткері жатқан өлке болған соң бұл өзгерістер беріге дейін бармай тұрды. Сол себептен Маңғыстау күйлері байырғы үрдісте, саф күйінде сақталды. Маңғыстаудың байырғы домбыра аспабы алдымен атақты Кетбұға күйшінің тұсында тоғыз пернелік болып, кейіннен он үш пернелік болып келуі әмбеге аян. Сол себепті Ақсақ құлан күйлерінде мүлдем сағаның болмауы, Асан қайғы күйлерінде үлкен сағаның

болмауы заңдылық (Сағаның болмауы оның жыр күйлер топтамасынан екенін де аңғартады). Домбыраның мойнында үш жерден қашаған пернелері орналасып, негізінен минорлық ладта орындалуын бізге жеткен күйлерінен байқаймыз. Қазақстанның әр аймағындағы домбыралар әртүрлі болып келетіні, тембрінің өзгешелігі тағы бар. Кейіннен Дина Нұрпеисованың заманында домбыра өзгеріске түсе бастады. Академик Ахмет Жұбанов алғаш халық оркестрін құрған уақытта Кавказдан домбыра шебері Э. И. Романенконы шақыртып, нақты әрі соңғы домбыра үлгісін жасап шығарды. Осы жаңарған домбырамен алғаш күй ойнаған Мұрат Өскінбаев болды. Мұратекен өзінің туындыларымен қоса бұрыннан жеткен күйлерді жүйелеп, дамытып, толықтырып, келешек ұрпаққа мұра ретінде қалдырды.

Маңғыстау күйлері буындық және транспозициялық болып, екі формада қалыптасқан. Жалпы Батыс мектептеріне тән бас буын, негізгі буын, саға, үлкен саға болып өрбігенімен кейбір күйлері аталмыш дәстүрлі үрдіске бағынбайды. Мысалы Маңғыстаудың шоқтығы биік (философиялық) күйлері Есір Айшуақұлының буындық формада өрбитін «Ақжарма», «Жалды қара», «Күнтай», Есбай Балұстаұлының «Өтті кетті», Қартбай Қалқаманұлының «Күй басы», Мұрат Өскінбайұлының «Бейбіт өмір», күйлерінің жалпы композициясы мен формасы мүлде басқаша. Мұнда ырғамалық кербез форма мен эпостық сарынға бүйрегі көбірек бұратын композиция айқайлап шыға келеді. Жалпы динамикалық жүрісі де бөлек, бұл күйлердің өне бойында жыр ырғағына жатық келетін ілеспе күмбірі үзілмейді және де музыка тілімен айтқанда күйлерінің соңына дейін тональдық бірнеше рет ауысып отырады. Сол қол аппликатурасында да айтарлықтай ерекшеліктер бар. Күйдің өне бойында тритон, секунда, алу әдістері белең алған. Оң қол қағыстарында да жалпы қазақ күйлеріне тән қара қағыс, сүйретпе қағыс, оң және теріс қағыс, ілме қағыс, шалыс қағыс, терісқақпай, қақпалы, жорға қағыстардан бөлек төрт (пвсп), бес (пвспv), алты (пвсппv) қағыстан тұратын қағыстар жиі кездеседі. Бұдан бөлек Маңғыстау күйшілік мектебінде толғау күйлер, ақжелең күйлер, тартыс күйлер, қыз-келіншектер образын бейнелейтін лирикалық күйлер, жер-су атауларына, жан-жануарларға байланысты шыққан күйлер, жыр күйлер, кісі есіміне байланысты шыққан күйлер, түркімен күйлері, жоқтау күйлерде кездеседі.

1. Толғау күйлер-белгілі бір оқиғаны баяндап отыратын музыкалық шығарма. Жалпы күйдің жүрісі бірқалыпты. Бұндай күйлерге Қарасайдың «Қарасай», Халық күйі «Ноғайлы», Есбайдың «Шилеме», Өскінбайдың «Шалыс өре», Шамғұлдың «Шамғұл Ақжелең», Боқбаланың «Адыра қалғыр бозтөбе» т.б күйлерін жатқызуға болады.

2. Ақжелең күйлер – Қазақстанның батыс өлкелерінде ақжелең жанры қалыптасқан. Алпыс екі салалы ақжелеңдер деп те атайды. Аталмыш жанрдың Маңғыстауда сақталған нұсқаларына Есірдің «Кербез Ақжелең», Өскінбайдың

«Бұлбұл Ақжелен», Қартбайдың «Қартбай Ақжелен», «Құлшардың «Қақпалы Ақжелен», т.б күйлерін жатқызуға болады.

3. Жоқтау немесе элегия деп те айтылады. Аты айтып тұрғандай белгілі бір нәрсеге қайғырып, дауыс қылу болып табылады. Қазақтың күйшілік өнерінде де күймен жоқтау дәстүрі қалыптасқан. Жоқтау күйлерге Асан қайғының «Ел айырылған», «Қазақ Ноғай айырылысуы», Халық күйі «Ноғайлының қоштасу күйі», «Ноғайлының жерінен ауғаны», Ерменбеттің «Қайғылы күй», Құлшардың «Ақсақтың мұңы», Уәлидің «Жоқтау», «Өттің күнім», «Қортанның жоқтау күйі», Самифұлла Андарбаевтың «Өтті өмір», «Шүңкінің зар күйі» т.б күйлерін жатқызамыз.

4. Лирикалық күйлер – қыз-келіншектер образымен байланыстыруға болады. Мысалға: Құлшардың «Кербез керік», «Кербез», Қартбайдың «Кербез кер», Халық күйі «Айшаның жүрісі», Өскінбайдың «Кербез Айша», Уәлидің «Кербез қыз» т.б. күйлері жатады.

5. Жыр күйлерге Асан қайғының «Ноғай сазы», Халық күйі «Бала Ноғай сазы», Мұрат Өскінбаевтың «Аттаныс», Айтқұл Шыманұлының сазы, Дүйсенбайдың сазы, Қалнияз Шопықұлының «Жорық күйі», Алым сазы, Ескелді Мамыттың «Қаражон» сияқты күйлері жатады.

6. Жан-жануарларға байланысты шыққан күйлерге Кетбұғаның «Ақсақ құлан» тараулары, Асан қайғының «Желмая», Халық күйі «Нар идірген» күйінің тараулары, Боғда «Сегіз лак», Есір «Жуас қоңыр», Қартбай «Қаздың қайтуы», Өскінбай «Жирен жорға», Боқбала «Сексен бие», Халық күйі «Аңшының күйі бозторғай», Ескелді Мамыт «Кер аттың құрайы», Әлқуат Қожабергеновтың «Салторы ат» күйлерін кіргіземіз.

7. Кісі есіміне байланысты шыққан күйлерге Боғда «Боғда», Абыл «Абыл», «Нарату», Есір «Манатау», Бегімсал «Бегімсал», Өскінбай «Кербез Айша», Шамғұл «Шамғұл Ақжелен», «Қолбасы», Қартбай «Қартбай Ақжелен», Мамыт «Қожақай сал», М.Өскінбаев «Құрманғазыға арнау» секілді күйлері жатады.

8. Жер-су атауларына байланысты шыққан күйлерге Есір «Көк төбе», «Манатау», Боқбала «Адыра қалғыр бозтөбе», Тәңірберген «Манатау» күйлерін жатқызамыз.

9. Түрікмен күйлеріне Халық күйлері «Торғай құшлар», Жабайұшқан», «Пиала», «Кероғлы» «Азаттық», Өскінбаймен Құлбай бақшының тартысы кезінде туындаған «Жаңылтпаш күйі (Құлбайдың тартқаны), күйлері жатады.

10. Тартыс күйлер туралы бірер сөз.

Маңғыстауда айтыс күйлер де ерекше салтымен, өзіндік жөн-жоралғысымен дамыған. Импровизаторлық қабілетті сынайтын салт. Айтыс күйді қазақта «тартыс күйлер» деп атайды. Күймен сайысу қазақ күйшілерінің ертеден қалыптасқан дәстүрі. Күй тартысында ердің намысы ғана емес, елдің де намысы сынға түскен сәттер аз емес. Бұған Қазақ пен Түркімен, Қазақ пен Қырғыз, Қазақ пен Қалмақ арасында болған күйшілер сайысында туындаған

күйлер шоғыры куә. Абыл, Өскінбай сияқты күйшілердің Түркімендермен арада болған күй сайыстарында дүниеге әкелген сиқырлы саздары мен аңыз әңгімелері ұрпаққа мұра. Күй сайысы айрықша дамыған Маңғыстау өңіріндегі Абыл, Есір, Құлшар, Есбай, Өскінбай сияқты дәулескер күйшілердің қанатты күйлерінің дүниеге келген ортасы үнемі додалы айтыс үсті, тосын сын сәті болған.

Күй айтыстары тек әсем сазды ғана дүниеге әкеліп қана қоймай, сол күйлердің қалай дүниеге келгенін баяндайтын тамаша аңыз-әңгімелерін де туындатып отырады. Бұндай аңыз-әңгімелер өзінің деректілігімен, ширыққан оқиғасымен ерекше. Айтыс барысында тың күйлерді жарыққа әкелген өнерпаздың шеберлік шалымы, күй айтысына қатысты аңыз-әңгімелердің неізгі арқауы болып отырады. Күй айтысының қазақ арасында ежелден орныққан екі түрлі үлгісі бар екенін, өз ішінде бірнеше түрге бөлінетіндігі жайында зерттеуші Ақселеу Сейдімбек «Қазақтың күй өнері» кітабында даралап жазған, яғни күй тартысының біріншісі қара тартыс, екіншісі күре тартыс немесе қайым тартыс деп те айтылады. Қара тартыста күйшілер күйдің санын асырып тартуды мақсат етсе, күре тартыста бірінші адам тартқан күйді қарсыласы айнытпай қайталап отыруы керек. Сондай-ақ күй тартысының осы үлгілері біртұтас музыкалық дәстүр ретінде өз ішінен төрт түрге бөлінеді. Біріншісі күйшілердің алдын ала арнайы құлақтасып, сайланып келіп тартысуы, екіншісі тосын кездесу үстінде даулы жағдайға тап болғанда тартысуы, үшіншісі күйші куә болған оқиғаға арнап немесе ел есінен өшпей жүрген оқиғаға арнап күй шығаруы, төртіншісі күймен жауаптасу, бесіншісі күйшілердің бір біріне күй арнау дәстүрін де күй тартыстың бір түріне жатқызуға болады. Әдетте күйшілер күй сайысына түскенде шалыс бұрау, қалыс бұрау және қосақ бұрауларды қолданатын болған. Тел бұрау дегеніміз домбыраның қос ішегі бірдей дыбысқа келтіріліп тартылса, шалыс бұрау домбыраның үстіңгі ішегі астыңғы ішектен бір тонға төмен бұралады. Қосақ бұрау бір жарым тонға төмен бұралады [1]. Тосын дыбысқа түскен құлақ күй, күйқылжыған күйтырқы қағыстар осал қарсыласты тосылдырып отырған.

Тартыс күйлер тек қана Маңғыстауда емес, еліміздің басқа өңірлерінде де кеңінен дамыған. Мысалы Қаратаудың Сүгірі де Ұлытаудың Мақпрузасымен тартысып, артына тамаша мұра қалдырып кеткенін еске алайық. Арқаның ардагері Тәттімбет те «Сылқылдақты» тартыс үстінде шығарған. Қазанғап өз заманындағы күйшілердің бәрімен тартысқан, Тезек төрені де тосылдырған. Сыр өңірінің алыбы Әлшекей күйшінің де арқаның күйшісі Айшамен тартысып, жеңісе алмай, соңында бір күйді бармағын шығарып тартып жеңгені бар. Бұл күй халық арасында «Қыз тоқтаған» деген атпен белгілі. Айша қыз осы күйге келгенде кідіріп қалған екен дейді, өйткені шариғат заңы бойынша қыз бала қолын шығармайды. Ал Маңғыстаудың тартыс күйлеріне келетін болсақ, Адайдың жеті қайқысының бірі – Өскінбайдың Түркіменнің Құлбай

бақшысымен күй тартысқанда түркіменше шалып жеңгені бар. Түбектегі өзіндік лирикалық циклды күй тартысымен тарихта аты қалған Құлшар Ерназарұлының «Ұршық күйі», «Терісқақпай» «Бас күйі», «Сайра бұлбұл», т.б. күйлері және де «Үш ананың тартысы» деген атпен белгілі Есбай күйшінің күйлер шоғыры сақталған. Бұдан бөлек «Қазақ пен Ноғайдың тартысы», Мамай Барақұлының «Терісқақпай», Наурызбайдың «Жаңылтпаш» т.б. күйлері сақталған.

Алайда, Адай күйшілік мектебінің ғылыми жүйесі толық орнықты деп айту қиын, себебі ел арасында әлі де болса аңыз күйлер, тартыс күйлер, тарихи нәубеттерді жырлаған зар – заман толғаулар, жыр күйлері тартылады. Оларды арнайы экспедиция жасап жинақтау – бізге парыз болуы тиіс, бұл болашақтың еншісі болар.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. – Астана: 2002. – 832 б.
2. А. Жаңбырші. Нарату. – Алматы: 2005. – 260 б.
3. Жубанов А. Ғасырлар пернесі. – Алматы: – 2002.– 325 б.

«Chamber Ensemble» in conditions of continuing education at the Kazakh National University of Arts

Assabaeva Sara

*Honored Worker of the Republic of Kazakhstan, Professor, Head of the Department of Piano
and Organ of the Kazakh National University of Arts*

Nur-Sultan city. Kazakhstan.

Abstract: the article examines the essence of the discipline Chamber Ensemble, as one of the complex and multifaceted types of performing arts. In the context of continuous education at the Kazakh National University of Arts, reflecting the main aspects of performing activities, a path is traced that requires active searches in the musical educational system, new methods of teaching and upbringing aimed at a high level of professional training of the future pianist-ensemble player.

Аңдатпа: мақалада сахналық өнердің күрделі және көп қырлы түрлерінің бірі ретінде камералық ансамбль пәнінің мәні қарастырылады. Қазақ ұлттық өнер университетінде үздіксіз білім беру жағдайында орындаушылық қызметтің негізгі аспектілерін көрсете отырып, музыкалық білім беру жүйесінде белсенді ізденістерді, кәсіби дайындықтың жоғары деңгейіне бағытталған оқыту мен тәрбиелеудің жаңа әдістері айтылады.

Аннотация: в статье рассматривается сущность дисциплины Камерный ансамбль, как одного из сложных и многогранных видов исполнительского искусства. В условиях непрерывного образования в Казахском национальном Университете искусств, отражающим основные аспекты исполнительской деятельности, прослеживается путь, требующий активных поисков в музыкально-образовательной системе, новых методов

обучения и воспитания, направленных на высокий уровень профессиональной подготовки будущего пианиста-ансамблиста.

Keywords: chamber ensemble, instrumental creativity, joint chamber music-making, pianist-ensemble player.

Түйінді сөздер: камералық ансамбль, аспаптық шығармашылық, бірлескен камералық музыка жасау, пианист-ансамбль ойыншысы.

Ключевые слова: камерный ансамбль, инструментальное творчество, совместное камерное музицирование, пианист-ансамблист.

Chamber instrumental ensemble performance is one of the most original and difficult types of collective music-making. At all historical stages of the development of musical culture, chamber art has been and remains an inexhaustible impression of the spiritual wealth of nature, deep thoughts and feelings, states and moods of high intelligence. The widely ramified geography of chamber music is distinguished by a truly boundless range of genres, forms, styles, and ensemble compositions. With all the inexhaustible variety of genres of chamber ensemble art, the works of this sphere have significant similarities, that allows them to be combined into the general concept of a chamber ensemble. The direct meaning of a word «chamber» (from the Italian camera - room) means music that sounds in a homely, elite ambience different from a huge concert hall designed for a mass audience. Academician B. Asafiev believed that the main stylistic property of chamber ensemble music is «closed music making, that is, striving to influence a limited circle of listeners in a small room» [1]. In our time, the time of the revival of true spiritual values, great attention to the world of each individual person, the role of chamber ensemble art is incommensurably growing and actualizing. As B. Asafiev quite rightly emphasized: «The social value of music cannot be determined by the number of listeners, but it can and should only be done by the intensity of the artistic and emotional impact».[2].

Chamber instrumental ensemble music is one of the most difficult areas of musical art; it is distinguished by a wide variety of forms, genres, styles and requires a high level of professional training, perfect mastery of performing expressive means. The studying of musical language, the specifics of expressive means of the chamber ensemble, forms the basis of the performing interpretation and offers an analysis of expressive means that composers use to create a unique form of their work. The formation of ensemble mastery is a complex and multifaceted process. Possessing specific properties, chamber art reflects the general evolution of world musical art. Chamber ensemble instrumental music puts forward very complex creative tasks for performers, requiring active searches in a musical educational system, new methods of educating musical ensembles. A modern musician-ensemble player should be fluent in various musical styles, writing techniques, comprehending national specifics of musical content and developing their musical thinking. It is very important today to convey to the listener the complex semantic content of

music and make it understandable and accessible to a wide range of listeners, to contribute to the aesthetic education of young people.

Kazakh National University of Arts was founded in 1998. At the orchestral faculty, a quartet class was created along with the departments of strings and wind instruments, a department of a chamber ensemble. The discipline «Chamber Ensemble» is continuously studied in college and university. In the educational and pedagogical repertoire, in addition to the masterpieces of the world classics, works by composers of Kazakhstan such as Sonatas for violin and piano by G. Zhubanova and G. Uzenbaeva, Trio for piano, violin and cello by G. Zhubanova and A. Zhayym are being used.

The original works of chamber instrumental music reflect the national melody and the formative principles of kyuis. The variability of the composers' thinking is expressed in the successive alternation of various episodes. These compositions present certain ensemble difficulties in the metro-rhythmic, stroke plan, the disclosure of the author's intention, and the achievement of lyric and philosophical meditations (Trio and Sonata by G. Zhubanova). Sonata by G. Uzenbaeva was included in the program of the chamber ensembles competition within the framework of the X International Festival «Shabyt-inspiration-2007» (Astana). At the Kazakh National University of Arts, there is an increasing demand for musicians who have skills and experience of ensemble playing at a high professional level. The fact is that pianists begin to master the ensemble playing quite late, in contrast to the string players, who are associated with the accompanist from their very first steps, participate in the ensemble of violinists, cellists (in the lower grades), and later study in the orchestral and quartet classes.

For the first time, pianists begin to listen more seriously to the part of their partner in a collaborative piano class, where the role of the pianist - accompanist is relegated to the background. Only in the class of the chamber ensemble, which in the college at the Kazakh National University of Arts, according to the curriculum begins with the 3rd year, pianists and string players are acquainted with the specifics of thinking and the most important features of the ensemble's mastery. Students join rich repertoire, which, due to the limited time spent in college, remains largely unexplored. A broader and deeper approach to it takes place at the university. Unfortunately, chamber instrumental music occupies an insignificant place in the courses of musical literature and history of music. Insufficient attention is paid to it also in fundamental works and monographs on the history of Kazakh music, as well as few works that consider chamber ensemble music from a methodological point of view. All this makes it difficult to master the repertoire. The discipline «Chamber Ensemble» presupposes a certain advancement in the professional plan of both string and wind players and pianists. Students should be able to disassemble the musical material independently, learn it correctly, taking into account the strokes, dynamics, stylistic features of their performance, etc., that is, prepare for joint

music-making.

They should develop a correct understanding of the ideological and artistic foundations inherent in chamber music of various historical epochs and national schools, identifying the features of the manifestation of general patterns inherent in a particular artistic style. Pupils and students should be able to switch from solo to ensemble performance, analyze a new system of possibilities and limitations with equal identification of the creative will of several musicians and the relative constraint of each within the framework of joint play, and also understand that the artistic result is the result of the efforts not of one partner, but several. Only in a chamber ensemble there is a variability of the functions of partners, where students learn to hear the sound of the entire ensemble and their part in it, to embrace the ensemble score as a whole. The biggest difficulties are the correction of the individual characteristics of instrumentalism of each, the search for a common performing manner, the ratio of common goals and the personal initiative of partners, as well as the achievement of similarity, timbre similarity of the sound of various instruments.

Ways to achieve this similarity: unity of phrasing, identification of ink, imitation of sound with different ink. In the class of a chamber ensemble, students: a) develop the ability to distinguish between the nature of sound production and strokes in the ensemble, the ability to read the strokes in the part of any instrument and offer a variant of strokes, contrasting or identical, reading them taking into account the stylistic features of the work; b) learn to maintain a dynamic balance in the ensemble, treat dynamics differently in works of different styles, and also take into account the register differences in the sound of different instruments, look for a variety of nuance options; c) must solve tempo and rhythm issues in a new way in joint performance: develop a sense of the unity of tempo, movement, breathing, rhythmic discipline of the ensemble, pay more attention to the execution of complex rhythmic patterns, more accurately withstand durations and pauses, learn to find more subtle gradations in the game rubato. The chamber ensemble plays an important role in fostering creative discipline, personal and collective responsibility for performance, organization of students' independent work; determines an attentive attitude to the statements of colleagues, the ability to convince and listen to the ideas of partners, that is, to mutually enrich and work in a team (all this is an excellent school for understanding music and the performing process).

The chamber ensemble is one of the many types of performing arts. The purpose of the discipline is to learn the art of joint chamber music-making. In a chamber ensemble, a sense of self-control, a sense of proportion, a sense of sound perspective, a heightened attention to the polyphonic side of performance develops and increases, this is facilitated by the multi-timbral sound of music in ensembles. In joint music-making, a pianist plays an organizing role, since in the piano part – the harmonic basis of the piece, register richness, polyphonicity. The percussive nature

of sound production contributes to the identification of the rhythmic beginning, and the rhythm plays an organizing role, it helps to achieve unity and composure in the sound of the ensemble. In a sense, the role of a pianist is akin to that of a conductor, and this role increases with the increase in the number of instruments participating in joint music-making.

At the same time, the pianist's creative initiative must be combined with the strictest control over everything that happens, he must be able to use the richness and variety of resources, the great sound possibilities of a piano, and also apply them with restraint and caution. So, with all the fundamental differences in ensemble playing, the skill of a pianist should include both the skills of solo playing and mastery of the art of an accompaniment, just as the art of playing a string or a brass player in an ensemble combines a solo play with the experience of playing in an orchestral group.

Thus, classes in a chamber class help students acquire creative independence, imagination, teach them to solve artistic problems together with partners, introduce them to the treasury of chamber music, foster musical taste, broaden their horizons, and influence the formation of the artistic individuality of performers.

References:

1. Asafiev B Asaf'yev B. Russkaya muzyka XIX i nachalo XX veka. – L.: 1979. – 345 s.
2. Gotlib A. O. Iskusstvo ansamblya. // «Sovetskaya muzyka» № 2. – M.: 1967. – S. 49-51.
3. Gotlib A. O. O prepodavanii kamernogo ansamblya. // «Sovetskaya muzyka» № 5. – M.: 1960. – S. 128-129.
4. Gotlib A. O. Osnovy ansamblevoy tekhniki. «Sovetskaya muzyka» № 2. – M.: 1971. – S. 14.
5. Lidskaya S. M. Iz opyta prepodavaniya kamernogo ansamblya. «Nauchno-metodicheskiye zapiski Ural'skoy konservatorii». 1963 vyp. № 5. – Sverdlovsk. 1963. – S. 468 - 482.
6. Asaf'yev B. O muzyke XX veka. – L.: 1982. – 200 s.
7. Kamernyy ansambl'. Pedagogika i ispolnitel'stvo. – M.: 1979. Vypusk 2, M.: 1996. – 153 s.
8. O masterstve ansamblista. sb. nauch. tr. – L.: 1986 – S. 20.
9. Gotlib A. Faktura i tembr v ansamblevom proizvedenii. //Muzykal'noye ispolnitel'stvo. 1976. № 9. – M.: 1976. – S. 106-139.

Список использованной литературы:

1. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начало XX века. – Л.: 1979. – 345 с.
2. Готлиб А. О. Искусство ансамбля. // «Советская музыка» № 2. – М.: 1967. – С. 49-51.
3. Готлиб А. О. О преподавании камерного ансамбля. // «Советская музыка» № 5. – М.: 1960. – С. 128-129.
4. Готлиб А. О. Основы ансамблевой техники. «Советская музыка» № 2. – М.: 1971. – С. 14.
5. Лидская С. М. Из опыта преподавания камерного ансамбля. «Научно-методические записки Уральской консерватории». 1963 вып. № 5. – Свердловск. 1963. – С. 468 -

482.

6. Асафьев Б. О музыке XX века. – Л.: 1982. – 200 с.
7. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство. – М.: 1979. Выпуск 2, М.: 1996. – 153 с.
8. О мастерстве ансамблиста. сб. науч. тр. – Л.: 1986 – С. 20.
9. Готлиб А. Фактура и тембр в ансамблевом произведении. //Музыкальное исполнительство. 1976. № 9. – М.: 1976. – С. 106-139.

Творческий путь Садулова Исы Садуловича

Нурғалиев Е.К.

*Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, профессор
Казахский национальный университет искусств
г. Нур-Султан. Казахстан.*

Аннотация: статья посвящена моему учителю по классу флейты Садулову И.С., воспитавшему целую плеяду талантливых музыкантов исполнителей, работающих в разных творческих коллективах страны. Затрагиваются некоторые основы методологических принципов работы Садулова, легшие в основу становления флейтовой школы Казахстана.

Аңдатпа: мақала флейта сыныбы бойынша ұстазым И.С. Садуловқа арналған, ол еліміздің түрлі шығармашылық ұжымдарында жұмыс істейтін дарынды музыканттардың бірқатар саңлақтарын тәрбиелеп шығарған. Қазақстан флейта мектебінің қалыптасуына негіз болған Садулов жұмысының әдіснамалық принциптерінің кейбір негіздері қарастырылады.

Abstract: the article is dedicated to my flute teacher Sadulov I.S., who brought up a whole galaxy of talented musicians and performers working in various creative collectives of the country. Some fundamentals of Sadulov's methodological principles of work, which formed the basis for the formation of the flute school of Kazakhstan, are touched upon.

Ключевые слова: флейтовое исполнительство, жизнеописание, творческий путь.

Кілт сөздер: флейта орындау, өмірбаян, шығармашылық жол.

Keywords: flute performance, biography, creative path.

Известный исполнитель – солист оркестра ГАТОБ им. Абая и Симфонического оркестра филармонии Иса Садулович Садулов был основателем казахстанской флейтовой школы. Иса Садулов родился в 1925 году в городе Туркестан, Южно-Казахстанской области. Его родители скончались рано, поэтому Иса Садулов вырос в детском доме, в городе Ташкент. В 1939 году в Ташкенте открылась музыкальная школа, где он получил свое первое музыкальное образование по классу флейты. «В 1943 году, в жизни школы произошло важное событие: её воспитанники приняли участие в Декаде литературы и искусства средне азиатских республик в Москве. В концерте данного мероприятия участвовал и Иса Садулов. После окончания школы Иса Садулов поступает в Ташкентскую государственную консерваторию им

М. Ашрафи в класс педагога А.В. Малькеева» [1].

В студенческие годы И. С. Садулов совмещал учебу с работой. В годы второй мировой войны, с 1940 по 1945 годы он работал военным музыкантом в Одесском военном оркестре, который был эвакуирован в Узбекистан. После войны И. С. Садулов стал солистом оркестра Оперного театра Узбекистана. В 1957 году И.С. Садулов переезжает со своей семьей в город Алма-Ата. Отныне его творческая деятельность связана с оркестром ГАТОБ им. Абая и с Симфоническим оркестром филармонии им. Жамбыла.

Иса Садулович Садулов играл со многими замечательными дирижерами нашей страны: Мансуровым Ф. Ш, Дугашевым Г. Н, Островским И. З, Кажгалиевым Ш. С, Усмановым Т.С, Рудтером В.Д.

И. С. Садулов сыграл огромное количество шедевров западноевропейской, русской, советской и казахстанской музыки. Назовем некоторые из них: все симфонии и множество других произведений П. И. Чайковского, в том числе образцы оперной и балетной музыки. Его репертуар был разнопланов и широк: Л. В. Бетховен, Н. Римский-Корсаков, М. Глинка, М. Мусоргский, С. Прокофьев, С. Рахманинов, Е. Брусиловский, А. Жубанов, Г. Жубанова, Е. Рахмадиев, М. Сагатов и ряд других композиторов. Стоит отметить, что Садулову очень нравилось «Большое соло флейты» в третьем акте оперы «Аида» итальянского композитора Джузеппе Верди. Почти всю свою жизнь Иса Садулович гастролировал с симфоническим оркестром филармонии по республикам СССР.

После завершения многолетней деятельности солиста оркестра ГАТОБ им. Абая в 1960 году И. С. Садулов был приглашен для педагогической деятельности в Казахскую национальную консерваторию имени Курмангазы в качестве преподавателя на кафедру духовых и ударных инструментов. В годы трудовой деятельности в консерватории он работал с такими профессорами, как: Нусупов У. Н, Мусурманкулов Т. Б, Узбеков Т. М, Бектаев А. Б., Нуралы Т.К, Ткишев Т. Г. Одновременно он был приглашен на работу в Казахскую среднюю специальную музыкальную школу-интернат для одаренных детей им. А. Жубанова со всех областей республики. Так новым полем деятельности выдающегося казахстанского музыканта становится педагогика.

Игра И. С. Садулова отличалась выразительностью звучания, богатством тембровых оттенков и блестящей техникой. В республиканской музыкальной школе им. А. Жубанова класс педагога И.С. Садулова буквально блистал, выделяясь успехами способных учеников. Каждый ученик его класса отличался музыкальностью, красивым звучанием инструмента, сравнительно высокой технической оснащенностью. Профессиональные достоинства педагогического таланта И.С. Садулова позволили ему вести класс флейты в консерватории им. Курмангазы, откуда также вышло много талантливых исполнителей, украсивших флейтовую исполнительскую школу своим мастерством, во многих творческих коллективах страны.

Как ученику И. С. Садулова, мне хотелось бы рассказать о наиболее значительных его высказываниях и взглядах относительно игры на флейте. На первых уроках основное внимание им уделялось выработке правильных навыков постановки дыхания, амбушюра, положении корпуса и рук. Он много говорил про развитие исполнительского дыхания. При обычном дыхании время вдоха и выдоха приблизительно одинаково, а при игре на духовом инструменте требуется быстрый и энергичный вдох, а выдох бывает то равномерный, то постепенно ускоряемый, то постоянно замедляемый. Дыхание вместе с работой языка у исполнителя на духовом инструменте осуществляет те же функции, что смычок у исполнителя на струнном инструменте. Самым правильным тихим дыханием будет грудное дыхание – брюшной тип, который характеризуется таким вдохом, когда плечи не поднимаются, а шейные мышцы лишены всякого напряжения. Голова играющего должна быть повернута немного влево и слегка наклонена вперед. Стоять следовало прямо, перенося, в случае необходимости, центр тяжести тела с одной ноги на другую, сгибая их в коленях. Особое внимание уделялось штрихам. Штрих – слово немецкого происхождения. Штрихами называются знаки, стоящие под или над нотами, указывают на характер исполнения, который в тесной взаимосвязи с динамикой и продолжительностью звучания, с темпом и длительностью нот. Их можно разделить на две группы: неакцентированные и акцентированные. Неакцентированные штрихи – это легато, портато, тенуто, детаще, залигованные стаккато, тенуто стаккато, стаккато. Акцентированные штрихи – маркато, мартеле. Одним из главных требований было извлечение красивого, чистого звука. «Без полного, чистого звука не может быть и ясного, точного техничного исполнения», – говорил он. На первом этапе обучения педагог предлагал извлекать звуки, играя на одной головке флейты. В этом случае обе руки ученика поддерживает головку горизонтально, слегка прижимая ее к нижней губе. Подобное упражнение дает учащемуся возможность лучше приспособиться к размеру отверстия для вдувания и найти устойчивое, правильное положение амбушюра. Только после того, как окрепнут мышцы лица, ученик добивается правильного извлечения звука. И. С. Садулов считал необходимым с первых уроков давать начинающим флейтистам хорошие инструменты, так как это обеспечивает положительные результаты. И. С. Садулов требовал от учеников, чтобы пальцы находились в полусогнутом состоянии и располагались как можно ближе к клапанам. Он всегда подчеркивал, что ни в коем случае нельзя поднимать пальцы высоко. Очень важным было и то, что И. С. Садулов всегда говорил о том, что губы не должны слишком плотно закрывать вдувательное отверстие головки флейты, потому что «отчет получается зажатый, нечистый и звучание становится не интересным. В то же время он не разрешал оставлять большое расстояние от губ до острого края отверстия, так как это способствует возникновению

различных помех» [2]. Не зажимать мякоти губ означало для учеников держать губы свободно и без напряжений. Только тогда при игре на флейте можно достичь красоты и полноты звучания.

В целом, вопросы методики преподавания в классе флейты стоят и по сей день и не только в Казахстане, но и в других странах. Так, история флейтового исполнительства в России насчитывает около четырех веков, а задачи, позволяющие систематизировать и классифицировать школу исполнения на флейте были поставлены в XX веке. Иванов В. П. отмечает: «В 1950 году в решении кафедры деревянных духовых инструментов Московской консерватории были сформулированы следующие задачи:

а) создание учебников и учебных пособий для деревянных духовых инструментов, б) создание монографий о выдающихся русских исполнителях на деревянных духовых инструментах /дореволюционного и послереволюционного периодов/,

в) осуществить пересмотр и улучшение качества учебных программ для деревянных духовых инструментов на всех стадиях обучения /школа, училище, консерватория/».

«Пройдя значительный и непростой путь, московская школа флейты к этому периоду обрела законченный индивидуальный облик, собственную методологическую базу, и многообещающие перспективы - к сожалению, не всегда однозначные» [3].

История становления флейтовой школы в Казахстане началась сравнительно недавно и связана с именем С. Прокофьева, находившегося во время ВОВ в эвакуации в Алма-Ате и написавшего 2-ю Сонату для флейты и фортепиано. Он был разочарован, когда узнал, что в Алма-Ате не нашлось ни одного флейтиста, способного исполнить это произведение. В тоже время, класс флейты с 1932 года в стенах МузХорКомбината (Музыкальное училище им. П. И. Чайковского) вёл Степан Васильевич Смирнов. Первым выпускником класса флейты был Жолумбетов, в дальнейшем он преподавал в 5-ой музыкальной школе и был её директором. Первые выпускницы по классу флейты МузХорКомбината в 1948 году стали – Зейнеп Бакенова и Гульзейнеп Мурзахметова. В Алма-Атинской Государственной консерватории класс флейты был открыт в 1947 году. Возглавлял класс, бывший флейтист-пикколист Большого театра СССР – и. о. профессора Иван Петрович Коноплев (годы преподавания 1947-1966), выпустивший за 19 лет своей деятельности множество талантливых флейтистов. Как раз, после Коноплева И. П., его дело продолжили два замечательных флейтиста: доцент Кнителъ В.А. (годы преподавания 1966 -1987) и Садулов И. С. (годы преподавания 1964-1972).

За годы своей педагогической деятельности в музыкальной школе им. А. Жубанова выпускниками класса И. С. Садулова стали свыше 15 человек. Многие выпускники И. С. Садулова работают в ведущих коллективах

Республики Казахстан. Это лауреат международного конкурса, профессор КазНУИ (г. Нур-Султан) Кайрулла Жумакенов, солист-концертмейстер оркестра ГАТОБ им. Абая, профессор КазНУИ Еркат Нургалиев, Бекболат Байсагатов заслуженный артист Республики Казахстан и многие другие. Таким образом, прожив яркую и творческую жизнь, И.С. Садулов вырастил не одно поколение достойных музыкантов, которые будут передавать его память следующим поколениям. Иса Садулович Садулов ушел из жизни 21 октября 1989 года. Но его музыка и творчество вечны.

Список использованной литературы:

1. Нуралы Т. К. Штрихи к портретам. – Алматы: 2008. – С. 6.
2. Платонов Н. «Школа игры на флейте». – Москва: 1983. – 153 с.
3. Иванов В. П. «Истоки, формирование и развитие московской школы игры на флейте до середины XX века». Автореф. дисс. на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – М.: 2003. – 25 с.

Значение вокально-педагогической синергетики в процессе подготовки музыканта-вокалиста

Хусаинова Г.А.

кандидат педагогических наук, профессор, академик МАНПО

Капонова А.Б.,

магистр искусствоведческих наук,

Байгазинова Г.Б.,

заслуженная артистка РК

Казахский национальный университет искусств,

г. Нур-Султан. Казахстан.

Аннотация: в данной статье мы сделали попытку определения сущностной характеристики понятий «синергетика» и «вокально-педагогическая синергетика». Современные тенденции развития высшего образования, возросшие профессиональные требования к личности выпускника бакалавриата – музыканта-вокалиста усилили потребность в формировании индивидуальности бакалавров, их готовности быть яркой, самобытной креативной личностью, уникальной и неповторимой, имеющей личностно-индивидуальное воплощение, столь необходимое на сегодня в профессиональной вокальной деятельности.

Андатпа: бұл мақалада біз «синергетика» және «вокалды-педагогикалық синергетика» ұғымдарының маңызды сипаттамасын анықтауға тырыстық. Жоғары білім беруді дамытудың заманауи тенденциялары, бакалавриат – музыкант-вокалист түлегінің жеке басына қойылатын кәсіби талаптардың артуы бакалаврлардың жеке басын қалыптастыру қажеттілігін, олардың жарқын, ерекше шығармашылық тұлға болуға, ерекше және қайталанбас жеке тұлға болуға дайындығын арттырды, бүгінгі таңда кәсіби вокал қызметінде қажет.

Abstract: in this article, we have attempted to define the essential characteristics of the concepts of «synergetics» and «vocal-pedagogical synergetics». Modern trends in the development of higher education, increased professional requirements for the personality of a bachelor graduate - a musician-vocalist have increased the need for the formation of the individuality of bachelors, their willingness to be a bright, original creative personality, unique and inimitable, having a personal and individual embodiment, so necessary today in professional vocal activity.

Ключевые слова: вокально-педагогическая синергетика, профессиональная вокальная деятельность, профессиональное образование образование.

Түйін сөздер: вокалдык-педагогикалык синергетика, кәсіби вокалдык қызмет, кәсіби білім.

Keywords: vocal-pedagogical synergetics, professional vocal activity, professional education.

Для современного этапа социального и культурного развития Казахстана характерны радикальные политические и экономические преобразования, оказывающие влияние на все стороны общественной жизни. Сегодня обществу нужен не только владеющий основами профессионального мастерства специалист, но и человек, личностно включённый в профессию, обладающий широким кругозором, большим диапазоном эмоциональных реакций, несущий в себе привлекательный для людей гуманистический идеал творческого и образовательного процесса. Он должен уметь выбирать способы мышления и действия, направленные на сохранение и развитие гуманистической культуры, а также стать неповторимой, уникальной личностью в сфере своей профессиональной вокальной деятельности, в том числе оперной.

Опера соединила в себе многие виды искусства: музыку, пение, драму, танец, изобразительное искусство. Нет второго жанра в сценическом искусстве, который был бы столь многогранен по своим возможностям эмоционального и эстетического воздействия на зрителя. Без преувеличения можно утверждать, что сегодня опера является наиболее востребованным способом репрезентации классического искусства [1]. Требования, предъявляемые к оперному певцу на современном этапе развития образования, предусматривают индивидуально творческий подход к его профессиональной подготовке, который обеспечивает овладение специальностью на личностном уровне. При этом можно не только выявлять наличие специальных способностей, но и формировать творческую индивидуальность, создавая для него такую среду, в которой бы он мог с учётом своеобразия своего характера строить особую систему профессиональной деятельности певца.

На протяжении своей многовековой истории опера привлекала внимание многих специалистов гуманитарного знания. Вопросы теории, истории оперного искусства изучались такими учеными, как: А. Аберт, М. Аполонио, Б. Асафьев, Л. Бианкони, А. Блис, Э. Бюкен, С. Ворстхорн, А. Гозенпуд, Г. Горович, Д. Граут, Д. Донати-Петтени, М. Друскин, Е. Дуков, К. Ирд, Д. Кимбелл, В. Конен, И. Константинова, Г. Кречмар, Д. Лебедев, А. Лесс, Т. Ливанова, М. Львов, Г. Маркези, М. Нестьева, Г. Никольская, Ф. Пальмеджи,

А. Парин, Ф. Пастура, Н. Пиротта, Г. Поляновский, А. Преснякова, М. Робинсон, Р. Розанд, В. Семенов, М. Скотт, А. Сохор, В. Стасов, Л. Тарасов, В. Тимохин и т.д. [1,4,5,7,9]. Ценные сведения и мысли об опере можно найти в работах философов и писателей, таких как: Д. Байрон, М. Бахтин, Б. Брехт, Ф. Верфель, Ф. Ницше, Р. Роллан, Ж. Ж. Руссо, Р. Л. Стивенсон, М. Твен, Б. Шоу [1,2,6,8]. Изучением казахской оперы занимались Л. И. Гончарова, Н. Кетегенова, Т. Джумалиева, С. Аябекова, У. Джумакова, А. Омарова, Т. Егинбаева, обобщением этого направления стали фундаментальные труды С. А. Кузембаевой [11].

Современная ситуация в области культуры и искусства показывает, что не всегда талантливый музыкант, обладающий значительным интеллектом и широкой образованностью, успешно окончивший творческий вуз, оказывается готов к профессиональной деятельности. Для молодого специалиста проблема самореализации и самоактуализации сегодня связана не только с уровнем его музыкально-творческого потенциала, но и с умением выстоять на рынке труда, доказать свою профессиональную пригодность, оказаться полезным и значимым в творческо-созидательной деятельности. Всё это свидетельствует о необходимости выработки новых подходов к процессу подготовки вокалистов.

Степень научной разработанности проблемы определяется фундаментальными исследованиями в области музыкального творчества, вокальной педагогики и психологии, теории профессионального образования (В. А. Багадуров, Д. Л. Аспелунд, Л. Б. Дмитриев, М. Львов и др.) [1,4,5,7,9].

Необходимость нашего исследования обусловлена тем, что в искусствоведческой и психолого-педагогической литературе изучению проблем синергетически направленной подготовки вокалистов не уделяется достаточно внимания. Активно изучаются особенности вокального исполнительства, исследуются специфические творческие процессы воплощения художественного замысла, интерпретации музыкальных произведений. Однако проблемы подготовки оперных певцов, особенно теоретические и методические аспекты их профессионального становления в учебных заведениях нашей страны, изучены недостаточно. Одной из работ казахстанских авторов является диссертационное исследование Т. Забировой «Новые парадигмальные основы формирования певческого голоса в контексте оперной культуры Казахстана» [12]. Особую актуальность приобретают вопросы сущности и специфики художественно-творческой деятельности вокалиста, синергетики выразительных средств театрального и музыкального искусств в вокальном исполнительстве, особого характера его подготовки в системе бакалавриата, основанного на синергетическом, междисциплинарном подходе.

Синергетический подход позволяет обеспечить инновационный подход в системе вокальной подготовки, полноту и высокое качество предметных знаний в области вокального искусства, профессиональное становление

и профессиональную адаптацию будущего специалиста через различные учебные дисциплины с учетом их междисциплинарных связей. Реализация синергетического подхода в деятельности преподавателей, работающих в системе вузовской вокальной подготовки специалистов в системе бакалавриата проявляется в обновлении содержания, методов и форм обучения с учетом таких факторов, как открытость, самоорганизация, саморазвитие, креативность и нелинейность мышления, управление и самоуправление и другие. Условия реализации синергетического подхода в педагогической деятельности, включают в себя:

- взаимодействие и взаимообмен педагога с окружающей профессиональной средой;
- активность, характеризующуюся проявлением инициативы у преподавателей, стремлением к самосовершенствованию, самореализации, повышению эффективности системы вокальной подготовки;
- свободу выбора;
- студентоцентрированную направленность музыкально-образовательного процесса;
- ориентацию педагога на цели профессионального саморазвития, развития личности студента, формирование его ценностных ориентаций и другое;
- изменение отношений в педагогической системе между преподавателем и студентом-вокалистом, которые могут развиваться только в системе диалога и сотрудничества.

Теоретическая модель профессиональной деятельности преподавателя вуза на основе синергетического подхода включает в себя процесс взаимодействия основных компонентов музыкально-образовательного формирования профессионального вокалиста: принципы – цели – содержание – методы – формы – средства.

В качестве основы модели могут быть избраны принципы синергетики: гомеостатичности, иерархичности, нелинейности, неустойчивости, не замкнутости, динамической иерархичности, наблюдаемости, самоактуализации. Основным критерием эффективности деятельности преподавателя вуза в системе вокальной подготовки на основе синергетического подхода является его стремление к продвижению на более высокий уровень своей деятельности, характеризующийся как высокий уровень профессиональной активности и самоорганизации.

Термин «синергетика» происходит от греческого «synergeia» «содружество», «сотрудничество» и акцентирует внимание на согласованности взаимодействия частей при создании вокально-педагогической синергетики как единого целого. Научно-понятийный подход к рассматриваемой проблеме имеет отражение в различных рода энциклопедических, специальных изданиях. Так,

в «Большом энциклопедическом словаре» понятие «синергетика» определяется как «научное направление, изучающее связи между элементами структуры (подсистемами), которые образуются в открытых системах благодаря интенсивному (потокосому) обмену веществом и энергией с окружающей средой в неравновесных условиях [3]. Философский словарь содержит более развернутое определение: «Синергетика – современная теория самоорганизации, новое мировидение, связываемое с исследованием феноменов самоорганизации, нелинейности, неравновесности, глобальной эволюции, необратимости времени, неустойчивости как основополагающей характеристики процессов эволюции» [14]. По определению толкового словаря русского языка синергетика – это «наука, изучающая явления синергизма», а «синергизм – комбинированное действие компонентов самоорганизующейся системы; научная концепция целостного восприятия мира и отдельных систем» [15]. В словаре современной западной философии «синергетика» трактуется как «междисциплинарное направление научных исследований, возникшее в начале 70-х годов и ставящее в качестве своей основной задачи познание общих закономерностей и принципов, лежащих в основе процессов самоорганизации в системах самой разной природы: физических, химических, биологических, технических, экономических, социальных» [16]. Такое же понимание рассматриваемого термина предложено Ю. Л. Климонтовичем: «Синергетика – не самостоятельная научная дисциплина, но новое междисциплинарное научное направление; цель синергетики – выявление общих идей, общих методов и общих закономерностей в самых разных областях естествознания, а также социологии и даже лингвистики; более того, в рамках синергетики происходит кооперирование различных специальных дисциплин» [10]. В Большом современном толковом словаре русского языка приводится следующее определение: «Синергетика – научно-философский принцип, рассматривающий природу, мир как самоорганизующуюся комплексную систему» [17]. В научной литературе также найдено определение, предложенное Г. Хакеном. Синергетика, по его мнению, – это «совокупный коллективный эффект взаимодействия большого числа подсистем, приводящий к образованию устойчивых структур и самоорганизации в сложных системах» [13]. По нашему мнению, синергетика входит в универсальную методологическую парадигму, относящуюся к тем областям знания, где изучаются сложные системы, явления самоорганизации, и представляет собой единый междисциплинарный подход к исследуемому процессу вокально-педагогической синергетики в ходе подготовки музыканта вокалиста.

В нашем случае, мы вели научный поиск оптимальной системы вокальной подготовки в системе высшего образования, учитывающей интересы выпускников, которая должна решить вопрос о том, каковы те качества, которые должен формировать университет искусства у своих студентов. В равной мере студент-вокалист, особенно оперного направления подготовки,

должен понимать, каковы те качества, которые он должен культивировать в себе в период обучения в вузе? Всё это обусловлено комплексом задач, стоящих перед выпускниками-вокалистами. Действительно, какова бы ни была его личная образовательная траектория, в каких бы рамочных условиях ни происходило его обучение, по окончании вуза всем молодым специалистам приходится решать однотипные задачи: найти работу, адаптироваться в коллективе, сделать первые карьерные шаги на оперной сцене. Например, с учетом условий оперного театра, очевидно, что высшее образование не может дать человеку всех знаний, которые будут необходимы ему в течение долгой профессиональной жизни. С точки зрения работодателя (руководство оперного театра) высшее образование должно формировать те качества специалиста, которые сделают его конкурентоспособным на рынке труда, поскольку конкурентоспособность на оперной сцене тесно связана с личными профессиональными качествами работающих на ней людей. К тому же вопросу приводит более частная, но от этого не менее важная потребность в расширенном воспроизводстве системы высшего образования близкой к оперной сцене. Известно, что профессиональный рост оперного певца носит временной характер, поэтому высшая школа должна передать студенту такой объем профессионально-исполнительских знаний, умений и навыков, который был бы достаточен в начале трудовой деятельности. Как для оперного театра (своеобразного творческого «производства»), так и для высшей школы гораздо более важными являются универсальные и долгоживущие умения и навыки само обучаемости как предполагаемого результата в Болонской образовательной системе, которые будут полезны в самых разных сферах профессиональной деятельности вокалиста в течение длительного времени. Выпускник – вокалист работать на данном производстве не готов, зачастую по элементарной причине незнания полной оперной партии. Почему? Один из возможных ответов на него может быть сформулирован отсутствием элементов вокально-педагогической синергетики, новой парадигмы результатов образования, связанной с так называемыми ключевыми компетенциями, некоторой разрозненностью изучаемых дисциплин, составляющих типовой учебный план ГОСО специальности «Вокальное искусство», не рассчитанных на профессиональное взаимодействие.

Не раскрывая подробно смысл этого понятия, скажем в общем плане, что ключевые профессиональные компетенции опираются на универсальные творчески исполнительские знания, умения, на обобщенный опыт творческой деятельности будущего оперного певца и т.п.

Ключевыми профессиональными компетенциями будущего оперного певца являются:

- 1) ценностно-смысловая;
- 2) общекультурная;

- 3) учебно-познавательная;
- 4) информационная;
- 5) коммуникативная;
- 6) вокально-исполнительская;
- 7) личностная (самосовершенствование и само обучаемость).

Данные ключевые профессиональные компетенции являются основным аспектом вокально-педагогического синергетического (междисциплинарного) подхода.

Для преподавателя конкретной профессиональной дисциплины, в нашем случае комплекса профилирующих дисциплин (специальности, оперного класса, сценического движения, актёрского мастерства и т.д.), встает естественная двусторонне ориентированная задача: создать возможно более эффективные методы формирования ключевых компетенций посредством изучения «ключа» их взаимодействия и выявить те ограничения, которые налагает процесс изучения специальных дисциплин на возможности формирования ключевых профессиональных компетенций, свидетельствующих о целостности высшего вокального образования, Будущий оперный певец, должен усвоить определенный объем информации, которые характеризуют носителей осваиваемой профессии, и «присвоить» их себе, т.е. сделать их своими личностными и профессиональными свойствами.

Список использованной литературы:

1. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. – М.: 1978. – 386 с.
2. Асафьев Б. В. Избранные труды в пяти томах. – М.: 1952-1957. – С. 250.
3. Бояджиев Г. Н. Душа театра. – М.: 1974. – 366 с.
4. Брусиловский Е. Б. Клавиры оперы «Кыз Жибек». – Алматы: 1981. – С. 17.
5. Вербовая Н. П., Головина О. М., Урнова В. В. Искусство речи. – М.: 1977. – 277 с.
6. Ворожбитов А.А. Теория текста. Антропоцентрическое направление. – М.: 2014. – 368 с.
7. Жезлова С. А. Модерация как инновационная форма повышения квалификации учителей //Дисс .. канд. пед. наук. – Ярославль. 2002. – 25 с.
- Жұмалиев Қ. Әдебиет теориясы. – Алматы : 1963. – 247 б.
8. Игнатова В.А. Теория информации и передачи сигналов. – М.: 1995. – 280 с.
9. Климонтович Ю. Л. Турбулентное движение и структура хаоса. Новый подход к статистической теории открытых систем. – М.: 2010. – 322 с.
10. Лекторский В.А. Субъект, объект, познание. – М.: 1981. – 358 с.
11. Забирова Т. Новые парадигмальные основы формирования певческого голоса в контексте оперной культуры Казахстана. //Автореф. дисс. на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – Алматы:2010 – 25 с.
13. Хакен Г. Синергетика. – М.: 1980. – 406 с.
14. [Http://www.edudic.ru/search/](http://www.edudic.ru/search/)
15. [Http://tolkslovar.ru/s20321.html](http://tolkslovar.ru/s20321.html)
16. <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/modern-western-philosophy/articles>.
17. <https://slovar.cc/rus/tolk/103006.html>.

The special role of instruments and instrumental music in the life of Kazakhs

Musayeva Kenzhegul

Associate Professor of the department «Kobyz, and Russian folk instruments»

Nur-Sultan city. Kazakhstan.

Abstract: the article considers that ancient Kazakh musical instruments are not just material monuments, but carry important information about the history, philosophy, psychology, and culture of the Kazakh people. According to the Kazakhs, instruments are carriers of the world order, playing them maintains the balance of cosmic forces. Saturating everything around with streams of life-giving energy, the tools ensure the development of all living things, heal the living beings of this world and give untold pleasure to people. They are able to expose a lie, convey any information «without words», and soften the heart of man and animal. Playing the instruments is a sacred rite, it has an impact on a person and on the Cosmos, and therefore it is a necessary component of vital rituals

Аңдатпа: мақалада қазақтың көне музыкалық аспаптары жай ғана материалдық ескерткіштер емес, қазақ халқының тарихы, философиясы, психологиясы, мәдениеті туралы маңызды мағлұматтар беретіні қарастырылады. Қазақтардың пайымдауынша, аспаптар әлемдік тәртіптің тасымалдаушысы, оны ойнау ғарыштық күштердің тепе-теңдігін сақтайды. Айналадағының барлығын өмірлік қуат ағынымен қанықтыратын құралдар барлық тіршілік иелерінің дамуын қамтамасыз етеді, осы дүниедегі тірі жандарды емдейді және адамдарға шексіз ләззат береді. Өтірікті әшкерелеуге, кез келген ақпаратты «сөзсіз» жеткізуге, адам мен жануардың жүрегін жұмсартуға қабілетті. Аспаптарда ойнау – қасиетті ырым, ол адамға және ғарышқа әсер етеді, сондықтан ол өмірлік рәсімдердің қажетті құрамдас бөлігі болып табылады.

Аннотация: в статье рассматривается что древние казахские музыкальные инструменты являются не просто материальными памятниками, а несут важную информацию об истории, философии, психологии, культуре казахского народа. По представлениям казахов, инструменты – носители мирового порядка, игра на них поддерживает равновесие космических сил. Насыщая все вокруг потоками жизнетворящей энергии, инструменты обеспечивают развитие всего живого, лечат живые существа этого мира и даруют несказанное наслаждение людям. Они способны изоблечь ложь, передать «без слов» любую информацию, размягчить сердце человека и животного. Игра на инструментах – священнодействие, она оказывает влияние на человека и на Космос, а потому она необходимый компонент жизненно важных обрядов.

Түйінді сөздер: музыкалық аспаптар, дәстүр, музыка, қобыз, жетіген, аңыз.

Keywords: musical instruments, tradition, music, kobyz, zhetigen, legend.

Ключевые слова: музыкальные инструменты, традиция, музыка, кобыз, жетиген, легенда.

Since ancient times, music has permeated life from birth to death. The special role of instruments and instrumental music in the life of Kazakhs is reflected in the history of ancient myths and legends. «Musical myths and legends, which are an integral part of the traditional religious system, place the Musical Instrument at the highest level of the universe, the creator and bearer of the cosmic order, the conductor of pure energies that unite the Cosmos, Nature and Man into a harmonious whole». Therefore, ancient Kazakh musical instruments are not just material monuments. According to the Kazakhs, tools maintain the balance of cosmic forces. Saturating everything around with streams of life-giving energy, the tools ensure the development of all living things, heal creatures of this world and give untold pleasure to people. Instruments – sacred horses – mediators – deliver the shaman to any of the parallel worlds, and there they carry the soul of the attentive listener. They are able to expose a lie, convey any information «without words», and soften the heart of man and animal. Playing instruments is a sacred rite, it has an impact on a person and on the Cosmos, and it includes a component of vital rituals. The ancient religious attitude to the instrument and music has always been preserved, which determined the highest spiritual level of musical art and the especially respectful, reverent attitude of the Kazakhs to instruments. For example, ordinary people did not dare to touch the shaman kobyz. And until now, this gene code determines the attitude towards music. Kazakh musical instruments, which are the keepers of the history and wisdom of the Kazakh people, have come down to us from time immemorial, they were passed down from generation to generation. In ancient times, musical instruments were made from various types of wood, plants, leather, animal bones and horns, and other materials. Sometimes images of tools can be found in the notes of travelers and scientists who have visited the Kazakh steppes. Many names of ancient instruments are found in ancient Türkic written monuments of the 7th-13th centuries. For example, in the poem of ethical-didactic content by Yusuf Balasagunsky «The Science of How to Become Happy» (11th century) it says: «built by kokradi urdi navbat tuvi» (thunder rumbled, it struck the guard drum). On the other hand, the Sutra «Golden Shine» in the ancient Uigur language says: «nomluy kovruquq toqip nomluy labajiy urup» (blows on the drill drum, blowing into the drill pipes). Divani lugat at Turk «there are several musical instruments that were known to the Turks» – kywpyk or tomyk (tambourine-type instrument), product (signal drum), tukh (signal drum). the great medieval Arab-Muslim philosopher Al-Farabi mentions sybyzgy, dombra, syrнай, kerney, kobyz, kanun, ud, cymbal, tambur, rabab; percussion instruments dabyл, dangyr.

«Folk musical instruments are traditionally used by the people instruments

of sound creativity and their music. Musical instruments reflect a complex system of figurative and sound representations of the people and the era, being a special kind of material monument of traditionally unwritten music... Folk musical instruments are a phenomenon of the spiritual culture of the people. They are closely related to his life, way of life, economic life, beliefs, ceremonies, holidays, rituals, other types of folk art ... A musical instrument, moreover, is at the same time a phenomenon of material culture. The material from which it is made, design, shape, storage method are closely related to the traditions of material production», – this is how the famous scientist IV Matsievsky characterizes folk musical instruments. According to this definition, a musical instrument is not only something that has musical and aesthetic characteristics and is used in musical and artistic practice, but also any sound instrument created by the people for specific purposes. Each instrument had its own purpose, was widely used in folk life and was associated with a specific activity of people. In the past, the Kazakhs had many different musical instruments. Of these, only a small number were used in musical life, the rest of the instruments were associated with hunting and military operations. So, for example, kerney, muyiz syrнай, dabyл, dauylpaz, shyndauyl and others, which were distinguished by loud sound, were used to give signals. In addition, the so-called decoys – buyshak were used for hunting. The sound of this instrument resembled the cry of a maral, so hunters used it to lure the animal.

In the study of ancient musical instruments, special merit belongs to B. Sarybaev. Summarizing oral, literary and written archival materials, he described many of the disappeared instruments. Moreover, B. Sarybaev reconstructed these instruments based on the stories of aksakals. Nowadays, improved musical instruments have found a second life and sounded again in orchestras of folk instruments, folklore ensembles.

Kazakh folk musical instruments are divided into three groups: chordophones, aerophones and membrane-idiophones. Chordophones (stringed instruments) include: dombra, sherter, zhetygen (spike) and kyl kobyz (bowed); the group of aerophones (wind instruments) are: sybyzgy, saz syrнай, skirik, muyz syrнай, kos syrнай, kamys syrнай, kerney; Membrane-idiophones include dabyл, dangyra, dauylpaz, shyndauyl, kepshik, asatayak, tastuyak, konyrau; a special type of instrument is shakobyz, which combines the features of wind and plucked instruments. The origins of some of these instruments are legendary.

For example, the legend about kyl kobyz says: «When Korkyt was 20 years old, in a dream a man in white clothes appeared to him and said that his age was short, only 40 years old. Korkyt decided to seek immortality. He sat down on the Zhelmai camel, fast as the wind, and set off on a long journey. On the way I met people who were digging something. When Korkyt asked what they were doing, they answered: «A grave for Korkyt. Feeling that these places were disastrous for him, he went on. So he traveled all four corners of the world, but everywhere a

dug grave was waiting for him. Korkyt returned to the center of the earth, to the shores of his native Syr Darya and, having made the first kobyz, covered it with the skin that Zhelmai had sacrificed. He spread a carpet on the waters of the river, and, sitting on it, began to play the kobyz day and night. Korkyt's game attracted all earthly creatures – flying birds, running animals, trying to get to him through the sands and people. Everyone, in whom there was life, sat on the shore and listened to kobyz. Death also came to take Korkyt's soul, but he continued to play. And while Korkyt's kobyz was singing, Death was powerless, she did not have the strength to take someone from this world. But one day Korkyt, tired, nevertheless fell asleep, then death, taking the form of a snake, stung him. But he did not die at all, and neither alive nor dead became the Lord of the lower waters, and helps all shamans to do good to people».

The origin of zhetygen (literally: seven singing strings) is explained by the following legend: «In ancient times, an old man lived in one aul. He had seven sons. One cold winter, because of jute, people were left without food, and grief settled in the old man's house. One death after another took away all the sons. After the death of the eldest son Kania, the grief-stricken old man gouged out a piece of dried wood, pulled a string on it and, placing a stand under it, performed the kyui «Karagym». After the death of Torealm's second son, the old father pulls on the second string and improvises the kyu «Kanat son», to the third son of Zhankelda he composes the kyu «Kumarym», the fourth to Beken is dedicated to the kyu «From Soner», to the fifth son Hauas he composes «Bakyt koshti», the sixth son of Zhulzar – «Kun tutyldy». After the loss of the last, the youngest son of Kiyas, the old man pulls on the seventh string and sings the kyui «Zhety balamnan aiyrlyp kusa boldym».

Stringed bowed instruments Yyl Kobyz are the most ancient musical instrument, the ancestor of all European bowed stringed instruments (violin, cello, etc.). It is made from a whole piece of wood, the lower part is covered with a leather membrane, the neck is curved (arched), on which two strings of untwisted horsehair are pulled. A bow-like bow is used. Metal rings, bells, plates are suspended on the tool head. Sometimes the body was inlaid with bone, and a mirror was installed inside the open part. (It is interesting to note that in the shamanic tradition this mirror was not called Aynu, as it is usually translated, but Koruish, that is, something that must be looked at or something to look out for (for example, a disease, methods of its treatment). materials available to the nomad (wood, metal, leather, bone, hair). In its design, it combines the typical features of all groups of instruments – bowed strings, percussion (membrane), self-sounding (pendants) and winds (method of harmonious playing), respectively, synthesizes and all ways of playing various instruments.

Mukhambetova writes about the peculiarities of kyl kobyz: «The instrument is an orchestra with an exceptional wealth of timbre possibilities. The ideal

embodiment of the archaic concept of a musical instrument as a universe. Its sound has magical power, its music is sacred. In the tradition, bakhshy and zhyrau were used to accompany epic legends». There was also a variety of kobyz – nar kobyz («nar» means male camel). Nar kobyz was large, almost human-sized. Music was performed on it; it was used only for ritual purposes. For household, i.e. for non-ritual music making, there were simple varieties of kobyz – smaller in size and without pendants. Folk musical instruments express the «spirit of the people», organizing the inner spiritual support of a person, affirming his national self-identification in the context of the globalization of the world. In the global community, the problem of studying and preserving the cultural national heritage is being actualized. Preservation of ethno cultural diversity, dialogue and interaction of unique national traditions are the basis for the civilizational stability of humanity and its evolutionary cultural potential.

References:

1. Mukhambetova A., Amanov B. Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i KHKH vek. – Almaty, 2002. – S. 106-111.
2. Matsiyevskiy I. V. Formirovaniye sistemno-etnofonicheskogo metoda v organologii. // Metody izucheniya fol'klora. – L.: 1983. – S. 59 - 61.
3. Raimbergenov A., Amanova S. Күй қайнары. – Alma-At., 1990. – Б. 28.
4. Bakhman V. Sredneaziatskiye istochniki o rodine smychkovykh instrumentov // Muzyka narodov Azii i Afriki. Vyp.2. – M.: Sovetskiy kompozitor, 1972. – B. 349-373.
5. Omarova G. Kыл-kobyz v tipologii muzykal'nykh instrumentov mira // Kurmangazy i traditsionnaya muzyka na rubezhe tysyacheletiy. Materialy mezhdunarodnoy konferentsii. – Almaty, 1998. – B.148-157

Список использованной литературы:

1. Мухамбетова А., Аманов Б. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: 2002. – С. 106-111.
2. Мациевский И. В. Формирование системно-этнофонического метода в органологии. // Методы изучения фольклора. – Л.: 1983. – С. 59 - 61.
3. Раимбергенов А., Аманова С. Күй қайнары. – Алма-Ата: 1990. – Б. 28.
4. Бахман В. Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов // Музыка народов Азии и Африки. Вып.2. – М.: 1972. – Б. 349-373.
5. Омарова Г. Кыл-кобыз в типологии музыкальных инструментов мира // Курмангазы и традиционная музыка на рубеже тысячелетий. Материалы международной конференции. – Алматы: 1998. – Б.148-157.

Вопросы исполнительства и интерпретации на примере творчества Альберто Джинастера: соната для гитары соло ор.47

Аристанов К.К

*магистр искусствоведческих наук, старший преподаватель
Казахского национального университета искусств
г. Нур-Султан. Казахстан.*

Аннотация: в статье приведен тщательный и детальный анализ сонаты для гитары соло. Соната для гитары является ярчайшим примером использования аргентинской народной музыки в творчестве Джинастеры. Он сочетал современные композиционные методы с сильным ритмом, характером и врожденной страстью к аргентинской народной музыке, результатом чего стал его особый стиль. Взяв музыкальные традиции *andino* и *criollo*, композитор использовал разнообразные народные элементы и существенные различия между этими традициями, как дальнейший источник вдохновения для создания музыкальной напряженности в Сонате для гитары.

Аңдатпа: мақалада гитаралық солоға арналған сонатаның толық және егжей-тегжейлі талдауы берілген. Гитара соната – Джинастераның шығармаларында аргентиналық халық музыкасын қолданудың ең айқын мысалы. Ол қазіргі композициялық техниканы күшті ырғақпен, мінезімен және туа біткен құмарлықпен біріктірді, нәтижесінде оның ерекше стилі пайда болды. Музыкалық андино мен криоллоның дәстүрлерін ескере отырып, композитор гитараға арналған Сонатада музыкалық шиеленіс тудыру үшін әр түрлі халықтық элементтер мен осы дәстүрлер арасындағы елеулі айырмашылықтарды қолданды.

Abstract: The article provides a complete and detailed analysis of the sonata for guitar solo. The guitar sonata is the clearest example of the use of Argentine folk music in the works of Ginastera. He combined modern compositional techniques with a strong rhythm, character and innate passion, resulting in his unique style. Taking into account the traditions of musical *andino* and *criollo*, the composer used significant differences between different folk elements and these traditions to create musical tension in the Sonata for guitar.

Ключевые слова: А. Джинастера, соната, гитара, народная музыка, ритм, аккорд, традиция.

Түйінді сөздер: А. Джинастера, соната, гитара, халық музыкасы, ырғақ, аккорд, дәстүр.

Keywords: A. Ginastera, sonata, guitar, folk music, rhythm, chord, tradition.

Соната для гитары была написана по заказу бразильского гитариста Карлоса Барбоса-Лима и Роберта Биэлека – гитариста из Вашингтона, для празднования 25-летия Дисконтного Магазина Музыка и Книги. Джинастера сочинял эту работу в Женеве в течение лета 1976 г., и его мировая премьера состоялась 27 ноября того же года в аудитории университета Джорджа Вашингтона, под покровительством Вашингтонского Общества Исполнительских искусств, и была исполнена гитаристом Барбосой-Лимой, которому и была посвящена эта работа. Европейская премьера состоялась 20 мая 1977 г. в серии концертов, посвященных Королеве Мэри-Хосе в Мериленде, в Женеве, тем же исполнителем.

Соната для гитары является ярчайшим примером использования аргентинской народной музыки в творчестве Джинастеры. Особая сущность

аргентинской музыки не вызывает сомнений в поразительном современном музыкальном языке Джинастеры. Он ярко использует Аргентинскую народную музыку во многих своих ранних работах. Начиная со Струнного квартета №1 op.20 (1948), Джинастера перемещается от объективного национализма к субъективному национализму, преобразовывая народные элементы с воображением и вдохновением. Это является изменением от откровенного использования народных элементов к более возвышенному подходу, а также он все чаще использует додекафонические и серийные методы. Он сочетал современные композиционные методы с сильным ритмом, характером и врожденной страстью к аргентинской народной музыке, результатом чего стал его особый стиль. С 1958 г. Начиная со Струнного квартета №2 op.26 (1958), стиль Джинастеры развивается до стиля, который он назвал нео-экспрессионизм, продолжая использовать его собственный «воображаемый фольклор», в комбинации с более продвинутыми современными композиционными техниками.

Сам Джинастера перечислил три постоянных особенности во всех его работах:

Возвеличивание лиризма;

Использование сильных ритмов, взятых из мужских танцев;

Определенный экспрессионистский колорит.

Таким образом, он стремится вызвать почти волшебную атмосферу. Все эти особенности ясно представлены в Сонате для гитары. Сформированный в 1976 году зрелый стиль Джинастеры – это смелая и образная работа, требующая большой виртуозности исполнителя, и требующая многих специальных изобретательных эффектов. Пьеса разделяет формальные особенности со многими из ранних работ Джинастеры, особенно с Фортепианной Сонатой №1 op. 22 (1952), Струнным квартетом №1 и Концертом для фортепиано №1 op. 28 (1961). Каждое из этих сочинений состоит из четырех частей, схема которых почти идентична. Первая часть – энергичное вступление. Вторая часть – быстрое скерцо в размере 6/8, обычно начинающееся и заканчивающееся пианиссимо, мистическое воскрешение «Вечерней музыки» Джинастеры. Следует отметить, что заключительные такты второй части Сонаты для гитары почти идентичны таковым из вторых частей Фортепианной Сонаты №1 и Струнного квартета №1. Третья часть – свободная и лирическая рапсодия, отмеченная контрастом по отношению к ведущим ритмам остальных частей. Наконец, заключительная часть – быстрая токката, основанная на ритмических особенностях *malambo*. Гармонические элементы, используемые в Сонате для гитары также типичны для зрелых работ Джинастеры. Его нео-экспрессионистская идиома основана на очень свободной и выразительной атональности. Часто употребляется квартовая гармония, которая, возможно, была частично вдохновлена настройкой гитары. Джинастера также включает

додекафонические ходы очень свободным способом, избегая строгих последовательных методов. Двенадцати тоновые ходы используются, чтобы создать короткие мелодические сегменты или короткие гармонические блоки.

Соната для гитары соло op.47

I часть сонаты называется *Esordio* (от исп. «начало» или «первая партия»). Испанским эквивалентом этого слова является *exordio*. С этим термином обычно сталкиваются в литературном, а не музыкальном контексте, часто в более определенных значениях, таких как: начало, вступление, преамбула литературной работы; особенно начало ораторской беседы, которая предназначена, чтобы стимулировать внимание и энтузиазм слушателей. Последняя интерпретация дает этой части надлежащий смысл силы тяжести и структурной важности для всей сонаты, усиливая собственное описание Джинастеры первой части как «торжественной прелюдии».

Гитара, будучи главным инструментом *ciollo*, несет в себе широкое фольклорное значение, определенную историю. Звук гитары являлся неким присутствием фольклора в музыке Джинастеры почти с самого начала. Например, *malambo op.7* (1940) для фортепиано соло, начинается с открытых струн гитары e-a-d-g-b-e. Это звучало так же, как если бы гитарист проверял свою настройку, прежде чем начать пьесу. Этот гитарный аккорд, основанный на настройке инструмента, неоднократно появляется в обычной и транспонированной форме, как подпись во многих пьесах Джинастеры.

Джинастера использует этот аккорд на открытых струнах, как пункт отправления для выбора частях произведения. Второй аккорд изменен, для того, чтобы стать прекрасным квартовым аккордам e-a-d-g-c-f, и таким образом ноты До и Фа также выступают как важные опорные точки. Вторую фразу продолжает измененный квартовый аккорд e-a-d-g-c#-f#. В этом случае Джинастера расширяет аккорд; ясно, что Фа # и До # выбраны, чтобы соответствовать квартовой гармонии. Они также будут служить важными опорными центрами в Сонате позже.

В общей форме первой части АВА'В' народные элементы гитары *ciollo* преобладают в первом разделе. В манере, типичной для начала народной пьесы представлен простой ряд аккордов, тем не менее, как отмечено выше, эти аккорды созданы самим Джинастерой, а не взяты из народной музыки. В остальной части первой страницы звучит квартовая последовательность звуков, которая движется от самого низкого до почти самого высокого звука инструмента. Джинастера использует «свистящий звук» несколько раз в этом разделе, чтобы сделать его нужно быстро скользить, перемещая ноготь правой руки. Это намек на ранее упомянутый пищащий звук, производимый гаучо ладонью руки на струнах гитары, прием может быть непопулярным у более ингибированных классических гитаристов.

Основная часть народного *ciollo* – это впечатление, произведенное

необъятностью пейзажа пампасов. Один из самых внушительных и знаменитых образов – вечернее небо и чистый сухой воздух в месте без искусственного освещения. Джинастера с удивлением обращается к «un cielo diafano» – буквально «прозрачные небеса». Это образ сформирован прошлым фольклорным влиянием взаимодействия тени и света, ночного и волшебного окружения, динамических контрастов, отдаленных танцев, сюрреалистических впечатлений Джинастеры, поскольку так он описывает Скерцо – вторую часть Сонаты. Это воскрешение волшебного ночного окружения, любимое изображение Джинастеры, конечно обязано «Вечерней музыке» Бартока, перевезенной из восточной Европы в центральную Аргентину.

Scherzo представляет собой ритмичную энергию мужских танцев гаучо в размере 6/8 и ведущие ритмы, типичные для гитарной музыки criollo. В конце Scherzo Джинастера использует короткую мелодию, взятую из музыки «Sixtus Beckmesser» из оперы Рихарда Вагнера «Мейстерзингеры».

Третья часть – Canto, связана с первой частью. Как и Esordio она написана в форме АВА'В', опять же с народными элементами criollo. Во вступительном разделе Canto, представлен арпеджированный аккорд, как в начале Esordio. Этот же аккорд повторяется три раза с добавленными трелями или мелодичными пассажами. Как и в Esordio весь раздел А служит мистической, воображаемой народной прелюдией к более лирическому разделу В. Заметьте, как конец вступительного раздела, в сочетании с тремя арпеджированными аккордами, отчетливо указывают на народность.

Последняя часть – Finale, вдохновлена malambo, энергичным народным танцем criollo. Finale начинается с характерного аккорда на открытых струнах, но в этот раз исполнителя просят воссоздать rasgueado, tambora и ударный эффект golp. Эти эффекты используются в течение всей части, поэтому Джинастера разработал сложную нотацию. Несмотря на все усилия со стороны композитора, исполнителю необходимо иметь хорошее понимание звука и чувство гитарного стиля criollo.

Аргентинская народная музыка может быть разделена на три группы по происхождению: andino, criollo и европейская. Музыка andino произошла от местных народов Северо-западной горной области Аргентины. Criollo или креол, является термином, который обращается к людям и культурным традициям, родившимся в новом мире, но европейской родословной. Музыка Criollo- народная музыка сельского населения пампасов, центральных полей Аргентины. Наконец, есть типы народной музыки, сформированные непосредственно под влиянием европейской культуры и музыкальных форм, например, вальсов и шотландок. Народные элементы, используемые Джинастерой в Сонате для гитары, взяты из музыки andino и criollo.

Есть мало сохранившаяся музыка пред колумбийскими народами Аргентины. Испанское завоевание разрушило почти все их культурные

традиции, за исключением горных мест на Северо-западе Аргентины, которые наряду с Боливией и Перу были частью империи Инков. Народы этих областей были просто подчинены, а не истреблены, и хотя они усвоили большую часть культуры испанцев за прошлые пять столетий, определенное количество их местной культурной традиции выжило. Сильное размытие культурных границ имело место также с образования большого количества метисов или населения смешанной крови в этих областях. Отдаленные области, где культурное смешивание было меньше, сохранили больше местных музыкальных традиций.

Термин *andino* используется, чтобы указать на музыкальные особенности, типичные для гористого Северо-запада Аргентины. Эти особенности принадлежат музыке местного происхождения, или музыке метисов, показывая сильное местное влияние.

Наиболее любимый жанр у народов Северо-запада – это *Canto demedi saja*. В этой песне сольному певцу, как правило, аккомпанирует только *saja* – маленький барабан. Самым старым из этого типа является *baguala* (буквально «примитивный» или «грубый»), в мелодии которых используются только три ноты мажорного трезвучия. Обычно звучат медленно в двухдольном размере. *Baguala* распространен среди различных местных народов долины *Calchagn* в Северо-западной Аргентине, хотя его также можно услышать за пределами этой области.

Пампасы, обширные поля центральной Аргентины и родина гаучо являются центром народной традиции *criollo*. Музыка исполнялась на гитаре, так как она являлась стандартным инструментом для аккомпанемента песен и танцев. Привезенная в Аргентину испанцами, гитара остается основным инструментом народной музыки. Гаучо изменили стандартную настройку гитары и видоизменили ее саму, чтобы она соответствовала потребностям специфических ключей и пьес. Другой интересный аспект образа жизни гаучо – конкурентоспособная природа, замеченная в определенных музыкальных жанрах, созданных в те времена, когда ковбои еще встречались. Соответствующим соревнованием между сольными танцорами называлось *malambo*. *Malambo* и несколько других народных танцев *criollo* играют главную роль в музыке Джинастеры. Гитарные методы народной музыки гаучо дают ей отличительный звук и чувство. *Rasgueado*, *tambo* и эффекты ударных инструментов производят ритмы в музыке. Весьма возможно, что комплекс *Rasgueado* типичен для латиноамериканской народной музыки, порожденной гитарными методами европейского ренессанса.

Раздел В в *Esordio* был описан композитором как песня, которая была вдохновлена музыкой кечуа. Жанр *vidala* часто встречается в музыке народов метисов Северо-запада. Испанское слово *vida* означает «жизнь» и используется как ласковое обращение. Суффикс *la* является уменьшительно-ласкательным в языке кечуа. Кечуа – один из народов *andino*, охватывающий Северо-запад

Аргентины, Боливии и Перу. Некоторые из этих песен даже сохраняют тексты на языке кечуа. В первой фразе этого раздела много особенностей *andino*, типичных для *Canto de saja*. По общему настроению походит на *baguala*, медленный темп с подобным барабану аккомпанементом. Есть также много особенностей *vidala*. Отметьте триольный и пунктирный ритм, типичный для *vidala*, также типичное поступенное движение фраз, сопровождаемое эффектом *tambo*, подражающим *saja*. Эта имитация барабанного аккомпанемента также типична для народных гитарных аккомпанементов *vidala*. Очень медленный темп типичен для *baguala* и редко встречается в *vidala*, хотя иногда *vidala* также исполняется в медленном темпе. Хотя эта фраза ясно показывает особенности народной музыки *andino*, совершенно ясно, что это собственное сочинение Джинастеры. Важно отметить, что мелодия, помимо ее сходства с *andino*, частично является цело тоновой гаммой, которая соответствует квартовой гармонии Джинастеры. Хотя второй аккорд, второе обращение Ре бемольного – мажорного трезвучия, вызывает типичные параллельные терции *vidala*, гармонизация развивается в квартовую гармонию. Далее открытый аккорд делает ноту Ми важной опорной точкой, а «воображаемый» *vidala* утверждает ноты Фа и Фа диез как важные опорные точки. Конфликт нот Ми и Фа может быть трактован как символическое противостояние *andino* и *criollo*. Этот контраст – символическая реприза всей первой части; лиризм *andino* *Canto de saja* раздела В противопоставлен *criollo* раздела А. Важность Ми и Фа как опорных точек в *Scherzo* очевидна с самого начала. Отметьте, что нота Фа связывает пародию *Beckmesser* в коде с предыдущим разделом. Очевидно влияние элементов *andino* в этой части, кроме фрагментов с цело тоновой гаммой, как в тактах 43-46. Эти фрагменты взяты из цело тоновой мелодической линии Джинастеры *quazi-vidala* в *Esordio*.

Джинастера относится к третьей части *Canto*, как к лирической и восторженной рапсодии, выразительной и затаившей дыхание, как стихотворение любви. Такие сильные эмоции типичны для текста *vidala*. Как было отмечено ранее, структура *Canto* взята из *Esordio*, развивая идеи, представленные в каждом разделе первой части. Фа диез является опорной точкой в этой части, представленной в вводном аккорде и трелях. Как и в *Esordio* раздел В *Canto* явно проявляет различные элементы *andino*, хотя в этом случае взяты из раздела В первой части.

Джинастера постоянно использовал сильные ритмы *criollo* в течение всей своей карьеры. Главным источником материала и вдохновения был *malambo*, хотя он также использовал и другие танцы, такие как *chacarera* и *milonga*. Джинастера говорил о грубой сильной природе жизни в пампасах и сделал специфическое упоминание о *malambo*. Этот быстрый и энергичный танец называли типичным танцем гаучо. Композитор широко использует *malambo* во многих своих сольных, камерных и оркестровых работах. Известные

примеры Финальный танец из балета *Estancia* op.8 (1941), финал Струнного квартета №1, Финал Концерта для фортепиано №1 и многочисленные сольные фортепианные сочинения. Произведения Alberto Ginastera, *Estancia*, *Danza Final* (*Malambo*).

Финал гитарной сонаты – это пример современного варианта *malambo*. И хотя он начинается с пианиссимо, крещендо быстро доводит музыку до форте в первых одиннадцати тактах, сохраняя при этом лихорадочный и дикий темп, в истинном духе *malambo*. В отличие от типичного для *malambo* 6/8, здесь присутствует размер $\frac{3}{4}$. Джинастера изменяет метрическую схему (7/8, 5/8, 6/8, 3/4). Эта смена размера использовалась ранее в сюите Танцы *Criollo*.

Взяв музыкальные традиции *andino* и *criollo*, композитор использовал разнообразные народные элементы и существенные различия между этими традициями, как дальнейший источник вдохновения для создания музыкальной напряженности в Сонате для гитары. От музыки *criollo* сущность самой гитары проникает с имитацией многих методов и эффектов народной гитары. От музыки *andino* Джинастера берет *Canto de caja*, *baguala* и *vidala*, чтобы создать свою собственную народную песню. Контраст между *criollo* и *andino* служил дальнейшим творческим ядром, порождая аккордовые тяготения и ритмические контрасты. Наконец, *malambo*, наряду с *chacarera* и *milonga*, обеспечили материал для энергичной заключительной части. Финал включает ритмические особенности этих народных танцев *criollo*, преобразованных Джинастерой в блестящий и захватывающий мир народного танца, заполненного нерегулярными ритмами и акцентами.

Соната для гитары признана одним из самых важных сочинений в репертуаре гитаристов – положение, заслуженное большой ценностью произведения. Изумительная способность Джинастеры использовать народную музыку своей родины для создания инновационной и замечательной музыки, достаточно представлена в произведении.

Список использованной литературы:

1. Карлос Барбоса-Лима. «Воспоминания Альберто Джинастеры». – М.: 1999. – С. 7.
2. Арец Изабель. Аргентина: народная музыка. – Л.: 1980 – С.10.
3. А. Джинастера. Соната для гитары соло op.47 (ноты) – М. 2003. – С. 4-19.

Домбырашы Айтжан Тоқтаған және оның қазақ өнерінің дамуына қосқан үлесі

Тапалов Н. Б.

*Аға оқытушы, Қазақ Ұлттық Өнер Университеті
Нұр-Сұлтан қаласы, Қазақстан.*

Андатпа: Бұл мақалада А.Тоқтағанның шығармашылық жолы, қазақ домбыра музыкасының дамуына қосқан үлесі туралы айтылады. Мақалада мұғалімнің педагогикалық қызметі қарастырылады. Ұстаз Айтжан Есенұлының тынымсыз ізденісі мен табандылығының арқасында домбыра өнері көптеген жаңа есімдерге толы болды. А.Тоқтаған – республика көлеміндегі домбырашылар пайдаланатын оқулықтардың авторы.

Аннотация: в этой статье рассказывается о творческом пути А.Токтагана, о его вкладе в развитие казахской домбровой музыки. В статье рассматривается педагогическая деятельность учителя. Благодаря постоянному поиску и настойчивости педагога Айтжана Есенулы домбровое искусство наполнилось множеством новых имен. А. Токтаган автор учебников, по которым учатся домбристы по всей стране.

Abstract: This article tells about the creative path of A. Toktagan, about his contribution to the development of Kazakh dombra music. The article examines the pedagogical activity of the teacher. Thanks to the constant search and perseverance of the teacher Aitzhan Yessenuly, dombra art has been filled with many new names. A. Toktagan is the author of textbooks used by dombra players throughout the country.

Түйінді сөздер: ұстаз, аспап, өнер, ұлт, музыка, тәрбие, сана

Ключевые слова: педагог, инструмент, искусство, нация, музыка, воспитание, сознание.

Keywords: teacher, instrument, art, nation, music, upbringing, consciousness.

Педагогикаға негізделген музыкалық білім беру әдістемесі, тәрбиені көптеген факторларға тәуелді процесс ретінде қарастырады. Музыка өнердің санына кіреді, адамзат мәдениетінде ең көне және кең таралған. Ол «дыбыстардағы шындықты бейнелейтін өнер түрі ретінде сипатталады, көркем бейнелер және адам психикасына белсенді әсер етеді. Музыка қабілетті адамдардың эмоционалды жағдайын жеткізу, сонымен қатар байланысты сезімдерді білдіру жалпы идеялар. Музыкалық білім беру әдістемесі педагогикаға негізделген әдістерді анықтау. Музыкалық білім беру әдісі қарым -қатынасты қамтамасыз етеді. Музыка пәні басқалармен, әсіресе оның пәндеріне жақын: әдебиет, бейнелеу өнері, тарих. Бұл кешенді іске асыру үшін қажет оқушыларға эстетикалық тәрбие беру, олардың рухани мәдениетін қалыптастыру [1].

«Ұстаздың міндеті – дарындылықты дамытуға көмектесу ғана емес, сонымен қатар табиғат берген дарындылықтың да үлкен жауапкершілік екенін түсіндіру», деп біздің Айтжан Есенұлын айтар едім.

Айтжан Есенұлы Тоқтаған 1946 жылы Батыс Қазақстан облысы, Жәнібек ауданы, Тайыр Жароков атындағы елді-мекенде өмірге келген. Жастайынан ұлы дәулескер күйшілердің өшпес мұрасын сусындап өскен. Айтжан Есенұлы 1967-1972 жылдары Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясының халық аспаптар факультетінің домбыра класына оқуға

қабылданып, өнерінің шыңдауын бастады. Сол кезде ҚР еңбек сіңірген әртісі, профессор Бақыт Қарабалинада дәріс алып, Қали Жантілеуов, Рүстембек Омаров, Шамғон Қажғалиев, Самиголла Андарбаев, Бахтияр Құбайжанов, Айса Шәріпов тәрізді өнер қайраткерлерінен тәжірибе жинап, шеберлігін арттыра түсті. Сонымен қатар Құрманғазы атындағы мемлекеттік, академиялық ұлт аспаптар оркестрінің құрамына қабылданып, еліміздің барлық аймағында, және алыс-жақын шет елдерде, оның ішінде Финляндия, Польша, Венгрия, Чехословакия, Монголия, Сирия, Франция, Италия, Түркия, Жапония, Америка, Қытай сынды шетелдерде өнер көрсеткен. Алматы қаласында 1972 жылы П.И. Чайковский атындағы музыка училищесінде, кейін 1977 жылы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясына ұстаздық қызметке келді.

Абай атамыз айтқандай, – «Ақырын жүріп, анық бас, Еңбегің кетпес далаға. Ұстаздық қылған жалықпас, Үйретуден балаға» деп, профессор Айтжан Тоқтаған ұлт өнерінің шынайы жанашыры ретінде жас ұрпаққа тәлім беріп, ұлттық мұрамызды дәріптеуде атқарған еңбегі зор [2]. Соның нәтижесінде ұстазымыздың түлеп ұшқан шәкірттері еліміздің әр аймақтарында қазақтың ұлттық өнерінің қаймағын бұзбай, жоғарғы деңгейде нәтижелі қызмет атқаруда. Қазіргі таңда мықты орындаушы домбырашылардың және ұстаздардың ұстазына айналып отыр. Соның жемісі: ҚР Халық әртісі, Құрманғазы атындағы мемлекеттік, академиялық халық аспаптар оркестрінде ұзақ жылдар концертмейстерлік қызметін атқарған Тұяқберді Шәмелов, ҚР еңбек сіңірген қайраткері, академик Махамбет Ержанов, Н.Тлендиев атындағы «Отырар сазы» академиялық фольк. этногр. оркестрінің концертмейстері болған ҚР еңбек сіңірген әртісі Жексенбек Нұржауов, Ақтау қаласында өнер мектебінің директоры ҚР еңбек сіңірген қайраткері Рухия Батыршева, Тәттімбет атындағы академиялық халық аспаптар оркестрінің концертмейстері ҚР еңбек сіңірген қайраткері Болатхан Ташимов, Құрманғазы атындағы мемлекеттік академиялық халық аспаптар оркестрінің концертмейстері Махамбет атындағы I Республикалық конкурстың Гран-при жүлдегері, «Дарын» мемлекеттік жастар сыйлығының лауреаты Батыржан Мықтыбаев, Н. Тілендиев атындағы «Отырар сазы» академиялық фольклорлы-этнографиялық оркестрінің концертмейстері болып қызмет атқарған халықаралық және республикалық конкурстардың лауреаты, ҚР еңбек сіңірген қайраткері Нұркен Әшіров, қазіргі концертмейстері, халықаралық және республикалық конкурстардың лауреаты Данияр Байжұманов, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының доценті, ҚР мәдениет қайраткері Мұрат Әбуғазы, Астанадағы Қазақ ұлттық өнер университетінің оқытушысы, дәстүрлі музыкалық өнер факультетінің деканы, әрі президенттік ансамбльдің жетекшісі, Мемлекеттік «Дарын» жастар сыйлығының иегері Марат Нүкеев, Голливудта (Америка) өткен дүниежүзілік музыка чемпионатында Гран-При алған «Ұлытау» тобының домбырашысы Ержан Әлімбетов, Ресей республикасының еңбек сіңірген әртісі Евгений Улугбашев, дағыстандық, өнертану ғылымының кандидаты

Ажатий Сатуллаева, «Адырна» және «Сазген» фольклорлық ансамбльдердің жетекшісі ҚР мәдениет қайраткері Ықылас Нұрғалиев, Маңғыстау облыстық мәдениет басқармасының бастығы, ҚР мәдениет қайраткері Бекбол Базарбаев, Маңғыстау өнер мектебінің директоры Избасқан Сақтағанов, Қарағанды өнер мектебінің директоры Марат Мажитов, «Астана опера» мемлекеттік опера және балет театрының симфониялық оркестрінің дирижеры, халықаралық және республикалық конкурстардың лауреаты Руслан Баймурзин, Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының ректоры, «Дарын» мемлекеттік жастар сыйлығының лауреаты, халықаралық және республикалық конкурстардың лауреаты Арман Жүдебаев және т.б.

Ұстаз Айтжанның үздіксіз ізденісінің, табандылығынның арқасында домбыра саласы көптеген жаңа есімдер, бағыттар мен стильдермен толысыды. Еңбегінің нәтижесінде оқу құралдары жарық көріп, қазіргі кезде өзектілігімен жұртшылықтың назарын аудартып, үлкен сұранысқа ие. Олар – «Домбыраға арналған шығармалар» (1990 ж.), «Домбыраға арналған хрестоматия» (1995 ж.), «Күй тәңірдің күбірі» (1996 ж.), «Күй керуені» (1997 ж.), «Күй қастерлі әуез» (1998 ж.), «Атыраудың 62 Ақжелеңі» (2000 ж.), С. Балмағанбетов «Саз зергері Қазанғап» (құрастырушылар А. Тоқтаған, М. Әбуғазы), С. Харесов «Мұрат Өскембаев күйлері» (1995 ж. Айтжан Тоқтағанның редакциялығымен), «Құрманғазы» (2005 ж. 3 компакт дискімен, Мұрат Әбуғазымен бірігіп жазған), «Тәттімбет және Арқа күйлері» (2005 ж. Мұрат Әбуғазымен бірігіп жазған), «Қаратау шертпесі» (2006 ж. Г. Ұлтарыхова, М. Әбуғазымен бірігіп), «Алпыс екі Ақжелең» электронды кітап CD-мен (2010 ж. Айтолқын Тоқтағанмен), ҚР президенті Н. Ә. Назарбаевтың бастамасымен қабылданған «Мәдени мұра» ұлттық жобасы аясында жарыққа шыққан «Қазақтың дәстүрлі 1000-күйі» (2010 ж.) анталогиясының редакция алқасының және жұмыс тобының жетекшісі, Күйші Дина «Тарту сәлемдеме» CD-мен (2011 ж.). Бұл аталған оқу құралдары қазақ музыка мәдениетіне қосылған ғылыми еңбектер болып саналады.

Мағжан Жұмабаев [3] – «Ұстаз болу өз уақытын аямау, өзгенің бақытын аялау» деген сөз менің осы ұлағатты ұстазым Айтжан Тоқтаған жайлы айтылғандай. Менің өмірімде, өнер жолында толыққанды қалыптасуыма, шыңдалуыма үлкен көмегін көрсетті. Танытқан шыдамдылығымен, қамқорлықлығы маған үлкен шабыт сыйлады. Білімнің бұлағынан сусындатып, білікті маман қатарына қосқаныңызға алғысым шексіз.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Мукагаева А. К., Азильханова А. С., Байделинова А.Т. Развитие музыкальной культуры учащихся средней общеобразовательной школы средствами музыкально - ориентированной поли художественной деятельности // . – Семей. № 2 (18) 2018. – С. 7-11.

Абай Құнанбаев. – <https://www.zharar.com/kz>.

Ұстаздар туралы қанатты сөздер. – <https://m.alashainasy.kz>.

Қазақстандық скрипка өнерін зерттеуші ғалым**Дана Жунусбекқызы Жұмабекова****Уразалиева К. А.***өнертану кандидаты, ҚР Білім беру үздігі, ҚР Мәдениет саласының үздігі*

Алматы қ. Қазақстан.

Андатпа: мақала өнер докторының ғылыми және шығармашылық іс-шараларына, Қазақ ұлттық музыка академиясының құрметті профессорына, Қазақстан Республикасы Музыкалық қызметкерлер одағының мүшесі, Қазақстан композиторлар одағының мүшесі, Қазақ ұлттық өнер университетінің профессоры Жұмабекова Дана Жүнісбекқызына арналған. Бұл 200-ден астам ғылыми жұмыстың авторы. Олардың ішінде Қазақстанның танымал заманауи орындаушыларының шығармашылық бейнесі берілген (А. Мұсақожаева, Г. Мурзабекова және басқалары). Оның ғылыми еңбектерінде Қазақстанның скрипканың тарихи өнері қазіргі заманға сай зерттеледі.

Аннотация: статья посвящена научно-творческой деятельности доктора искусствоведения, Почетного профессора Казахской национальной академии музыки, члена Союза музыкальных деятелей Республики Казахстан, члену Союза композиторов Казахстана, профессору Казахского национального университета искусств Дана Жунусбековне Жумабековой. Она является автором свыше 200 научных работ, в них даны творческие портреты известных современных исполнителей-скрипачей Казахстана (А. Мусахаджаевой, Г. Мурзабековой и других). В ее трудах рассматривается путь становления скрипичного искусства Казахстана от истоков до современности.

Abstract: the article is devoted to the scientific and creative activities of the Doctor of Art History, Honorary Professor of the Kazakh National Academy of Music, a member of the Union of Music Workers of the Republic of Kazakhstan, a member of the Union of Composers of Kazakhstan, the professor of the Kazakh National University of Art Dana Zhunusbekovna Zhumabekova. It is the author of over 200 scientific works. They are given creative portraits of well-known modern executors of Kazakhstan (A. Mussakhajayeva, G. Murzabekova and others). In its writings, the path of becoming the treasure art of Kazakhstan from the sources to modernity is considered.

Түйінді сөздер: скрипка, ғалым, Қазақстан, орындаушы, композитор

Ключевые слова: скрипка, ученый, Казахстан, исполнитель, композитор

Keywords: violin, scientist, Kazakhstan, performer, composer

Қазіргі кезде қазақстандық музыкатану саласында дәстүрлі ән және күй өнеріне қатысты ұлттық орындаушылық және аймақтық мектептер, олардың көрнекті өкілдері, сонымен қатар еуропалық жүйедегі кәсіби музыканың сан түрлері – опера, симфония, камералық және оркестрлік музыкаға арналған зерттеу жұмыстары атқарылып, бұл үрдіс әсіресе ХХІ ғасырда алуан түрлі тақырып тұрғысынан ерекше қарқынмен дамуда.

Кеңестік дәуірде елімізде орныққан білім беру жүйесінің озықтығының арқасында Алматыға және басқа да облыс орталықтарына келіп тұрақтап қалған жоғары білікті мамандар ұлттық кадрларды дайындау жұмыстарын үлкен жауапкершілікпен атқарды. Оның жарқын дәлелі ретінде Қазақстанда даярланған композиторлар, дирижерлар, пианистер, вокалистер, скрипкашылар шоғырын үлкен мақтанышпен атауға болады.

Академиялық музыка өнерінің биік кәсіби көрсеткіштері ғалымдар тарапынан зерттеп зерделеп, отан тарихындағы орнын белгілеуді қажетсінді. Фортепиано (А. Досаева, А. Мұхитова), вокал өнеріндегі орындаушылық шеберлік (В. Орленин) және репертуар мәселелеріне арналған еңбектер жарық көргені белгілі. Осы тұрғыда қазақ мәдениетіне кәсіби тұрғыда ХХ ғ. 30-жылдарынан бастап енген скрипка аспабы бүгінгі таңда ұлттық руханиятымыздың қаншалықты асқақты екенін дәлелдей алған өнер түрі деген ойдамыз. Ал, РФ еңбек сіңірген өнер қайраткері, өнертану докторы, профессор Е. Б. Долинская қазақстандық музыкалық орындаушылықтың өнердің дамып, жетілуін скрипкашылардың жетістіктерімен байланыстырады [1].

Ұлт зиялылары Рамазан Елебаев, Әйткеш Толғанбаев сынды қайраткерлерден бастау алған бұл кәсіби орындаушылық өнер ХХ-ХХІ ғ.ғ. өзінің шарықтау шегіне көтеріліп, Қазақстанда білім алған мамандар халықаралық мәртебеге ие болып, әлем аренасында мүйіздері қарағайдай шеберлермен иық тірестіре жұмыс атқарғаны белгілі (Э.Бекова, М. Бисенғалиев). Қазақ мәдениетінде орын алған осындай құбылысты ұлт тарихының қайталанбас беттері ретінде хаттап, ғылыми тұрғыда сараптап, тыңғылықты зерттеу жұмыстар атқаруды ұйғарған өнертану докторы, профессор Дана Жүнісбекқызы Жұмабекова скрипкашылардан шыққан тұңғыш музыкатанушы-ғалым.

Дана Жұмабекова қазақстандық ғылыми ой-сананың қаншалықты биік екенін халықаралық биік мінберлерден дәлелдей алатын ғалымдар қатарында. Қазақ ұлттық музыка академиясының құрметті профессоры, Қазақстанның музыка қайраткерлерінің мүшесі, ҚР композиторлар одағының мүшесі, ҚР Президентінің «Болашақ» стипендиясының иегері, екі мәрте «Жоғары оқу орнының үздік оқытушы» (2007, 2012) мемлекеттік грантының жеңімпазы. Оның ғылыми еңбектері жоғары рейтингілі шет ел журналдарында жарияланып, көптеген халықаралық конференцияларда оқылып, жетекші ғалымдардың алдында биік бағаға ие болды. Өзінің ғылыми еңбектерінде Д. Жұмабекова тек бір ғана мақсатты көздейді – қоғамның рухани тұрғыда дамып, жетілуі және еліміздегі музыкалық білім беру ұйымдарының халықаралық дәрежеге ие болуы.

Өнер жолы қашанда адалдықты, шынайылықты, еңбексүйгіштікті талап ететін адамзат үшін қажеттілігін ешқашан жоймаған өмір сүру қалыбы ғой. Оның өз идеалы, мақсат-мұраты, өмірге өзіндік көзқарасы болады. Осы тұрғыда Д. Ж. Жұмабекованың бүгінгі самғау белестерінің себеп-салдары тым әріде жатқан секілді.

Ғалымдар жанұясында туылып, кейін республикамызда өнер шеберлерін дайындайтын К. Байсейітова атындағы арнайы музыка мектебінде скрипка сыныбында оқып, ал мамандықты шыңдау мақсатында

Алматы және Мәскеу консерваторияларында білімін жетілдірген маман өз ісіннің хас шебері атанды. Бүлдіршін кезінен бастап аспаптың қырсырын меңгеріп, білікті ұстаздардан тәрбие көрген оқушы Дана кәсіби орындаушылықпен қатар, қоршаған ортаны біліп-тану зеректілігімен, кітапқа деген құштарлығымен ерекшеленетін. Өсе келе, әр нәрсені оймен, скрипкада ойнаған жаттығулардан логикалық тұжырым жасау қабілеті аңғара басталды. Мектеп кезінен оны әйгілі скрипкашылардың шығармашылық тағдыры, олар ойнаған репертуар, туындылардың дүниеге келу себептері ерекше қызықтыратын. Көкірегіне түйген осындай қиял-ой кейін студенттік кезде де, аспиранттық оқуда да санасына маза бермей, бір ауқымды жұмыстарды атқаруға жетеледі.

Өнертану докторы, профессор Дана Жүнісбекқызы Жұмабекова 1956 жылы Алматы облысында дүниеге келді. Балалық шағы бақытты, рухани бай ортада өтті. Оның әкесі Жұмабеков Жүнісбек Жұмабекұлы – тарих ғылымдарының докторы, профессор, Қазақстанның еңбек сіңірген ғылым қайраткері, 1974-1980 ж.ж. Абай атындағы Қазақ педагогика институтының ректоры қызметін атқарған. Сонымен қатар, домбыра тартып, ән салатын әуестілігі де бар еді. Ал, анасы филология маманы Жұмабекова Шакен отбасының ұйтқысы болатын. ҚР ҰҒА академигі Жабайхан Әбділдинмен бір үйде тұрып, отбасылар арасында тығыз қарым-қатынас орнатылып еді [2].

К. Байсеитова атындағы республикалық арнайы музыка мектебінде (1965-1974) скрипканы ол тәжірибелі ұстаз, көптеген шебер орындаушыларды дайындаған Балым Серәліқызы Қожамқұловадан үйренді (1937-2021). Атақты педагог дайындаған шәкірттер қатарында ҚР еңбек сіңірген қайраткері, профессор А. К. Кармысова, педагогика ғылымдарының кандидаты, профессор С. С. Жүсіпова, профессор, дирижер, А. Д. Пьянковский, талантты ұстаздар Михаил және Инесса Фрадкіндер, халықаралық конкурстардың лауреаттары З. Есенаман, А. Айдарқұлова, А. Утешева, А. Тоқталиев және т.б. бар. Д. Жұмабекова скрипкадағы осындай сабақтастықты Б. С. Қожамқұлова кезінде аспапты «орыс скрипка мектебінің атасы», әлемге әйгілі Л. С. Ауэрдің оқушысы қазақстандық скрипка мектебінің негізін қалаған И. А. Лесманнан үйренгенімен түсіндіреді [3]. 1979 жылы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваторияны тәмамдаған соң Д. Ж. Жұмабекова П. И. Чайковский атындағы Мәскеу консерваториясында тағылымдамадан (стажировка) өтеді. Скрипкашы-ғалымның бойында жарасымды түрде аспапта орындаушылық, ұстаздық және зерттеушілік секілді қазақстандық ғылымда өте сирек кездесетін қасиеттер ұштасады. Оның еңбек жолы еліміздің алдыңғы қатарлы жоғары оқу орындарындағы 40 жылдан аса еңбегімен мағыналы. Өзіне тән еңбексүйгіштік, ізденімпаздық қабілеттерін тек кәсіби тұрғыда өсу мақсатына арнаған ол,

скрипканы алғаш қолына ұстаған оқушыдан аса ірі отандық ысқышты-шекті аспаптарды зерттеуші ғалымға дейін көтеріле білгені. Ол орындаушылық, педагогикалық, ғылыми, оқу-әдістемелік, қоғамдық жұмыстарды жоғары дәрежеде атқара алатын аса ірі маман. Сол себептен де шығар оның ғылымдағы жолы нәтижелі, керемет сәттерге толы екені. Жас кезінен үнемі алға ұмтылғыш ерекшелігімен көрініп, музыка өнерін зерттеуде өз жолын тауып, кездескен қиыншылықтарды жеңіп, аянбай еңбек ете білетін ғалым.

Дана Жүнісбекқызы 1986 жылы Н.А. Римский-Корсаков атындағы Ленинград консерваториясында «Скрипичное творчество композиторов Казахстана и проблемы интерпретаций их произведений» атты кандидаттық диссертациясын өнертану докторы, профессор В. Ю. Григорьев жетекшілігімен қорғап, ал 2015 жылы өзінің зерттеу нысанын кеңейтіп, «Скрипичная культура Казахстана: педагогика, исполнительство, композиторское творчество (от истоков до современности)» атты докторлық диссертациясын қорғады. Д. Жұмабекованың қорғалған ғылыми жұмыстарында Қазақстанның Тәуелсіздік жылдарындағы музыкалық білім беру мәселелері қамтылып, елімізде ұлттық аспаптық мектептің қалаптасып, дамуында композиторлардың скрипкаға арналған туындыларының маңызы баяндалады. Сонымен қатар, Орталық Азия континентінде қазақстандық скрипка мектебінің қаланған үлгісі туралы айтылып, дәлел ретінде жоғары мәртебелі халықаралық конкурстардағы апалы-сіңлілі Нақыпбековалар триосын, ҚР халық әртістері Айман Мұсақожаева, Гауһар Мырзабекова, Марат Бисенғалиев т.б. шығармашылық еңбектерін келтіреді.

Д. Жұмабекованың еңбектерінде отандық скрипка мектебі ұзақ және күрделі үрдіс ретінде қарастырылады. Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясында ұстаздардың ірі шоғыры қалыптасып, ұлттық педагогикада олар қалаған дәстүр отандық скрипка өнерін аса биік белестерге көтерді.

Дана Жұмабекованың зерттемелерінде скрипка өнерінің майталмандары Иосиф Антонович Лесман, Вениамин Соломонович Хесс, Нина Михайловна Патрушева, Иосиф Бенедиктович Коган сынды ұстаздардың қазақстандық кадрларды дайындаудағы еңбек жолы ауқымды түрде ашылып, педагогикалық еңбектері жан-жақты қарастырылады. Қазақстанға көшіп келген ұлты да елі де басқа скрипкашы-мамандардың ерен еңбегі туралы жазылып, қоғам игілігі үшін атқарған жұмыстар сараланады. Атақты қайраткерлердің ұжымдық орындаушылықтағы, педагогикалық, оркестрлік ойын, Қазақстан композиторларының скрипкаға арналған шығармаларын редакциялау, оқу құралдарын құрастыру, ғылыми-әдістемелік еңбектерді жазу, халық әндері мен күйлерді скрипкашылар ансамбліне өңдеп, лайықтап түсіру жұмыстары тұңғыш рет ғылыми тұрғыда негізделеді.

Скрипкашы-профессорлардың жазған ғылыми-әдістемелік еңбектерінде аспапқа арналған шығармалардың кәсіби тұрғыда терең талдау үлгілері беріледі. Атап айтқанда, репертуар таңдау мәселесі әр орындаушының қабілет-

қарымына сәйкес көркемдік тұғыр ретінде қарастырылатын. Новатор-ұстаздар әр оқушының бойындағы дарындылықты, айырықша қабілеттілікті айқындай алып, олардың шығармашылық тағдырларының сәтті болу мақсатында білім және тәрбие жұмыстарын құрастыра алатын. Әсіресе интонация, дыбыс шығару сапасы, ырғақтық тұрақтылық секілді дағдылар аса маңызды екенін айтты.

Ғалым Д. Ж. Жұмабекова өзінің зерттемелерінде композиторлар шығармашылығына шебер орындаушылардың ықпалы жөнінде жазып, пьеса, соната, концерттердің дүниеге келу себептерін сараптап, талдайды. Композитор және орындаушы байланысында скрипкашының жеке қасиеттері, дыбысты көркемдеу ерекшеліктері, ұлттық нақыш секілді белгілер ескеріледі.

Мәселен, А. Серкебаевтың «Марат күйі» («кюй для Марата», 2003) ҚР еңбек сіңірген өнер қайраткері Марат Бисенғалиевке, С. Мұхамеджановтың «Поэма» (1980) туындысы ҚР еңбек сіңірген қайраткер Арал Байсакаловке, С. Мұхамеджановтың скрипкаға арналған концерті (1975) және С. Жуковтың скрипкаға арналған концерті ҚР еңбек сіңірген әртісі Эльвира Нақыпбековаға, ал Е.Рахмадиевтің әйгілі скрипкаға арналған концерті ҚР халық әртісі Айман Мұсақожаеваға арнайы жазылғаны белгілі [4].

Музыкатуанушы Д. Ж. Жұмабекова Е. Брусиловский, С. Мұхамеджанов, Ғ. Жұбанова, Е. Рахмадиевтің камералық-аспапты туындыларын сараптау барысында пьеса, концерт, соната секілді жанрларда жазылғанын анықтап, концерттер негізінен жігерлі, салтанатты және лирико-психологиялық мазмұнда туындағаны дәлелденеді. Композиторлардың скрипкаға арналған шығармаларындағы цитаталық тәсіл, домбыра күйлеріне тән жүрдек екпін, қазақ әндеріндегі жоқтау, толғауларды қолдану үлгілері сипатталады. Скрипканың нәзік тембрімен дәстүрлі лирикалық әндер айырықша сұлу, көркем бейне түрінде жеткізіледі. Д. Жұмабекова Қазақстан композиторларының скрипкаға арналған туындыларында домбыраға тән қағыс түрлері мен қобыз музыкасындағы сарындық желіске ұқсас стильдік ерекшеліктерді айқындайды. Сондай-ақ, алық музыкасындағы орындаушылық әдіс-тәсілдер, аспаптан жан-жануарлардың дыбыстарын шығару (аттың кісінегені, құс қанат желпуі) Е. Рахмадиев, Ғ. Жұбанованың концерттерінде көптеп кездесетіндігі туралы айтады. Туындыларды талдағанда ол концерттердің міндетті түрде үш бөлімнен тұратындығына, интонациялық және драматургиялық даму желісіне назар аударады. Негізгі тақырыптардың әуені қазақ әні мен күйінен бастау алғаны, алуан түрлі ырғақтарғы назар аударады. Концерттерді талдай келе ол қазақ аспаптары қобыз, сырнай, сыбызғы, бас қобыз тембрлеріне ұқсас дыбыстарды айқындайды. Әртүрлі аспаптардың үнін қолдану үшін *glissando*, *legato*, *staccato*, *detache*, *spiccato* штрихтары еркін пайдаланылады. Дегенменде, Д. Жұмабекованың еңбектерінің тұғыры ретінде ҚР мемлекеттік сыйлығының лауреаты,

ЮНЕСКО шешімімен «Әлем әртісі» атағына ие, ҚР халық әртісі, профессор Айман Қожабекқызы Мұсақожаеваның шығармашылығы мен еңбек жолына арналған ізденістерді атағанымыз жөн. Осы ғалым А. Мұсақожаеваның 10 халықаралық конкурстардың жеңімпазы атанып, скрипкада ойнау шеберлігімен әлем музыканттарын таңғылғандырығы туралы үлкен мақтанышпен жазады [5]. А. Мұсақожаеваның қолында кез келген шығарма ерекше құлпырып, өзіндік көзқараспен, шынайы сезіммен орындалады. Өнер қайраткерінің орындаушылық-шығармашылық жетістіктерін саралай келе, Қазақстанның жаңа Астанасында музыкалық білім беру ұйымын ашудағы еңбектерін мемлекетіміздің даму бағыттарымен байланыстырады. Атақты музыканттың беделі мен бастамашылдығының арқасында 1998 жылы ашылған Қазақ ұлттық музыка академиясы бүгінгі күнде халықаралық стандарттарға сай дамып келе жатқан алдыңғы қатарлы жоғары оқу орын. Айман Қожабекқызының қоғам игілігі үшін бағытталған қыруар жұмыстарын ғылыми тұрғыда негіздеп, отан тарихында алар орнын белгілеуде Д. Жұмабекова атқарған зерттеулерінің маңызы зор. Ол скрипка өнерінің хас шеберлері Гауһар Мырзабекова, Дүйсен Қасейінов, Арал Байсакалов, Рафаэль Хисматуллин т.б. шығармашылық келбетін айқындап, зерттеп, зерделеген алғаш ғалым.

Ғалымның еңбектерінде тарих қойнауынан жеткен ұлттық өнеріміздің дәстүрі, қазіргі заманғы музыкалық мәдениеттің даму келбеті және музыкалық білімнің келешегі жарқын көрініс тапты. Аталмыш мәселелер оның «История скрипичной культуры Казахстана» атты монографиясында жазылып, бүгінгі күнге дейін беймәлім болып келген есімдер мен тұлғалардың шығармашылық еңбектері табылып, сараланды. Д. Жұмабекова отандық ғалымдармен қатар, шет ел оқымыстылары алдында беделді екені туралы Ресей ғалымдарының берген пікірлері куә. Оның ғылыми еңбектеріне жоғары баға берген Ресей ғалымдары өнертану докторлары, профессорлар Б. П. Хавторин, Э. М. Прейсман, Г. Р. Консон, Т. А. Зайцева, И. Г. Умнова қазақстандық музыкалық орындаушылық пен білімнің биік деңгейін мойындады. Зерттеушінің әр еңбегі тек өмірде болған деректі материалдарға сүйене орындалған. Ол архивтік құжаттармен ғана жұмыс атқарып, құрғақ фактілер негізінде тұлғаның ұлт мәдениетіндегі орнын айқындады. Қазақ даласында скрипка өнерінің бастау бұлағында кім тұрғанын, бұл өнер түрі халық көңілінен қалай шыға алғанын жазуда ол ерекше табандылық таныта алды. Д. Жұмабекова ерекше батылдықпен бұрын беймәлім болып келген фактілерді ғылыми айналымға енгізіп, ұлт мәдениетінің игілігі үшін басқа халық өкілдерінің атқарған еңбегін көрсетіп, әрқайсысының шығармашылық келбетіне жоғары баға берді. Ғалым еңбектерінде 1998 жылы Астана қаласында Қазақ ұлттық музыка академиясының ашылғаны үлкен тебіреніспен жаылып, отандық білім беру жүйесі халықаралық музыкалық білім стандарттары негізінде дамуы

жөнінде ой қозғайды. Бой көтерген білім ордасында «Шабьт» шығармашыл жастарконкурс-фестивалі ұйымдастырылып, көптеген өнер саңлақтарының қанаттануына мүмкіндіктер берілгенін деректейді.

Қазіргі кезде өнертану докторы, профессор Д. Ж. Жұмабекованың ғылыми-шығармашылық қоржынында аспаптық өнер мәселелеріне қатысты 200-ден астам еңбек бар. Сондай-ақ ол көптеген кітаптар мен ғылыми мақалалардың редакторы, қорғалған магистрлік және докторлық диссертациялардың жетекшісі, көптеген қоғамдық ұйымдардың мүшесі екені белгілі. Қазақстандық скрипка өнерін әлем халықтары алдында үлкен абыроймен көрсете алған қайраткерлер туралы алғаш жазған ғалым Дана Жүнісбекқызы Жұмабекова өз әріптестері, шәкірттері алдында үлкен беделге ие. Скрипка өнерін зерттеуші ғалымның еңбектері қазіргі заман отан тарихына қосқан сүбелі үлес деп білеміз. Еліміздің еңсесін көтеруде ол жазған кітаптар өзектілігін ешқашан жоймайтын, келешекке бағытталған баға жетпес мұра деп білеміз.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Долинская Е. Б., Жумабекова Д. Ж. – // Великая степь и казахская музыка: современные подходы и новые взгляды, посвященной 30-летию Независимости РК и 65-летию со дня рождения доктора искусствоведения профессора КазНУИ Д. Ж. Жумабековой. – Нур-Султан: 2021. – С. 8-10.
2. Исақанова Ф. Б. Жұмабекова Дана. «Қазақстан. Өнер Тұлға» биобиблиография сериясы. – Нұр-Сұлтан: 2020. – 190 б.
3. Жумабекова Д. Ж. История скрипичного искусства Казахстана – М.: 2015. – 320 с.
4. Жумабекова Д. Ж. История смычкового (скрипичного) исполнительского искусства в Казахстане. – Алматы: 1995 – 198 с.
5. Жумабекова Д. Ж. Айман Мусаходжаева: Путь к вершинам мастерства. – Астана: 2008. – 60 с.

Инструментальная музыка кобыза как феномен арт-терапии

Мусаева К. А.

*доцент кафедры «Кобыза и русских народных инструментов» КазНУИ
г. Нур-Султан Казахстан.*

Аннотация: Статья посвящена изучению кобызовой музыки как феномена арт-терапии. В казахской культуре с древнейших времен терапевтическим свойствам музыки придавалось очень важное значение. Музыка в степи была не только искусством, но и средством врачевания недугов. Устные предания казахов оставили множество свидетельств об исцеляющих свойствах инструментальной кобызовой музыки. В казахской музыке есть особые композиции, лады, ритмы, тембры за которыми, благодаря многовековому опыту народа, закрепилась репутация лечащих душу и тело – музыка особым образом

воздействует на психофизическое состояние человека, осуществляя гармонизацию работы.

Аңдатпа: Мақала қобыз музыкасын арт-терапия феномені ретінде зерттеуге арналған. Қазақ мәдениетінде музыканың емдік қасиеттері ежелден үлкен маңызға ие болды. Даладағы музыка өнер ғана емес, сонымен қатар ауруды емдейтін құрал болды. Қазақтардың ауызша аңыздары аспаптық қобыз музыкасының емдік қасиеттері туралы көптеген дәлелдер қалдырды. Қазақ музыкасында арнайы композициялар, режимдер, ырғақтар, тембрлер бар, олар халықтың көп ғасырлық тәжірибесінің арқасында жан мен тәнді сауықтыру беделіне ие болды – музыка психофизикалық күйге ерекше әсер етеді. жұмысты үйлестіретін адам.

Abstract: The article is devoted to the study of kobyz music as a phenomenon of art therapy. In Kazakh culture, from ancient times, the therapeutic properties of music have been given great importance. Music in the steppe was not only art, but also a means of healing ailments. Oral legends of the Kazakhs left a lot of evidence of the healing properties of instrumental kobyz music. In Kazakh music, there are special compositions, modes, rhythms, timbres for which, thanks to the centuries-old experience of the people, a reputation for healing the soul and body has been fixed – music in a special way affects the psychophysical state of a person, harmonizing work.

Ключевые слова: инструментальная музыка, қобыз, бақсы, музыкотерапия

Түйінді сөздер: аспаптық музыка, қобыз, бақсы, музыкалық терапия

Keywords: instrumental music, kobyz, shaman, music therapy

Ключевые слова: инструментальная музыка, қобыз, шаман, музыкальная терапия.

В казахской культуре с древнейших времен терапевтическим свойствам музыки придавалось очень важное значение. Музыка в степи была не только искусством, средством исправления нравов и формирования правильных, нужных государству нравственных состояний и политических убеждений, но и средством врачевания недугов. Устные предания казахов оставили множество свидетельств об исцеляющих свойствах инструментальной музыки. В казахской музыке есть особые композиции, лады, ритмы, тембры за которыми, благодаря многовековому опыту народа, закрепилась репутация лечащих душу и тело – музыка особым образом воздействует на психофизическое состояние человека осуществляя гармонизацию работы. В книге И. В. Мациевского «Народная инструментальная музыка как феномен культуры» написано: «Инструментальная музыка традиционно считалась одним из важнейших средств исцеления болезней. У казахов XIX в. терапия с помощью наигрышей была настолько распространена, что даже побуждала бытописателей к иронии: «Греки находили, что музыка необходима для исправления нравов, киргизы употребляют ее для... лечения больных» [1].

Знаменитые ученые Ш. Уалиханов, Г. Потанин, С. Бабажанов, Б. Даулбаев в своих научных трудах описывали лечение музыкой [2]. Востоковед В. В. Бартольд в своих исследованиях казахского музыкального фольклора, описывал Великого Коркыта, целителя и просветителя. Ведь крылатая поговорка «Коркыт – отец музыки» среди казахов и по сегодняшний день

бытует. По преданиям Коркыт считается человеком, который создал самый первый удивительный музыкальный инструмент кобыз, и первый человек который сочинил музыкальную композицию – кюй. Наши далекие предки верили, что звуки кобыза наделены мощной целительной силой, которая лечит болезни и способна изгонять злых духов. С тех давних времен игре на кобызе приписывается магическое свойство избавления от недугов, страданий и даже смерти. Поэтому, наверное, кобыз являлся излюбленным инструментом шаманов, они считали, что магическое, вибрирующее звучание, густой тембр кобыза способствует трансу. Направляя звук на определенные части тела музыканты-лекари производят физиотерапевтические операции: массажи, поглаживания и т. д. [3].

Искусство музыканта и врачевателя нередко объединялись в одном человеке. Приведем здесь наиболее яркий пример – великий ученый, философ и музыкант Ибн-Сина (Авиценна). Еще тысячу лет назад Ибн-Сина лечил музыкой больных нервными психическими заболеваниями.

Современная кобызовая музыка восходит своими корнями к музыкальной деятельности баксы. Кобызовая музыка одна из областей древнего смычкового инструмента кыл кобыз. Кобызовую традицию всегда связывают с сакральными традициями баксы, которая имеет прямое отношение к божественным, религиозным ритуалам древних кочевых казахских племен. Доктор искусствоведения Гульзада Нурпеисовна Омарова пишет: «Известная функциональность данного музыкального инструмента в системе ритуала не позволяет его отнести к области только лишь искусства. Древний синкретизм в функционировании кобыза и кобызовой музыки обусловлен как самим обрядом, так и деятельностью шамана-баксы, в лице которого сочетались одновременно лекарь, маг, жрец, гадатель, поэт, музыкант, знаток обрядов и культовых традиций» [4]. В ритуальной практике баксы и устно-профессиональном творчестве жырау, кобыз в качестве прикладного, музыкального инструмента бытовал до XIX – XX вв.

В казахской родословной целебный дар музыкотерапии передавали из поколения в поколение, не теряя истинных методов лечения, богатой и насыщенной традиции казахов. Считалось что звуки кобыза наделены силой которая может изгонять злых духов, лечить болезни. По представлениям казахов, космос состоит из трех миров. И все эти три мира объединяет Мировое дерево Байтерек. Верхний мир символизируют ветви Мирового дерева, где обитают птицы, которые символизируют души умерших. Ствол дерева Байтерек символизирует средний мир – здесь обитают живые люди, звери и животные. Корни Мирового дерева представляют нижний мир. Здесь обитают враждебные человеку змеи, драконы, джины, шайтаны, албасты и т.п. представители мира мертвых. Основная роль баксы заключалась в поддержании равновесия этих трех миров и защите человека от влияний

злых сил. Главную причину многих болезней баксы видели в похищении джинами человеческой души или вселении его в тело больного. Поэтому условием успешного лечения считалось изгнание джина из тела больного. В своей лечебной деятельности баксы активно использовали музыку как мощное средство эмоционально психологического воздействия на человека. Поэтому музыкальное исполнение являлось неотъемлемой частью шаманского ритуала. Глубокое воздействие музыки на человека зависело от профессионального владения баксы кыл кобызом.

Сакральность древнего инструмента кобыз и его функционирование в традиционной казахской культуре сыграла свою роль в развитии дальнейшей судьбы инструмента. Уже начиная с конца XIX и начале XX вв. функционирование кобыза в ритуально-магических обрядах стало редким явлением, это было обусловлено рядом социально-политических изменений в степной жизни казахов. Свершилась Октябрьская революция, произошли коренные преобразования в жизни казахского народа, изменился уклад жизни, изменилась и это коснулось и традиционной казахской музыки. Триггером, который повлиял на этот процесс и ускорил бытование инструмента кобыз среди шаманов, как и их самих в середине XIX века, стала борьба против шаманизма яростно настроенных коммунистов. В трудах исследователей мы читаем, что баксы-шаманов истребляют в период Великой Октябрьской революции, и тем самым и кобызовая традиция исчезает вместе с ними. В связи с этими печальными обстоятельствами, в конце XIX века начале XX века игра на кыл кобызе постепенно исчезает. Творчество жырау и баксы, которые были в центре внимания в жизни и в быту казахов остается позади и кобызовая традиция прерывается.

В итоге в начале XX века под натиском внешних (исторических, общественно-политических, экономических) факторов и в результате внутренних противоречий, первый этап традиционного развития казахской кобызовой музыки угасает. В тот период времени в конце XIX и в начале XX века недоброжелатели пророчили закат кобызовой традиции. Но к счастью традиция игры на кобызе не была окончательно потеряна. Потому что в тот период появился новатор игры на кобызе – композитор и кобызист Ыхылас Дукенулы. Кобызовая музыка получает свое дальнейшее развитие, уже в инструментальном амплуа. И кобыз начинает функционировать в чисто музыкально профессиональном искусстве. Многовековой опыт древних носителей кобызовых традиций продолжает свое дальнейшее поступальное движение в обновленном виде.

Интересный факт описан в средневековых европейских манускриптах, что еще в XIII веке владение музыкальным искусством, считалось обязательным в изучении медицины в университетах. Например, в Франции в Сорбонском университете, студенты медицинского факультета, обязательно

должны были пройти курс теории музыки. Позже данный аспект обучения музыке студентами медиками был вытеснен из учебных программ. Многие отрасли науки начали обособляться и уже развивались в строго обозначенных рамках только своих профессиональных дисциплин.

Исследователи выяснили, что музыка как ритмический раздражитель может стимулировать физиологические процессы организма, которые происходят ритмично как в вегетативной, так и в двигательной сфере. Биологические ритмы отдельных органов человека всегда соразмерны. Между ритмом внутренних органов и ритмом движения существует определенная связь. Ритмические движения человека представляют собой единую функциональную систему, двигательный стереотип. Музыку можно использовать как ритмический раздражитель, и тем самым достигнуть повышения ритмических процессов всего организма в более строгой компактности и при этом экономя энергетические затраты. Всем известно, что музыка способна создавать общее настроение, необходимо подчеркнуть, что эмоциональная окраска образов, возникающих при восприятии музыки, бывает различна в зависимости от музыкального восприятия слушателя, степени его музыкальной подготовки, и в конечном счете от интеллектуальных особенностей слушателя. Изучение учеными эмоциональной значимости музыки, его отдельных элементов – тональности, ритма – выявило их способность вызывать состояние, равнозначное характеру раздражителя: мягкие ритмы успокаивают, минорные тональности обнаруживают депрессивный эффект, диссонансы – возбуждают, быстрые пульсирующие ритмы и вызывают отрицательные эмоции и действуют возбуждающе, консонансы – успокаивают.

Специальные исследования ученых физиологов В. М. Бехтерева, И. М. Сеченова, С. С. Корсакова и др. выявили положительное влияние музыки на различные системы организма человека: центральную нервную, сердечно-сосудистую, дыхательную двигательную. В СССР во второй половине XX века арт-терапия разрабатывалась и использовалась в коррекционных и лечебных целях как в медицине, так и в психологии. Использование искусства в лечении и коррекции в последние годы достигла огромных успехов и показывает, что разные средства искусства, особенно музыка, оказывают лечебное и коррекционное воздействие как на физиологические процессы организма, так и на психоэмоциональное состояние человека. Положительное влияние арт-терапии в коррекции и лечении подтверждается широким спектром работ по музыкотерапии. Музыка, исполняемая на кларнете и скрипке по наблюдениям психотерапевта С. Мамулова нормализует деятельность сердечно-сосудистой системы. Воздействие мелодичной музыки обеспечивает успокаивающий эффект, музыка энергичная и ритмичная, с умеренной динамикой и темпом является тонизирующей при восстановительной терапии. Музыкотерапия

активно используется в коррекции речевых и двигательных и расстройств эмоциональных отклонений, страхов, психосоматических заболеваний, при коммуникативных затруднениях и др. Правильный выбор музыкальной программы является ключевым фактором музыкотерапии. Произведение искусства, которое по своему состоянию совпадает с психоэмоциональным настроением слушателя, производит сильное впечатление, для того чтобы музыка могла так контактировать со слушателем, она должна совпасть с его эмоциональным состоянием. Необходимо выделить несколько направлений использования искусства в коррекционной работе: психотерапевтическое (связанное с психоэмоциональной сферой), психофизиологическое (связанное с коррекцией психосоматических нарушений), психологическое (выполняющее катарсическую, регулятивную, коммуникативную функции), социально-педагогическое (связанное с развитием эстетических потребностей).

На сегодняшний день в Казахстане в г. Павлодар есть психолог и лицензированный народный целитель Кумусжан Мукашева которая лечит людей музыкой кобыза. Автор методики «кобызотерапия» Кумусжан Мукашева говорит, что благодаря секретным инфразвукам инструмент кобыз «считывает» генетический код человека и снимает весь негатив посредством музыки. Современные исследования в области музыкотерапии подтверждают лечебный факт влияния музыки, она помогает гармонизировать психику и активизировать процессы само регуляции в организме.

Список использованной литературы:

1. Мациевский И. В. «Народная инструментальная музыка как феномен культуры». – Алматы: 2007. – 520 с.
2. Левшин А. Описание киргиз-кайсацких орд и степей. – СПб. : 1832. –С.140.
3. Кулемзин В. М. Шаманство васюганско-ваховских хантов // Из истории шаманства. – Томск. – С. 47–62.
4. Омарова Г. Н. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки: монография. – Алматы: 2009. – 519 с.
5. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, Дайк-Пресс, 2002.

Художественные и технические задачи при исполнении Сонаты А. Хосе и пути их решения

Аристанов К. К.

*магистр искусствоведческих наук, старший преподаватель
Казахский национальный университет искусств
г. Нур-Султан. Казахстан.*

Аннотация: в статье сделан анализ возможностей и способов исполнения сонаты для гитары соло. Соната Антонио Хосе для гитары одно из самых грандиозных и по своему масштабу, и по глубине содержания произведений для этого инструмента. Она состоит из четырех частей и длится более двадцати минут. Несмотря на это, ее ни в коем случае нельзя назвать громоздкой. Это сочинение отличается необыкновенной цельностью, можно даже сказать – сквозным развитием. Цельность эта достигается не только сугубо композиторскими приемами, но и драматургией, объединяющей, на первый взгляд, совершенно разные части.

Аңдатпа: бұл мақалада соло гитараға арналған сонатаны орындаудың мүмкіндіктері мен тәсілдері талданады. Антонио Хосенің сонатасы - бұл аспапқа арналған шығармалардың мазмұны жағынан да, ауқымдылығы жағынан да ең өршілдердің бірі. Ол төрт бөліктен тұрады және жиырма минуттан астам уақытқа созылады. Осыған қарамастан, бұл көлемді емес. Бұл композиция өзінің керемет тұтастығымен ерекшеленеді, тіпті даму арқылы да айтуға болады. Бұл тұтастыққа тек композиторлық техникамен ғана емес, сонымен бірге бір қарағанда мүлде басқа бөліктерді біріктіретін драматургиямен де қол жеткізіледі.

Abstract: the article analyzes the possibilities and methods of performing sonata for guitar solo. Antonio José's sonata for guitar is one of the most ambitious, both in scale and in the depth of the content of the works for this instrument. It consists of four parts and lasts over twenty minutes. Despite this, it is by no means cumbersome. This composition is distinguished by its extraordinary integrity, one might even say - through development. This integrity is achieved not only by purely composer techniques, but also by drama, which at first glance unites completely different parts.

Ключевые слова: А. Хосе, соната, гитара, партия, исполнитель, темп, рефрен.

Кілт сөздер: А.Хосе, соната, гитара, партия, орындаушы, темп, рефран.

Keywords: A. Jose, sonata, guitar, part, performer, tempo, refrain.

Размышляя о художественном содержании любого музыкального произведения, мы вынуждены опираться преимущественно на собственное восприятие этой музыки. Мы едва ли сможем когда-либо с уверенностью

сказать, какой именно смысл вкладывал композитор в свое сочинение. Даже если произведению предпослана программа, мы должны понимать, что она, вполне вероятно, являлась для композитора всего лишь неким импульсом, толчком.

Соната Антонио Хосе для гитары – не программное произведение, поэтому все, что нам остается, это обращаться к собственному восприятию, пониманию этой музыки, к собственному опыту осмысления. Безусловно, определенным подспорьем для исполнителя может стать знакомство с судьбой композитора, с тем конкретным отрезком его жизненного пути, в который и создавалась эта соната, с социально-историческими событиями, несомненно, наложившими отпечаток на его творчество. Это особенно важно, поскольку Соната Антонио Хосе – сочинение глубоко личностное. Эта Соната – одно из самых грандиозных и по своему масштабу, и по глубине содержания произведений для гитары. Она состоит из четырех частей и длится более двадцати минут. Несмотря на это, ее ни в коем случае нельзя назвать громоздкой. Это сочинение отличается необыкновенной цельностью, можно даже сказать – сквозным развитием. Цельность эта достигается не только сугубо композиторскими приемами, но и драматургией, объединяющей, на первый взгляд, совершенно разные части.

В первой части Сонаты от исполнителя требуется кропотливая работа над воплощением художественного замысла композитора, а также хорошо развитое чувство формы. Как уже говорилось в предыдущей главе, первой части свойственна частая смена настроений: от спокойного повествовательного тона к взволнованному, от элегического и мечтательного к скерцозному. Поэтому для исполнителя важно не только тонко и чутко реагировать на все эти перемены, но и органично объединять все фрагменты в единое целое. Ведь первая часть Сонаты, в силу своей эмоциональной многоплановости, в каком-то смысле провоцирует исполнителя на дробление формы, приводящее к потере целостности. Уже в главной теме есть опасность раздробить ее на фрагменты, задержавшись на логической вершине фразы. Безусловно, очень важно внутренне услышать эту вершину, но ни в коем случае нельзя останавливаться на ней. В противном случае последующее нисходящее движение будет восприниматься как самостоятельный фрагмент.

В секвенции (с седьмого по десятый такт) существует соблазн подчеркивать каждую сильную долю и, таким образом, отделять каждый такт. Это во многом связано еще и с неудобными переходами в левой руке. Но звено секвенции состоит из двух тактов, и нужно стремиться не к сильной доле второго такта, а к логической вершине звена. С подобной же секвенции начинается и связующая партия, но здесь она длиннее, а потому еще важнее мыслить крупно, подчиняя короткие мотивы единому восходящему движению. Кроме того, в этом фрагменте очень важно правильно выстроить динамическую

линию, поскольку постепенное крещендо делает секвенцию еще более цельной и создаст атмосферу романтической взволнованности. Побочной партии свойственны одновременно и грациозность, и созерцательность. Мягкая, «воздушная» синкопа придает теме изящество и даже некоторый оттенок танцевальности. Но вернемся к побочной партии. Достаточно глубокие остановки на синкопированной доле словно бы приостанавливают движение, и есть опасность возникновения статичности. Здесь исполнителю очень важно внутренне ощущать «дыхание» темы, ее непрерывное развитие.

Первая часть Сонаты не содержит конфликта, в ней нет столкновения контрастных тем и образов. В целом атмосфера этой части светлая и романтическая. Хотелось бы отдельно отметить небольшой фрагмент в разработке, который приносит в эту атмосферу настроения беспокойства и тревоги. Это эпизод с органным пунктом в басу, который воспринимается здесь как доминантовый. Для создания этого тревожного настроения, повторяющийся бас следует играть штрихом *non legato*, следя за идеальной ровностью его звучания.

Менуэт – самая светлая часть Сонаты, требующая легкого и грациозного исполнения. Синкопированный ритм, пронизывающий всю эту часть, ни в коем случае не должен ее утяжелять. Только во втором проведении рефрена, где тема переходит в нижний голос, синкопированную долю следует подчеркивать. Здесь это может ассоциироваться с притопыванием башмаками, что придаст теме характер народного танца. В начале же менуэта синкопа воспринимается скорее, как грациозный подскок. Несмотря на всю легкость и изящество музыкальной ткани, в этой части очень важна четкая артикуляция. В стремлении играть кокетливо и «воздушно», исполнитель рискует не слишком внимательно прослушивать движение восьмыми длительностями. В результате есть опасность появления поспешности, «не проговоренности». Особенно непросто четко артикулировать тему во втором проведении рефрена. Здесь она перемещается в нижний голос и играется пальцем «р», который не отличается большой подвижностью. И хотя в этом случае тема должна звучать нарочито тяжеловесно и грубовато, от исполнителя все равно потребуются очень четкая артикуляция и особое внимание к пальцу «р», чтобы не потерять танцевального движения. Впрочем, все вышесказанное относится в полной мере не только к проведению темы, но и к подголоскам, которые также должны звучать легко, прозрачно и отчетливо. Потому что именно благодаря этой филигранности менуэт звучит столь изысканно.

Третья часть Сонаты «*Ravana Triste*» ставит перед исполнителем исключительно художественные задачи. Хотя с точки зрения возможных технических проблем эта часть наиболее проста, она потребует от музыканта максимального погружения в атмосферу скорби, оцепенения, безысходности. Однотактное вступление помогает и слушателю, и исполнителю перестроиться

со скерцозного, изящного танца во второй части на траурное шествие в третьей. Вступление представляет собой всего три аккорда. Но благодаря очень медленному темпу, когда аккорд появляется из «ни откуда» и постепенно растворяется, словно бы рассеиваясь в воздухе, возникает ощущение некой потусторонности. В данном случае исполнитель не должен бояться «передержать» аккорд. Нужно дать ему возможность практически до конца «затухнуть», но таким образом, чтобы между аккордами не возникало пауз.

В основной теме Паваны очень важно не укорачивать шестнадцатую в пунктирном ритме. Иначе есть опасность, что тема приобретет маршеобразный, даже скандирующий характер, а, значит, атмосфера скорби будет разрушена. Необходимо помнить: это не марш, это траурное шествие. Пунктирный ритм следует играть, словно бы преодолевая какое-то сопротивление. Здесь было бы уместно сравнение с ощущениями человека, идущего в воде против течения. В таком движении не может быть торопливости, рывков, суеты. Впрочем, помимо образных сравнений и внутренних ощущений, нелишнее будет просто просчитать ритм шестнадцатыми длительностями. В средней части Паваны, где движение почти останавливается, самое главное заключено именно в этих длинных паузах, возникающих после каждого такта. Очень сложно предложить какой-то конкретный способ создания атмосферы, поэтому тут очень важно максимально погрузиться в себя, прислушаться к биению собственного сердца, которое должно замирать вместе с движением музыки. И если исполнитель не будет относиться к этим паузам формально, то и у слушателя не возникнет ощущения затянутости. В целом, «Pavana Triste» требует от исполнителя в первую очередь очень серьезной внутренней, душевной работы.

Как уже было сказано выше, финал – самая драматичная, конфликтная часть Сонаты. В ней впервые происходит столкновение двух противоборствующих начал. Эта часть требует от исполнителя не только должной технической подготовки, но и эмоциональной выносливости. Основная сложность при исполнении финала, заключается в мгновенных переключениях с жесткого, механистичного рефрена на романтические, порой взволнованные, а порой лиричные эпизоды. Это очень непросто даже с психологической точки зрения. Но еще большую проблему, создает необходимость быстрой перестройки аппарата. Ведь чисто физические ощущения в пальцах при исполнении рефрена и эпизодов очень разнятся. Особенно сложен переход от эпизодов к рефрену, поскольку в конце каждого эпизода движение замирает, почти останавливается. И естественно, что достаточно сложно вновь почувствовать четкую пульсацию рефрена, поймать ощущение собранности и «сухости» в пальцах. В рефрене от исполнителя требуется практически метрономная ровность, чтобы создавалось ощущение, будто запущен какой-то механизм – холодный и бездушный. Также идеально ровно, «в пульсе» и без поспешности исполняется и *rasgueado*.

При исполнении рефрена может возникнуть некоторая проблема, связанная с подспудным желанием чуть задержать переход от *rasgueado* к пассажиру и наоборот, что вполне объяснимо технической сложностью и быстрым темпом финала. Подобные «несанкционированные» паузы надо полностью исключить, поскольку они не только нарушают движение, но и разрушают образ, создаваемый рефреном.

Нужно отметить в музыке Сонаты Антонио Хосе явно прослеживается влияние фортепианных пьес Равеля. В Сонате нет так скажем и чрезмерных заигрываний с испанским народным фольклором. Хотя Антонио Хосе очень сильно любил испанскую народную музыку и тщательно изучал. В конце экспозиции главной партии уже концепция всего сочинения ясна, и даже *расгеадо* в заключительной части «*Рондо*» ярко представляют собой выражение психической и душевной энергии, а не просто соответствовать типичным приёмам «испанской гитары».

Соната Антонио Хосе, завоевала необычайную популярность во всём мире и вошла в репертуар многих известных гитаристов нашего времени: таких как англичанин Джулиан Брим, испанка Мария Эстер Гусман, венгр Антал Пуштаи, американец Франц Халаш, итальянец Аньело Дезидерио, босниец Денис Азабагич, австралийка Карин Шаупп.

Список использованной литературы:

1. Angelo Gilardino «Antonio Jose and the «Sonata para Guitarra». – Española, Madrid, 1980. – 12 p.
2. Вольман, Б. Гитара и гитаристы – Л.: 1968. – 188 с.
3. Дункан Ч. Искусство игры на классической гитаре. – Красноярск: 2004. – 72с.
4. Мартынов И. Музыка Испании. – М.: 1977. – 359 с.

Исследования индивидуальных различий и теория развития творчества в изобразительной деятельности школьников

Аманжолов С. А.

*доктор педагогических наук, профессор, академик МАНПО, член СХ РК, член ТСХ РФ
г. Москва. Россия.*

Аннотация: современный ребенок приходит в школу с огромными потенциальными возможностями. Но чтобы они превратились в реальные силы, в личностные свойства, и чтобы на их базе он научился быть успевающим школьником, нужен целенаправленный воспитывающий, обучающий, формирующий, развивающий художественно-педагогический процесс.

Андатпа: қазіргі бала мектепке үлкен мүмкіндіктермен келеді. Бірақ олардың нақты күштерге, жеке қасиеттерге айналуы және олардың негізінде академиялық оқушы болуды үйренуі үшін мұғалімге көркемдік және педагогикалық процесті максатты оқыту, тәрбиелеу, қалыптастыру, дамыту қажет.

Abstract: a modern child comes to school with huge potential opportunities. But in order for them to turn into real forces, into personal properties and so that on their basis he learns to be a successful student, a purposeful educating, teaching, shaping, developing artistic and pedagogical process is needed.

Ключевые слова: подготовка учителя изобразительного искусства, индивидуально-психологические особенности личности школьника, детское творчество в рисунках

Түйінді сөздер: бейнелеу өнері мұғалімін даярлау, оқушының жеке психологиялық ерекшеліктері, суреттердегі балалар шығармашылығы
Keywords: training of a teacher of fine arts, individual psychological characteristics of a student's personality, children's creativity in drawings

Поступление в школу – важный момент в жизни ребенка. Все последующее обучение во многом зависит от того, насколько педагоги сумеют создать успешную программу вхождения ребенка в школьную жизнь. Благодаря хорошо организованному образовательно-художественному процессу временные периоды действия и становления функциональных сил как бы преодолеваются, что позволяет довести их до совершенства. А это значит нужно подготовить ребенка к жизни в обществе, сделать его способным к познанию мира и самого себя, к творческому труду и преобразованию действительности, к обогащению культуры. Поэтому каждый учебный материал в школе должен соответствовать их потенциальным возможностям и потребностям. «Если педагогика хочет воспитывать человека во всех отношениях, то она должна прежде узнать его тоже во всех отношениях» – писал знаменитый педагог К. Д. Ушинский [1]. Поэтому надо вооружиться, умением изучать школьников, видеть не серую, однородную ученическую массу, а коллектив, в котором каждый представляет собой нечто особое, сугубо индивидуальное, своеобразное. Такое изучение, как известно, входит в задачу каждого учителя. Особое значение в отношениях учителя и школьников, и школьников между собой на первом начальном этапе обучения изобразительному искусству имеет оценка учителем успехов

и неудач в процессе учебы. Психология восприятия ребенком оценки его деятельности, в конечном счете, является оценкой его личности в целом. Все это свидетельствует о большой ответственности учителя за ту оценку, которую он дает каждому школьнику в классе, и, несомненно, такое положение повышает требования к педагогу, к его общению с детьми.

Для правильной организации учебно-воспитательной работы необходимо знакомство с методами исследования, применяемыми в педагогической психологии. Наблюдать и изучать школьников следует в естественных условиях обучения и воспитания. Одна из актуальных задач совершенствования подготовки учителя изобразительного искусства к практической работе с детьми – это вооружение его знаниями возрастных и индивидуальных особенностей и закономерностей проявления различий в изобразительной деятельности ребенка, а также умение их выявлять и измерять. Эти знания и умения необходимы учителю для осуществления индивидуального подхода к школьникам, при оказании им помощи в случае затруднений, возникающих в процессе обучения, взаимоотношении в группах и коллективах, формирования личности. Младший школьный возраст, как и любой переходный возраст богат скрытыми возможностями развития, которые важно своевременно улавливать и развивать. Основы многих психологических качеств закладываются и культивируются именно в младшем школьном возрасте [2].

Психологическая наука на современном этапе располагает обширными знаниями, необходимыми педагогу изобразительного искусства в работе с младшими школьниками. Психологическую структуру личности составляют ее направленность, характер, способности, темперамент, особенности протекания познавательных процессов и чувств. Становление полноценной, т.е. созидающей творческой личности – процесс длительный, сложный и противоречивый, требующий от педагога больших знаний и творческой самоотдачи. Особенно в изобразительной деятельности развиваются органы чувств и познавательные психические процессы, чувства и воли черты характера и способности, потребности и мотивы поведения, формируются убеждения и мировоззрения. Занятия изобразительного искусства позволяют сформировать в результате упражнений двигательные, мыслительные, сенсорные навыки поведения.

Индивидуально-психологические особенности личности школьника, его темперамент придают своеобразную окраску всей деятельности и поведению ученика. Как мы знаем, в психологии выделяют четыре основных типа темперамента: холерический, сангвинический, флегматический и меланхолический; а также по И.П. Павлову: «мыслительный», «художественный» и средний; по К. Г. Юнгу: «экстравертированный» и «интровертированный» [3]. В процессе изобразительной деятельности

очень трудно определить к какому типу относится тот или иной школьник, поскольку черты темперамента могут быть замаскированы чертами характера, сформированными под влиянием определенных условий воспитания. При любом типе нервной деятельности возможно всестороннее развитие способностей проходит по-разному. Развитие задатков и способности возможно только в условиях усвоения знаний, умений и навыков.

Организуя обучение изобразительному искусству, мы исходили из следующих положений:

- 1) младший школьник не может создать оригинальный конкретный продукт, не имея необходимых для этого знаний, умений и навыков. Следовательно, практические задания в учебном процессе ему надо давать такие, которые опирались бы на уже имеющиеся у него знания, используя их при этом как можно полнее;
- 2) работы должны выполняться с соблюдением грамотности. Грамотность – это правило. Знание правил и умение применять их на практике дают мастерство. Мастерство – это квалификация. В своей работе мы не идем по пути развития так называемой творческой фантазии без грамотного воплощения ее в конкретной работе (рисование с натуры, декоративное рисование, на темы);
- 3) младший школьник в отличие от взрослого самостоятельно не может сделать грамотно многоплановую творческую работу. Даже если он и повторит за учителем все правила, которые нужно соблюдать при выполнении работы, на практике все же он их все равно выдержать не сможет. Следовательно, если только объяснить задание и этим ограничиться, работа будет сделана с нарушением правил, что недопустимо. Поэтому изобразительному искусству в начальный период нужно учить, постепенно усложняя задания и увеличивая меру поступления от образца;
- 4) изобразительную деятельность школьника мы рассматриваем в совокупности с тем, чему научил учитель и его самостоятельными мыслями, и фантазиями, и не проводим резкой грани между ними, так как они тесно взаимосвязаны и одно способствует развитию другого.

Самостоятельность ученика в процессе рисования проявляется в том, что он сам выбирает вариант задания, сам школьник определяет сюжет для раскрытия темы и объем работы. Без такой самостоятельности серьезно о творчестве говорить, нельзя. Проявления и развития индивидуально-возрастных различий проявляются в том, что при единой для всех теме школьник создает оригинальные работы с соблюдением изученных правил. Следовательно, тема и правила исполнения работы едины для всех, а результат работы каждый школьник делает свой. Как справедливо отмечал великий педагог В.

А. Сухомлинский: «По самой своей логике, по философской основе, по творческому характеру педагогический труд невозможен без научного исследования. Если вы хотите, чтобы педагогический труд давал учителю радость, чтобы ежедневные уроки не стали скучной, однообразной повинностью, процедурой, ведите каждого учителя на дорогу научно-педагогического исследования» [4].

Современные дети разных стран создают картины, в которых можно встретить элементы сходства со стилевыми особенностями художественных различных направлений. Каждой культуре свойственна своя система взглядов на художественные ценности, и она присваивается ребенком. Поэтому общая направленность на реалистическое рисование внутри одной культуры определяет характер рисования детей, на которых она воздействует. Содержание детских рисунков зависит от общей умственной активности рисующего ребенка. Познавательный интерес ребенка к окружающей действительности приводит к тому, что все многообразие жизни становится предметом изображения. Для того чтобы правильно анализировать выразительные средства детского искусства, нельзя забывать о среде, в которой вырос ребенок. Каждое художественное направление имеет свой предмет изображения и создает свой набор выразительных средств [5]. Ребенок присваивает выразительные средства так же, как всю духовную культуру общества, в котором живет. В настоящее время горя и проблем, которые окружают детей, очень много. Мы, взрослые, перед ними в долгу. Дети – одаренные художники. Они помогают нам верить в силу идеала. И не стоит объявлять эту веру заблуждением. Они не случайно видят в жизни и создают в своем искусстве идеальные образы. Детский рисунок – это первое и полное впечатление, которое рождается от столкновения чистой мечты с жизнью. Сейчас, когда многие пытаются развенчать человека, попирая гуманистические принципы человеколюбия и добра, нам особенно нужна стойкая вера в то, что счастье должно быть у всех. Детское творчество сеет в нас надежды, что мир и спокойствие станут все-таки уделом будущего человечества. А то, что сегодня мы не можем воплотить в жизнь эти чаяния, искусство детей заставляет нас переживать еще горше. Дети огромная часть человечества. По этому поводу вспомним слова великого английского поэта Уильям Блейка, ребенок – отец человека. Прикасаясь к искусству детей, мы всякий раз испытываем любовь к детству как к своей настоящей родине, как к своему истоку. Детские работы – важное подспорье для взаимодействия с миром детей. Безусловно, нет лучшего способа понять детей, постичь их внутреннюю жизнь, чем познакомиться с детскими рисунками. Дети всегда рисуют солнце и человека под солнцем. Если перебирать детские рисунки, на которых изображено солнце, то можно представить себе небосвод в тысячу солнц, где каждое солнце будет особенное, непохожее на другое. Детские рисунки сегодня можно встретить всюду. Даже

некоторые говорят, что рисунки детей в наши дни - это рисунки современных передвижников. Лучшие рисунки детей выставляют сегодня в разных городах [6].

Общество воспитания детей искусством стран Европы, Африки и Ближнего Востока при Организации Объединенных Наций организует традиционную международную выставку детского рисунка. ЮНЕСКО проводит конкурсы и издает альбомы детских рисунков. В России в советское время были созданы 2 научно-исследовательские лаборатории художественного воспитания.

Лабораторию при АПН РСФСР возглавлял до 2006 года Лауреат Государственной премии СССР, заслуженный деятель науки РСФСР, академик РАО, доктор педагогических наук, профессор В. С. Кузин, сейчас эти функции выполняет продолжатель научной школы Н. Н. Ростовцева, В. С. Кузина Академик РАО и РАХ, доктор педагогических наук, профессор С. П. Ломов, лабораторию при АПН НИХВ возглавляет народный художник СССР, профессор Б. М. Неменский. В этих научных лабораториях изучаются детские рисунки, разрабатываются программы и учебники по методике преподаванию изобразительного искусства в школе. В этих лабораториях работают ведущие ученые-педагоги, художники-педагоги и методисты России.

В последнее время в разных точках земного шара возникают эстетические центры с галереями детского рисунка. О детских рисунках в наши дни говорят очень много. Для одних детский рисунок – это самая объективная информация о состоянии детского рисунка в нашей стране, это целый новый мир, вызывающий глубокую заинтересованность и серьезное желание расширить этот мир, дать ему все необходимое для его развития и серьезно разобраться в его проблемах. Другие настороженно или даже насмешливо обращают наше внимание на действительные с их точки зрения проблемы, существующие в жизни, с раздражением указывают, на инфантильность мышления в детских рисунках как будто оно может быть иным, раз это дети, на то, что ребенку чужд профессионализм.

До самого конца XIX века детские рисунки были скрыты от нашего взора. Ребенок творец не обращал на себя никакого внимания, никто не умел видеть и ценить пропорции, формы, линии и краски его рисунков. И только сравнительно недавно педагоги поняли, что детские рисунки надо собирать, изучать, выставлять в музеях, коллекционировать. Стали понимать, что изобразительный талант ребенка может доставлять взрослому человеку радость. Как показывает наше наблюдение, в каком-то смысле детский рисунок даже выигрывает взрослому: во-первых, в нем нет назидательного, во-вторых, в нем нет претенциозности, в-третьих, рисунки детей очень красивы. Талантливые дети, были во все времена; во все века, так же как сегодня, ребенок фиксировал жизненные впечатления на своих рисунках. По детским

рисункам можно воссоздать картину нашего времени: несутся поезда, мама за праздничным столом, пейзажи, портреты, машины и т.д. Ученые психологи Л. С. Выготский, Е. И. Игнатъев посвятили свою жизнь исследованию детских рисунков. Благодаря этим ученым мы получили объясняющую природу детских рисунков, а также экспериментальный материал для организации учебного процесса [7].

В настоящее время на художественно-графическом факультете Московского педагогического государственного университета под руководством академика РАО, доктора педагогических наук, профессора С. П. Ломова и доктора педагогических наук, профессора С. Е. Игнатъева проводится большая научно-исследовательская работа по проблеме развития художественного образования в РФ. В ней участвуют ученые не только из Российских регионов, но из Германии, Китая, Монголии, Украины, Белоруссии, Казахстана, Таджикистана и других Республик бывшего Союза.

Сколько люди рисуют, столько существует и обучение рисованию. Все великие мастера учились у великих художников, потому что всякое обучение в конечном счете ориентируется на какие-то высшие образцы. Иначе это будет обучение ремеслу, а не искусству. Так и обучение детей в школе. Детское рисование, как мы видели, во многом, а иногда даже принципиально отличается от взрослого искусства. Что же брать за высокий образец при обучении детей рисованию? Практика показывает, было бы гораздо плодотворнее брать за высшие образцы именно детские рисунки-рисунки способных детей. Если учитель рисования разбирается во взрослом искусстве, но не понимает детского, не знает лучших образцов детского искусства и не любит детские рисунки, то он, собственно говоря, будет учить детей не тому, чему он призван учить. Вообще обучая какому-нибудь мастерству, им показывают, как надо делать, а потом исправляют ошибки в их работе, добиваясь совершенства. Так учат, например, водить машину или точить детали на станке. В рисовании совсем по-другому необходимо рассматривать. Что такое ошибки в детском рисунке? Если их убрать, исправить, то рисунок чаще всего лишается выразительности. Взрослый чувствует: в рисунке ребенка «что-то не так». Но это с его, взрослой точки зрения. Ребенок рисует так, как он чувствует и как умеет. Не изображает то, что видит, а передает собственные ощущения, возникающие оттого, что он видит. Если ребенок напряжен, не может сосредоточиться, он рисует плохо. И вообще ребенку многое удастся лишь от полной веры в себя. Обязанность взрослых – помочь ребенку довериться целиком и полностью собственным впечатлениям. В данной исследовательской работе мы рассматриваем именно эту проблему. Ребенок должен учиться рисованию, не думая о том, что он учится. Любовь к занятию рисованием должна сохраняться при всех условиях, и здесь все зависит от чуткости педагога. Всякое творчество демократично по самой

природе. И когда ребенок рисует, нет места командованию, нажиму, угрозам, наказаниям. Тем более нет, что стремление познавать до такой степени свойственно ребенку, что никакого принуждения для этого не требуется. Дети всегда адекватно, как говорят психологи, отражают свойства личности. Их рисунки – это свидетельства о детстве, которым можно доверять полностью. Если что-то в детском рисунке нас удивляет, если впечатление от рисунка не совпадает с тем впечатлением, которое производит на нас ребенок, то никогда не стоит думать, будто ребенок нарисовал неправильно и плохо, вероятнее всего, мы просто плохо знаем возрастные особенности ребенка.

В настоящее время учителям необходимо знать об истории развития детского рисунка. Только тогда мы можем организовать и проводить учебный процесс на должном уровне. Задача современного учителя изобразительного искусства очень трудна. Поэтизируя детский рисунок, он не должен приспособливаться к детям. Каждый ребенок должен научиться разводить краски, заточить карандаш, подобрать бумагу, верно использовать свет или выбрать верную точку изображения. При этом у каждого ребенка должна быть возможность следовать внутреннему чутью и быть совершенно свободным творчески.

Список использованной литературы:

1. Унт И. Э. Индивидуализация и дифференциация обучения. – М.: 1990. – 192 с.
2. Бехтерев В.М. Вопросы воспитания в возрасте первого детства. – Спб.: 1909. – 39 с.
3. Штерн В. Одаренность детей и подростков и методы ее исследования. – М.: 1926. – 406 с.
4. Системный анализ процесса мышления. Под ред. К. В. Судакова. – М.: 1989. – 336с.
5. Ломов С. П., Аманжолов С.А. Методология художественного образования. – М.: 2011. – 188с.
6. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. – М.: 1997. – 251 с.
7. Игнатъев Е. И. Психология изобразительной деятельности детей. – М.: 1960. – 223 с.

The philosophy of ancient cults and their influence on the worldview fundamental of the traditional art culture of the Kazakhs

Dadyrova A. A.

candidate of philosophy, associated professor

Mukhtarova G. S.

candidate of philosophy, associated professor, Dean of arts faculty Kazakh National

University of Arts

Nur-Sultan city, Kazakhstan

Abstract: the article is devoted of philosophical categories space and time in the traditional art culture of the Kazakhs. Formation of a category of space and time in the Turkic culture should be sought in pre-Islamic beliefs. Nomadic culture has always been associated with movement and dynamics.

Аңдатпа: мақала қазақтардың дәстүрлі көркем мәдениетіндегі кеңістік пен уақыттың философиялық категорияларын және олардың дүниетанымға әсерін зерттеуге арналған. Түркі мәдениетінде кеңістік пен уақыт категориясын қалыптастыруды исламға дейінгі сенімдерден іздеу керек. Көшпелі мәдениет әрқашан қозғалыс пен динамикамен байланысты болды.

Аннотация: статья посвящена исследованию философских категорий пространства и времени и их влияние на миропонимание в традиционной художественной культуре казахов. Формирование категории пространства и времени в тюркской культуре следует искать в доисламских верованиях. Кочевая культура всегда ассоциировалась с движением и динамикой.

Keywords: traditions, culture, art, philosophy, space, time, decorative art, legend. Түйінді сөздер: дәстүрлер, мәдениет, өнер, философия, кеңістік, уақыт, сәндік өнер, аңыз.

Ключевые слова: традиции, культура, искусство, философия, пространство, время, декоративное искусство, мифы.

Traditional culture of each nation is a deep layer of historical memory of humankind, which material covers various eras, from ancient times to the present. Any traditional culture is developed layer by layer. Archaic beliefs play an important role in shaping its worldview, such as: fetishism, animism, totemism, shamanism, as well as mythological, religious, philosophical and aesthetic representations of an ethnic group. Formation of a category of space and time in the Turkic culture should be sought in pre-Islamic beliefs. The traditional culture of the Kazakhs is syncretic in nature, where some elements of shamanism, Tengri, Zoroastrianism are combined with Islam. Animistic beliefs were expressed in ceremonies and rituals associated with worship of the «aruakhs» spirits of the ancestors, shamanic ritual practice, its elements, and now preserved in religious practices and traditional medicine.

Kazakh scientist, ethnographer Ch. Ch. Valikhanov wrote about the originality of Islam in Kazakhstan, that the Kazakhs believed in Allah, and at the same time honored the «aruakhs» spirits of the ancestors: «They sacrificed on the tombs of

Muslim saints, believed in the shaman and respected the Mohammedan Hodges. They worshipped the fire, and shamans were called along with the ongons of the Muslim angels and praised Allah. Such contradictions did not interfere with each other, and the Kyrgyz (Kazakhs) believed in all this together. That is why the name, the words were changed, and not the thought. Ongon began to be called arvakh, kuk tengri – Allah or khuday, the spirit of the earth - peri, divana and gin, and the idea remained shamanic» [1].

Among the «pagan characters included in the Muslim saints, the Kazakhs most clearly preserved their pre-Muslim features in Korkut (Khorkhyt) – the mythical first shaman, musician and singer, creator of the kobyz bow instrument. The grave attributed to him was located on the bank of Syrdarya. Kazakhs' veneration of Korkut was closely connected with shamanism. He was considered the patron of shamans (baksy) who often called him to help in their shamanistic rituals. Many baksy performed kyuy composed by Korkyt himself» [2].

The article is based on general scientific principles of historicism and objectivity. When writing this article, the authors relied on the principle of historicism, which considers any event in the prism of the past and the future. The comparative method made it possible to investigate the historical and philosophical analysis. The following methods were used: describing the individual characteristics of individual historical facts and events, problem-chronological, reflecting facts and events in a logical sequence.

The category of space and time in the Turkic culture is clearly revealed in two ancient Turkic myths and legends associated with the images of the wise wanderers. The first of them is dedicated to shaman - baksy Korkyt – Ata, who escaped from death and the second, tells about Asan - Kaygy, who was looking for Zher - Uyyk Promised Land. The legend of Korkyt-Ata, which tells about him as a legendary Turkic songwriter and composer of the IX Century, was depicted in the written epic monument of the Turkic peoples «Kitabi Dede Korkyt» («Book of Korkyt Ancestor»).

The legend says that from his youth Korkyt could not reconcile with the idea of the transience of human life, so he decided to fight against inevitable death. He made and began to play the instrument «kobyz», putting his thoughts about the existence in his music. He found his immortality in the serving the art. In the story of another ancient legend about Asan-Kaygy (translated as «Sad Asan»), the Wiseman spent all his life unsuccessfully looking for the Zher-Uyyk Promised Land. Asan - Kaygy, sitting on the Zhelmaya camel, went to four sides of the world. He believed that there is a wonderful place on earth «Zher - Uyyk», where people live up to a hundred years, where enemy raids, there do not threaten people is no hunger.

According to the description, in this heavenly place, there were many lakes and rivers, many pastures with thick grass and livestock gives birth to young animals twice a year. He dreamed of finding this place and relocating his people there, where

people would not know sorrow and need. An image of a lark that nests on the back of a sheep became a symbol that personifies happiness, calm and peace. Years went by, but he had never found the Zher-Uyyk Sacred Land. Asan-Kaygy, who dreamed of giving happiness to the people, returns with sadness to Ulytau Mountain and dies on its top. According to another version: Asan-Kaygy found the Promised Land, but people could not stand the ordeal, and failed to get to Zher-Uyyk.

It should be added that in the Kazakh folklore, there were legends not only about the Promised, Heavenly Lands, as Zher-Uyyk, but also there are myths about ungrateful lands, like Barsa-Kelmes. «Barsa-Kelmes» is literally translated as «go and not come back», i.e. a place where one should not go, and this area has a mystical awesome aura.

Conducting a comparative analysis of the philosophical content of two legends about Korkyt-Ata and Asan-Kaygy, we can see that they clearly express an idea of a person finding a place in space and time. An image of Asan-Kaygy, who had not found the Promised Land, and Korkyt – Ata, who failed to escape death, sums up for mankind the truth about indivisibility of space and time. No matter in what place and at what moment of time a person is, the course of his life will not be stopped; and its beginning and end are predetermined. Both wisemen who went around the world, but had not found a better life, a better place where humanity would live without care and need, or where a person could avoid death, state the truth about the interconnectedness of life and death and the integrity of the universe. A very important factor in these two legends is a plot of the search for truth through overcoming difficulties in the way. The «Zhol» (road) concept has here not only an image of wandering on the road, but on the life journey in the broad philosophical meaning.

According to the Kazakh culturologist K. Nurlanova, «The Road is a mission, a road as an alternative between good and evil or the personification of some ultimate practical goal, or as a blessing» [3]. Kazakhs often use the phrases «zholyn ashyk bolsyn» (let the road be open), «ak zhol» (smooth way), which mean both wishing a good journey and wishing every happiness throughout the life journey. Nomadic culture has always been associated with movement and dynamics. As wrote A. Weber «invasion of nomadic peoples from Central Asia that reached China, India, Western countries (the great cultures of antiquity borrowed a use of horse from them, it had ... similar consequences in all three areas... They conquered the States of the great cultures of antiquity. Dangerous activities and catastrophes helped them to understand the fragility of life; as the dominant race, they brought to the world a heroic and tragic consciousness which is reflected in the epos», and therefore «history turns into a struggle between these two forces - the culture of matriarchy being ancient, stable, connected, not awakened, and the culture of nomadic peoples which is a new dynamic, liberating, conscious in its trends» [4]. In this regard, the nomads developed a cult of the horse among the many totems.

Because of researches of the barrows, the burials with a large number of remains of horses are registered in Eurasia. The existence of the horse cult is evidenced by the results of researches of Berel mounds, where more than 50 remains of horses were recorded. At the same time, a horse had always been a favorite character of the ancient Turkic epics, as a friend and companion of the nomad. The horse helped its owner to travel long distances of steppes, carried him from a field of battle or rescued from captivity («Khamytay and his Horse» tale), became popular together with its owner and got the best prizes at the Bayga races («Tepen Kok» tale, «Chubar-At» legend, etc.)

In fairy tales, a winged horse helps a hero to overcome the obstacles. Therefore, the nomad inspired, poeticized the horse, identifying it even with the sun. So, Herodotus, describing a custom of the Massagets, says: «Of the gods, only the sun is honored to which the horses are sacrificed. The meaning of this sacrifice is that the fastest animal gets to the fastest of all gods» [5].

There was a concept of the vertical axis for building of the world under which the spheres of sky, earth and the underworld were located above each other. Underground, earth and heaven worlds exist here, in parallel and are almost not correlated with one another. Based on Kazakh folk tales, it was possible to get into another space - time, with the help of a miracle – a horse, or a bird – a samruk. Sitting on them, overcoming huge distances, the hero in a matter of minutes gets from one place to another. Such a way implies both crossing of space and time. Spirits, as well as many animals and birds in the Kazakh folklore, were endowed with an ability to travel the worlds (an ability to visit the upper and lower worlds). In many epic stories, the hero finds himself in another world in a state of unconsciousness. Going on a journey, the heroic horse can disappear instantly. Here is an example from the Kazakh folk tale «Yer-Tostik» And «Yer-Tostik» together with a horse fell through the ground. They flew down for a long time. Finally stopped. Shalkuyryk stood on four legs and spoke in a human voice: – We are in the underworld» [6].

The hero's way comes to crossing the border between the worlds. The way itself is in most cases described as a complex test. Heroes in fairy tales journey not in a specific time and space but when transiting from one-time dimension to another. This is expressed in the instant «moving» to other worlds. In archaic representations, there was also the sacralisation of space, expressed in a cult of sacred places, and localities, which were considered energetically pure places. On the contrary, abandoned, provincial places near water bodies were considered undesirable places to visit, since demonological water «su peri» could live and act there. The influence of these spirits was closely associated with a specific area, and beyond its borders, their influence did not spread. This was the reason for sacralization of space. Degree of their unity with a specific natural object confirms the concept of purity and filth.

Polytheism was a characteristic feature in the system of beliefs of spirits in the archaic culture of the Kazakhs. According to the ancient Kazakh beliefs, it was also believed that there are many spirits. So, there was a kind of prayer calling for the help of good and pure spirits «gayip yeren kyryk shilten». There is a quantity of spirits, numbering forty. The epic notes: «Forty invisible saints patronize the batyr» (Gayip-yeren, kyryk shilten, balany koldap demedi).

Aruakhs – the spirits of the deceased ancestors protected people, warned against dangers, instilled good thoughts. They were a kind of keepers of the happiness and well-being of not only a single family, clan, but of the entire people.

This type of worldview is called as henotheistic beliefs, and «genotypic religious system» is a community with views intrinsic to tribal community, such as «beliefs that deified the ancestors and which are taken for a decisive force in all areas of public life. The central image of genotypic faith is aruakhs (spirit of the ancestor)» [7]. According to shamanistic ideas, especially after death, the soul could cross the boundaries of worlds and help its descendants. Among the living, directly or through an intermediary, through a shamanistic ritual or trance, only a shaman (baksy) could contact the ghosts and refer to the powerful gods for help.

The connecting functions between the worlds, space and time could also be provided by the mountains, trees, stones. Many legends were composed in honor of the mountains, one of them is a legend about the Kelinshektau mountain located in the chain of the ancient Karatau mountains. Legend says that a father prepared for a daughter who was going to get married an unprecedented rich dowry, with a large caravan of values. When the caravan moved on, the father asked his daughter if she was satisfied with the dowry, and she replied with a question: «Why are my dog's dishes not of gold? ». The angry father cursed his daughter with words: «Then become a black stone». In addition, the caravan immediately turned into a mountain which shape resembled a girl leading a long caravan. According to the ancient view of the Kazakhs, a habitat of the ghosts was the mythical mountain Koykap-Tau (Kaf Mountains). It is not by chance that the mountains in the Kazakh proto-culture were the habitat of the god ghosts, the mountain seemed to be a projection of heaven on the earth, and it was here that it became possible to establish contact with the deities. Tree which roots penetrate the earth, and the crown stretches towards the sky, apparently seemed to be an object covering all three spheres: underground, ground and heaven, i.e. the entire Universe. An image of the World Tree originates in mythology here.

A rite of tying trees is found in all the Turkic peoples. In a simplified form, it is preserved in the ritual of decorating a sacred tree, called by Kazakhs as «aulie agash» (holy tree) with ribbons, or scraps more often from their clothes. Perhaps the origins of the worship of trees and plants are laid in perception of the tree as a link between earth and heaven. Next, we consider astral and solar cults, which are included in the oldest cults, which give us an idea of the category of space and time.

In the ancient Turkic culture of Kazakhstan, a cult of the sky was clearly observed, the ancient Turkic kagans called themselves as «heavenly rulers».

An inscription in honor of commander Kul-Tegin, a monument found in the Valley of Orkhon River, testifies of worshiping the sky, of sending the ruler by heaven itself. The inscription created in 731 reads as follows: «Then Heaven, which, so that the name and glory of the Turkic people did not disappear, raised my father, the kagan, and my mother, the katun. The Heaven, bestowing of the state (to the khans), has put me, it is necessary to think, as kagan so that the name and glory of the Turkic people would not disappear. For (joy) her Majesty my mother katun, like «Umay», my younger brother got a heroic name Kul-Tegin (became known as a man, hero). Umay – teg yegem katun kutyna inim kyul-tegin yer at boldy» [8]. These inscriptions clearly show the cult of the heaven, the worship of Tengri, the rulers-kagans were granted by the heaven, were messengers of the heaven. In addition, in the text there are often notes about the will of the heaven, such as «may the heaven be favorable to me», «as the heaven bestowed upon them strength», «when the heaven above did not press», etc.

Kazakhs use today such idioms as «bir tanir kuya» – «a witness is the Lord of heaven», «tanir zharylkasyn» – «may heaven reward you». The shape and structure of the Issyk kurgan can help to understand how the ancient peoples who lived in Kazakhstan imagined the structure of the Universe. A crypt, which housed the sarcophagus with the body of an emperor, was covered with several layers of ground and loosened rock rubble. These underground multi-level vaults symbolized the cosmic spheres surrounding the earth. External form of the kurgan was like a world mountain. There were ring ditches around the kurgan, filled with rainwater, as well as circular facing from river boulders and gravel that served as «world waters». In many archaic societies, including in the great steppe, the emperor was presented as the Lord of the Universe, for people he was as the God on earth. Therefore, every detail of his clothes, all the things that surrounded him, brought a certain message, were symbols that reflected people's ideas about the structure of the world. Shape of a headdress of the «Issyk emperor» is a symbolic image of the «world mountain».

Worship of the sun in the archaic culture of the Kazakhs can be clearly seen in the petroglyphs on Tamgaly rock tracts of the Bronze Era. Cult of the sun was evidenced by functioning of sanctuary during the Bronze Era in the Tamgaly tract for worship of the Sun Supreme Deity with its altar of large rock blocks. Among all the figures, solar signs were dated as the earliest. «Imaging the sun-headed deities is a tradition to depict the sun as anthropomorphic image of God, which has developed in ancient times» [9].

The cult of the Sun was the oldest cult of many nations, which appeared as a cult of fire, as mythology in archaic cultures was closely associated with the belief in the power of the nature, as: fire, air, water, earth, etc. Fire was often endowed with supernatural qualities, and, above all, the ability to purify a person. Attributes

of the solar cult were widespread throughout Kazakhstan. Importance of the cult of the sun in life of the Turkic peoples is also evidenced by annual celebration of the spring equinox on March 21 - 22, called «Nauryz». In the traditions of the Turkic peoples, this day was considered as the onset of the New Year. Note that in addition to special rituals, it was considered correct to meet the first rays of the rising sun in Nauryz.

Non-intrusion into the laws of existence, sensitivity to nature helped a person to feel his involvement in the natural rhythm of nature, its subtlest nuances. A person in traditional Kazakh culture lived in harmony with the surrounding world, coordinating his life with the biorhythms of nature. In general, time in nomadic cultures is not vectorial but cyclical and is expressed by understanding the constant recurring circular movement of life, which is clearly manifested when considering of the existence as a cycle of changing seasons or human generations. Summarizing the above facts, it can be stated that the human awareness of space and time in the Turkic culture was multidimensional and multilevel.

References:

1. Valikhanov CH. CH. Sobraniye sochineniy v pyati tomakh. – Alma-Ata: 1985. – Tom 4. – 461 s.
2. Kharner M. Piligrimy real'nostey// World Monitor. – 2007 – N 3 (7). – S. 45-67
3. Nurlanova K. SH. Estetika khudozhestvennoy kul'tury kazakhskogo naroda / AN KazSSR, In-t filosofii i prava. – Alma-Ata: 1987. – 174 s.
4. Yaspers K. Istoki istorii i yeye tsel'. – M: 1994. – 527 s.
5. Gerodot. Istoriya. – Tom. I. – M. 1985. – 287 s.
6. Kazakhskiye skazki. – Tom.1. – Alma-Ata: 1958. – 463 s.
7. Gabitov T. KH., Mutalipov ZH. Kul'sariyeva A. Kul'turologiya. – A.: 2000. – 408 s.
8. Malov S.Ye. Pamyatniki drevnetyurkskoy pis'mennosti. – M-L., 1951. - 451 s.
9. Maksimova A.G., Yermolayeva A.S. Mar'yashev A.N. Naskal'nyye izobrazheniya urochishcha Tamgaly. //Al'bom. – Alma-Ata: 1985. – S. 144.

Список использованной литературы:

1. Валиханов Ч. Ч. Собрание сочинений в пяти томах. – Алма-Ата: 1985. – Том 4. – 461 с.
2. Харнер М. Пилигримы реальностей// World Monitor. – 2007 – N 3 (7). – С. 45-67.
3. Нурланова К. Ш. Эстетика художественной культуры казахского народа / АН КазССР, Ин-т философии и права. – Алма-Ата: 1987. – 174 с.
4. Ясперс К. Истоки истории и ее цель. – М: 1994. – 527 с.
5. Геродот. История. – Том. I. – М. 1985. – 287 с.
6. Казахские сказки. – Том.1. – Алма-Ата: 1958. – 463 с.
7. Габитов Т. Х., Муталипов Ж., Кульсариева А. Культурология. – А.: 2000. – 408 с.
7. Малов С. Е. Памятники древнетюркской письменности. – М-Л.: 1951. – 451 с.
9. Максимова А. Г., Ермолаева А. С. Марьяшев А. Н. Наскальные изображения урочища Тамгалы. //Альбом. – Алма-Ата: 1985. – С. 144.

Внедрение интегративного подхода при подготовке студентов КазНУИ –специализации «Художественная обработка металла и других материалов»

Амиргазин Е. К.

кандидат педагогических наук РФ, старший преподаватель

Казахский национальный университет искусств

г. Нур-Султан. Казахстан.

Аннотация: в статье раскрываются возможности использования интегративного подхода в процессе профессионального обучения при подготовке кадров для ювелирной промышленности. В статье раскрываются применение интегративного подхода в процессе обучения, создания новых знаний – за счет интеграции непосредственно учебного процесса в производство на основе образовательного кластера.

Андатпа: мақалада зергерлік өнеркәсіпке кадрлар даярлау кезінде кәсіби оқыту процесінде интегративті тәсілді қолдану мүмкіндіктері ашылады. Мақалада оқу процесінде интегративті тәсілді қолдану, жаңа білім құру – білім беру кластері негізінде өндіріске тікелей оқу процесін интеграциялау арқылы ашылады.

Abstract: the article reveals the possibilities of using an integrative approach in the process of vocational training in the training of personnel for the jewelry industry. The article reveals the application of an integrative approach in the learning process, the creation of new knowledge - by integrating the educational process directly into production based on an educational cluster.

Ключевые слова: интегративный подход, кластерное обучение, профессиональное образование, ювелирное искусство, ювелир, производство ювелирных изделий.

Түйінді сөздер: интегративті тәсіл, кластерлік оқыту, кәсіби білім беру, зергерлік өнер, зергер, зергерлік бұйымдар өндірісі.

Keywords: integrative approach, cluster training, professional education, jewelry art, jeweler, jewelry production.

Внедрение в педагогическую практику интегративного подхода при подготовке студентов Казахского национального университета искусств, по образовательной программе бакалавриата, специальности 6В02117 «Декоративное искусство», специализации «Художественная обработка металла и других материалов», продиктовано быстроменяющимися требованиями современной действительности, запросами рынка труда к выпускникам в области ювелирного искусства. Подготовка конкурентоспособных, образованных, творческих специалистов художественно-производственной деятельности, посредством овладения ими знаниями, умениями, навыками традиционного и современного ювелирного ремесла, является важнейшей задачей кафедры «Сценография и декоративное искусство» Казахского национального университета искусств (далее КазНУИ).

Тенденции развития экономики существенно влияют на процесс формирования и модернизации системы профессионального образования, а также ставят перед учебным заведением задачу – готовить специалистов в соответствии с компетентностными запросами работодателей. Вместе с тем, на первый план выдвигаются задачи обеспечения конкурентоспособности самого

образовательного учреждения. Одним из механизмов этого соответствия является социальное партнерство между КазНУИ, работодателями, органами власти и др. заинтересованными сторонами. Кафедра со своей стороны, имеет различные формы сотрудничества (дуальное образование, кластерное обучение и др.) подписаны меморандумы и договора. Перед коллективом кафедры, в соответствии со стратегическим планом развития специальности ставится ряд задач по различным направлениям:

- обучение, в рамках производственных условий (кластерное обучение);
- обучение студентов, принятых по результатам образовательного гранта, в том числе в форме дуального обучения;
- оказание платных услуг населению с выдачей документа об образовании (курсы);
- изготовление и ремонт ювелирных украшений в учебной мастерской;
- выпуск сувенирной, в том числе, серийной продукции;
- изготовление элитных изделий ДПИ в единственном экземпляре.

Основополагающей задачей современной системы образования, является формирование у выпускников профессиональной компетентности различного уровня. Интегративный подход, может служить как средство в формировании профессиональной компетентности специалиста. Анализируя различные взгляды ученых, для достижения поставленных задач, на наш взгляд, интегративный подход в образовании является наиболее целесообразным и перспективным направлением в совершенствовании и развитии данной специализации. Процессы интеграции и дифференциации в образовательном процессе позволяют обеспечить устойчивость его развития [1]. Стоит отметить, интегративный подход, в историческом аспекте рассматривался многими учеными, с самыми разнообразными точками зрения, позициями и взглядами. Многообразие мнений по данному подходу, указывает о сложности и многогранности изучаемого явления. Педагогический аспект интеграции, нашел отражение во многих научных исследованиях: Д. Дьюи, Г.М. Доброва, В.М. Максимовой, В. В. Гузеева, Д. Локка, Я.А. Коменского, О. М. Сичивицы, И.П. Яковлева, В. Б. Синникова, И. Г. Песталоцци, К.Д. Ушинского, В. С. Безруковой, Л. Г. Савенкова, В. А. Кленикова, В.М. Панфилова, С. Ю. Страшнюк и др. Отмечая разнообразие подходов к педагогической интеграции, Н. К. Чапаев пишет: «...следует указать на отсутствие единой интегративно-педагогической идеи, которая бы лежала в основе их создания. Большинство из них является результатом удовлетворения практических потребностей в осуществлении интегративных процессов в отдельно взятых сферах педагогической деятельности» [2].

Термин интеграция – суммирование, объединение, соединение. Дифференциация – разделение, расчленение. Такое определение возникло в математической науке. Это действие или процесс, понимается как интеграл

– сумма, результат сложения, дифференциал – часть, результат деления. Интеграция и дифференциация – находятся в неразрывном диалектическом единстве, связанные между собой и в тоже время противоположные стороны познания научных знаний. Роль и значение процессов интеграции в процессе образования, состоящих в возможности преобразования имеющихся элементов в новые, что позволяет более эффективно формировать профессиональную компетентность личности [3].

Продуктивная идея объединения усилий субъектов в области профессионального образования, в механизм его превращения в качественно новую профессиональную подготовку кадров для производства и бизнеса, является образовательный кластер. Кластер предполагает, в процессе обучения, создания новых знаний – за счет интеграции непосредственно учебного процесса в производство [4]. Использование интегративного подхода в образовании, позволяет кроме решения экономических задач, повысить социальный статус, социальную защищенность выпускников КазНУИ. Это в свою очередь требует от образовательного учреждения более высокого качества профессиональной подготовки выпускников. Применительно к КазНУИ, интегративный подход при создании образовательного кластера, означает установление взаимоотношений, адекватных рыночной действительности, между сферой образования и производством – потребителя подготовленных для этой сферы кадров. Основной целью образовательного кластера является расширение его пространства и развития различных форм взаимодействия. Целью образовательного кластера является формирование у будущих специалистов знаний в области широкого спектра технологий и технических средств по ремонту, реставрации, изготовлению ювелирных изделий как по индивидуальным заказам, так же и по изготовлению серийной сувенирной продукции, в том числе, элитных изделий ДПИ в единственном экземпляре. Обучение студентов, принятых по образовательным грантам и оказание образовательных услуг населению с полным возмещением финансовых затрат на обучение.

Задачей изучаемых дисциплин являются развитие у студентов знаний разработки и расчета технологических процессов при изготовлении и ремонте ювелирных изделий. А также знаний оптимальных видов обработки, подбором необходимого оборудования и инструмента. В процессе освоения дисциплин, студент должен получить теоретические знания и практические навыки, позволяющие ему самостоятельно, на хорошем инженерном уровне, проектировать технологические процессы изготовления ювелирных изделий.

Специалист должен знать:

- правила организации работ по ремонту, реставрации и изготовлению ювелирных изделий; материалы для ремонта ювелирных изделий;
- виды работ, выполняемых при ремонте ювелирных изделий;
- пробирное клеймение и правила ухода за ювелирными изделиями;

- уметь правильно выбрать методы ремонта ювелирных изделий, рассчитывать режимы обработки и подбирать оборудование и технологическую оснастку;

- владеть навыками расчета шихты для изготовления изделий из материалов заказчика;

разработки и расчёта технологических процессов ремонта ювелирных изделий с подбором необходимого оборудования, и технологической оснастки.

Программа образовательного кластера (syllabus) обучения ювелирному делу является экспериментальной, в настоящий момент проходит этап апробирования на педагогической практике. Обучение построено по принципу от простого к сложному и ориентировано преимущественно на ручной труд. В силу специфики образовательного направления данной программы в ней предусмотрен раздел по технике безопасности и нормативам, обязательной и дополнительной литературе, технологический раздел, учебно-тематическое планирование, самостоятельные задания для студентов, что полностью соответствует современным требованиям к образовательным программам, а также к издательской учебно-методической продукции такого рода.

На первом этапе (2020-2021 уч. год) в соответствии с образовательной программой специальности 6В02117 «Декоративное искусство», специализации «Художественная обработка металла и других материалов» был разработан каталог элективных дисциплин, учебно-методические комплексы дисциплин по дисциплинам:

- БД КВ «Материаловедение» по подготовке студентов 1 курса;
- БД КВ «Выколотка и чеканка» по подготовке студентов 1 курса;
- БД КВ «Художественная ковка» по подготовке студентов 2 курса
- БД КВ «Проектирование традиционных казахских ювелирных украшений» по подготовке студентов 2 курса;
- ПД КВ «Специальная скульптура» по подготовке студентов 2 курса;
- БД КВ «Традиционные техники казахского ювелирного искусства» 2 курса;
- ПД ВК «Техника чернь» по подготовке студентов 3 курса;
- ПД КВ «Техника скань» по подготовке студентов 3 курса;
- ПД ВК «Современное ювелирное искусство» 3 курса;
- ПД ВК «Техника эмаль» по подготовке студентов 3 курса
- «Технология производства» по подготовке студентов 3 курса;
- «Художественное оформление изделий из металла» 3 курса;
- ПД КВ «История мирового и казахского ювелирного искусства» 3 курс;
- «Специальная живопись» по подготовке студентов 3 курса;
- ПД ВК «Медальерное искусство» по подготовке студентов 3 курса;
- ПД ВК «Проектирование декоративного ювелирного панно» по подготовке студентов 3 курса;

- БД КВ «История декоративно-прикладного искусства» 3 курса;
- ПД ОК «Производственное обучение» 4 курса;
- ДВО ПП «Преддипломная практика» 4 курса;
- ПД КВ «Преддипломный анализ» 4 курса;
- «Современное ювелирное искусство» по подготовке студентов 4 курса;
- «Стилевые направления в искусстве» по подготовке студентов 4 курса;
- «Производственное обучение» по подготовке студентов 4 курса;
- «История и теория орнамента» по подготовке студентов 4 курса;
- «Специальная скульптура» по подготовке студентов 4 курса;

На втором этапе (2021-2022 уч. года) апробируется эффективность комплексного преподавания ювелирного искусства, содержащего в себе 3 направления профессиональной подготовки: теоретической, художественно-практической и методической. Одновременно были скорректированы (syllabus) тематические планы дисциплин преподавания ювелирного искусства, уточнены содержание, тематика художественно-творческих заданий, компоненты эмоционально-эстетического восприятия, художественного вкуса, воображения, творческой активности студентов.

Предлагаемый ниже хозяйствующий субъект, предполагает использования интегративного подхода в образовании при подготовке кадров для ювелирной сферы. Образовательный кластер предполагает, в процессе обучения, создания новых знаний – за счет интеграции непосредственно учебного процесса в производство. Кластер предназначен для обучения студентов металлообработке с последующим созданием производственных мастерских, цехов и артелей. А также в зоне ближайшего развития, созданию кластеров малого и среднего бизнеса вокруг предприятий сырьевого сектора. Здесь следует пояснить, что речь идет об образовательном кластере или учебно-производственном предприятии, созданном непосредственно при университете, ведущую подготовку специалистов для ювелирной отрасли. Такой принцип подготовки кадров, обеспечивает превращения его в качественно новую профессиональную подготовку кадров для ювелирного производства и бизнеса.

Обучение может проходить по государственным образовательным программам в рамках изучаемых дисциплин, а также в форме курсов переподготовки населения. Оно позволяет проводить как индивидуальные занятия с одним обучающимся, так и фронтально, когда вся группа выполняет работу (операционная система обучения). Группа, выполняя одинаковую либо аналогичную работу, сплачивается в один творческий коллектив по подобию артели, под руководством преподавателя. Преподаватель при таком подходе выступает в качестве технолога на производстве. Интегративный подход позволяет видеть мир целостно, не расчленено, как противоположность дифференциации науки, заключающейся в расчленении [3]. Процесс обучения строится таким образом, что преподаватель объясняет весь технологический

процесс целиком, в общем, и на каждом этапе конкретнее детализируя следующий этап работы. То есть, по закону композиции: «от общего к частному». Это позволяет группе выполнять работу осознано и заранее готовится к выполнению следующего задания. На каждую предлагаемую к выполнению заданию, в зависимости от степени сложности, отводится определенное количество времени. Создание благоприятной среды, сокращение количество потраченного времени на выполнение заданий и качество выполнения работы, это первостепенная задача преподавателя. Прежде чем приступить к выполнению следующего задания студент предъясняет на проверку итог текущей работы и только после этого приступает к выполнению последующего задания. Умение рационально организовать и правильно показать выполнения рабочих приемов с учетом качества и времени, всецело зависит от мастерства преподавателя. Необходимо взвешенно подходить к такому режиму работы, иначе преподаватель вынужден будет постоянно решать учебную задачу за студента, тем самым лишая студента самостоятельности в принятии решений. Следует отметить, что такой алгоритм учебного процесса, оправдан только для студентов младших курсов. Использование интегративного подхода в обучении ювелирному ремеслу повышается уровень мотивации. Студент приобретает опыт принятия самостоятельного решения в выборе пути изготовления изделия от проектирования до воплощения в материале, что в итоге влияет на успешность будущей профессиональной карьеры, сокращает сроки выполнения изделий в материале [5].

Исследовательская, экспериментальная работа по внедрению интегративного подхода при подготовке студентов КазНУИ – специализации ювелир ещё не завершена. Теоретические и практические основы понимания реализации интегративного подхода, при формировании профессиональной компетентности будущего специалиста ювелирной отрасли находятся в процессе апробации. Пути реализации интегративного подхода в учебный образовательный процесс постоянно корректируются, в том числе, с точки зрения юридически правового поля. Убеждены, применение интегративного подхода является эффективным средством при формировании профессиональной компетентности специалиста, будущего ювелира, открывает новые возможности для становления профессиональной личности выпускника КазНУИ. Результаты экспериментальной работы, будут дополнительно освещены.

Список использованной литературы:

1. Игнатов С. Б. Современное образование: трансформация в контексте устойчивого развития // Философия образования. – М.: 2012. № 3 (42). – С. 130-136.
2. Чапаев Н. К. Интеграция педагогического и технического знания в педагогике профтехобразования. – Екатеринбург: 1992. – 223 с.
- Ощепкова О.В., Благоев Ю. В. // Вестник Самарского государственного технического

университета. Серия: Психолого-педагогические науки. – Самара: 2014. – С.164-169.

Амиргазин Е. К. Формирование кадровых ресурсов в рамках индустриально-инновационного развития. «Культура на великом шелковом пути» 13-15 апреля 2017г. // Сборник материалов Международной научно-практической конференции Евразийского национального университета им. Л.Н. Гумилева. ISBN 978-9965-31-868-9 – Астана: 2017. – С. 44-48.

Поляков А. А. Реализация интегративного подхода в обучении ювелиров. // Декоративно-прикладное искусство и образование № 1 (16), – Санкт-Петербург: 2016. – С. 47.