ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР: ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ БІЛІМ
ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ПРАКТИКАЛЫҚ КОНФЕРЕНЦИЯ МАТЕРИАЛДАРЫ
БИБІГҮЛ АХМЕТОВА ТӨЛЕГЕНОВАНЫҢ МЕРЕЙТОЙЫНА АРНАЛҒАН

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ
МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ПОСВЯЩЕННОЙ ЮБИЛЕЮ БИБИГУЛЬ АХМЕТОВНЫ ТУЛЕГЕНОВОЙ

X БАСЫЛЫМ

ВЫПУСК X

MUSICAL ARTS: SCIENCE AND EDUCATION:
COLLECTION OF SCIENTIFIC AND METHODICAL PAPERS

Астана

2024

ҚАЗАҚҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ
THE KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS

МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР: ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ БІЛІМ

Халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдары
Бибігүл Ахметова Төлегенованың мерейтойына арналған

X басылым

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ

Материалы международной научно-практической конференции
посвященной юбилею Бибигуль Ахметовны Тулегеновой

Выпуск X

MUSICAL ART: SCIENCE AND EDUCATION

Materials of the international scientific and practical conference
dedicated to the anniversary of Bibigul Akhmetovna Tulegenova

The 10th Edition

Астана 2024

ӘОЖ78.01
КБЖ 85.31
М78

Құрастырушылар/ Редакторы-составители / Editors-Compilers
М.А. Останькович, Т.В.Харламова

Пікір жазғандар / Рецензенты / Reviewers
Ғ.Т. Ақпарова – өнертану кандидаты / кандидат искусствоведения
М.Ш. Мылтыкбаева – өнертану кандидаты / кандидат искусствоведения

М78 Музыкалық өнер: ғылым және білім: ғылыми және әдістемелік мақалалар жинағы.

Музыкальное искусство: наука и образование: сборник научных и методических статей.

Musical arts: science and education: collection of scientific and methodical papers/ Құраст.: М.А. Останькович, Т.В. Харламова. – Х бас./вып. Х/ ed.10 – Астана, 2024. – 373 б. – қазақша, орысша.

Жинаққа музыкалық өнердің өзекті мәселелеріне арналған ғылыми және әдістемелік мақалалар енгізілген. Тақырыптық айдарлардың негізгі бағыттары: музыкалық ғылым, музыкалық педагогика. Жинақ музыка саласындағы мамандарға, сондай-ақ, студенттерге, магистранттарға және педагогика, өнер тарихы мен мәдениетке қызығушылық танытушыларға арналған.

Ақпараттардың шынайылығына, деректемелерге берілген сілтемелерге мақалалардың авторлары жауап береді.

В сборник вошли научные и методические статьи, посвященные актуальным вопросам музыкального искусства и педагогики. Тематические рубрики представляют основные направления: музыкальная наука,исполнительское искусство,музыкальная и общая педагогика. Сборник адресован специалистам в области педагогики, истории искусства и культуры.

За достоверность информации, за ссылки на цитируемые источники несут ответственность авторы статей.

The edition includes number of scientific and methodical papers on topical issues of musical artand pedagogics.The main directions are presented in thematic rubrics: musical science,musical and generalpedagogy.This edition are addressed for specialists in pedagogy, history of art and culture.

Authors of papers are responsible for the accuracy of information and links to cited sources.

ӘОЖ78.01
КБЖ 85.31

ISBN 978-601-7458-53-9

© Останькович М.А., Харламова Т.В., 2024
©РГУ«Казахский национальный университет искусств», 2024

МАЗМҰНЫ СОДЕРЖАНИЕ CONTENTS

Бибігүл Төлегенованың Қазақстанның музыкалық өнерін дамытуға қосқан үлесі: ретроспективті және қазіргі заман
Вклад Бибигуль Тулегеновой в развитие музыкального искусства Казахстана: ретроспектива и современность
Bibigul Tulegenova's contribution to the development of musical art in Kazakhstan: a retrospective and modernity

Ксенофонтова Дарья Владимировна 8
Певческое искусство Бибигуль Тулегеновой: симфония голоса и души
Кажыкенова Данара Досжановна 10
Мухамеджанова Жанар Турсуновна
Бибигуль Тулегенова и жанр вальса в казахской музыке
Зарипбаева Жансулу Ерболовна 13
Мухамеджанова Жанар Турсуновна
Международное признание творчества и таланта Бибигуль Тулегеновой
Сапарова Орынай Каршыгиевна 15
Бибігүл Төлегенованың орындаушылық шеберлігі
Сәттібаева Саида Дулатқызы 18
Қазақтың «Қыз Жібек» қойылымының дамуының негізгі үрдістері
Дергунова Светлана Павловна 23
Жизнь, отданная музыке
Қабыл Айдана Нұрланқызы 26
Концертно-камерное исполнительство в жизни и творчестве Бибигуль Тулегеновой
Шаяхметова Гулнара Аманжоловна 31
Қазақтың бұлбұлы Бибігүл Төлегенова және оның өнер жолының өнегесі

Қазақстандағы музыкатану
Музыкознание в Казахстане
Musicology in Kazakhstan

Канымкулова Жанат Аманжоловна 35
Урбанистические тенденции в музыке XX века на примере «Симфонии-концерта для фортепиано, струнных и ударных инструментов» Т.Кажгалиева
Останькович Дмитрий Валерьевич 40
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы.
Казахстанская композиторская школа и ее высокие традиции
Жумагулова Орынжан Мухтаровна 42
Музыкознание в Казахстане
Кожанова Марал Курманбаевна 45
Некоторые особенности стилистики казахской традиционной музыки для кобыза
Коновалова Елена Владимировна 54
К проблеме жанрового синтеза в Четвертой симфонии К. Кужамьярова
Сатыбалды Ұлдана Лесбекқызы 60
Қобызбен ән-жыр айтудың қалыптасу тарихы

Орындаушылық өнер: заманауи зерттеулер
Исполнительское искусство: современные исследования
Performing Arts: modern research

Карташова Татьяна Викторовна 71
Карташов Виктор Дмитриевич
Уникальный мембранофон индийской цивилизации
Асабаева Сара Шакировна 80
Фортепианное творчество Рахманинова в музыкальной исполнительской практике XXI века
Каримов Тимур Негметуллаевич 85
Исполнительский анализ «Хаванеза» Камиля Сен-Санса

Далишева Бану Дукеевна 89
Поэзия в звуке: взаимодействие флейты и голоса
Зеленая Ирина Викторовна 95
Наследие Кавайе-Колля в прошлом и настоящем
Лукьянова Рогнеда Викторовна 99
Дмитрий Шостакович Квартет № 9 es-dur, соч.117
Мироненко Валерия Валерьевна 106
Маком и серийная музыка как кодовые системы
Топатаева Алия Серыковна 111
Исторический контекст развития барочной виолончели, её конструктивные особенности и связь с творчеством И. С. Баха

Музыкалық және жалпы педагогика: теория, әдістеме, практика
Музыкальная и общая педагогика: теория, методика, практика
Music and general pedagogy: theory, methodology, practice

Дмитриева Оксана Владимировна 117
Синергетический метод в педагогике и искусствоведении
Ауесова Лаура Мажитовна 120
Особенности методики обучения игре на скрипке на начальном этапе
Ураевская Галина Михайловна 126
Основные этапы ансамблевого музицирования в классе аккордеона
Али Алина Алиевна 132
Ермекбаев Али Акбергенович
Музыкальная педагогика в контексте использований современных образовательных технологий в обучении детей
Беликина Светлана Егоровна 137
Методические рекомендации по преодолению тревожности в предконцертный период для учащихся и педагогов ДМШ
Бескровная Анна Владимировна 140
Творческая деятельность педагога на уроках теоретического цикла и во внеурочной деятельности
Вольхина Елена Михайловна 145
Разработка и проведение урока в музыкальной школе с применением методов сохранения здоровья
Дьячкова Светлана Владимировна 149
Развитие навыков чтения с листа
Каратаев Адиет Сагадатович 154
Музыкалық педагогиканың заманауи теориялық және әдістемелік негіздері
Нургалиева Дина Кенесовна 156
Современные формы работы над пьесами малой формы (методические рекомендации педагогам ДМШ и ДШИ)
Сатарова Үміт Жолдыбайқызы 161
Кәсіби музыкалық білім беру жүйесіндегі педагогикалық тәжірибенің алатын орны
Федорова Разия Хамзиновна 165
Турганбаева Гульжахан Эрденовна
Изучение на уроках обязательного фортепиано произведений композиторов Казахстана, связанных с традиционным песенным или инструментальным искусством казахов, и их значение в формировании юных музыкантов
Абилова Зульфира Сагингалиевна 169
Применение здоровьесберегающих технологий на уроках фортепиано
Бодарева Галина Валерьевна 175
Введение тем по электронно-компьютерной музыке в учебную программу предмета «Мировая музыкальная литература» в колледже Казахского национального университета искусств
Валеева Ирина Владимировна 178
Эффективность интерактивных методов обучения на уроках музыкальной литературы в ДМШ
Жунусов Айдын Дуйсембекович 184
Музыкалық білім беру жүйесіндегі күйдің маңызы, үйретудегі әдіс-тәсілдері

Қалиева Гүлдана Ахметбайқызы 188
Музыкалық білім беру жүйесіндегі қашықтан оқытуда ақпараттық технологияларды қолданудың маңызы
Мараймова Акбота Укметовна 192
Дәстүрлі музыканың бала тәрбиесінде алатын орны
Молчанова Оксана Александровна 197
Интеграция содержания образования в условиях музыкальной школы
Молчанова Оксана Александровна 200
Методические рекомендации по сопровождению работы учащегося-музыканта над интерпретацией музыкального произведения
Полторанина Ирина Валентиновна 204
Методические рекомендации по работе с детским ансамблем скрипачей
Тимофеева Елена Геннадьевна 207
Реализация практико-ориентированного обучения в условиях детской музыкальной школы
Кусаинова Сауле Куанышева 211
Филянд Анастасия Владимировна
Интеграция музыки, литературы, математики и живописи в искусстве и науке
Чиркина Анастасия Николаевна 217
Способности, умения и навыки, необходимые для профессиональной деятельности концертмейстера
Риксиев Джамшид Рахматуллаевич 221
Стили и методические рекомендации для исполнения ансамблей ударных инструментов
Алжанова Айжан Умыржановна 225
Карманова Жанат Алпысовна
Модель формирования мотивационной сферы обучающихся в области музыкального искусства в условиях колледжа
Ченемисова Лаула Табысбековна 229
Музыканың ұлттық құндылықтарды жеткізудегі және оқушыны тәрбиелеудегі рөлі
Есеналиева Дана Асылбековна 234
Оқушының қобызда ойнау шеберлігін дамыту
Әбдіхалықова Назгүл Амангосқызы 240
Саз мектебінің білім алушыларына дәстүрлі ән сабағын оқытудың кейбір әдістемелік ерекшеліктері
Алданазарова Даметкен Нургалиевна 245
Музыка мектебінің өзекті мәселелері
Үмбетова Гүлбану Галимуллақызы 248
Музыкалық және жалпы педагогика: теория, әдістеме, практика
Останькович Марианна Александровна 254
Сайгафарова Лилия Талгатовна
Современный дистанционный урок по анализу музыкальных произведений. Циклические формы. Старинная сюита

Магистранттар мен докторанттар зерттеулеріндегі музыка өнерінің мәселелері
Вопросы музыкального искусства в исследованиях магистрантов и докторантов
Master's student men doctoral student zertteulerindegi music onerinin maseleleri

Ахметова Зере Ғаниболатқызы 261
Ұстазы жақсының ұстамы жақсы
Нұрлан Әлемгүл Сәбетқызы 266
Егінбаева Тойжан Жылқайдарқызы
Арман Жайымның қобызға жазылған шығармашылығындағы туындылары
Самиголла Бекзада Самалқызы 271
Қобыз-прима орындаушыларының кәсіби даму перспективасындағы мультиаспаптылық шеберлігін меңгеру
Шарманова Серікгүл Талгатовна 277
ЕгінбаеваТойжан Жылқайдаровна
Опера шеберханасы: Мәскеу консерватория жанындағы қазақ опера студиясы

Абдыашимұлы Айбек 284
Егінбаева Тойжан Жылкайдаровна
Нағым Мендіғалиевтің Абай Құнанбайұлының өлеңдеріне жазылған вокалдық шығармалары
Аманкешова Диана 290
Бухвалова М.В
Сергей Рахманиновтың хор шығармашылығы
Асанбаева Айдана Нұрланқызы 294
Нұртаза Раушан Сабыржанқызы
Әнші Ғарифолла Құрманғалиевтің шығармашылығында Арқа әндері
Әлкен Мағұрлан Еркебұланұлы 300
Нұртаза Раушан Сабыржанқызы
Қазақ күйшілігіндегі аңыз, миф және ертегі туралы ұғымдар
Жанбыршиева Рысты Қайырбекқызы 304
Нұртаза Раушан Сабыржанқызы
Қазақ мәдениетіндегі жорғаның орны
Нұрсерикқызы Нұрай 309
Бухвалова М.В
Джузеппе Вердидің «Реквиемі» хор өнерінің үлгісі ретінде
Советбек Мөлдір Асқарқызы 314
Сейсенбі Арнұр Еркінқызы
Нурханова Балжан Тастанбекқызы
Таңбалы тас: қазақ даласының көне өркениет іздері
Нұрахмет Бұлбұл Нұрғазықызы 320
Әміржан Елдана Ерболқызы
Нурханова Балжан Тастанбекқызы
Кітап оқу мәдениеті: қазіргі жастар арасында кітап оқуды трендке айналдыру жолдары
Темір Жансая Тайырқызы 324
Жетіген және Әзірбайжан көп ішекті аспаптары: дәстүрлер мен репертуар тоғысуы
Сандешова Арайлым Есетовна 329
Маңғыстау дәстүрлі музыкасының рухани негізі: рулық жүйе және дәстүрлі өкілдердің әмбебаптығы
Сәдуақасова Іңкәр 335
Альпеисова Гульнар Туякбаевна
Махамбеттің күйшілік өнері (Махамбеттің 220-жылдығы аясында)
Мұратбекова Назира 339
Бухвалова М.В.
Сергей Иванович Танеевтің хор шығармасы «На могиле»
Кдырниязова Жанна Камбарбековна 342
«Женский» вокальный цикл на примере воплощения поэзии Анны Ахматовой в музыке казахстанских композиторов
Қабимолла А.М. 349
Курмангалиева Меруерт Санатовна
Джеймс Гэлуэй және оның шығармашылық мұрасы: репертуарлық әдісі және флейта түрлері
Әліш Бибарыс Сәукенұлы 354
КСРО Халық әртісі Юрий Гуляевтің орындауындағы Фигаро мен Роберт партияларының ерекшеліктері
Бижанова Аружан Куанышбаевна 362
Бухвалова М.В.
Хоровое наследие Джакомо Пуччини
Күнабіл Наргиза Құмарқызы 367
Халықаралық саксофоншылар байқауы

Бибігүл Төлегенованың Қазақстанның музыкалық өнерін дамытуға қосқан үлесі: ретроспективті және қазіргі заман

Вклад Бибигуль Тулегеновой в развитие музыкального искусства Казахстана: ретроспектива и современность

Bibigul Tulegenova's contribution to the development of musical art in Kazakhstan: a retrospective and modernity

Ксенофонтова Дарья Владимировна
преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер
Казахстан, г.Астана
darya1980@mail.ru

Певческое искусство Бибигуль Тулегеновой: симфония голоса и души

В истории музыкального искусства есть личности, чьё творчество прочно связывается с целыми эпохами. Бибигуль Тулегенова – одна из таких фигур. Её имя стало синонимом выдающегося вокального мастерства, высокой музыкальной культуры и безмерной любви к своей родной земле. Она не просто певица, а истинная аристократка вокала, которая сумела синтезировать традиции казахской музыки с академическими канонами оперного искусства, создавая уникальное, неподражаемое звучание. В её исполнении нет ничего лишнего – каждый звук, каждая фраза наполнены глубоким смыслом и искренностью, и это заставляет слушателя не просто слушать, но и чувствовать.

Бибигуль Тулегенова родилась в 1929 году в Казахстане, в семье, где музыка всегда была важной частью жизни. С самого детства её окружала музыка, и этот фактор сыграл ключевую роль в её становлении как артистки. Певица с детства проявляла музыкальные способности, и её выбор карьеры певицы не был случайным [1]. Тулегенова начала заниматься вокалом в музыкальной школе, а позже продолжила обучение в Алматы и в Москве, получив консерваторское образование.

Уже на ранних этапах своей карьеры Тулегенова показала, что её искусство не ограничивается только техническим совершенством. В её исполнении всегда было ощущение глубокой духовности, как будто её голос воплощал живую энергию самих казахских степей, передавая зрителям и слушателям древнюю мудрость и богатство своей культуры.

Главной особенностью вокала Бибигуль Тулегеновой является ее редкая по красоте и выразительности тембровая палитра. Её голос сочетает в себе драматическую мощь и лирическую нежность, что делает её исполнение невероятно многогранным. Вокальная техника Тулегеновой сочетает в себе идеальное владение дыханием, артистическую гибкость и эмоциональную глубину. Каждый её выход на сцену становился особым музыкальным событием, будь то исполнение оперной арии или казахской народной песни.

Тулегенова – это не просто исполнительница, но и интерпретатор. Она может за несколько минут перевести слушателя в иной мир, наполненный трагизмом, любовью, мечтами. Её умение передавать тончайшие нюансы эмоций – это результат глубокого погружения в музыку и литературу, в культуру и философию своего народа [3, 101]. Мастерство Б. Тулегеновой – это не только искусство пения, но и искусство раскрытия текста, философии произведения.

Особое внимание стоит уделить её исполнению произведений казахских композиторов. Тулегенова сумела представить казахскую музыку на мировых сценах так, чтобы она звучала актуально, глубоко и не потеряла своей народной

специфики. Она воссоздала музыкальную традицию своего народа, сделав её частью мирового культурного контекста. Особое место в её творческой жизни занимает исполнение произведений казахских композиторов XX века [2, 57]. В её исполнении звучат произведения таких мастеров, как Ахмет Жубанов, Евгений Брусиловский и многие другие, чьи композиции открывают перед слушателем богатство казахской музыкальной культуры. Став символом этого искусства, Бибигуль Тулегенова является не просто исполнительницей, но и своеобразным мостом между Востоком и Западом, между национальной идентичностью и глобальной культурой.

Бибигуль Ахметовна – не просто исполнительница на сцене, но и педагог, наставник, культурный посол. Её влияние на развитие казахского вокального искусства трудно переоценить. Она была одной из тех, кто инициировал и развивал школу вокала в Казахстане, основываясь на лучших традициях мировой академической музыки. Её работы и подходы продолжает использовать множество вокалистов, следуя её примеру, развивая то, что она создала.

В репертуаре Бибигуль Тулегеновой присутствуют роли, которые вошли в золотой фонд мирового оперного искусства. Среди них – Аида в одноимённой опере Верди, Тоска Пуччини, Кармен Бизе. Но именно в казахской музыке она раскрыла себя по-настоящему как уникальная личность. Б. Тулегенова стала одним из главных символов казахской оперы, исполнив главные роли в таких произведениях, как «Кыз Жибек» Евгения Брусиловского, «Абылай-хан» Ахмета Жубанова и других [4]. Эти образы, в которых её голос и душа переплетаются, навсегда останутся частью культурного наследия Казахстана.

Её сценические образы всегда были наполнены не только драматургией, но и глубоким человеческим смыслом. Каждый жест, каждое движение в её исполнении было продиктовано внутренним содержанием музыки. Вокальные партии, которые она исполнила, стали частью живого исторического процесса, как в мире классической оперы, так и в традиционной казахской культуре.

Наследие Бибигуль Тулегеновой не ограничивается только её собственным творчеством. Она оставила неизгладимый след в мире оперы и вокального искусства, продолжая вдохновлять поколение певиц и певцов, педагогов и музыкантов. Сегодня её искусство живёт не только в архивах и концертных залах, но и в сердцах молодых исполнителей, которые стремятся к совершенству в искусстве вокала, восхищаясь её техникой, музыкальностью и искренностью.

Тулегенова не только воплотила величие казахской оперы, но и стала символом непокорённого духа и истинной любви к музыке. Её жизнь и творчество продолжают жить в каждом произведении, которое она исполнила, в каждом ученике, которого она вдохновила, и в каждом сердце, которого она коснулась своим голосом.

Певческое искусство Бибигуль Тулегеновой – это не просто прекрасный голос. Это мощный источник эмоций и энергии, который наполняет пространство и время. Это не только мастерство вокала, но и искусство быть «проводником» между культурой и аудиторией. Её искусство – это симфония, где каждое нота, каждый звук живут в гармонии с душой слушателя. Тулегенова Бибигуль Ахметовна остаётся великой не только как исполнительница, но и как

культурный феномен, который продолжает влиять на музыкальный мир сегодня и будет вдохновлять будущие поколения.

Список литературы

1. Брусиловская Е., Каз.правда., статья, А., 2019, URL: https://kazpravda.kz/n/golos-nepodvlastnyy-vremeni/ (Дата обращения 09.11.2024)
2. Исторические личности: научное издание /сост.: Б. Тогусбаев, А. Сужикова. – Алматы: Алматыкітап, – (Менің Қазақстаным). 2007, 311 с.
3. Серкебаева Ирина. Бибигуль Тулегенова: любить, надеяться и верить. – Алматы: «Атамура», 2012, 246 с.
4. ТАСС. Энциклопедия: [Электронный ресурс]. М., URL: https://tass.ru/encyclopedia/person/tulegenova-bibigul-ahmetovna. (Дата обращения 05.11.2024)

Кажыкенова Данара Досжановна
Студентка 3 курса
специальности Теория музыки
колледжа КазНУИ

Мухамеджанова Жанар Турсуновна
Преподаватель ПЦК Теория музыки
колледжа КазНУИ
Республика Казахстан, город Астана
danara.pvl.09@gmail.com

Бибигуль Тулегенова и жанр вальса в казахской музыке

Аннотация: Легендарная певица Бибигуль Тулегенова в этом году отмечает свое 95-летие. Ее творчество, включая популяризацию казахского вальса, стало неотъемлемой частью культурного наследия Казахстана. Талант певицы – символ духовного богатства народа, вдохновляет и объединяет поколения.

Ключевые слова: Бибигуль Тулегенова, казахский вальс, казахская музыкальная культура, культурное наследие, вокальное искусство.

17 ноября этого года на сцене театра «Астана Опера» состоялся грандиозный праздничный концерт в честь 95-летия великой и непревзойдённой Бибигуль Тулегеновой. Это событие стало подлинным триумфом культурной жизни нашей страны, где выдающиеся мастера искусства чествовали легендарного соловья казахской музыки.

Имя Бибигуль Ахметовны Тулегеновой является символом высочайшего исполнительского мастерства, красоты и безграничного таланта. Она – настоящая легенда казахского искусства, уникальное явление на музыкальном небосклоне Казахстана, чей голос сравним с соловьем. Каждое ее выступление – это образец безупречного художественного вкуса и профессионализма, принесших ей мировое признание.

Редчайший вокальный талант Тулегеновой проявился в раннем возрасте. Ее выдающийся голос – лирическое колоратурное сопрано – покорял сердца слушателей не только на родине, но и за ее пределами.

Репертуар Бибигуль Ахметовны включает произведения народной музыки, оперные арии, произведения казахских композиторов и мировых классиков. Народная песня очень широко представлена в творчестве певицы. Это: «Гаухартас», исполненная нежным тоном и спокойным ритмом, «Ахау, Семей» с колеблющимся, игривым акцентом, румынская народная песня «О, Мораша», вьетнамская народная песня «Рисовый барабан». Кто не знает «Две ласточки» Евгения Брусиловского (слова А. Тажибаева). «Весенний вальс» Александра Зацепина (слова К. Шангытбаева), но в исполнении Бибигуль эти песни находят новую яркую окраску.

Оперные партии Жибек, Ажар, Енлик, Гульбаршин, Розины, Церлины, Виолетты, Джильды и Снегурочки в исполнении Бибигуль Тулегеновой оставляют неиссякаемое впечатление на настроение слушателей. Известный композитор Газиза Ахметовна Жубанова высоко отзывалась о таланте королевы оперной сцены, в частности об исполнении Бибигуль Тулегеновой партии Джильды из оперы Джузеппе Верди «Риголетто» она писала: «...отличить Джильду от Бибигуль или Бибигуль от Джильды сложно. Бибигуль исполняет партию Джильды очень легко и удивительно чисто. Она исполняет арии всем сердцем, словно поет народные песни. Ее голос искренний, и близок к природе» [2, 3].

Всем известно, что «Бұлбұл» Латифа Хамиди, исполненный Бибигуль Тулегеновой, давно стал неофициальным символом творчества певицы. Соловей в казахской культуре – это не просто птица, метафора певческого таланта, отражение чистоты и гармонии. Образ соловья в казахской музыке часто ассоциируется с символом красоты, чистоты и безупречного исполнения. Булбул занимает особое место в традиционной музыке. Мы все прекрасно знаем кюи «Бұлбұл» Даулеткерея, Курмангазы, Дины и многих других кюйши. И таким же прекрасным стал вокальный «Бұлбұл» Л.Хамиди написанный в далеком 1949 году. Большую роль в популярности и признании этой песни сыграл голос Б.Тулегеновой.

Среди жанров, к которым обращалась Бибигуль Тулегенова, особое место занимает вальс. В казахской музыкальной культуре вальс нашел свое воплощение преимущественно в вокальной музыке, и именно благодаря Тулегеновой этот жанр получил широкую популярность.

По исследованию Мерует Мылтыкбаевой: «Изучение казахского вальса обнаруживает спектр различных проблем. Он свидетельствует о процессах синтеза на жанровом уровне: европейский по происхождению вальс повлиял на

национальные жанры, что привело к специфичному синтезу традиций. Ведь элементы культуры, попадая в инокультурную среду, переосмысливаются, приобретают новые функции. Нормы и ценности чужих культур усваиваются, но не в чистом виде, а после приспособления к новым условиям» [3,100].

Вальс как явление национальной культуры европейской музыки, своими яркими музыкально-выразительными свойствами повлиял на развитие песенного и инструментального искусства казахских композиторов XX века. В 40-е годы казахские вальсы обозначили стилевое явление в жанре песни, дали рождение новой ветви песенной традиции и свидетельством этому служит творчество многих композиторов-песенников - Ш.Калдаякова, Н.Тлендиева, А.Бейсеуова, А.Еспаева и др.

М.Мылтыкбаева выделяет две разнавидности вальса: концертные и массово-бытовые. Концертные представлены преимущественно в творчестве профессиональных композиторов: песни-вальсы Л.Хамиди, М.Тулебаева, С.Мухамеджанова, Н.Тлендиева, Е.Рахмадиева и многих других. А массово-бытовые в творчестве Ш.Калдаякова, А.Бейсеуова, А.Еспаева, Б.Жамакаева, Е.Хасангалиева.

Одним из самых известных произведений, исполненных Б.Тулегеновой, стал «Казахский вальс» Л.Хамиди. Эта композиция, созданная в духе европейского вальса, обрела национальный колорит благодаря сочетанию западной музыкальной формы и казахских мелодических традиций. Тулегенова наполнила этот вальс нежностью и лиричностью, что сделало его одним из самых любимых произведений казахского народа.

Кроме «Казахского вальса», в репертуаре Тулегеновой значатся и другие вальсы казахских композиторов: «Махаббат вальсі» Ш.Калдаякова, «Весенний вальс» А.Зацепина и множество других произведений, которые раскрывают глубину и поэтичность этого жанра.

Творчество Бибигуль Тулегеновой – это яркий пример того, как мастерство и талант могут вознести жанр на новый уровень. Благодаря ее таланту и исполнительскому искусству вальс стал неотъемлемой частью вокальной музыки Казахстана, сохраняя при этом свою уникальность и национальную самобытность. Б.А.Тулегенову по праву можно считать человеком, который подарил казахскому вальсу вечную жизнь и любовь слушателей.

Список литературы

1. Досанов С. Бұлбұл // Мадениет жане турмыс. Когамдык-саяси жане адеби журналы. №5, 1967. С. 12-13. Сайт https://kazneb.kz/
2. Ершу Маржан. Бұлбұл. Ирина Серкебаеванын «Бибігул Телегенова: суйіспеншілік, уміт жане сенім» атты кітабы туралы толғау // Егемен Қазақстан. – 2014, №186-24 қыркүйек.
3. Мылтыкбаева М.Ш. Взаимодействие традиций в культуре (на примере «Казахского вальса») // Восточноевропейский научный журнал SZTUKA. № 8, 2016. С. 100-102.

Зарипбаева Жансулу Ерболовна
Студентка 3 курса
специальности Теория музыки
колледжа КазНУИ

Мухамеджанова Жанар Турсуновна
Преподаватель ПЦК Теория музыки
колледжа КазНУИ
Республика Казахстан, город Астана
zaripbaeva04.04@mail.ru

Международное признание творчества и таланта Бибигуль Тулегеновой

Аннотация: Творчество Бибигуль Тулегеновой, символа казахской музыкальной культуры, завоевало мировое признание. Её уникальный голос и талант стали воплощением синтеза казахских традиций и классики. На 95-летнем юбилее великий путь певицы раскрывается через ее богатый опыт выступлений на мировых сценах.

Ключевые слова: Бибигуль Тулегенова, казахская музыка, опера, мировой успех, вокальное искусство.

В мире искусства существуют имена, которые становятся символами своей эпохи, олицетворением величия и таланта. Одним из таких имён является имя Бибигуль Ахметовны Тулегеновой – легендарной оперной певицы (лирико-колоратурное сопрано), Народной артистки СССР и Казахской ССР, Героя Социалистического Труда, кавалера ордена «Отан» и обладателя многих других наград. Её уникальный голос покорил сердца миллионов людей по всему миру, благодаря гармоничному сочетанию традиций казахской музыки и современных исполнительских техник а также безупречному мастерству.

В этом году мы отмечаем её 95-летний юбилей – событие, которое имеет огромное значение не только для Казахстана, но и для мировой музыкальной культуры. Этот юбилей – прекрасный повод вспомнить выдающийся творческий путь великой артистки, её достижения и неоценимый вклад в развитие искусства, который навсегда останется в сердцах её поклонников и в истории музыкальной культуры Казахстана.

Бибигуль Тулегенова родилась 16 декабря 1929 года в городе Семей, в семье с глубокими музыкальными традициями. С юных лет она проявляла выдающиеся способности к музыке. В одном из интервью Бибигуль Тулегенова поделилась судьбоносной историей, которая повлияла на её творчество. Во время войны в Семипалатинск были эвакуированы многие столичные деятели искусства, профессура и музыканты. На одном из выступлений юную исполнительницу заметила писательница Галина Иосифовна Серебрякова. Её голос и манера исполнения произвели на Серебрякову глубокое впечатление и она не осталась равнодушной к таланту Бибигуль. Именно Серебрякова дала ей

первые уроки музыки. Позже, по рекомендации писательницы, Бибигуль поступила в Алма-Атинскую государственную консерваторию имени Курмангазы в класс Надежды Николаевны Самышиной, на факультет вокально-хорового исполнения, который она успешно окончила в 1954 году. «Есть две женщины, которым я буду благодарна всю свою жизнь. Я всегда прошу своих друзей, которые ходят в церковь, поставить свечи за их упокой. Это Галина Иосифовна Серебрякова и Надежда Николаевна Самышина. Благодаря им я до сих пор пою. Их занятия со мной, их работа серьезно помогли мне» [2, 3].

Творчество Бибигуль Тулегеновой привлекает внимание своим уникальным стилем, который органично сочетает элементы казахского фольклора и классической музыки. Её голос, отличающийся потрясающей гибкостью и глубиной, способен передавать самые тонкие и многогранные эмоции, делая каждое её исполнение поистине неповторимым.

За свою карьеру Бибигуль Ахметовна исполнила множество знаковых ролей в известных операх. Среди них: Жибек в опере Е.Брусиловского «Қыз Жибек», Ажар в опере А.Жубанова и Л.Хамиди «Абай», Кармен в опере Ж.Бизе «Кармен», Тоска в опере «Тоска», Мими в опере «Богема» Джаккомо Пуччини, Татьяна в опере «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, Абигайль в опере «Набукко», Виолетта в опере «Травиата» Джузепе Верди и многие другие.

Список стран, где проходили Гастроли Тулегеновой зарубежом впечатляет своим количеством. Это Китай, Вьетнам, Индия, Алжир, Египет, Сирия, Чехия, Польша, Германия, Швеция, Франция, Италия, Канада, США.

Нельзя не отметить, что Бибигуль Ахметовна с триумфом выступала на ведущих мировых сценах, таких как:

- Государственный академический Большой театр России (Москва)
- Метрополитен-опера (Нью-Йорк, США)
- Опера Гарнье (Париж, Франция)
- Королевский оперный театр (Лондон, Великобритания)
- Театр Ла Скала (Милан, Италия)
- Театр Сан-Карло (Неаполь, Италия)
- Штутгартская опера (Германия)
- Фестиваль в Вербье (Швейцария)
- Театр "Лирика" (Турин, Италия).

Её выступления на этих престижных площадках неизменно вызывали восторг публики и высокую оценку критиков. О потрясающей способности Б.Тулегеновой передавать сложные эмоции и особенности казахской и мировой музыки с помощью мощного, уникального и выразительного голоса писали многие ведущие зарубежные издания, такие как британский журнал «Opera», французский «Le Monde», немецкий «Die Zeit».

В числе крупнейших достижений можно также выделить участие певицы в Международном музыкальном фестивале в Париже, в концертных турне по Франции, Германии Великобритании и США.

«У меня была возможность объехать более 40 стран мира и выступить в престижных залах Нью-Йорка, Лондона, Парижа, Рима, Афин, Токио, Сеула,

Каира и других крупных городов мира. Было большой радостью петь в сопровождении музыкальных коллективов-виртуозов – Оркестров мировых оперных театров, Большого симфонического оркестра имени П.И. Чайковского и Камерного оркестра Принца Уэльского, Национального академического оркестра русских народных инструментов имени Осипова», – поделилась воспоминаниями о прошлом Бибигуль Тулегенова [4,1].

Высокая степень ответственности перед слушателями, талант, мастерство и преданность своему делу способствовали мировому признанию Бибигуль Ахметовны. Мировые выступления Б.Тулегеновой не только укрепили ее статус как одной из величайших оперных певиц своего времени, но и стали значительным вкладом в популяризацию казахской музыкальной культуры на международной арене, способствовали открытию новых горизонтов для понимания и признания искусства Казахстана в глобальном масштабе.

Список литературы

1. Абдирайым Камшат. Бибигуль Тулегенова: Видя все сложности и перемены, я могу только благодарить за сегодняшний день // Международное информационное агенство «Казинформ». 16.12.2024. Сайт www.inform.kz.
2. Альберт Ахметов. «Я всегда говорила правду». Большое интервью с Бибигуль Тулегеновой // Zakon.Kz.. 13.06.2019. Сайт https://www.zakon.kz
3. Opera https://www.opera.co.uk/digital/
4. Metropolitan Alexander presented the People's Artist of the USSR, the outstanding Kazakh singer Bibigul Tulegenova, with the Order “Beibitshilik pen Kelisim” (Peace and Harmony) // Епархии Казахстанского Митрополичего округа. 02.01.2024.Сайт https://mitropolia.kz/

Сапарова Орынай Каршыгиевна
Орал қаласы, Жаңақала ауданы
Қали Жантілеуов атындағы балалар музыка мектебінің директоры
k.ornai@mail.ru

Бибігүл Төлегенованың орындаушылық шеберлігі

Аңдатпа: Бұл мақалада қазақтың ән өнерінің бұлбұлы – Бибігүл Төлегенованың орындаушылық шеберлігі туралы баяндалады.

Орындаушылық шеберлік – бұл әртүрлі өнер түрлерінде, әсіресе музыкада, театрда, би өнерінде және басқа да шығармашылық салаларда өз шеберлігін көрсетудің ерекше қабілеті. Бұл шеберлік адамның талантын, білімі мен дағдыларын жүзеге асырудың жоғары деңгейін білдіреді. Орындаушылық

шеберлік тек техникалық қабілеттерді ғана емес, сонымен бірге эмоционалдық, эстетикалық және шығармашылық аспектілерді де қамтиды.

Бибігүл Төлегенованың орындаушылық шеберлігіне арналған заманауи зерттеулер оның ұлттық және әлемдік деңгейдегі музыка өнеріндегі ерекше рөлін талқылайды. Ол қазақтың ұлттық әндері мен классикалық шығармаларды орындауда шынайы сезім мен техника үйлесімділігіне ерекше мән береді. Оның орындауында қазақтың ұлттық дәстүрлері мен опера өнерінің кәсіби стандарттары біріктірілген, бұл оның халықаралық деңгейде мойындалуына мүмкіндік берді. Сонымен қатар, оның педагогикалық қызметі де кеңінен зерттелген. Ол Қазақстандағы жас вокалистерді тәрбиелеуде де орасан зор үлес қосты, олардың арасында оның орындаушылық мәнері мен шеберлігіне ұқсас жаңа буын таланттары қалыптасуда.

Орындаушылық шеберліктің негізгі компоненттері:

1. Техникалық дағдылар:

Кез келген орындаушының шеберлігінің негізі – оның техникалық дағдылары. Мысалы, музыкант үшін бұл аспапты меңгеру, әнші үшін – дауыс мүмкіндіктерін тиімді пайдалану, ал актер үшін – дене қозғалысы мен сөйлеу техникасы.

2. Шығармашылық көзқарас:

Орындаушы шығармашылық тұрғыдан ойлау қабілеті арқылы өнер туындысын жеке көзқараспен ұсына алады. Бұл шеберлік бірегейлікті қамтамасыз етіп, көрермендерге жаңа әсерлер сыйлайды.

3. Эмоционалдық жеткізу:

Орындаушы тек техникалық дәлдікке ғана емес, көрерменге эмоционалдық әсер етуге де назар аударуы керек. Эмоционалдық байланыс – орындаушылық өнердің басты элементтерінің бірі.

4. Сахналық мәдениет: Сахнада өзін-өзі ұстау, көрермендермен қарым-қатынас орнату, сыртқы бейнені дұрыс таңдау – шеберліктің маңызды бөліктері.

Кілт сөздер: ән, өнер, орындаушылық шеберлік, сахна, мәдениет, шығармашылық, классика, музыка, дағдылар.

Бибігүл Ахметқызы Төлегенова – қазақ ән өнерінің жарқын жұлдызы, опера әншісі, КСРО және Қазақстанның халық әртісі, қазақ музыкасының дамуына зор үлес қосқан тұлға. Оның ерекше дауыс тембрі мен орындаушылық шеберлігі халық арасында үлкен құрметке ие. Әнші «қазақ ән өнерінің бұлбұлы» деп аталып, әлемнің көптеген елдерінде өнер көрсетті. Бибігүл Төлегенова өзінің шығармашылығы арқылы қазақ халық әндерін, классикалық және оралық музыканы кеңінен насихаттап, ұлттық өнерді жаңа биікке көтерді. Ол тек елімізде ғана емес, сонымен қатар шетелде де танымалдылыққа ие болып, қазақ мәдениетін халықаралық деңгейде танытты.

Бибігүл Төлегенованың дауысы – лирикалық сопрано, ол операда сирек кездесетін және өте жоғары бағаланатын дауыстардың бірі. Оның репертуары кең ауқымды, ол қазақ композиторларының және шетелдік композиторлардың

шығармаларын орындаған. Опера сахнасында Абай, Біржан-Сара, Евгений Онегин және басқа да көптеген белгілі операларда басты рөлдерді сомдады.

1954 жылы алғаш рет кәсіби сахнаға шыққан соң, тез арада бүкіл Қазақстанға және КСРО-ға танымал болды. Ол орындаған партияларының ішінде қазақтың ұлттық операларында айтқан әндері ерекше орын алады, өйткені ол қазақ өнерінің әлемге танылуына ықпал етті.

Бибігүл Төлегенова өз өмірінде көптеген мемлекеттік марапаттарға ие болды. Оның ішінде «Қазақстанның халық әртісі», «КСРО халық әртісі», Қазақстанның «Отан» ордені сынды көптеген атақтар мен медальдар бар. Ол 1966 жылы Мәскеуде өткен дүниежүзілік байқауда жеңімпаз атанып, қазақтың әншілік өнерін әлемге танытты.

Бибігүл Ахметқызының дауысы – табиғат сыйы. Оның колоратуралық сопраносы әсем әуезділігімен, кең диапазонымен және техникалық шеберлігімен ерекшеленеді. Әншінің репертуары өте бай: қазақтың халық әндерінен бастап, әлемдік классикалық шығармаларға дейін қамтиды. Әсіресе, оның Құрманғазының, Абайдың, және Мұхиттың туындыларын орындауы тыңдарманның жүрегінен ерекше орын алады. Әрбір әнді орындау кезінде ол өзіне тән ерекше эмоционалдық бояуларды қосып, шығарманың мәнін толық аша біледі. Ол сахнаға шығып, ән айтқан кезде, тыңдарманмен ерекше байланыс орнатады. Оның өнеріне тән қасиет – шынайылық, сезімталдық және әр шығарманы жан-тәнімен беріле орындау. Әрбір нотасы, әрбір сөзі тыңдаушыны ерекше әлемге енгізіп, музыка сұлулығын терең сезінуге мүмкіндік береді.

Бибігүл Төлегенова тек орындаушы ғана емес, қазақ халқының ұлттық мәдениетін әлемге танытушы тұлға. Ол Қазақстанның ғана емес, бүкіл әлемнің көрнекті сахналарында өнер көрсетіп, қазақ музыкасының тереңдігін паш етті. Оның өнері арқылы тыңдармандар қазақ халқының рухани байлығымен танысты.

Қорытындылай келе, Бибігүл Төлегенованың орындаушылық шеберлігі – тек музыкалық дарын емес, сонымен қатар терең рухани байлық пен мәдени мұраның көрінісі. Ол өз өнерімен ұрпақтан-ұрпаққа жететін шынайы құндылықтарды қалдырды. Бүгінгі күнде де оның есімі мен шығармашылығы өнер сүйер қауым үшін биік шабыт көзі болып қала береді.

Орындаушылық шеберлік – бұл еңбек, шыдамдылық және шығармашылықтың үйлесімі. Ол көрермендерді шабыттандырып, өнердің құндылығын арттырады. Нағыз шебер болу үшін адам өз өнеріне шынайы беріліп, үнемі ізденісте болуы қажет. Бұл тек өнер әлемінде ғана емес, кез келген салада жетістікке жетудің негізі болып табылады.

Бибігүл Төлегенова – қазақ өнерінің бірегей тұлғасы. Оның шығармашылығы мен өмір жолы Қазақстанның мәдени мұрасының бір бөлігі болып табылады. Өзінің күшті дауысы, орындаушылық шеберлігі және қазақ өнерін әлемге танытудағы еңбегі арқасында ол қазақстандықтардың жүрегінде мәңгілік орын алатын жан.

Әдебиеттер тізімі

1. Джумалиева Т., Темирбекова А. История казахской музыки. Алматы: Ғылым, 2004.
2. Жұмалиева Т., Ахметбекова Д., Ысқақов Б., Қарамендина Ә., Қоспақов З., Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы. Алматы, 2005.
3. Некрасова М.А. Современное народное искусство. Л., 1980.
4. История казахского искусства. Том1. Алматы, «Арда», 2007.

Сәттібаева Саида Дулатқызы
Өнертану магистрі
1 курс докторанты, «Өнер тарихы» мамандығы бойынша
Қазақ ұлттық хореография академиясы
Қазақстан Республикасы, Астана қаласы
saidochka.kst@mail.ru

Қазақтың «Қыз Жібек» қойылымының дамуының негізгі үрдістері

Аннотация. Мақалада автор Ғабит Мүсірепов жазған қазақ классикалық әдебиетінің шығу тегіне айналған «Қыз Жібек» шығармасының инновациялық қойылымы талданады. Ол бұл шығарманы өзекті драмаға айналдырды. Бүгінгі таңда «Қыз Жібек» махаббаты туралы лирикалық-эпикалық поэма мен эпопея елеулі қарқын алып, музыка арқылы ғана емес, сонымен қатар сценографияны, драматургия мен хореографияны дамыту үшін оған қолданылатын шешімдер арқылы да жоғары пікірталас ашады. Мақалада қазақтың «Қыз Жібек» балетінің сценографиялық шешімі мен опера әншісі Бибігүл Төлегенованың орындауындағы ария дамуының негізгі үрдістері анықталған. Зерттеуге мынадай еңбектер қатысады: балет сыншылары мен хореографтардың жарық көрген еңбектері: Г.Т. Жұмасейітова, Д.Т. Әбіров, Б.Ғ. Аюханов.

Кілт сөздер: сценография, қазақ классикасы, балет, эпопея, премьера, спектакль, мұрағаттық дереккөздер, құжаттар.

Қазақстанда сценографиялық шығармашылықтың қалыптасуы мен дамуы үлкен маңызға ие емес. Сценографияның аса белсенді маңызы 1934 жылдың басынан бастап, Евгений Брусиловскийдің «Қыз Жібек» пьесасының алғашқы тұсаукесері өткен қазақ классикалық операсының қалыптасу бастауының серпілісінде болды. А.Жұбанов, Л.Хамиди («Абай», 1944 ж.) және М.Төлебаевтың («Біржан мен Сара», 1946 ж.) шығармаларымен бірге қазақ операсының алғашқы жетістіктерінің бірі. Оның бастауы, бұл шығарманы тыңдаушы мен таптырмас қазақ классикасы, Абай атындағы ГАТОБ театры, «Астана Опера», «Астана Опера», «Астана Балет», «Шымкент қалалық опера және балет театры» сияқты Ірі көлемді театрлардың репертуарларында маңызды рөл атқаратын канон деп есептейді [1, 126].

Қазіргі таңда автор Жүсіпбек Шайхисламұлының «Қыз Жібек» махаббаты туралы лирикалық-эпикалық поэмасы мен эпосы 1934 жылы 7 қарашада өткен ресми премьера күнінен бастап елеулі қарқын алуда. Алматыдағы Абай атындағы Қазақ ұлттық опера және балет театрында композитор Евгений Брусиловскийдің, КСРО халық әртісі Бибігүл Төлегенованың, сол кездегі әншінің ерекше белгісіне айналған «Гәкку» жарқын ариясының орындаушысы Қыз Жібектің басты рөлін орындады [2].

1-сурет – КСРО халық әртісі – Бибігүл Төлегенова орталықта Е.Брусиловскийдің «Қыз-Жібек» операсындағы Жібек рөлін сомдап, Абай атындағы ГАТОБ театры, КСРО сахналаған. 1974 ж.

2017 жылдың 10 ақпанында Астанада «Астана Опера» театрының іргетасы қаланды. Ғабит Мүсіреповтің сценарийі бойынша түсірілген фильм және композитор Евгений Брусиловский қойған опера, сондай-ақ Болат Аюхановтың лирикалық-эпикалық поэмасы мен махаббат туралы эпопеясы негізінде қойған балеті бүгінгі таңда музыка арқылы ғана емес, сонымен қатар сценографияны, драматургияны, хореографияны дамыту үшін оған қолданылатын шешімдер арқылы да жоғары пікірталасты ашып көрсетеді.

Композитор Евгений Брусиловскийдің және опера әншісі Бибігүл Төлегенованың орындауындағы «Қыз Жібек» операсы қазақтың ұлттық музыкалық мәдениетінің дамуында бірегей тарихи рөл атқарды, сондықтан ол әрдайым сыншылардың, өнертанушылардың, театртанушылардың, балеттанушы және драматургтердің назары мен пікірталастарының орталығында болды. Спектакль фильмнен кейін үлкен әсер қалдырды. Болат Аюхановтың «Қыз Жібек» балетінде көрерменге мүлдем басқа бейнеде ашылады. Спектакль өмір сүруін жалғастырып, көрерменнен эмоциялық жауап алады, ал Ғабит Мүсіреповтің сценарийі негізінде түсірілген фильмде Меруерт Өтекешева ойнаған «Қыз Жібек» фильмінде кеңестік және қазақ кино және театр актрисасы, 1972 жылғы фильмдегі Жібек рөлін орындаушы қыздың өзін жарқын суларға лақтырып, семантикалық хабарды махаббатпен көрерменге жеткізуімен аяқталды. Бәлкім, балет қойылымында лирикалық-эпикалық поэма мен эпопея арасында хат алмасулар көп болуы мүмкін, онда ерлік рухын, достық пен

махаббатта адалдықтың даңқын, патриотизмді сезініп, адамның жеке бақытқа құқығы ретінде еркін адам сезімінің терең идеясын сезінуге болады[3, 439].

2-сурет – Меруерт Өтекешева – кеңес, қазақ кино және театр актрисасы, «Қыз-Жібек» фильміндегі Жібек рөлін орындаушы 1972 ж.

Сценографтың жұмысы қысқалықпен ерекшеленеді және «Қыз Жібек» операсы мен балетінде кәдімгі кәдімгі декорациялар мен костюмдер призмасы арқылы көрініс табады. Сол кездегі сценограф пен хореографтың тандемдік еңбегін қазақ сөзін жеткізудің эпикалық буынымен және би тілінің икемділігімен байланыстыруға болар еді.

1-Кесте – кинотеатрлар бойынша

№	Кинотеатр	Шығарманың атауы	Режиссер	Суретші	Қойылым жылы
1	Целинный	Қыз - Жібек	Сұлтан -Ахмет Ходжиков	Гульфайрус Исмаилова	1972 ж. (тұсаукесері)

2-Кесте – театрлар бойынша

№	Театр	Шығарманың атауы	Хореограф	Сценограф	Қойылым жылы
1	Астана Опера	Қыз Жібек	Болат Аюханов	Софья Тасмағамбетова Павел Драгунов	2017 ж.
2	Астана Балет	Қыз Жібек	Мұқарам Авахри	Софья Тасмағамбетова	2022 ж.
3	Абай атындағы ГАТОБ театры	Қыз Жібек	Михаил Панджавидзе	Софья Тасмағамбетова Павел Драгунов	2019 ж.

Сценографияның тұтастығы қазақтың ұлттық түсінде ойнады, онда костюмдер көрерменнің көз алдында екпін мен қулық ретінде әрекет етті, бұл оқиға кейіпкерлердің таза либвийінің, олардың ішкі жан дүниесінің, бір-бірімен

қарым-қатынасының белгілі бір бейнесін көрсететінін көрсетті. Жұмсақ негізгі декорация өткен уақытқа сәйкес эскиздер бойынша жасалып, жасалады. Минимализмге құрылған спектакльде қойылған дизайнға, костюмдер мен декорацияларға баса назар аударылды. Мысалы, аққулар бейнесі ерекше мағынаға ие болды, байланыстың берілуі жарықтан қайғылыға дейін болды. Жібек сияқты таза Жібек атты қыз өзін-өзі құрбандыққа шалуға аттанып, сүйіктісінен кейін жарқын суларға лақтырып, Жайық суларында суға батып кетеді.

Ұлттық мәдениетке ең үздік үлес ретінде композитор Евгений Брусиловскийдің операсы мен балетмейстер Болат Аюхановтың «Қыз Жібек» балеті танылды. Опера және балет өнерінің шығармашылығында бүгінгі таңда бұл қазақ драмасының жарқын інжу-маржаны екенін айтуға болады. Қазақстанның сценографиялық бейнелерін (костюмдер, декорациялар) және хореографияны жеткізу құралдары арқылы әдемі лирикалық-эпикалық өлең мен эпостың мазмұнын баяндау осы шығармада Қазақстанның сценографиялық дизайнерлерінің, хореографтары мен хореографтарының еңбегі атап өтіледі. Көркем бейнені шешуде жинақ дизайнері бидің әр түрлі бағыттарының пластикасын біріктіреді.

3-сурет – «Астана Опера» театрында «Қыз Жібек», 2019 ж.

2019 жылы «Астана Операда» орындалған «Қыз Жібек» операсының қойылымында ол алғашқы дебюттік қойылымнан ерекшеленеді. Онда көрермен әр түрлі маусымның төрт маусымын көретін ғажайып әсер беретін заманауи 3D-технологиялар қолданылды. Декорацияны театрдың итальяндық серіктестері жасады, әр деталь нағыз, өткеннің тарихи стилінде жасалған архитектураның бір бөлігіне ұқсайды. Спектакльдегі алғашқы мизансцена қала мен қолөнершілердің тұрғындарынан басталды. Көрерменді жаңа қызықты кеңістікке, қала элементтерімен, мұнаралары мен кірпіш қабырғаларымен таныстыра отырып, екі жақты монотонды безендіру құрылыстары ашылды. Мысалы, пластиктен құйылған әрбір кірпіш алыстан өте шынайы болып көрінеді. Сценограф София Тасмағамбетованың Павел Драгуновпен тандемдік жұмыста жасаған костюмдері спектакльдің тұтастығының ерекшелігі болды. Ою-өрнекпен үш жүз елу костюмге тігілген әрбір моншақ қолмен тігіліп,[4].

4-сурет – «Астана Опера» театрында «Қыз Жібек», 2019 ж.

Қыз Жібектің басты рөлі үшін екі костюм суреті орындалды. Батырдың жағдайы құраушы түстер сұлбасында ойнаған. Шапанда бейнеленген геометриялық ою-өрнектер Жібектің күшті ерік-ерік мінезін білдіреді, ал кеудеше астындағы көйлектегі жұмсақ ою-өрнек жас қыздың жан дүниесінің нәзіктігі мен ластығын бейнелейді. Костюмнің ажалдары жасанды тастармен және өзен аналық-маржанды эко-маржандармен кестеленген.

Спектакльдегі «Қалыңдық киімі» костюмі ең маңыздысы болды, оны қазақтың тартылыс салтанатында маңызды символикалық мәнге ие дәстүрлі ақ немесе қызыл түспен бейнелеу әдеттегідей болды. Спектакльде көрерменді қабылдау үшін інжу-маржан реңкін жеткізу үшін сценографиялық шешім жасалды, өйткені ол батырдың жан дүниесінің орындалмаған үміті мен тазалығын білдіреді. Бұл «маржан» костюмі спектакльдегі барлық бейнелердің есте қаларлықтарының бірі болғаны атап көрсетілді. Тастар мен моншақтармен кестеленген шілтерлі юбка, ортасында орналасқан, күмістен жасалған әшекейлермен кестеленген ерекше ою-өрнектері бар белдемше [4].

Әдебиеттер тізімі

1. Мосиенко, Д.М. Қазақ балетінің дамуындағы негізгі үрдістер // Д.М. Мосиенко // Мәдениет обсерваториясы. – 2016. – Т. 1 No2.– 126-133.– URL: https://rucont.ru/efd/406168 (қол жеткізу күні: 08.12.2024)
2. «Спутник Казахстан» газеті [Электрондық ресурс]: «Қазақ найтингейлі» аты аңызға айналған әнші Бибігүл Төлегенова - 90 жылдық мерейтойына арналған мұрағаттық фотосуреттер. Қол жетімді: https://ia-centr.ru/publications/kazakhskiy-solovey-legendarnaya-pevitsa-bibigul-tulegenova-arkhivnye-foto/ (09.12.2024 қол жетімді)
3. Қыз-Жібек: Қазақ романтикалық дәуірі. Мәскеу, Oriental Libore Publ., 2003. – 439 б.

4. Уақыт-Қазақстанның әлеуметтік-саяси газеті [Электрондық ресурс]: «Қыз Жібек: 35 жыл образы» Қол жетімді: https://time.kz/articles/grim/2019/11/18/kyz-zhibek-35-let-v-obraze (деректер обращения 18.11. 2019).

Дергунова Светлана Павловна
преподаватель теоретических дисциплин ДМШ района Бәйтерек
с. Дарьинское, ЗКО
maracanec91@mail.ru

Жизнь, отданная музыке

Аннотация: В статье раскрыта роль великой казахской певицы Б.Тулегеновой в развитии музыкального искусства Казахстана. Творчество Б.Тулегеновой – это вся жизнь, щедро и бескорыстно посвященная великому искусству.

Ключевые слова: музыкальная культура Казахстана, певица, педагог, колотурное сопрано.

...Ни голос, а дивная скрипка,
Он льется, как трель соловья,
Божественной светлой улыбкой,
Прозрачной водой родника!
Л.Лидер.

Советская, казахская оперная и камерная певица, актриса, педагог, Герой Социалистического Труда, народная артистка СССР, лауреат Государственной премии СССР, общественный деятель, обладатель Орденов «Барыс», «Отан», множества медалей самых разных категорий - и это все об одном человеке: Бибигуль Ахметовне Тулегеновой.

У каждого человека своя судьба, своя жизнь. Каждый вправе ее проживать по-своему. Б.А.Тулегенова проживает свою жизнь, оставляя глубокий след не только в музыкальном искусстве, но и как добрый, отзывчивый человек, о котором так тепло отзываются ее друзья, ученики…За обладательницей редчайшей красоты колотурного сопрано давно закрепились определения «казахский соловей» и «народная любительница». Б.А.Тулегенова входит в

список ЮНЕСКО как одна из 20 выдающихся женщин 20 века.

И разве могла знать простая девочка из обычной семипалатинской семьи, что настанет время, когда о ней заговорит весь мир?! Что ее имя будет известно каждому казахстанцу, да и не только: о ней знает каждый ценитель и любитель великого музыкального искусства.

Наверно, стоит упомянуть имя советской писательницы Галины Серебряковой, которая несомненно сыграла огромную роль в судьбе Бибигуль Ахметовны. Находясь в ссылке, в Семипалатинске, на одном из областных смотров художественной самодеятельности она обратила внимание на юную певицу, взяла над ней опеку, дала ей первые уроки музыки. Голос Бибигуль она сравнивала с тембром голоса итальянской оперной дивы начала прошлого века Амелиты Галли-Курчи, обладавшей образцовым колотурным сопрано и славившейся способностью с изяществом и легкостью исполнять произведения высокой сложности.

Именно по настоянию Г.Серебряковой Бибигуль Ахметовна поступила на вокально-хоровой факультет Казахской консерватории им. Курмангазы, именно отсюда и начинается ее долгий творческий путь длиною в жизнь. Еще будучи студенткой она была приглашена на работу солисткой Казахстанского радио, а в 1954 году вместе со своим педагогом Н.Н.Самышиной поехала в Ленинград (ныне - Санкт- Петербург) на Всесоюзную конференцию по вокалу, где покорила всех своим удивительным, непосредственным, голосом серебристого звучания, чистым, как родниковая вода, и звонким, как соловьиная трель.

По окончании консерватории Б.Тулегенова была зачислена в труппу Театра оперы и балета имени Абая в Алма-ате, позже певицу пригласили в оркестр народных инструментов имени Курмангазы, основателем которого был великий композитор, педагог А.К.Жубанов. Работая в оркестре, Б.А.Тулегенова объездила вместе с труппой весь Казахстан, побывала в самых разных городах Советского Союза. А на Всесоюзном конкурсе артистов эстрады в 1958 году стала лауреатом. В 1971 году Б.Тулегенова была приглашена солисткой в Казахский государственный академический театр оперы и балета имени Абая. За годы работы в театре в ее исполнении великолепно прозвучали партии: Снегурочка из одноименной оперы Римского-Корсакова, Виолетта, Джильда («Травиата», «Риголетто» Верди), Розина («Севильский цирюльник» Россини), Норина («Дон Паскуале» Доницети), Кыз-Жибек («Кыз –Жибек» Брусиловского), Гульбаршин («Алпамыс»Е.Рахмадиева), Енлик («Енлик – Кебек» Жубановой). Параллельно певица продолжает много гастролировать не только по своей стране, но и далеко за ее пределами, восхищая и покоряя сердца все новых и новых поклонников ее таланта. В разнообразный репертуар певицы вошли народные песни: «Гауһар тас», «Жиырма бес», произведения казахских композиторов «Булбул» Л.Хамиди, «Қос Қарлығаш» Е.Брусиловского, «Еске алу» М.Тулебаева», «Тарантелла» Е.Р. Рахмадиева, «Көктем вальсі» Мухамеджанова …Произведения казахстанских композиторов занимают значительное место в творчестве певицы. То, что выбрано и спето ею из их репертуара, обречено на колоссальный успех. Своим творчеством Б.Тулегенова рассказывала о культуре казахского народа, особенностях казахской народной

песни далеко за пределами нашей Родины, пропагандируя тем самым музыкальную культуру Казахстана. Силой своего таланта она сумела воплотить в творчестве, да и в себе самой, все самобытное и талантливое, что есть в казахском народе.

Кроме певческой деятельности Б.Тулегенова активно снимается в кино. Среди ее ролей: «Дочь степей» (1954), «Это было в Шугле» (1955),»Наш милый доктор» (1957), «Ангел в тюбетейке» (1968), «Храни свою звезду» (1975), «Вокальные параллели» (2005), «Небо моего детства»(2011), «Алдаркосе» (2011). С 1980 года Б.А.Тулегенова является преподавателем вокала в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, а с 1982 года – профессор данного учебного заведения. Среди ее учеников, такие выдающиеся личности как заслуженный деятель культуры РК, солистка Атырауского Академического оркестра народных инструментов им. Дины Нурпеисовой М. Туреханова, заслуженный деятель Республики Казахстан, оперный певец С.Байгожин, профессор Венской консерватории Н.Мизюк и многие другие.

Б.А.Тулегенова за огромный вклад в развитие музыкального искусства была удостоена звания Герой Социалистического Труда с вручением Ордена Ленина и золотой медали «Серп и Молот». Эта награда носит статус высшей степени отличия в области хозяйственного и социально-культурного строительства. Стоит отметить, что Б.А. Тулегенова является последним человеком в истории, получившим это звание от правительства СССР. Вскоре Союз Советских Социалистических Республик прекратил свое существование.

Долгие годы, начиная с 2001 года, певица является художественным руководителем и председателем жюри Международного конкурса вокалистов имени Бибигуль Тулегеновой. Этот конкурс дал конкурсантам не только новый импульс в развитии, но и путевку на мировую сцену. Б.А. Тулегенова, оглядываясь назад, с гордостью отмечает, что все участники конкурса прошлых лет с успехом работают в европейских оперных театрах, выигрывают другие конкурсы и не забывают с ней поделиться радостными новостями, благодарят народную артистку за то, что она дала им дорогу на большую сцену. Среди лауреатов этого конкурса хочется отметить таких учеников Б.Тулегеновой, как Дина Хамзина, Азамат Жылтыргузов, Елена Низамутдинова…

На протяжении всей своей жизни певица вела огромную общественную деятельность, была депутатом Верховного Совета Казахской СССР 7-9 созывов (1968-1982гг).

В этом году в г. Астана открылась Первая креативная школа имени Б.Тулегеновой. Это не просто учебное заведение. Это часть более широкой стратегии развития креативной экономики в Казахстане, направленной на укрепление роли творческих индустрий в национальной экономике. С открытием этой школы началась «новая эра творческого образования в Казахстане». В условиях стремительного роста интереса к творческим профессиям, школа стала символом нового этапа в развитии образования и культуры. Цель школы – стать центром притяжения для талантливой молодежи. Именно творчество и талант великой певицы вдохновили создаталей на создание уникального проекта. Одна из целей деятельности Б.А.Тулегеновой - стремление

к совершенству и культурному развитию молодежи. Ее цель достигнута. Школа воспитывает поколение креативных, сильных духом и интеллектуально-развитых людей, которые смогут внести значительный вклад в будущее нашей страны, продолжая дело, начатое великим человеком, человеком- легендой - Б.А. Тулегеновой.

Қабыл Айдана Нұрланқызы
КНК имени Курмангазы
магистрант 1-го курса
Казахстан, г.Алматы
aidanakabyl@mail.ru

Концертно-камерное исполнительство в жизни и творчестве Бибигуль Тулегеновой

Аннотация: В данной статье исполнительское искусство Народной артистки СССР Б.А. Тулегеновой, ее вклад в музыкальную культуру прошлого и современности представлены через обращение к особо значимой сфере ее творчества, в опоре на такой важный и убедительный источник информации, как ее личные высказывания.

Ключевые слова: сопрано, камерные жанры, репертуар, сцена, концертная программа, техника исполнения.

Имя прославленной казахской певицы Бибигуль Ахметовны Тулегеновой знают слушатели разных поколений. За легендарной обладательницей колоратурного сопрано, известного и признанного во всем Советском Союзе и за его пределами, давно закрепилось ассоциативное «Бұлбұл». Сравнение с пением соловья, характерное для национальной традиционной культуры (оно часто произносилось в адрес первой Народной артисткой СССР Куляш Байсеитовой) и вокального искусства в целом, в жизни и творчестве Б.А.Тулегеновой имеет чуть ли не буквальное подтверждение. Непревзойденная исполнительница «Соловья» А.А.Алябьева, «Бұлбұл», Л.А.Хамиди, голосовыми средствами, колоратурной техникой легко и изящно воссоздающая соловьиные трели, Бибигуль Ахметовна и сегодня сохраняет за собой высокий статус «казахского соловья».

Звонким и «солнечным» голосом она очаровывала как радиослушателей, так и публику: собравшиеся в зале зрители, долго аплодируя, как правило, не отпускали и по-прежнему не отпускают ее со сцены. Такой почет мастер своего «дела» всегда чувствовала душой и потому постоянно обогащала именно концертно-камерный репертуар. В трудные и захватывающие периоды пути искусства, тщательно готовясь к исполнению каждого произведения, она

оттачивала профессиональное мастерство, не забывая при этом очаровывать публику.

1961

1975

1978

О творчестве и жизни Б.А.Тулегеновой написано не мало книг и статей. На просторах интернета и на страницах газет и журналов достаточно много интервью, взятых непосредственно у нее, а также у коллег с отзывами о разных гранях профессиональной жизнедеятельности. «За пятнадцать лет безупречной работы в Казгосфилармонии имени Джамбула и Государственном академическом оркестре народных инструментов имени Курмангазы в полную силу раскрылась самобытная одаренность Бибигуль Тулегеновой. Талант и непрестанный труд выдвинули ее в число лучших мастеров искусства» [1, 30].

Это было действительно «всенародное признание». Не случайно, что Государственной премии она была удостоена именно за концертную программу.

Приведем в этой связи показательное высказывание Е.Б.Серкебаева: «Я не припомню случая, чтобы она отказалась от поездки с концертом. ... Имя народной артистки Бибигуль Тулегеновой – это целая страница в истории нашего искусства» [1, 6].

Спустя годы, отвечая на собственный вопрос «что же можно включить в понятие камерной музыки?», она не только подчеркнула, что это «очень сложный жанр. Камерное исполнение доступно не каждому. Не каждый оперный певец может петь камерные произведения, удивительно!» [2, 100], но и призналась: «Я очень люблю камерную музыку именно за ее сложность, изысканность и высочайшую вокальную культуру» [2, 105].

По авторитетному мнению Бибигуль Ахметовны, «камерное пение более рафинированное, утонченное, изысканное искусство, и оно требует долгого и очень серьезного обучения. Каждый твой вздох, каждая пауза, которая звенит, слышны в самом последнем ряду, и нужно быть актером и уметь проживать маленькую жизнь в каждом произведении искренне и к месту, при этом не забывая, что ты – исполнитель и все действо находится под твоим контролем и управлением. Излишние эмоции, надуманные жесты, ненатуральное поведение – все это тут же мгновенно уловит зал и тогда ничего хорошего уже не жди» [2, 101].

Примечательны и такие слова Б.А.Тулегеновой: «У нас в Казахстане есть свои мастера камерной музыки. Ермек Серкебаев много пел, Алибек Днишев блестяще исполнял русскую, итальянскую, казахскую классику, Нуржамал

Усенбаева много поет в концертах, да и многие другие, ну а про меня и говорить нечего – это моя музыка и есть» [2, 106].

1988

2012

1984

Сведения о концертно-камерном репертуаре казахстанских певиц-сопрано разрозненны и не достаточны, но в отношении Б.А.Тулегеновой при ее активном комментировании различных аспектов исполняемых ею произведений «картина» достаточно полная.

Особый интерес представляют не только принципы формирования ею концертных программ и индивидуального репертуара, но и гастрольные выступления, отклики зарубежной аудитории, оценочные суждения коллег.

Бибигуль Ахметовна за свою блистательную карьеру в камерном творчестве гастролировала по многим зарубежным государствам. Побывала и выступала в Монголии, Китае, Японии, Вьетнаме, Египте, Индии, Германии, Польше, Чехословакии, Швеции, Канаде, США, Франции, Италии. Певица пела на родном языке страны, куда бы она ни пошла. Это было ее особое уважение к этой стране. Ее колоритный голос, звучащий как пение соловья, радовал многих и производил неизгладимое впечатление. Кроме того, певица знала наизусть исполняемые им произведения и готовилась к их исполнению с полным желанием. Это свидетельство упорства человека искусства и признак искренней любви к искусству.

Примечательны строки ее воспоминаний:

– «Солистка филармонии... Помню свою радость и растерянность. Петь чабанам, хлеборобам, дояркам, механизаторам? Куляш сказала: “Вся классика в твоем распоряжении...” Ближайшая подруга предостерегала: “Не поймут твою классику в степи. Нужны простые народные песни!” Только народные? Только казахские? А как же тогда мой любимый Рахманинов? А Моцарт, Чайковский? А песни других народов? [3, 124];

– «Куляш первая в степи пела русскую и мировую классику на казахском языке. Братья Абдуллины – на казахском и русском. И все-таки, составляя программу своего первого концерта, в которую включила «Соловья» Алябьева, «Красный сарафан» Варламова, романсы Чайковского и Глинки, произведения Моцарта и, конечно, Рахманинова, волновалась» [3, 125];

– «... в камерном пении выходишь на сцену один и поешь первое отделение сорок пять минут. Потом антракт двадцать минут и второе отделение еще сорок пять минут. И каждое произведение – это образ. ... Только ты и твой голос» [2, 100-101].

Приведем показательные цитаты по итогам недели культуры Казахстана в Латвии (март 1962 г.), где Бибигуль Ахметовна принимала участие вместе с Г.Курмангалиевым, Р.Джамановой, Ф.Балгаевой, А.Байтургаевым. Так, Народная артистка Латвийской ССР Э. Пакуль писала:

«...Не ново называть певицу соловьем. Но наша молодая гостья Бибигуль Тулегенова – солистка Казахской государственной филармонии имени Джамбула – это, поистине, соловей, прилетевший к нам с далекого юга. Она прекрасно владеет своим необычайно теплым, чистым и красивым голосом. С одинаковым успехом исполняет она родные казахские напевы, арии из опер, романсы. Что бы ни исполняла она, – “Две ласточки” Е.Брусиловского или романсы А.Даргомыжского, – слушаешь ее, затаив дыхание. А когда она поет казахские народные песни, как будто совершаешь путешествие в Казахстан, видишь его степи, ощущаешь запахи трав, слышишь, как радостно щебечут над головой ласточки [1, 18].

Республиканская газета Латвии писала: «Любители сольного пения тепло встретили известную казахскую певицу. Программа концерта, с которым она выступала в Риге, была разнообразной и достаточно интересной. Первое отделение, открывшееся романсом Мукана Тулебаева “Воспоминание”, было посвящено классическим произведениям. Певица исполнила арию Диноры из одноименной оперы Мейербера, являющуюся одной из трудных для колоратурного сопрано. В ней Б.Тулегенова продемонстрировала незаурядный вкус и художественное мастерство. Затем были исполнены романсы П.Чайковского, С.Рахманинова, Ф.Шуберта, В.Моцарта, Ш.Лекока и другие. Большой успех имело произведение латышского композитора А.Жилинского “В память Моцарта”, спетое на латышском языке. В этой программе артистка сумела блеснуть не только своим голосом, но и показать проникновение в стиль и характер музыки» [1, 19].

Особенности концертных программ так или иначе также отражены в связи с зарубежными выступлениями, к примеру в Узбекистане: «2 октября в концертном зале “Бахор” проходил сольный концерт Бибигуль Тулегеновой. Была исполнена программа, за которую в 1970 году она была удостоена Государственной премии СССР.

Программа состояла из двух частей. В первом отделений классические произведения русских и западноевропейских композиторов и камерные произведения композиторов Казахстана» [1, 20] .

Обращение к интерпретации мировой вокальной классики – как русской, так и зарубежной – в творчестве Б.А.Тулегеновой может стать предметом специального изучения.

Таблица 1. Русская классика в репертуаре Б.Тулегеновой

Глинка М.И.	**Чайковский П.И.**	**Рахманинов С.В.**

Венецианская ночь (1832) Зацветет черемуха (1839) Северная звезда (1839) Жаворонок (1840) Уснули голубые (1840)	И больно, и сладко (1869) Колыбельная (1872-73) Канарейка (1875) То было раннею весной (1878) Я ли в поле да не травушка была (1880)	Мой садик (1881-83) Весна (1881-83) Колыбельная в бурю (1881-83) Скажи, о чем в тени ветвей... (1884) Нам звезды кроткие сияли (1886) О, дитя (серенада) (1887)	Не пой, красавица, при мне (1892-93) Островок (1896) Здесь хорошо (1902) Сирень (1902) У моего окна (1906) Вокализ (1912) Сон (1916)

Таблица 2. Зарубежная классика (романтики) в репертуаре Б.Тулегеновой

Шуберт Ф.		**Шуман Р.**	**Григ Э.**
Форель (1817) Хвала слезам (1818) Баркаролла (1823)	Аве, Мария (1825) Весной (1826) Серенада (1828)	Пришла весна В лесу (1840)	Сольвейг (1874) Люблю тебя (1881) Сон (1884)

Возможно осуществление сопоставления разных интерпретаций одного произведения.

При сравнительном изучении исполнительской практики разных лет могут быть уточнены данные в каждом конкретном случае и в целом в музыкальной культуре, что позволит оценить динамику освоения мировой классики во времени и качество ее исполнительской интерпретации.

…Спустя годы Бибигуль Ахметовна подтверждала: «Так что, наверное, можно сказать, что камерная музыка – это основная моя деятельность в искусстве и перепела я несметное число произведений […]. Я очень любила и люблю исполнять произведения Латыфа Хамиди. Его “Булбул” и “Казахский вальс” давно уже стали визитными карточками нашей страны и – что важно для меня – моими личными визитными карточками» [2, 107-108].

Список литературы

1. Кариев З. Солнечный голос. Алма-Ата: Өнер, 1988. 80 с.
2. Серкебаева И. Бибигуль Тулегенова: любить, надеяться и верить. Алматы, Атамұра, 2012. 254 с.
3. Тулегенова Б.А. Живая песня. М.: Мол. гвардия, 1984. 149 с.

Шаяхметова Гулнара Аманжоловна
Астана қаласы әкімдігінің «Роза Бағланова атындағы
№ 2 балалар музыка мектебі» ШЖҚ МКК әдіскері
Қазақстан, Астана

Қазақтың бұлбұлы Бибігүл Төлегенова және оның өнер жолының өнегесі

Аннотация: Мақалада қазақ музыка өнерінің майталманы, КСРО және Қазақстанның халық әртісі Бибігүл Төлегенованың өнерге қосқан елеулі үлесі қарастырылады. Әншінің Семей қаласындағы қарапайым сахнадан әлемдік деңгейдегі өнерге дейінгі жолы баяндалады. Оның шығармашылық жолының бүгінгі жастарға шабыт көзі екені атап өтіледі. Сондай-ақ, Семей өңіріндегі әскери мәдениет орталығына Бибігүл Төлегенованың есімін беру бастамасының маңыздылығы қозғалады. Бұл ұсыныс өнерге құштар жас буынға мотивация беріп, өңірдің мәдени мәртебесін арттыруға негіз болатыны айтылады.

Кілттік сөздер: Бибігүл Төлегенова, Семей өңірі, өнер жолы, мәдениет орталығы, қазақ музыкасы, шабыт, шығармашылық, өнер ұрпақтары, мотивация, мәдени мұра.

Бибігүл Төлегенова – қазақ музыка өнерінің шоқ жұлдызы, әлемге танылған опера әншісі, қазақ халқының мақтанышы. Семей қаласында қарапайым сахнадан басталған өнер жолы бүгінгі ұрпақ үшін асқан еңбек пен таланттың үлгісі болып қала бермек.

Бибігүл Төлегенова 1929 жылы Қарағанды облысында дүниеге келгенімен, оның шығармашылық жолының бастауында Семей қаласы үлкен рөл атқарды. Семей - қазақтың рухани-мәдени орталығы, Абай Құнанбаев пен Шәкәрім сынды ұлы тұлғалардың мекені болған бұл қала Бибігүл апамыздың өнер жолында алғашқы қадамдарын жасауына септігін тигізді. Бибігүл Ахметқызының өзінің еңбек жолын 1946 жылы Семей қаласындағы Ет комбинатында жұмысшылықтан бастады.

Өнердегі жолын ашқан 1948 жылы Алматы қаласында өткен республикалық олимпиада болды. Қазақтың Абай атындағы мемлекеттік академиялық опера және балет театрында қойылған қорытынды концертте орындаған И.П. Глинканың «Бозторғай» әні, Л. Хамидидің «Қазақ вальсі» астаналық тыңдаушы жұртты сүйсіндірді. Жас әнші комиссияның ұйғаруы бойынша, қазіргі Құрманғазы атындағы мемлекеттік консерваториясының вокалдық факультетіне оқуға қалтырылды. Алғашында әншілік талантын байқаған және өнер жолына түсуіне бағыт сілтеген, әрі өзіне дәріс берген жазушы Н.И. Серебрякова болды. 1954 жылы Н. Самышинаның класын ойдағыдай аяқтап көптеген жылдары қазақ радиосы, опера және балет театрында еңбек етіп өзінің концерттік-орындаушылық шеберлігін шыңдай түсіп классикалық дәрежеге жетеді.

Бибігүл апамыздың опера өнеріне елеулі үлес қосқанын білеміз. Е. Брусиловскийдің «Қыз-Жібегінде» Жібектің, А. Жұбановтың «Еңлік Кебегінде»

Еңліктің т.б. партияларды аса шеберлікпен орындады. Әншінің өнері жоғары бағаланып, бүкіл дүние жүзіне танылды. Бұл шағын сахнадан әлемдік деңгейдегі өнерге дейінгі жол – қайталанбас қажырлы еңбектің жемісі.

Шығыс әскери округінің Гарнизондық Офицерлер үйі,
бұрынғы Семей қаласының Ет комбинатының Мәдениет үйі

1997 жылы бұл ғимарат Шығыс әскери округінің қарамағына өтті. Дегенмен, өнерге құштар жастар үшін бұл мекеме шығармашылық алаң ретінде қалды. Осы мекеменің басшылығының бастауымен Бибігул апамызға арнайы «Қазақ бұлбұлы» атты стенд арналып жасалған. Ол жерде Б. Төлегенованың өмірінен алынған сәттер бейнеленген фотосуреттер бар.

Шығыс әскери округінің Гарнизондық Офицерлер үйінің мұражайынан

Бибігүл Төлегенованың Семейдегі өнер жолы көптеген жас таланттарға үлгі болып келеді. Мәдениет үйінің жанынан құрылған көркемөнерпаздар үйірмесіндегі жетістіктері өнерлі жастардың шығармашылық дамуына ықпал етті. Оның дауысы мен орындаушылық шеберлігі тек әншілікті ғана емес, сонымен қатар ұлттық құндылықтарды насихаттау құралына айналды.

Шығыс әскери округінің Гарнизондық Офицерлер үйінің мұражайынан

Семейдегі мәдениет үйінің сахнасында өнер көрсеткен Бибігүл Төлегенованың есімі бүгінгі күнге дейін халық жадында. Оның шығармашылығы мен өмір жолы жас өнерпаздарға шабыт беріп, ұлттық өнердің дамуына ықпал етіп келеді. Атап айтар болсам, өзім көп жылдар бойы педагогикалық қызмет жасаған Семейдің М.Төлебаев атындағы музыка училищесінде оқыған көптеген студенттер бүгінде қазақ мәдениетінің әртүрлі салаларында еңбек етіп, ұлттық өнерді одан әрі дамытып жүр.

Бибігүл апамыздың Семейдегі мәдениет ошағының атауын өзіне беру туралы ұсыныстар жасалды. Егер бұл бастама жүзеге асса, бұл тек Семей өңірі үшін емес, жалпы қазақ халқы үшін үлкен мәртебе болар еді. Бұл қадам өскелең ұрпақ үшін өнер мен мәдениеттің маңызын арттыра түспек.

Бибігүл Төлегенова – өнерге адалдықтың, ұлттық мәдениетті бағалаудың және рухани құндылықтарды сақтаудың жарқын үлгісі. Оның Семей қаласындағы өмірі мен шығармашылығы қазақ мәдениетінің ажырамас бөлігі болып қала береді.

Бибігүл Төлегенованың қазақ өнеріне қосқан үлесін ұлықтау, оның есімін киелі мекендер мен шығармашылық орталықтарға беру – болашақ ұрпаққа рухани құндылықтарды насихаттаудың маңызды қадам. Бұл тек Семей өңірінің ғана емес, жалпы қазақ өнерінің мәртебесін көтеруге қосылған үлкен үлес болар еді.

Әдебиеттер тізімі

1. Шығыс әскери округінің Гарнизондық Офицерлер үйінің жеке мұрағаты
2. https://sputnik.kz/20181216/bibigul-tolegenova-8516724.html
3. https://semeylib.kz/?p=25402

Қазақстандағы музыкатану

Музыкознание в Казахстане

Musicology in Kazakhstan

Канымкулова Жанат Аманжоловна
Преподаватель музыкально- теоретических дисциплин
Актюбинский музыкальный колледж им.А.
rafael.k72@mail.ru

Урбанистические тенденции в музыке XX века на примере «Симфонии-концерта для фортепиано, струнных и ударных инструментов» Т.Кажгалиева

Музыкальное искусство XX века – явление сложное и противоречивое, своей многогранностью значительно превосходящее всё то, что наблюдалось в предыдущие эпохи. Оно отражает коренные изменения в сознании и психологии современного человека, которые обусловлены бурным развитием науки и техники, глобальными, по сравнению с предшествующим столетием, катаклизмами. Никто из исследователей не даёт определения общемирового стиля музыки XX века. Множество различных течений, часто сменявших друг друга или развивавшихся параллельно на определённых исторических этапах свидетельствуют о нестабильности данного столетия.

Изменение эстетических критериев художественного в искусстве и в музыке, в частности, повлекло за собой и изменение музыкальных средств выразительности. XX век внёс много нового и перспективного в трактовку музыкальных жанров и форм, ладов и гармонии, фактуры и оркестровки. В связи со стремительными процессами технизации, в искусство входит тема урбанизма. Отсюда принципиально новая трактовка инструментов и возросший интерес к тембру ударных[5,38]. Если раньше они применялись преимущественно в симфонической музыке и в единичных случаях (Й.Гайдн «Военная симфония», Л.Бетховен Симфония №9 – треугольник, тарелки, большой барабан; у Г.Берлиоза – помимо названных добавляются бубен, там-там; а у М.Глинки – ещё и кастаньеты), то со второй половины XIX века и по сей день, выполняя до этого прикладную функцию, становятся равноправными с другими инструментами. Стремление выявить их специфические выразительные возможности натолкнули композиторов на создание произведений для ударных инструментов (Д.Шостакович – Антракт для девяти исполнителей к опере «Нос»; Э Варез «Ионизация для тринадцати исполнителей»; В.Артёмов «Тотем»/соната/; С.Губайдулина «Мистериозо»). Необычные эксперименты проводят композиторы, сопоставляя ударные с другими инструментами[5,87]. Причём многие из авторов не ограничивают себя рамками чисто тембровых задач (Б. Барток – Соната (1937г.), И.Стравинский Три пьесы из сюиты «История солдата»: «Танго», «Регтайм», «Триумфальный марш чёрта»). В них явно ощущается влияние джаза, в котором своеобразно преломляются черты негритянского фольклора с американской музыкой лёгкого жанра, а сближение фортепиано и ударных в свою очередь является органичным и естественным для этого направления.

Наряду с тембром, важным выразительным средством в музыке XX века является ритм. Часто именно ударные инструменты подчёркивают своеобразие

ритма той или иной национальной культуры. Так, выдающийся кубинский композитор А.В. Катурла в оркестровом произведении «Румба» использует национальные ударные инструменты[5, 43]. Следует отметить, что не ритмы, сами по себе исполняемые ими интересуют автора, а создаваемое данными инструментами сотрясение, шквал звуков, передающее сущность народного танца. Острый гротеск, черты антиромантизма в «Нонете для духовых, челесты, арфы, ударных и хора» бразильского композитора Э.Вилла-Лобоса также идут от богатой и своеобразной упругой народной ритмики.

Велико значение ударных инструментов в произведениях военных лет. Их звучание часто ассоциируется с образами насилия, зла, бездушно-разрушительного начала (Д.Шостакович – Седьмая симфония, тема нашествия; Б.Барток «Музыка для струнных, ударных и челесты»; Б.Мартину – Концерт для двух струнных оркестров, рояля и литавр). Авторы в художественных образах воплощают грядущие жестокие испытания, ужасы войны.

В русле общих тенденций музыки XX столетия развивается и казахская музыка. Но, если западно-европейская и русская школы органично продолжают опыт предшествующих столетий, то здесь несколько иная ситуация. Силами композиторов одного-двух поколений был создан абсолютно новый, несуществовавший в национальной культуре стиль. Потребовалось определённое время, прежде чем стали появляться яркие произведения, свидетельствующие о стремлении художников к широкому охвату событий современности. Независимо от творческих индивидуальностей, сочинения казахстанских композиторов практически все сопряжены с народным песенно-инструментальным творчеством. Первоначально это как правило цитаты, затем наиболее опосредованное их использование, т.е. развитие традиционных норм казахской и европейской музыки (Г.Жубанова, М.Сагатов – Концерты для скрипки с оркестром) и постоянное стремление к синтезу закономерностей традиционных и новейших музыкальных систем (М.Сагатов «Диалоги для камерного оркестра, флейты, фортепиано и литавр»). Активное использование принципов различных музыкальных систем XX века свидетельстует о созвучности мировосприятия казахстанских авторов с представителями других национальных культур (Г.Жубанова - Симфония «Остров женщин», А.Бычков – Концерт для валторны с оркестром, Б.Баяхунов - Вторая симфония, «Отзвуки мукама»)[8, 35].

Интерес казахстанских коспозиторов к ударным инструментам также находится в русле общих тенденций современной музыки (А.Исакова – Симфония для струнного оркестра и литавр; Т.Мынбаев – Поэма «Бесы» для хора и литавр; А.Серкебаев «Отрар» - поэма для камерного оркестра и ударных).

Очень ярко и своеобразно их применение в произведении Тлеса Кажгалиева – Симфонии - концерте для фортепиано, струнных и ударных. Т.Кажгалиев – одна из ярких фигур в музыке представленного столетия. «Острое чувство современности, свойственное автору, раскрывается в высокой гражданственности воплощаемых им тем, поиске индивидуальных черт их претворения»[1, 65]. Используя в своём творчестве различные жанры (балет «Караван», «Витражи», Оратория «О Родине», 3 кантаты, песни, романсы, пьесы;

музыка к спектаклям, художественным и документальным фильмам) композитор отдаёт предпочтение жанру концерта. Это обусловлено особенностью его музыкального мышления.

«Симфония-концерт» Т.Кажгалиева – это определённый этап в истории развития этого жанра в Казахстане, эволюция которого в силу ряда причин протекала неравномерно и несколько замедленно. Сказывалось отсутствие исполнителей высокого уровня и, как следствие, минимальная творческая продуктивность композиторов на раннем этапе. В то же время появление концерта, в отличие от таких жанров, как симфония, опера, было более органичным, т.к. его естественные истоки перекликались с традициями казахского профессионального искусства, в частности инструментального, такими, как творчество классиков; исполнительская культура казахских кюйши, выступления которых носили характер сольной импровизации и инструментальных состязаний /тартысов/; бытование солирующего инструмента домбры. В процессе развития этого жанра постепенно намечается поворот от виртуозных концертов к симфонизированным, итогом развития которых является особая разновидность – «симфония-концерт».

В западно-европейской и русской музыке образцы этого жанра встречаются значительно раньше, в XVIII веке (И.К.Бах, К.Диттерсдорф, Й.Гайдн, В.А.Моцарт, Д.С.Бортнянский). Такого рода произведения известны также и у композиторов XX столетия (К.Шимановский, С.Прокофьев)).

Ярким образцом этого жанра в Казахстане является именно Симфония-концерт Т.Кажгалиева, написанный им по окончании Московской консерватории в качестве дипломной работы. Основная идея произведения – место человека в современном механизированном мире, смысл его жизни в стремительном безостановочном движении[7,123]. Проблема духовности, затрагиваемая Т.Кажгалиевым в этом сочинении, является общей для композиторов всего мира. Сочинение представляет собой классический трёхчастный цикл с традиционным для концертного жанра концертным соотношением частей: быстро – медленно – быстро. Характерные для манеры высказывания автора черты: импульсивность, афористичность, немногословность – сказались на трактовке выбранных им форм. В целом, всё развитие музыке подчинено идее ансамблевой игры, типичной для концертов типа «Кончерто-гроссо», которым концерт-симфония генетически близок и от которых им были унаследованы: трёхчастность цикла, двойная экспозиция и каденции солистов. Необычен состав этого произведения. Соединив фортепиано с группами струнных и ударных, композитор вероятно создаёт как бы сжатый вариант симфонического оркестра (почти аналогичная ситуация в Сонате для двух фортепиано и ударных Б. Бартока). Сочинение Т.Кажгалиева явно превосходит рамки чисто концертного жанра. Поражает подлинно оркестровая монументальность звучания при относительной скромности средств. Пожалуй, ранее в казахской музыке нигде не были так выделены тембры ударных, как в этом сочинении, особенно во II и III частях.

Обращаясь к истории казахского инструментария, можно вспомнить, что ударные имели огромное значение в быту народа (подача сигналов,

сопровождение различных обрядов). Наиболее распространёнными были дабыл(тип барабана), дангыра (вариант бубна), кепшик (др.разновидность бубна), дауылпаз(литавры), шындауыл(разновидность литавр). Постепенно происходит их исчезновение из обихода, в связи с исчезновением баксы, и т.к. перестали употреблять на охоте[6,48]. Сам кочевой образ жизни народа, не тяготевший к развитию народных танцев и ансамблевому исполнительству, не способствовал широкому их применению в быту. В XX веке, наряду с освоением европейских жанров, применяются и новые для казахов инструменты, в том числе и ударные.

В анализируемом нами произведении использованы различные инструменты этой группы: с определённой высотой звука (литавры, ксилофон, колокольчики, вибрафон, бонги и челеста) и без определённой высоты (тамбурин, малый барабан, там-там, тарелки, бруски, треугольник). Глухие удары литавр (Iч.- т.59-61, т.210-214), металлически звонкое звучание ксилофона (Iч.-т.42, т.102; IIч.-5 тактов с конца; IIIч.-т.27); «переливы» челесты (IIч.-т.93-96, т.99), красивая звучность вибрафона (IIч.-т.5-23, т.81-89) становятся у Т.Кажгалиева вполне самостоятельным выразительным фактором, порой выдвигающимся на первый план. Сопоставление тембров ударных и фортепиано, как уже отмечалось выше, типично для современной музыки. Такие приёмы встречаются и в данном произведении. Так в IIIч. в тактах 248-255 к звучанию ударных приближается стальное sekko фортепианных аккордов. Надо сказать, что в таком качестве фортепиано выступает преимущественно в финале, а в целом ему уготована роль «лирического амплуа». Нередко механическая звучность ударных поддерживается струнной группой. В репризе Iч. sul ponticello этих инструментов усиливают холодные жёсткие звучания, создаваемые литаврами, малым барабаном, там-тамом и bonges (т.212-216). Совершенно иной эффект производят они во II части, когда на фоне их сумрачного pianissimo возникает, словно «отрешённое от всего земного» соло вибрафона (основная тема – т.5-23). В репризе эту же тему, но в несколько изменённом виде исполняют колокольчики. Звучность струнных более тусклая, смягчённая, благодаря специфическому приёму игры sul tasto. Литавры неполно дублируют партию контрабаса - вместе они образуют органный пункт всей ткани. Дополнительный фон создают мелодико-гармонические фигурации челесты, очаровательно нежный и поэтический тембр которой, придаёт своеобразие всей звучности (т.93-96). В целом вся часть выдержана в традициях ориентальной музыки. Некоторые из исследователей отмечают здесь влияние музыки А.Хачатуряна. Композитор часто использует такой приём оркестрового письма, как смена и чередование тембров. Так например в Iч. (т. 107-111) ксилофон нарочито подчёркивает переклички фортепиано и pizzicato струнных, одновременно создавая фон, цементирующий яркие противоставляемые тембры. Переклички, использованные в этом примере, вытекают непосредственно из самого характера музыки, вызывающей определённые ассоциации с произведениями И.Стравинского, С.Прокофьева, Б.Бартока. Стихия игрового начала настолько развита, что переходит в блестящие импровизации и в партии оркестра, и в партии солиста. В финале концерта (т.220-247) после мощного tutti неожидано возникает еле слышный шорох малого барабана, постепенно к нему

присоединяются там-там, тихие удары которого напоминают звуки большого колокола, а затем бубен. Едва заметное ритмическое и динамическое нарастание, приводит к кульминации, напряжённость которой усиливается ударами литавр и брусков. Это единственный во всей партитуре пример, когда ударные звучат без поддержки других инструментов. Появление перед кодой, черты декламационности, свойственные свободным эпизодам симфонизированных концертов, показ технических возможностей исполнителя, концентрация всего предыдущего материала – позволяют определить данный раздел как каденция солиста. Но эту роль выполняет не один инструмент, а группа инструментов, а именно ударных.

В целом, тембровая палитра «Симфонии-концерта для фортепиано, струнных и ударных» Т.Кажгалиева поражает исключительной оригинальностью и монументальным звучанием. Отсутствие инструментов других групп компенсируется богатством звуковых комбинаций, изобретательным применением использованных инструментов. Особо, в этом произведении композитор выделяет тембры ударных, любуясь земной, материальной природой этих относительно примитивных инструментов. Такой выбор обусловлен особенностями идейного замысла сочинения – «жизнь в бесконечном движении», а также общей урбанистической тенденцией музыки XX века. Здесь ярко проявилась оркестральность мышления композитора, являющаяся одной из сильных сторон его творческого стиля. Импульсивность натуры художника ощущается в постоянных сменах логики и стихии, «стабильного и импровизационного начал». Урбанистические тенденции проявились в появлении синтеза музыкальных систем и методов творчества, а уникальность - в стилевом синтезе и во взаимопроникновении между культурами мира.

Список литературы

1. Быкова Л. Скрипичный концерт Г.Жубановой . Скрипичный концерт
2. М.Сагатова. / сб. Музыкознание., Вып.VI., Алма-Ата., 1973г.
3. Досаева А. Казахская фортепианная музыка., Алма-Ата., 1991г.
4. Друскин М. О западно-европейской музыке XX века., М., 1973г.
5. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения., М.,1976г. Музыка XX века. Очерки. Часть II. Книга 5а., М.,1987г.
6. Сарыбаев Б.Ш. Древние казахские инструменты./сб.Музыкознание., Вып. IV., Алма-Ата., 1968г.
7. Тюльбаев М. Методические вопросы работы над II концертом для фортепиано Т.Кажгалиева. /сб.Актуальные проблемы музыкального образования. Материалы научно-практической конференции. Алма-Ата.,1994г.
8. Узких Л. Национальные истоки динамических процессов в концерте для скрип ки с оркестром Г.Жубановой. /Вопросы истории и теории музыки Казахстана. Алма-Ата. 1984г.

Останькович Дмитрий Валерьевич
Декан факультета
«Музыковедение и фортепиано»
Казахского национального
университета искусств
Казахстан, г.Астана
Dmost_75@mail.ru

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы.
Казахстанская композиторская школа и ее высокие традиции

Творческий путь любого деятеля искусства имеет свои особые и индивидуальные этапы становления, которые играют важную формирующую роль в его будущем как профессионала. Мой путь композитора, педагога также был ярким и запоминающимся, так как мне повезло учиться и приобретать творческие навыки под мудрым руководством великих мэтров нашего времени.

Свой композиторский путь я начал в городе Чимкенте, где получал дирижерско-хоровое образование в музыкальном училище. Мне очень повезло встретить вначале своего профессионального становления настоящего Учителя – композитора Александра Дмитриевича Романова. От него я перенял азы композиторского мастерства и безграничную любовь, и преданность к творчеству. Александр Дмитриевич очень много и красочно рассказывал о своих преподавателях в ташкентской консерватории. Георгий Мушель, Николай Яблоновский, Мухтар Ашрафи, Алексей Козловский – это ярчайшие фигуры и неординарные личности своего времени.

Я также много слышал от него и о казахстанских коллегах композиторах: Владимире Новикове, Анатолие Бычкове, Мансуре Сагатове с которыми он тесно общался и дружил. Особые воспоминания были у Учителя о съездах композиторов Казахстана, которые в 90-годы проходили в Алматы и о встречах с Газизой Жубановой, Куддысом Кужамьяровым, Еркегали Рахмадиевым, Бакиром Баяхуновым и другими мэтрами, являющимися элитой казахстанской культуры.

В Казахской национальной консерватории имени Курмангазы я обучался три года с сентября 1996 по июнь 2000. И это были одни из ярких интересных и творчески насыщенных лет моей жизни. Поступив в 1996 в Алматинскую консерваторию, я был в невероятном восторге, так как оказался в самом центре творческой лаборатории страны, среди легендарных личностей о которых так много слышал.

На кафедре «Композиции и инструментовки» в то время преподавали: Анатолий Бычков, Мансур Сагатов, Бакир Баяхунов, Владимир Новиков, Найля Акжигитова, Серик Еркимбеков. Это был настоящий цвет композиторской школы Казахстана. Каждый преподаватель был яркой индивидуальностью и щедро делился своими знаниями со студентами.

Вначале я учился в классе Анатолия Владимировича Бычкова, а после его смерти у Бакира Яхияновича Баяхунова. Мы - студенты композиторы были одной большой и дружной семьей. Анатолий Владимирович приглашал нас к себе домой для слушания и анализа современной музыки. Бакир Яхиянович щедро снабжал нотами и специальной литературой. На кафедре активно работал «клуб молодых композиторов», проводились конкурсы композиторов и издавалась «Новая музыкальная газета». В нашем распоряжении была прекрасная нотная библиотека и фонотека консерватории. Мы профессионально росли и взрослели в теплой и душевной атмосфере.

Запомнились мне и педагоги других циклов дисциплин: Исиналиева Майя Ивановна, Джандосов Али Уразович, Федянина Любовь Даменовна, Быкова Людмила Сергеевна, Каракулов Булат Ишанбаевич, Омарова Аклима Каирденовна, Абдрахман Гульнара Бахытовна и др. Благодаря их совместной работе мы получили обширные знания и развили свой кругозор.

Сегодня, я также стараюсь относиться к своим студентам и передавать им то, что дали мне мои учителя. Консерватория – это наши корни, от которых мы питаемся до сих пор.

В этом году Казахская национальная консерватория имени Курмангазы отмечает 80-летний юбилей. Это крупная и важная дата в истории культуры нашей страны. Мы знаем множество выпускников, которые после ее окончания прославили культуру Казахстана на весь мир – Куддус Кужамьяров, Сыдык Мухамеджанов, Газиза Жубанова, Еркегали Рахмадиев, Мансур Сагатов, Анатолий Бычков, Бакир Баяхунов, Александр Зацепин, Толеген Мухамеджанов, Кенес Дуйсекеев, Серик Еркимбеков, Бейбут Дальденбаев, Актоты Раимкулова. И это лишь малая часть выдающихся деятелей. Успех и процветание Казахской национальной консерватории имени Курмангазы – это движение культуры нашей республики вперед к новым победам!

Список литературы

1. Романов Александр Дмитриевич. Композитор https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87_(%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%80)
2. https://www.conservatoire.edu.kz/ru/

Жумагулова Орынжан Мухтаровна
Детская Музыкальная Школа №2 имени Р.Баглановой
Преподаватель по классу домбры
Казахстан, г.Астана

Музыкознание в Казахстане

Аннотация: Статья посвящена развитию музыкознания в Казахстане, его историческим этапам и современному состоянию. Рассматривается влияние традиционной казахской музыки, советской музыкальной теории и современной западной музыкальной культуры на становление и развитие музыкознания в стране. Анализируются ключевые этапы, начиная от устной передачи музыкальных традиций и первых научных исследований в XIX–XX веках до создания музыкальных образовательных учреждений и исследовательских центров в современной Казахстане. Отдельное внимание уделяется проблемам сохранения и популяризации традиционной музыки, а также перспективам дальнейшего развития музыкознания в контексте глобализации и культурного обмена. Статья подчеркивает важность музыкознания как средства сохранения культурного наследия и интеграции казахской музыки в мировую музыкальную культуру.

Ключевые слова: музыкознание, Казахстан, музыкальная культура, традиционная музыка, фольклор, этнография, музыкальное образование, музыкальные исследования, казахская музыка, мировая музыкальная культура, музыкальная теория, музыкальные институты, глобализация, культурное наследие.

Музыкознание как научная дисциплина изучает музыку в различных ее проявлениях: от теоретических и исторических аспектов до практических направлений. В Казахстане музыкознание обладает особой ценностью, так как оно не только включает западные традиции, но и играет важную роль в сохранении и изучении богатого наследия казахской музыкальной культуры. В этой статье рассматриваются этапы развития музыкознания в Казахстане, его современное состояние и перспективы развития.

Казахская музыкальная культура имеет глубокие корни, уходящие в древность. В период раннего средневековья казахские племена создавали свою музыкальную традицию, которая передавалась устно, через поколение. Основу музыкального творчества составляли эпические сказания, песенные жанры, такие как *жыр*, *толғау*, *айтыс* (поэтические состязания). Народные инструменты, такие как домбра, кобыз, сырнай, стали неотъемлемой частью культурной жизни. Это богатое музыкальное наследие сыграло ключевую роль в становлении музыкознания, несмотря на его ограниченное осмысление в те времена.

После присоединения Казахстана к Российской империи в XIX веке произошло значительное влияние российской и европейской музыки. Это привело к появлению первых музыкальных школ, где преподавалась

классическая европейская музыка. В начале XX века в Казахстане начала развиваться профессиональная музыкальная культура, появились первые музыканты и композиторы, такие как Ахмет Жубанов, Мухамеджан Тынышпаев, которые сочетали элементы народной музыки с классическими традициями.

После революции 1917 года музыкознание в Казахстане стало активно развиваться в рамках советской культурной политики. В 1930-е годы в Казахстане были открыты музыкальные учебные заведения, такие как Казахская консерватория, где велась подготовка профессиональных музыкантов. Этот период стал основой для дальнейшего развития музыкознания в республике.

Советская эпоха стала важным этапом в развитии музыкознания в Казахстане. Советская идеология сыграла значительную роль в формировании музыкальной науки, которая ориентировалась на марксистскую теорию. В это время активно разрабатывались такие направления, как музыкальная этнография, исследования народной музыки, а также исследование советской и классической музыки. Композиторы, такие как Ахмет Жубанов и Екпаев, продвигали идею синтеза народной музыки и классических традиций.

Одним из значительных вкладов советского периода стало создание Национального театра оперы и балета, развитие музыкальной критики, а также зарождение академической музыки в Казахстане. В это время активно изучались музыкальные традиции Казахстана, что привело к появлению значительных трудов по казахской народной музыке.

В настоящее время Казахстан имеет ряд образовательных и научных учреждений, которые занимаются развитием музыкознания. Одним из ведущих является Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, которая готовит специалистов в области музыкальной теории, композиции, дирижирования и музыкальной педагогики. В Казахстане также существуют кафедры музыкознания в крупных университетах и колледжах, где изучаются различные аспекты теории и истории музыки.

Кроме того, в стране работают научные исследовательские центры, занимающиеся проблемами музыкознания. Примером является Институт искусств Академии наук Казахстана, который проводит исследования в области музыкальной культуры и фольклора. Здесь активно изучаются казахские музыкальные инструменты, традиционные песни и танцы.

Современное музыкознание в Казахстане продолжает развиваться, привлекая внимание к казахскому музыкальному фольклору и этнографии. Исследования казахских народных инструментов и песен становятся важным направлением научной работы. В последние годы заметно усилился интерес к таким вопросам, как роль музыки в социальной жизни, взаимодействие казахской и мировой музыкальной культуры, а также проблемы сохранения и возрождения традиционных музыкальных форм.

Одним из значительных достижений является работа по восстановлению и сохранению фольклорных традиций Казахстана, таких как *күй* — музыкальные произведения для кобыза и домбры. Эти исследования играют важную роль в сохранении уникального культурного наследия страны.

Казахстан активно участвует в мировом музыкальном процессе. Современные казахстанские музыканты, композиторы и исследователи взаимодействуют с мировыми музыкальными течениями, что способствует взаимному обогащению. Это проявляется в интеграции казахских музыкальных элементов в современную музыку, развитие новых форм музыкального творчества, таких как фьюжн, джаз, и другие жанры.

В последние годы появились новые направления в музыкознании, такие как изучение музыкальных технологий, музыкальной психологии, социологии музыки. Эти подходы позволяют глубже понять влияние музыки на общество, ее роль в формировании культурных и социальных процессов.

Одной из важнейших проблем в музыкознании Казахстана является сохранение традиционной музыки. С развитием глобализации и влиянием западной музыкальной культуры многие традиционные музыкальные формы оказываются на грани исчезновения. Существуют проблемы с каталогизацией фольклорных произведений и их сохранением в первозданном виде.

Одной из главных задач на будущее является развитие научных исследований, которые бы сочетали традиционные и современные подходы. Сохраняя богатое музыкальное наследие Казахстана, важно интегрировать его в глобальный контекст, исследуя влияние мировой музыки на казахскую культуру и, в свою очередь, пропагандируя казахскую музыкальную культуру за рубежом.

Кроме того, важно развивать новые методы и технологии в изучении музыки, такие как цифровизация музыкальных архивов, создание музыкальных платформ для исследования и обучения. Это откроет новые возможности для сохранения музыкального наследия и вовлечения молодежи в изучение своей культурной идентичности.

Музыкознание в Казахстане прошло долгий и сложный путь, начиная от устной передачи музыкальных традиций до формирования научных институтов и образовательных учреждений. Сегодня музыкознание в Казахстане продолжает активно развиваться, сочетая богатое наследие с новыми подходами и исследовательскими направлениями. Сохранение и развитие казахской музыкальной культуры, а также интеграция в мировое музыкознание остаются важнейшими задачами для будущих поколений ученых и музыкантов.

Музыкознание в Казахстане прошло значительный путь развития, начиная от устных традиций и до формирования профессиональной научной дисциплины. В историческом контексте оно прошло несколько ключевых этапов: от влияния народной музыки и её изучения в дореволюционный и советский период до становления академического музыкознания в постсоветский период. Сегодня музыкознание в Казахстане охватывает широкий спектр направлений, включая исследование казахского музыкального фольклора, традиционных инструментов, а также взаимодействие казахской музыки с мировыми музыкальными течениями.

Однако, несмотря на достигнутые успехи, перед музыкознанием Казахстана остаются важные задачи, такие как сохранение и популяризация традиционной музыки, преодоление проблем с каталогизацией фольклорных произведений, а также развитие новых подходов и технологий для изучения

музыки в условиях глобализации. Перспективы дальнейшего развития музыкознания в Казахстане зависят от продолжения интеграции традиционной и современной музыкальной науки, а также от внедрения новых методов исследования, таких как цифровизация и междисциплинарные подходы.

Таким образом, музыкознание в Казахстане продолжает играть ключевую роль в сохранении культурного наследия и в расширении взаимодействия казахской музыкальной культуры с мировыми музыкальными традициями.

Список литературы

1. Жубанов, А. Казахская музыка: История, теория, культура. Алматы: Казахский университет, 2001
2. Тынышпаев, М. История казахской музыки. Алматы: Рауан, 2013.
3. Байбота, М. Музыка Казахстана в контексте мировых музыкальных течений. Алматы: Ғылым, 2016. Шәмші, Б. Традиционная музыка Казахстана: Взгляд этнографа. Алматы: Қазақ университеті, 2017.
4. Ахметова, Г. Этномузыкология Казахстана: Проблемы и достижения. Алматы: Жазушы, 2018.
5. Каримова, З. Музыкальное образование в Казахстане: Проблемы и перспективы. Алматы: Құрал, 2015.

Кожанова Марал Курманбаевна

Преподаватель, Актюбинский музыкальный колледж им.А.Жубанова

Казахстан, г.Актобе

kozhanova.maral80@mail.ru

Некоторые особенности стилистики казахской традиционной музыки для кобыза

Аннотация: В статье предпринимается попытка обобщения содержательных и стилистических особенностей казахских кобызовых кюев. Подчеркивается синкретический характер традиционных наигрышей, их связь с шаманским ритуалом. Систематизируются типы содержания, внутрижанровые разновидности. Особое внимание обращается на музыкально-исполнительские, тембровые, ладо-интонационные приемы, направленные на достижение разнообразных звукоизобразительных эффектов, обусловленных содержанием. Прослеживается эволюция кобызовой музыки в X1X–XX столетиях.

Ключевые слова: казахская музыка для кобыза, шаманская традиция, синкретизм, вариационная повторность, звукоизобразительность

У каждого этноса, как известно, есть жанры и инструменты, которые репрезентируют данную национальную культуру. В казахской традиционной культуре таковыми являются струнные инструменты – домбра и кобыз. Однако если область домбровой музыки привлекает внимание ученых в течение нескольких столетий (от первых описаний, относящихся к XVIII веку, и до наших дней), то исследовательская литература, посвященная кобызу и кобызовой музыке, появляется преимущественно в 60-е годы минувшего стилетия. В целом же область кобызовой музыки в Казахстане с древнейших времен является одной из самых развитых, востребованных в исполнительской практике и представляет интерес как для исполнителей, так и для ученых-фольклористов, музыковедов разных регионов бывшего СССР (работы А. Алексеева [1, *50-63*], С. М. Заруховой [2, *45-52*], И. Мациевского [3, *12-20*], Н. Тифтикиди [4, *185-195*]).

В последние годы в Казахстане создаются труды, в которых изучается кобыз и неразрывно связанный с ним главный жанр казахской инструментальной музыки – кюй, представленный кюями-легендами, эпическими и историческими кюями[1]. Так, Г. Омарова в своих работах исследует пути постижения кобызовой музыки, особенности ее трактовки и музыкального языка, исходя из религиозных верований и представлений человечества в древности. По мнению А. Мухамбетовой, в деятельности баксы и жырау[2] на протяжении тысячелетий происходит становление стилевых и жанровых особенностей кобызовых кюев, которые, как пишет исследователь, «в казахской культуре представлены двумя стилевыми течениями – шаманскими кюями и кюями эпическими» [5, *152*]. Ценными для казахского этномузыковедения также являются наблюдения С. Утегалиевой, рассматривающей кобызовую музыку с точки зрения темброво-звуковой выразительности. Необходимо отметить, что всеми исследователями проводится сквозная мысль – о сакральности кобызовой музыки, рассматриваются особенности лексики, образного содержания, композиции и т.д.

Цель данной статьи – систематизировать и обобщить стилистические особенности кобызовых кюев, раскрывающиеся на таких уровнях текста, как образное содержание, мелодика, лад, ритмика, форма, исполнительские приемы.

С точки зрения сюжета и образного содержания, каждому кобызовому кюю соответствует определенная легенда, которую рассказывает сам исполнитель – кюйши перед инструментальной частью кюя, что в целом является характерной чертой древних синкретических искусств устной традиции различных народов мира. Характерное свойство кюев состоит в их сюжетно-тематическом разнообразии. Причем, определенным сюжетам соответствует тип интонационной структуры с характерным для нее амбитусом напева. Имеются в виду так называемые квинтовые и квартовые кюи.

---

[1] Жубанов А. Струны столетий; Жанузакова З. Казахская инструментальная музыка. Алма-Ата, 1964;

[2] Баксы - шаманы, а также народные певцы, исполнители фольклора, лечившие людей и животных, дополняя ритуалы пением в сопровождении кобыза. Жырау – сказители, исполнители эпоса.

Квинтовые и квартовые кюи связаны преимущественно с эпическими сюжетами. Так, квинтовый кюй «Камбар» посвящен герою эпоса батыру Камбару, освободителю родной земли от иноземных захватчиков. Кюй «Мунлык-Зарлык» («Печаль и скорбь») повествует о трагической судьбе двух мальчиков и их матери. Название кюя «Казан» совпадает с названием города, на который был совершен поход Шора-батыра.

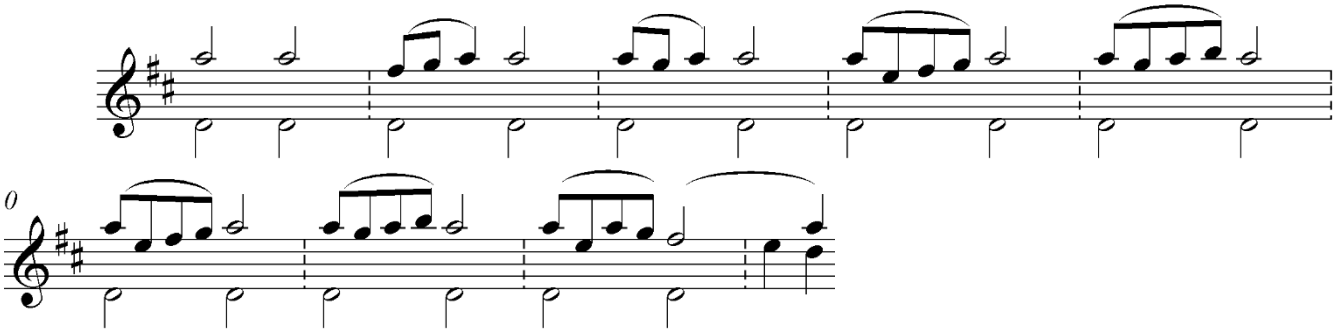
Также в основе содержания квинтовых кюев лежат древние казахские легенды: «Жез-киик» («Медная сайга») рассказывает о волшебной сайге (антилопа), в которую не может попасть ни один охотник. Кюй «Акку» («Белый лебедь») – о храбром батыре, победившем в неравном бою своих врагов.

Некоторые кюи сопряжены с эпическим жанром «толгау» (думы, размышления). Примером может стать кюй Ыхыласа «Кер-толгау».

В квинтовых кюях наблюдается тенденция к последовательному ускорению темпа от начала к концу, что отражает динамику развития эпического сюжета. Причем, величественное начало сказа в медленном темпе ассоциируется с традиционной заставкой:

Пример:

«Жез-киик» («Медная сайга») *(пример 1)*



Дальнейшее развитие в кюе происходит путем многократного (как правило, точного) повтора мотивов на одной высоте с ускорением темпа, что соответствует драматизации рассказа в середине эпического произведения.

Среди квартовых кюев особое место принадлежит группе образцов, связанных с легендой о первом музыканте и шамане Коркыте, нашедшем бессмертие в своем искусстве игры на кобызе. Таковы кюи шаманской традиции: «Коркыт», «Бахсы» («Шаман»). Кюй «Коныр» (коричневый, бархатный) отражает мир настроений и чувств человека – от горестно-печальных до философских. Кюй кобызиста-композитора XIX века Ыхласа «Ерден» (Ерден – имя уездного начальника) раскрывает печальные события из жизни автора кюя[3].

В некоторых кюях претворяются древние жанры казахского фольклора. Так, кюй «Абыз толгау» («Размышление Абыза») обнаруживает черты жоктау – похоронно-поминального плача. Признаки шаманской традиции раскрываются

[3]Уездный начальник Ерден приказал отобрать табуны рода «тама». Ыхлас отправился к нему уладить спор, но в пути узнал о смерти единственного сына Ердена. Приехав к начальнику, Ыхлас выразил соболезнование и сыграл в утешение отцу кюй, получивший впоследствии название «Ерден».

в кюях «Коркыт» (имя первого исполнителя и создателя кобыза) и «Бахсы» («Шаман»).

Магическое предназначение кюев, связь с заговорами, заклинаниями (воздействие на природу, животных, обращение к духам предков) обусловливают особенности интонационного строения и развития, главным принципом которых в кобызовой музыке является *многократная повторность исходных формул*. Этот же принцип раскрывается на уровне композиции кюев, о чем речь пойдет далее. Так, повторяемость отдельных звуков, мотивов, тем функционально соотносится с повтором магических формул, заговоров, заклинаний в обрядовых действах баксы баксы [6, *3-16*].

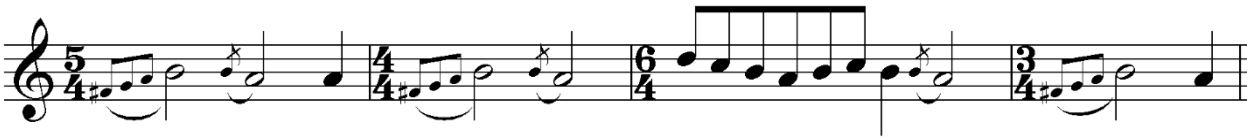
Другим важнейшим приемом раскрытия образного содержания кобызовой музыки в целом является *звукоизобразительность*, реализуемая посредством специфических тембровых и интонационных принципов. Инструмент способен имитировать многообразие звуков природы (шум воды, шелест листьев, дуновение ветра), голосов и движений животных и птиц, а также голоса человека. При этом в древних кюях преобладает тембровая имитация, которая со временем обогащается интонационной выразительностью. Например, в кюе Ыхласа Шынрау волнообразное движение мелодии изображает змею, подбирающуюся к гнезду с птенцами. Обилие форшлагов имитирует тревожный клекот птицы-матери. Квартовые скачки нижнего голоса в ровном ритме восьмыми изображают бег коня.

Пример:

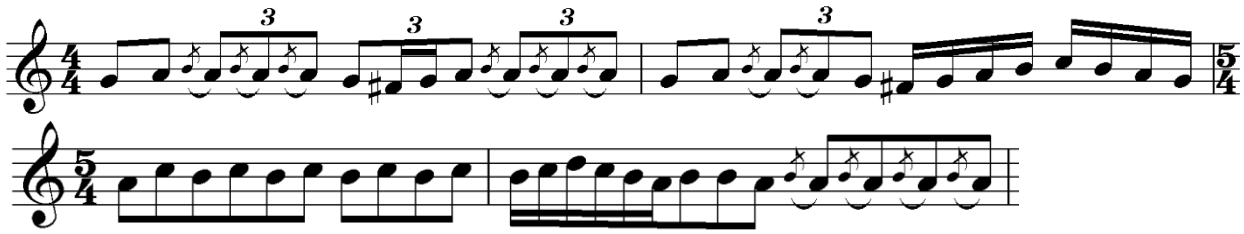
В кюе Ыхласа «Шынрау» (клекот птицы-матери) *(пример 2)*

Шынрау

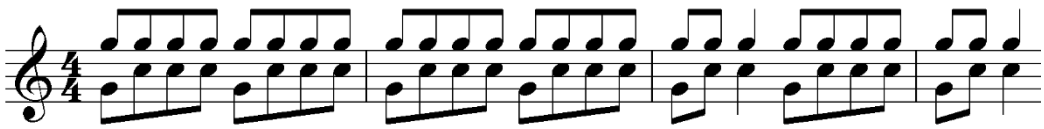
тема змеи



тема птицы



тема человека –всадника



В ритуально-обрядовой практике образовался устойчивый интонационный комплекс – в своем роде «паспорт», по которому репрезентируется кобызовая музыка в целом. Наиболее распространенными являются секундовые интонации, связанные с мотивом плача и скорби. Будучи важнейшим средством передачи предшествующего опыта последующим поколениям, устойчивые мотивы-

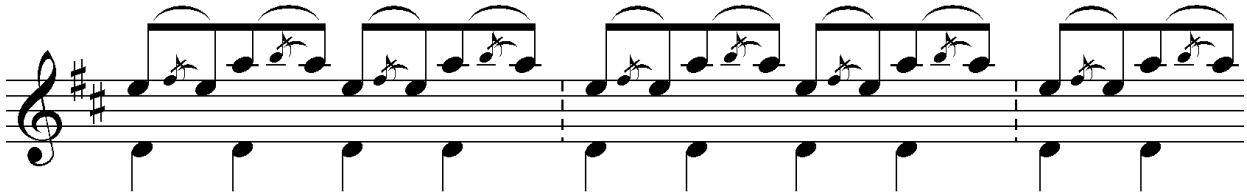
формулы со временем подверглись художественному переосмыслению, став, с одной стороны, средством создания характерного образа (сакральное действо против болезней и защита от злых сил), с другой – исходным импульсом для индивидуальной трактовки исполнителей-кюйши.

Ладовая организация кобызовых кюев определяется квартовым или квинтовым строем инструментов, что идеально соотносится с особенностями традиционного слуха. Извлекаемый на кобызе звук также может зависеть и от степени нажатия на струну, что позволяет создать разные темброво-интонационные выразительные эффекты. Наиболее характерным для кобыза оказываются полутоновые мерцания звуков fis–f, h–в, реже cis–c, которые приковывают слух к своеобразному тембру кобыза. Подобные явления связаны со спецификой инструмента, с характерным для него нетемперированным строем, в свою очередь, связанным с детонацией – народной традицией звукоизвлечения.

Принцип повторности, лежащий в основе интонационного строения кюев и отражающий, как отмечалось, магический характер и содержания, и коммуникативной функции жанра в целом, определяет особенности *формообразования кобызовых кюев*. В частности, идея круга или движения по спирали в проекции на композицию обусловливает преобладающее значение точной и вариационной повторности, рондальности и репризности. В кобызовой музыке повторность отражает особенности отдельных музыкальных эпизодов, иллюстрирующих некоторые сюжетные фрагменты легенды. Таковы, к примеру, контрастно-составная форма с элементами рондо в кюе «Акку» (белом Лебеде), где в качестве рефрена выступает тема скачки коня:

Пример:

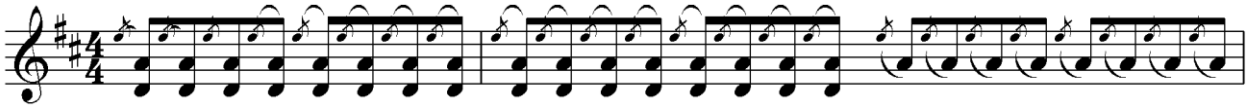
В кюе «Акку» (белом Лебеде), *(пример 3)*



Первый раздел (эпидод рондо) передает полет лебедя, взмахи его крыльев:

Пример:

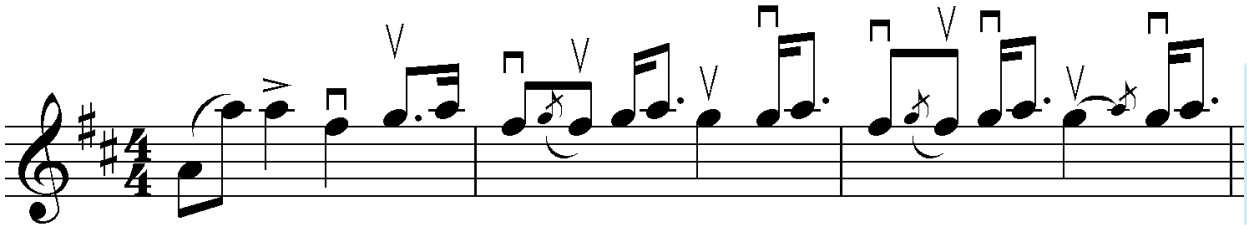
В кюе «Акку» (белом Лебеде), *(пример 4)*



Второй эпизод связан с неудачной попыткой мальчика подстрелить лебедя:

Пример:

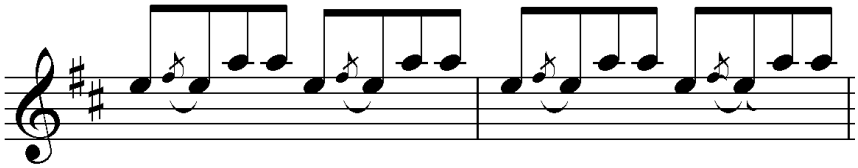
В кюе «Акку» (белом Лебеде), *(пример 5)*



Третий раздел (рефрен) изображает скачку – погоню мальчика верхом на коне за улетевшим лебедем:

Пример:

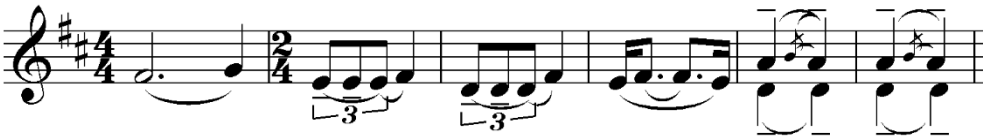
В кюе «Акку» (белом Лебеде), *(пример 6)*



Четвертый раздел (эпизод) – возвращение мальчика ни с чем домой, где его встречают мать и младшая сестра:

Пример:

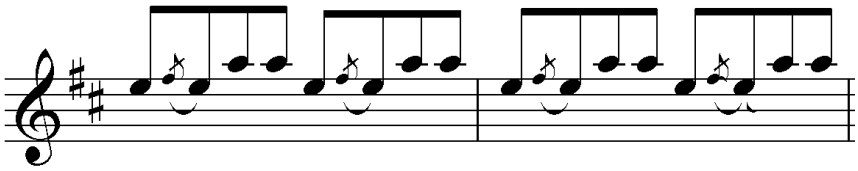
В кюе «Акку» (белом Лебеде), *(пример 7)*



Пятый раздел (рефрен) – увидев плачущую сестру и мать, он опять садится верхом чтобы догнать лебедей:

Пример:

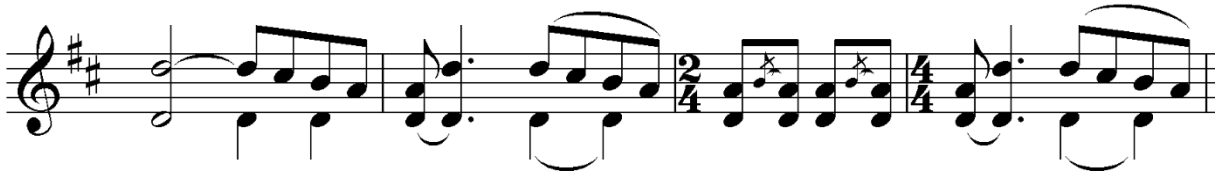
В кюе «Акку» (белом Лебеде), *(пример 8)*



Шестой раздел (эпизод) – по дороге он встречает разбойников, играющих на кернее, древнем казахском духовом инструменте предназначенном для подачи сигнала в военных походах):

Пример:

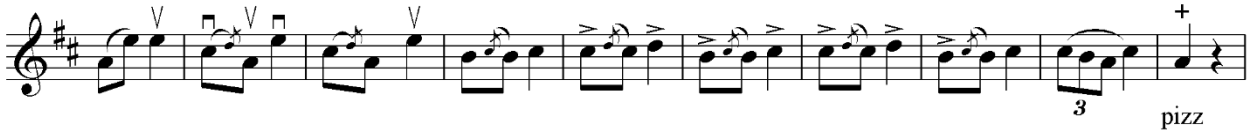
В кюе «Акку» (белом Лебеде), *(пример 9)*



Седьмой раздел – мальчик вызывает каждого разбойника на поединок и, победив всех, возвращается домой:

Пример:

В кюе «Акку» (белом Лебеде), *(пример 10)*



Повторяющаяся в нескольких разделах кюя тема скачки коня позволяет говорить и её рефренной функции, придающей цельность всей композиции.

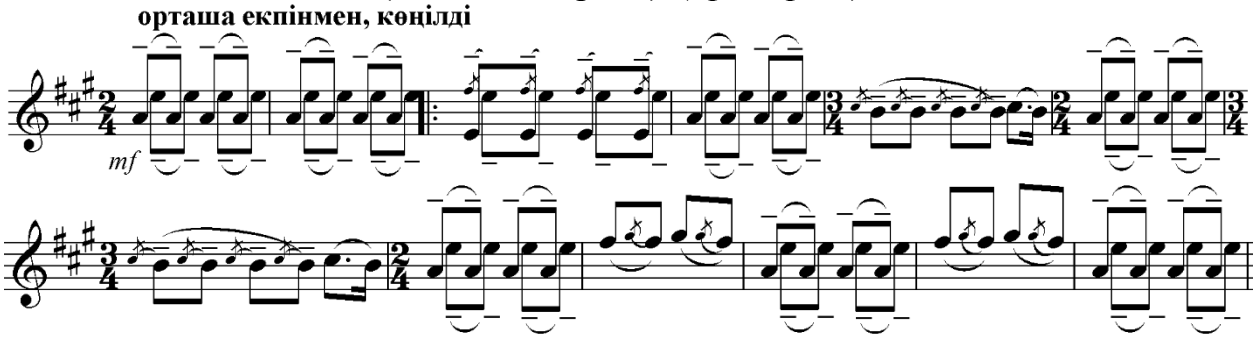
Рассмотрим некоторые *приемы звукоизвлечения* на кобызе. Специфический тембр инструмента обусловлен флажолетно-ногтевым способом звукоизвлечения, одним из древнейших способов игры на смычковых с

характерным ногтевым касанием пальцев левой руки высоко поднятых над грифом струн. Тем самым обеспечивается особая легкость флажолетов и возникновение характерных «всхлипывающих» флажолетных обертонов, сходных с интонациями человеческого голоса.

Одним из специфических исполнительских приемов на кобызе является ведение смычка по открытым струнам с использованием метрических акцентов, при котором смычок делится от двух до шести частей[4]. При движении к кульминации постепенное учащение ритмического рисунка влечет за собой соответствующее учащение числа делений длины смычка, что приводит к переходу в трель, исполняемую *vibrato* левой руки (кюи «Қорқыт», «Аққу»)[5]. Данный штрих, отдаленно напоминающий европейское *portato*, по звучанию свойствен только кобызу**.** Примером может служить кюй Ыхласа «Казан» (с примечательной ремаркой «в умеренном темпе, весело»):

Пример:

В кюе Ыхласа «Казан» (название города), *(пример 11)*



Следует отметить, что данный эффект может быть достигнут и другим способом – посредством крупного тремоло пальцами левой руки.

Флажолеты усиливают звучание обертонов и бурдона и реализуются с помощью слабого прикосновения ногтевой поверхности пальцев левой руки к струнам. Развивающая функция флажолетов согласуется с музыкально-стилевыми признаками мелодии, более полно раскрывая ее выразительные возможности. Красочные флажолеты наблюдаются при проведении музыкального материала как в нижнем, так и в верхнем регистре («Қорқыт», «Абыз толғау», «Жолаушының қоңыр күйі», «Аққу» и мн.др.).

Кобызовые кюи требуют высокого профессионального исполнительского мастерства, что проявляется не только в технической виртуозности, но и в глубине осмысления и интерпретации традиционной музыки.

Процесс формирования кюевого тематизма образует *три исторических этапа*: древнейший (приблизительно VIII – XII вв.); традиционный (XIII – XVIII вв.); новаторский (XIX–первая треть XX в.). Для первого характерны многократно повторяющиеся простейшие мотивы, связанны с магической функцией кобыза, причем при повторении основной интонации обычно происходят мельчайшие изменения вариантно-вариационного характра (чаще всего – метроритмические).

---

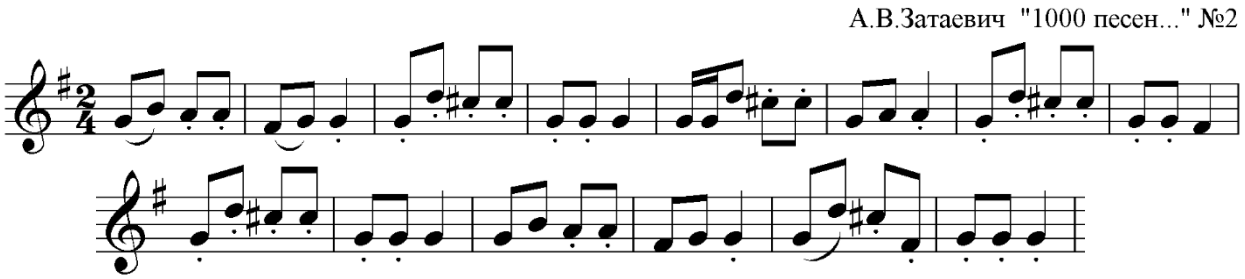
[4] Интонационно-ритмическое деление осуществляется путем ведения смычка

[5] Это достигается посредством ведения смычка на всю его длину.

Традиционный период определяется синтезом старых и новых тенденций, где под старым тематизмом понимаются мелодии шаманов (сарыны), построенные путем многократного, точного и варьированного повтора мелких звеньев – мотивов одной высоты, с устоявшимися формулами, присуствием тритона в мелодии и др.

Пример:

В сб. А. В. Затаевича «1000 песен…» №2 *(пример 12)*

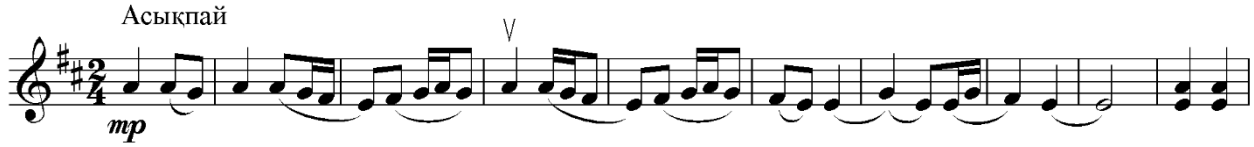


Третий этап определяется обретением самостоятельности и индивидуализированности интонационно-ритмического строя. На этой основе в кобызовой музыке XIX века постепенно формируется новаторский тематизм, представленный главным образом творчеством Ыхласа Дукен-улы. С одной стороны, в своих кюях Ыхлас тоже следует традиционным принципам стилистики кюев, о чем свидетельствуют повторность разделов, тем, мотивов, отдельных звуков, корни которых – в магических формулах и заговорах. В то же время изменяется содержание кюев: оно становится «светским» и утрачивает преобладавший в кюях прошлого мистический характер[6]. Б*о*льшую гибкость приобретают форма и ритм, используется полный диапазон кобыза (от «соль» малой октавы до «ля» третьей октавы). Новыми стилистическими чертами становятся плавность и детализированность интонационного строя, распевность, что позволяет говорить о *проникновении песенного интонирования в инструментальную природу кобызового кюя.* С этой точки зрения показателен кюй Ыхласа «Ерден» (Исполнитель Д. Мыктыбаев, нотация Б. Косбасарова):

Пример:

В кюй Ыхласа «Ерден» *(пример 13)*

Не спеша



Кроме того, Ыхлас обогатил технику игры на кобызе, открыл новые выразительные возможности инструмента (расширение диапазона инструмента, круга изобразительных приемов). Усложнение содержания повлекло за собой рост масштабов композиций. При этом образовались две кульминационные зоны, благодаря чему наигрыши приобрели насыщенность, симфоничность

---

[6] Жубанов А. Струны столетий. С.232-235.

звучания. Новым качеством кюев также стала виртуозность как результат интенсивного ритмического развития, использования коротких длительностей в стремительсном темпе. В итоге возикает *синтез устойчивых интонационных формул, сложившихся в традиционных кюях, с новаторским тематизмом*. Причем, традиционные лексемы утрачивают свое доминирующее положение и вводятся преимущественно в заключительных разделах. В частности, в кюях Ыхласа музыковедами отмечается заимствование заключительного мотива шаманских кюев [7, *544*].

Изменения затрагивают и коммуникативную функцию кобыза. Если раньше он был инструментом, сопровождающим пение и имел прикладное значение, то при новаторском подходе кобызовая музыка становится чисто инструментальной.

Таким образом, история казахского кюя в русле культуры устной традиции включает три этапа: древнейший, традиционный, новаторский. Первые два этапа связаны с магическим шаманским ритуалом. Третий, начало которого совпадает с «золотым веком» народно-профессионального искусства (середина XIX–1930-е годы)[7], определяется свободной от шаманизма деятельностью талантливых народных музыкантов: Ыхласа Дукенулы (1843-1916), Даулета Мыктыбаева (1905-1976), Жаппаса Каламбаева (1909-1970), Казыбека Абенова (1914-1996), НышанА Шаменулы (1883-1979), положивших начало развитию авторских кюев. В результате происходит изменение коммуникативной функции кюя: «из рода прикладной взаимодействующей» (терминология О. Соколова) кюй переходит в область «чистой» концертной музыки.

Список литературы

1. Алексеев А. Казахская домбровая музыка // Музыкальная культура Казахстана. Алма-Ата: Казгосиздат, 1955. С. 50-63.
2. Зарухова С.М. Некоторые ладоинтонационные особенности туркменских кюев. в сборнике А.Затаевича "500 песен и кюев" В кн.; Искусство и иностранные языки. Алма-Ата: 1966, вып.2, С.45-52.
3. Мациевский И.В. Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции // Современность и фольклор. М., 1977.
4. Тифтикиди Н.Ф. Песенные истоки домбровых кюев. В кн: Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата: Казахстан, 1967. С. 185-195.
5. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата: Өнер. 1985. 152 с.
6. Омарова Г. Повторяющиеся мотивы в кобызовых кюях // Инструментальная музыка казахского народа Алма-Ата, 1985.
7. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 544 с.

[7] Дальнейшее развитие кобызовой музыки (с 1930 годов и до наших дней) сопряжено с функционированием инструмента в рамках письменной традиции.

Коновалова Елена Владимировна
Преподаватель ГУ
«Комплекс «Музыкальный колледж –
Музыкальная школа-интернат
для одаренных детей»
Казахстан, г. Павлодар,
konov_yelena@mail.ru

К проблеме жанрового синтеза в Четвертой симфонии К. Кужамьярова

Аннотация: В данной работе сделана попытка раскрыть проблему жанрового синтеза и национального начала в Четвертой симфонии «Такла-Макан» -- одного из самых ярких поздних сочинений основоположника уйгурской профессиональной музыки К.Х. Кужамьярова.

Ключевые слова: К. Кужамьяров, жанр, симфония, синтез, оратория, мукам, Такла-Макан.

Четвертая симфония К. Х. Кужамьярова «Такла-Макан» является одним из значительных достижений казахстанской композиторской школы. Она была создана в 1984 году и продолжает линию картинно-живописного симфонизма К. Кужамьярова, представленную в его предыдущих симфонических произведениях.

Симфония «Такла-Макан» возникла под впечатлением от знакомства композитора с историей одной из самых больших пустынь Средней Азии Такла-Макан, изложенной известным исследователем и путешественником Н.А. Пржевальским. Такла-Макан была частью древнего уйгурского царства, славившегося своей высокой культурой, развитыми ремёслами и широкими торговыми связями. Войны, иноземное иго, привели к запустению этот цветущий край. В основу симфонии легла идея возрождения этой земли и её древней славы. Стихотворный комментарий к музыке был сочинён уйгурским поэтом Дж. Розахуновым (русский текст был написан М. Лаписовой).

Наиболее важными и интересными в данном сочинении представляются нам проблема жанра (точнее, жанрового синтеза) и проблема национального, тесно связанная с первой. Яркое своеобразие симфонии «Такла-Макан» заключается в том, что она объединяет в себе, наряду с симфоническими принципами развития, черты и признаки оратории и традиционного уйгурского песенно-инструментального жанра «мукам».

В тоже время, Четвёртую симфонию К. Х. Кужамьярова отличают возвышенность и значительность темы, философская глубина и торжественность. Подобная широта и сила воздействия, связанные с огромной ролью текста, предполагающего участие солистов и хора, а также отсутствие непосредственных драматических столкновений и сведение к описанию событий

указывают на близость симфонии К. Кужамьярова к вокально-инструментальным жанрам и, прежде всего, к оратории.

Между симфонией «Такла-Макан» и жанром оратории возникает немало точек соприкосновения:

- наличие драматического сюжета;
- значительность темы, масштабность образов, историческая проблематика, перекликающаяся в то же время с актуальными вопросами современности;
- философская глубина наряду с демократичным характером;
- воплощение сюжета при помощи чтеца, солистов и хора;
- превалирующее эпическое начало и, как следствие, ведущая роль хора;
- более или менее постоянное присутствие вокального начала, а не обособление его в виде законченного номера, единичной части произведения;
- соединение стилистических черт различных школ.

Важнейшая особенность Четвертой симфонии К. Кужамьярова, указывающая на её близость жанру оратории, проявляется в наличии последовательно развивающегося героико-драматического сюжета, что объясняется стремлением композитора создать объективный образ действительности, где личные думы и мечты сливались бы с мыслями народа. Здесь представляется необходимым проследить этапы развития этого драматического действия, значительность которого, как правило, определяет жанр оратории.

Открывает симфонию сумрачное вступление (Andante rubato, c-moll), создающее ощущение застылости и тревоги. Этот раздел изображает суровую пустыню, величественную в своей бескрайности и кажущейся неподвижности. На смену ему приходит танцевальный эпизод (Allegretto assai, ц. 5, g-moll), торжественный, величавый и светлый. В нём средствами оркестра и вступающего в кульминационной зоне хора (Maestoso, ц. 13, C-dur), рассказывается о прежней славе пустыни Такла-Макан.

Центральное местоположение в симфонии занимает эпизод, рисующий нашествие песков (Allegro agitato, ц. 16, f-moll). Здесь сконцентрировано драматическое начало - образ урагана, сметающего всё на своём пути. Переход к постепенному замедлению движения (ц.41), спад динамики, появление в оркестре триольного движения размеренных аккордов подготавливают вступления хора a capella (Rubato, ц. 44), звучащего как оплакивание цветущего края, превратившегося в голую, безжизненную пустыню. Тихое и печальное solo тамбура (уйгурского национального инструмента), следующее за хором (ц. 46) по замыслу композитора должно вызывать в памяти воспоминания о былой славе земли. Интонационной аркой воспринимается повторение материала вступления, рисующего «мёртвые», унылые пески, на фоне которого звучит голос чтеца: «Всё помнишь ты, Такла-Макан!..». Завершает композицию светлый, полный веры и надежды на возрождение родной земли, эпилог.

Следующей важной чертой близости данного произведения к оратории является неординарный, чаще встречающийся в оратории, чем в симфонии, состав исполнителей - чтец, солисты, хор и оркестр. Отметим при этом огромное

значение первых, которые выступают как полноправные действующие лица симфонии, а порой являются главными и ведущими участниками драматических событий (при этом оркестр уходит на второй план и составляет фон к вокальным партиям).

Ораториальное начало можно отметить и в эпическом типе драматургии. Черты эпичности предстают в картинности симфонии в широком смысле слова. На протяжении произведения сопоставляются изобразительные, контрастные и разнохарактерные эпизоды. Сила выразительности при этом настолько велика, что они кажутся почти зримо наглядными.

Кроме того, сама форма симфонии с её подчёркнутой расчленённостью на отдельные эпизоды-действа, также соответствует сюжетной повествовательности и картинной многоплановости литературно-поэтических идей, отдельные главы которых дают неторопливое описание происшедшего.

Связь с эпической традицией в рассматриваемом произведении можно усмотреть и в арочном обрамлении композиции Прологом и Эпилогом, между которыми пролегает пространство собственно действия - драматически накаленный центральный раздел (на это указывает музыковед Т. Сапаргалиева [1, 34]). Характерной для эпических жанров чертой является также введение композитором в симфонию чтеца-сказателя, повествующего о событиях. Его голос звучит как будто из глубины веков. Интересен в этом отношении удачно найденный поэтессой М. Лаписовой приём обращения к величественной пустыне - рефрен «Всё помнишь ты, Такла-Макан!». В небольшой коде (Andante rubato, ц.62) эти слова (Такла-Макан), повторяющиеся попеременно то у мужского, то у женского хоров, то у солистов, то в их совместном звучании, создают эффект эха, который ещё больше подчёркивает историческую перспективу и нашу отдалённость во времени от событий, произошедших много веков назад.

Однако несмотря на большую близость Четвертой симфонии жанру оратории, существуют и другие, не менее важные, признаки, отличающие эту симфонию от ораториального жанра. Так, например, здесь отсутствует характерная для оратории номерная структура композиции. Кроме того, композитор не использует и таких развёрнутых, самостоятельных разделов целого, как арии, дуэты и т.д.

Другим жанром, не менее ярко представленным в Четвертой симфонии К.Х. Кужамьярова, является мукам, по праву считающийся вершиной музыкального наследия уйгурского народа (попутно заметим, что здесь мы выходим на другую, не менее важную проблему, а именно - проблему взаимодействия Запада и Востока в данном произведении). Фольклор всегда был для композитора основным источником вдохновения. Так, в Первой и во Второй симфониях также проступает родство со структурными особенностями мукамов.

Жанр мукама в Четвертой симфонии проявляет себя во многих аспектах. В крупном плане для рассматриваемого сочинения характерно такое неотъемлемое качество мукамов как синкретизм инструментального, вокального и танцевального начала. О связи симфонизма с вокальным жанром было сказано достаточно много. Эта связь предстаёт в симфонии «Такла-Макан» ярко и

убедительно. Влияние же танцевального характера мукамов можно отметить в упоминавшемся первом эпизоде симфонии, следующим за вступлением.

Аналогии с жанром мукама можно провести, исходя из самой симфонии, которая представляет собой динамично развивающуюся одночастную композицию, объединяющую три крупных, внутреннее неоднородных эпизода, каждый из которых делится, в свою очередь, на три более мелких. Так первый эпизод, который рассказывает о былом цветущем крае, состоит из следующих разделов: лирический, танцевальный (ц.5), который сменяет более экспрессивный, с подключающимися медными инструментами (ц. 10), подводящий к кульминации этого эпизода (Maestoso, ц. 13), где впервые вступает хор (ff), утверждающий мощь, славу и величие Такла-Макан.

Во втором – драматическом оркестрово-хоровом эпизоде, который рисует ураган, сметающий всё на своём пути, можно выделить разделы:

1. Allegro agitato, ц. 16, f-moll;
2. Allegro irato, ц. 26, c-moll;
3. Allegro agitato, ц. 35, f-moll.

И, наконец, три раздела вырисовывается в последнем, финальном эпизоде:

1. Allegretto dolce, ц. 51;
2. Maestoso, ц. 59;
3. Andante rubato, ц. 62.

Такая форма, безусловно, близка мукамной. В качестве подтверждения приведём слова музыковеда К. Кириной, которая отмечает, что «… мукам представляет собой многочастную композицию многоуровнего порядка. В крупном плане он состоит из трёх больших разделов; те, в свою очередь, членятся на более мелкие части, включающие вокальные и инструментальные пьесы» [2, 18].

Кроме того, сами эти разделы выстроены по образцу мукамных форм с их волнообразным развитием. Примером может служить уже вступление (Andante rubato), имеющее волнообразный звуковысотный и динамический профиль и свободно претворяющее регламентирующие особенности мукамных жанров с их зонным строением мелодии, последовательным подъёмом к верхней регистровой границе, напряжённой, достигаемой обычно «единым броском» кульминацией - ауджем и обратным закругляющим спадом.

Как и уйгурский мукам, симфония открывается медленным вступлением, исполняемым певцом-солистом (в данном случае струнной группой оркестра) в сопровождении народного инструмента (тамбур), придающего своеобразный колорит звучанию и являющегося своего рода лейттембром сочинения. Вступление, как и аналогичный раздел мукамов, звучит сосредоточенно и значительно, ритмика его также гибка и свободна. Близость форме мукама можно усмотреть и в возвращающемся материале вступления (перед третьим эпизодом, ц. 47).

Говоря о близости Четвертой симфонии жанру мукама, невозможно обойти вопрос национального характера тематизма данного сочинения, который отличается интонационно-сложным, орнаментально украшенным мелодическим рисунком (характерно «кружащееся» движение, различные опевания,

обыгрывания ступеней лада, форшлаги и т.д.). При восприятии произведения возникает ощущение импровизационности, что чрезвычайно характерно для мелодики мукамов, в сочинении и исполнении которых импровизационность была одним из важных традиционных моментов, без которой было немыслимо существование монументальных композиций в эпоху устного творчества. На новом, обогащённом профессиональном уровне композитор возрождает здесь традиции своего народа, и несмотря на то, что в его произведении нет заимствованных мелодий мукамов, в этой симфонии от первого до последнего звука ощущается песенно-танцевальная стихия народного источника.

Необычно развита, сложна и изысканна ритмика симфонии. Здесь и характерные для мукамов различные виды синкоп, пунктирный ритм, обостряющий музыкальное движение, триоли и простейшие ритмические фигуры типа дробления или суммирования. Особую характерность танцевальному эпизоду (ц. 5) придаёт уссуль - комплекс остинатных ритмических фигур, создающих самостоятельный фон к мелодии. Как отмечает К. Кирина, уссуль - необходимая принадлежность уйгурских танцев и мукамов. Они «обладают одним общим для всех уссулей признаком - активностью и упругостью» [3, 29].

Не касаясь проблемы ладовой организации симфонии, отметим лишь применение в ней характерной для мукамов диатоники семиступенных натуральных ладов, предстающих в народной музыке во всём многообразии, а также «периодическое, «круговое» возвращение к исходному, данному во вступлении ладовому центру и ладотональное замыкание сочинения в конце» [4,29].

Установившийся в начале произведения лад (c-moll) в процессе развития постоянно обновляется: исходная тоника сменяется на ладовые структуры, имеющие квартовую или квинтовую опоры вверх от тоники (f-moll, g-moll), что чрезвычайно показательно для уйгурской ладовой системы.

И ещё один признак близости симфонии мукамным формам. В образно-поэтическом плане в мукамах преобладают жанровохарактерные лирические песенно-танцевальные образы. В Четвертой симфонии «лирика находит для себя многочисленные «выходы», буквально пропитывая всю партитуру» [5, 36].

К сказанному остаётся добавить лишь несколько моментов, касающихся близости инструментального и вокального начал в симфонии «Такла-Макан» национальной музыке.

Так, в области инструментальной, отметим, что оркестровое письмо К. Кужамьярова близко принципам народно-профессионального музицирования. Композитор не только вводит в звучание оркестра народный инструмент тамбур, но и среди классических инструментов симфонического оркестра отдаёт предпочтение инструментам, звучание которых напоминает тембры народных инструментов, которые издавна применяют для изображения картин Востока (например, английский рожок), а также широко использует инструменты ударной группы. Что касается вокальных эпизодов то здесь, не останавливаясь подробно на принципах стихосложения, ещё раз подчеркнём огромную роль

уйгурского текста с типичным построением стиха - 7-, 8-сложники, наличие редифа и т.д., демонстрирующего часть национальной структуры произведения.

Однако несмотря на то, что К. Кужамьяров нашёл точки соприкосновения симфонии с другими, национальными и интернациональными жанрами, произведение было названо композитором симфонией. И, действительно, такое синтетическое по жанру сочинение вырастает, конечно же, из классической симфонии. Твёрдо следуя её основным принципам, оно отличается значительной силой обобщения, серьёзностью и глубиной содержания. Поэтому для данного произведения, соединяющего черты симфонии и ораториального жанра, характерна тема, отражающая проблемы общечеловеческого значения, вечные и актуальные для всех эпох. Кроме того, раскрытию этой идеи подчинён вместе с вокальными средствами комплекс приёмов симфонической драматургии. Прежде всего, отметим непрерывность становления музыки, сквозное развитие, достигающееся с помощью таких традиционных средств как использование лейттембров (звучание тамбура в важнейших эпизодах симфонии), а также лейтинтонации «кружения».

Смешение различных жанров, наблюдающееся в симфонии «Такла-Макан», довольно характерное явление для музыки XX века. М. Арановский отмечает два главнейших пути развития жанра симфонии. Первый состоит в пересмотре традиционного структурного канона симфонии, второй – в синтезе с другими жанрами (оба пути пересекаются) [6, 262].

Такое сближение симфонии с другими жанрами отнюдь не означает жанрового обезличивания первой, ведь каждая из этих форм при всех оттенках в трактовке закрепляет за собой важные, специфические свойства. Между тем совмещение черт, характерных для различных жанров, существенно расширяет выразительную сферу музыки, дает необычный, драматургически новый вариант произведения.

Список литературы

1. Сапаргалиева Т. Старейшина уйгурской музыки. «Советская музыка», 1986, №10. С.32-37.
2. Кирина К. К.Х. Кужамьяров. Москва, 1980, 125 с.
3. Кирина К. К.Х. Кужамьяров. Москва, 1980, 125 с.
4. Кирина К. К.Х. Кужамьяров. Москва, 1980, 125 с.
5. Сапаргалиева Т. Старейшина уйгурской музыки. «Советская музыка», 1986, №10. С. 32-37.
6. Арановский М. Симфонические искания. Ленинград, 1979, 287 с.

Сатыбалды Ұлдана Лесбекқызы
Оқытушы, А.Жұбанов атындағы Ақтөбе музыкалық колледж
Қазақстан, Ақтөбе қаласы
kozhanova.maral80@mail.ru

Қобызбен ән-жыр айтудың қалыптасу тарихы

Аңдатпа: Мақалада қобызбен ән-жыр айтудың қалыптасу тарихи ерекшеліктерін жалпылауға тырысады. Халқымызда ән мен жыр өнері өзара дамып, олардың шамандық рәсіммен байланысы ерекше атап өтіледі. XIX-XX ғасырлардағы қобызбен ән-жыр айту музыкасының дамуы.

Кілт сөздер: ән мен жыр өнері, қобыз, шамандық дәстүр, бақсы, жырау, аңыз

Ұлы өнерді Тәңірінің берген үлкен сыйы деп білетін халқымыздың музыкалық мәдени мұрасы тарихтың сантарау соқпақ жолдарынан өтіп, дамып, жетіліп, дәстүр жалғастығымен біздің заманымызға келіп жетті. Қадым замандардан бері үзілмей кележатқан ұлы өнерде халқымыздың басынан кешірген қуаныш пен қайғысы, мұң мен шері жатыр. Сөз өнері қарқынды дамыған халқымызда ән мен жыр өнері өзара дамып, шарықтау шыңына жетті. Оның айғағы саналатын бүгіндегі стильдік ерекшеліктер мен орындаушылық ерекшеліктеріне байланысты бөлінетін дәстүрлер мен мектептер. Қазақта ішінара орындаушылыққа байланысты бөлінетін мектептерді санамағанда, Арқа, Жетісу, Сыр бойы, Батыс Қазақстан сынды үлкен төрт түрлі аймақтық дәстүрлерге бөлінуі тегіннен тегін емес.

Әрине мұның бәрі дамып, дараланып бір мезетте бола қалған жоқ. Алыс жол қашанда алғашқы қадамнан бастау алады демекші бұл жолда ұлы өнердің өсіп жетілуінің де өз сатысы, өз тарихы бар. Академик Ахмет Жұбанов өзінің «Замана бұлбұлдары» деп аталатын еңбегінде Шоқан Уалихановтың: «Қазақтар өздерін музыкантпыз деп есептейді. Ол қабілеттің тууы жөнінде олардың аңызы да бар. «Ән аспаннан қалықтап ұшып келеді. Оның жерге ең жақын кезін байқаған халық, әнді ұстап қалған, ал жоғары қалықтаған жердің адамдары ешнәрсе үйрене алмаған. Құдайдың құдіретімен келген ән қазақ жерінде тіпті төмен ұшқанда қазақ халқы оны естіп, әнді жақсы айтатын себебі осы» шынында да қазақтардың дауыстары таза, үні үнді, құлақтарының есітуі тамаша.

Құрметті баяндамашының пікірі бойынша «Елу жылдан кейін қазақтар орталық қалалар театрларына әншілер, музыканттар жіберуі мүмкін, олардың ұлттық дамуларының ол басы да болып қалар» [7] деп ардақты ғалымның пікірін көрсеткен. Иа, ұлы өнерді тәңір сыйы деп білуі ежелден қалыптасқан құбылыс. Жалпы дала мәдениетін зерттегенде осындай аңыз-қиссалардан бастау аламыз. «Мифологияның заманы өтті» дейтіндерге Алексей Лосевтің: «Мифтік болмыс – шынайы болмыс. Миф жанды һәм қарапайым шындық. Жалпы біз өмір сүріп отырған осы әлем аңыздың негізінде жаратылған. Сондықтан да әлем мен тіршіліктің пайда болуын рационалды ғылым түсіндіріп бере алмайды» [8] деген

пікір айтады. Жоғары да атап кеткен төрт үлкен дәстүрдің бастауында қазақтың жыраулық өнері тұр. Қадым замандарда жыраулардың үні қара қобыздың шерлі үнімен де ерекше үйлесімділік тапты. Ғалым Шоқан Уәлихановтың: «Жырдың мағынасы сазды шығарма. Жырламақ етістігінің мағынасы әуендетіп айту. Барлық дала жырлары қобыздың сүйемелдеуімен әуендетіп айтылады.

Әдетте, жырдың арқауы өмір немесе ертедегі белгілі бір батырдың ерліктері болып табылады. Айта кететін жай, батырдың өмірі, ерлігі, бір сөзбен, баяндау қара сөзбен, проза тілімен айтылады, ал жыр жолдары тек басты кейіпкер немесе кейіпкерлер сөйлеген кезде қолданылады» [9] бұл пікірі халық музыкасындағы қобыздың рөлін көрсетеді. Ахмет Жұбановтың: «Үні, әуезі өте бай және бір аспап – қобыз. Қобыз тұтас ағаштан ойылып жасалады. Оған тағылатын да екі шек. Қобыз шанағының үстіңгі беті түйе терісімен қапталып, шек ретінде аттың қылы пайдаланылады.

Ысқышы иілген садақ тәрізді келеді. Оң қол ысқыш арқылы қобыздан үн шығарса, сол қолдың саусақтары шекті қатты баспай, жаншымай, тырнақтың түбімен жанасып қана тартады (қобыздың мойны мен тартылған шек бір-бірінен алшақ тұрады). Бұлай ойнау құлаққа жағымды үн шығарады, ол адам үніне өте ұқсас. Домбыраға қарағанда қобызда ойнау аса қиын болғандықтан, оны екінің бірі ұстай бермейді. Қыл қобыздың тылсым үнін бақсылар өз мақсаттарына пайдаланған. Дімкәстердің ауруын жазып, денсаулығына көріпкелдік жасаған қазақ қобызшылары бұл аспап үшін небір ғажайып күйлер шығарған» [6] деген қобыз жайлы мінездемесіне сүйенсек, қобызды бақсылар көп қолданғандығын байқаймыз. Қобыз хақында «Қобыз өте ескі дәуірден келе жатқан музыка аспабы. П.Пельоның айтуынша қобызды қытайлар түріктерден үйренген... Қобыздың ең ескі түрі – Ұлытаудың теріскей баурайында бір ғажайып мүсін таста сақталған.

Екінші бір түрі Қарқаралы аймағында, Дегелең тауының бір алабында VI-VIII ғасырларда мүсін тасқа қиып түсірілген. Қобызды қандай ағаштан жасауды қазақ пен Алтай елінің аңыздары өте жарқын түрде суреттейді, оны үйеңкі ағаш деп атайды. Ол қазақтың тақпақ сөздерінде әдемі айтылған: «Үйеңкінің түбінен, Үйіріп алған қобызым...» Қазақ аңыздары бойынша, үйеңкі су жағасында өсетін көп жыл жасайтын эпикалы ағаш, ол әрқашан су жағасының сәулетті көркі, өзінің тұлғасы да көлемді, сабағы жуан, әдемі жапырағы орасан зор көп. Ол дымқыл сулы жерді де, құрғақ жерді де бірдей жақсы көреді. Бұл туралы халық айтатын аңызды өткен ғасырда Г.Н.Потанин жазып алып аяулы ғалым А.Н.Веселовский өзінің еңбегінде пайдаланған...

Қазақтың ескі дәуірдегі қобызының формасы аққудың бейнесіне ұқсайды, мойыны ұзын, құйрығы соқпақ, ұзынша келген, аққудың құйрығы сияқтанып тұрады. Сырт жағынан қарағанда аққудан ешбір өзгешелігі жоқ. Сол сияқты бір-екі қобызды Болат Сарыбаев Алтай қазақтарының ішінен тапқан. Қобызды аққудың түсіне келтіріп жасаудың зор тарихи дәстүрі бар. Бірінші, халықтың сұлулықты ой-санасы бойынша, құдың даусы – жаратылыстағы құлаққа әдемі естілетін ең сұлу үннің бірі. Екінші –аққу қазақтардың ерекше қадірлейтін киелі құсы, оны еш уақытта атып өлтірмейді (табу), су бетінде жүзіп жүрген аққуды көрсе, оған жаны қуанып, сүйсіне қарайды. Мүмкін, тарихи заманда аққу түркі

тайпаларының бір тотемі болуға тиіс» [10] деп Әлкей Марғұлан өз ойын айтады. Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының профессоры Утеғалиева: «Қазақ зерттеушілері Қорқытқа қобызды ойлап табушы деп қараса, басқа түркі елдері оны жырау, түрік эпосының авторы деп санайды.

Қобыз аспабының шығу тарихы тікелей Қорқытпен байланысты. Бұл аспап бізде, қарақалпақтарда, тау тәжіктерінде сақталып қалған. Қалған елдерде түр пішіні, дыбысы өзгерістерге ұшыраған. Бізде ол аспап қобыз деп аталса, басқа елдерде гопуз, комус, копас, кобза деп кете береді. Қырғыздарда – қыл қияқ, түрікмендерде – гиджак. Қазақтар үшін Қорқыт ыспалы қобыз аспабының авторы болса, әзірбайжан халқында ол – гопузды шығарушы. Гопуз – шертпелі аспап. Гоп – биіктік, уз – дыбыс дегенді білдіреді. Яғни «ғажайып дыбыс» дегенді білдіреді. Әзірбайжандарда гопузда озандар ойнаған. Олар Қорқытты бірінші озан деп санайды.

Ал озан –шаман дегенді білдіреді. Оны кейбір ғалымдар алғашқы ыспалы аспап болғандығын да жазады» [3] деп өз пікірін ортаға салады. Негізінде шертпелі аспаптарды ертерек шыққан деп жатады. Бұған не дейсіз? – деген сұраққа профессор Утеғалиева: «Тарихи деректерге сүйенсек, ыспалы аспаптың шығу тарихын біздің эрамыздың I ғасырына жатқызады. Ондай болса, Қорқыт бұдан да ертереке өмір сүруі мүмкін ғой. Ал шертпелі аспаптың шығу тарихын біздің эрамызға дейінгі IV ғасырға жатқызады. Негізі, аспаптардың өзі ерте шығуы мүмкін. Қобыз түркі тайпалары болмай тұрып пайда болуы мүмкін. Мысалы, моңғолдарда бұл аспап «моренхур» деп аталады. Морен – ат, хур – ішек дегенді білдіреді. Олар бұл ыспалы аспапты моңғолдар ойлап тапқан деген пікірде. Солардан кейін түріктерге тараған деп ойлайды. Моренхурдың дыбысы негізінен қобызға ұқсайды» [3] деп жауап берген.

Ал, академик Ахмет Жұбанов: «Халық спаптарының ішінде домбырадан кейінгі көбірек кездесетін қобыз. Қобыз көп замандар бойы дүниеуи аспап бола алмай, бақсы-балгердің қаруының бірі болып келді. Бері келе, он тоғызыншы ғасырда ғана қобыз дүниеуи аспап болып, оның ішінде тек бақсының жын шақыруы емес, халықтың санасында келе жатқан жайлар ызыңдай бастады» [11] деген пікір айтады. Жұбановтың ойымен келісе отырып, қобыз бақсылар мен жыраулардың басты аспаптарының бірі болғандығын анықтаймыз. Әлкей Марғұлан қобыз XIII ғасырда қыпшақтар арқылы Мысырға дейін тарап, сондай бір әдемі қобыздың суретін Мысырда суретке түсіргендігін және қобызды қазақ пен қарақалпақ, өзбек арасында эпикалы жыр айтуға құдіретті болғаны осы соңғы заманға дейін сақталып келгендігін айтқан [12].

Сондай-ақ, ескі дәуірден сақталып келген қобызды тартып отырған күйшіні бірінші рет Маңғыстауда суретке түсірген Бронислав Залесский, одан кейін Ертіс өзені бойында көрген В.В.Радлов. Сондай қобыздың бірнешеуін жарыққа шығарған Капд, одан алып жаңадан еңбегіне кіргізген Ф.Шварц. ондай қобыздарды кейін әдемілеп суретке бастырған И.А.Чеканинский, Болат Сарыбаевтар болғандығын да айтады.

Ғалымдардың бұл пікірлеріне сүйене отырып, ежелде қобызды бақсылар мен жыраулар көп қолданған дедік. Ендеше «жыршы», «жыраулар», «бақсылар» кімдер осының астарына үңілейік. Тұрсынов өзінің «Қазақ ауыз әдебиетін

жасаушылардың байырғы өкілдері» деп аталатын ғылыми жұмысында бұл турасында бірнеше ғалымдардың пікірлерін келітіріп кетеді: «Профессор Н.Смирнова: «Жырау» сөзінің мағынасы – «жыр айтушы» деген сөз... Бұл жыр айтушылар институты қаншалықты көне болса, атауы да соншалықты көне», - деп жазады (Смирнова, 1952, стр.40). Профессор Е.Ысмайлов Н.Ильминскийдің пікіріне және татар тілінде «жыру», «жыруче» сөздерінің «жыр» сөзімен мағыналас екендігіне сүйене отырып, «жырау» сөзін «жыр», «жыр айтушы», «жырламақ» сөздерімен байланыстырып, бұл сөздің мағынасы «тарихи жыр айтушы, болашақты болжаушы» екендігін айтады. (Ысмайлов, 1956, 39-40-беттер). Бұл пікірді қарақалпақ фольклоршысы Қ.Айымбетов те қолдайды. «Жырау» деген сөздің -шығу негізі – «жыр жырлату». «Жырау» сөзінің пайда болуы туралы, оның шығу негізі «жыр» сөзінен келіп шыққаны туралы өткен ғасыр ғалымдары Н.И.Ильминский, В.В.Радлов, Л.З.Будагов, Ш.Уәлиханов, - міне бұлардың бәрі де «жыр жырлау» сөзімен байланыста екендігін айтады», - деп жазады ол (Айымбетов, 1968, 76-77 –беттер).

Сөз ыңғайы келіп тұрғанда айта кетуіміз керек: В.Радлов «жырау» сөзінің «жыр жырлауменен» байланыстығы жөнінде ештеңе айтпаған болатын. В.Радлов сөздігінің I томы 2-бөлігінде «ыр», III томы 1-бөлігінде «йыр», «йырлыжы», «йырла», «йырцы», IV томы 1-бөлігінде «жырау», «жыраушы» сөздері әрқайсысы жеке-жеке мақалаларда көрсетіледі (Радлов, 1893, стлб. 1365; Радлов, 1905, стлб. 473, 477, 480; Радлов, 1911, стлб. 120). Л.Будаговтың сөздігінде «жырау» сөзі «йыр», «ыр», «жырламақ», «йырламақ», «йырлычы», «жырлачы», «йырлаы», т.с.с сөздермен қатар көрсетіледі (Будагов, 1871, стр. 388). Осыған қарап Л.Будаговтың «жырау» сөзін «жыр» түбірінен шығарғандағы туралы қорытынды жасауымызға болады.

Ежелгі түркілер «йырағу» деп жыршыны, өлеңшіні айтқан (Қошғарий, 1963, 43-бет). Татарлар «жыр айту» дегенді «жыру» деп айтады... Түркілермен тығыз байланыста болған және ғасырлар бойы түркілердің мәдени ықпалында болған армяндардың тілінде «жырау», «жыршы» мағынасын білдіретін «ата», «деде» сөздері сақталып отыр. Түркілер Қорқытты «ата», «деде» деп атап жүр. Ендеше «Қорқыт ата», «деде Қорқыт» сөздерінің түпкі мағынасы «Қорқыт жырау», «яғни насихат, өсиет айтушы жырау» деп айтуымызға хақымыз бар сияқты» деп топшылайды.

Ал, «бақсы» сөзінің қайдан шыққаны туралы көптеген ғалымдар өз ойларын айтқан. Аталмыш ғылыми еңбекте Е.Тұрсынов: «Бақсының әр халықтардағы атаулары әр басқа. Мәселен, қырғыздар оны «бақшы» дейді. Сахалар «ойуун» деп атаса, алтайлар, хақастар, тувалар «қам» дейді. Палластың айтуына қарағанда, астрахан қазақтары отқа май құйып, болашақты болжаған адамдарды «қамша» деп атаған. Осы «қамша» сөзі сірә ілеріден келе жатқан «қам» сөзімен түбірлес сөз болса керек. Ш.Уәлиханов «бақсы» сөзін қазаққа сырттан ауып келген сөз, оның моңғол тіліндегі мағынасы «ұстаз», ұйғыр тіліндегі мағынасы «оқымысты» деп жазған.

«Бақсы» сөзінің «ұстаз», «ақын», «емші», «тылсым білімді білуші» деген мағыналарын келтіре келе, Е.Ысмайылов та, Б.Сарыбаев та қазақтың «бақсы» сөзінің «бахшы» сөзімен түбірлес екендігін мойындады» [13] дейді. Ғалым

«бақсы» сөзінің шығу төркінін дұрыс айыру үшін тілдік талдауға ғана емес, сонымен қатар бақсылардың атқаратын міндеттерін қарастыруға сүйенген жөн екендігін айта отырып, ол әрі жыршы, әрі күйші, ол әрі дәрігер, әрі сәуегей деп Б.Кенжебаевтың бақсы туралы пікірін келтіреді. Бақсылар арасындағы қобыздың рөлі туралы Болат Сарыбаев: «Бақсылар қобызды тойда және тағы басқа жиын-кештерде пайдалануға мүлде тиым салған. Олар қобызды халық музыкасының бір аспабы ретінде пайдалануына қарсы болды. Аспапты сілкігенде, оның ұшындағы сақина теңгешелер, қосымша дыбыс береді. Бақсылар сылдырмақ үнін күшейту арқылы жұртты қорқыту үшін де пайдаланған. Ал қобызшылардың аспаптарында әлем-шәлкем ілке-сылдырмақтар сирек кездеседі. Имек ысқыш жасап, тері мен жылқы қылын пайдалану сол кездегі басқа аспаптарға да тән құбылыс» [1] дейді. «Әруақтарды» шақыру тек қана бақсылардың қолынан келгендіктен ел арасында бақсы әйелдерде болған. Оларды «елті» деп атаған.

Академик Әлкей Марғұлан: «Жырау-бақсылар кездескенде, ең алдымен, қобызға қосылып, боздап сарын айтады. Сарнаған кезінде олар шабыттанып, екіленеді. Одан соң сөзбен сәуегейлік, болжау айтуға ауысады. Ең соңында қобызбен Қорқыт күйін тартады. Бақсы жыраулар жаугершілік кезде қолбасының қасында болып, қобызға қосылып, азынатып жауынгерлік дәстүрді жырлайтын болған. Әскер жауға аттанарда оларға рух беріп, қобызбен күй тартады. Соғыс үстінде жәй (жада) тасымен күн жайлатып, ашық күнде «қар жаудырып, боран соқтыратын» болған. Бақсының кереметі деп осыларды айтады» [10] дейді. Сондай-ақ аяулы ғалым: «Шоқан Уалихановтың суреттеуінше, бақсы тылсым дарыған білгіш, оның ой-санасы өзгелерден ерекше тұрады, өзі ақын, өзі музыкант, өзі болашақты болжайды әрі дәрігер болады. Бұл қасиеттерлің барлығы Қорқытта болған қасиет. Қазақтар бұл атақты ескі жырауларды бақсы дейді, моңғолша – үйретуші, ұйғырша – бітікші, түрікмендер – бақшы деп өздерінің ақын-жырауларын айтады. Қазақ арасында әрбір кісі бақсы бола бермейді, сол сияқты біздегі әрбір адам ақын (поэт) бола алмайды» [5] деп Шоқан Уалихановтың бақсылардың функциясы туралы пікірін келтіре отырып өз ойын ортаға салады. Осылайша бақсылардың функциясын анықтай аламыз. Жоғары да атап өткен бақсылық та, жыршылық та кешегі оғыз қыпшақ дәуірінде Қорқыт атаның бойынан көрінді. Бізге жеткен ел арасындағы аңыз әңгімелер бойынша Қорқыт «қобыз атасы» атанған ұлы даланың ойшылы еді. Ұлы ойшыл, философ атанған Қорқыт атаны қастерлеу басқа да түркі халықтарына тарағаны секілді қазақ қоғамында да кеңінен етек алды. Бұл турасында академик Ә.Марғұлан: «Қазақ халқының аңыздар бойынша, тарихи заманның ойшыл данасы Қорқытты қадірлеу, оның тартқан қобызын, айтқан толғау сөздерін (сарын) қасиеттеу – қазақ халқының ой-санасында аса күшті болған. Қорқытты ардақтау, оны дана тұту, сәуегей (әулие) деп тану соңғы заманға дейін берік сақталған. Оны «Қорқыт күй», «Қорқыт сарыны» дейтін музыкалық аңыздар сипаттайды. Оны қадірлеу әсіресе, халық жырында, халық музыкасында, халықтың аңыз-сарындарында жиі кездесіп отырады. Қазақ халқының Қорқытты ерекше қадірлеу себебін ашуға өткен ғасырда Ш.Уалиханов пен В.В.Бартольд көңіл аударған еді. В.В.Бартольд пен В.М.Жирмунский «бұл

қадірлеуді қазақтар, қыпшақтар арқылы оғыздардан мирас етті» дейді. Бұл дұрыс айтқан пікір, бірақ аяулы ғалымдар қазақтың көбінесе қыпшақтан тарағанына ерекше мән беріп, олардың құрамында оғыз тайпаларының да сілемі болғанын еске алмаған » [14] деген пікір айтады. Осылайша халық жүрегіндегі Қорқыт атаның орынын аңғаруға болады.

Қорқыт ата кім? Аңыз Қорқыттың тарихтағы рөлі қандай? Оның «қобыз атасы» атануының сыры неде? деген сұрақтарға жауап беріп көрейік. Қорқыт атаның өмір сүрген уақыты жайында ғалымдар әртүрлі пікір айтады. Р.Рақымқызы Қорқыт атаның шыққан тегі мен өмір сүрген уақыты туралы: « «Қобыздың атасы» атанған Қорқыт баба VII ғасырдың соңы мен VIII ғасырдың басында Қызылорда облысы, Қармақшы ауданына қарасты Сырдария өзенінің төменгі жағында, Жанкент (кейбір деректерде Жаңакент, Янгикент болыпты кездеседі) қаласында өмір сүрген.

Тарихи жазба мәліметтер мен халық шежіресіне сүйенсек, Қорқыттың әкесі Қарақожа оғыз тайпасына жататын баят руынан шыққан, ал анасы – қыпшақ қызы... Қорқыттың қашан туғаны, қанша жыл өмір сүргені жөніндегі пікірлер де әр алуан. Кейбір деректер Қорқытты «VII-VIII ғасырларда өмір сүрген» десе, енді бір ғалымдар «VIII-IX ғасырларда жасаған» деген пікірді ұстанады. Сол сияқты, бірқатар деректерде Қорқыттың 95 жыл жасағандығы айтылса, кейбірінде 300, тіпті 400-ге келген деген болжам бар. Ал әзірбайжандардың «Деде Қорқыт кітабында» «Расул ғалей hи уәссалам заманына жақын, Баят бойында Қорқыт Ата дейтін бір ер тұрыпты» деп, Қорқыттың өмір сүрген уақытын Мұхаммед пайғамбардың заманына жақындатады. Тіпті кейбір ғылыми еңбектерде Қорқыт атаның пайғамбарға елші болып жіберілгені жазылған.

Бірақ мұның бәрі түркі халықтары ислам дінін қабылдағаннан кейінгі тірлік болуы мүмкін. Шын мәнісінде көптеген дереккөздер Қорқыттың оғыз-қыпшақ елі тәңір дінін ұстанған кезеңде өмір кешкендігіне, жырау, жыршылықпен қатар, бақсылық қасиеті зор асқан емші көріпкел болғандығына меңзейді. Алайда көшпелілердің исламға бет бұруынан кейінгі кезеңде Қорқыт «мұсылман әулиесі», «дін жолындағы адам» ретінде көрсетіле бастаған» [3] дейді. Ал, ғалым Әлкей Марғұлан Қорқыт қай ғасырда өмір сүрді деген сұраққа: «Абұлғазы-баhадүр жазған шежіресінің бір жерінде: «Қорқыт – Аббас халифасының (VII-VIII ғ.) кезінде болған адам. Қорқыттың туып өскен жері – Сырдарияның жағасы», - дейді. Қорқыттың күйші, тарихи адам екені бір ғана араб жазуларына белгілі болып қоймай, оның жыршы, музыкант, философ екені грек жазушыларына да белгілі болады.

X ғасырдағы Рум (Византия) патшасы болған Константин-қырмызы деген жазушы «Мемлекет басқару» деген кітабында Қорқытты «Пешене қыпшақтардың ел ағсы» деп көрсетеді... Константиннің жазуынша, ол барған Пешене қыпшақтардың жұрт басқарған биі Қорқыт болады. Академик Бартольд «Орта Азия» деген кітабында: «Қорқыт – оғыз жұртының атақты ғалымы, философы, жыршысы, музыканты еді. Қорқыттың аты X ғасырларды пешене қыпшақтарына берілген болады» - дейді. Сөйтіп, Қорқыттың жасаған дәуірі туралы бұл көрсеткен тарихшылар біріне-бірі қайшы келмейді, олардың

пікірінше Қорқыт VIII-IX ғасырлар ішінде жасап, ол Орта Азияға ислам дінін таратқан Аббас халифалығымен тұстас болады» [3] деп жауап береді. Ғалым Рахманқұл Бердібаев: «Оғыз руларының Сырдария бойында, Қаратау атырабында VIII-X ғасырлар мөлшерінде өмір сүргенін еске алсақ, Қорқыт туралы әпсаналардың шыққан кезеңін де болжауға болады. Қалай болған күнде де Қорқыт ата жайындағы сөздер түрік халықтарының ең ескі жәдігерлері қатарына қосылатыны анық. Көрнекті ғалым профессор Х.Г.Короглының көрсетуінше, «Дәде Қорқыт кітабының» төрт бөдімінде баяндалған оқиғалар оғыздардың Сыр бойында, Қазақстанда жүрген кезеңінің шындығын бейнелейді. Эпоста көрсетілген кейбір адам аттарының күні бүгінгі дейін, Түркістан төңірегінде сақталып отыруы да өз тарапынан бағалы мағлұмат бере алады. Мәселен, бұл маңда «Дәде Қорқыт кітабындағы» Баяндыр (Байылдыр), Қарашық, Теке есімдері қазіргі кезде жер-су аттары болып қалған. Этимологиялық, зерттеулерді күтіп тұрған басқа да атамалар (Шәуілдір, Жанкент, Қараспан т.б.) баршылық. «Дәде Қорқыт кітабындағы» оғыздар мен қыпшақтардың қатар өмір кешкен осы кезеңінің ғажайып мұрасы деп қарауға болады. Бұған қазақ арасындағы Қорқыт жөнінде желілі аңыз-әңгімелердің айтылып келуі дәлел» [15] деп Қорқыттың өмір сүрген уақыты мен ортасы жайлы өз пікірін ортаға салады.

Ел арасында Қорқыт ата жайлы аңыз-әңгімелер көптеп кездеседі. Сонды аңыздардың бірінде: «Қорқыт бірнеше саз аспабын жасайды. Бірақ өзіне ұнамайды. Бір кезде аспанан екі періште қарлығаш болып келеді де, «Қорқыт өзінің қобыз атасы екенін білмейді-ау» деп, көкте қанаттарымен сызып, қобыздың бейнесін салады. Оның қалай жасалатынын да айтады. Құс тілін түсінетін Қорқыт мән-жайға қаныққаннан кейін қобызды жасап шығып, алғаш «Тәңір» атты күйін дүниеге әкеледі» [3] делінеді. Аңызда баяндалғандай Қорқыт ата осылайша «қобыз атасы» атанады. Қобыз өзі екі шекті ыспалы аспап деп жоғары да келтірілген Ахмет Жұбановтың қобыз жайлы мінездемесіне сүйене отырып, ежелден келе жатқан музыкалық аспаптардың екі шекті болуының қыр-сырын Қорқыт Ата атындағы ҚМУ оқытушысы Тамаша Дүйсенбаева: «Қобыз да, домбыра да – шекті аспап.

Осынау бірнеше мыңжылдық тарихы бар музыкалық тарихы бар музыкалық аспаптар біздің заманымызға дейін еш өзгеріссіз жетіп отыр. Тәңірге табынған түріктердің ұғымында бір нәрсе анық болатын: аспан-жер, күн-түн, от-су, өмір-өлім, ақ-қара, шындық-өтірік, жақсылық-жамандық т.с.с. міне осындай философиялық ұғымнан қобыз да, домбыра да қос шекті болып туған болу керек. Есте жоқ ескі заманнан жыр, терме, әндеріміз қобыз, домбыра т.б. көптеген музыкалық аспаптардың сүйемелдеуімен орындалатыны белгілі. Ал аспаптық музыкамыздың қай ғасырда пайда болғанын дөп басып айту қиын. Профессор Т.Қоңыратбаев «күй сөзінің семантикасын тарихи негізде былайша жүйелейді. 1. Сарын. Ол V-VI ғасырлардағы бақсылық сарынына арқау болған музыкалық-ладтық жүйе» десе, профессор А.Сейдімбеков көне кезең күйлерін біздің заманымызға дейінгі VIII ғасырға тірейді» [16] деп түсіндіреді.

Қорқыт ата жайлы ғалымдар көп жазды. Профессор Шәкір Ыбыраев: «Қорқыт ата туралы аңыздарға қарасақ, ол – біріншіден бақсы. Екіншіден, көзге

көрінбейтін түрлі жындармен, аруақтармен тілдесіп, әрекет жасап отырады. Соның ішінде, мысалы, Қорқыт қобыз тартқанда қасына келіп отыратын қырық қыз. «Олар Қорқыт қобызының дауысын естіп, Арқадан іздеп шығыпты. Бірақ бәрі шөлге шыдай алмай өліп, тек қана Ақсақ қыз жетіпті» Бұлар – реалды емес, тек бақсы қобыз тартқан кезде өзінің тілдесетін жындарын, перілерін, басқа да тылсым құбылыстарын шақырып алады. Бұл бізге қазір қиял-ғажайып нәрсе сияқты болып көрінеді, ал іс жүзінде бақсылық наным-сенімде анық бар дүние» [3] дейді.

Сонымен қатар дана Қорқытқа тиесілі деп аталатын он екі жырдан құралған «Дәде Қорқыт кітабы» турасында академик Рахманқұл Бердібаев «Дәде Қорқыт кітабы» мен қазақ эпосында ұқсастық көп екендігін айтады. 2008 жылы жарық көрген «Қорқыт ата кітабы» атты еңбекте академик: «Қазақтың төл эпикалық дәстүрінде көп белгілермен Қорқытты еске салатын бір тұлға бар. Ол – қазақ-ноғайлы жырларында есімі құрметпен аталатын Сыпыра жырау. Қорқыт пен Сыпыра ұқсастығының түпкілікті себебін анықтау арнаулы зерттеулерді керек етеді. Қалай болған күнде де оғыз, қыпшақ жырындағы осы екі тұлғаның ел шеше алмаған қиын мәселелер жөнінде кеңес, болжам айтатыны, кесек, көркем толғайтыны бұлардың жыраулық дәстүр бастауында тұрғанын дәлелдейді» [2] дейді. Сейсен Мұқтарұлының «Ұлы бақсы» деп аталатын жыры аңыздарда жеткен Қорқыт атаның әкесі саналатын Қара бақсының өмір жолынан бір үзік жырланады.

Туындыда Қара бақсымен тағдырлас болған VI-VII ғасырлардағы көшпенділердің, яки қыпшақ хандығының, оғыз жабығысының тұрмыс-салты, әдет-ғұрпы бақсымен сабақтас қарастырылады. Зерттеуші Болат Сарыбаев: «Осы заманғы музыкалық аспаптар тарихи дамудың ұзақ және күрделі жолынан өткен. Бірақ олар туралы мәлімет толық емес, сондықтан да бұл жөнінде бірқатар мәселелер біз үшін гипотеза күйінде қалып келеді. Сондай гипотезалардың бірі, музыкалық аспаптардың қалай шыққандығы жөнінде. Кейбір деректерге қарағанда, ысқышты аспаптардың бірқатары орта ғасырлардың басында пайда болды деп жорамалдауға болатын сияқты. Мәселен, бізбен көршілес өзбек, ұйғыр, тәжік, түркімен, азербайжан халықтарының арасында көп тараған аспап-гиджакты зерттеушілер X ғасырда өмір сүрген өнер тапқыш және атақты ғалым Абу-Али Ибн-Сина (Авиценна) шығарған деген болжам айтады. Ал, біздің халқымыздың қобызын Қорқыт жасаған және қылқобызбен ең бірінші күй тартушы деген аңыз бар. Қорқыт шамалап айтқанда, VIII-IX ғасырларда өмір сүрді. Бұл дәуір ысқышты аспаптардың шығу мерзімімен дәл келеді. Ал, бір қатар елдерде мұндай ысқыш аспаптар едәуір кейінірек тараған. Айталық, орыстың гудогы тек XV ғасырдан бері ғана белгілі» [1] деп Қорқыт пен қылқобыз жайлы өз пікірін білдіреді. Келтірілген ғалымдардың пікірлерінен Қорқыт атаның өмір сүрген уақытына байланысты тартыс көп екенін аңғаруға болады. Қайткен күнде де бұл болжамдардың арқауы аңыз-әңгімелер болғандықтан дөп басып айту қиын.

Бақсылық пен жыраулық өнер аса үйлесімділікпен тұла бойына тоғысқан Қорқыт бабаның өнегелі өмірі оғыз-қыпшақ заманымен тікелей байланысты болғандықтан бізге жеткен аңыз-әңгімелер негізінде шаманизмнің ұшқыны әліде

болса баршылық. Алғашқы адамдар «жын ән-күй, әңгіме, ертегілерді ұнатып, құмартып тыңдайды» деген түсінік болған. Осы ырымдардың негізінде жын, иелер ән-күй ертегілерді құмарта тыңдап, риза болғандықтарын білдіріп, аңшыларға аң жібереді, егіннің өсуіне мүмкіндік береді, ауырудың бетін қайтарады, адамдардың өтініштерін орындайды деген наным-сенімдер болған. Халқымыздың арасында кездесетін аңыздардың бірінде Қорқыт қобыздың үнін таза етіп шығара алмай жатқанда әйелі келіп: «Қобызыңды ашық жерге қойып, жасырынып жат.

Шайтан қобызыңды көріп, сенің епсіздігіңді келемеж қылып, қай жерін қалай түзеу керегін өзі айтып берер. Сен оның айтқанын жақсылап ұғып ал» - деп кеңес береді қорқыт әйелінің айтқанын істеп, қобызды ашықтау жерге қойып, өзі қалың бұтаның ішіне тығылып жатады. Қобызды көріп қойған шайтан Қорқыттың епсіздігін келеке қылып, қобыз мойнының жоғарғы жағына кішкене тиек орнатса-ақ қобыздың дауысы таза шығатынына Қорқыттың ақылы жетпегендігін айтып, өзінше мәз болып кетіп қалады. Қорқыт қобыздың мойнына тиек орнатқанда, қобыздың дауысы күңірене, таза шыққан екен [3] деген аңызда бар. Шаманизмнің негізі әруаққа сиыну болғандықтан бақсылар үшін әруақтың өзі тәңірі болған. Бұл аңыздарда шаманизмнің қалдықтары басымдау. Зерттеуші Әуелбек Қоңыратбаев: «Шаманизм оғыз-қыпшақ дәуірінде орнығып қалыптасқан еді. Эпос табиғатында шаманизм элементі басым болғандықтан, оны түсіну көп нәрсеге анықтық енгізеді. Оның бір мәнісі – қазақ ауыз әдебиеті антиисламдық рухта туындаған. Бұл нанымды біз фольклор табиғатымен байланыстырамыз» [5] деген тұшымды ой айтады. Ғалымның бұл пікірін құптай келе Қорқыт баба өмір сүрген дәуір Қоңыратбаев айтқан заманмен дәлме-дәл келетінін аңғарамыз.

Халық арасында қара қобызды сарната ән салып, төгілте жыр орындаушылар азда болса әлі де баршылық. Осы дәстүрдің басында қашанда Қорқыт баба есімін көреміз. Бізге жеткен Қорқыт күйлерінің қаншалықты Қорқытқа тиесілі екені белгісіз. Бірақ Қорқыттың күйі деген қайсы бір күйді алып қарасақта кіріспе бөлігінде мұңды бір сарын қайталанып отырады. Осы сарын Қорқытқа тиесілі болуы мүмкін деген пікірді профессор Сәуле Утеғалиева алға тартқан болатын. [3] Қорқыт атаның өмірі мен шығармашылығын әлі де зерттеп, зерделей түсуді қажет етеді. Атап көрсеткеніміздей бізге жеткен бақсылар турасындағы аңыздар көнеден келе жатқан бақсылардың халық арасындағы дәрежесі мен қадір-қасиетін көрсету мақсатында туындаған көркем ойдың жемісі болуы әбден мүмкін.

Десекте, зерттеуші Сейіт Қасқабасов: «Мифтік оқиғалардың болатын шағы – мифтік дәуір. Ол қасиетті уақыт деп есептелген, себебі барлық заттың пайда болуы, осы күнгі түр-түсі, ерекшелігі сол заманда орныққан деп түсінілген. Мифтік сана бойынша заттың шығу мәнін ұғу үшін оның шыңу тархын білу керек, яғни заттың мәні мен тегі теңестіріле байланыстырылған. Қай заттың болмасын шығу тегін білмейінше, оны пайдалануға болмайды. Міне, мифтің көбінесе этиологиялық болатыны осыдан» [15] деген пікір ұстанады. Бұл дегеніміз аңыздар желісі шаманизм дәуірінен қалыптасып, әлі де болса қазақ даласында шаманизм қалдығы бар деген сөз. Осылайша аңыздар желісімен

Қорқыт ата өмір сүрген дәуірді анықтай келе қобыздың шығу тарихына да көз жүгірткендей боламыз. Бірақ ескеретін жайыт бұл болжамдар мен зерттеулермен ғана шектеліп қалуға болмайды. Қорқыт ата туралы, қыл қобыздың шығу тегі туралы, әншілік-жыршылық өнер жайлы әлі де болса зерттеп зерделей түсуді қажет етеді.

Әдебиеттер тізімі

1. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. Алматы: Өнер, 1981.
2. Бердібаев Р. Қорқыт ата кітабы. Астана: Фолиант, 2008.
3. Жұлдыздар отбасы «Аңыз адам Қорқыт», № 06 саны, 18 наурыз 2011 жыл.
4. Мағауин М. Қобыз сарыны: монография. Алматы: Жазушы, 1968.
5. Дәуренбеков Ж., Тұрсынов Е. Қазақ бақсы-балгерлері. Алматы: Ана тілі, 1993.
6. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
7. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары. 2 басылым. Алматы: Дайк-Пресс, 2001.
8. Салт-дәстүр сөйлейді, түйін сөз.
9. Шоқан Уәлиханов көп томдық шығармалар жинағы. Алматы: Толағай групп, 2010.
10. Марғұлан Ә. Қазақтың халық музыкасындағы Қорқыт дәстүрі. Алматы, 2014.
11. Жұбанов А. Бірнеше сөз // «Жұлдыз» журналы. № 9 саны, 1968.
12. Ежелгі жыр-аңыздар. Алматы, 1985.
13. Тұрсынов Е. Қазақ ауыз әдебиетін жасаушылардың байырғы өкілдері. Алматы, 1976.
14. Лениншіл жас газеті. 1970 жыл, 1 қаңтар.
15. Қазақ фольклористикасы. Алматы, 2007.
16. Дүйсенбаева Т. Қобыз бен домбыра ұлттық өнер // «Ақиқат» журналы, №11 саны, 2010.

Орындаушылық өнер: заманауи зерттеулер

Исполнительское искусство: современные исследования

Performing Arts: modern research

Карташова Татьяна Викторовна,
Саратовская государственная консерватория
имени Л.В. Собинова
Профессор кафедры теории музыки и композиции
Россия, г. Саратов
arun-rani@yandex.ru

Карташов Виктор Дмитриевич,
Саратовская государственная консерватория
имени Л.В. Собинова
Профессор кафедры народных инструментов
Россия, г. Саратов
vkartashov@yandex.ru

Уникальный мембранофон индийской цивилизации

Аннотация: В мультикультурном пространстве Южной Азии беспрецедентную популярность завоевал мембранофон табла – пара ручных барабанов с регулируемой высотой звучания. Рассматривается история возникновения инструмента, ведущие исполнительские гхараны (школам), перечисляются имена известных музыкантов-таблия. В настоящее время табла выступает не только в традиционной роли аккомпанирующего, но и всё больше утверждается на концертной сцене в качестве сольного инструмента.

Ключевые слова: табла, таблия, парный барабан, Южная Азия, перкуссионный инструмент, нагара, бол, тхека

Мембранофоны известны во всех уголках земного шара. Инструменты данного типа представлены в культурах практически всех музыкальных цивилизаций мира, отличаясь по своему генезису, устройству, техническим возможностям и роли в жизни социума. Совершим небольшой экскурс в историю Южной Азии и рассмотрим табла – парный одномембранный барабан с регулируемой высотой звучания, который получил широкое распространение во всех видах звукотворчества.

На территории южноазиатского субконтинента издревле культивировалось огромное количество всевозможных видов мембранофонов, которые в соответствии с традиционной индийской классификацией входят в группу *аванаддха вадья* («инструменты с покрытием»). Запечатлённые на древних барельефах индуистских храмовых комплексов Амаравати (II в. до н. э.), Гандхары (I–III вв. н. э.), Матхуры (I в. н. э.), Нагарджунаконды (II–III в. н. э.), на фресках Аджанты (V–VI вв.), вплетены в декорум буддийских ступ в Бхархуте (II–I вв. до н. э.) и Санчи (I в. до н. э.), а также зафиксированные в различных средневековых иконографических источниках и трактатах барабаны являются одними из древнейших автохтонных инструментов этого региона, населённого многочисленными народностями со своими уникальными этнотрадициями.

Индийские исследователи считают, что тип парных барабанов был известен с незапамятных времён и описан в старинных эпических текстах: некоторые древние разновидности известны как «*бхери* и *дундубхи*, они всегда были в почёте и относились к разряду военных инструментов, служивших для выполнения сигнальных функций. К этим боевым барабанам относились с большим уважением, поскольку их захват расценивался как поражение армии» [8, 425].

В известном трактате о театре «Натьяшастра» (II в. до н.э. – III в. н.э.) описана группа глиняных двухмембранных барабанов в форме бочонка (вертикальные, горизонтальные и подмышечные), напоминающих южноиндийский барабан *мриданг* и его аналог в традиции Хиндустани – *пакхавадж*. Данное обстоятельство свидетельствует о том, идея цельного двухмембранного барабана зародилась в недрах южноазиатской культуры и считается одной из её сущностных черт. Главная отличительная особенность этих перкуссионных состоит в их тембровом богатстве и насыщенности, в звуковысотной и звукокрасочной определённости звучания. Это связано со специфическим устройством мембраны барабанов, участвующих, в первую очередь, в классическом музицировании в Индии, Пакистане, Бангладеш и Непале.

Но единственным и совершенно уникальным примером парного одномембранного барабана является знаменитый *табла* (на хинди तबला), плотно укрепившийся в практике музицирования традиции Хиндустани и получивший в настоящее время беспрецедентную популярность по всему миру. Он неотъемлемая часть аккомпанирующего ансамбля всей музыки региона. Отметим, что у этого инструмента практически нет широких аналогов в регионе. Не будет преувеличением сказать, что в XXI веке инструмент стал поистине символом южноазиатской музыкальной культуры. Основополагающая роль заключается в том, что *табла* презентирует и разрабатывает *тала* (линию метроритмического развёртывания музыкальной ткани).

Отметим, что данный парный барабан в сознании индийцев прочно связан с культом бога Шивы[8] и его сына, бога Ганеша[9]. Часто можно встретить сакральные изображения или небольшие скульптурки, на которых Ганеша или Шива запечатлены вместе с *табла* или играющими на нём.

Среди прямых аналогов этого мембранофона – *нагара* (*наккара*) типа литавр, распространённый в традиционной музыке (*лок-сангит*) Северной Индии. Очертаниями *нагара* напоминают сосуд и чаще всего употребляются в паре: «большая литавра, символически называемая “мужская”, и меньшая – “женская”» [1, 156]. Аналогом *нагара* в традиционной музыке Махараштры

---

[8] Шива – букв. «приносящий счастье»: в индуистской мифологии один из верховных богов, бог-творец и бог-разрушитель.

[9] Ганеша – слагается из двух санскритских слов: «гана» – «множество, группа, толпа» и «иша» – «господин», «учитель», «бог». На языке тамилов Ганеша звучит как «Пилле» («ребёнок» или «юный слон») или «Пиллаяр» («великодушный ребёнок»). Это один из важных и почитаемых божеств индуизма, сын бога Шивы и богини Парвати, имеющий человеческое тело с головой слона. Считается в Индии покровителем наук, ремёсел, искусств.

является парный *самбал*: два деревянных барабана, которые соединены сбоку; по ним ударяют палочками (одна из них с круглым наконечником). В штате Тамилнаду – парный барабан *киркатти*.

Согласно различным преданиям, *наккара* входил в состав *наубат*[10] (королевских придворных ансамблей, состоявших из духовых и перкуссионных) и считался одним из символов власти императоров Могольской династии; по преданию, двор великого правителя Акбара (XVI в.) украшало двадцать пар таких барабанов.

Этимология слова «нагара» напрямую указывает на аналоги этого инструмента в арабо-иранском мире. В Турции «известен маленький парный барабан *накаре* (от арабского “naqr” – “бить” или персидского “nakar” – “барабан”). Он состоит из двух глиняных мисок для вина с натянутой на них животной кожей (телячьей или овечьей) и подобен маленькому барабану, который называют *кудюм*. Каждый из двух маленьких барабанов воспроизводит собственный самостоятельный звук: один – низкий, другой – высокий. Во время концерта на нём играют сидя на корточках на земле, тогда как на марше для удобства передвижения его привязывали к талии; сегодня держат напротив груди. Ударяют по мембране при помощи двух палочек из кизилового дерева – *захме*. Используется *накаре* для варьирования мелодии и заполнения пауз между долями основного ритма. Исполнителей называют накарезен» [2, 35]. Подобный инструмент до сих пор широко распространён в узбекской культуре и называется *нагора* (боевой барабан).

Индийский *нагара* имеет множество разновидностей, которые различаются по размерам (от 15–20 см до полутора метров), внешнему виду. Они «изготавливаются из глины, металла и дерева. Играют на этих барабанах с помощью деревянных или каучуковых палочек. Диаметр *нагара* может колебаться от 60 до 90 см, а в некоторых частях Северной Индии достигать полутора метров. По традиции двойные барабаны стоят на полу, в редких случаях подвешиваются на шее или поясе исполнителя. *Нагара* больших размеров могут транспортироваться на повозках, иногда их привязывают к спине слона при уличных шествиях» [2, 35]. Маленькие инструменты традиционно сопровождает *шехнай* (индийский гобой), такие ансамбли принимают участие в различных празднествах, обрядах, храмовых церемониях, аккомпанируют танцам. На *нагаре* средних размеров можно исполнять более сложные метроритмические вариации, хотя в тембральном и звуковысотном отношении у них мало разнообразия. Эти инструменты выступают в ансамблях храмовой и придворной музыки.

Следовательно, предшественниками *табла* могут являться, с одной стороны, собственно индийские двухмембранные перкуссионные (цилиндрической или бочкообразной формы), насчитывающие сотни всевозможных разновидностей и участвующие в ансамблях традиционной региональной музыки различных штатов Северной и Южной Индии. С другой,

[10] Традиция, непосредственно связанная с культурами мусульманского мира.

этимология названия (слово «tabl» в арабском мире означает «ударные») и конструкция инструмента позволяют свидетельствовать о его арабо-персидских корнях и индомусульманском генезисе. В результате длительного синтезирования местных и привнесённых извне среднеазиатских, арабо-иранских, турецких традиций в инструментальной культуре субконтинента происходит своего рода мутационный процесс, выражающийся главным образом в переориентации основных идей и моделей звукового творчества и появлении синтезированных жанров и новых (или модифицированных) типов инструментария. Данное обстоятельство может расцениваться не столько как смена «интереса», проявляемого культурой к определённому типу инструмента, но скорее как кардинальное обновление глубинных основ музыкального мышления, требовавшее в свою очередь изменения форм своего выражения. И как следствие этого масштабного процесса в течение XIII–XVII вв. произошло размежевание инструментального исполнительства от вокального, в котором инструменты выполняли лишь второстепенную фоновую функцию. Таким образом, зародившись в глубинах индийской культуры и переформатировавшись под влиянием этноконтекста, связанного с индомусульманским культурным синтезом, *табла* получил широкую популярность во всех видах музыкального искусства придворной традиции (*дарбари*). С тех пор этот барабан занял важнейшее место не только в инструментальной музыке Индии, но и других регионов Южной Азии.

По поводу происхождения инструмента до сих пор не существует единого мнения среди исследователей. Согласно одной версии, его появление в музыке Хиндустани связано с именем легендарного музыканта Амира Хусро, который внёс огромный вклад в индомусульманский культурный синтез[11] и в развитие североиндийской классической музыки. Амир Хусро (1253–1325) – персидский поэт, философ, придворный музыкант Аллауддина Хильджи; легендарная и загадочная личность в истории музыкальной культуры Индии, вызывающая до сих пор жаркие дискуссии вокруг своего имени. Происхождение Амира Хусро также спорно: он был то ли перс, то ли турок, то ли индиец. Однако его собственное утверждение, что Индия – «это моё место рождения, моё убежище и моя родина», расставляет все точки над “и”» [4, 48]. Его «отец, Амир Саифуддин Махмуд, был турок, мать – индианка, рождён в Патиали, известном и как Моминпур, в районе Этах в Уттар-Прадеш. Своей славы достиг при правлении династии Хильджи. Его духовным отцом считался Хазрат Низамуддин Аулиа – святой суфий из Дели. Амиру Хусро приписывается изобретение ситара[12], введение табла, создание некоторых вокальных жанров, раг[13] и тала» [3, 34].

---

[11] Зачастую его называют «праотцом» индомусульманского искусства.

[12] Ситар – «струнный инструмент с длинным грифом, имеет пять металлических, две чикари (бурдонирующие) и семнадцать дополнительных (резонирующих) струн» [3, 542].

[13] В данном случае имеется в виду «модель-каркас музыкальной композиции» [3, 538].

Однако нынешние *таблия* (исполнители на *табла*) придерживаются другого мнения, считая, что инструмент имеет родство с цельнокорпусными двухмембранными барабанами в форме бочонка, имеющими автохтонное происхождение, вследствие чего он осознаётся как единый инструмент с двумя мембранами. На основании третьей исторически подтверждённой теории, зафиксированной в разных документальных сведениях, сложилась легенда. При императоре Акбара, славившегося при своём дворе лучшими исполнителями, художниками, танцовщицами, у него на службе состояли музыканты и соперничали между собой в искусстве игры на барабане *пакхавадже*. Проигравший состязание Судхар Хан в порыве гнева ударил свой инструмент о землю, расколов его на две части. Так и возникло два барабана – *табла* и *дагга*[14].

Согласно иной версии, возмущённый своим зависимым от солиста положением аккомпаниатор в отчаянии разбил свой барабан, из которого затем получился новый парный инструмент.

В плане конструкции *табла* представляет собой два барабана: «Левый называется *баян* или *дагга*, а правый – *дайна* или *табла*» [6, *86*]. *Баян* сделан из металла: это может быть алюминий, медь или другие ценные сплавы, и он полый внутри; правый же барабан – *дайна* (от «дахина» – «правая сторона») выполнен из цельного куска дерева и потому обычно тяжелее *баяна*, несмотря на меньший размер. Мембраны каждого из барабанов делятся на три «сектора»: чёрный круг по центру называют *съяхи*, средняя часть поверхности – *майдан* (также *сур*) и наконец, крайняя зона именуется *кинар*. Сама паста *съяхи* представляет «чёрную смесь из железных и марганцевых опилок, рисовой или пшеничной муки и склеивающего вещества» [6, 39], именно она делает инструмент темброво, звуковысотно, динамически, технически гибким и выразительным – это те качества, отличающие в целом классические барабаны региона. Рецепт её изготовления хранится в глубокой тайне. *Съяхи* (в старинных санскритских текстах называется *вилепана*) делает звук инструмента более музыкальным, изолирует дополнительные шумы. В Южной Индии «эту пасту называют сору» [5, 58]. При ударе по каждой отдельно взятой области мембраны исполнитель получает разнообразные звуки, явно отличающиеся друг от друга. Любопытный факт: в трактате «Натьяшастра» дана информация «про речной песок определённого качества, входящем в состав пасты для покрытия мембраны» [1, 159]. Много ещё загадок таит в себе Индия…

Табла является мелодическим ударным инструментом и настраивается при помощи специального металлического молоточка. Им ударяют по кожаному ободу вокруг мембраны *даяна*, а также по восьми деревянным деталям цилиндрической формы (*гитхи*), которые вставлены между кожаных ремней; их смещение вверх и вниз (подбивание специальным молоточком) регулирует натяжение ремней и служит для точной настройки барабана. *Баян* не имеет подобной системы, корректирующей настройку, и не обладает какой-либо выраженной звуковысотностью, хотя в целом звучит ниже и «глубже» правого

[14] Названия правого и левого барабана.

барабана. Обычно инструмент настраивают на «основной (первый) тон *раги Sa*, на пятый *Ра* или на четвёртый *Ма*» [8, 443]. В целом звуковой диапазон *дайна* охватывает приблизительно около октавы. На *табла* играют сидя на полу и скрестив перед собой ноги. Во время исполнения инструмент ставят на специальную подставку круглой формы (толстые матерчатые «бублики», как называют их музыканты). Зачастую исполнители разворачивают барабаны с наклоном (*табла* от себя, *дайна* к себе), что обеспечивает более удобную позицию соприкосновения рук и мембран. Для меньшего скольжения рук при игре музыканты используют тальк. Традиционной одеждой, в которой выступают индийские исполнители на *табла*, является мусульманский *сальвар камиз* – шаровары и длинная блуза-туника. При игре на табла (*дайне*) используются как кончики и средняя часть фалангов пальцев правой руки, так и плоскость ладони; на *баяне* играют левой рукой – ладонью, кистью, кончиками пальцев. Важное отличие касается ударов левой руки: они могут исполняться либо *кхула* (в переводе «открытый») – с резонансом, либо *бандха* («закрытый») – без резонанса[15].

Существует своеобразная слоговая нотация *табла*, представляющая собой особую мнемоническую технику *бол* (слог), т.е. «проговаривание» основных метроритмических формул: для обозначения различных типов ударов, варьирующихся как в зависимости от их расположения на мембране, так и от участка ладони, которым производится удар. Для всех исполнителей на *табла* каждый слог имеет одно и то же значение и определяет конкретный удар. Это мнемотехника, помогающая запоминать ритмические модели-модусы. Каждый мнемонический слог обозначает не столько «длительность», сколько манеру звукоизвлечения и место удара на инструменте. Фактически, это устная (артикуляционная) партитура. Музыкант запоминает каждый модус как ритмически организованную скороговорку, которую он переносит на игру. Последовательность *болов* может представлять собой конкретную композицию или импровизированную фразу.

Каждый удар по *табла* имеет своё специфическое название, зачастую звукоподражательное: это своеобразный «ритмический язык», изобретённый индийскими музыкантами для узнавания любого *тала*, который может быть передан определённой слоговой формулой – *тхека* (в переводе «опора», «оплот», «поддержка»). Исполнитель на *табла* предварительно даёт экспозицию ритмоформулы (*тхека*), лишь после этого переходя к различным ритмическим вариациям. *Тхека* любого *тала* хорошо известны каждому – и музыкантам, и слушателям, поэтому на концертах индийская аудитория восторженно реагирует восклицаниями или движениями рук. Предполагается, что музыканты связывают происхождение этих слогов с традицией ведического пения, с её сакрально-слоговыми образованиями. Благодаря широкому тембровому диапазону звучания и использованию мнемонической техники, *табла* иногда называют

[15] Из личных бесед с индийскими музыкантами в период пребывания в Нью-Дели в 2004–2006 и 2009 гг., а также из личной переписки с различными мастерами-таблия в 2023 году.

«говорящим барабаном» по аналогии с африканскими «talking drum»: это объясняется звукоподражательной природой инструмента, а также связано с термином «*бол*», что в переводе с хинди означает «говорить».

Табла – это не только уникальный, но и один из утончённых в звуковом отношении мембранофонов в Индии, который не имеет аналогов в других музыкальных культурах мира. Особая конструкция инструмента в совокупности со сложной системой настройки позволяют варьировать его звучание в широких тембровых и экспрессивных пределах, что даёт возможность *табла* соревноваться качеством звучания со струнными, духовыми инструментами и даже голосом.

В настоящее время известны шесть исполнительских школ (*гхаран*) *табла*: Дели, Лакхнау, Фаррухабада, Аджрары (Аджралы), Бенареса и Пенджаба. Иногда классификация основных *гхаран* выглядит следующим образом: 1) «стиль Дели», который включает в себя *гхараны* Дели и Аджрары; 2) «стиль *Пураб*», включающий лакхнаускую и фаррухабадскую *гхараны* и 3) «стиль *Пакхавадж*», в который входят бенаресская и пенджабская *гхараны*. По географическим причинам иногда Бенарес включают в группу *Пураба*, но стилистически это никак не обосновано, поскольку данная *гхарана* имеет больше общего с *гхараной* Пенджаба, чем с лакхнауской и фаррухабадской. У каждой *гхараны* существует собственная техника и приёмы игры, которые отличаются положением (постановкой) рук, техникой удара и даже позой, в которой сидят во время игры. Используемые инструменты также могут быть разного размера и типа. Такие особенности в конечном итоге создают существенные различия в отношении звука, стиля и техники. В настоящее время в связи с усилением роли средств массовой информации, звукозаписывающей промышленности и компьютерных технологий эти локальные традиции существуют уже не изолированно, ограничиваясь конкретными семейными кланами. Стилистические различия стали менее заметными и порой трудно узнаваемыми, так как многие исполнители исполняют репертуары разных *гхаран* и подражают стилю игры других исполнителей. Несмотря на это, для них «всё ещё необходимо иметь возможность отождествлять себя с отдельной традицией, так как для начинающих артистов, не связанных с *гхараной*, по-прежнему трудно продолжать профессиональную карьеру»[16].

Табла в настоящее время может использоваться в трёх различных ипостасях: соло, аккомпанемент, а также в составе ансамбля. Роль сопровождающего инструмента *табла* выполняет в инструментальной, вокальной или танцевальной музыке. Каждый из этих трёх типов аккомпанирования значительно отличается от остальных, поэтому правильное понимание контекста исполняемой музыки является важным условием для музыкантов, играющих на *табла*. Многие известные мастера выступают сегодня

[16] Из интервью с известным таблия гуру Вирендрой Малвия (4.02.1944–7.08.2022) в институте Шрирам Бхаратия Кала Кендра в 2009 году во время пребывания на научной стажировке в г. Нью-Дели.

на эстраде в составе дуэтов: например, с флейтой *бансури* или струнными. Широко распространён в данной исполнительской практике приём *савал-джаваб* («вопрос-ответ») – своего рода каденции-имитации, построенные на технике перекличек у солиста и *табла*, причём последний уже трактуется как инструмент солирующего характера. В подобного рода «состязаниях» *таблия* демонстрирует своё виртуозное технического мастерство и умение слышать партнёра.

С середины прошлого века *табла* всё больше утверждается на концертной сцене в качестве сольного инструмента. Особенно это актуально в XXI веке, когда программы могут состоять из выступления одного *таблия*, что становится одной из излюбленных форм концертного исполнительства на всём южноазиатском субконтиненте. Трактовка *табла* не только в традиционной роли аккомпанирующего, но и как солирующего инструмента, приводит к формированию нового универсального концертного стиля. Подобные процессы особенно ярко репрезентируются в исполнительском творчестве современных *таблия*, среди которых немало звёзд первой величины, таких как пандит[17] Кишен Махарадж (1923–2008), устад[18] Шафаат Ахмед Хан (1944–2005), пандит Ананда Гопал Бандопадхяй (р. 1944), пандит Сватан Чаудхари (р. 1945), устад Закир Хуссейн (р. 1951), пандит Кумар Бозе (р. 1953), пандит Аниндо Чаттерджи (1954), пандит Субханкар Банерджи (1966–2021), Фазал Куреши[19] (р. 1961) и др. Их деятельность многогранна: они выступают не только как солисты-таблия с самостоятельными композициями (*тукра*), в составе ансамбля с индийскими классическими певцами, инструменталистами и танцовщиками *катхака*[20], но и участвуют в модных ныне джазовых, арт-рок и других международных проектах, демонстрируя высочайшую исполнительскую технику и вписываясь в практически любой стилевой формат. Один из ярких примеров – легендарный фьюжн-коллектив «Remember Shakti», созданный Закиром Хуссейном и Джоном Маклафлиным в конце 90-х годов прошлого века, в который вошли известные индийские музыканты-инструменталисты и певец Шанкар Махадеван.

Что касается исполнителей-солистов нашего времени, то самым ярким из них является устад Закир Хуссейн, представитель Пенджабской *гхараны*, сын известного маэстро *таблия* Алла Ракхи (1919–2000). Выступив с огромным количеством концертов по всему миру, своей потрясающей харизматичностью, безупречным владением инструментом и совершенством технической виртуозности он завоевал признание как самый авторитетный индийский

---

[17] Пандит – уважительная форма обращения к учителю в индуистской традиции.

[18] Устад – уважительная форма обращения к учителю в мусульманской традиции.

[19] Родной брат устада Закира Хуссейна.

[20] Имеются в виду вокальные, инструментальные и танцевальные жанры индомусульманского генезиса. Катхак – североиндийский классический танец, «отличительной особенностью которого являются вращательные движения и сложная работа ног, украшенных специальными многоярусными колокольчиками гхунгру» [3, 531].

перкуссионист. Именно Закир Хуссейн придал *табла* высокую статусность: из роли аккомпанирующего инструмента он вывел его на новый уровень и прославив не только у себя на родине, но и за рубежом[21]. Можно с уверенностью констатировать, что вклад в мировое исполнительское искусство этого непревзойдённого мастера игры на *табла* огромен и неоспорим.

Но не только у себя на родине *табла* получил столь громкую известность и повсеместную славу, она распространилась и в другие уголки земного шара нашей звучащей Вселенной. За последние несколько лет в архив глобальной сети интернет «выкладывалось» достаточное количество видеошкол, лекций, видеоуроков, записей совместного музицирования *табла* с другими инструментами. В связи с этим западными музыкантами были предприняты попытки постижения основ искусства игры на *табла*. Помимо прочего, не убывает приток иностранцев в Индию как профессиональных музыкантов, так и любителей игры на перкуссионных для обучения в классах *табла*. Для многих из них этот этап становится решающим в жизни моментом, поскольку позволяет перенять опыт и традицию исполнения непосредственно от мастера.

Значительно расширилась за последние десятилетия сфера использования *табла*. Сделать вывод об этом помогло обращение к наиболее популярным направлениям современной музыки. Звучание *табла* сейчас можно услышать не только в современных этностилях, фьюжене и других джазовых направлениях, но также и в поп-музыке (в том числе российской). В большом количестве звуковые сэмплы этого инструмента (в том числе «живые») используются в электронной музыке, особенно в psychedelic, Goa-trance, в drum-and-bass, lounge music и многих других стилях.

Таким образом, до настоящего времени в классической музыке Хиндустани *табла* остаётся единственным примером парного барабана. Это инструмент классического уровня, которому подвластно сосуществование в двух плоскостях: в «высокой» традиции и региональном музицировании, сопровождая пение, танцы, различного рода светские и религиозные церемонии (сикхские песнопения, индуистские северные бхаджаны и южноиндийские киртаны, суфийские каввали), а также участвуя в современных популярной и музыке кино. *Табла*, став звуковой эмблемой музыкальной культуры Хиндустани, получил широкое распространение в мультикультурном пространстве Южной Азии (в Бангладеш, Непале, Пакистане, Афганистане и на Шри-Ланке). В настоящее время удивительно завораживающее звучание *табла* покорило весь мир, найдя своих почитателей в разных уголках Pax Sonoris.

Список литературы

1. Дева Б. Ч. Индийская музыка / пер. с англ. Е. Гороховик, вступ. статья, коммент. Дж. К. Михайлова. М.: Музыка, 1980. 207 с.

[21] Автору данного материала посчастливилось не раз присутствовать на концертах великого маэстро в Камани Аудиториум в течение научной стажировки в г. Нью-Дели.

2. Карташова Т. Парные мембранофоны Южной и Юго-Восточной Азии: разновидности, функционал, семантика // Культура. Искусство. Образование: научный журнал. Вып. 1: Москва: РИО РГУ им. А.Н. Косыгина, 2022. С. 34–51.

3. Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. Москва: ИД «Композитор», 2010. 576 с.

4. Bose S. Indian classical music. Essence and emotions. New Delhi: Vikas Publishing house PVT LTD, 1990. 160 p.

5. Deva B. An Introduction to Indian Music. New Delhi: Publication Division. Ministry of Information and Broadcasting. Government of India, 1980. 137 p.

6. Deva B. Musical Instruments. New Delhi: National Book, Trust India, 1977. 108 p.

7. Ranade A. Hindustani music. New Delhi: National book trust, 1993. 166 p.

8. Sharma M. Music India. New Delhi: A.P.H. Publishing Corporation, 1999. 589 p.

Асабаева Сара Шакировна
Профессор кафедры «Фортепиано и органа»
Казахского Национального Университета искусств
Казахстан, Астана
assabayevasara@mail.ru

Фортепианное творчество Рахманинова в музыкальной исполнительской практике XXI века

Аннотация: Автор статьи раскрывает художественно-творческую исполнительскую сущность фортепианной музыки Рахманинова, востребованной в XXI веке на всех этапах пианистической деятельности музыканта-исполнителя. Автор статьи делится личным исполнительским и педагогическим опытом изучения фортепианного творчества композитора, концентрируя внимание на его уникальном мелодическом даровании, неисчерпаемом богатстве мелодики, имеющей огромное значение в профессиональном и духовно-нравственном развитии современного музыканта-исполнителя.

Ключевые слова: фортепиано, композитор, творчество, мелодика, модерн, стиль, самобытность, воля, познание, самопознание, психологизм.

Для характеристики одной из главных особенностей фортепианного творчества Сергея Рахманинова многие исследователи используют понятие «концертности». Оно вытекает из подчеркнутого ораторского пафоса и, порой несколько лапидарной манере изложения и самобытной декоративности. При таком понимании концертности можно обнаружить ее признаки не только в

крупных симфонизированных рахманиновских композициях для фортепиано с оркестром, но и во многих его фортепианных пьесах малой формы. Каждый пианист, обращаясь к изучению рахманиновских сочинений, открывает для себя плодотворные ресурсы музыкально-творческого развития и совершенствования, параметры сознания и самосознания. Музыка Рахманинова является могучим стимулятором жизненной активности, ощущения красоты и духовного богатства личности и окружающего мира. Глубочайший психологизм фортепианной музыки Рахманинова пробуждает в человеке лирические эмоции, чувства, переживания и мысли. Сокровенная лирика затрагивает струны человеческой души, позволяет увидеть окружающий мир и людей в новом ракурсе потребности диалога, творческого общения. Это исключительно важно в нынешнее время, перенасыщенное информационным потоком знаний, которые увлекают современного человека в компьютерный мир электронной жизни. В этом смысле музыка Рахманинова является своего рода эликсиром, бальзамом, исцеляющим душу современного человека, в жизнь которого властно вошёл искусственный интеллект. Поэтому люди интуитивно тяготеют к музыке Рахманинова, хотят её играть, слушать, осмысливать. В связи с этим, мы попытаемся раскрыть новаторскую сущность фортепианной музыки Рахманинова, имеющей огромную востребованность в современном музыкальном исполнительстве и педагогике. По сути, все жанры фортепианного творчества Рахманинова, а это, как известно, прелюдии, этюды-картины, сонаты, музыкальные моменты, пьесы, ансамбли широко используются в музыкальной практике XXI века. Из перечисленных нами жанров очевидно, что они имеют классическую природу и являются академическими. Но их музыкальный язык, мелодика, гармония, фактура и форма – всё то, что образует неповторимый рахманиновский музыкальный стиль, – исключительно самобытны и неповторимы при всей строгости отбора выразительных средств.

Жизненная и творческая судьба Рахманинова распорядилась таким образом, что он раскрывался и реализовывал свои потенциальные возможности творческой личности, утверждался как музыкант-исполнитель, композитор и дирижёр в контексте мировой культуры. Отсюда и широта, и глубина его музыкального мышления, впитавшего в себя всё самое современное и актуальное его времени. В этом отношении необходимо обратить внимание на эпоху модерна, оказавшую определенное влияние на творческое развитие Рахманинова. Эта эпоха была кратковременной в смысле широты и масштаба исторической амплитуды, но очень значимой в определении координат развития искусства XXI века. Эпоха модерна заняла рубежное, переходное положение в историческом развитии различных видов искусств, в том числе и музыки. Её идеи и символы получили отражение в творчестве композиторов того времени, в частности, Чайковского, Дворжака, Сибелиуса, Малера, Римского-Корсакова, Лядова, Скрябина, Глазунова, Дебюсси, Равеля, Черепнина и других. Стремление композиторов к обновлению музыкального искусства вызвало к жизни новый стиль. «Необычность стиля модерн, по мнению И.Скворцовой, - прежде всего, была обусловлена особым качеством - стремлением проецировать своё влияние вовне и, тем самым, подчинять себе окружающую среду» [5, с.189].

В сильной и властной художественной натуре Рахманинова эти стилевые особенности модерна проявились очень ярко и впечатляюще, особенно во взаимосвязи и сопряжениях лирического и драматического начал. «Скрещивание драматического и лирического импульсов, - подчёркивает М.Смирнов, - у Рахманинова уникально. Воля действует в атмосфере тревоги, горького раздумья и одновременно пламенного порыва. Поиск, страстное, безоглядное, дерзкое в тонких градациях и переходах обретают мощь и поражают именно потому, что оказываются тесно сопряжёнными с противоположными тенденциями» [6, с.270].

В русле сопряжений контрастных образных сфер особенно ярко выступает культ красоты, типичный для искусства модерна «Эстетической доминантой русского «нового стиля» стала категория красоты. Поклонение красоте – главная черта времени и критерий искусства [5, с.190]. Красота озаряет своим светом лирические кульминации фортепианных сочинений Рахманинова как образ мечты, романтического идеала, как созерцание прекрасной природы, вносящей в музыкальное развитие образы умиротворения, покоя, гармонии человека и природы, противостоящие состояниям смятения, бурных чувств и душевных порывов. В воплощении светлых лирических образов Рахманинов не имеет себе равных. «Мелодическое мышление было основой творческого метода Рахманинова. Он много работал над рельефностью и выразительностью мелодии, над её ритмическим и динамическим многообразием» [3, с.105].

Эпоха модерна оказала влияние на повышение роли классических традиций в фортепианном творчестве Рахманинова, позволяющих говорить о неоклассицизме, в частности, в Вариациях на тему Корелли. «Что же касается Рахманинова, - пишет Т.Левая, - то в его произведениях имели место и прямые «инъекции» классического, начиная от цитируемых форм и жанров и кончая системой корректирующих средств в поздний период творчества» [4, с.94].

Классические традиции в фортепианном творчестве Рахманинова получили развитие на основе его музыкально-исполнительской практики, как на сознательном, так и на подсознательном уровнях мышления. В этом смысле особо важное значение имели фортепианные сочинения Ф.Шопена. В связи с этим очень полезно ознакомиться с записями рахманиновских исполнений фортепианной музыки Шопена, проанализировать их и обнаружить интонационные связи с фортепианными сонатами Рахманинова. Анализируя рахманиновское исполнение Сонаты b-moll Шопена, А.Алексеев отмечает: «Содержание Сонаты воспроизведено в плане высокой трагедии, конфликта сил жизни и смерти, в центре которого находится образ благородной, необычайно привлекательной личности Человека, - именно так, с большой буквы хочется это назвать». На протяжении первой, второй и третьей частей этот образ раскрывается перед слушателями всё более многогранно» [1, с.38]. Рахманиновская исполнительская интерпретация Сонаты b-moll Шопена отражает облик исполнителя как сильной волевой личности Человека, является как бы двойным портретом великих композиторов-пианистов. Но, естественно, такая интерпретация не является эталоном, поскольку субъективна в плане воплощения шопеновского фортепианного стиля. Данная интерпретация

показывает нам, что аспекты исполнительской культуры весьма многообразны. Они определяются разными факторами и причинами, и всегда являются отражением эпохи, в которой живёт музыкант-исполнитель, а также личностных качеств пианиста, уровня дарования, техники, интеллекта, художественного вкуса, характера, темперамента. Естественно, что каждый пианист ищет свой собственный путь в этом направлении, но при этом он не должен забывать о композиторском стиле и в своей индивидуальной трактовке стремится передать идею, замысел и концепцию автора произведения, соизмеряя всё это со своими измышлениями. Фортепианное творчество Рахманинова предоставляет для реализации индивидуальной исполнительской концепции благодатный источник познания, вдохновения, воображения и фантазии. Прослушивая записи Рахманинова, исполняющего свои сочинения, мы открываем его для себя не только как пианиста, интерпретатора своей музыки, но и как Человека, сильную волевую личность, наделённую могучим темпераментом, духовным капиталом, грандиозным масштабом музыкальной мысли.

Ознакомление с аудио - и видеозаписями произведений Рахманинова в исполнении пианистов разных поколений и национальных исполнительских школ даёт целостное представление об индивидуальных исполнительских подходах к звуковому воплощению музыки Рахманинова. Сравнительно-сопоставительный анализ записей существенно расширяет представление современного пианиста как об эволюции исполнительского искусства фортепианных сочинений Рахманинова, так и об эволюции исполнительского искусства в целом. Музыкальные исполнительские композиции Рахманинова являются зеркалом динамики эволюционного процесса понимания художественного содержания музыки Рахманинова.

Сегодня в эпоху глобализации фортепианные произведения звучат по-новому, в новом интонационном осмыслении, трактовке штрихов, фактуры, динамики. Качественные параметры современных музыкальных инструментов, концертных роялей, позволяют красочно передать темброво-акустические выразительные средства, добавляют более впечатляющее воздействие на слушателей. Главное, что музыка Рахманинова всем нам очень необходима как высокая духовная ценность.

Список литературы

1. Алексеев А.Д. Творчество музыканта-исполнителя. На материале интерпретаций выдающегося пианистов прошлого и современности. – Москва: Музыка, 1991. 104 с.
2. Вартанов С.Я. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова. – М.: Издательство «Композитор», 2013. 576 с.
3. Землянский Б.Я. О музыкальной педагогике. – Москва: Музыка, 1987. 144с.
4. Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Исследование. - Москва: Музыка, 1991. 66с.

5. Скворцова И.Я. Стиль модерн и русская музыка рубежа XIX-XX веков. Рассуждения на тему в форме свободных вариаций / Музыкальная академия, 2005, л.4. С.189-196.

6. Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки: Исследование. - Москва: Музыка, 1990. 320с.

Каримов Тимур Негметуллаевич,
Преподаватель кафедры «Скрипка»
Казахского Национального Университета искусств
Казахстан, Астана

Исполнительский анализ «Хаванеза» Камиля Сен-Санса

Камиль Сен-Санс (1835-1921) является одной из крупнейших фигур на музыкальном небосводе конца XIX - начала XX столетий, известный своей разносторонней деятельностью: композитор, пианист, педагог, дирижер, а также автор критических статей в области музыкального искусства, книг по философии, литературе, живописи, театру; сочинял стихи и пьесы и рисовал карикатуры.

Творческое наследие Сен-Санса довольно обширно и охватывает различные жанры. Им написано: 12 опер, из которых наиболее известна «Самсон и Далила» (1877); 15 вокально-симфонических и хоровых произведений (среди них - 1 месса, 3 оратории, кантаты): 3 симфонии (наибольшей популярностью пользуется 3 симфония); 4 симфонические поэмы; музыка к спектаклям; 5 фортепианных концертов, 3 скрипичных, 2 виолончельных, 15 опусов для солирующих инструментов с оркестром, множество камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыки. И отдельно необходимо выделить совершенно уникальную работу в новом музыкальном жанре – музыку к кинофильму «Убийство герцога Гиза» (L'Assassinat du duc de Guise). Это был первая картина киностудии «Le Film d'Art» режиссеров Шарля Ле Баржи и Анри Кальметт, музыка к которой была специально заказана и никому-нибудь, а самому Сен-Сансу, В фильме впервые играли профессиональные актеры труппы «Комеди Франсез», впервые создавались исторические костюмы.

Во второй половине XIX века использование национальных колоритов в европейской музыке было своего рода «модой». Сен-Санс в своем творчестве тщательно изучал фольклор не только Франции, но и других национальностей - обращался к бретонским, африканским, датским, русским темам. В результате родились на свет такие оркестровые сочинения, как Бретонская и Овернская рапсодии, Русское, Датское, Арабское каприччио, Алжирские сюиты, фантазия «Африка» (для фортепиано с оркестром), вокальные Персидские песни, фортепианные Португальские баркаролы. Но чаще других композитор использовал испанскую тематику, следуя величайшим фигурам того времени – «Кармен» Ж.Бизе, «Испанское каприччио» Н.Римского-Корсакова.

На протяжении всего творческого пути композитор особенно плодотворно работал в области инструментальных жанров. И лучшие достижения Сен-Санса связаны с областью концертно-виртуозной музыки. Именно здесь отчетливее

всего определились сильные стороны таланта Сен-Санса. Рельефность, «броскость» тематизма, опора на народно-бытовые жанры (преимущественно в финальных частях), живость и блеск, соразмерность и отчетливость изложения обеспечили этим произведениям заслуженный успех.

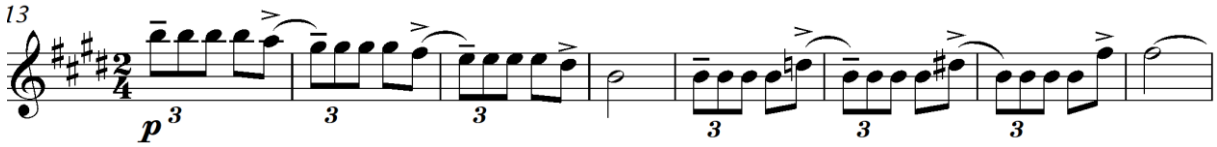
Перу композитора принадлежит немало концертных сочинений для скрипки: три концерта (A-dur, op. 20, 1859; C-dur, op. 58, 1879; h-moll, op. 61, 1880), Интродукция и рондо-каприччиозо (a-moll, op. 28, 1863), Романс (Des-dur, op. 48, 1874), Концертная пьеса (e-moll, op. 62, 1880), Гаванка (Havanaise E-dur, op. 83, 1887), Андалусское каприччио (op. 122, 1904).

Но особой популярностью среди исполнителей и слушателей пользуются «Интродукция и Рондо каприччиозо» и «Хаванез». Оба эти произведения написаны в испанском стиле. Обе пьесы в форме блестящих концертных пьес, с великолепным пониманием возможностей скрипичной виртуозности, с прозрачным оркестровым аккомпанементом. Если «Интродукции и Рондо каприччиозо» капризный, причудливый характер рондо придают именно испанские ритмы, то в «Хаванезе» Сен-Санс вдохновлялся музыкой испанских колоний. В конце 80-х годов композитор отправляется в довольно продолжительную гастрольную поездку в Алжир, Египет, Азию, Южную Америку, где впитывает в себя удивительную культуры различных народностей, проживающих в этих странах. «Хаванез» (или в других транскрипциях «Гаванез») написан в ритме латиноамериканской хабанеры для кубинского скрипача Рафаэля Диаса Альбертини. «Хаванез» означает «гаванский танец» (Куба до 1898 года была испанской колонией). Характер сочинения раскрыт в своеобразном темповом обозначении: Allegretto lusinghiero – то есть льстивое, ласковое Allegretto. И действительно, пьеса открывается лукавой хабанерой, у которой очень мало общего с хабанерой из «Кармен» Ж.Бизе.

Концертная пьеса наряду с большими полотнами крупной формы (концерты, сонаты, вариации) занимает достойное место в репертуаре концертирующих музыкантов. Казалось бы, в них мы не найдем глубинной драматургии, по тексту в основном пьесы не очень протяженные, особых агогических ремарок не очень много, особенно это касается миниатюр эпохи Средневековья. Свой расцвет концертная миниатюра получила в период музыкального романтизма (Шуберт, Шуман, Мендельсон, Шопен и т.д.). При выборе концертной программы исполнители выбирают и крупные развернутые формы, и миниатюры. Возникает вопрос, а что труднее исполнять? Большинство ошибочно считают, что играть миниатюры намного легче, нежели концерты или сонаты. На самом деле, если ты в крупной в форме сыграл тот или иной раздел не в том темпе, не той динамикой (например, экспозицию или разработку), ты можешь «реабилитироваться» в репризном построении. А в миниатюре все развивается с «космической» быстротой: смена настроений происходит неожиданно, штрихи должны быть подобраны очень тщательно, фразы прочувствованы, стиль безупречен. Анализируя разнообразный тип миниатюр, приходится удивляться тому, как гениальные художники могли в короткой пьесе рассказать о фантастической красоте природы, танце, любви, подчас с

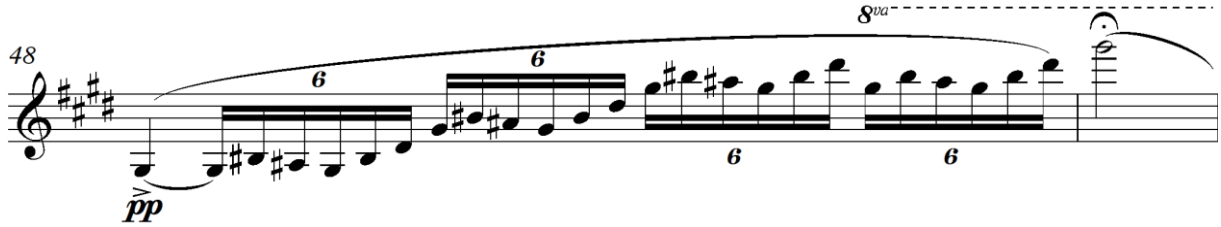
трагедийными нотками. Это безусловно достигается благодаря эмоциональному восприятию мира, уложенной в безупречную форму. В данном случае «Хаванез», как и прочие концертные миниатюры, представляет собой шедевр скрипичного репертуара. В первую очередь необходимо отметить сложность анализируемого произведения: пьеса изобилует множеством нюансов, изысканно-прихотливым ритмом, темповыми сдвигами, большим разнообразием штрихов. Исполнять «Хаванез» академично – будет несколько «суховато». Но если в интерпретации позволить себе необдуманное глиссандо, «цыганщину или «пузыри» в проведении смычка (усиление – ослабление звука), это тоже наведет у слушателей на мысль о низкопробном вкусе исполнителя. Должна быть золотая середина. С самого первого такта, если происходит крен в ту или иную сторону, необходимо уберечь подрастающего музыканта от неверной трактовки фразы, целого раздела или части миниатюры.

Исполнительские сложности начинаются с самого первого вступления – пассажа, который должен «взлететь», что называется без сучка и задоринки в указанном автором нюансе *piano.* Особую трудность представляет непосредственно тема хабанеры.



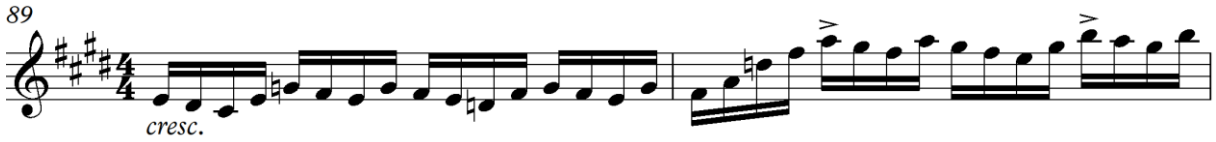
Триоли в сочетании с дуолями должны быть, с одной стороны, ритмичными, с другой, свободными, то есть необходимо найти золотую середину между ритмической точностью и свободой, которая и создает капризный, кокетливый, и в тоже время таинственный характер хабанеры.

Второй пассаж (см. такт 48 и аналогичные в исполнительской технике -70, 245.321 такты) также требует безупречное владений мелкой техникой и штрихом легато.

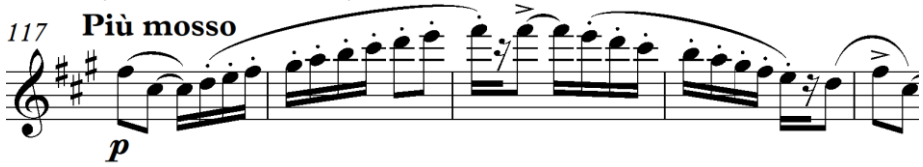


Весь пассаж играется на *pianissimo*, воздушно и изящно, но внятно и четко.

Второй раздел Хаванеза начинается с темпового обозначения *Allegro*. В этой части используется штрих *спиккато,* который должен исполняться без «ступенек». Необходимо внимательно отнестись к встречным знакам, а также к акцентам на первой и третьей долях такта. Однако, начиная с 89 такта, акцентировка переносится на вторые, а дальше и на четвертые доли. В заключительном разделе звукоизвлечение мелкой моторики на *crescendo* нужно довести до *fortissimo*. Возможно надо где-то незаметно перейти на штрих мелкое *деташе.*



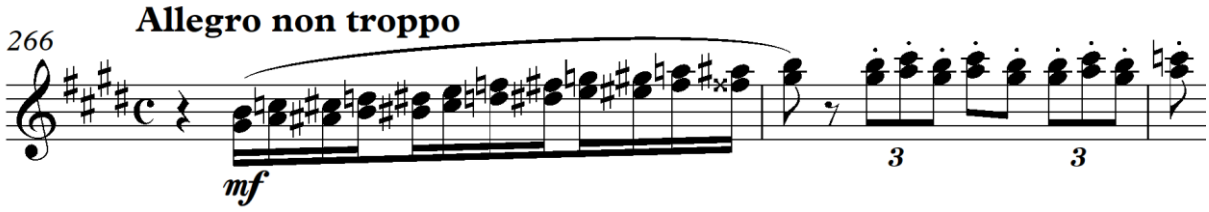
При проведения основной темы хабанеры (рефрена), которое дается с вариантными изменениями, следует обратить внимание на раздел *Piu mosso*. В этом отрезке пьесы определенную трудность составляет штрих *летучее стаккато,* которое необходимо исполнять виртуозно. Данный штрих надо играть в любом темпе, найдя определенное место смычка, где штрих *летучее стаккато* лучше всего получается.



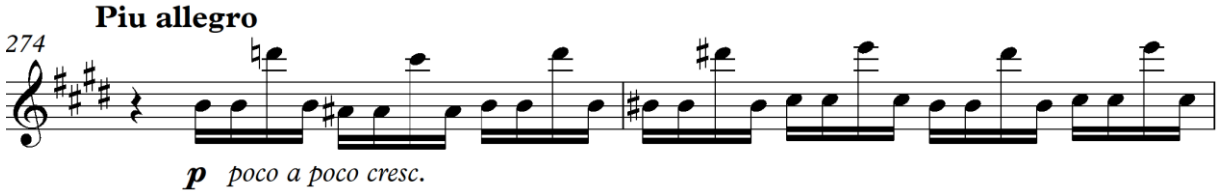
Второй эпизод рондо начинается с кантилены (134 такт) с использованием широкой красивой вибрации и показом красивого теплого тембрального тона на струнах *соль, ля и ре.* Во втором эпизоде рефрена (153-164 такты) включается комбинированная техника: двойные ноты переходят в восходящие пассажи, которые начинаются с I позиции и заканчиваются переходами в высокие. В данном случае важна безупречная интонация двойных нот и вышколенная техника переходов.

В третьем проведении темы хаванеза (рефрена) добавляются трели, трельные «прыжки» и техника флажолетов.

Последний раздел пьесы *Allegro non troppo* - кода всего произведения, которая в свою очередь делится на три составные части. Первые два отрезка *Allegro non troppo* и *Piu allegro* рисуют зажигательный, со все более и более убыстряющимся темпом, танец. При игре двойных нот в первом отрезке рекомендуется освободить кисть левой руки, но с четкой артикуляцией пальцев (и при игре терциями, и секстами).



В *Piu allegro* для удобного исполнения разложенных децим рекомендуется локоть правой руки держать в нейтральном положении, а нижние и верхние ноты доставать пальцами, что придаст звучанию необходимый эффект *leggiero*.



«Хаванез» Камиля Сен-Санса уже на протяжении более ста лет остается одной из самых блестящих концертных пьес в репертуаре скрипачей, требующая виртуозной технической подготовленности и эмоционального наполнения при исполнении данной пьесы. Надо НАСЛАЖДАТЬСЯ этой музыкой, она чувственна, вкусна, она провоцирует на излишества... но здесь спасёт хороший вкус и воспитание. Все должно быть обоснованным. Иначе никакого образа не будет.

Список литературы

1. Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс. М.: Музыка, 1970. 345 с.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства. Часть 1 и 2. М.:Музыка, 415 с.
3. Бронфин Е.Ф. Сен-Санс //Музыкальная энциклопедия. Том 4, М.: Советская энциклопедя, 1978. С. 919-923.

Далишева Бану Дукеевна,
Доцент, Казахский национальный
университет искусств
Казахстан, г.Астана
banu-dalisheva@mail.ru

Поэзия в звуке: взаимодействие флейты и голоса

Аннотация: Уникальное взаимодействие между флейтой и голосом демонстрирует особое внимание их тембральным сходствам и контрастам. Посредством анализа и сравнения некоторых композиторов, как Ф. Шуберт, Д. Кривицкий, К. Саариахо, Дж. Крам и А. Тани, показано, как они объединяют эти элементы, подчеркивая их выразительный потенциал в сочетании и диалоге.

Ключевые слова: флейта, голос, Франц Шуберт, Давид Кривицкий, Кайя Саариахо, Джордж Крам, Айсулу Тани

Взаимодействие между флейтой и голосом представляет собой один из самых глубоких и запоминающихся дуэтов в музыке. Два «инструмента», один из которых создан природой, а другой - искусственно, обладают врожденной способностью передавать поэзию и эмоции в музыку. Флейта с ее плавным, похожим на вокал тембром становится продолжением человеческого голоса, плавно сливаясь с ним или вступая в диалог. Диапазон — это еще один аспект, в котором эти два инструмента совпадают и расходятся. Диапазон голосов зависит от типа певца (сопрано, альт, тенор, бас), но флейта обеспечивает неизменно широкий диапазон и часто может плавно преодолеть разрыв между вокальными регистрами. Эта адаптивность делает её идеальным партнером, который может поддерживать, усиливать или контрастировать с вокальными партиями. Это

сочетание предоставляет композиторам оригинальное средство для повествования и эмоционального самовыражения, выходящее за рамки традиционной музыки.

Флейта и голос славятся своей выразительностью, хотя тембр и отличается друг от друга, но часто они могут найти глубокий резонанс. Это пересечение делает их взаимодействие в музыкальных произведениях уникальным и завораживающим.

Флейта славится своим чистым и сияющим звучанием, которое может передавать как ясность, так и таинственность. Этот звук создается за счет колебания воздушного потока и вибрации, которые резонируют в инструменте. В результате получается тембр, который характеризуется гибкостью, яркостью и теплотой.

Голос, как самый личный из инструментов, отличается органичным богатством и эмоциональной непосредственностью. Для создания звука требуется сложное взаимодействие между голосовыми связками, резонирующими полостями и артикуляцией. В зависимости от формы гласных, типа голоса и техники исполнения тембр может варьироваться от бархатистой теплоты до драматической интенсивности. Голос несет в себе уникальную индивидуальность певца, наполняя каждую ноту эмоциями и значением. Как и у флейты, у голоса может быть широкий диапазон динамики, от шепота до властной силы.

Если сравнивать тембр, то флейту часто называют самым вокальным из духовых инструментов. Ее способность выдерживать длинные фразы и воспроизводить тонкие интонации делает ее идеальной партнершей по вокалу. И флейта, и голос прекрасно передают тонкие эмоции, имитируя выразительность, что позволяет изменять тон, динамику и композицию фразы. При совместном исполнении тембры естественным образом сливаются, часто создавая целостное звучание, и их различия становятся почти незаметными.

Между флейтой и голосом есть как сходство, так и различия, но они чаще всего усиливают их взаимодействие. Звук флейты основан на постоянном потоке воздуха, но голос сочетает поток воздуха с вибрационной активностью голосовых связок, создавая более богатый гармонический спектр. Флейта воспроизводит более концентрированный звук с легким оттенком обертонов по сравнению со сложным гармоническим наполнением человеческого голоса. Этот контраст позволяет голосу выделяться даже при тесном взаимодействии. Голос, по сути, передают слова, придавая им определенный уровень смысла, который флейта дополняет инструментально, часто повторяя или приукрашивая вокальные партии.

Флейта и голос имеют большое сходство в том, что они используют дыхание в качестве основы для звукоизвлечения. Оба инструмента преобразуют поток воздуха в музыкальное выражение, но делают это с помощью слегка отличающихся техник, которые подчеркивают общие принципы и уникальные качества. Как для вокалиста, так и для флейтиста основой исполнения является контролируемое дыхание. В частности, процесс выдоха удивительно схож. Использование воздушного потока в обоих случаях влияет на качество звука и

зависит от точности и согласованности воздушного потока. Необходимость контролировать вдох и выдох связывает этот принцип. Флейтистам и вокалистам необходимо контролировать продолжительность, интенсивность и поток воздуха, чтобы поддерживать динамику тембра. Интересно, что при игре на флейте значительная часть воздуха выходит за пределы флейты и непосредственно не участвует в звукоизвлечении, что напоминает тонкости контроля дыхания при вокальном исполнении, когда не весь выдыхаемый воздух вызывает вибрацию голосовых связок.

Еще одним примечательным моментом сходства является использование связок. И флейтист, и вокалист используют голосовые связки при создании звука, но их функции немного отличаются. Голосовые связки вокалиста вибрируют сами по себе, создавая высоту и тембр. Индивидуальная анатомия и техника исполнения каждого певца создают его уникальный тембр голоса, что приводит к бесконечному разнообразию тональных оттенков. Игра на флейте напрямую не зависит от вибрации голосовых связок, но анатомия голоса исполнителя, такая как расположение и задействование связок, влияет на тембр издаваемого звука. Уникальная физиология каждого флейтиста придает индивидуальность его тембру, который соответствует индивидуальности голоса вокалиста. Как при исполнении вокальной партии, так и при игре на флейте воздух, который проходит через связки взаимодействует с ним и определяет тембр исполнителя. У вокалистов это взаимодействие формирует особый тембр их голоса. У флейтистов колебания воздуха, форма амбушюра и связки голосового тракта влияют на цвет и текстуру тембра. Эта общая зависимость от воздуха как формирующей силы подчеркивает их родство как «поющих» инструментов.

Несмотря на очевидные различия, голос и флейта воплощают общий принцип преобразования воздуха в звук посредством активации и формирования анатомии человека. Эта параллель не только углубляет связь между ними, но и предоставляет композиторам богатую палитру для изучения их взаимодополняющих принципов. Понимая эти точки соприкосновения и различия, композиторы умело использовали взаимодействие флейты и голоса для создания запоминающихся музыкальных текстур. Это сотрудничество исследует общий лиризм двух «поющих» инструментов и создает диалоги, которые выходят за рамки индивидуальной природы.

Яркий дуэт между флейтой и голосом в XVII-XIX веках, часто подчеркивал мелодическую красоту и эмоциональную выразительность, отражая эстетические приоритеты того времени. Впечатляющий пример – Франц Шуберт «Пастух на скале» для голоса, флейты и фортепиано, был написан в 1828 году на стихи Вильгельма Мюллера «Der Berghirt» (Горный пастух), для его подруги, сопрано Полины Милдер-Гауптманн. Она искала произведение, которое позволило бы ей показать широкий эмоциональный диапазон чувств. Премьера состоялась после смерти композитора. [1,203]

Во вступительной части флейта передает тоску и одиночество, а ее чистый тембр напоминает о пасторальных пейзажах и далеких горизонтах. По мере развития сюжета флейта вступает в диалог с сопрано и становится активным

участником, отражая переход от меланхолии пастуха к радостным ожиданиям весны. Шуберт использовал флейту, чтобы передать элементы, глубоко связанные с романтическими идеалами - природу и самоанализ.

В наше время такие композиторы, как Кайя Саариахо и Джордж Крам, исследовали звук, тембры и абстракцию, расширяя границы взаимодействия флейты и голоса за пределы традиционных мелодических концепций и аккомпанемента. Их работы демонстрируют инновационное использование тембра, современных приемов, нетрадиционных ролей флейты, голоса и создают новую парадигму музыкального повествования.

Кайя Саариахо большая поклонница флейты. Она написала довольно внушительное количество произведений для флейты, но самое интересное — это взаимодействие голоса с флейтой в её произведениях. [2,30]

«Adjö» («Прощание») для сопрано, флейты и гитары. Пьеса представляет собой миниатюрную монодраму, Саариахо использует матовый тембр, который позволяет сопрано и флейте плавно сливаться, приобретая воздушную захватывающую дух текстуру.

«Ariel's Hail» («Привет Ариэль») для сопрано, флейты и фортепиано. Вдохновленное шекспировской «Бурей», произведение ярко передает магическую и капризную натуру главной героини. Саариахо использует флейту, чтобы вызвать ощущение полета и преображения, гармонизируя звучание флейты с причудливым характером Ариэль. Голос и флейта взаимодействуют в динамике призыва и отклика. Это взаимодействие стирает границы между человеческим и сверхъестественным миром и создает ощущение диалога, отражающее роль Ариэль как вестника.

«Die Aussicht» («Вид») для сопрано, флейты, фортепиано и виолончели - трогательное произведение на поздние стихи Фридриха Гёльдерлина. Флейта играет двойную роль: иногда она служит эхом партии сопрано, а иногда создает контрастный мелодический материал. Умелое сочетание тембра побуждает слушателей погрузиться в размышления и усиливает эмоциональное воздействие.

«Changing Light» («Меняющийся свет») для сопрано или баритона с альтовой флейтой. Написанная для проекта Эдны Мичелл «Сострадание», эта работа отражает интерес Саариахо к хрупкости существования и быстротечности света и тьмы. Богатый и бархатный тембр альтовой флейты дополняет теплоту и глубину голоса, создавая дуэт, в котором чувствуется глубокая индивидуальность.

Работы Кайи Саариахо для флейты и голоса демонстрируют ее исключительную способность сочетать текст и музыку в целостном эмоциональном звуковом потоке. Благодаря инновационному использованию тембра, ритма и гармонии она создает композиции, которые выходят за рамки традиционных ролей, позволяя флейте и голосу сосуществовать в общем повествовании, но в то же время играть отдельную роль. [2,37]

Известный своими экспериментальными и вызывающими воспоминания композициями, Джордж Крам постоянно расширяет границы традиционной вокально-инструментальной музыки. Его произведения для флейты и голоса

демонстрируют новаторский дух, поскольку он часто сочетает нетрадиционные инструментальные ансамбли с передовыми технологиями, театральными элементами и поэтическими текстами для создания впечатляющих эмоций.

«Night of the four Moons» («Ночь четырех лун») написанная в 1969 году во время посадки «Аполлона-11» на Луну. Произведение отражает отношения между человечеством и космосом. Произведения, написанные для контральто, флейты (дублированной как пикколо), банджо, электрифицированной виолончели и перкуссии, демонстрируют склонность композитора к нетрадиционным инструментам и его способность создавать мир сюрреалистического звучания. Флейта в этом произведении обладает жутким и потусторонним звучанием, чтобы вызвать в памяти таинственное и незабываемое присутствие Луны. Голос и флейта переплетаются, иногда подражая друг другу, иногда резко расходясь, подчеркивая напряженность между небесной и земной сферами. Добавление банджо и виолончели расширяет тональную палитру произведения, а флейта часто служит связующей нитью между различными инструментами. Способность Крама балансировать между различными тембрами подчеркивает его умение создавать единство в кажущихся хаотичными текстурах.

«Lux aeterna» («Свет вечный») написан в 1971году и создает медитативный яркий звуковой мир. Сочетание басовой флейты и сопрано придает произведению особую глубину и насыщенность, а бархатистый тембр блок флейты дополняет парящую линию сопрано. Использование экзотических инструментов, таких как ситар, отражает интерес композитора к незападной музыке и желание расширить традиционную вокально-инструментальную музыку. Бас-флейта часто выступает связующим звеном между перкуссией и мелодическими элементами, а ее темный, звучный тембр придает ей потусторонний оттенок. Взаимодействие голоса и флейты характеризуется сложными диалогами, в которых попеременно перекликаются две линии.

«Federico’s little songs for children» («Песенки Лорки для детей») написанные в 1986. Это произведение для сопрано, флейты и арфы, основанное на стихах Федерико Гарсиа Лорка, передает невинность и удивление детства, сохраняя при этом экспериментальный подход Крама. Партия сопрано игривая и лирическая, передает природу текста, а флейта и арфа создают мерцающий, нежный аккомпанемент. Флейта приобретает причудливый характер, часто повторяет мелодии сопрано или вступает в беззаботный диалог.

В работах Джорджа Крама инновационно используется флейта и голос, демонстрируя свою способность переосмысливать взаимосвязь между текстом и музыкой. Флейта часто выступает как продолжение голоса, повышая его эмоциональную выразительность, добавляя слои цвета. Используя передовые технологии, нетрадиционные ансамбли и театральные элементы, Крам превращает взаимодействие флейты и голоса в центральное средство повествования, вызывающее воспоминания. Постоянно экспериментируя с тембром, динамикой и инструментовкой, Крам предлагает уникальный взгляд на возможности флейты и голоса, что делает его творчество важным вкладом в современную музыку.

Казахстанский музыкант, композитор Айсулу Тани известна тем, что внесла значительный вклад в музыкальное наследие Казахстана, написав около 300 произведений. С 2013 года входит в состав Союза композиторов Казахстана. «Тарланбоз», написанный для голоса, флейты и фортепиано, является данью уважения наследию выдающегося композитора Казахстана Еркегали Рахмадиева по случаю его 90-летия. Текст «Тарланбоз» был написан казахским поэтом Арасанбаем Естеновым, членом Союза писателей Казахстана, чьи выразительные стихи дополняют музыкальное повествование. Само название, глубоко укоренившееся в лингвистических и культурных традициях турецкого языка, содержит множество смысловых слоев. «Тарлан», символизирующий благородного и быстрого коня, или храброго и мудрого человека, в сочетании с «Боз», что означает «серый» или «светлый», создает образ благородного и решительного героя. Этот богатый символ отражает силу, мудрость и стойкость, воспетые в казахском фольклоре. В музыкальном плане «Тарланбоз» переплетает голос и флейту в выразительном диалоге, поддерживаемом гармоническими основами фортепиано. Парящие и подвижные линии флейты отражают образ быстрого коня, несущегося по бескрайним казахским степям, а голос передает лирическую глубину и эмоциональный резонанс стихов А.Естенова. Флейта часто выступает в качестве дополнения к голосу, иногда сплетает независимые мелодические нити, которые повторяют его тему, а иногда усиливают повествование. Вместе эти элементы создают динамичное взаимодействие, которое воплощает как культурное значение, так и поэтическую суть произведения. Фортепиано выступает в качестве опоры, обеспечивая ритмическую и гармоничную стабильность, добавляя сложности текстуре. Его роль играет важное значение в сочетании голоса и флейты, обогащая эмоциональную палитру произведения, подчеркивая образ величия и героизма. «Тарланбоз» - яркий пример того, как традиционные казахские элементы сочетаются в работах А.Тани с современными композиционными приемами. Произведение посвящено не только жизни и наследию Е.Рахмадиева, но и непреходящей красоте и силе казахской культуры, воплощенной в вечной связи между музыкой, поэзией и духом страны.

Эти современные подходы подчеркивают резкий переход от романтического акцента на мелодической красоте к акценту на повествования, атмосферу и символику. Флейта и голос больше не ограничены традиционными подходами, вместо этого они выступают в качестве равноправных и динамичных партнеров, которые меняют восприятие аудиторией взаимодействия тембров и смысла. Изучая эти контрастирующие периоды, мы видим, что связь между флейтой и голосом превратилась из средства усиления лирической выразительности в средство инноваций и исследований. Это отражает более широкую тенденцию в истории музыки и демонстрирует постоянно расширяющиеся возможности этих двух замечательных инструментов. В конечном счете, взаимодействие флейты и голоса — это нечто большее, чем музыкальный диалог, соединяющий эмоции с абстракцией, природу с искусством и символический поиск смысла жизни человека. Благодаря такому сочетанию композиторы предлагают аудитории воспринимать музыку не только

как звук, но и как трогательную поэму.

Список литературы

1. Ньюбоулд Б. Шуберт: Музыка и человек. - Издательство Калифорнийского университета, 1999. 203 с.
2. Мойсала П. Кайя Саариахо. – Издательство Иллинойского университета, 2010. 30 с.
3. Петров В.О. О сверхцикле «Мадригалы» Джорджа Крама //Музыкальное искусство и наука в современном мире: теория, исполнительство, педагогика, 2017. С. 132-141.

Зеленая Ирина Викторовна
Магистрант факультета «Инструментальное исполнительство»
Казахская национальная консерватория им.Курмангазы
Алматы, Казахстан
arina.green777@gmail.com

Наследие Кавайе-Колля в прошлом и настоящем

Аннотация: Наследие Аристида Кавайе-Колля, выдающегося французского органного мастера XIX века, является ключевым в истории органостроения. Его работы зафиксировали уровень инженерного мастерства своего времени и продемонстрировали возможности органного звучания, сочетающего мощь, богатство тембра и динамическую гибкость.

Ключевые слова: Орган, Кавайе-Колль, наследие, регистры, диспозиция, церковь Святой Клотильды.

Кавайе-Колль изготовил около 500 органов, в основном во Франции, но также и по всей Западной Европе (за исключением Германии), и в Южной Америке. Многие из его инструментов были впоследствии изменены, в том числе St.Sulpice[22], Notre Dame de Lorette, St.Marie-Madeleine, St.Clotilde, Notre Dame, La Trinité and the Palais du Trocadero (Париж). Один из первых органов, над созданием которых он работал вместе с братом, был установлен в Нотр-Дам-де-Лоретт (Église de Notre-Dame-de-Lorette) в Париже.

Многие ученики Кавайя-Колля продолжили развивать его идеи, что сделало его стиль одним из основных для органного искусства XX века.

[22] Орган церкви St.Sulpice в Париже (1862), который имеет 100 регистров и пять мануалов, во всех отношениях является достижением органостроения того времени.

Незадолго до смерти Кавайе-Колля бизнес перешел к его сотруднику Шарлю Мутену[23].

Особенностью инструментов Кавайе-Коля является расширение звуковой палитры регистровых красок, среди которых восьмифутовые флейты и принципалы. Появляются ранее недоступные для классического французского органа средства: Cor Anglais (английский рожок), Clarinette (кларнет) и Eufon (медный духовой инструмент). Кавайе-Коль изобрел авторские регистры: Violoncelle, Grambe, Viole de gambe, Voix celeste, Unda maris. Для наибольшей градации звучания был расширен функционал Recit до Grand Orgue, с добавлением всех основных групп регистров [2].

Его инструменты до сих пор считаются непревзойденными по выразительности и мощности звучания, привлекая органистов со всего мира для концертов и записи музыки.

Наиболее крупные органы в их первоначальном или отреставрированном виде находятся в соборах:

Таблица 1. Органы Кавайе-Колля

Работы Кавайе-Колля	
St.Denis Abbey (1833-1841) Saint Brieuc Cathedral (1848; 4 мануала, 41 регистр) Notre Dame, Saint Omer (1855; 4 мануала, 50 регистров, Perpignan Cathedral (1851; 4 мануала, 58 регистров), Bayeux Cathedral (1861; 3 мануала, 44 регистра), San Sebastián (1862; 3 мануала, 44 регистра), Notre Dame, Epernay (1869; три мануала, 34 регистра)	Orléans Cathedral (1875; 4 мануала, 50 регистров), St.François-de-Sales, Lyons (1880; 3 мануала, 45 регистров), St Etienne, Caen (1885; 3 мануала, 50 регистров), St.Sernin,Toulouse (1889; 3 мануала, 55 регистров), Azpeitia (1889; 3 мануала, 36 регистров), St.Ouen, Rouen (1890; 4 мануала, 64 регистров), Azcoitia (1898, 3 мануала, 40 регистров)

Один из самых известных инструментов находится в соборе Нотр-Дам-де-Пари. Примечательно, что в декабре 2024 собор после интенсивной реконструкции, длившейся 5 лет, возобновил свою работу.

До начала XX века существовала практика перестраивания (изменения или дополнения) органов. В основном, это касалось добавления новых или замены регистров, электрифицирования трактуры. По мнению исследователей, «…только после Второй мировой войны к человечеству окончательно пришло осознание значимости объектов культурно-исторического наследия» [1,12].

Изменения коснулись и органа церкви Святой Клотильды: после того, как Франка на посту сменил Турнемир, инструмент подвергся перестройке.

Орган в базилике Sent Clotilde был установлен Кавайя-Коллем в 1859 году.

Первоначально трех мануальный орган содержал 46 регистров.

[23] Шарль Мутен – французский органный мастер, ученик и наследник Кавайя-Колля, его инструменты располагались в небольших капеллах и церквях..

Таблица 2. Диспозиция органа церкви Св. Клотильды (1959)

GRAND ORGUE	POSITIF	RECIT	PEDALE
Montre 16 Bourdon 16 Montre 8 Gambe 8 Flûte harmonique 8 Bourdon 8 Prestant 4 Octave 4 Quinte 2 2/3 Doublette 2 Plein-JeuVI Bombarde16 Trompette 8 Clarion 4	Bourdon 16 Montre 8 Gambe 8 Unda maris 8 Flûte harmonique 8 Bourdon 8 Prestant 4 Flûte 4 Quinte 2 2/3 Doublette 2 Plein-Jeu V Trompette 8 Clarinette 8 Clarion 4	Gambe 8 Voix Céleste 8 Flûte traversière 8 Bourdon 8 Flûte octaviante 4 Octavin 2 Trompette 8 Clarion 4 Hautbois 8 Voix humaine 8	Soubasse 32 Contrebasse 16 Basse 8 Octave 4 Bombarde 16 Basson 16 Trompette 8 Clarion 4 **Pédales de combinaison** Tirasses et Accouplements Grand-Orgue and Positif to Pédale; Positif to Grand-Orgue; Récit expressif to Positif Tremolo
Диспозиция органа церкви Св. Клотильды в период творческой деятельности С.Франка (Париж, Франция)			

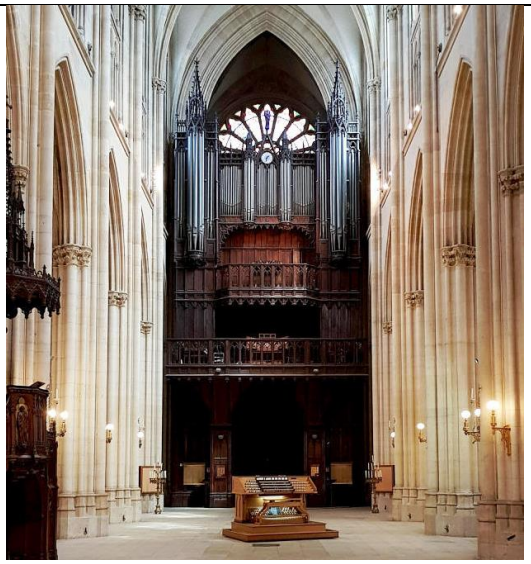
После изменений в диспозиции, которые были инициированы Ш.Турнемиром, она выглядела по-другому…

Таблица 2. Диспозиция органа церкви Св. Клотильды (1933)

GRAND ORGUE	POSITIF	RECIT	PEDALE
Montre 16 Bourdon 16 Montre 8 Bourdon 8 Flûte harmonique 8 Prestant 4 (Octave 4) Flûte douce 4 Quinte 2 2/3, Doublette 2 Plein jeu VII Cornet V Bombarde 16 Trompette 8 Clairon 4 III/I II/I I/1 16 Ш/ 4, II/I 4	Bourdon 16 Montre 8 Bourdon 8 Flûte harmonique 8 Viole de gambe 8 (Unda Maris 8) Saliciona18 Prestant 4 Flûte octaviante 4 Ouinte 2 2/3, Doublette 2 Plein jeu harmonique III-VI Trompette 8 (Clarinette 8) Tierce 1 3/5) Piccolo 1 Clairon 4 Ш/II III/II 16	Ouintaton 16 Bourdon 8 Flûte harmonique 8 Viole de gambe 8 Flute octaviante 4 Nasard 2 2/3, Oktavin 2 Tierce 1 3/5 Plein jeu IV Bombarde 16 Clarinette 8 Trompette 8 Basson-Hautbois 8 Voix humane 8 Clairon 4 Tremolo	Soubasse 32 Contrehasse 16 Soubasse 16 Basse 8 Quinte 5 1/3 Octave 4 Bombarde 16 Basson 16 Trompette 8 Clairon 4 I/Ped. II/Ped. III/Ped. II/Ped. 4 III/Ped.4
Aristid Cavaille-Coll 1859, Beuchet-Debierre 1933 (изменения проведены по инициативе Шарля Турнемира)			

Еще одно (третье) увеличение органа и последняя на сегодня реконструкция (1999–2005) была проведены Б.Даргасси под руководством Ж.Таддеи (в то время служившего титулярным органистом). По их мнению, многие трубы были очень повреждены, давление ветра «менялось» на

протяжении многих лет из-за целого ряда факторов, в том числе из-за недостаточного технического обслуживания: консоль 1962 года едва не сгорела в результате пожара.

	
А.Кавайе-Колль	Орган церкви святой Клотильды

Новая мобильная консоль позволяет исполнять произведения с оркестром, расположенным вокруг консоли и видеть публике игру органиста. На ней установлена четвертая клавиатура (изначально предназначенная для серии дополнительных регистров, которые так и не были реализованы).

Органы сегодня – это высокотехнологичные музыкальные инструменты, возможности которых позволяет имитировать звучание[24] духовых органов. Один из первых таких инструментов был выпущен в начале XX века компанией «Allen Organ Company» (США).

«Johannus Orgelbouw» (Нидерланды), находящаяся в настоящее время в числе лидирующих фирм по производству органов, через представленные в диспозиции регистры Flute harmonique, Trompette harmonique обеспечивает возможность воссоздать звучание французского органа Кавайе-Колля.

Модель данной фирмы «Johannus Live III» – орган, сделанный на базе изменяемой диспозиции. У исполнителя есть возможность выбрать звучание конкретного инструмента: «на пример, работы Готфрида Зильберманна в Придворной церкви Дрездена (III/P/47, 1750), Арпа Шнитгера в церкви святого Людгера, Норден (III/P/46, 1686), династии Бэтц в Кафедральном соборе Утрехта (III/P/49, 1568), «Зауэр» в церкви святого Михаэля, Лейпциг (III/P/46, 1904) или «Кавайе-Колля» в парижском храме Нотр-Дам д'Отей (III/P/52, 1884)» [3,9].

Современные инструменты не являются абсолютной вершиной эволюции, исторические органы демонстрируют, что технологический прогресс не всегда приводит к превосходству в художественном качестве и уникальности звучания.

---

[24] Органист может выбрать различные регистры, акустику помещений и стили звучания, подстраивая инструмент под определенный репертуар.

Несмотря на возраст и технологические ограничения своего времени, эти инструменты сохраняют оригинальность и впечатляющую звуковую палитру.

История органостроения показывает, что в разных стилях и периодах создавались инструменты, которые можно считать высшей точкой искусства своей эпохи, они играют ключевую роль при сохранении и исследовании музыкального наследия, позволяя услышать произведения так, как они задумывались в свое время.

Наследие Кавайе-Колля представляет собой синтез технического новаторства и художественного совершенства, благодаря чему его инструменты остаются актуальными и востребованными спустя почти два столетия.

Список литературы

1. Глазкова Ю. В. Аутентизм в зеркале исторического органа // Музыкальное образование и наука. 2021. No2 (15). С.12-16.
2. Глазкова Ю. Органное творчество Мориса Дюруфле в контексте французской органной культуры его времени. Дисс. … к. иск. С-Пб., 2014. 188 с.
3. Бардин А. А. Органное образование в США // Музыкальное образование и наука. 2021. No2 (15). С.7-11.

Лукьянова Рогнеда Викторовна
Доцент кафедры «Музыковедение и композиция»
Казахского Национального Университета искусств
Казахстан, Астана

Дмитрий Шостакович Квартет № 9 es-dur, соч.117

«Любите и изучайте великое искусство музыки: оно откроет вам целый мир высоких чувств, страстей, Мыслей. Оно сделает вас духовно богаче, чище, совершеннее. Благодаря музыке, вы найдете в себе новые, неведомые вам прежде силы. Вы увидите жизнь в новых тонах и красках»

Дмитрий Шостакович

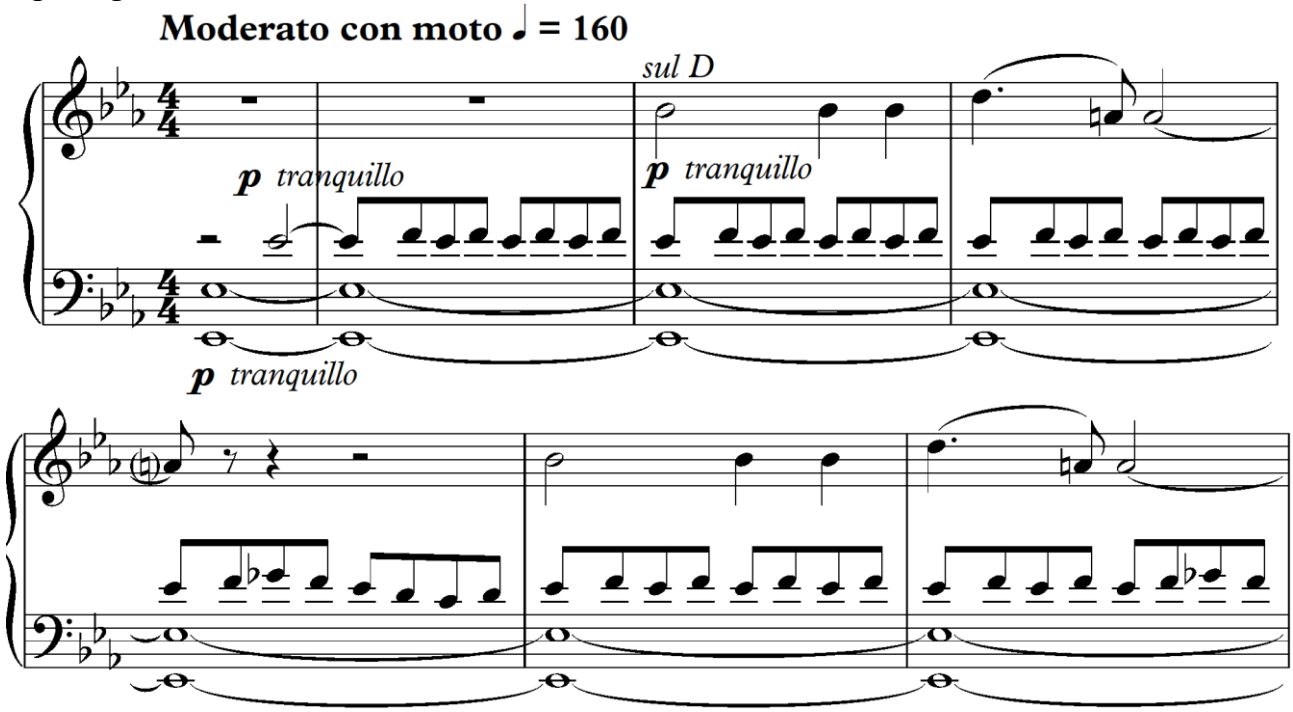
Пятнадцать струнных квартетов Дмитрия Шостаковича составляют яркую ветвь в творчестве композитора. К сочинению квартетной музыки Шостакович приступил, будучи уже довольно зрелым композитором. Так, Первый квартет датируется 1938 годом; к этому времени автором написаны пять симфоний, оперы - «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда»,

балеты – «Золотой век», «Болт», «Светлый ручей», музыка к пьесам – «Клоп», «Выстрел», «Гамлет», «Человеческая комедия» и множество камерно-инструментальных и вокальных сочинений. В данном случае можно говорить об особом отношении Шостаковича к квартетной музыке. И действительно, никто из русских и советских композиторов не уделял столько внимания квартетному жанру. Квартеты Шостаковича – это уникальное и очень самобытное явление в истории квартетного жанра, каждый из которых представляет высокохудожественное сочинение.

Квартеты Дмитрия Шостаковича условно делят на ранние (1-8) и поздние (9-15). Девятый квартет под опусом 117 был написан в 1964 году и посвящен Ирине Антоновне Шостакович - третьей жене композитора, которая работала литературным редактором издательства «Советский композитор». Начало работы над Девятым квартетом относится к 1961 году и задумывался как добродушный и игрушечный. Однако первый вариант квартета совершенно не удовлетворил Шостаковича, и он сжег написанную рукопись. Работа над квартетом была завершена 28 мая 1964 года. Первое исполнение Девятого квартета состоялось в Москве 20 ноября 1964 года выдающимися музыкантами Квартета им. Бетховена в составе: Дмитрий Цыганов (первая скрипка), Василий Ширинский (вторая скрипка), Вадим Борисовский (альт) и Сергей Ширинский (виолончель).

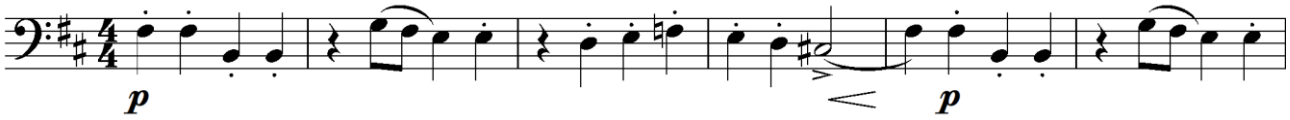
Девятый квартет состоит из пяти частей: I – Moderato con moto, II – Adagio, III – Allegretto, IV – Adagio, V – Allegro. Первая часть написана в форме сонатного аллегро без разработки с ярким тематическим и жанровым контрастом основных тем. Тема главной партии лирическая, мягкая, с широким распевным песенным диапазоном, особую теплоту которой придает качающийся аккомпанемент 2 скрипки и ремарка *p tranquillo*.

Пример №1



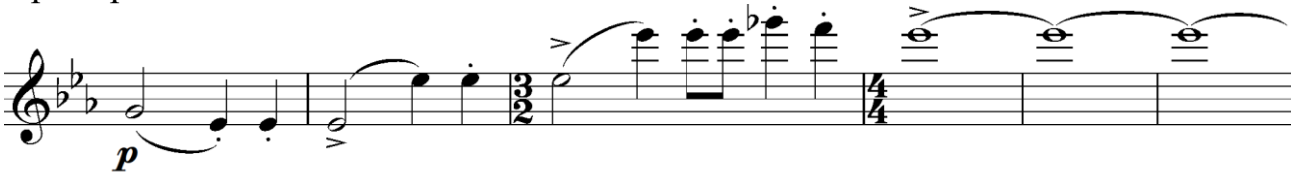
Тема побочной партии носит мрачно-танцевальный характер с пиццикатным аккомпанементом скрипок и альта. Светлой ми бемоль мажорной окраске теме главной партии противопоставляется си минор побочной.

Пример № 2



Реприза концентрированно сжата. Тема главной партии проводится один раз, начало темы звучит в высоком регистре виолончели, а окончание – у альта и тоже в высоком регистровом диапазоне. Побочная партия излагается у альта, но тональный контраст сглаживается – звучит фа минор. В репризе появляется еще один очень важный тематический элемент в партии 1 скрипки, который пронизывает всю музыкальную ткань репризы.

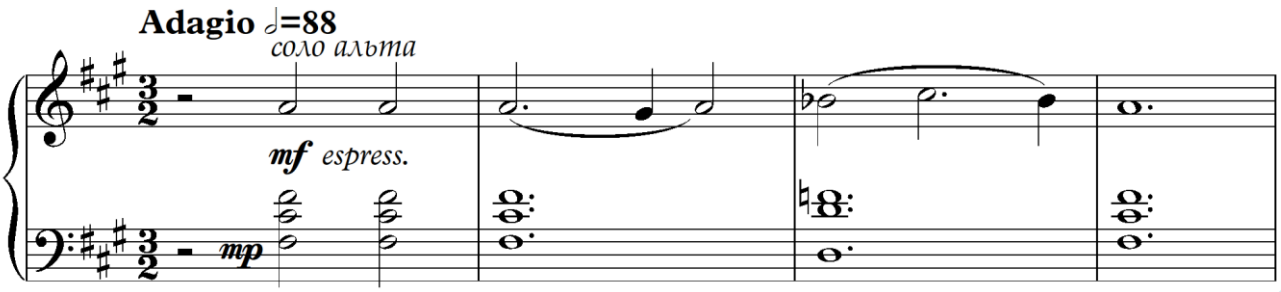
Пример № 3



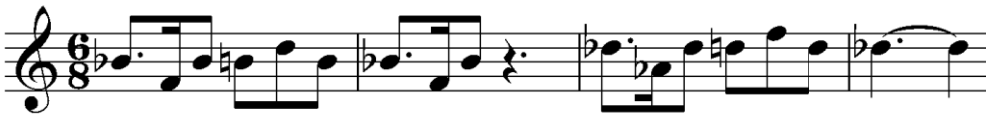
Завершается первая часть квартета небольшой кодой, построенной на тематическом элементе 1 скрипки, первоначальном качающимся аккомпанементе в партии 2 скрипки, и начального мотива главной партии у альта.

Вторая часть квартета, как и последующие, идет без перерыва с ремаркой *attacca*, философско-трагедийного характера. Именно поэтому композитор использует жанр сарабанды с характерным трёхдольным метром, медленным темпом и ритмической формулой. В мелодической линии преобладает речитативно-декламационный диалог между солирующими инструментами (альт или 1 скрипка) и трио. Начальную интонацию Adagio можно воспринять как опосредованную цитату из Колыбельной Мари в опере Альбана Берга «Воццек» (1 акт, 3 сцена), что еще больше усиливает драматическое начало второй части квартета.

Пример № 4

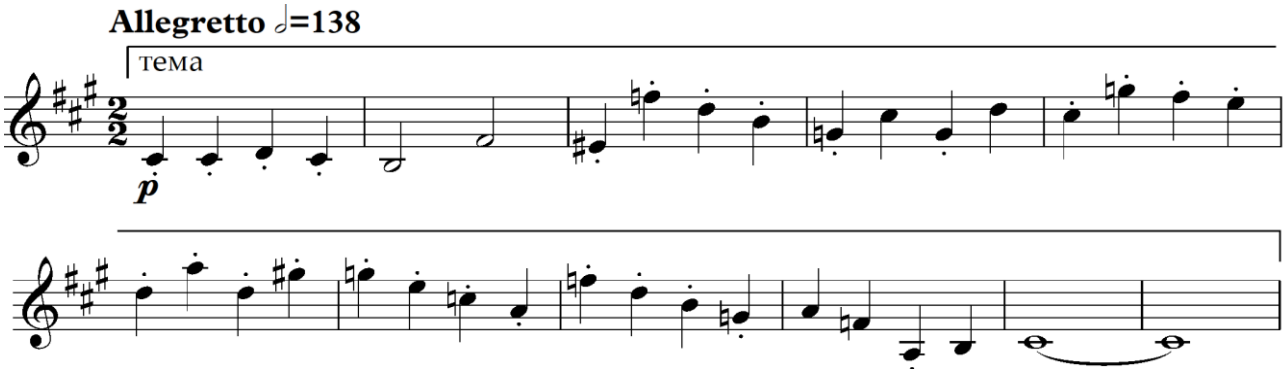


Пример № 5. Колыбельная Мари из оперы А. Берг «Воццек».

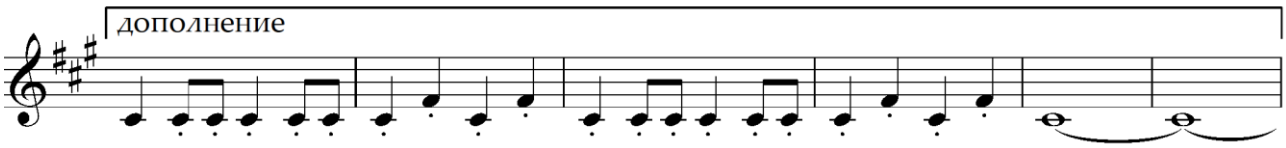


Тема сарабанды проводится три раза и каждый раз заканчивается большим монологом солирующей 1 скрипки. Ядро темы скерцо (III часть квартета) зарождается в конце Adagio, которое, постепенно «раскручиваясь», формирует главную мелодию Скерцо. В этой мелодии важны два момента: сама тема и дополнение.

Пример № 6

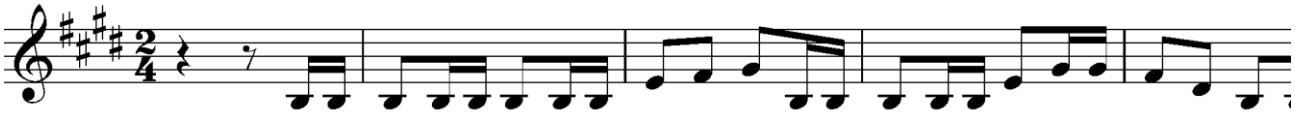


Пример № 7



Ритмическая формула и квартовые скачки ассоциативно напоминают тему из увертюры Дж. Россини «Вильгельм Тель».

Пример № 8



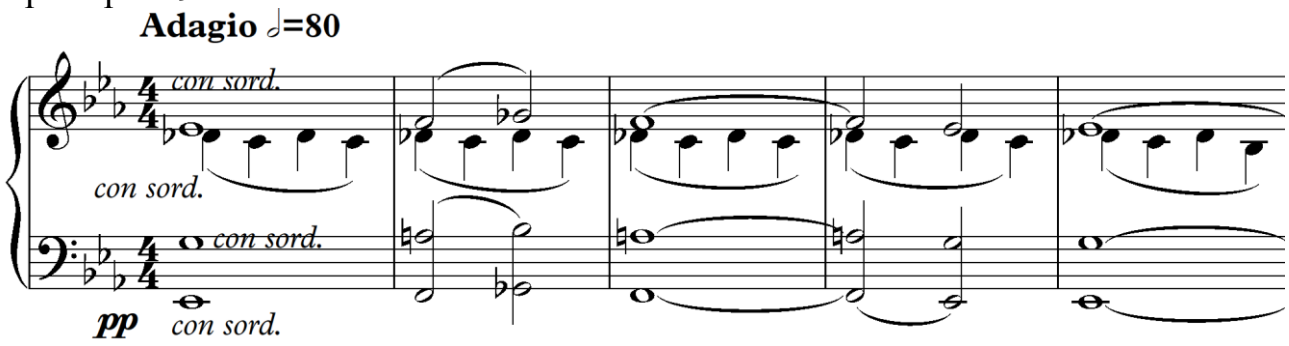
Однако, Скерцо Шостаковича наполнено гротескностью, изломанностью мелодической линии; изменчивость образа подчеркнута и ладовой переменностью – постоянно идет игра фа диез минора и фа диез мажора. Форма Скерцо – концентрическая – А-В-С-В-А с характерной для композитора сжатостью репризных разделов В и А. Все темы интонационно связаны друг с другом, что придает всей III части тематическую целостность и закругленность.

В заключительное проведение раздела А композитор вводит тему следующей IV части, которая контрапунктом накладывается на главную мелодию Скерцо. Контраст новой темы достигается несколькими средствами:

- высокое регистровое звучание;
- распевный характер мелодии;
- тональность – ми бемоль минор (энгармонически равная ре диез минору, как параллель фа диез мажору).

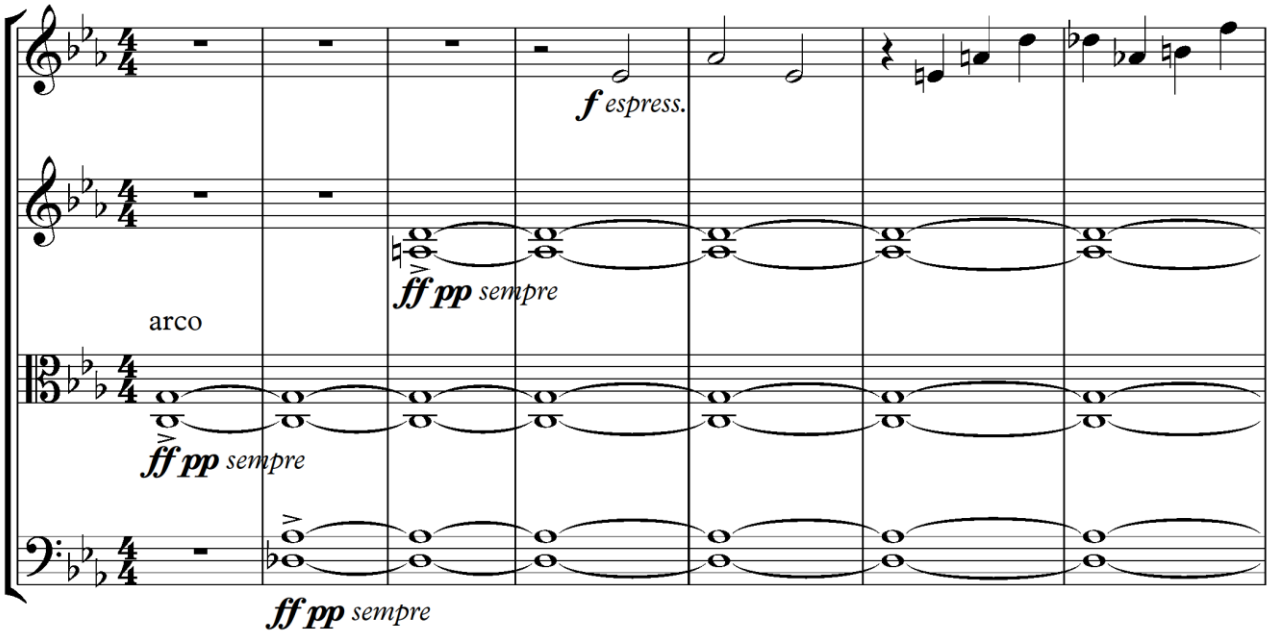
Четвертая часть (Adagio) продолжает лирико-философскую линию второй части квартета. Тема проводится три раза в засурдиненном звучании у виолончели, дублированная в децциму альтом и октавным удвоением второй скрипки. Характер темы - таинственно-настороженный, на которую накладывается la mentoзная скорбная интонация первой скрипки.

Пример № 9



Окончание темы знаменуется сначала монологом первой скрипки с характерными квартовыми ходами, после которой у второй скрипки звучит искаженная тема в аккордовом складе на пиццикато. Второе проведение темы укороченно, а монолог и пиццикато композитор поручает альтовой партии. Кульминация части – экспрессивный монолог первой скрипки на фоне малосекундовых наложений квинт у виолончели, альта и второй скрипки. Это крик исковерканной, измученной души, это щемящая, болезненная кульминация всего квартета.

Пример № 10



И третье проведение темы возвращает начальный характер, но без сурдин. Из секундовой интонации в партии первой скрипки рождается основная тема финала, который начинается, как и все предыдущие части, без перерыва – *attaca*.

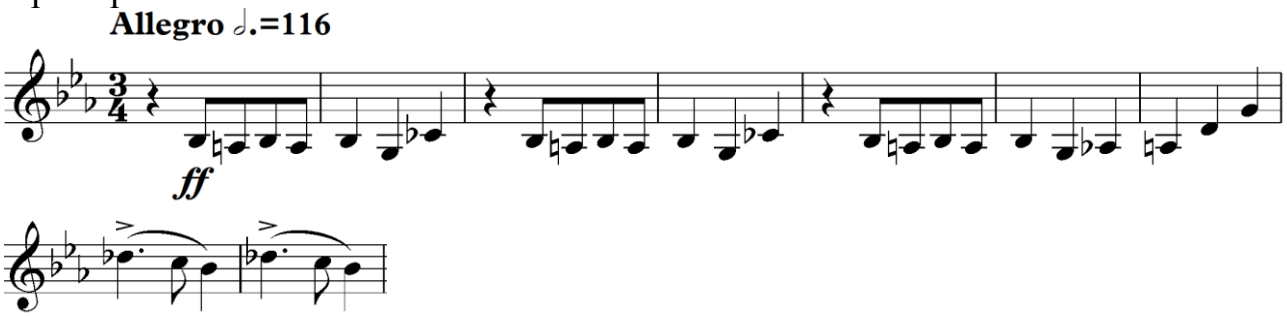
Финал квартета поражает своим поистине симфоническим размахом и оригинальным решением формы. В целом финал написан в сонатной форме с фугато во втором разделе разработки.

Схема сонатной формы финала

экспозиция		*разработка*		Речитатив виолончели	*реприза*		*кода*
		1 раздел	*2 раздел*				
ГП	ПП	*Материал ГП и ПП*	*Фугато на теме ГП*		ГП	ПП	Ритмическая формула скерцо
					Накладывается на ритм из IV части		
Es	b	h-B-F-As-C	B(A)-Es(D)-Ges-Es-G-F		Es	B	Es

Тема главной партии вбирает в себя самые значимые интонации всего квартета – секунды, уменьшенной кварты, чистой кварты.

Пример № 11



Главная партия написана в трехчастной форме с развитой серединой. В небольшом связующем разделе в партии виолончели и альта появляется тема, построенная на тритоновой интонации, которая будет идти контрапунктом к мелодии побочной партии. Побочная партия состоит из трех контрастных элементов: сама тема взята из предыдущей части (партия первой скрипки), у виолончели и альта звучит тритоновая тема из связующего раздела и последний элемент проводится в партии второй скрипки как дополнение к основной теме. Развитие всех трех элементов рождает новые тематические образования с еврейским национальным колоритом. Вся побочная партия драматична по своему характеру, который усугубляется и тональностью минорной доминанты (си бемоль минор).

Разработка состоит из двух больших разделов. Первый построен на развитии тем главной и побочной партий с уходом в тональности диезного наклонения. Второй раздел представляет собой фугато, написанное на теме главной партии.

Схема фугато

	экспозиция					*разработка*				
1violino.	T B						TEs			

2violino .		T A			И	T Ges				И
Viola				T D ответ 2 скрипке.				T G		
Cello			T Es ответ 1 скрипке						T F	

Совершенно необычно построена экспозиция фугато. Начинается экспозиция с изложения темы в партии первой скрипки в си бемоль мажоре. Ответ звучит не у второй скрипки, которая следом за первой скрипкой играет тему фугато, но в тональности секундой ниже (ля мажор). Если посмотреть на схему экспозиции, то совершенно очевидно, что ответом первой скрипке служит проведение темы в партии виолончели (ми бемоль мажор), а ответом второй скрипке становится изложение темы у альта (ре мажор). Таким образом, композитор подчеркивает две главные ладотональные сферы всего квартета: бемольные для I, IV и V частей и диезные для II и III частей цикла. Разработка фугато, как бы в противовес первому диезному разделу всей разработки финала, в основном затрагивает бемольные тональности. Кульминация финала – это своеобразная реминисценция кульминационного монолога из IV части, но скорбный монолог в финале звучит у виолончели в высоком экспрессивном диапазоне.

Реприза сонатной формы сокращена, но со значительными изменениями. Так, тема главной партии излагается в увеличении. Всю репризу пронизывает ритмическая формула из третьей части квартета (см. пример № 8).

Кода квартета – это своеобразная арка к коде I части (см. Пример № 3).

Весь квартет, несмотря на масштабность и количество частей, образует единую, четко выстроенную композицию. Целостность цикла достигается:

- все пять частей следуют друг за другом без перерыва – *attaca,*
- тематические связи между частями;
- кристаллизация тематизма каждой последующей части в предыдущей;
- ладотональная выстроенность цикла;

I	II	III	IV	V
Es	fis	fis (Fis)	Es(es)	Es

- сквозное развитие формы, благодаря сквозным тематическим связям;
- арочная архитектоника.

Пятнадцать квартетов Дмитрия Шостаковича — это сокровищница камерно-инструментальной музыки не только XX века, но и всей мировой музыкальной культуры. Все квартеты, и в том числе квартет № 9 Ми бемоль мажор под опусом 117, вошли в золотой фонд квартетной музыки.

Список литературы

1. Бобровский В. Камерные ансамбли Д. Шостаковича. Исследование. М.: Советский композитор, 1961
2. Данилевич Л. В. Дмитрий Шостакович: Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1980.
3. Михеева Л.В. Жизнь Дмитрия Шостаковича. М.: Терра, 1997.
4. Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество. Л.: Советский композитор, 1985. Т. 1.
5. Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество. Л.: Советский композитор, 1986. Т. 2.
6. Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996.

Мироненко Валерия Валерьевна
Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
Республиканская специализированная
школа-интернат искусств
при Академии художеств Узбекистана,
отдел «Теории музыки»
Узбекистан, Ташкент
mironenko.valeriya@gmail.com

Маком и серийная музыка как кодовые системы

Аннотация: В статье рассматривается макомы и серийная музыка как кодовые системы. Анализируется философское, культурное и эмоциональное влияние, различных музыкальных направлений.

Ключевые слова: маком, серийная музыка, код, философия, структура, культура, тональность, звук, эмоции, гармония, психология.

Макомы и серийная музыка, на первый взгляд принадлежащие совершенно разным музыкальным системам, в своей основе несут общий принцип: наличие кода, структуры, которая становится не только фундаментом для мелодического и гармонического развития, но и выражением более глубоких философских и культурных идей. Эти коды, выходя за пределы привычных тональных систем, оказывают влияние на психику человека и отражают контекст своего времени. Рассмотрим эти общности более подробно.

1. Маком и серийная музыка как кодовые системы

Маком: лад как код

Маком — это ладовая структура, которая базируется на определённой последовательности интервалов и мелодических ходов. В отличие от западной системы тональности, маком не имеет фиксированной тоники. Вместо этого он строится вокруг опорных звуков, которые создают основу для формирования мотива. В статье «Особенные черты макомов Узбекистана» отмечается, что традиционные музыканты настраивали систему нот макомов под струны танбура, используя понятие «парда» для описания системы нот. Например, нотная система макома Бузрук называется «зул арба», что означает кварта, и начинается с четвертой ноты, возвращаясь к тому же месту [6, с. 45].

Каждый маком в Шашмакоме обогащен как произведение искусства. И эти аспекты отражены в его ладовой системе и содержании. Например, в макомах Рост, Наво, Дугох и Сегох есть три ладовых структуры. В Бузруке два и в Ироке один. Но есть факты о том, что, когда-то и они имели три ладовые структуры [4, с. 7].

«Маком — это не просто музыкальная система, но и код, содержащий в себе философию и культурные ценности» [3, с. 34].

Эмоциональное воздействие: Макомы создавались для передачи определённых эмоциональных и духовных состояний. Например, макомы Бузрук и Ирак в Шашмакоме ассоциируется с умиротворением, маком Чоргох (Хиджаз в арабской традиции макомов) или в Наво и Сегох с меланхолией.

Мелодическая формула: Маком включает определённые правила построения мелодии, где важна не только последовательность звуков, но и направление движения, характерные интервалы (включая микротоны) и особенности интонации.

Серийная музыка: серия как код

В серийной музыке, разработанной Арнольдом Шёнбергом, музыкальная структура основана на последовательности из двенадцати звуков хроматической гаммы, называемой серией. Эта серия становится кодом для всей композиции, определяя, какие звуки и в каком порядке должны быть использованы.

Особенности серии:

1. Отсутствие тональной иерархии: Серия устраняет традиционную иерархию тональной музыки, где тоника доминирует над остальными звуками. Все 12 звуков хроматической гаммы равноправны, что исключает устойчивые и неустойчивые ноты в традиционном смысле. Эта равномерность утверждает отсутствие тонального центра, создавая совершенно новую систему организации звуков.

2. Математическая структура: Серия представляет собой последовательность звуков, которая может быть преобразована четырьмя основными способами: транспозицией, инверсией, ретроградией (обратным порядком) и ретроградной инверсией. Эти способы позволяют сохранять основную структуру серии, но при этом добавляют вариативность и глубину композиции. «Система преобразований серии позволяет создать строгую и одновременно вариативную музыкальную форму, поддерживая внутреннюю логику произведения» [7, с. 29]

3. Эмоциональная абстракция: Серийная музыка часто отказывается от прямого выражения эмоционального содержания, характерного для традиционных систем. Она сосредотачивается на формальной организации звуков, что делает её восприятие более аналитическим и интеллектуальным. Тем не менее, через строгую структуру серии композиторы передают свои идеи и философию. «Двенадцатитоновая система позволяет освободиться от эмоционального диктата традиционной тональности и выразить более абстрактные идеи» [8, с. 81]

4. Единый код композиции: Серия становится основой для всей композиции, определяя, какие звуки и в каком порядке могут быть использованы. Это создаёт целостность произведения, где все элементы связаны между собой. «В каждой серии заложен принцип единства, который управляет всей композицией, исключая случайности и произвольность» [2]

2. Общее между макомами и серийной музыкой

Код как основа

И макомы, и серийная музыка строятся на кодифицированной структуре. Эти коды задают правила, по которым развивается музыкальная ткань. В макоме это опорные звуки, тетрахорды, в серийной музыке — порядок звуков и их трансформации.

- Пример из макомов: В макоме Наво из Шашмакома, мелодия развивается вокруг тетрахордов, создающих основу для мелодического движения. Более того, необходимо особенным образом настраивать инструмент (танбур) при исполнении определенного макома (например, для исполнения макомов «Бузрук», «Дугох», «Сегох», «Ирок» танбур настраивается иначе, чем для исполнения макомов «Рост» и «Наво») [5, с. 17]
- Пример из серийной музыки: В сочинении Арнольда Шёнберга "Пьесы для фортепиано, опус 25" серия задаёт последовательность звуков, на основе которой строится вся композиция.

Отсутствие традиционной тональной иерархии

И в макоме, и в серийной музыке отсутствует привычная для европейской музыки эпохи классицизма система тонального центра. Вместо этого появляются новые принципы организации:

- В макоме — опора на сильные ступени и тетрахорды.
- В серийной музыке — равенство всех звуков и подчинение их серии.

Влияние на психику

Обе системы оказывают значительное воздействие на психику, создавая специфические эмоциональные состояния:

- Маком воздействует через тонкие соотношения интервалов, ритма и мелодического движения. Его микротоны и характерные интонации часто воспринимаются как “человеческая речь”, вызывая глубокие эмоциональные отклики. В макоме Чоргох микротональные переходы и характерные интонации создают ощущение драматизма и задумчивости.
- Серийная музыка воздействует через абстрактные звуковые структуры, требующие аналитического восприятия. Она создаёт напряжение и

дезориентацию, что отражает сложность и хаос современного мира. Например, пьеса Шёнберга "Сюита для фортепиано, опус 25.

3. Различия: эмоциональность и абстракция

Культурный контекст

• Макомы связаны с традициями Ближнего Востока и Центральной Азии, где музыка служила как эстетическим, так и духовным целям. Их структура отражает мировоззрение, в котором гармония достигается через баланс и взаимодействие различных элементов. Обратим внимание, что исполнять и изучать макомы могли избранные люди, имеющие доступ и возможности к образованию. Изучение макома является долгим и глубоким процессом, который требует не только музыкального мастерства, но и духовного понимания. Макомы рассматривались не просто как музыка, а как форма общения с божественным и средоточие философии. В некоторых традициях изучение макомов сопровождалось изучением суфийских текстов, медитацией и религиозными практиками. «Макомы отражают не только музыку, но и космический порядок, гармонизируя элементы культуры и природы» [1].

• Серийная музыка возникла в Европе на фоне социальных и культурных кризисов начала XX века. Она стала символом разрыва с прошлым и стремления к новым формам выражения, отражая философию модернизма. «Двенадцатитоновая техника символизирует музыкальную революцию, разрыв с прошлым и стремление к новому мировоззрению» [7].

Эмоциональность макома

Маком ориентирован на создание определённых эмоциональных состояний, будь то радость, грусть или умиротворение. Его мелодические формулы интуитивно понятны и воздействуют на слушателя на уровне подсознания. Музыка макома органично вписывается в контекст медитации и духовных практик. Пример: Маком Наво создаёт атмосферу умиротворения через использование мягких интервалов и постепенного мелодического развития. «Макомы, как и восточная философия, воздействуют через интуицию и чувства, вызывая гармонию и спокойствие» [1].

Абстракция серийной музыки

Серийная музыка, напротив, стремится к абстракции. Её цель — не столько вызвать эмоции, сколько выразить идею. Эта музыка требует интеллектуального анализа, её восприятие часто связано с чувством напряжения и дезориентации. «Серийная музыка — это интеллектуальное выражение звукового хаоса, где упорядоченность достигается через формальные принципы» [8].

Серийная музыка возникла как кульминация человеческого напряжения и пресыщения от традиционной эмоциональности позднего романтизма, а также как ответ на кризисы XX века. Звуковая абстракция, присущая ей, становится для слушателя диалогом с самим собой, способом погружения во внутренний мир в поиске опоры и смысла. Это своеобразная «медитация», лишённая привязки к общепринятым выражением эмоций. В серии звуки отказываются от внешней привлекательности созвучия в пользу интеллектуальной игры и личной философии восприятия. «Двенадцатитоновая система Шёнберга создаёт музыку, лишённую привычных эмоций, но открывающую путь к более глубокому

интеллектуальному восприятию, где каждый слушатель может найти свой собственный смысл» [2].

Серийная музыка, с ее отказом от традиционной тональности и предсказуемых гармонических последовательностей, требовала от слушателя нового уровня восприятия. Отсутствие привычных опорных точек вызывало чувство дезориентации и напряжения, что отражало общее состояние общества в период между мировыми войнами. Математическая строгость и абстрактность серийной техники стремились упорядочить хаос окружающего мира, но одновременно подчеркивали отчуждение и сложность человеческого опыта в это время.

Эта музыка призывала человека искать опору не во внешнем мире, где все стремительно менялось, а внутри себя. Для слушателя серийная музыка становилась пространством свободы и абстракции: привычные ориентиры исчезали, оставляя место для уникального восприятия и поиска собственного смысла. Для композитора серийная музыка представляла собой своеобразный "полигон" для экспериментов с новыми правилами, строгой структурой и математической точностью, где каждое решение было выверено до мелочей.

Маком и серийная музыка, несмотря на свои различия, имеют общие черты как музыкальные системы, основанные на идее кода. Оба подхода выходят за рамки традиционной тональности, создавая новые принципы организации звука. В макоме код связан с культурными и духовными ценностями, в серийной музыке — с философией модернизма и абстракцией. Эти системы не только отражают своё время, но и оказывают глубокое влияние на психику человека, показывая, как музыка может быть мостом между математикой, философией времни и личного восприятия, эмоциями и культурой.

Список литературы

1. Ахмедов, А. Шашмаком: философия звука, 1987.
2. Гриффитс, П. Серийная техника в музыке, 1995.
3. Иванова, Е. Н. Культурные ценности и способы их классификации: философско-культурологический аспект // Научный журнал «Вопросы культурологии». 2019. № 4. С. 34–39.
4. Матякубов О. Макомот. Таш., 2004.
5. Раджаби, Ю. Шашмаком, I том, 1966.
6. Хусанов М. Особенные черты макомов Узбекистана // Научный журнал «Вопросы музыковедения». 2020. № 3. С. 45–50.
7. Шёнберг А. Основы композиции, 1941.
8. Эткин Д. Музыкальная абстракция в творчестве XX века, 1990

Топатаева Алия Серыковна
Преподаватель виолончели
РГКП «Алматинский музыкальный колледж им. П. Чайковского»
Казахстан, Алматы
e-mail:djemagulova@mail.ru

Исторический контекст развития барочной виолончели, её конструктивные особенности и связь с творчеством И. С. Баха

Аннотация: В статье рассматривается история развития барочной виолончели, её конструктивные особенности и связь с творчеством И. С. Баха. Анализируются эволюция размеров и формы инструмента, внедрение пятиструнной виолончели и виолончели-пикколо, а также вклад мастеров, таких как Антонио Страдивари и Йозеф Клее, в совершенствование инструмента.

Ключевые слова: виолончель, виолончель – пикколо, альта,сюиты.

Барочная виолончель занимает особое место в истории инструментального исполнительства, представляя собой не только важную веху в развитии струнных инструментов, но и уникальное средство выразительности. Интерес к этому инструменту возродился еще в 10 веке на волне движения за аутентичное исполнение, что позволило музыкантам заново открыть его художественные и технические возможности.

Особенности барочной виолончели, включая её конструкцию, использование жильных струн и иную настройку, оказывают непосредственное влияние на трактовку музыкальных произведений эпохи барокко. Эти черты делают её незаменимым инструментом для интерпретации произведений композиторов 17–18 веков, таких как Иоганн Себастьян Бах, Антонио Вивальди и Георг Фридрих Гендель.

В современных условиях барочная виолончель используется не только для аутентичного исполнения старинной музыки, но и для расширения выразительных возможностей музыкантов. Интерес к изучению её особенностей растёт в образовательной среде, а также среди исполнителей, стремящихся к глубокому пониманию исторической исполнительской практики.

Цель данной статьи — исследовать барочную виолончель как эффективное средство в инструментальном исполнительском искусстве, раскрывая её исторические, технические и художественные аспекты, а также исследовать эволюцию барочной виолончели, её конструктивные изменения, влияние мастеров на развитие инструмента и взаимосвязь с творчеством И. С. Баха. Задачами являются рассмотрение истории развития барочной виолончели с акцентом на её размеры, форму и использование, а также анализ ключевых этапов эволюции инструмента, включая внедрение пятиструнной виолончели и виолончели-пикколо. Особое внимание уделяется вкладу мастеров, таких как Антонио Страдивари и Йозеф Клее, в совершенствование конструкции

инструмента, а также влиянию барочной виолончели на творчество И. С. Баха и её роли в его музыкальном наследии.

Исторический контекст развития барочной виолончели необходимо начать со становления виолончели. Виолончель, являясь басовым инструментом семейства струнно – смычковых в системе Хорнбостеля - Сакса он классифицируется как смычковая лютня (скрипка). В то время как нынешнее название с итальянского переводится как «маленькая большая виола», так как в ней используется суффиксы превосходной степени «-one» и уменьшительной «-ello».

Только в 18 веке был определен размер и название «виолончель», которое на сегодняшний день продолжает действовать. До 16 и 17 века названия менялись, также, как и размер инструмента.

Несмотря на это первыми известными мастерами по изготовлению виолончелей были Паоло Маджини и Гаспаро Сало. Их первые созданные инструменты, лишь отдаленно напоминали инструмент, который мы можем видеть сейчас [2].

Самая ранняя справка о существовании инструмента было в произведении Агриколы «Ein kurtz deudsche Musica» (Виттенберг, 1528), а в живописи «Концерт ангелов» написанный Гауденцио Феррари в 1534-1566 годах на куполе святилища Мадонны деи Мираколи в Саронно.

Стоит отметить, что история названия инструмента также связана со струнами, которые изготавливались из овечьих кишок, которые были достаточно утолщенные, в результате этого обертоны сильно не строили, что приводило к плохому качеству звучания.

Кроме того, производители инструментов определяли размер исходя от длины струн, в связи с этим название ранних виолончелей было «виолона». Исходя из этого, решили разработать струны с проволочной обмоткой, что позволило сделать их намного тоньше и короче.

Таким образом, спустя некоторое время инструмент удалось уменьшить в размерах, следовательно, далее появилось название «виолончель», которая на сегодняшний день является классической виолончелью.

Если говорить о барочной виолончели, она незначительно отличается по форме от оригинального инструмента. У нее более короткая и вертикальная шейка, грифа, тонкая басовая балка и душка, низкий и иной формы подставка, а также отсутствует шпиль. Что касается формы и размера резонаторного корпуса они не были стандартизированы примерно до 1707-1710 годов, когда Антонио Страдивари выбрал среднюю длину 75-76 см [1].

Кроме того, Николо Амати также стал одним из известных мастеров благодаря которым виолончель приобрела классическую форму. Отличительной чертой их работы было идеальное сочетание древесины и лака, благодаря чему удавалось придавать каждому инструменту свой неповторимый звук, свою манеру звучания. Существует мнение, что у каждой виолончели, вышедшей из мастерской Амати и Страдивари, был собственный характер [3].

На сегодняшний день применению пятиструнной барочной виолончели способствовал И. С. Бах и его шесть сюит BWV написанные с 1007 по 1012 гг. С

момента повторного их исполнения в начале 10 века предполагалось, что они были написаны для четырехструнной виолончели Страдивари или Амати, которая к тому времени заменила своих предшественников.

Однако исполнение их на классическом инструменте приводит к серьезным техническим трудностям в третьей сюите. Например, в прелюдии этой сюиты необходимо применять большой палец, техника которая еще не применялась при жизни самого И. С. Баха. В другой сюите – шестой, которая создает особые трудности при исполнении на четырехструнной виолончели ввиду частого использования высоких регистров.

Бах написал несколько других произведений для сольных инструментов, но в них нет подобных примеров столь выдающихся технических требований. Именно поэтому в последнее время некоторые музыканты и историки начали сомневаться в том, что виолончель, созданная Страдивари и Амати, была инструментом, для которого И. С. Бах написал шесть сюит BWV 1007–1012.

Другая малая разновидность барочной виолончели — это *виолончель – пикколо*, которая возникла в начале 18 века. Данный тип виолончели имел дополнительную пятую струну и небольшую мензуру, которая позволяла исполнять виртуозные произведения.

И.С. Бах в своих работах ни раз упоминал пятиструнный инструмент виолончель – пикколо, но он не был популярен так как не использовался в концертах как солирующий инструмент. Тем не менее в кантатах И. С. Баха, созданных в Лейпциге в 1724 – 1725 годах виолончель – пикколо используется как инструмент, партия которой не может быть опущена и должна исполняться обязательно указанным инструментом.

В то же время в каждом произведении инструмент был применен лишь для сопровождения арии или хорала и больше нигде не появляется. Несмотря на это во всех произведениях присутствует нечто общее, которые способствовали передаче и выражению таких чувств как, теплота и сердечность, спокойствие и умиротворенность.

Создателем данной виолончели – пиколло был чешский скрипичный мастер Йозеф Клее – сведений о котором почти не сохранилось. Дата рождения неизвестна, умер в 1890 году в городе Литомержице. В юности он был ремесленником, но позже в 1856 году он самостоятельно начал работать как скрипичный мастер и стал известен как знаток различных пород дерева. За всё время работы мастером он изготовил большое количество инструментов, но из-за того, что он жил один и не занимался продажей инструментов, он отдавал их перекупщикам. Хотя инструменты были хорошего качества, обладали крупными размерами, были покрыты темно – коричневым лаком, они оценивали инструменты по не высокой цене. Виолончель – пикколо в его исполнении отличалась широким корпусом и массивной головкой в форме улитки.

Резюмируя все вышеперечисленное, допустимо дополнение следующими фактами и выводами:

1. Историки определяют виолончель времен Баха как инструмент, напоминающий большой альт, который держали под подбородком, поперек туловища, а затем уже между коленей. Изначально он предназначался для того,

чтобы помогать контрабасу в качестве аккомпанирующего басового инструмента, и выпускался в различных размерах и строях. Из-за более длинных струн левая рука музыканта могла охватывать значительно меньший тональный диапазон, чем при использовании скрипки [5].

2. Первые пять сюит для виолончели предназначенные для четырехструнного инструмента, как-то нетипичны по своей структуре по сравнению с обычной сложной техникой сочинения И. С. Баха. Они гораздо проще и менее замысловаты, чем, например, соло партиты и сонаты для скрипки. Однако шестая сюита, в которой используется пятиструнный инструмент, является первой среди сюит для виолончели, которая по сложности и красоте не уступает скрипичным сонатам и партитам.

3. И. С. Бах владел пятиструнным ручным инструментом под названием viola pomposa, который он сам называл виолончелью-пикколо, и время от времени сочинял для него музыку. У нее был обычный низкий тональный диапазон виолончели, но пятая струна давала доступ к дополнительному тональному диапазону, почти такому же высокому, как у скрипки [4].

4. Четырехструнная виолончель Страдивари в своем нынешнем размере и способе исполнения утвердилась в конце XVIII века, более чем через три десятилетия после того, как И. С. Бах написал сюиты для виолончели, и в то время, когда Бах и его творчество были уже почти забыты.

Обобщив вышеперечисленное, можно сделать следующие выводы:

1. Бах начал сочинять свои виолончельные сюиты для виолончели похожей на альт, а не для большой четырехструнной виолончели.

2. Для 6-й сюиты Бах использовал пятиструнный ручной инструмент. Стиль композиции кардинально изменился - пьеса стала такой же сложной и замысловатой, как скрипичные сонаты и партиты. После знакомства с возможностями этого пятиструнного инструмента не было бы причин возвращаться к четырехструнному.

Несмотря на это очевидный вопрос заключается в том, почему пятиструнный альт – виолончель не пережил его и почему виолончель не эволюционировала в пятиструнный инструмент.

В заключении следует отметить, что барочная виолончель отразила в себе дух эпохи барокко – стремление к выразительности, виртуозности и эмоциональной глубине. Ее развитие шло рука об руку с эволюцией музыкального языка и ростом интереса к сольному исполнению. Конструктивные особенности инструмента – меньший размер, более мягкое звучание и иной строй – определили его уникальный тембр и возможности.

Иоганн Себастьян Бах, гений барокко, сыграл решающую роль в становлении виолончели как сольного инструмента. Его произведения для виолончели сольно и в составе ансамблей стали вершиной достижений эпохи и оказали глубокое влияние на развитие виолончельного искусства на многие века вперед.

Изучение барочной виолончели позволяет нам глубже погрузиться в музыкальный мир прошлого, понять эстетические идеалы и технические приемы музыкантов того времени. Современные исполнители, исполняющие музыку

барокко на аутентичных инструментах, помогают нам услышать звучание виолончели такой, какой ее слышали современники Баха.

Таким образом, барочная виолончель – это не просто музыкальный инструмент, это ключ к пониманию целой эпохи, ее культуры и искусства. Ее наследие живо и по сей день, вдохновляя музыкантов и слушателей по всему миру.

Список литературы

1. Барочная виолончель [Электронный ресурс]: Музыка эпохи Барокко. Режим доступа: https://baroquemusic.ru/encyclopedia/instruments/barochnaya-violonchel
2. Якимова Н.А. Музыкальный инструмент – виолончель [Электронный ресурс]: Детская школа искусств г. Красновиршевск. Режим доступа: https://dshikras.perm.muzkult.ru/media/2018/08/22/1229168615/Kopiya_violonchel.pdf
3. Kastner, Jean-Georges; Traité général d'Instrumentation; Paris: n.v.1837. [Электронный ресурс] UNT Digital Library. Режим доступа: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4165/m2/1/high_res_d/thesis.pdf
4. The History and Future of the Five String Cello [Электронный ресурс]: Japan Society for the Promotion of Science. Режим доступа: https://5stringcello.com/english/
5. Vanscheeuwijck, Marc (1996) "The Baroque Cello and Its Performance," Performance Practice Review: Vol. 9: No. 1, Article 7. DOI: 10.5642/perfpr.199609.01.07 Available at: https://scholarship.claremont.edu/ppr/vol9/iss1/7.

Музыкалық және жалпы педагогика: теория, әдістеме, практика

Музыкальная и общая педагогика: теория, методика, практика

Music and general pedagogy: theory, methodology, practice

Дмитриева Оксана Владимировна
Преподаватель специальных дисциплин
Музыкальный колледж
Республика Казахстан, г.Шымкент
o.k_22@mail.ru

Синергетический метод в педагогике и искусствоведении

Аннотация: Представленная статья посвящена вопросам рассмотрения традиционных наук - педагогики и искусствоведения, имеющих свои системы познания, методы и методологии. Тем не менее, вопросы о преобразовании этих наук с целью повышения их взаимосвязанной эффективности в теоретических исследованиях и практике являются актуальными.

Особое внимание в исследовании уделено вопросам определения факторов, определяющим возможности преобразования и совершенствования педагогических наук. Одним из них является, как говорят сегодня, «информационная цивилизация» в современном обществе на основе синергетического метода в образовании.

Следовательно, квалифицированная оценка на базе выработанных подходов, позволяет упорядочить обработку информации, определить ценностные ориентиры, правильно изложить мотивации.

Ключевые слова: традиционные науки, педагогика, искусствоведение, эффективность исследований, научные направления, синергетика.

Педагогика и искусствоведение являются традиционными науками, имеющие свои системы познания, методы и методологии. Рассматриваемые науки являются сложными, включающими самостоятельные научные направления, которые также сопрягаются с другими науками. Так, искусствоведение включает исследование истории искусства, теории искусства, художественную критику, философию. А философия, например, изучает философию искусства и т.д. Тем не менее, вопросы о преобразовании этих наук с целью повышения их взаимосвязанной эффективности в теоретических исследованиях и практике являются актуальными.

Рассматривая педагогику искусствоведения как конструируемую науку, используем предложенный выше подход, в результате чего:

- и педагогика, и искусствоведение являются базовыми науками объединенного научного направления;
- агрегатирование сопрягаемых наук должно осуществляться при выявленном соответствии целей исследования, присущих взаимодействующим наукам.

Основатели науки **синергетики** вкладывали в понятие две основные идеи: возникновение новых свойств у целого при взаимодействии отдельных объектов, и необходимость кооперации различных наук. За годы своего существования синергетика превратилась в универсальную, успешно применяемую в различных сферах научного познания. Примером такой универсальности использования

синергетического подхода является педагогика, в том числе обучение и образование. Здесь основные категории синергетики имеют следующие объяснения:

- междисциплинарность, в самом общем толковании, подразумевает изучение объекта познания различными науками и дисциплинами с использованием и адаптацией методологии к условиям объекта исследования;

- методы исследования синергетики содержат процедуры отбора соответствующих методов познания в смежных науках и их кооперацию в единую методологию;

- процедура обучения, при синергетическом подходе, воздействует на активизацию обучаемого путем применения различных способов и методов обучения, направлению обучающегося на участие в процессе обучения. Обучение становится интерактивным и развивает синергетическое мышление обучающегося. Педагог, в свою очередь, определяет формы и методы доведения знаний. Одна из ключевых категорий синергетики - самоорганизация, в данном случае, рассматривается как самообразование.

И, наконец, использование компьютеров с их безграничными возможностями и организованной специальными обучающими программами информации представляет возможность формирования "синергетических", то есть междисциплинарных, многосторонне истолкованных и глубоко обоснованных знаний. Синергетические методы образовательных процессов, в конечном итоге, позволяют воспитать человека - творца, человека мыслящего и креативного [6,17].

Важнейшей наукой, сопрягающейся с педагогической, является культурология - молодая наука, сложившаяся в самостоятельное научное направление в гуманитарной среде в начале XX века. В числе своих общих научных направлений она исследует духовную культуру во взаимодействии с гуманитарными науками. При этом целесообразно в гуманитарной сфере с ее духовным наполнением выделить направления - приложения к культурологии, ее методологии и методы к таким видам деятельности как познавательная деятельность, образование и творчество. Таким образом, культурологические подходы предусматривают оценку исследуемых объектов и процессов, их реализации, ценностную значимость. Образование, как вид духовной деятельности с позиции культурологии, исследуется с переносом форм и методов культурологии в сферу образования в целях синтезирования образования с другими науками.

Одним из важнейших социальных, экономических, хозяйственных и других сфер общества является информатизация, представленная своей наукой, выступающая как средство обеспечения деятельности, как система коммуникативного общения, как база инноваций и становления новых научных направлений и социальных процессов. Информационная среда влияет на все реалии мегасистем "человек-информационная среда".

Организованное целевое информационное воздействие может быть феноменальным инструментом познания, технического, научного и творческого прогресса и поиска, образования и обучения. Но может и негативно влиять на

психику человека в формировании его мышления и его поведения, подавлять индивидуальное восприятие действительности. С интересующих нас позиций можно оценить значение информатизации для гуманитарных наук в целом, для искусства и педагогических наук, в том числе образования и обучения. При этом подлежит исследованию так называемая «экранная культура» и проблемы интернет-сети, относящаяся к области педагогических наук, в том числе в обучении и образовании.

Информационные технологии служат основанием информационно-образовательной среды. Это, в свою очередь, обеспечивает среду открытого образования и дистанционного обучения. В целом «экранная культура», дистанционное обучение и самообразование в информационной среде, в той мере, в какой это доступно, должна гармонизировать целенаправленную информацию, как общего характера, так и гуманитарно-нравственного, с просветительскими направлениями образования. Использование информации является эффективным средством просвещения и образования, служит основанием для создания научно-образовательных порталов, учебно-методических комплексов дистанционного образования, электронных библиотек и др. Особое значение приобретают разработка и продвижение информационных и познавательных программ, посвященных искусству в культуре, истории, обеспечивающих привлекательное и наглядное просвещение и образовательные процессы.

Большое внимание необходимо уделять образованию на базе интернет-технологий. Интернет представляет собой коммуникативную систему глобального общения и информационного обмена. Речь не идет о каком-либо регулировании видеоинформации. Здесь следует говорить о ведении информационных и визуальных программ, откликающихся на недостоверные, недобросовестные или некачественные материалы, предлагающие негативно-пропагандистский материал, безосновательный и бесполезный.

Таким образом, педагогика является универсальной системой, теория и практика которой применима для других наук и в других научных направлениях, в том числе для педагогики искусствоведения.

Понятно, что целью получения образования является интеллектуальная подготовка, в том числе и для теоретических исследований. В контексте нашей темы художественное образование включает общепедагогическую теорию и практику. Такое образование позволяет «преподавать и учиться через искусство» (из декларации Первой Всемирной Конференции ЮНЕСКО в области искусства. Лиссабон, 2006 г.) [1].

Другим фактором, определяющим возможности преобразования и совершенствования педагогических наук является, как говорят сегодня, «информационная цивилизация» в современном обществе [9, 34].

Информационные технологии способствуют развитию творческих способностей обучающихся, повышают качество педагогических процессов, обеспечивают формирование новых методических приемов, направленных на углубление знаний. Как говорят некоторые идеологи информатизации, происходит переход от книжной к «экранной культуре».

Условия формирования науки педагогического искусствоведения происходят в современном обществе с его изменяющимися социальными и технологическими преобразованиями, развитием фундаментальных и прикладных наук, внедрением инноваций. Такие обстоятельства воздействуют на все общественные процессы, в том числе на гуманитарные и культурные.

Список литературы

1. Всемирный доклад ЮНЕСКО [Электронный ресурс]. Режим доступа: docplayer.ru/26040459-Vsemirnyy.
2. Грачев В. Коммуникации-ценности-культура (опыт информационно-аксиологического анализа). Санкт-Петербург: Астерион, 2006. 248 с.
3. Грэм Г. Философия искусства. Москва: Slovo / Слово, 2004. 256 с.
4. Дриккер А. Эволюция культуры: информационный отбор. Санкт-Петербург: Акад. проект, 2000. 184 с.
5. Искусство как сфера культурно-исторической памяти / Отв. ред. Л.Ю. Лиманская. Москва: Изд-во РГГУ, 2008. 395 с.
6. Князева Е., Курдюмов С. Основания синергетики. [Электронный ресурс]. Режим доступа: platona.net/load/knigi_po_.
7. Кондаков И., Соколов К., Хренов Н. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический, искусствоведческий аспекты. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 1024 с.
8. Лиссман К. Философия современного искусства: введение. Санкт-Петербург: Гиперион, 2011. 248 с.
9. Селько Г. Современные образовательные технологии. Москва: Народное образование. 1998.

Ауесова Лаура Мажитовна
Преподаватель по классу скрипки
Актюбинский музыкальный колледж им. А. Жубанова
Республика Казахстан, г. Актобе
e-mail: violin_sk@mail.ru

Особенности методики обучения игре на скрипке на начальном этапе

Аннотация: В статье рассматриваются особенности обучения игре на скрипке на ранних этапах. Раскрывается значение взаимодействия педагога и родителей в процессе приобщения учеников к музыкальной культуре. Представлены рекомендации для преподавателей детских музыкальных школ и школ искусств.

Ключевые слова: скрипка, начальное обучение, музыкальное образование, индивидуальный подход, методика преподавания, музыкальная культура, дети и музыка, педагогика, музыкальные школы, развитие способностей.

В Республике Казахстан дополнительное образование занимает важное место в воспитании и развитии молодого поколения. Музыкальное образование способствует формированию всесторонне развитой личности, развивая эстетический вкус, трудолюбие и творческий потенциал детей. Одним из ключевых инструментов музыкального воспитания является обучение игре на скрипке, которое требует от педагога высокопрофессионального подхода. Музыкальное образование играет ключевую роль в формировании всесторонне развитой личности, оказывая влияние на эстетический вкус, характер, нормы поведения и внутренний мир ребенка [1,45]. Игра на музыкальных инструментах способствует развитию воли, стремлению к достижению цели, воображению и активному восприятию музыки, обогащает музыкальный опыт детей и прививает им знания [2,67]. В ходе музыкальной игры, дети приобретают знания о закономерностях музыкального языка, осваивают навыки осознанного и точного воспроизведения музыки, а также погружаются в мир нотной грамоты. Этот процесс не только расширяет их кругозор, но и предоставляет возможность значительно повысить уровень исполнительских навыков, активно развивая музыкальные способности. Работы выдающихся представителей музыкальной педагогики подчеркивают необходимость интеграции психологии и физиологии в педагогическую практику, требуя пересмотра устоявшихся методов работы с детьми.

Игра на скрипке требует комплексного подхода, включающего развитие физической координации, музыкального слуха и исполнительских навыков. На первых этапах обучения важно уделять внимание правильной постановке рук, освоению техники звукоизвлечения и ритмических упражнений [3,2]. Особую роль играет подбор индивидуальных методик обучения, учитывающих возможности каждого ученика [4, 12].

Игра на скрипке, рассмотренная с физиологической точки зрения, представляет собой сложное занятие, и не все дети, поступающие в скрипичный класс, успешно справляются с этим вызовом. Поэтому на начальном этапе обучения скрипичной игре, необходимы индивидуальный подход и поддержка со стороны родителей. Если родители стремятся, чтобы их ребенок играл на скрипке и готовы к серьезным занятиям, особенно если у ребенка проявляется выраженная склонность к музыке, важно настроить их на ежедневный упорный труд. Популярность скрипичных классов в детских музыкальных школах продолжает расти, привлекая обычных детей, исполнительские качества которых требуют формирования и развития. Задача преподавателей по скрипке заключается в поиске эффективных методов для развития музыкального слуха и творческого потенциала начинающих скрипачей, учитывая, что первоначальный этап обучения игре на скрипке часто воспринимается как утомительный. Следовательно, важно обеспечить комплексное обучение, включающее упражнения по развитию слуха, освоение элементов техники, теоретические

аспекты, ритмические упражнения и игры. Эффективность урока во многом зависит от того, насколько искусно преподаватель сочетает эти элементы, избегая излишней долготы работы над каждым из них, что может привести к потере внимания. Длительная работа над каждым элементом также может привести к ослаблению внимания, поэтому важно поддерживать интерес учащихся, удерживая их активность и вовлеченность в урок.

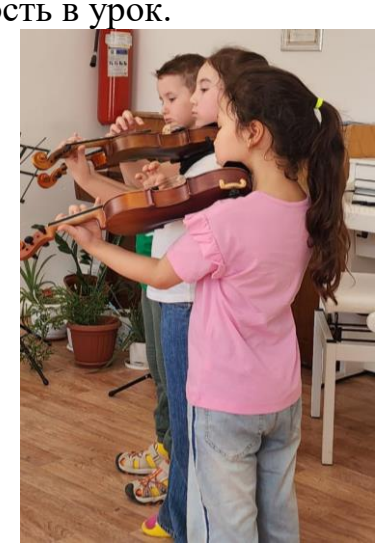


Рис. 1. Преподаватель Ауесова Л.М. с учениками на занятии по скрипке, Актюбинский музыкальный колледж им. А. Жубанова и ДМШ №1 г. Актобе

С учетом того, что длительность занятий с малышами ограничена, важно поддерживать высокий темп урока, обеспечивая движение и предотвращая пассивный отдых. Этот подход облегчит сохранение внимания детей и обеспечит эффективность занятий, даже если они длительны.

На начальном этапе важным является развитие базовых навыков: правильной постановки рук, контроля над смычком и точной интонации. Основные методы включают:

1. Постановку рук и корпуса:

- Правильная постановка левой руки позволяет избежать зажимов и улучшает качество звука. Основное внимание уделяется размещению пальцев на грифе.
- Постановка правой руки на смычке требует акцента на расслаблении кисти и плавности движений.

2. Упражнения для развития растяжки пальцев: Использование этюдов и упражнений на пианиссимо помогает развить гибкость и независимость пальцев.

3. Изучение штрихов: Основное внимание уделяется легато, деташе и стаккато. Эти штрихи формируют основы владения смычком. Легато помогает развивать плавность звучания. Деташе тренирует четкость в смене нот. Арпеджио и гаммы способствуют укреплению пальцев и координации движений. Например, работа с открытыми струнами позволяет сосредоточиться на звукоизвлечении.

4. Отработка интонации: Использование коротких музыкальных фраз с акцентом на точность звучания каждой ноты. Этюды и упражнения на интервалы

помогают ученикам научиться правильно "слышать" каждую ноту. Практика с аккомпанементом или метрономом улучшает чувство ритма и музыкального восприятия.

Эти аспекты должны изучаться последовательно, с акцентом на повторение и закрепление навыков [5,30].

Эти элементы закладывают фундамент, необходимый для более сложных технических приемов, таких как двойные ноты, трель и аккорды.

Уроки по специальности скрипка – занятия индивидуальные, однако практика работы с начинающими свидетельствует о целесообразности присутствия на отдельных уроках нескольких учеников. Показывая какой–либо навык одному ученику, педагог одновременно обращается к другому, чтобы тот внимательно послушал, посмотрел и затем выполнил то же самое. Соревнуясь на каждом уроке, оба ученика значительно охотнее и быстрее всё усваивают. При таких уроках педагогу предоставляется возможность в некоторых случаях воздействовать на одного ученика опосредованно через другого, т.е. эффективно используются технологии сотрудничества и Диалог культур.

Для повышения эффективности обучения рекомендуется:

- Использовать сочетание индивидуальных и групповых занятий. Это позволяет учащимся получать персонализированные инструкции, а также участвовать в коллективном музицировании.
- Применять системный подход: последовательное изучение техники, закрепление навыков через повторение и контроль прогресса.
- Включать игровые элементы и мотивационные задания, что делает процесс обучения более увлекательным для детей. Например, игры на слуховое восприятие или конкурсы на точность звукоизвлечения.
- Система целеполагания: Разделение учебного процесса на короткие этапы с достижимыми целями (например, выучить простую мелодию или освоить гамму) помогает мотивировать учеников.

Поэтому в последнее время стала набирать силу тенденция переходить к коллективным и групповым формам обучения игре на скрипке. Дети по своей сущности коллективисты, и приобщать к музыке их надо через коллективные формы музицирования. Когда выучиваем движения под польку или вальс, как с одним ребёнком это проделать? А когда 5–6 человек одновременно начинают двигаться, они учатся, наблюдая друг за другом, и с самого начала попадают под общий ритм, который является основой музыки. Дети осваивают длительности нот, их ритмическое чередование сначала ногами, руками, туловищем, а затем и сознанием. Также обстоит дело и с развитием слуха. Очень удобно заниматься коллективным поднятием и опусканием рук, отрабатывать более крупные движения в виде гимнастических упражнений для выработки устойчивых ощущений свободы и гибкости в мышцах. Но когда начинаются тонкие корректирующие действия – держание смычка, постановка пальцев, целесообразно перейти к индивидуальным занятиям. Обычно это происходит когда слух детей достаточно подготовлен к восприятию простейших скрипичных песенок, ручки готовы держать скрипку и смычок. Чем старше возраст детей, тем больше времени уделяется индивидуальным занятиям.

Современные подходы к обучению включают использование технологий, таких как:

1. Интерактивные приложения и обучающие видео: это помогает учащимся практиковаться дома в удобное время. Обучающие приложения, такие как YouTube, Simply Violin и другие, позволяют ученикам практиковаться дома, повторяя уроки в удобное время. Программы записи и анализа звука помогают ученикам видеть прогресс.
2. Онлайн-платформы для совместного обучения: они позволяют проводить уроки с педагогами из разных регионов, а также обмениваться опытом между учащимися. Современные платформы, такие как Zoom или Google Meet, дают возможность заниматься с педагогами из любой точки мира.
3. Технологии записи и анализа: использование видео для анализа движений и работы со смычком помогает быстрее исправлять ошибки [6,78].
4. Интеграция мультимедиа: Использование видеоматериалов, интерактивных тренажеров и виртуальной реальности делает процесс обучения более увлекательным.

Наша педагогическая практика показывает, что не бывает двух одинаковых учеников. У каждого из них есть свой характер, своя манера поведения, каждый по-своему реагирует на одно и то же замечание. Одни легко и быстро справляются с предлагаемым заданием, другие требуют более продолжительного времени для усвоения материала. Для более успешного обучения ученика и оказания влияния на его эстетическое и моральное формирование, необходимо знать его индивидуальные особенности. На основании своих наблюдений педагогами ДМШ №1 разработаны индивидуальные планы работы с каждым учеником и, учитывая возможности ребёнка, постепенно добиваются выполнения поставленных задач, наблюдая при этом, какие методические приёмы дают лучшие результаты. Так постепенно складывается индивидуальный подход к каждому ученику и определяется методика воспитания необходимых навыков. Очень важно, начиная работу с детьми 5-6 летнего возраста, сделать родителей соучастниками педагогического процесса. А.Д. Артоболевская писала: «Радостным трудом для самих родителей должно быть то время, которое они будут отдавать музыкальным занятиям. Семья может и должна стать первой ступенью художественного воспитания».

Правильные взаимоотношения педагога с родителями – одно из необходимых условий успешного обучения ребёнка. В нашей школе большую роль отводят родителям, которые обязательно присутствуют на уроках и помогают в домашних занятиях. Чем выше уровень заинтересованности старших и их любви к детям, тем выше результат. Шестилетний ребёнок не может самостоятельно заниматься дома скрипкой, тем более, когда все дети вокруг веселятся и играют. И мы доводим до родителей информацию о том, что без терпения и воли, без вкладывания сил в занятия, невозможно поддерживать интерес ребёнка к урокам. Даже простое внимание, похвала и поддержка с их стороны имеют большое значение.

Для организации правильных и плодотворных домашних занятий, для родителей нами разработаны следующие рекомендации:

- Создать в семье атмосферу уважения к любой хорошей музыке (инструментальной, симфонической, оперной, народной). Музыка должна звучать негромко, как фон повседневной жизни и можно выбирать её в зависимости от настроения. Для спокойных занятий хорошо подходят Времена года А. Вивальди, симфонии И. Гайдна и А. Моцарта. Для поднятия духа – Л. Бетховен или Славянские танцы А. Дворжака. Все зависит от индивидуального восприятия и имеющихся в доме записей.

- Давать ребенку прослушивать несколько раз в день произведения, которые он разучивает (или будет разучивать в будущем). Найти записи некоторых произведений несложно, а которых нет на диске, можно попросить наиграть и записать педагогу с концертмейстером.

- Присутствовать на всех уроках ребенка, пытаться разобраться в материале, над которым работает педагог. Если родители совсем далеки от музыки, предлагаем им поучиться вместе с ребёнком или взять несколько частных уроков игры на скрипке. Совместное чтение книг о музыке, посещение концертов, просмотр музыкальных телепередач, фестивалей, конкурсов помогает в занятиях с малышом дома, ведь малыши энергетически тесно связаны с родителями, особенно с матерью, и подсознательно будут «считывать» усвоенную мамой информацию, что сделает процесс усвоения материала ярче и активнее.

Организация домашних занятий лежит на родителях. Главное здесь - заинтересовать малыша и помнить, что маленьким детям трудно концентрироваться на длительное время. Поэтому ежедневная подготовка к уроку должна состоять не из одного занятия, которое длится полчаса-час, а из нескольких мини-уроков по 7-15 минут, где основное внимание необходимо уделять правильному положению инструмента и извлечению красивого звука.

Всё это создаёт условия для успешного развития музыкальных способностей и творческого потенциала обучающихся. Каждый ребёнок обретает право и реальную возможность расти и постигать мир. Наша работа отличается новизной, актуальностью, практической ценностью. Преподаватели струнного отделения ДМШ №1 стремятся быть в числе лидеров в сфере образовательных услуг г.Актобе и региона в обеспечении развития творческого потенциала личности на основе креативной образовательной среды.

Рис. 2 Малый скрипичный ансамбль «Рондо», ДМШ №1 г. Актобе

Начальный этап обучения игре на скрипке играет решающую роль в становлении молодого музыканта. Комплексный подход, включающий традиционные и современные методы, помогает учащимся быстрее овладеть техникой и развить музыкальные способности.

Эффективное использование методических рекомендаций, технологических новшеств и индивидуального подхода обеспечивает высокий уровень обучения и стимулирует интерес к инструменту.

Список литературы

1. Шальман С. Я буду скрипачом. 33 беседы с юным музыкантом. Л.: Советский композитор, Ленинградское отделение, 1984. 155 с.
2. Берлянчик М. Основы воспитания начинающего скрипача. Мышление, технология, творчество. Лань, Санкт-Петербург, 2000. 256 с.
3. Власенко В. Основные подходы к формированию музыкально-информационной культуры учащихся в учреждениях дополнительного образования. Статья из интернета, 2011.
4. Виноградов Л. Развитие музыкальных способностей у дошкольников. Материалы научно-практической конференции, 2006.
5. Горюнова Л., Школяр Л. Развитие художественно-образного мышления детей на уроках музыки. Музыка в школе, 1991. 33 с.
6. Костина Э. Модернизация музыкального образования дошкольников: теоретические основы и педагогическая технология. Материалы межрегиональной конференции, 2005.

Ураевская Галина Михайловна

Преподаватель по классу баяна, аккордеона

ГККП «Детская музыкальная школа №3

им. Е.Серкебаева» акимата города Астаны

galina.accord@mail.ru

Основные этапы ансамблевого музицирования в классе аккордеона

Аннотация: В данной статье рассматривается вопросы формирования и развития навыка ансамблевого музицирования в классе аккордеона. Автор детально рассматривает основные этапы формирования и развития данного навыка, призывая активно привлекать учащихся музыкальных школ к совместной музыкальной деятельности.

Ключевые слова: ансамбль, ансамблевое музицирование, политембровый ансамбль, пьеса, коллектив.

Особое внимание в процессе музыкального обучения необходимо уделять развитию музыкальных способностей ученика – слуха, ритма, музыкальной памяти. Данная проблема обучения является доминирующей, так как успешное развитие музыкальных способностей обеспечивает осознание учащимися особенностей музыкального языка, что является основой для формирования музыкального вкуса, интересов, эстетических потребностей детей, а также позволит учащимся более активно проявлять себя в различных видах музыкальной деятельности. Активному развитию музыкальных способностей учащихся способствует участие ребенка в коллективном творчестве. Игра в ансамбле способствует активизации одновременно различных видов слуха (звуковысотного, мелодического, ритмического, ладово-гармонического, тембро-динамического, внутреннего), а также развитию музыкально-ритмического чувства.

Параллельно с развитием специфических музыкальных навыков коллективная музыкальная деятельность способствует развитию музыкальной памяти, концентрации внимания. Участие ребенка в ансамбле способствует повышению мотивации к занятиям музыки, а также содействует коммуникативному развитию учащихся

Процесс формирования и развития навыков ансамблевой игры в классе аккордеона условно можно разделить на несколько этапов, первым из которых является этап ознакомления начинающего аккордеониста с основами ансамблевой игры, относящийся к самому раннему периоду обучения. Многие педагоги-музыканты (Б.Барток, Д.Кабалевский, Г.Нейгауз) утверждали, что привлекать детей к игре в ансамбле нужно как можно раньше, буквально «с первых шагов в музыке» [1, 86].

Приступать к освоению навыков ансамблевой игры можно тогда, когда ученик научился уверенно извлекать на аккордеоне один, два звука отдельно каждой рукой. Самой комфортной и доступной на данном этапе обучения формой совместного музицирования является ансамбль «учитель – ученик». Поддержка педагога поможет ребенку свободно освоить новый вид музицирования, а также позволит установить более тесные, дружеские и доверительные отношения с учеником, что очень важно на данном этапе обучения. На начальном этапе освоения навыков ансамблевой игры можно использовать пьесы из сборников Г.Бойцовой «Юный аккордеонист» 1 часть, В.Брызгалина «Я играю на баяне», В.Шрамко «Класс баянов, аккордеонов» (хрестоматия для 1 – 3 классов) [2, 3, 4]. В данных сборниках представлены пьесы для дуэта педагога и ученика, которые выстроены по принципу от простого к сложному. Сборники включают в себя также пьесы, ориентированные на самый ранний период игры в ансамбле, в которых партия ученика ограничивается исполнением одной или двух нот (правой или левой рукой), в то время как педагог исполняет мелодию. Постепенно задачу можно усложнять, предлагая ученику исполнять свою партию двумя руками одновременно. Участие в данном ансамбле не будет для ученика затруднительным, в то время как звучание пьесы, не смотря на простоту исполнения, увлечет ребенка.

На данном этапе ансамблевого музицирования полезно также играть в дуэте с педагогом простейшие ритмизованные мелодии, построенные также на одной, двух нотах, например, «Андрей-воробей», «Кошкин дом», «Два кота» и т.д. Исполнение изученных пьес под аккомпанемент педагога разнообразит мелодию и позволит ученику услышать новое, более интересное звучание этих пьес.

Исполнять партию ученику необходимо мягким туше – нажимом, сразу распределив смену меха. Аппликатура, указанная в примере может менятся по желанию исполнителя. Важно, чтобы ученик играл спокойно, мех вел ровно, мягко, без толчков и рывков.

На самом раннем этапе освоения навыка игры в ансамбле необходимо объяснить ученику, что отличительной особенностью коллективного музицирования является синхронность музыкального исполнения, которая и обеспечивает новое качество звучания музыки. Незаметное в сольном исполнении небольшое изменение темпа или незначительное отклонение от ритма при совместной игре может нарушить синхронность, что искажает звучание, исполняемой в ансамбле. Для формирования и развития навыка синхронности исполнения на начальном этапе ансамблевого музицирования важно подобрать соответствующий нотный материал, основывающийся на четком дуольном, четырехдольном ритме, а позднее и трехдольном размере. Выработка синхронности в процессе ансамблевой игры поможет юному музыканту при сольном исполнении преодолевать темповые неровности, вялость или излишнюю жесткость ритма.

Ученик должен научиться начинать и заканчивать пьесу одновременно с партнером, соблюдать единый характер звучания исполняемой ансамблем музыки, темп, штрихи, а также динамические оттенки.

Как правило, совместное практическое музицирование доставляет детям большое удовольствие, что на данном этапе обучения способствует повышению интереса ученика к обучению игре на аккордеоне, так как позволяет ему почувствовать себя активным соучастником занимательного творческого процесса, повышая его самооценку и побуждая его к дальнейшей музыкальной деятельности.

Важно, чтобы ученик в процессе музицирования не чувствовал себя беспомощным, а получал удовольствие от полученного результата, тогда он будет испытывать повышенный интерес к занятиям музыкой. Необходимо создать творческую атмосферу для более эффективного, смелого, открытого самовыражения ученика, поэтому открытая критика, какое-либо психологическое давление со стороны педагога на начальном этапе обучения недопустимы.

Следует отметить, что ученик, исполняя несложный музыкальный текст, опирается в основном на свои слуховые ощущения, он прислушивается к игре педагога, контролирует свою мелодию, что значительно повышает активность работы слуха. Необходимость играть ритмично, соблюдая синхронность исполнения, способствует развитию чувства ритма учащегося. Таким образом, освоение навыков ансамблевой игры на начальном этапе обучения способствует

не только повышению интереса учащегося к обучению игре на аккордеоне, но также содействует активному формированию и развитию специфических музыкальных способностей учащегося.

Навыки, приобретенные на данном этапе обучения, следует постепенно развивать, путем усложнения теоретического и практического материала. Все боле популярным видом ансамблевой игры становится использование при исполнении пьес в дуэте с учеником записи виртуального оркестра. Подобное исполнение усложняет исполнительскую задачу, так как требует определенного навыка игры под запись, поскольку в отличие от «живого» исполнения педагога записанная музыка не станет подстраиваться под игру ученика в случае ошибки или потери текста, поэтому следует отработать очень стабильно текст, выучить его без единой ошибки и остановки. Игра с подобным автоаккомпанементом ученикам, как правило, очень интересна, так как, исполнение музыки с виртуальным сопровождением, предоставляет ребенку возможность ощутить себя в роли солиста оркестра. Мелодия, которая без звучания оркестра прозвучала бы вполне обычно, в данном варианте прозвучит гораздо эффектнее и ярче.

Исполнительское искусство с использованием записанного сопровождения в наше время очень распространено, к данной разновидности музицирования обращаются такие популярные эстрадные музыканты как Петр Дранга, дуэт «Баян Микс», выступления, которых можно часто увидеть с экранов телевизора, в интернете, чем исполнителей академического направления. Знакомство со звучанием баяна, аккордеона современные дети сегодня происходит именно благодаря активной исполнительской деятельности этих музыкантов. Выступления исполнителей академического или традиционного направления игры на баяне, аккордеоне, в наше время можно услышать, как правило, преимущественно на специализированных музыкальных каналах таких как «Культура», которыми семьи, далекие от профессионального музыкального искусства, интересуются крайне редко. Знакомить ребенка с примерами художественной культуры является задачей педагогов музыкальной школы, но на данном этапе обучения необходимо поддержать заинтересованность и увлеченность ученика, поэтому, полезно использовать в обучении и данные виды музицирования.

Необходимо, чтобы партия ученика была технически доступной, а также интересной в содержательном плане, для этого мы рекомендуем дуэты баянистов, аккордеонистов, представленные в сборниках Романа Бажилина «Сборник для ансамбля аккордеонистов» [5], а также сочинения и других современных композиторов-баянистов (Г.Беляева, Л.Лохина) из сборника «Играем с оркестром» [6]. Пьесы, представленные в данных сборниках разнообразны как по художественному содержанию, а также техническим требованиям.

Программные пьесы, написанные специально для учащихся младших классов («На лужайке», «Солнечный зайчик», Г.Беляев «Зайчик – побегайчик», «Мышка-норушка» из сюиты «Теремок») позволяют развивать творческое воображение, образность мышления юных исполнителей. К нотным сборникам

прилагаются компакт диски с записью «минусовок» и «плюсовок», предложенные нескольких темповых вариантах, что в ходе учебного процесса позволит осваивать пьесы сначала медленно, затем чуть подвижнее и совсем скоро. Игра ученика в дуэте с педагогом в сопровождении виртуального оркестра направлена на развитие музыкальных, творческих и исполнительских навыков учащегося, которое осуществляется в процессе увлекательной, активной музыкально-практической деятельности. Следующий этап развития навыков ансамблевого музицирования осуществляется путем постепенного увеличения состава исполнителей. На данном этапе обучения развивать навыки ансамблевого музицирования учащихся следует в составе трио, квартетов баянистов, аккордеонистов. Играть в дуэте, прислушиваться к одному партнеру легче, чем к двум и более, а играть с педагогом гораздо комфортнее, чем в ансамбле с другими учащимися. Контролировать темп, метроритм, характер произведения учащимся приходится самостоятельно, без активного участия педагога.

В старших классах развитие навыков коллективного музицирования учащихся полезно продолжать в составе политембрового[25] ансамбля. На данном этапе обучения участники коллектива должны владеть определенными исполнительскими навыками, необходимыми для решения художественных и технических задач при игре в составе политеброва ансамбля.

Учащиеся не только применяют навыки ансамблевой игры, приобретенные ранее на предыдущих этапах обучения, но и продолжают совершенствовать свои творческие и исполнительские способности. Привлечение в ансамбль баянистов, аккордеонистов струнных, ударных и других групп инструментов тембрально дополняет и обогащает звучание баяна, аккордеона, что значительно преображает звучание коллектива, это позволяет стимулировать интерес старшеклассников к дальнейшему обучению игре на аккордеоне, способствует активному развитию навыков ансамблевой игры уже на качественно новом уровне исполнительской игры. Интерес к участию в политембровом ансамбле возрастает во многом благодаря появлению нового необычного, более красочного и темброво разнообразного звучания музыки, которое достигается в процессе подобного музицирования.

Успешность звучания коллектива во многом зависит от качества исполняемого репертуара, поэтому проблема обновления нотной учебной литературы, призванной содействовать улучшению качества учебного процесса всегда является актуальной. Репертуар детского учебного коллектива должен отвечать эстетическим требованиям учащихся, а также соответствовать исполнительским навыкам учащихся, быть технически доступным, понятным детскому восприятию и мышлению. Поэтому, руководители детских коллективов создают собственные обработки и переложения интересных пьес,

---

[25] Политембровый ансамбль – разновидность ансамбля, сочетающая различные тембры инструментов, к таким ансамблям, например, относятся струнных и духовых инструментов и т.д.

которые помогут расширить, дополнить и разнообразить традиционный учебный репертуар. Исполнение интересных и оригинальных произведений не только повысит качественный уровень обучения, интерес учащихся к игре на музыкальных инструментах, но также позволит учащимся полноценно реализовать свои творческие потребности.

При подборе репертуара можно использовать сборники В.Брызгалина «Радостное музицирование», в которых представлено множество оригинальных транскрипций, аранжировок современных авторов, ориентированных на учебные исполнительские составы. Дополнять и обновлять имеющийся репертуар может и сам педагог, создавая собственные переложения, обработки и инструментовки.

Исполнительский состав любого учебного коллектива постоянно варьируется, увеличивается и дополняется новыми инструментами, так как на смену выпускникам приходят другие учащиеся. Развитие навыков коллективного музицирования аккордеонистов очень полезно продолжать в классе оркестра народных инструментов, это позволит значительно расширить музыкальный кругозор учащихся и получить неоценимый опыт участия в концертно-конкурсной деятельности в составе большого творческого коллектива, приобрести уверенность в собственных силах, развивать исполнительские навыки.

Очень важно, что при участии в коллективном творчестве проявляется действие одной из важнейших социально-психологических функций музыкального искусства – коммуникативной. Роль общения в ансамбле возрастает до уровня духовных, личностных взаимоотношений. Помимо развития профессиональных музыкальных умений и навыков, игра в ансамбле учит понимать партнера, прислушиваться к нему. Игра в ансамбле сближает учащихся, развивает чувство взаимопонимания и взаимной поддержки. Коллективное творчество создает условия для конструктивного, созидательного, культурного, успешного общения. Опыт коллективного взаимодействия в музицировании, обсуждении содержания произведений и оценке полученных результатов способствует развитию коммуникативных способностей учащихся.

Участвуя в ансамбле, учащиеся привыкают к коллективному труду, к чувству общей ответственности, учатся подчинять свое музыкальное исполнение достижению общей цели. Также коллективное музицирование помогает в преодолении многих психологических возрастных комплексов, учит определенной этике, позитивному общению, повышает самооценку учащихся, развивает самоконтроль, организованность и дисциплинированность. Поэтому, необходимо как можно раньше привлекать к совместной деятельности всех учащихся без исключения, независимо от их музыкальных способностей и задатков и развивать их на протяжении всего периода обучения в классе аккордеона при помощи ансамблевого музицирования.

Список литературы

1. Пуриц И.Г. Методические статьи по обучению на баяне. М.: Композитор, 2001. 222 с.
2. Бойцова Г.В. Юный аккордеонист, 1 часть. М.: Музыка, 2008. 76 с.
3. Брызгалина В.С. Я играю на баяне. Курган: Мир нот. 1995. 90 с.
4. Шрамко В. Класс баянов, аккордеонов. СПб.: Композитор, 2005. 80с.
5. Бажилин Р.Н. Музыка для всех. Сборник для ансамбля аккордеонистов. Учебно-методическое пособие. Ростов н/Д.: ИД Катанского, 2021. 84 с.
6. Играем с оркестром: концертный репертуар для баяна (аккордеона) в сопровождении виртуального оркестра (ред. В.Ушенин). Ростов н/Д.: Феникс, 2012. 67 с.

Али Алина Алиевна
Преподаватель по классу скрипки
Детская школа искусств имени Казангапа
Казахстан,г.Актобе
Lina.ermekbaeva@mail.ru

Ермекбаев Али Акбергенович
Ассоциированный профессор
Актюбинский Региональный университет им.К.Жубанова
Казахстан,г.Актобе

Музыкальная педагогика в контексте использований современных образовательных технологий в обучении детей

Аннотация: Сегодня современное общество трактует свои правила реализации системы образования. Важная роль в новом переосмыслении образования играют образовательные технологии. Образовательные технологии актуальны на сегодняшний день, их значимость высока для политики государства и её экономики, так как интеллектуально- развитые специалисты востребованы, составляют оплот государства, идут в ногу со временем, в мир информационных изменений. В музыкальном образовании, а именно в обучении детей, использование образовательных технологий позволит повысить интерес к музыке, понять смысл произведений великих композиторов, поднять творческий потенциал к сочинительству, созданию нового материала, т.е. активизировать познавательную деятельность. Всё это даёт мощный толчок для развития музыкально-творческих способностей, индивидуальности, самодисциплины.

Ключевые слова: педагогические технологии, образование, творческая активность, процесс, взаимодействие, инновации, эффективность обучения.

В мире инновационного прогресса, использование многочисленных приложений и интернет ресурсов, система образования претерпевает изменения. Важная роль в новом переосмыслении образования играют образовательные технологии. Актуальность современных образовательных технологий сегодня является востребованным оплотом не только в образовании, но и в развитии экономических и политических сфер в государстве. Для эффективности образовательных процессов, возникает необходимость использования новых технологий с целью улучшения качества обучения не только студентов, но и детей.

Традиционное образование в современном мире устаревает, нынешнее время требует кардинальных перемен в сфере педагогических технологий, а именно их внедрений в образовательный процесс. Термины «образовательные технологии», «педагогическая технология» появились в научных трудах сравнительно недавно, разные авторы трактуют эти понятия по-своему. (Б.Т.Лихачев, В.П.Беспалько, С.Сполдинг, В.В. Сериков, В.М.Монахов, М.В.Кларин, И.Я.Лернср, П.И.Пидкасистый, и другие ученые-исследователи.[7; 3].

Процесс информатизации образования в настоящее время находится в стадии интенсивного роста. Новые информационные технологии, возникающие как следствие общего процесса информатизации общества, находят все больше применение в образовательном процессе при преподавании различных дисциплин [6].

Слово «технология» пришло в педагогику из промышленного производства, которое обозначает процесс изготовлении продукции наиболее эффективным и экономичным образом. Массовое внедрение педагогических технологий исследователи относят в началу 60-х годов и связывают его с реформированием вначале американской, а затем европейской школы. В наиболее известным авторам современных педагогических технологий относят Дж.Кэролл, Б.Блумм, Д.Брунер, Д.Хамблин и др. [1].

К настоящему моменту зарубежной и отечественной научной литературе свыше трехсот определений данного понятия:

- Б.Т.Лихачев считал что педагогическая образовательная технология это сочетание психологических и педагогических задач, применимых путем использования различных методов и форм обучения [2];
- В.Ф.Башарин предлагал включить в учебный процесс тестирования, анкетирования, и проверки для полного раскрытия содержаний знаний и назывл его педагогической технологией [10];
- Л.Г.Семушина определяла педагогическую технологию системой эффективных методов и форм обучения, которая обеспечит достижению целей [10];

А.К. Колеченко выявляет ряд принципов основания современных педагогических технологий в книге «Энциклопедия педагогических технологий», где выдвинуты самые эффективные принципы:

- воспитания;

- развития;
- успешности;
- обратной связи;
- повторения;
- минимум напряжения;
- активации учащихся;
- ориентации на зону ближайшего развития;
- объединения педагогов и учащихся для достижения единой цели.

Для реализации познавательной и творческой активности школьника в учебном процессе используются современные образовательные технологии, дающие возможность повышать качество образования, более эффективно использовать учебное время и снижать долю репродуктивной деятельности учащихся за счет снижения времени, отведенного на выполнение домашнего задания. В школе представлен широкий спектр образовательных педагогических технологий, которые применяются в учебном процессе. Современные образовательные технологии взаимосвязаны, взаимообусловлены и составляют определенную дидактическую систему, направленную на воспитание таких ценностей как открытость, честность, доброжелательность, сопереживание, взаимопомощь и обеспечивающую образовательные потребности каждого ученика в соответствии с его индивидуальными особенностями [4].

В научной литературе выделяют несколько классификаций образовательных технологий – В.Г. Гульчевской, В. Т. Фоменко, Т.Н. Шамовой и Т.М. Давыденко и др.

Мы с вами рассмотрим самые востребованные технологии, часто применяемые многими педагогами, и изученные исследователями.

1. Проблемное обучение

Данная технология направленна на развитие креативного и критического мышления учащихся в организованной педагогом ситуации. Цель умение анализировать и принимать самостоятельные решения учащимися в различных сложных ситуациях, где улучшаются мыслительные процессы, требуется быстрый поиск решений, умение различать и суммировать ситуацию, здраво мыслить если ситуация того требует.

2. Исследовательская работа входит в число образовательных технологий. Благодаря исследованию, учащиеся обрабатывают полученную информацию, апробируют ее, суммируют и обобщают и после делают собственные выводы. Суть работы в сопоставлений данных первоисточников, их творческом анализе и производимых на его основании новых выводов.

Под исследовательской деятельностью в целом понимается такая форма организации работы, которая связана с решением учащимися исследовательской задачи с неизвестным заранее решением [8]. В рамках исследовательского подхода обучение ведётся с опорой на непосредственный опыт учащихся, его расширение в ходе поисковой, исследовательской деятельности, активного освоения мира

3. Игровые технологии

Наибольший интерес, в образовательном процессе, представляют игровые технологии, которые связаны с игровой формой взаимодействия педагога и учащихся через реализацию определенного сюжета (игры, сказки, спектакли, деловое общение).

При этом образовательные задачи включаются в содержание игры. В образовательном процессе используют занимательные, театрализованные, деловые, ролевые, компьютерные игры. Разработкой теории игры, ее методологических основ, выяснением ее социальной природы, значения для развития обучаемого в отечественной педагогике занимались Л. С. Выготский, А.Н. Леонтьев, Д.Б. Эльконин и др. [1].

Игровые технологии выполняют особую роль в учебно-воспитательном процессе, способствующие созданию положительной, легкой атмосферы, и выполняют следующие функции:

- правильно организованная с учётом специфики материала игра тренирует память, помогает учащимся выработать речевые умения и навыки;
- игра стимулирует умственную деятельность учащихся, развивает внимание и познавательный интерес к предмету;
- игра - один из приёмов преодоления пассивности учеников.

4. Обучение в сотрудничестве направленно на успешное взаимодействие субъектов в обучении. Это одна из технологий в основу которой входят личностно- ориентированные принципы обучения, это:

- взаимодействие между участниками учебного процесса;
- возложение и распределение ролей в группе;
- совместная деятельность в группе;
- общая оценка работы группы.

5.Информационно-коммуникационные технологии (ИКТ) – это применение всех инновационных новшеств техники в учебном процессе, для достижения эффективного результата обучения. Сегодня использование ИКТ это осознанная необходимость современного урока, без которых уже не интересен урок [5].

- Целью педагога, организовать, смоделировать ход урока с использованием ИКТ, не переусердствовать с техникой, не перегрузить учащихся лишней информацией. Научить применять полученные знания в практической деятельности, адптировать личность к меняющимся условиям труда и жизни.

6.Технология здоровьесбережения, направленны на обеспечение здоровой обстановки на уроках. Научить правильно организовать свою деятельность, время выполнений заданий, правильно распределять силы, воспитать культуру здоровья, научить заботиться о собственном здоровье, и оказывать помощь в экстренных ситуациях. Технологии здоровьесбережения обеспечивать учебный процесс без вреда здоровью. Любая технология содержит свой комплекс методов и форм обучения, можно назвать «комплекс», который направлен на безопасность здоровью учащихся.

Под современными образовательными технологиями, понимается упорядоченная совокупность действий, операций и процедур, инструментально обеспечивающих достижение прогнозируемого результата в изменяющихся условиях педагогического процесса [9].

Педагогическое мастерство основано на единстве знаний и умений, соответствующих современному уровню развития науки, техники и их продукта – информационных технологий.

В настоящее время необходимо умение получать информацию из разных источников, пользоваться ей и создавать ее самостоятельно. Широкое использование ИКТ открывает для педагога новые возможности в преподавании своего предмета, а также в значительной степени облегчают его работу, повышают эффективность обучения, позволяют улучшить качество преподавания.

Список литературы

1. Бершадский М. Дидактические возможности основания образовательной технологии / М.Е. Бершадский, В.В. Гузеев. М.: Август-Принт, 2003. 256 с.
2. Беспалько В. Слагаемые педагогической технологии / В. Беспалько. М.:Педагогика. 1989. 192 с.
3. Беспалько В. Процесс обучения, управляемый компьютером / В.П. Беспалько // Народное образование, 2017. №5. С. 61-71.
4. Ермекбаев А. Формирование и развитие творческих способностей школьников в условии интеграции различных видов искусств /А.А.Ермекбаев // Современный ученый. Белгород, 2017. №4. С. 52-56.
5. Жебровская О. Игровые методы обучения в системе постдипломного образования учителей: автореф. дис. канд. пед. наук. Санкт-Петербург, 2000. 19с.
6. Информационные технологии : учебник / под ред. В.В. Трофимова. М.: Изд-во «ЮрайТ»; ИД «ЮрайТ», 2011. 624 с.
7. Лернер И. Дидактические основы методов обучения / И.Я. Лернер. М.: Педагогика, 1981. 186 с.
8. Музыкальная психология и психология музыкального образования. Теория и практика: учеб. для студентов муз. фак. учреждений высш. пед. проф. образования / [Э. Б. Абдуллин и др.]; под ред. Г. М. Цыпина. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Академия, 2011. 383 с.
9. Музыкальное образование в Казахстане: учеб. пособие для студ. выс.учеб.завед. Вып.1. / Сост. Р.Р. Джердималиева, А.А. Момбек, З.Р. Ахметова.
10. Семушина Л., Ярошенко Н. Содержание и технологии обучения в средних специальных учебных заведениях: учеб. пособие для преп. учреждений сред. проф. образования. М.: Мастерство, 2001. 272 с.

Беликина Светлана Егоровна
преподаватель фортепиано категории
«педагог-исследователь», психолог КГКП «ДМШ г. Алтай»
Казахстан, г. Алтай
oxmol@mail.ru

Методические рекомендации по преодолению тревожности в предконцертный период для учащихся и педагогов ДМШ

Аннотация: Статья является практическим руководством психологического сопровождения активной исполнительской практики одаренного учащегося-музыканта педагогом. В ней раскрыты эффективные методы снижения предконцертной тревожности и перевода ее в положительное сценическое волнение.

Ключевые слова: предпрофессиональное музыкальное образование, сценическая практика учащегося-музыканта, преодоление предконцертного страха, психологическая поддержка.

Одним из ведуших методов современной педагогики является проблемный метод, требующий от учащихся развития умения справляться с встающими на пути обучения проблемами. В музыкальном предпрофессиональном образовании главной проблемой является страх перед публичным выступлением. Для оказания помощи учащимся в стрессовые периоды подготовки и публичного выступления требуется психологическое сопровождение.

Всю работу над произведением можно условно разделить на несколько этапов. Последний из них – предконцертный период. Этот период является самым ответственным во всей работе над концертной программой. И от того, какие задачи будут поставлены перед учеником в этот период, зависит качество исполняемой им программы на эстраде.

Характерная черта предконцертного периода – это исполнения для слушателя. Исполнитель должен услышать отклик, участие слушателя, его сопереживание. Убедительное исполнение рождается из адекватного понимания учеником произведения и яркого, умного исполнения, его умения заинтересовать, «захватить» зал.

Необходимо отметить некоторые негативные причины (в том числе и тревожность), влияющее на эстрадное выступление и способы их устранения: мышечное напряжение; сверхконтроль

При состоянии тревожности появляется мышечное напряжение, которое мешает сосредоточиться на собственно исполнении произведения. Для этого учащемуся необходимо:

1) Работая за инструментом, следить за свободой корпуса, рук, кистевой гибкости-подвижности. Играть с опорой, чувствовать клавиатуру, ощущать

контакт пальцев и клавиш. Технический аппарат должен быть послушен, пластичен, звучание инструмента полнозвучным, красочным.

2) Следить за собой не только в процессе работы за инструментом, но и в жизни: расслаблять мышцы, развивать в себе контроль для снятия напряжения.

3) При исполнении технически трудных фрагментов или произведений (аккордов, скачков), необходимо включать «контролер» для снятия напряжения, подбирать удобные моменты для отдыха.

Привычка к непрерывной самопроверке и борьбе с напряжением должна стать профессиональным навыком начинающего музыканта.

Рекомендации педагогу по преодолению мышечного напряжения у учащихся ДМШ:

1) Постоянно следить за посадкой ученика за инструментом, за свободой музыкального аппарата, гибкостью кисти, высотой плеч.

2) Приучать ученика к слуховому контролю и качеством звучания инструмента, по слуху определяя зажатость музыкального аппарата.

3) Если музыкальный аппарат учащегося напряжен, временно предложить отказаться от выразительности исполнения и направить внимание на освобождение.

4) В момент сильного эмоционального подъема (на кульминациях произведений) добиваться взаимодействия отдельных звеньев аппарата с клавиатурой, помочь найти опорные точки в произведениях и сосенты для отдыха рук.

5) Такие качества музыкального аппарата, как: Гибкость и пластичность; связь и взаимодействие всех участков технического аппарата при ведущих живых и активных пальцах; координация движения; целесообразность и экономия движения; управляемость аппарата, - помогут избавиться ему от мышечной зажатости игрового аппарата и преодолеть состояние тревожности на эстраде.

Необходимо отметить, что в каждом отдельном случае подход должен быть индивидуален.

«Сверхконтроль» и его устранение.

В музыкальном исполнительстве есть такой термин «сверхконтроль», обозначенный В. Бардосом, как неуверенность в знании текста, срывов в техническом исполнении, которые вызывают тревогу. В связи с обозначенным выше состоянием, необходимо преодоление «сверхконтроля», т.е. выработка произвольного, целенаправленного как в работе за инструментом, так и в повседневной жизни.

Для преодоления «сверхконтроля» учащемуся необходимо:

- Концентрировать внимание только на развитии художественного образа. Предельная сосредоточенность «выманит увлеченность», поможет сохранить самообладание на эстраде.

- Выработать у учащихся умение ставить перед собой задачи-действия, которые всегда должны привлекать к себе внимание начинающегося исполнителя и, тем самым, предотвратить опасный «сверхконтроль».

- Временно ввести «замещающие» представления, чтобы отвлечь внимание учащегося от неудачных фрагментов в произведениях. Так, технически сложный пассаж не подвергать лишнему контролю, а предложить послушать звучание инструмента, гармонии, мелодии. «Замещающие» представления придадут ему уверенность, выведут из сложного положения и помогут избавиться от ненужного «сверхконтроля» на эстраде.

Рекомендации педагогу по преодолению состояния тревожности учащегося в предконцертный период.

1. Концертная программа не должна превышать технических и музыкальных возможностей учащегося.
2. Программа должна быть выучена наизусть не менее, чем за две недели до исполнения на эстраде.
3. В предконцертный период прослушивайте программу в законченном виде, не останавливая учащегося. Только после прослушивания делайте замечания.
4. Создайте в классе «эстрадноподобную» ситуацию: педагог-слушатель, ученик-исполнитель. После прослушивания следует обсуждение.
5. Проводите коллективные занятия с учащимися своего класса с последующим анализом.
6. Не заостряйте внимания на мелких недочетах, уловите творческую инициативу, индивидуальность каждого начинающего исполнителя. Делайте замечания только по трактовке целого.
7. Вместе с учениками (не менее, чем за неделю до выступления) прослушивайте исполняемые или близкие по образу произведения в записи мастеров-исполнителей. Это поможет вдохновить молодых исполнителей и преодолеть состояние тревожности.
8. Запишите концертную программу на магнитофон, прослушивайте с учащимися, сделайте анализ, отмечая удачные и неудачные моменты в исполнении.
9. Создайте условия для более частых исполнений учащихся класса перед одноклассниками, в стенах ДМШ, в школах города.
10. За неделю перед экзаменами число выступлений необходимо сократить, мобилизую все духовные, физические силы для выступления на эстраде.
11. Дайте каждому учащемуся рекомендации в подборе методической, биографической, художественной литературы, которая помогает раскрыть музыкальный образ исполняемых произведений.
12. Перед выступлением убедите ученика в его подготовленности, возможности хорошо выступить, придайте ему уверенность в своих силах
13. Непосредственно перед эстрадным выступлением ученика поставьте задачу по раскрытию музыкальных образов (характера, звукоизвлечения, темпа и т.п.) исполняемых произведений.

Означенные выше рекомендации помогут снять излишнюю негативную тревожность и создать позитивное творческое волнение, обеспечить успешную самореализацию и социализацию личности учащегося-исполнителя ДМШ.

Список литературы

1. Баренбойм Л.Музыкальная педагогика и исполнительство. Л.,1974.
2. Бочкарев Л. Психологические аспекты подготовки музыкантов – исполнителей к концерту //Вопросы психологии. Труды ГМПИ им.Гнесеных. Вып.XIX., 1975
3. Бочкарев Л. Психология музыкальной деятельности. М., 1997.
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1988.
5. Петрушин В. Музыкальная психология. М., 1997.
6. Подуровский В., Суслова Н. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности. М., 2001.
7. Рогов Е. Настольная книга практического психолога. М., 1999.
8. Рубинштейн С. Основы общей психологии. Санкт-Петербург, 1999.
9. Цагарелли Ю. Индивидуальные особенности и профессиональные качества музыканта-исполнителя/ в кн. Психологические проблемы эффективности и качества труда. М.,1997.
10. Цыпин Г. Развитие учащегося-музыканта в процессе обучения игре на фортепиано. М., 1975.
11. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Л., 1974.

Бескровная Анна Владимировна
Преподаватель теоретических дисциплин КГУСМШИ
Казахстан, г. Караганда
beskrovnayaryaskova@mail.ru

Творческая деятельность педагога на уроках теоретического цикла и во внеурочной деятельности

Аннотация: Развитие творческого потенциала у детей одна из важнейших задач в преподавании сольфеджио и музыкальной литературы. Методы и задачи могут варьироваться, главное, чтобы дети на уроках научились свободно выражать свои мысли звуками, находить связь между предметами теоретического цикла и специальностью. Умение записать своё музыкальное сочинение- цель, к которой должен стремиться педагог, развивая творческие способности учащихся.

Ключевые слова: Творчество, музыка, развитие, методы, сочинение, актуальность, личность, инициатива, конкурс, воспитание.

В современном музыкальном воспитании проблема развития творческих способностей учащихся становится все более актуальной: темпы и успешность

социального прогресса во многом зависят от количества творчески развитых личностей, способных разрешать возникающие социальные и профессиональные проблемы нестандартно, инициативно, грамотно. Поэтому воспитание способности к творчеству должно стать ведущей задачей современного образования.

Атмосферу непринужденности на уроке помогают создать задания в игровой форме. Учащиеся, особенно младших классов, очень любят такие формы работы. Любое, даже самое сложное задание можно превратить в увлекательную игру, если учитель соответствующим образом сформулирует задачу.

В творческий процесс должны быть вовлечены все ученики без исключения, независимо от уровня способностей. Элементы творчества целесообразно включать в урок как можно раньше. У шести - семилетних детей необычайно богатое воображение, меньше развито чувство самокритичности, и поэтому они более свободно импровизируют, даже если их сочинение получается не совсем удачным.

На уроках слушания музыки я применяю разработку видео диктантов Татьяны Анатольевны Боровик (г.Екатеринбург). В начале урока мы с ребятами 1, 2 или 3 класса прослушиваем видео ролик с записью мелодии в виде ступеней определённой тональности. Затем дирижируем и поём нотами данную мелодию, запоминая её. Каждый из учеников по очереди подбирает эту мелодию на фортепиано и только потом дети записывают диктант в тетради. Задание выполняется с удовольствием, без напряжения. В результате прочно закрепляются теоретические и практические навыки.

Примеры творческих заданий в рамках освоения жанров.

1.Изменить ритмический рисунок данной мелодии в соответствии с указанным жанром и подобрать к ней аккомпанемент.

Перед выполнением задания педагог знакомит учеников с особенностями каждого жанра (песня, полька и вальс). Отличительные особенности – размер, ритм, тип фактуры. Данное творческое задание развивает у детей гармонический слух, память, логическое мышление. Также закрепляются теоретические знания на практике. Умение сочинять развивает фантазию и воображение.

2.Игра «Музыкальный лабиринт»

Условие задачи: Дано: «Нота «ми» является вершиной большой сексты (б.6), Её основание, совпадает с вершиной малой септимы (м.7), основание которой одновременно является основанием увеличенной кварты (ув.4) Задание. Определить вершину этого тритона». Ответ ре диез (dis).

В музыкально-теоретических задачах используются: условие, наличие данных, выстраивание логически оправданного хода решения через порядок действий и достижение правильного ответа. Эти упражнения позволяют на практике использовать не только отдельную тему, но и несколько тем сразу.

Данная форма усвоения теоретического материала хороша тем, что в качестве средства достижения конечного результата используется сам учебный материал. Учащийся оказывается в зависимости от уровня собственных знаний

теории, и в подобной ситуации ему разрешается восполнить пробелы, используя конспект или учебник.

3.Сочинение-стилизация. Данный вид заданий можно использовать в продвинутых группах или в курсе гармонии. Так как предполагается определённый «багаж» знаний по теории, сольфеджио и музыкальной литературе. Перед началом работы педагог знакомит учащихся с особенностями стиля того или иного композитора, анализируя произведения. Рассматриваются особенности мелодии, гармонии, фактуры, формы и т. д.

Сочинение-стилизация (Моцарт; Шопен).

4.Сочинение-импровизация. Свободное владение теоретическими знаниями и стремление выразить себя как начинающий композитор должно поощряться. Поэтому для талантливых детей можно предложить сочинение в свободном стиле. Жанр, форма, стиль (манера) произведения выбирается учеником самостоятельно. Со стороны педагога помощь и корректировка.

5.Задание на группировку. Очень часто вызывает затруднение именно этот вид заданий. Можно предложить ученикам записать ритмический рисунок к знакомым песням или мелодиям, предварительно простучать его и проанализировать.

Начиная от самых простых попевок, переходить к более сложным, постепенно усложняя ритмический рисунок заданий. Данный вид упражнений закрепляет на практике правильное оформление группировки длительностей. Например: «Скачут по дорожке жёлтые сапожки - это не сапожки Оленькины ножки», « Пахнут мёдом, пахнут мятой золотые вечера. Сели вечером ребята у весёлого костра».

Творческие задания могут быть как классными, так и домашними. Работы обязательно проверяются. Задания на уроке следует давать в игровой форме, это создаёт на уроке атмосферу непринуждённости. Главное вовремя похвалить ребёнка за сообразительность, слабые работы нужно оценивать тактично и осторожно, если задание вызывает неуверенность - лучше вообще не настаивать на его выполнении. Можно организовать коллективное обсуждение результатов творчества.

Одной из форм творческой деятельности являются интегрированные уроки. Так, в 2017 г. был проведен онлайн урок, посвящённый творчеству В.А. Моцарта. Задания, представленные на уроке, совмещали сольфеджио, гармонию и музыкальную литературу.

При подготовке к конкурсам и олимпиадам по музыкальной литературе мы пишем сочинения-эссе, составляем презентации, готовимся к коллоквиуму. Так ученица 10 класса Касымова Аида в 2018г. приняла участие в 1 туре международного конкурса г. Астана. Это был дистанционный тур сочинение-эссе « Сравнительная характеристика жанра прелюдии в творчестве разных композиторов». Второй тур-это коллоквиум и игра 40 музыкальных тем. 3 тур-презентация на тему « Балет Г. Жубановой «Мадам Баттерфляй» с точки зрения сравнения 2-х культур Восток-Запад».

Следующим проектом, стала музыкальная композиция «Теремок», для детей 4 класса. При подготовке мы соединили 3 предмета - сольфеджио, хор и

ритмику. Яркое, костюмированное представление было показано родителям и ребятам младших классов.

Одной из форм творческих работ является участие в конкурсах и конференциях. Так в 2024 году ученицы 12 класса Срымбетова Сара и Умербекова Наргиз приняли участие в Республиканском конкурсе исполнителей Казахстана, посвящённом 100-летию Садыха Мухамеджанова. Они подготовили презентацию и музыкальный материал на тему: «Сравнительная характеристика творчества Скрябина и Рахманинова» Самостоятельная работа над проектом объединяет ребят в процессе подборки сведений по данной теме , повышает уровень мастерства в подаче материала и освоении новыми технологиями.

Творческие методы и приёмы помогают полнее раскрыть индивидуальные возможности каждого ученика, также повышают мотивацию и интерес к предмету. Знания, полученные на уроке, будут прочнее, если их грамотно применить на практике в творческих заданиях.

Необходимо помнить, что термин «творческие задания» включает два компонента. Задания названы творческими, так как дети должны комбинировать, импровизировать, сочинять, то есть самостоятельно находить новое выражение своих знаний. Но они вместе с тем названы заданиями, так как предполагается творчество детей не полностью самостоятельное, а с участием учителя, который организует условия, материалы, побуждает детей к творческим действиям. От личности учителя, его увлеченности, способности участвовать в творчестве учащихся зависит успех этой сложной и увлекательной деятельности.

Отдельно хотелось бы сказать о детях, чьи способности выходят за рамки хороших музыкальных данных. Это талант, граничащий с гениальностью. Много раз задавала себе вопрос, что такое гениальность? В чём секрет, загадка природы? В последнее время появилось много статей о необычных детях, которых называют индиго. Они очень отличаются от окружающих. Яркие данные, развитый не по годам интеллект, талант в той или иной области отражается на их поведении. Создаётся впечатление, что они заранее знают или интуитивно чувствуют ответы на многие вопросы. С раннего детства, без посторонней помощи, они жадно впитывают знания, их не нужно заставлять учиться. Им всё интересно. Развитие происходит интенсивно, за короткий срок (1-2 года) такой ребёнок способен усвоить программу (5-6 лет) обычной общеобразовательной школы. Дети отличаются «цепкой», долговременной памятью, способны логически рассуждать, выполнять сложные задания практически без ошибок за короткое время. Прочитав много статей о необычных детях, я пришла к выводу, что за ними наше будущее. Огромный поток информации, колоссальный научно- технический прогресс требует от подрастающего поколения невероятной мобильности и скорости восприятия новых достижений во всех областях.Необыкновенные способности детей заставляют по-новому взглянуть на методику преподавания. Необходим индивидуальный подход даже на групповых уроках (сольфеджио, слушание музыки). Например, в работе я использую рабочие тетради Г. Ф. Калининой. Задания и упражнения подбираю с учётом багажа знаний ребёнка. Если работать по обычной методике, ребёнок на уроке заскучает, пропадёт интерес к предмету,

снизится результат достижений. Поэтому программу нужно составлять с опережением, главное, чтобы ученик крепко усваивал знания и не утомлялся. Домашние задания также индивидуальны. Лучше если они будут связаны с творчеством. Хочу поделиться впечатлениями от общения с музыкальным вундеркиндом, маленьким гением. К нам в школу поступил Кустов Марк на фортепианное отделение. Внешний облик Марка утончённый. Он невысокий, хрупкий, особенно выделяются его умные голубые глаза. Но при этом чувствуется его огромная внутренняя сила, уверенность в себе, достоинство и огромный музыкальный потенциал. Я разговаривала с его родителями и педагогом по специальности. Оказывается, ещё до школы Марк освоил не только сложение, вычитание, но и умножение (знает таблицу), и деление. Он бегло читает, интересуется творчеством Пушкина и Достоевского. Хорошо владеет компьютером(папа Марка программист). Но ярче всего талант ребёнка проявился в музыке. Он легко играет с листа двумя руками новые произведения, пишет музыкальные диктанты после одного, двух исполнений музыкального отрывка.Нужно отметить, что слуху Марка не только абсолютный, но и цветной. Цветной слух крайне редкое явление. Среди композиторов таким даром обладали Римский-Корсаков и Скрябин. На уроках слушания музыки он с лёгкостью отгадывает фрагменты классических произведений, называя композитора и опус. Программу по специальности играет за 3-4 класс музыкальной школы. У него обширный репертуар. Все пьесы из «Детского альбома» Чайковского знает наизусть. Конечно же, есть свои нюансы, недочёты в исполнении, поскольку кисть ребёнка ещё очень мала. Но само стремление, увлечённость музыкой вызывают восхищение.

Очень часто с родителями Марк посещает концертный зал «Шалкыма», не пропуская ни одного концерта. Дома его любимым развлечением являются музыкальные компьютерные программы для развития слуха и памяти. Его мама призналась, что он не ищет лёгких путей, для него, чем сложнее, тем интереснее.

Я впервые, за 30 лет, работая в музыкальной школе, столкнулась с подобным чудом. Удивительный ребёнок, необычные способности. На мой взгляд - это музыкальный гений. Отдельно хочется сказать о композиторском таланте ребёнка. На уроке сольфеджио, сделав с группой ребят все задания, он любит заниматься творчеством, то есть сочинять свои произведения. Например, этюды, пьесы и другие. В мае 2016 года в г. Астане проводилась олимпиада для педагогов, в которой я принимала участие. В номинацию творческих работ по сольфеджио я отправила сочинение Марка. В 2019г. Марк принимал участие в республиканском конкурс, где завоевал Гран-при.гНур-Султан. В 2021г. в международной олимпиаде 440 герцг. Череповец-2 место. В 2021 в республиканском (дистанционном) конкурсе среди 7-8-9 классов, он был самым младшим участником (7 кл.) 3 место. Если у ребёнка есть желание сочинять музыку, его нужно поддерживать и поощрять. Результат обязательно появится, а ученик раскроется, и будет совершенствоваться.

Список литературы

1. Боровик Т. Звуки, ритмы и слова. Часть 1. Минск: Книжный дом 2012. 112 с.
2. Ефремова Л. Учиться интересно! Пособие по сольфеджио. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 38с.
3. Домогарская И. Первые уроки музыки / И.Е. Домогарская. М.: Классика XXI, 2001. 144 с.
4. Ивановский Ю. Занимательная музыка. Ростов на Дону: Феникс, 2002. 123 с.
5. Камозина О. Неправильное сольфеджио Ростов на Дону: Феникс 2010.

Вольхина Елена Михайловна
преподаватель по классу скрипки
КГКП «ДМШ г. Алтай»
Казахстан, г. Алтай
oxmol@mail.ru

Разработка и проведение урока в музыкальной школе с применением методов сохранения здоровья

Аннотация: статья посвящена вопросу организации занятий в классах специальных дисциплин детской музыкальной школы с применением технологий здоровьесбережения.

Ключевые слова: образование, музыка, школа, скрипка, сохранение здоровья.

Многие дети уже в детстве имеют отклонения в здоровье: нарушения психики, гиперактивность, ослабление зрения, сколиоз. Эти недуги влияют на учебу и качество жизни. Особенно это касается детей из учреждений дополнительного образования, у которых возрастает учебная нагрузка и психологические издержки, а ограничение подвижности повышает риск заболеваний позвоночника. Здоровьесберегающая педагогическая деятельность по-новому выстраивает отношения между образованием и воспитанием, сохраняя и приумножая здоровье ребенка.

Технологии, направленные на сохранение здоровья, предполагают такой процесс обучения, при котором дети не испытывают усталости, а продуктивность их деятельности повышается. Внедрение здоровьесберегающих технологий в образовательный процесс в музыкальной школе требует от преподавателя определённых навыков и знаний. Он должен не только владеть методикой обучения игре на инструменте, но и разбираться в анатомо-физиологических и возрастных особенностях детей, а также обладать психолого-педагогической компетентностью. Это позволит педагогу создать такую

атмосферу взаимодействия с учащимся, что посещение музыкальной школы станет приятным и радостным для ребёнка. Это, в свою очередь, приведет к желаемым результатам обучения.

Технологии сохранения здоровья способствуют развитию природных способностей детей, их нравственных и эстетических чувств, а также потребности в деятельности и общении с людьми, природой и искусством.

Они включают в себя:

- условия обучения, которые не вызывают стресса;
- рациональную организацию учебного процесса с учётом возрастных, половых и индивидуальных особенностей детей, а также гигиенических требований;
- соответствие учебной и физической нагрузки возрастным возможностям детей;
- необходимый, достаточный и рационально организованный двигательный режим.

Все технологии сохранения здоровья делятся на три основные группы:

1. Медико-гигиенические. Они обеспечивают оптимальные условия образовательного процесса: освещение, проветривание, зонирование пространства, режим занятий и двигательной активности, ограничение учебной нагрузки и др..
2. Физкультурно-оздоровительные - включают правильную посадку, динамические разминки, пальчиковые игры, гимнастику для глаз, формирование стрессоустойчивости.
3. Психолого-педагогические – направлены на создание психологически комфортного состояния ребенка на уроке, положительного эмоционального фона, моделирование ситуацию успеха.

Здоровьесбережение в музыкальной школе начинается с выбора музыкального инструмента. Важно учитывать противопоказания: на флейте нельзя играть при повышенном внутричерепном давлении, на скрипке - при сколиозе и сильном плоскостопии. В классе баяна (аккордеона) нужно подбирать инструмент по размеру и весу, учитывая возможные последствия: неправильная посадка и постановка рук, нагрузка на позвоночник. Если инструмент оказался слишком большим или тяжелым, следует рационально использовать время на уроке: чередовать формы работы, делать физкультминутки. Правильная посадка должна быть удобной и обеспечивать свободу действий исполнителя и устойчивость инструмента, с учетом анатомо-физиологических данных обучающегося. Воспитательно-образовательный процесс в музыкальной школе строится на принципах, способствующих профилактике, диагностике и коррекции здоровья, развитию познавательной деятельности и гуманизацию образования. Эти принципы включают в себя: принцип не нанесения вреда; принцип повторения умений и навыков; принцип постепенности; принцип доступности; принцип непрерывности; принцип цикличности; принцип учета возрастных и индивидуальных особенностей; принцип всестороннего и гармонического развития личности; принцип формирования ответственности за свое здоровье и здоровье окружающих.

Гигиенические условия в классе должны соответствовать санитарным нормам. Преподаватель обеспечивает оптимальный тепловой режим,

проветривание, влажную уборку и достаточное освещение, что снижает утомляемость школьников и риск аллергических расстройств.

Правильная организация урока, рациональность учебной нагрузки и разнообразие видов деятельности помогают поддерживать умственную работоспособность и предупреждать утомление. Активные методы обучения, такие как беседа, дискуссия, разбор, показ, использование видео и аудиоматериалов, помогают снять напряжение.

Для укрепления мышц спины и снятия напряжения на уроке включаются динамические паузы, физкультминутки и упражнения. Смена видов деятельности и позы также помогают снять напряжение.

Игровые технологии в музыкальном образовании помогают удовлетворить потребность младших школьников в движении, стабилизировать эмоции и сменить вид деятельности, укрепляют мотивацию, поддерживают интерес, создают благоприятный эмоциональный настрой и раскрывают индивидуальность ребенка.

Поскольку работа ребенка в классе связана с нотным текстом, важно заботиться о профилактике утомления глаз. Для этого в течение урока регулярно делайте гимнастику для глаз. Самые распространенные упражнения:

- движения глаз влево-вправо;
- движения глаз вверх-вниз;
- движения глаз по кругу;
- фиксация взгляда на точке на окне и затем на далекой точке на улице.

Урок – основа образовательного процесса, и его организация влияет на здоровье обучающихся. Задача преподавателя – использовать активные формы и методы обучения. Традиционная методика предлагает использовать 4–7 видов работы за урок, не менее трех. Разнообразие помогает избежать утомления, но частые смены видов деятельности требуют усилий, что может привести к утомляемости. Важно чередовать виды деятельности, смена должна занимать 7–10 минут. Необходимо менять слуховую, двигательную и творческую деятельность.

Умственная работоспособность детей зависит от биоритмов и имеет два пика: первый подъем – в 9–11 часов, второй – в 16–18 часов. Не проводите экзамены и контрольные в понедельник после выходных. Учебная нагрузка должна распределяться так, чтобы максимальный объем приходился на вторник и среду. Контрольные работы по теоретическим дисциплинам лучше проводить в середине недели.

Методы, активизирующие инициативу и творческое самовыражение, направлены на развитие интеллекта, эмоций, общения, воображения, самооценки. Они помогают снять утомление, которое является главной причиной истощения здоровья.

Игровые технологии активизируют процесс обучения, укрепляют мотивацию, поддерживают интерес, вызывают положительные эмоции и создают благоприятный эмоциональный настрой. Игровые формы разнообразны: подвижные игры, игры-соревнования, ролевые игры.

Современные методы преподавания направлены на создание комфортных условий для двигательной активности учеников, учитывая их возраст и состояние здоровья. Преподаватели музыкальных школ могут включать в уроки физические упражнения и игровые элементы, обращая внимание на их содержание и продолжительность (норма – одна минута из трёх лёгких упражнений с тремя-четырьмя повторениями).

Для отдыха можно использовать хлопки в такт ритму, раскладывание знакомых песен на карточках или упражнения для пальцев. Состояние ученика после урока (спокойное, деловое, утомлённое, растерянное или возбуждённое) показывает, насколько эффективным был урок.

Рациональная организация урока включает разнообразные виды деятельности с их обоснованно регулироемой частотой и насыщенностью, а также физические и эмоциональные перерывы. Это предотвращает переутомление и позволяет детям оставаться активными до конца урока. При выстраивании индивидуальной образовательной траектории развития обучающегося, подборе репертуара учитель учитывает способности, возможности ребенка, а так же его интересы и образовательные потребности.

К ожидаемым результатам оздоровительной работы на уроке с обучающимися музыкальной школы относятся эмоциональное благополучие личности юного музыканта и увеличение его физической и умственной работоспособности.

Использование здоровьесберегающих технологий в учебном процессе помогает ученикам адаптироваться к занятиям в музыкальной школе и раскрывать свой творческий потенциал. Рациональная организация урока в музыкальной школе с учетом здоровьесберегающего фактора помогает избежать перенапряжения и переутомления ребенка, сохранить его активность и интерес к обучению.

Список литературы

1. Горяев В. Здоровье детей – категория педагогическая. / Статья / Воспитание школьников. 1999, № 1.

2. Дополнительное образование как система технологий сохранения и укрепления здоровья детей: Учебное пособие. / Н.В.Сократов и другие. Оренбург.: 2001.

3. Колеченко А. Энциклопедия педагогических технологий. С-Пб.: «Каро», 2005.

4. Курбатова Л. Мозг, творчество. //Начальная школа плюс: до и после. 2003, № 5, 45-50 с.

5. Сухомлинский В. Сердце отдаю детям. М.: Просвещение, 1979. 170 с.

6. Смирнов Н. Здоровьесберегающие технологии. М.: АРКТИ, 2003.

7. Ступницкая М., Белов А., Родионов В. Критериальное оценивание как здоровьесберегающий фактор школьной среды // Школа здоровья. 2003, №3, 37-40с.

8. Соковня-Семенова И. Основы физиологии и гигиены детей и подростков. М.: Академия, 1999.
9. Сократов Н., Феофанов В. Мотивационные основы здоровьесберегающего образования детей: Методические рекомендации. Оренбург.: 2001.
10. Теплов Б. Психологические вопросы художественного воспитания, вып. 11. М. – Л. : Известия АПН РСФСР, 1998.

Дьячкова Светлана Владимировна
Музыкальный колледж имени Курмангазы
Концертмейстер
ЗКО г. Уральск

Развитие навыков чтения с листа

Аннотация: чтение с листа является одним из основных навыков пианиста, необходимых в профессиональной деятельности. Для его развития и применения на практике используются следующие основные методические приёмы: графическое восприятие нотной записи, аппликатурные приёмы, игра без отрыва от нотного текста.
Ключевые слова: клавиатура, поступенное движение, мелодическая линия, интервалы, аккорды, гаммы, арпеджио.

Чтение с листа является важнейшим фактором становления и развития начинающего пианиста. Существует две точки зрения. Одни утверждают, что умение читать ноты или есть, или нет. Другая позиция заключается в том, что навык чтения с листа необходимо развивать наряду с техническим, музыкальным развитием и приходит с годами. Чтобы научиться хорошо читать с листа – необходима систематическая тренировка. Первоочередная задача преподавателя − сделать занятия по чтению нот с листа увлекательными. Нетрудные переложения классических произведений, музыка из мультфильмов развивает музыкальный кругозор и в то же время повышает интерес детей к чтению с листа. Для начала нужно четко понимать разницу между разбором текста и чтением нот с листа. Разбор - тщательное проигрывание текста с точным выполнением всех знаков, включая аппликатуру. При разборе рекомендуется медленный темп, расчленение музыкальной ткани на части, голоса; допускаются задержки, исправления. А чтение с листа - это исполнение музыки в целом, охват в общих чертах содержания произведения. При чтении не допускаются значительные отступления от темпа, нарушения непрерывности движения, прощаются мелкие неточности, некоторые упрощения музыкальной ткани, но ни в коем случае - остановки и поправки.

В работе с учащимся необходимо подчеркивать разницу в установке на тщательный разбор нотного текста и на чтение с листа. Важно заложить основы навыков чтения с листа на начальном этапе. На протяжении первого года обучения юного пианиста нотный текст, на котором формируются навыки чтения, одновременно служит развитию пианистических навыков. Нужно с первого урока учить ребенка видеть не отдельную ноту, а рисунок из группы нот. Необходимо добиться: «вижу ноту - нажимаю на клавишу», при этом, не вспоминая, как называется эта нота.

Научить графическому восприятию нотной записи помогут следующие записи в нотной тетради. Например, движение по ступеням вверх и вниз на всех десяти линейках. При необходимости можно показывать карандашом, чтобы ребенок не потерял ноту или строчку. Затем следует переходить к несложным примерам из сборников с поступенным движением вверх или вниз. Убедившись, что ученик знает клавиатуру и легко играет ноты подряд, предложите ему проучить цепочки нот, расположенных через ноту.

Дома ученик играет звукоряд без названия нот, только анализируя, куда движется мелодия. Объем домашнего задания должен быть достаточно большим, так как ставиться задача не заучить песенки, а научиться бегло читать с листа. Постепенно усложняйте задачу - играйте на двух строчках в скрипичном и басовом ключах.

Первые пьесы при всей их простоте должны содержать специфические элементы фортепианной фактуры, которая почти с самого начала развернута на двух нотных станах и требует равноправного участия обеих рук. Следует обратить внимание на то, чтобы при распределении одноголосных мелодий между руками не нарушался музыкальный синтаксис, т.е. мелодия не переходила бы из руки в руку, что способствует формированию целостного, структурного восприятия текста. Фаина Брянская на страницах книги «Формирование и развитие навыка игры с листа» советует начинать с антифонного изложения, что позволяет ввести в действие обе руки пианиста. При этом партии их равнозначны по трудности благодаря поочередному включению рук. Далее, мелодия переходит из руки в руку, с одного нотного стана на другой посреди мотива или фразы.

После того как ребенок хорошо усвоил игру мелодических линий, следует усложнить задачу. Можно предложить ему задание на двойные ноты. Каждый интервал имеет свой графический знак (терции пишутся только на соседних линейках, или в промежутках; кварты - через линейку или один промежуток и т.д.) Для начала предложите ребенку выбрать нижнюю или верхнюю ноту в интервале и по ней следить за движением мелодии. Дайте ребенку сыграть, анализируя, какой голос стоит, какой движется, сходятся или расходятся голоса. Эти примеры можно играть в любом ключе.

Параллельное движение в октаву, сексту и дециму, а также противоположное, «зеркальное» изложение. Поскольку изложенного таким образом музыкального материала в нотных сборниках мало, преподаватель может сам обрабатывать детские пьески и записывать их в альбом более крупным шрифтом.

На следующем этапе можно приступать к чтению с листа аккордовой фактуры. Это упражнение даст свободу в чтении аккордов с листа. Здесь стоит задача – проследить, как меняется аккорд. Если рука маленькая, то играть надо двумя руками. Воспитание умения воспринимать созвучия целостными нотными знаками должно осуществляться на основе охвата их взглядом снизу-вверх, а не наоборот.

Чтение с листа двумя руками одновременно – наиболее сложная задача для учащегося. На первом этапе целесообразно давать пьесы, для которых характерно параллельное движение голосов в октаву. Далее, необходимо развивать умение осмысленно читать нотный текст одновременно по горизонтали и вертикали. Для этого подбираются произведения с мелодией в одной аппликатурной позиции и выдержанными звуками, интервалами или аккордами в аккомпанементе. Особую роль на всем протяжении обучения следует придавать зрительному анализу нотного текста, предназначенного для чтения с листа, что создает наиболее благоприятные условия для взаимодействия музыкально- слуховых и слухо-двигательных представлений, поскольку учащийся вникает в музыкальный материал, старается услышать, представить характер еще до воспроизведения на инструменте.

Вместе с обучающимся необходимо разработать умение анализировать произведение и желательно, чтобы учащийся принимал в этом деле активное участие: название произведения (может определять характер, жанр); размер, ключевые и встречные знаки; определение тональности (в средних и старших класса), анализ структуры произведения: ритмические и мелодические повторы, части, предложения, фразы, мотивы, разделы и т.п.; простучать ритм; проследить мелодическую линию, отметить широкие интервалы; продумать аппликатуру; определить темп; обратить внимание на штрихи, динамику.

По мере приобретения учащимися знаний, умений и навыков в анализ следует включать определение формы произведения, выявлять гармоническую особенность и др. элементы музыкальной речи. В процессе обучения чтению с листа можно использоваться следующие упражнения: 1) Преподаватель начинает играть фразу, а ученик продолжает ее. Это вырабатывает у учащегося умение внимательно следить за исполнением по нотам и смотреть вперед. 2) Преподаватель играет мелодию, а учащийся фиксирует ритм сопровождения. 3) Прохлопывание длительностей мелодии и сопровождения одновременно двумя руками (сначала в простейших, затем, в усложняющихся сочетаниях).

Подбор нотного материала следует вести постепенно, учитывая один из основных педагогических принципов − от «простого к сложному», от лёгких тональностей переходить к более сложным, осваивая расположение нот на дополнительных линейках, более сложные ритмические соотношения, разнообразные формы изложения и т. д. Кроме этого, подбор необходимо осуществлять с установкой на многообразие, опорой на различные метры, ритмические обороты и лады. Желательно обеспечивать широкую “начитанность” в разных стилях фортепианной музыки и с другой стороны – развивать динамичное музыкальное мышление, воспитывать установку на всевозможные повороты и сюрпризы музыкального текста.

Чтобы познакомить ученика с разнообразием нотной литературы необходимо подбирать обширный репертуар и включить народные песни, классику, детскую музыку, песни для голоса и фортепиано, джазовую и популярную музыку. Эффективной формой в развитии навыков чтения с листа является игра в ансамбле с различными вариантами распределения партий: учитель-ученик, два ученика, два ученика и учитель. Это придает уроку элемент игры, а также вырабатывает у учащихся умение предельно концентрировать свое внимание. Ученик вынужден подчиняться заданному темпу, продолжать играть хотя бы одной рукой, ловить партнера на ходу. Тем самым мобилизуются внимание и воля, и неожиданно удается то, что казалось невозможным при чтении в одиночку. Важными составляющими навыка чтения нот с листа является, во- первых, свободная ориентировка пальцев и рук на клавиатуре, а во-вторых – аппликатурная техника. Этого можно достичь при игре гамм, аккордов, арпеджио, а также в процессе транспонирования. Быстрота пианистического аппарата при чтении с листа нотного текста определяется двумя факторами: 1) ориентировка пальцев на клавиатуре без постоянной поддержки зрения. Только неотрывность взгляда от нотного текста обеспечивает плавное исполнение и умением играть, не глядя на руки. Иначе, отыскивая пальцами требуемые комбинации звуков, пианист ежесекундно будет смотреть на клавиши. Отрывая взгляд от нот, читающий легко теряет фрагмент, отсюда задержки, запинки.

В ходе специальных упражнений у обучающегося развивается основательная ориентировка на клавиатуре: Упражнением для самых маленьких является нахождение закрытыми глазами групп из двух и трех черных клавиш, а затем, с ориентировкой на них, - всех белых клавиш. Продолжает формирование навыка изучение гамм, которые ребенок играет в одну октаву non legato, разными штрихами, не глядя на руки (в самом начале лучше использовать удобные в аппликатурном отношении ре, ля, ми, си мажор). Аналогичную роль выполняют всевозможные технические упражнения в одной позиции, они исполняются от разных клавиш той же аппликатурой, но в различных артикуляционных вариантах. Позже «слепым» методом прорабатываются интервалы и аккорды, которые исполняются каждой рукой, как бы перекликаясь друг с другом в разных октавах (ученики с удовольствием включаются в своеобразную игру с клавишами - «попал - не попал» - и постепенно перестают бояться довольно высоко поднимать руки над клавиатурой).

При переходе к игре по нотам следует подбирать пьесы, выдержанные в одной позиции (и в левой, и в правой руке); транспонирование этих пьес помогает осваивать различные участки клавиатуры, в разных комбинациях белых и черных клавиш. Тем не менее полностью исключить зрительный контроль за движениями рук невозможно, особенно при исполнении широких ходов и скачков. Необходимо обратить внимание на периферическое зрение, стараться видеть клавиатуру при чтении не только нижних строчек текста, но и верхних. Сидя за фортепиано, где пюпитр находится ниже, читать легче, чем за роялем. Здесь может прийти на помощь рациональная посадка, при которой в поле зрения исполнителя оказывается одновременно и нотный текст на пюпитре, и руки на клавиатуре.

2) Аппликатурная техника является вторым условием точной двигательной реакции. Умение мгновенно выбрать наилучший аппликатурный вариант должно быть доведено до автоматизма, иначе ученик будет играть первыми «подвернувшимися» пальцами. Л. Баренбойм считает, что «типичная аппликатура основных фортепианных технических форм - гамм, арпеджированных последовательностей, двойных нот и аккордов - должна войти в плоть и кровь учащегося, в противном случае наступает полнейшая анархия. Аппликатура основных фортепианных технических форм должна быть усвоена учащимся настолько прочно и глубоко, чтобы, встретив в музыкальном произведении ту или иную техническую фигуру, пальцы играющего инстинктивно, как бы сами собой, занимали нужную позицию».

На начальном этапе обучения можно использовать следующие аппликатурные упражнения: а) на любых трех клавишах исполнять мотив тремя пальцами во всех комбинациях 123I321I132I312I213I231, можно играть отдельными руками, перекличкой (по антифонному принципу), в параллельном или противоположном движении; б) далее возможно расширение мотивов; в) затем те же мотивы предлагаются ученику в виде нотной записи (с постепенным усложнением в них ритмического рисунка), но аппликатура указывается лишь на первых звуках; г) усложнение мелодического рисунка от поступенных последований до ломаных и скачкообразных, с одновременным введением артикуляционных и ритмических заданий. Данные упражнения полезны для воспитания быстрой и точной реакции на аппликатурные и ритмические обозначения, для выработки устойчивой ориентировки рук на клавиатуре. Их эффективность повысят художественно- исполнительские задания: контрастная динамика, разный темп, штриховое решение и т.д.

Воспитание и развитие навыка чтения с листа должно вестись целенаправленно на протяжении всего периода обучения ребёнка в классе фортепиано. Умение читать ноты с листа облегчает образовательный процесс для учащегося в детской школе искусств, создает предпосылки для желания музицировать, тем самым расширяет его кругозор и поддерживает интерес к занятиям, что очень важно сохранить и по окончании обучения в ДШИ. Формирование навыка чтения нотного текста тесно взаимосвязано с общим музыкально-пианистическим развитием ребёнка. Наилучшие результаты навыка чтения нот с листа достигаются тогда, когда этот навык формируется с первых шагов обучения пианиста. Умение свободно читать с листа нотный текст благоприятно влияет на ход учебного процесса и на конечный результат воспитания юного музыканта.

Список литературы

1. Барсуков С. Веселая музыкальная гимнастика. Сборник пьес для фортепиано для учащихся подготовительного и первого класса ДМШ. Учебно-методическое пособие. Ростов-на Дону, 2010.

2. Брянская Ф.Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста / Ф. Брянская. - М.: ООО Издательский дом «Классика XXI», 2005. 68 с.

3. Камаева Т.Ю. Чтение с листа на уроках фортепиано [Текст] / Т.Ю. Камаева, А.Ф. Камаев - М.: Классика XXI, 2006. 95 с.

4. Методические указания по организации учебно-воспитательной работы в инструментальных класса ДМШ / Сост. Алексеев А.Д. М., 1988. 32 с.

5. Методические указания. Приложение к пособию А.Ф. Березняк «Первые шаги» / Сост. Березняк А.Ф.. Ростов-на-Дону, 1958. 19 с.

6. Ляховицкая С. «Развитие навыков самостоятельности у юных музыкантов.» Сб.: Вопросы методики преподавания в ДМШ. М.-Л.: Музгиз, 1965.

7. Шахов Г.И. Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование в классе баяна. / Г.И. Шахов, М.: Музыка, 1996. 189 с.

Каратаев Адиет Сагадатович
Педагог-модератор
«Құрманғазы атындағы саз колледжі»
МКҚК, БҚО Орал қаласы, Қазақстан
Adiet.muz@mail.ru

Музыкалық педагогиканың заманауи теориялық және әдістемелік негіздері

Аңдатпа: Бұл мақалада музыкалық білім берудегі педагогикалық әдіс-тәсілдер және теориялар қарастырылған. Музыкалық өнер мен педагогиканың өзара байланыстарын зерттеу арқылы, білім алушылардың шығармашылық және эстетикалық дамуын арттыру жолдары баяндалады. Теориялық және практикалық әдіснамалар қолдану, білім беру процесінің тиімділігін қамтамасыз ететіндігі айтылып, маңызды құрал ретінде ұсынылады.

Кілт сөздер: музыкалық педагогика, эстетикалық тәрбие, шығармашылық дамыту, әдіс-тәсілдер, музыка сабақтары, музыкалық ойындар, тәжірибелік әдістемелер, аспапта ойнау.

Музыка өнері кез-келген адамның өміріндегі маңызды элементтердің бірі болып табылады және адамдардың эстетикалық сезімін, дұрыс эмоциясын, жалпы мәдениетін қалыптастырады. Қазіргі кезде музыкалық педагогиканың маңызы арта түскені баршаға мәлім, себебі, мектептердің өзінде музыка сабағы арқылы оқушылардың шығармашылық қабілеттерін дамытуға және олардың жан-жақты дамуына қол жеткізуге болады деп жасөспірімдеріміздің өзі өнерге баулып тәрбиеленуде. Мақаламызда музыкалық педагогиканың теориялық және

әдістемелік негіздері көрсетіліп, оқушылардың эстетикалық және интеллектуалдық дамуына әсер ететін түрлі тәсілдер талқыланады [4, 45-б.].

Музыкалық педагогиканың теориялық негіздері

Музыкалық білім берудің маңыздылығы мен мақсаты – оқушылардың шығармашылық және эмоционалдық дамуын қалыптастыру. Әуезді, сазды өнер арқылы адамның эстетикалық тәрбиесі қалыптасады, рухани мәдениеті дамиды. Педагогикада музыка сабақтарының теориялық негіздерін қарастыру өте маңызды, себебі дәл осылар тұлғаның жан-жақты дамуына үлкен үлесін қосады [3, 60-б.].

Музыкалық білім берудің әдістемесі

Музыкалық білімді дамытуда қолданылатын негізгі тәсілдердің бірі – естірту және айтқызу, ойнату. Музыка өнеріндегі осы әрекеттер оқушылардың шығармашылық қабілеттерін аз уақыт ішінде жоғары деңгейге арттырады. Ал қазіргі заманауи әдістерге: интерактивті құралдар, мультимедиалық технологиялар жатады. Олар қазіргі заман жастарының оқу процесін жақсартып және оқушылардың сабаққа деген қызығушылығын арттырады [2, 75-б.].

Музыкалық педагогикадағы тәжірибелік әдістер

Тәжірибе сабақтары әр кезеңде де музыкалық білім берудің маңызды бөлігі болғандағыдай, қазіргі уақыттада маңызды бағыт түрі болып табылады. Әсіресе, саз аспаптарында ойнау, бірлесіп ансамбльде орындау білім алушылардың тәжірибелік дағдыларын дамытады. Осындай топтық жұмыстар арқылы оқушылардың жұмыс істеу дағдылары қалыптасады. 1 кестеде көрсетілген әдістер музыкалық педагогиканың тиімді екенін тағыда айқындайды [1, 85-б.].

Кесте 1 Тәжірибелік әдістер.

Әдіс түрі	*Мақсаты*	*Қолдану саласы*
Тыңдау	Музыка талдау қабілетін дамыту	Сабақ барысында
Аспапта ойнау	Қол моторикасын, ритм сезімін жетілдіру	Практикалық сабақтар
Музыкалық ойындар	Ырғақ сезімін, шығармашылық қабілетті дамыту	Сабақ және ойын сабақтары

Ауқымды педагогика саласының бір тармағы болып саналатын музыкалық педагогиканың әдістемелері мен тәжірибелік бағыттары қазіргі заман білім алушыларының эстетикалық және музыкалық қабілеттерін дамытуға жан-жақты мүмкіндіктер береді. Сонау Әл–Фараби, Аристотель, Платон секілді ғалымдардың заманында-ақ білім теңізінен ойып орнын алып қойған «музыка өнері» бүгінгі таңда да өскелең ұрпақтың рухани және эмоционалдық дамуына ықпал етіп, оқу процесінің жаңа қырын қалыптастыруда көп пайдасын тигізуде. Келешекте де музыкалық педагогикада «Заманына қарай амалы» демекші, инновациялық әдістерді қолдану арқылы, жаңа заман жастарының шығармашылық әлеуетін кеңейтуге болады.

Әдебиеттер тізімі

1. Ахметова, Г. «Музыкалық педагогика: теориясы және практикасы». Алматы: Ана тілі, 2020. 150 б.
2. Иванов К. Музыка сабақтарында инновациялық технологияларды пайдалану, Мәскеу: Просвещение, 2016. 180 б.
3. Мұхамбетова С. Музыкалық білім беру әдістемесі, Алматы: Білім, 2018. 220 б.
4. Назарбаев Н. Тарих толқынында. Алматы: Өнер, 2015. 304 б.

Нургалиева Дина Кенесовна
Педагог-исследователь, преподаватель по классу фортепиано
ГККП «Детская музыкальная школа №2 имени Розы Багдановой»
акимата города Астаны
Dina_73.73@mail.ru

Современные формы работы над пьесами малой формы (методические рекомендации педагогам ДМШ и ДШИ)

Аннотация: В статье автор представила свои методические рекомендации по работе над пьесами малой формы в классе фортепиано ДМШ. Описаны типы пьес малой формы: жанровые пьесы, кантиленные пьесы, программно-характерные пьесы, клавирные пьесы и виртуозные пьесы, эстрадно-джазовые пьесы.. Методические рекомендации предназначены для педагогов ДМШ и музыкальных отделений ДШИ.

Ключевые слова: фортепиано, пьеса, обучение, исполнение

К музыкальному образованию в Республики Казахстан сегодня предъявляются новые требования. Появляется необходимость строить современные фортепианные методики на всестороннем развитии музыкальных способностей обучающихся.

Главная цель методических рекомендаций - рассмотреть современные формы и приемы работы с учащимися в классе фортепиано по средствам изучения пьес малой формы.

Современные методики музыкального образования в большей мере ориентированы на личность ребенка. Поэтому уроки необходимо выстраивать таким образом, чтобы у обучающегося была возможность развивать свои творческие качества. Традиционная методика в большей мере опирается на передачу классических знаний и опыта, тем не менее, на современном этапе

следует сочетать традиционные и современные методы, развивающие индивидуальные качества детей и их творческий потенциал.

Удачный подбор репертуара способствует быстрым успехам обучающегося, и, наоборот, ошибки, допущенные в этом отношении, могут вызвать нежелательные последствия. Индивидуальный план должен отвечать задачам воспитания данного ребенка. Педагогу необходимо вводить в план музыкальные сочинения, которые помогли бы ярче и быстрее раскрыть и развить лучшие качества обучающегося.

Выбирая репертуар, педагог должен учитывать задачи учебного процесса, а также расширять кругозор обучающегося, знакомя его с важнейшими стилями, жанрами, формами, творчеством наиболее значимых композиторов.

При подборе репертуара следует ориентироваться на то, чтобы произведения гармонично сочетались, выявлялись исполнительские и технические достоинства ученика, а также помогать детям преодолевать звуковые, технические, ритмические недостатки. Очень важно на уроках фортепиано работать над расширением музыкального кругозора обучающихся.

Пьесы малой формы, ставшее классикой учебного репертуара, пополняются новыми произведениями современных авторов, в том числе отечественных композиторов. Для ориентации в разнообразии музыкальной литературы целесообразно принять условное разделение на типы пьес малой формы: жанровые пьесы; кантиленные пьесы; программно-характерные пьесы; клавирные пьесы или пьесы старинных композиторов; виртуозные пьесы; эстрадно-джазовые пьесы. Типы пьес малой формы обладают набором особенностей, которые необходимо учитывать при работе.

Жанровые пьесы это пьесы с жанровой принадлежностью, выделенной в самом названии. Это так называемые «три кита» - марш, танец, песня. Начало обучения игры на фортепиано связано с таким жанром, как марш. На раннем этапе обучения знакомство с «шагами в музыке» переходит в ощущение пульса, размера и метра. Работа над жанровыми пьесами развивают внутреннюю пульсацию, воспитывают метро-ритм, формируют координацию. Как правило, функция аккомпанемента в партии левой руки, мелодическая линия в партии правой руки. Помимо выполнения художественно-исполнительских задач ребенок учиться координировать звучность аккомпанемента и мелодии, независимости движений одной руки от другой, при этом каждая рука выполняет свою задачу.

В современных педагогических изданиях для младших и средних классов представлено достаточное количество танцевальных пьес, среди которых преобладают вальс, полька, мазурка. Названия как правило образные, формирующие желание ребенка исполнять эту музыку, активизируют его воображение. Работа над такими произведениями дает возможность обучить ребенка простым приемам аккомпанемента. Чаще партия левой руки в подобных пьесах строится по схеме бас-аккорд. При этом развивается и укрепляется пятый палец, вырабатывается навык исполнения интервалов, двойных нот и аккордов, закрепляется понятие «аппликатурная позиция». Именно на подобных пьесах происходит первое знакомство ученика с приемом педализации.

Кантиленные пьесы – это основа педагогического репертуара ученика на протяжении периода обучения и представляют значительную трудность учащимся при исполнении. Как правило, в основе кантиленных пьес лежит красивая мелодия и она предполагает исполнение legato. В работе над legato необходимо уделять внимание на протяжении всего периода обучения в музыкальной школе.

Владение legato дает возможность учащимся закрепить приобретенные звуковые и интонационные представления, воспитывает слуховой контроль и культуру звукоизвлечения, осознанное отношение к фразировке и «дыханию» мелодии. Все это способствует воспитанию главного навыка хорошего исполнителя – умению «петь» на фортепиано.

Программно-характерные пьесы составляют основу педагогического репертуара учащихся младших и средних классов музыкальной школы. В предлагаемых педагогических изданиях предлагается много увлекательных и красочных названий, для ребенка от семи лет образное название вызывает интерес и желание исполнить эту пьесу, активирует фантазию, творческую инициативу.

Начиная работу над программно-характерной пьесой, необходимо совместно с учеником определить сюжетную линию развития, рассмотреть исполнительские приемы, при помощи которых эти образы будут воплощаться. Ребенок должен почувствовать себя художником за роялем. Раскрытие красочных и изобразительных возможностей фортепиано – одна из главных задач при изучении таких пьес. В процессе работы происходит закрепление основных штриховых приемов звукоизвлечения, понимание значения гармонии, динамики, педализации, фразировки, цезур. Это особенно важно на начальном этапе обучения, так как формирует базовые знания для основы занятий музыкой.

Клавирная музыка – это огромный пласт европейской музыкальной культуры, который охватывает период XVI-XVIII веков. До наших дней дошло множество как простейших, примитивных образцов так и сложнейших музыкальных форм. Именно в творчестве композиторов этой эпохи формировались средства выражения, присущие только клавиру - специфические особенности, которые в дальнейшем легли в основу фортепианного искусства. Педагогический репертуар ученика музыкальной школы включает достаточно большое количество произведений мастеров старинной музыки.

Помимо познавательной пользы, изучение этих пьес имеет большое практическое значение в развитии ученика. На их примерах педагог имеет возможность познакомить ученика с теми видами фортепианной фактуры, с которыми ему придется встретиться прежде в произведениях крупной формы – сонатины и сонаты Д.Скарлатти, Д.Чимароза, М.Клементи, Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена. Это так называемые «альбертиевы басы», «короткая» и «ломаная» октава, сопоставление регистров, динамика, инструментовочные оттенки. Совершенно особое внимание необходимо уделять вопросу расшифровки и исполнения орнаментики, мелизмов.

Виртуозные пьесы можно встретить в репертуаре ученика музыкальной школы довольно редко. Как правило, это ученики старших классов,

участники исполнительских конкурсов, где виртуозная пьеса является обязательной формой. Виртуозная пьеса предполагает сочетание многих художественных исполнительских задач и высокий уровень технической сложности.

Ученика необходимо подготовить, изучив с ним ряд произведений, содержащих элементы фактуры, с которыми придется встретиться в виртуозной пьесе. Обязательно надо принять во внимание физиологические особенности ребенка.

Главный принцип в работе над виртуозной пьесой состоит в том, чтобы, решая технические сложности, помнить о главном - художественном замысле композитора. Именно его воплощению должна служить техническая сторона исполнения. Воспитание художественной техники – основная задача в работе над виртуозной пьесой.

Пьесы эстрадно–джазовые направления и стиля стали активно появляться в репертуаре учащихся музыкальных школ в последнее десятилетие. Издаются специальные сборники, содержащие как джазовые произведения, так и доступные переложения популярной эстрадной музыки, музыки из кинофильмов и мультфильмов. Необходимость включения в репертуар ученика таких пьес решает педагог, потому что их исполнение имеет целый ряд отличий от привычного академического исполнения. Прежде всего это относится к джазовым пьесам. Чтобы работать над репертуаром подобного плана, педагог должен сам обладать определенным набором специальных знаний и навыков. Джазовые произведения имеют ярко выраженные отличия от традиционного классического исполнения в ритмике, агогике, приемах звукоизвлечения, педализации, технических приемах.

Ученики и педагоги с удовольствием включают в работу пьесы современных авторов, написанные в стиле эстрадной музыки с использованием нетрадиционных гармоний, мелодических оборотов. Однако в работе с такими произведениями возникают те же проблемы, что и в классических пьесах: фактурная насыщенность; акустическая координация; звуковая культура, соответствующая музыкальному образу; фразировка и дыхание; педализация.

Кроме ставших классикой педагогического репертуара учебных пособий и хрестоматий выпускается большое количество современной педагогической литературы. Учитывая, что в течение года количество пьес, изучаемых учеником, довольно большое, можно подобрать в репертуар разнообразные по стилям, жанрам и уровню сложности произведения. При этом необходимо точно знать, какие навыки приобретет ученик, работая над тем или иным произведением.

Очень важно, чтобы уровень интеллектуального развития и уровень технической оснащенности ученика соответствовал трудности пьес, которые включаются в репертуар. Изучение нескольких доступных и понятных произведений принесет ученику больше пользы, чем трудоемкий процесс изучения одной, но непосильной на данном этапе, пьесы.

Таким образом, современная музыкальная педагогика стремится к тому, чтобы воспитать разносторонне развитую творческую личность, которая может

с успехом реализовать себя в любом виде деятельности. Для развития навыков игры на фортепиано, музыкального слуха, памяти и музыкального вкуса целесообразно сочетать в педагогической практике традиционные и современные методы работы.

На начальных этапах обучения, очень важно постоянно поддерживать интерес к обучению и творчеству. Этого возможно достичь за счет применения методов обучения, игровых форм, усиления творческой атмосферы на занятиях в классе фортепиано, изучения и использование современных форм работы.

На сегодняшний день к педагогам предъявляются особенно высокие требования и в плане знаний психологии детей. На занятиях в классе фортепиано реализация данного подхода также приносит очень хорошие результаты для всестороннего развития обучающихся.

Список литературы

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М.: «Музыка», 1978, 288 с.
2. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.:1961, 2-е изд.2000, 245 с.
3. Кременштейн Б. Воспитание самостоятельности ученика в классе специального фортепиано, учебно-методическое пособие. М.: Классика – XXI, 2003, 127 с.
4. Милич Б. «Воспитание ученика-пианиста». Методическое пособие, М.: «Кифара», 2002, 183 с.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1982, 6-е изд. 2000, 240 с.
6. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. М. 1980, 112 с.
7. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М.-Л., 1947; 4-е изд. М. 2003, 334 с.

Сатарова Үміт Жолдыбайқызы
«Алматы қаласы Петр Чайковский атындағы
Алматы музыкалық колледжі» РМҚК
«Дәстүрлі ән салу» ПЦК оқытушысы

Кәсіби музыкалық білім беру жүйесіндегі педагогикалық тәжірибенің алатын орны

Аннотация: Мақаланың негізгі мазмұны мен айтар ойы халқымыздың асыл құндылығы болған дәстүрлі әншілік өнерді оқытудағы педагогикалық тәжірибенің маңызы турасында болмақ. Педагогикалық тәжірибе - кәсіби музыкалық білім жүйесінде халқымыздың төл өнерін, кәсіби дәстүрлі әншілік өнерін, мектеп жасындағы балаларға үйретуге бағытталған пән болғандықтан, студент практикант болашақ ұстаз ретінде балалармен дұрыс педагогикалық қарым-қатынас орнатуды меңгереді.

Тірек сөздер: Педагогикалық тәжірибе, әншілік өнер, білім беру, әншілік мектептер.

Ұстаз мамандығы – жер жүзіндегі ең игілікті мамандық деп есептеймін. Себебі ол өзінің білімімен, ақыл-парасатымен, бүкіл болмысымен қоғамның, болашақ ұрпақтың білімін дамытуда әлеуметтік маңызды қызмет атқарады. Оқу және тәрбие процесін ұйымдастыра отыра тұлғаның қабілетін шыңдап, оның толыққанды әлеуметтенуіне барынша көмектеседі. Адам адам болып жаралғалы әрдайым оқып білуге, өз тәжірибесін жас ұрпаққа таратуға, өмір тәжірибесін саналы мақсаткерлік тұрғыда меңгеруге талпынады. Осынау керемет мамандықты игеруде жас педагогтар үшін «Педагогикалық практика» сабағы маңызды рөл атқарады. Оқушымен немесе студентпен алғаш кездескен жас педагогтар, жаңадан үйреніп жүрген тәрбиешілер, практикадағы студенттер класспен, кішкентай балалармен қарым-қатынас жасаудың өте қиын екендігін айтады. Педагогикалық практика кезінде мынадай сұрақтар практиканттарды жиі мазалайды: «Балалармен қалай сөйлесу керек?», «Балалар неге тыңдамайды?», «Ұялшақтықты қалай жеңуге болады?», «Өте ұяң балаларды сөйлету, ойын ашық айтуға үйрету» және т.б. Бұл сұрақтар педагогикалық қарым-қатынасты толық меңгермегеннің нәтижесі деп айта аламын. Себебі ол уақыттың еншісіндегі, көп жылдық тәжірибемен келетін дағды.

Мен өзім дәстүрлі ән салу мамандығының оқытушысы болғандықтан, мақаламның негізгі тақырыбы ұлтымыздың асыл маржаны саналатын дәстүрлі әншілік өнерді оқытудағы педагогикалық тәжірибенің маңызы турасында болмақ. Қазіргі таңда «Дәстүрлі ән салу» мамандығына даярлайтын музыкалық білім беру орындарында оқыту жүйесі жоғары деңгейде. Бұл салада мамандық пәнінен бөлек көптеген пәндер оқытылады. Мысалы, «Дауыс аппаратын ән айтуға дайындау», «Педагогикалық тәжірибе», «Домбырада ойнау шеберлігін меңгеру», «Аймақтық вокалдық мектептер», «Жыраулық дәстүр», «Дәстүрлі орындаушылық өнер тарихы», «Дәстүрлі ән салуды оқыту әдістемесі» сияқты мамандыққа қатысты көптеген арнайы пәндер оқытылады. Осы аталған

пәндердің бірі «Педагогикалық тәжірибе» қазіргі уақытта «Орындаушылық сыныпта оқытушы ретінде жұмыс істеу» деп те аталып жүр. Педагогикалық тәжірибе - кәсіби музыкалық білім жүйесінде халқымыздың төл өнерін, дәстүрлі кәсіби әншілік өнерін, мектеп жасындағы балаларға үйретуге бағытталған пән болып табылады. Негізгі орта білім беретін оқу орындарының 5-8 семестірлерінде яғни 3-4 курс студенттеріне практикалық сабақтар жүргізіледі. Практиканың белсенді түрде өтуіне студент өз жұмысының ерекшеліктерін көрсетеді (әнді жаттау, әңгіме-сұхбат жүргізу, музыка тыңдау). Колледж студенттері педагогикалық практика сабағын өтуі үшін еліміздегі кез келген музыкалық мектептерімен келісім шарт жасау арқылы жүзеге асырады. Мұнда студенттер ұйымның жұмысын бақылайды, болашақ мамандығының қыр-сырымен және жұмыс негіздерімен танысады. Мұғалімге қатысты іс-қағаздарын толытыруды үйренеді. Әдетте, осы уақытқа дейін олар өндірісте қолдануға болатын бір қатар дағдыларды қалыптасады.

ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ТӘЖІРИБЕ ПӘНІНІҢ МАҚСАТЫ:

1. Білім алушыларды орындаушылық қабілетін арттыруға даярлау;
2. Оларды дәстүрлі әндердің тарихымен, дәстүрлі әншілік өнердің көрнекті өкілдерімен таныстыру;
3. Оқушыларға әншілермен жұмыс істеудің шығармашылық, әдістемелік тәсілдері туралы білім беру;

ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ТӘЖІРИБЕ ПӘНІНІҢ МІНДЕТТЕРІ.

Педагогикалық негізгі оқу орындарындағы оқыту жүйесінде теориялық даярлық, қоғамдық, педагогикалық және арнайы ғылымдарды үйрету студенттердің практикалық педагогикалық қызметімен үйлестіріле жүргізіледі, ал оны ұйымдастырудың негізгі формасы – *педагогикалық практика.* Мұғалімдердің кәсіптік даярлығын арттыруға деген талаптың жылма-жыл күшейіп отыруына байланысты студентердің педагогикалық практикасы ұдайы жетілдіріле түсуде. Алайда теориялық білімді игеру оны дербес жұмыс тәжірибесінде жүзеге асыруға кепілдік бере алмайды. Мұндай кепілдік беру үшін теорияны жүйелі түрде игерумен қоса, практикалық педагогикалық іскерлікті үнемі жетілдіріп отыру қажет. Мұғалімдерді кәсіптік даярлауда педагогикалық практиканың рөлін бір жақты қарастыруға болмайды. Оны тек теориялық оқытудан кейінгі педагогикалық іскерлікті практикада орындау деп қана түсінуге болмайды. Педагогикалық практиканың маңызды міндеттері оқу-тәрбие процестерін, мұғалімдер мен студенттердің әрекетін бақылауды үйрену, олардың өзара әрекетінің мәні мен логикасын түсіну. Мұндай іскерлікті саналы түрде үйрену қажет. Тәрбиелеу мен оқыту педагогикасын және психологиясын меңгеру педагогикалық құбылыс механизмін жете түсінуіне мүмкіндік береді. Дұрыс педагогикалық бақылауды ұйымдастыру оқушылар мен мұғалімдердің өзара белсенді әрекеті болып саналады. Сонымен, теорияны терең түсіну белсенді педагогикалық қызметпен үйлестіруге негізделген оқу-тәрбие процесіндегі педагогикалық бақылау – педагогикалық практиканың алғашқы күнінен бастап – ақ жетекші міндеттердің біріне айналады.

ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ТӘЖІРИБЕ МАЗМҰНЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Педагогикалық практика нақты педагогикалық ақиқат жағдайында өткенімен, оның тәлім алу сипаты бар. Студенттер қызметінің мұғалімдер қызметінен түбегейлі айырмашылығы болады. Мұғалім тұтастай оқу-тәрбие процесін жасайды. Оның кызметінің мақсаты мен міндеті – оқушылардың жеке өзін қалыптастыруына ықпал жасау болып табылады. Студент қызметінің мақсаты мен міндеті ең алдымен жеке өзін қалыптастыру, күрделі оқу-тәрбие процесін тұтастай құра білуді меңгеру. Студенттер мұғалім ретінде өз бетінше жұмыс істеп, олардың барлық қызметін – тәрбиешілік және оқытушылық қызметтерін атқарады.

СТУДЕНТТЕРДІ ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ТӘЖІРИБЕГЕ ДАЯРЛАУ

Педагогикалық практика 3 курстың 2 семестрінде немесе 4 курстың 1 семестрінде басталады. Болашақ мұғалім ретінде музыкалық мектептерді немесе орта білім беретін мектеп табалдырығын аттағанда толқымайтын студент болмайды. Қобалжу толқу сезімі болатыны қалыпты жағдай деп есептеймін. Бірақ педагогикалық практика пәнінің оқытушысы ретінде мектептегі балалардың сабағы қызықты болатындай етіп ұйымдастыруды үйренуі керек.

Студенттердің педагогикалық практика алдында ерекше толқуының басты себептерінің бірі – *олардың өз күшіне, қабілетіне сенімсіздігі.* Мұның өзі кейбір практиканттардың оқушылармен дербес тәрбие жұмысына тез, белсенді, әрі ынталана кірісуіне бөгет жасайды. Мұндай жағдайда студенттер алғашқы практикалық қадамынан қанағаттана алмай, өзін педагогикалық қызметке мүлде қабілетсізбін деп ойлап, кәсібінен алшақтай бастайды. Мұндай құбылыс жиі байқалады. Тіпті ұзақ жыл ойдағыдай жұмыс істеген тәжірибелі мұғалімнің өзі де жаңа сыныппен кездесер алдында әрдайым толғанады. Кейде талантты мұғалімнің өзі нағыз дұрыс шешім таба алмайтын кездері болады. Балалармен дұрыс педагогикалық қарым-қатынас орнату педагогикалық іскерлікке байланысты. Мұндай іскерлікті меңгеру – ерекше міндет, оның өзі педагогикалық практика барысында, әсіресе бірінші курста шешіледі.

ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ТӘЖІРИБЕ САБАҒЫН ӨТУ БАРЫСЫ ЖӘНЕ ҚОЛДАНЫЛҒАН ӘДІСТЕР: Педагогикалық тәжірибе пәнін бастаудан бұрын мектеп балаларымен танысып, тізім жасап, колледж студенттеріне бөліп беріледі. Сабақ кестесі құрылады. Талап бойынша аптасына 2 рет практика сабағын өткізу міндеттеледі. Мектеп жасындағы балалар көбіне дәстүрлі әншілік мектептерді түсіне бермейді, өздеріне ұнаған әндерін орындап жүрген балалалар көптеп кездеседі. Алғашқы сабақ өту кезінде Студент - практикант оқушымен толық танысады. Сабақты бастамас бұрын «Дәстүрлі әншілік мектептер» туралы оның жеткізушілері туралы мағұлматтар айтылады. Бұрын соңды домбыра ойнап жүрген бала болса, практикантқа нөлден бастаудың қажеті болмайды. Баланың орындаушылық деңгейіне қарай отырып репертуар құрылады. Домбырамен ән салуды бастамас бұрын балаға фортепиано аспабында дауысты ән айтуға дайындау жаттығулары жасалады. Сабақ өту барысында көбіне студент-практиканттардың өз тәжірибесі болмайды. Олар мұғалімнің жетекшілігімен сабақ өтеді. Мен әрбір сабақты жіті қадағалап отырамын. Студенттің оқушыға ән үйрету барысында кейбір тұстарында қиындықтар туындайды. Мысалы: Бірде 8 жасар Аяла есімді кішкентай қыз балаға сабақ

жүрізіп жатқан болатынбыз. Домбыра аспабын енді үйреніп алғашқы әу деп бастаған ән халық әні «Еркем-ай» еді. Аяла домбыраны ақырын шертіп ойнап отыр. Практикант барынша сабақты тыңғылықты өтуде. Аяла дауысты күшпен қаттырақ шығаруды білмей, әнді жәй сыбырлап орындауда. Баланың қасына жақындап келіп менің құлағыма сыбырлап бір сөзді айтуын сұрадым, орындады. Енді мен алыстау жерге тұрамын мені барынша айқайлап дауысыңды шығарып шақыршы дедім, орындады. Сыбырлаумен айқайлаудың арасындағы айырмашылықты түсіндірдім, оқушы бірден түсінді. Енді ән орындау кезінде де дәл солай барынша айқайлап бар дауысын шығаруды үйрене бастады. Аялаға әнді айту кезінде бүкіл көрермен сені естуі үшін осылай айқайлап орындау керексің деп ұғындырдым. Былай қарасаң түкке тұрмайтын нәрсе болып көрінуі мүмкін, бірақ балаға түсіндіруде кішкентай нәрсенің де маңызы зор. Сондай сәттерде практикантқа бағыт- бағдар беріп отырамын. Студент практикант сол арқылы өзіне көп тәжірибе жинақтайды. Әр бір жаңадан берілген әнінің мазмұнын айтып, тарихына үңілтіп, әнді аудио немесе видео арқылы тыңдатып, балаға барынша түсінікті қылып орындап сол әнге деген қызығушылығын оятамыз.

ҚОРЫТЫНДЫ

Мақаламның негізгі тақырыбы ұлтымыздың асыл маржаны саналатын дәстүрлі әншілік өнерді оқытудағы педагогикалық тәжірибенің маңызы турасында болды. Педагогикалық тәжірибе - кәсіби музыкалық білім жүйесінде халқымыздың төл өнерін, кәсіби дәстүрлі әншілік өнерін, мектеп жасындағы балаларға үйретуге бағытталған пән болғандықтан, студент практикант болашақ ұстаз ретінде балалармен дұрыс педагогикалық қарым-қатынас орнатуды меңгереді. Педагогикалық іскерлігін шыңдауға қадам жасайды деп айта аламын. Қорыта айтқанда педагогикалық тәжірибе пәні арқылы студент өзінің ұстаздық қырын шыңдайды, іс-қағаздармен жұмыс жасауды меңгереді. Болашақ әнші-оқытушы ретінде дағдыланып, қалыптаса бастайды деген сөзбен қорытындылағым келеді.

Әдебиеттер тізімі

1. Тұрмағанбетова Б. Қазақстанның Батыс аймағының ән мәдениеті. Монография/ Б.Ж.Тұрмағанбетова. – Алматы: «Тау-Самал», 2009. – 320 б.
2. Стамғазиев Р. Жетісу әншілік өнері «Хан тәңірі аймағы бойынша». Магистрлік диссертация. Алматы, 2014.
3. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары. Өңд.толық. 2-бас. Алматы: Дайк-Пресс, 2001. 440 б.
4. Уахатов Б. Қазақтың дәстүрлі халық өлеңдері және оның қазіргі даму жайы // Қазақтың қазіргі халық поэзиясы. Алматы: АН КазССР, 1973. 313 б.
5. Нұғман Ә. Қазақтың әншілік дәстүрі / Әмина Нұғман. Алматы: Арыс, 2009. 240 б.
6. Дәржанова Ш. «Кенен Әзірбайұлының ән мектебінің өзіндік көркем тілі мен әдістемесі». Магистрлік диссертация. Алматы, 2018.

Федорова Разия Хамзиновна
Преподаватель обязательного фортепиано, КГУ «Специализированная музыкальная школа - интернат» Казахстан, Караганда

Турганбаева Гульжахан Эрденовна
Преподаватель обязательного фортепиано, КГУ «Специализированная музыкальная школа - интернат» Казахстан, Караганда
gul_erden@mail.ru

Изучение на уроках обязательного фортепиано произведений композиторов Казахстана, связанных с традиционным песенным или инструментальным искусством казахов, и их значение в формировании юных музыкантов

Введение

Фортепиано, как важный элемент музыкального образования, играет значительную роль в развитии технических и исполнительских навыков учащихся. Важной составляющей образовательной программы является знакомство с произведениями казахстанских композиторов, особенно с теми, которые основываются на богатой традиции казахского песенного и инструментального искусства. Переложения казахских кюев и народных песен для фортепиано являются не только техническим и исполнительским вызовом, но и важным средством сохранения и распространения музыкального наследия Казахстана. Изучение этих произведений помогает глубже понять музыкальную культуру страны, ее особенности и уникальность.

Цель данной статьи – раскрыть художественные особенности фортепианных произведений казахстанских композиторов, связанных с традиционным казахским песенным и инструментальным искусством, а также осветить их роль в музыкальном воспитании учащихся.

Актуальность темы

Казахская народная музыка, проникнутая самобытностью и богатством традиций, служит неисчерпаемым источником вдохновения для многих композиторов и исполнителей. В последние десятилетия в Казахстане наблюдается тенденция к возрождению и популяризации традиционного музыкального наследия. Казахская музыка, в том числе кюи и народные песни, имеет глубокие философские и культурные корни, которые необходимо сохранять и передавать следующему поколению. В этой связи, включение произведений казахстанских композиторов, основанных на народных мотивах, в учебную программу обязательного фортепиано представляет собой не только способ углубленного музыкального воспитания, но и важную культурную задачу. Знание и исполнение фортепианных переложений казахских кюев и народных песен помогает учащимся не только развивать музыкальные навыки, но и формировать осознание своей культурной идентичности

Кюи в фортепианном музыке. Кюй – важнейший жанр казахской музыкальной культуры, который представляет собой инструментальные

композиции, исполняемые, как правило, на домбре, – традиционном казахском двухструнном инструменте. Кюи передают различные эмоции и образы: от философских размышлений до эпических повествований. Переложения казахских кюев для фортепиано – это особая художественная задача, ведь композиторы должны адаптировать кюй для многоголосого инструмента, сохраняя его мелодическую и ритмическую структуру, но при этом раскрывая потенциал фортепиано. Примером такого переложения является произведение Ахмета Жубанова «Кюй», А.Затаевича «Қосбасар» в котором сохраняется богатая мелодическая линия оригинала, но при этом раскрывается тембровое разнообразие фортепиано, а гармония и ритм становятся более многослойными. В таких произведениях важно передать дух казахской традиционной музыки, которая связана с природой, жизнью и философией народа. В.П.Дернова справедливо замечает, что «казахские песни в форме миниатюр на народные темы в две руки переросли рамки фортепиано…Многие из них могут быть легко переложены для оркестра или ансамбля, так как им всем свойственна подлинно оркестровая глубина фактуры, полная живых поющих голосов» [2, 99].

Кроме кюев, казахская музыкальная культура включает также народные песни, которые охватывают широкий спектр эмоций – от лирических до эпических. В этих песнях часто раскрывается душевное состояние человека, его взаимоотношения с природой, обществом и семьей. Казахстанские композиторы, такие как Евгений Брусиловский и Латиф Хамиди, создавали фортепианные обработки народных песен, в которых сохранялась первоначальная мелодика и гармония, но на фортепиано она приобретала новые выразительные оттенки. К примеру, песня «Ақдариға» в обработке Л.Хамиди, «Қамажай» в обработке Н.Мендыгалиева для фортепиано сохраняют душевную простоту и глубину, характерные для народной музыки, но при этом получают новую выразительность, которая передается через сложные гармонические движения и динамические контрасты. Учащиеся, исполняющие такие произведения, не только учат технику игры, но и развивают эмоциональную выразительность, стремясь передать все оттенки музыки.

Мелодические особенности. Одной из главных черт казахской народной музыки является ее мелодичность, которая часто строится на простых, но выразительных интервалах. В фортепианных произведениях композиторы адаптируют эти мелодии, сохраняя их уникальное звучание. Например, использование ладов, характерных для казахского народного пения, таких как пентатоника, создает мелодическую основу, которая легко узнаваема и передает глубину эмоций. Важно отметить, что такие мелодии могут варьироваться по темпу и динамике, что добавляет разнообразия в исполнительское мастерство. Так, одно из поэтичных произведений Мухита песня «Айнамкоз» в обработке А. Затаевича проникнута лиризмом и теплотой при концертно – виртуозном характере. Важная задача для исполнителя – это умение слышать и вести мелодическую линию, не нарушая ее цельности.

Гармоническая структура в фортепианных произведениях, основанных на казахской народной музыке, часто характеризуется простотой и прозрачностью. Использование открытых аккордов, а также последовательно развивающихся

гармонических прогрессий позволяет создать яркие и запоминающиеся каскады звуковых образов. В некоторых произведениях применяются элементы полифонии, что придает дополнительную глубину и объем звуковой ткани. Таковы пьесы «Әүен» Е.Андосова, и др.

Ритм и интонационные особенности казахской музыки.

Одной из особенностей казахской музыки является ее уникальная ритмическая структура, которая часто отличается от западной музыкальной традиции. Ритм в казахской народной музыке имеет свою специфику и часто включает в себя сложные метрические структуры. В традиционных казахских кюях и песнях используются нестандартные ритмы, например, акценты в неожиданных местах, что придает музыке особую выразительность и динамику. В фортепианных композициях можно наблюдать влияние этих ритмических традиций: например, акценты могут смещаться, а размеры могут варьироваться. Это создает эффект «танца», который легко воспринимается слушателем. Такие ритмические особенности не только подчеркивают динамику музыкального произведения, но и передают энергетику народной музыки. Например пьесы: Ә.Әбдінүров «Құлан», Г.Жубанова Прелюдии, Т. Кажгалиев Прелюдия №1.

В фортепианных переложениях казахских произведений важно учитывать эти ритмические особенности, чтобы сохранить дух оригинала. Это может быть сделано через работу с ритмическими акцентами, синкопами и другими приемами, характерными для казахской музыки. Ярким примером такого переложения можно назвать кюй «Терісқақпай» в обработке А.Затаевича.

Тембровая палитра, яркая контрастность образов, то мужественно – трагических, то навеянных романтической взволнованностью, достигается использованием богатейших средств выразительности (регистровых, тембровых, ладо – гармонических и т.д.).

Фортепиано как инструмент обладает широкими возможностями для создания различных тембровых окрасок. Использование педалей, динамических нюансов и разнообразных техник игры позволяет композиторам эффективно передавать характер казахской музыки. Например, легато и стаккато могут акцентировать внимание на мелодических линиях, в то время как остинато или последовательные повторения аккордов создают текстурное разнообразие.

Ярким примером такого переложения можно назвать кюй «Терісқақпай» в обработке А.Затаевича. Тембровая палитра, яркая контрастность образов, то мужественно – трагических, то навеянных романтической взволнованностью, достигается использованием богатейших средств выразительности (регистровых, тембровых, ладо – гармонических и т.д.).

Казахская народная музыка, будь то кюи или песни, пронизана глубокой эмоциональностью и чувственностью. Каждое произведение несет в себе богатую палитру чувств: от грусти и одиночества до радости и философского размышления. На фортепиано исполнитель должен передать не только техническую сторону музыки, но и глубину эмоций, что требует от него высокой музыкальной зрелости. При исполнении произведений важно работать с динамическим диапазоном, тембровыми оттенками и темпом, чтобы подчеркнуть все эмоциональные нюансы. Использование контрастов в динамике

и темпе, а также мелодических фраз, насыщенных экспрессией, помогает слушателю ощутить всю палитру чувств, которую несет в себе традиционная музыка. Например, в произведении, основанном на казахской народной песне, преподаватель может попросить учащегося варьировать темп и динамику, что поможет передать ту атмосферу, которая заложена в оригинальном произведении

Роль этих произведений в музыкальном воспитании.

Изучение произведений казахстанских композиторов, основанных на народной музыке, играет важную роль в музыкальном воспитании учащихся. Во-первых, это способствует формированию у учащихся уважения к национальному музыкальному наследию и углубляет их понимание традиционной казахской музыки. Во-вторых, такие произведения развивают исполнительские навыки, учат передавать через музыку не только технические, но и эмоциональные и культурные аспекты.

Исполнение произведений, основанных на казахских кюях и песнях, помогает учащимся лучше понять ритмические и гармонические особенности казахской музыки, а также углубить их восприятие музыки как формы искусства, связанной с философией и культурой народа.

Заключение

Фортепианные произведения, основанные на казахской народной музыке, являются примером успешной интеграции традиционных элементов в современное музыкальное искусство. Они демонстрируют, как можно сохранить и донести до слушателя культурные корни, адаптируя их к современным музыкальным формам. Изучение произведений казахстанских композиторов, основанных на традиционном песенном и инструментальном искусстве казахов, имеет огромное значение в музыкальном воспитании. Эти произведения помогают не только развить технические навыки исполнения, но и знакомят учащихся с глубиной и многогранностью казахской музыкальной культуры. Включение фортепианных переложений казахских кюев и народных песен в учебную программу способствует сохранению и популяризации традиционной музыки Казахстана, а также развитию культурной идентичности учащихся.

Это создает уникальный мост между поколениями и культурными традициями, сохраняя при этом богатство казахской музыкальной идентичности. В результате произведения становятся не только музыкальными, но и культурными явлениями, способствующими сохранению и развитию национального наследия.

Список литературы

1. Ахметов С.История казахской музыки Алматы: Жазушы, 2005.
2. Жубанов А. Кюй и его место в казахской музыке Алматы: Ғылым, 1991.
3. Хамиди Л. Казахская народная музыка: Состав и развитие Алматы: Мектеп, 1976.

4. Брусиловский Е. Музыка Казахстана и ее взаимодействие с традициями. Алматы, 2010.
5. Фортепианные произведения композиторов Средней Азии и Казахстана / составитель Кирсанова Э.А. Алма-Ата: «Өнер», 1982.
6. Затаевич А. Фортепианные пьесы. Алма-Ата: «Өнер», 1983.
7. Дернова В. Казахская народная музыка в обработках А.Затаевича // Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата, 1967. С.99.

Абилова Зульфира Сагингалиевна
реподаватель фортепиано ГККП «Детская музыкальная школа №1»
Казахстан, г.Актобе,
z_abilova@mail.ru

Применение здоровьесберегающих технологий на уроках фортепиано

Аннотация: Модернизация образования предполагает обязательное внедрение здоровьесберегающих технологий в учебный процесс. В данной статье рассматриваются здоровьесберегающие технологии, создающие максимально возможные условия для сохранения, укрепления и развития личностного и физического здоровья всех субъектов образовательного процесса.

Ключевые слова: здоровье, технологии, фортепиано, музыкальные игры, гимнастика, упражнения, пальчиковая игра, образование

«Рука артиста равна его мысли и соперничает с ней:
одна была бы ничем без другой».
(Надпись на фронтоне дворца Шайо в Париже)

Здоровьесберегающие технологии являются составной частью и отличительной особенностью всей образовательной системы. Поэтому все, что относится к образовательному учреждению – характер обучения и воспитания, уровень педагогической культуры учителей, содержание образовательных программ, условия проведения учебного процесса и т.д. – имеет непосредственное отношение к проблеме здоровья учащихся. Необходимо лишь увидеть эту связь.

Если забота о здоровье является одним из приоритетов работы всего педагогического коллектива и происходит на профессиональной основе, можно говорить о реализации в школе здоровьесберегающей педагогики. Если же эти вопросы игнорируются по сути, оставаясь красивыми фразами в планах и отчетах, то есть, если не организована целенаправленная работа по защите здоровья учащихся и педагогов от многочисленных негативных (патогенных) факторов окружающей среды, образовательного процесса, не проводится

формирование и укрепление здоровья школьников и т.п., то разрушающий здоровье «эффект», причем для всех субъектов образовательного процесса, неизбежен [2, 3]. Здоровьесберегающая педагогика, главная отличительная особенность которой – приоритет здоровья среди других направлений воспитательной работы школы, включает последовательное формирование в школе (или в другом образовательном учреждении) здоровьесберегающего образовательного пространства с обязательным использованием всеми педагогами здоровьесберегающих технологий, чтобы получение учащимися образования происходило без ущерба для здоровья, а также воспитание у учащихся культуры здоровья, под которой мы понимаем не только грамотность в вопросах здоровья, достигаемую в результате обучения, но и практическое воплощение потребности вести здоровый образ жизни, заботиться о собственном здоровье [2, 4].

Для чего нужна музыка и что дает нам обучение на фортепиано? Самое главное занятия музыкой помогают жить в гармонии со своим телом, улучшают работу мозга, развивают координацию и мелкую моторику. Гимнастика рук одновременно с занятиями за инструментом помогает развивать мелкую моторику, разрабатывать мышцы рук и запястий.

Здоровье лежит в основе благополучия любого человека, ведь только здоровый человек может добиться успехов в жизни, быть активным творцом в окружающем мире. Уровень современной жизни предъявляет высокие требования к человеку и его здоровью. В связи с этим возросло внимание и к здоровью детей. Проблема здоровья детей встает особенно остро, потому что состояние здоровья подрастающего поколения является показателем благополучия общества, отражающим не только истинную ситуацию, но и дающим прогноз на перспективу.

Какие ставим задачи:

-систематизировать имеющийся опыт по введению здоровьесберегающих технологий в учебный процесс;

-способствовать повышению грамотности педагогов учреждений дополнительного образования в этом вопросе;

-определить критерии урока со здоровьесберегающей установкой;

-показать практические пути для введения здоровьесберегающих технологий в учебный процесс и внеклассную работу в ДМШ;

-подтвердить положительное влияние здоровьесберегающих технологий на формирование психического здоровья учащихся.

Дополнительное образование (музыкальные школы) детей дает возможность каждому ребенку удовлетворить свои индивидуальные познавательные, эстетические, творческие запросы, способствует снятию психологического барьера, формированию культуры здоровья. Но, что дает ребенку обучение в музыкальной школе с точки зрения здоровьесбережения? Главный аргумент «против» - занятия музыкой могут стать дополнительной нагрузкой. Дополнительные проблемы получают и сами родители: ребенка надо отвезти на занятия, проконтролировать. Но польза от занятий музыкой неизмеримо выше всех забот. У ребенка совершенствуется физическое развитие

- развивается чувство ритма и музыкальный слух, тренируется мелкая моторика и координация движений, вырабатывается сила воли, усидчивость, воспитывается сценическая выдержка, развивается внимание и память.

Правильная посадка за инструментом в здоровьесберегающих технологиях занимает важное место. Посадка ученика за инструментом требует особых условий. Высота клавиатуры не соответствует росту и длине рук учеников. Сидя, за инструментом, на обыкновенном стуле, ребёнок не может играть, так как локти его свисают ниже клавиатуры. Во избежание этого, сиденье стула должно быть поднято соответственно росту ребёнка настолько, чтобы локти его при игре находились не ниже уровня клавиатуры. Второе условие правильной посадки ребёнка за инструментом, наличие подставки для ног. Соблюдение этих условий обеспечивает ему устойчивую, удобную посадку.

Как известно, пианисты много часов проводят, сидя за инструментом. Поэтому любые виды движения благотворно влияют на здоровье. Движения под музыку, исполненную педагогом, движения «шагами» для проработки метра, а возможно, и разучивания основного шага вальсов, полек, которые проходят ученики – все это не только нравятся детям, но и помогают глубже изучить музыкальные произведения из репертуара ДМШ. Урок с применением здоровьесберегающих технологий должен быть построен с учетом возрастных потребностей и физиологических возможностей детей.

Программа в классе фортепиано должна отвечать требованиям, принятым в данном учебном заведении, исходя из индивидуальных качеств ученика, максимально способствовать его развитию. Включаемые в нее произведения должны быть ученику по силам. Во время занятий ребенок устает и педагогу необходимо предпринять все возможные методы и приёмы для снятия утомления. Применение игровых технологий на уроках фортепиано в комплексе с другими методами и приемами организации учебных занятий, дает возможность укрепить мотивацию на обучение, поддерживать интерес и увлеченность игрой на инструменте, вызвать положительные эмоции, то есть создать благоприятный эмоциональный настрой урока, раскрыть индивидуальность ребенка. Для детей игры – это эффективный способ самореализации и самовыражения, даем волю фантазии – придумать названия этюдам, раскрасить в различные цвета гаммы, аккорды, арпеджио. Сочинить сюжеты к произведениям. Игра на фортепиано, особенно для начинающих – это довольно тяжёлый физический труд, так как постоянно задействованы мелкие мышцы кистей.

Принципы постепенности и систематичности при разучивании пальчиковых музыкальных игр особенно актуальны. Ритмичные движения пальчиков и рук возбуждают речевые центры головного мозга, активизируют и стимулируют развитие речи, происходит тренировка зрительной памяти,ребенок учится запоминать разные положения рук и пальцев. При этом последовательность движений идет от простого к сложному.

Рекомендуемые упражнения (рис.1), (рис.2)[3,16], [3,18]:

Пальчиковые игры
Рисунок 1

Пальчиковые игры
Рисунок 2

Своеобразный гимн руке артиста заключен в многочисленных дифирамбах выдающихся деятелей искусства. Глубокий анализ возможностей руки музыканта дается замечательной пианисткой Маргаритой Лонг: «Концы наших рук ~ их кисти и пальцы – не только мышечный организм. Они чудесные органы чувств, одаренные собственными ощущениями, я хочу сказать, почти даром творчества. Если они часто повинуются мозгу, то гораздо чаще, чем это кажется, именно они управляют» [1, 7].

Рука музыканта – неотъемлемая часть его души, и в этом отношении ее творческие возможности безграничны. В то же время рука – часть тела, и ее двигательно-силовые действия должны быть полностью подчинены физиологическим закономерностям функционирования человеческого организма.

Музицирование – единый психофизиологический процесс, в котором психический фактор – основа художественного мышления, Таков высший идеал исполнительского мастерства. По утверждению С. Савшинского «Рука обретает способность «слышать», «выражать» и «предвосхищать» тот или иной характер звучания. Рука обретает дар «предслышания», способность «самонастраиваться» на выразительную артикуляцию» [1, 8].

Работая с учеником, особенно начинающим, педагог должен постоянно помнить, что все двигательные действия кисти и пальцев полностью подчинены действиям всей руки, базирующимся на движения размаха. Упражнение , воспитывающее необходимые базовые ощущения в силовых и игровых частях руки при организации движений размаха

Вариант1

а) исходная позиция: плечевые части рук прижаты к бокам, локти согнуты – предплечья подняты; пальцы сложены в кулаки;

б) поднимать плечевые части рук и отводить их несколько назад по дугообразной линии; предплечья постоянно фиксированы;

в) возвращать руки в исходное положение, концентрируя внимание на ощущениях в плечевых частях рук; воспитываемые ощущения в силовых зонах рук являются начальными при организации движений размаха.

Вариант 2

а) исходная позиция аналогична варианту 1;

б) поднимая плечевые части рук, разводить их в стороны, полностью разгибая при этом локтевые суставы; при разведении рук раскрывать кулаки и разворачивать ладони в сторону спины;

в) возвращать руки в исходное положение; все движения по дугообразной линии. При движениях размаха необходимо постоянно сохранять ощущения ведущей - силовой зоны руки и ведомой-игровой зоны; ощущения игровой зоны как ведомой , должны сохраняться как при фиксированных локтях, так и при их разгибаниях. Подъемы рук и особенно их броски производить активными движениями [1, 154].

Игра на рояле, как и всякий труд, требует определенных мышечных усилий. Совершенно расслабленными руками играть так же невозможно, как и выполнять какое-либо другое действие. Для успешной работы пианиста необходим упругий, активный тонус мышц. Общее состояние играющего при этом должно быть бодрым, приподнятым – состоянием спокойной уверенности и радости. Организацию движений ученика мы строим таким образом, чтобы воспитать у него правильное отношение к клавиатуре – струнам, отношение к фортепиано как к «поющему» инструменту [4, 15].

Чтобы привести аппарат и весь организм в рабочее состояние, полезно проделать ряд гимнастических упражнений. Предлагаемые упражнения активизируют и укрепляют мышцы, так или иначе участвующие в работе пианиста. Они помогают найти и закрепить осанку и правильное взаимодействие всех частей игрового аппарата.

1. Раскрепощение мышц шеи, рук, плечевого пояса. Поднимаясь на носки, медленно и плавно, вместе во вдохом, поднимите ненапряженные руки вверх; кисти висят свободно. Затем легко разведите руки в стороны и вместе с выдохом, свободно наклонившись вперед, тяжело уроните расслабленные руки вниз. Голову также опустите. В таком положении предоставьте рукам раскачиваться до тех пор, пока они не остановятся.

2. Дыхательное упражнение. Очень важно во время игры дышать спокойно и бесшумно, не задерживать дыхание, особенно в кульминациях. Условие нормального дыхания – хорошая осанка. Не поднимая плечи, сделайте глубокий вдох так, чтобы легкие до конца наполнились воздухом и грудная клетка расширилась. Выдох постепенный, бесшумный и полный. После небольшой паузы – снова вдох. Выполняйте это упражнение, считая про себя.

3. Чувствуя прогнутую спину и не поднимая плечи,потрясите поднятыми вверх кулаками (тыльной стороной вперед) – «погрозите» ими. Упражнение помогает почувствовать «включенность» рук и всего корпуса. При выполнении упражнений 5 и 6 важно почувствовать поддержку поясницы и нижних мышц. Несколько выпрямленные руки держите при этом слегка отставленными от корпуса. Их «верх» не должен ощущаться. Плечи не поднимайте.

4. Держите перед собой первым – вторым пальцами воображаемое полотенце. Руки легкие, покоящиеся на «подставке»; локоть слегка закругленный. Поворачивайтесь на «стержне» вправо и влево.

5. Смена уровня опоры рук («три этажа»). Руки спокойно лежат на коленях. На счет «раз» положите их на крышку рояля. «Два» - руки на пюпитре, «три» -

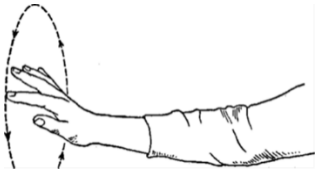
опять на крышке, «четыре» - на коленях. Все движения выполняйте просто и естественно. При подъеме рук локти не опускать. С помощью упражнений 7-9 вы почувствуете всю руку от корпуса до кончика пальца как единый рычаг, работающий «от плеча».

6. Рисуйте в воздухе любые закругленные линии поочередно вторым, третьим, четвертым и пятым пальцами (рис. 3), ощущая палец как продолжение руки (вся рука как бы один «длинный палец»).

7. Круговые движения рук в разные стороны. Следите за осанкой, не поднимайте плечи. Руки собранные, легкие.

8. Повороты вытянутых вперед рук ладонями вверх – ребром – ладонями вниз. При поворотах рук вокруг продольной оси хорошо ощущается работа мышц плечевой кости.

10. Активная супинация и пронация. Движения имитируют ввинчивание и вывинчивание лампочки, запирание и отпирание двери ключом. Супинацией и пронацией – боковыми движениями, вращениями – пианист пользуется при игре арпеджий, трелей, тремоло, фигурации [4, 20].



Гимнастика рук
Рисунок 3

Моторно-двигательное воспитание должно строиться на основе неукоснительного соблюдения физиологических закономерностей двигательных действий мышечной сферы организма. Двигательный процесс необходимо строить на базе полного взаимодействия – максимальной координации всех частей корпуса и рук, рук и плечевого пояса, плечевого пояса и головы, верхней и нижней частей корпуса. Без всесторонней организации моторно-двигательной сферы невозможно воспитание ее органической связи с эмоционально-слуховой сферой.

В свете изложенного возникает извечная проблема воспитания органичной связи между эмоционально-слуховой и моторной сферами. Как практически соединить воедино две стороны творческого процесса, добиться их полной уравновешенности и гармонии? Эти кардинальные вопросы всегда были и всегда останутся в центре внимания всей системы музыкального воспитания и образования.

В заключении хотелось бы отметить, что внедрение здоровьесберегающих технологий в образовательный процесс способствует освоению таких технологий на индивидуальных уроках, как технология критического мышления, игровые технологии, технологии личностно-ориентированного развивающего обучения и коллективные технологии.

Список литературы

1. Мазель В. Музыкант и его руки: Физиологическая природа и формирование двигательной системы. СПб.: Композитор (СПб), 2002.180с.
2. Смирнов Н. Здоровьесберегающие образовательные технологии в современной школе. М:АПК и ПРО, 2002. 121с.
3. Интернет-ресурсы: Методическое пособие: Пальчиковые игры для начтнающего пианиста. Березники, 2016. 19с. https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1733337500&tld=ru&lang=ru&name=palchikovye-igry-dlya-nachinayushchego-pianista.
4. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков- Ленинград «Музыка», 1985, 69 с.

Бодарева Галина Валерьевна
Преподаватель
Казахский национальный университет искусств, колледж
Казахстан, г. Астана
bodarevagala@mail.ru

Введение тем по электронно-компьютерной музыке в учебную программу предмета «Мировая музыкальная литература» в колледже Казахского национального университета искусств

Аннотация: В статье рассматривается актуальность обновления содержания предмета «Мировая музыкальная литература» лекциями по электронно-компьютерной музыке на примере включения новых тем в рабочую программу 4 курса колледжа КазНУИ, описываются контингент групп, цели, задачи, условия проведения апробации обновленного содержания программы.

Ключевые слова: мировая музыкальная литература, академическая электронная и компьютерная музыка, электронный авангард, апробация обновленного содержания, композиторская техника XX века, Казахский национальный университет искусств.

За тридцатилетний период независимости в Казахстане произошли радикальные изменения, связанные с новой организацией системы образования. Перед профессиональной школой в 90-ые годы прошлого столетия встали серьезные вызовы и задачи, которые требовали срочного осмысления и решения. Необходимость обновления, значительной реорганизации в соответствии с международными стандартами возникла и в сфере профессионального музыкального образования. Казахский национальный университет искусств, открытый в 1998 в новой столице республики Астане, был призван решить эти задачи, а также обеспечил культурную инфраструктуру стремительно

развивающегося города, подготовил высокопрофессиональные кадры и выполнил возросшие требования на рынке труда.

На сегодняшний день КазНУИ – крупнейший казахстанский вуз искусств, включающий все ступени музыкального образования от школы до докторантуры. Сегодня одним из важнейших условий развития университета является обновление содержания образования, изменение технологий обучения, обеспечение возросших потребностей самих обучающихся. В связи с общей концепцией деятельности университета регулярно пересматриваются и дополняются типовые и рабочие учебные планы, над которыми трудится весь профессорско-преподавательский коллектив.

Ежегодно выдвигаются предложения по наполнению новыми темами в соответствии с требованиями сегодняшнего дня программы по всем музыкально-теоретическим дисциплинам. К примеру, при написании и составлении учебных программ по предмету «Мировая музыкальная литература» учитывается принцип сквозного обучения: школа-колледж-вуз. Изучение музыки охватывает географию всего мира и период развития профессионального творчества с XVII века до 90-ых годов XX века включительно. Но, в силу ограниченности часов, выделяемых на освоение предмета, в программу по мировой музыкальной литературе традиционно не включена музыка электронного авангарда. На сегодняшний день сложился такой прецедент: электронно-компьютерные технологии прочно вошли практику, звукозаписывающая и звуковоспроизводящая аппаратура стала абсолютной необходимостью в профессиональной деятельности музыканта. Неизменно разрабатываются и обновляются специальные программы, направленные на компьютеризацию музыкального образования, обеспечение музыкального досуга [1, с. 3]. Кроме того, *«технический» (электронный, конкретный, магнитофонный) способ* сочинения является *одним из методов композиции XX века* среди других сложившихся [2, с. 194], этой композиторской практике чуть менее ста лет! Таким образом, перед казахстанской профессиональной музыкальной педагогикой возникла проблема: современные электронно-компьютерные технологии широко используются в практике, но история возникновения и развития электронной музыки, эстетические воззрения, творчество композиторов, внедривших новый метод сочинения, возникшего в академической среде музыкантов-авангардистов, по-прежнему не изучаются.

Создалась актуальность в опытном применении обновленного содержания авторской программы по мировой музыкальной литературе с включением тем по академической электронной музыке и в случае успешной апробации, включении её в образовательный процесс.

Апробация обновленного содержания программы проводится в колледже Казахского национального университета искусств в течение последних двух лет: октябре – декабре 2021 года (в условиях дистанционного обучения) и октябре – декабре 2022 года (в формате аудиторных занятий). Контингент студентов, участвующих в апробации качественно однороден – это группы 4 курса всех исполнительских специальностей колледжа с русским языком обучения. Так, в 2021 году новые темы были освоены на занятиях студентов струнного и

фортепианного отделения, в 2022 – отделений духовых, эстрадных, русских народных инструментов. В календарно-тематический план групп были введены следующие темы по академической электронно-компьютерной музыке: «Виды ЭМ», «Исторический обзор (возникновение и развитие ЭМ)», «Пионеры ЭМ», «Развитие академической электронной музыки в России (творчество Э. Артемьева, С. Губайдуллиной, Э. Денисова) и Казахстане (творчество В. Стригоцкого, М. Останькович, А. Раимкуловой). Материал, используемый в обучении, представляет собой авторский цикл лекций. Для изучения новых тем был выделен 1 час в неделю в рамках факультативного предмета «Учебная практика по музыкальной литературе». При успешном результате подобную апробацию планируется провести в вузе.

Цель апробации: оценить актуальность внедряемых тем по электронной и компьютерной музыке в предмет «Мировая музыкальная литература» для исполнительских отделений колледжа КазНУИ, результативность освоения материала.

Задачи: изучить содержание программ по истории музыки XX века в учебных заведениях зарубежных стран (России, Европы, США) на включение тем об академической электронной музыке; изучить степень заинтересованности, понимания студентами музыки электронного авангарда, произведений современных композиторов, использующих в практике электромузыкальные инструменты, электронные и компьютерные технологии; определить эффективность наполнения программы новой музыкой, понятийным содержанием; установить количество необходимых часов для освоения темы, объем лекционно-практического материала, круг изучаемых композиторов и произведений.

Обновленное содержание программы ориентировано на получение определенного объема знаний по академической электронно-компьютерной музыке, изучение композиторской техники авангардистов, композиторов, применяющих в своей творческой практике различные электронно-компьютерные устройства и технологии, музыкальные компьютерные программы. Апробация осуществляется на основе предварительных исследовательских работ автора в области электронно-компьютерной музыки, изложенных в нескольких статьях [3], [4].

На данном этапе проводятся мониторинг, анкетирование студентов, контрольные работы в виде викторин и тестовых заданий, собирается информация, которая будет использоваться для выявления и анализа по определению эффективности нововведений. В ходе апробации вносятся рекомендации по совершенствованию программы. По итогам апробации коллективом ПЦК «Теория музыки» колледжа КазНУИ будет оцениваться эффективность обновленного содержания программы, определяться целесообразность ее дальнейшего применения. Данные будут использованы для поддержки решений по дополнению, изменению структуры и содержанию учебных планов и учебной программы, учебно-методического комплекса по мировой музыкальной литературе в колледже и истории современной музыки в вузе. Авторский лекционный материал предполагается оформить в виде

учебного пособия «Путеводитель по академической электронно-компьютерной музыке».

Список литературы

1. Ментюков А., Устинов А., Чельдиев С. Музыка, Электроника, Интонирование. Новосибирск, 1994. С. 3.
2. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. С. 194.
3. Бодарева Г. Применение электронной техники в произведениях казахстанских композиторов с. 120 -124 // Материалы Международной научно-практической конференции «Идея независимости в искусстве. История и современность». Астана, 2011.
4. Бодарева Г. Электронная сюита «Марс» по Брэдбери с.7-10 // Материалы Международной научно-практической конференции «Музыкальное образование и наука: преемственность традиций и перспективы развития», посвященной 10-летию Казахской национальной академии музыки. Астана, 2008.

Валеева Ирина Владимировна
Педагог теоретических дисциплин
КГКП «Детская музыкальная школа имениКурмангазы»
Казахстан, Павлодар
irina196566@mail.ru

Эффективность интерактивных методов обучения на уроках музыкальной литературы в ДМШ

Аннотация: Статья посвящена огромной пользе применения двигательных компонентов в обучении детей.Использование музыкально - пластической методики развития слуха, творческих способностей на уроках сольфеджио, хора, специальности является оптимальным средством активизации творческого мышления учащихся в ДМШ.Педагог предлагает включить в арсенал методических средств использование пластических приемов в процессе слушания и восприятия музыки на уроках музыкальной литературы, расширяя средства ее познания.

В данной статье автор делится собственным опытом использования метода пластического моделирования музыки.На уроке учащиеся слушают музыку и вовлекаются в процесс творческого моделирования, выражая свои эмоции и впечатления в различных формах.Такой подход помогает развивать их воображение,сделать урок более увлекательным.Интерактивные методы позволяют перейти от пассивного восприятия к активному участию, что делает процесс обучения более эффективным.

Ключевые слова: интерактивные методы, активное обучение, пластическое моделирование, музыкальное творчество, самостоятельное мышление.

Творческий подход к методике преподавания музыкальной литературы в настоящее время весьма актуален. Использование инновационных и нестандартных методов обучения истории музыки и анализа произведений, позволяет обеспечить их максимальную эффективность.

На уроках музыкальной литературы важны не только теоретические знания, но и развитие интереса к музыке, творческого подхода к восприятию музыкальных произведений. Уход от традиционного урока через применение в процессе обучения новых технологий, дает возможность устранить однообразие и монотонность учебного процесса.

Возникает необходимость в изменении подходов к планированию современного урока. В отличие от традиционного урока, который является передачей знаний и опыта педагога, в современном уроке активным участником образовательного процесса становится ученик. Педагогу отводится роль координатора действий ученика. Учитывая новые требования подхода к современному уроку, педагогу необходимо активно использовать современные образовательные технологии.

Одной из образовательных технологий, направленных на повышение эффективности обучения, является интерактивная технология, которая акцентирует внимание на активном взаимодействии учащихся сизучаемым материалом, включает использование пластических элементов на уроке музыкальной литературы. Под «пластическими элементами» обычно подразумеваются движения, жесты или танцевальные элементы, которые помогают учащимся лучше понять и прочувствовать музыкальные произведения через физическую активность.Аппликация из пластилина на уроке предполагает использование пластических материалов и творческой активности для визуализации или выражения музыкальных образов.

К методам пластического моделирования относятся:

- интонационно - пластические этюды;
- свободное дирижирование;
- пластилинография;
- элементы хореографии.

Использование пластических элементов на уроке музыкальной литературы, способствуетболее глубокому пониманию музыкальных произведений, развитию аналитических навыков, креативности и творческого мышления, мотивации к обучению.

Интонационно – пластические этюды

Данная форма работы предназначена для младших школьников. Ее главная цель – развить навык восприятия музыкального содержания через пластическое моделирование реальных образов.

Не секрет, что даже опытные педагоги порой испытывают трудности в подборе точных и одновременно эмоциональных слов о музыкальных образах.

А что говорить о детях? Прежде нужно уметь находить в музыке сами образы движения. Они могут передаваться через различные элементы музыкальной речи, но чаще всего основным их носителем является ритм. Найденные пластические образы следует характеризовать через реальные движения представляемых персонажей, используя разнообразные формы глаголов и связанные с ними определения. За описаниями движений и жестов героев обязательно «проявятся» их настроения, потому что в музыке не бывает движения вне характера («радостно прыгает», «изящно кружится», «легко порхает» и т.п.).[2,64]

Для учащихся первого года обучения, на уроках музыкальной литературы, можно использовать следующие примеры пластических этюдов:

П.И.Чайковский. Марш из балета «Щелкунчик»

1 – е действие,1-я картина.Сцена празднования Рождества при получении подарков детьми

После первого прослушивания учащиеся определяют характер исполнения музыки марша, анализируют форму произведения.Предлагается выполнить движения марша в первой части произведения. Пластическое моделирование музыки первой части марша выразилось в простых движениях - четкие и ритмичные шаги выполняются с приподнятостью корпуса, создавая ощущение легкости.Музыка марша передает ощущение волшебства, а инструменты струнной и деревянной духовой групп передают характер игрушечного парада. Четкий ритм подчеркивает торжественность.

Во второй части марша характер музыки меняется: мелодия становится более оживленной благодаря звучанию шестнадцатых нот, и дети начинают весело бегать вокруг елки.Третья часть возвращает к характеру первой части. Движения, починяемые музыке, позволяют почувствовать детям радость, отражающую оживленную атмосферу праздника, объясняя эмоциональное содержание музыки.

Рис. 1. Выполнение пластического этюда по музыку марша

С. Прокофьев, симфоническая сказка «Петя и волк», тема Птички и Утки

Среди персонажей сказки, мелодия темы Птички звучит весело, передавая непрерывное ее порхание. Дети двигаются под музыку, имитируя трепет крыльев. Музыка исполняется в быстром темпе. Флейта идеально передает образ Птички.

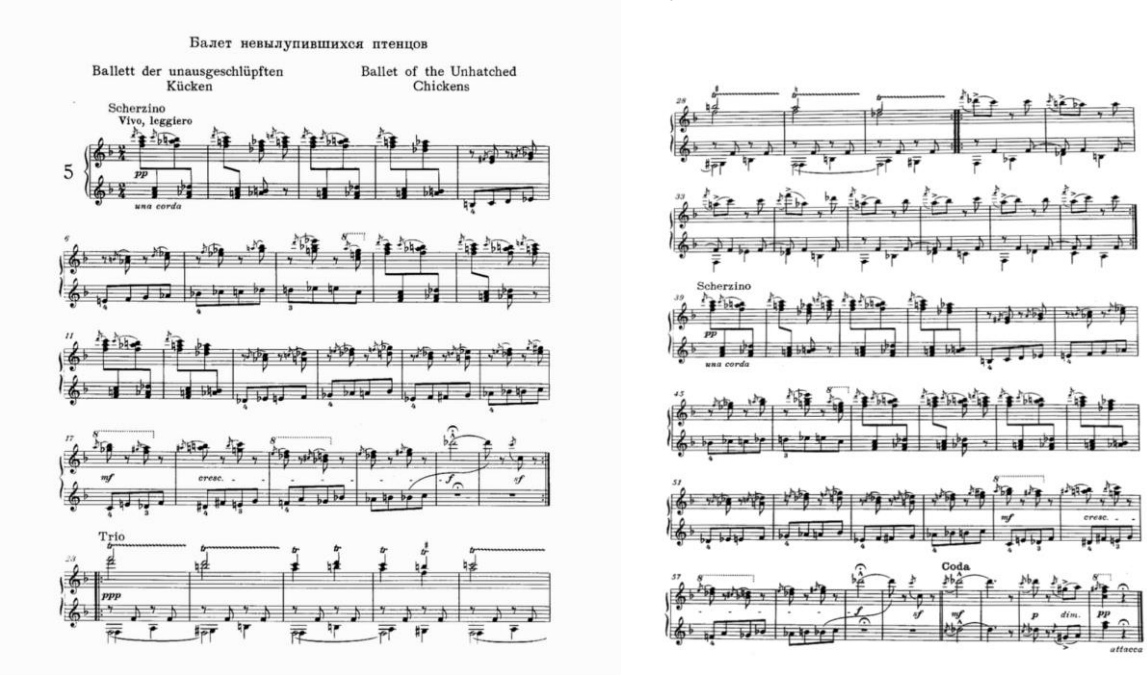
Музыкальная тема Утки, исполняемая гобоем, создает образ неуклюжего и добродушного персонажа. Медленные шаги, покачивания корпуса, руки, согнутые в локтях, слегка поднимаемые по очереди, имитация плаванья,позволяют детям выразить характер утки.

Словесное описание всех персонажей сказки можно «пластически оживить».

Свободное дирижирование

В отличие от профессионального дирижирования, здесь нет необходимости придерживаться точной техники. Главное – выразить ритм, характер и настроение произведения. При использовании метода свободного дирижирования можно применять условные движения и жесты из системы Жак-Далькроза.

М.Мусоргский. «Балет невылупившихся птенцов»



Пример 1. М.Мусоргский. «Балет невылупившихся птенцов» из цикла «Картинки с выставки»

Вначале учащиеся прослушивают пьесу, обращая внимание на ее общий характер. К выполнению заданий педагог предлагает подсказки в виде вопросов, ответы на которые помогают учащимся понять особенности представленного музыкального материала:

- Как музыка передает легкость и неуклюжесть движения маленьких птенцов? (мелодия исполняется стаккато, что передает «прыгающий» характер движения птенцов).
- Почему используется высокий регистр? (высокий регистр ассоциируется с образом крошечных птенцов).
- Какой ритм передает характер музыки? (короткие и прерывистые ритмические фигуры, создают ощущение легкой прыгучести).

Шутливый характер пьесы позволяет представить детям, как мир впервые открывается перед птенцами.

После повторного прослушивания определяют строение мелодии, количество фраз и частей. Слушая пьесу в третий раз, показывают жестами характер движения мелодии во фразах. Свободное дирижирование на основе этой музыки может выглядеть следующим образом: дети становятся в круг,что помогает им синхронизировать движения. Каждый участник по очереди может становиться «дирижером», а остальные повторяют его движения. Стоя в кругу, дети лучше запоминают музыкальные образы.

Так, в первой фразе – короткие движения кистями рук, имитирующие «клеканье» птенцов, во второй - легкие подпрыгивания под ритм скачкообразной мелодии. В третьей фразе дети выполняют движения руками, согнутыми в локтях,имитируя попытки расправить крылья, в четвертой фразе – повторяются движения из второй.

Средняя часть контрастная по характеру с первой,звучит плавно. Впервой и во второй фразе – медленные круговые движения руками, выполняемые в такт музыки, в третьей и четвертой – движения кистями рук вверх и вниз. В третьей части используются те же движения и жесты, что и в первой. Важно обсудить, какие образы вызывает у них данная музыка, и предложить им выразить их через свои жесты.

Пластилинография

Эта методика, сочетает музыку и визуальное искусство, при которой учащиеся создают композиции из пластилина, отражающие их восприятие музыкальных произведений. Она помогает глубже погрузиться в музыку через тактильные и визуальные ощущения, делая обучение более интерактивным и творческим.

При изучении темы о возникновении танца, данный метод помогает передать особенности эпохи Средневековья. Учащиеся не только слушают и анализируют музыку, но и передают свои впечатления в своих творческих работах, изображая рыцарские турниры, пышные балы, танцы-шествия в лучших нарядах. Выполняя задание в группе, дети учатся сотрудничать, согласовывать идеи.Музыкальное сопровождение: Адам де ла аль, «Робен и Марион».

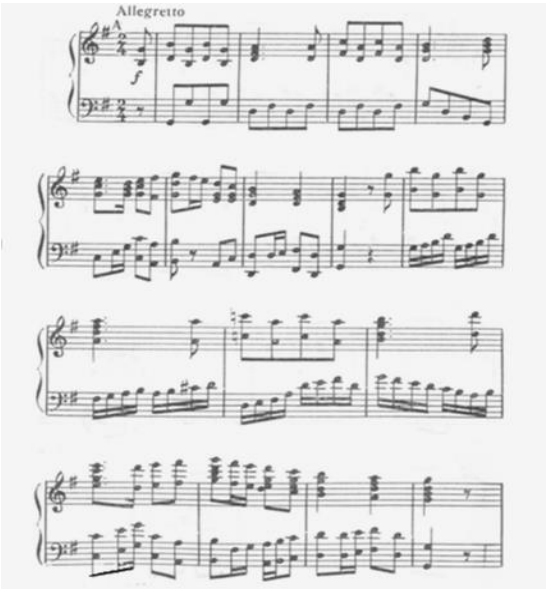
Рис. 2. Учащиеся создают аппликацию из пластилина

Элементы хореографии

Использование на уроках музыкальной литературы элементов хореографии поможет активизировать процесс изучения музыки танцевальных жанров. Для такого урока требуется подготовка педагога.Теоретический и практический материал по историко – бытовому танцу педагог может получить

из электронных учебников и онлайн-уроков, а также консультации хореографа. Первое знакомство учащихся с музыкой старинных танцев следует начать с изучения композиционных форм и их основных движений. Это помогает им физически почувствовать структуру и настроение музыки танца.

В начале занятия педагог кратко рассказывает об истории возникновения танца. После теории дети обучаются основным шагам танца вместе с педагогом под музыку танца «Бранль».



Пример 2. Бранль «Колокольный звон», обработка И.Губарева.

Схема танца

В первом такте кавалер слегка наклоняет голову влево, приветствуя присутствующих. Дама вправо. Во втором тактетанцующие повторяют движения первого такта: кавалер вправо, дама влево. Движения третьего такта повторяются из первого, в четвертом - берутся за руки. В пятом - шаг вперед левой ногой, в шестом – правая нога приставляется к левой ноге. В седьмом – шаг вперед правой ногой, в восьмом – левая нога приставляется к правой ноге. В следующих тактах используются шаги двойного бранля: в девятом – шаг левой ногой, в десятом – шаг правой ногой, в одиннадцатом – шаг левой ногой, в двенадцатом – правую ногу приставить к левой. В тринадцатом - шаг правой ногой, в четырнадцатом – шаг левой ногой, в пятнадцатом – шаг правой ногой, в шестнадцатом – левую ногу приставить к правой ноге .[1, 25].

Включение двигательных компонентов в образовательный процесс на уроках музыкальной литературы значительно обогащает восприятие учебного материала. Активное движение помогает лучше усваивать ритмическую и мелодическую структуру произведения, улучшает концентрацию внимания. Введение таких методов в практику преподавания может стать важным шагом на пути к модернизации учебного процесса.

Список литературы

1. Васильева - Рождественская М. Историко - бытовой танец. М.:«Искусство», 1987. 25 с.
2. Тихонова А. Как преподавать музыкальную литературу. М.: «Классика XXI», 2007. 64 с.

Жунусов Айдын Дуйсембекович
«П.Чайковский атындағы Алматы музыкалық колледжі» РМҚК
Домбыра аспабының оқытушысы
ҚР, Алматы қаласы

Музыкалық білім беру жүйесіндегі күйдің маңызы, үйретудегі әдіс-тәсілдері

Аннотация: Біздің елімізде өскелең ұрпақтың эстетикалық тәрбиесіне, тұлғаның үйлесімді дамуына, ішкі рухани мәдениетті қалыптастыруға, дұрыс эстетикалық талғамдарды сіңіруге үлкен мән беріледі. Мақала күйдің маңыздылығын тек түсіндіріп қана қоймай, оны түрлі әдіс-тәсілдері арқылы оқытудың кәсіби білім беру мәселесіне арналған. Бұл әдіс-тәсілдер білім беру барысында педагог пен студенттердің қажеттілігін қамтамасыз етіп, көптеген мәселелердің шешімін табатын мүмкіндік ретінде қарастырылды. Күйдің кәсіби орындау шеберлігі оқу процесінде орын алу мүмкіндігі жайлы ақпарат беріліп, оқу барысының ерекшеліктерін атап көрсетті.

Түйінді сөздер: домбыра, аспап, қағыс, күй жанры, мектеп, методология, репертуар, музыка, күйші, дәстүрлі күй.

Домбыра – қазақ халқының жан сезімі, жан серігі. Домбыра – көшпелі елдің көне көз шежіресі, көпті көрген қарияның көкірек күйі. Ол халықтың тарихи тағдырымен тамырлас. Домбыраның қағыстары күйдің мазмұнын түсіндіруде ең басты құрал, қысқаша айтқанда домбыраның қағысы – күйдің тілі. Сондықтан да, оң қолдың қағысының неше бір түрлерін көрсететін, белгілі бір өзіне тән аты бар, көптеген әртүрлі терминдер мен атаулар бар. Біз бүгін домбыра аспабында сирек кездесетін әдіс-амалдарды үйрету тәсілімен танысқалы отырмыз. Ұлы күйшілердің күй үйрену тәжірибесін сақтай отырып қолдан келгенінше кейінгі ұрпаққа күйді бұзбай жеткізу – қасиетті борыш.

Домбыраның негізгі репертуары күй болғандықтан, сол күйлердің тарихы біздің көзімізді біршама нәрсеге жеткізді. Ұлы түріктер заманында «Тәңірінің 366 күйін» қандай аспаппен тартқаны біздің ғылымда әлі белгісіз. Дегенмен ғылыми болжам жасап көрсек, күйлер негізінен қобыз аспабымен тартылған деп түсінуге болады. Басқа да музыка аспаптарымен тартылуы әбден мүмкін. Енді көне тарихи деректердің кейбіреуін атап өтейік. Академик В.В.Виноградов бұдан екі мың жыл бұрынғы қос шекті аспаптың бейнесін тапқан. Академик Әлкей

Марғұлан қобызбен қоңыраудың суреті бар бақсының тас мүсінін тапты. «Ақсақ киік» күйінің аңызы домбыра бетіндегі үндік ойықтың пайда болуы жайлы болжам жасауға мүмкіндік береді. «Шайтан тиек» туралы аңызда домбыра құлағының түбіндегі ішекті көтеріп тұратын кішкене тиектің пайда болуынан хабар береді. «Тау құдырет» туралы күй аңызында екінші ішектің пайда болуы жайлы хабар берсе, ал Ш.Уалихановтың бақсылардың бірінші ұстазы Қорқыт екенін айтқан дерегі өте маңызды. Мұндай деректерді жинап-теріп отыру домбыра үйрену тарихын байыта түседі. Домбыра үйрену әдістемесіне керекті негізгі деректердің түрлерін тізіп көрелік. Құрманғазының шәкірті атақты Ерғали Есжанов 300-ге тарта күй білген деген сөз бар. Құрманғазының күйшілік мектебін толықтай білді деген сөз. Ал, маңғыстаулық әйгілі күйші Өскенбай 1000-ге тарта күй білсе, оның баласы Мұрат 300-ге тарта күй білген дейді. Мұның өзі бүкіл Маңғыстау күйшілік мектебін шыңына жете меңгергенін көрсетеді. Дәулеткерей күйшілік мектебін жалғастырушы Н.Бөкейханов 90-ға тарта күй білген екен. Осының өзі-ақ Наушаның Дәулеткерей күйлерін өте терең білгенін, оның дәстүрін жалғастырушы екенін көрсетеді. Атақты Біржан салдың өлеңінде кездесетін, ұлы күйші Тәттімбеттің бір отырыста 40 күйді санап тартуы, ауызға айтуға оңай. Тәттімбет бабамыздың қазақтың күй жанрының дәәстүрлік сипатын жан-жақты терең білгенін ол кісінің өзі шығарған күйлері де дәлелдейді [1, 105 б.].

Күйшілік мектептердің өзіне тән методологиялық жүйесінің бар екеніне ешкімде дауласа алмайды, оған біздің күйлеріміз куә. Күй үйрену тәсілдерінің өте ерте заманда-ақ қалыптасқанын көрсететін айғақтардың бірі, домбыра тарту шеберлігіне тән атаулардың лексикалық мағынасының болуы. Қағыстардың сан түрлі атаулары, саусақ басу тәртібі, пернелердің атаулары, күй тарту шеберлігіне қатысты атаулардың түр-түрі жиі кездеседі.

Домбыра үйренудің кейбір бағыт бағдарына тоқтала отырып, қазіргі таңда, күй үйренудің екі үлкен дәстүрлік сипатына аса мән беріп қастерлеп үйренуіміз керек. Мұның өзі ғасырлардан бері келе жатқан бай тәжірибеге сүйене отырып, халықтық педагогиканың бір саласы күй үйренумен ұштастыра білуіміз керек. Домбыра тартуды үйрену оңай шаруа емес екенін онымен көп жылдар бойы шұғылданып келе жатқан ұстаз жақсы біледі. Бұрынғы кездегі дәстүрлі күй үйретумен қазіргі күй үйретудің арасында көптеген айырмашылық бар. Әрине, бұрынғы аталарымыздың күй үйрену тәжірибесін одан әрі жалғастыру басты міндетіміз [2, с.43].

Халық күйшілерінің тәжірибесінде күй тартудың дәстүрлі әдістерін күйшілік мектептердің өзіне тән тәсілдерін ұстазынан шәкірт үйреніп алады. Оның қыры мен сырын толық меңгереді. Қазіргі кезде шәкіртті күй тартып үйренуге кішкене күнінен тәрбиелеуге мүмкіндік туып отыр. Мұндай әдістеме бірте-бірте қиындай береді де, өзінің ең негізгі шыңы күйшілік өнерді толық меңгере алатын дәрежеге жетеді. Музыкалық қабілеті аса күшті шәкірттерді ел ішінде «құйма құлақ» деп атайтын болған.

- күй туралы және күйдің аңыз әңгімесін тыңдаушыға әрі түсінікті әрі қызықты етіп айту. Бұл тәсіл ежелден келе жатқан әдістемелік құрал, күйді үйреткенде бірге айтылады;

- күйді есту арқылы үйрету. Бұл тәсілдің әдістемелік түрлері өте көп. Солардың бірі: өзі естіп, өзі үйрену, өз қатесін өзі түзеп алу. Мұндай тәсіл үлкен нәтиже береді.

Күй үйрету тәсілінде ертеден келе жатқан әдістемелік құралдың бірі күй сазын әуен арқылы айтып беру. Бұл шәкірттің күй сазын көкірегінде сақтауға көмектеседі. Әсіресе күйдің дыбыстық сапасының бояуы қанық болады. Халық күйлерін үйреткенде оның сазын әндете отырып түсіндіру, халық педагогикасының ең негізгі әдістемелік құралы. Домбырада күйді тартып көрсету – ең негізгі көне тәсілдердің бірі. Мұның әдістемелік жүйесі сан ғасырлық тәжірибенің негізінде қалыптасқан.

Көп ғасырлық күй тарту шеберлігінің арқасында небір жақсы әдіс-тәсілдер қалыптасты. Күй тарту шеберлігінің дәстүрі деп жылдар бойы қалыптасқан, кейінгі ұрпаққа мұра болып қалған тұрақты әдіс-тәсілдерді айтамыз:

- *біріншіден, күй жанрының негіздерін көрсете алатын шеберлік;*
- *екіншіден, күй жанрының дәстүрлік сипатын көрсете алатын шеберлік;*
- *үшіншіден, күй жанрының мектептерін көрсете алатын шеберлік;*
- *төртіншіден, күй жанрын ұлттық өнер ретінде көрсете алатын шеберлік* [3, 85 б.].

Жоғарыда аталған күй тарту шеберлігінің негіздері күй тақырыбының мазмұнын мүмкіндігінше толық аша алатындай болуы керек. Домбыра тарту шеберлігінің дәстүрлі әдістерін қолдан келгенше сақтап ойнауға күш салу үшін оның негізгі қағидаларын жақсы білу керек. Домбыра тарту шеберлігі – дамып жетіле беретін өнер. Әр мектептің күй тарту шеберлігі сол мектепке тән көркемдік және суреткерлік шеберлікпен тікелей байланысты. Сондай-ақ әр мектепке тән тақырып мазмұнын ашу үшін қолданылатын шеберлік тәсілі болады. Қағыс атаулары және оған берілетін түсініктемелер. Алғашқы қағысты меңгеру барысында студент екі қағыс түріне де (төкпе және шертпе қағыстарына) бірдей жаттығу керек. Төкпе қағысты сұқ саусақ пен басбармақ, ал шертпе қағысты тек сұқ саусақпен орындаудан бастаған жөн. Ең негізгі бізге белгілі қағыс түрлері:

- «*Тентек қағыс*» – Құрманғазы дәстүріндегі кейін Дина дамытқан кең шеңберлі қағыс;
- «*Төре қағыс*» – Төре күйлеріндегі ішектің екі жағынан аса алыс кетпейтін қағыс;
- «*Сүйретпе қағыс*» – Абылдан келе жатқан бұл қағыс күйлердің динамикалық жақтарын аса жандандырады. Әсіресе ол шартты бөлуден жұпты бөлінген дыбыстарға ауысқанда, соңғылардың үлкен айырмасын көрсетеді;
- «*Шұбыртпа қағыс*» – бес саусақты кезегімен жоғарылы-төмен сілтеген қағыс;
- «*Сипай қағыс*» – саусақтың ұшымен сипай өтетін қағыс.

Енді дәстүрлі күй қағыстары түрлерімен және оларға берілген түсініктермен таныса өтейік: ілме қағыс, саулама қағыс, шалу қағыс, орама қағыс, тырнама қағыс, толқындама қағыс, иілме қағыс, шашқын қағыс. Бұл қағыс түрлері М.Өскенбаев пен С.Балмағанбетовтерден жазып алынған. Орындаушылық дәстүрлерде ең көп кездесетін қағыстардың бірі “теріс қағыс”.

Мұнда қағыстың әлді кезеңі қаққан қолдың жоғары қарай шыққанда келеді [4, 86-114 б.].

Аспаптың басты мақсаты: біріншіден ойнауға үйретсе, екіншіден, домбыраны қағу мен пернесі басуға үйретеді, үшіншіден, дыбысы мен сөз саптауларына мән беріп ойлау жүйесін дамытады. Ал, өлең сөздері мен музыка үні есте ұстау қабілетін жетілдіріп, санасын оятады. Демек, домбыра тарту еңбек пен ой жүйесін дұрыстауға, үнін естіп сөз құрауға, жаттаған өлеңдерін мәңгі жадына ұстауға жетелейді. Сонымен қатар оқушыларға сабақ берген кезде-ақ қағазға белгілі бір тақырыпта сурет бейнесін салып, оны музыка тілімен байланыстыра айтса, тіл байлығын дамытуға көмегі тиеді [5, 39 б.].

Қорыта келе осы құдіретті күйдің пайда болуы, дамуы мағынасы жөнінде керемет ой түйген белгілі ғалым Қ.Жұбановқа жүгіне кеткен жөн. Ол өзінің «қазақ музыкасындағы күй жанрының пайда болуы нәсілі» атты еңбегінде мынадай пікірін алға тартады «Қазақ музыкасы шығармаларының ішіндегі ең ірі жанрдың бірі-күйлер [6, 68 б.].

Композиция жағынан, музыка мәдениетінің басқа өлшеулері жағынан қарағанда да, күйлер халық музыкасының жетіскен ірі тарауы екендігінде дау болмауы керек. Қазақтың өзі де күйді ерекше бағалайды:онда айтып тұрған әңгіме,сөйлеп тұрған сөз болмаса да, күйлердің өзінің музыка тілі халыққа сондай жақын, сондай түсінікті, оны сол тілсіз түрінің өзінде жақсы таниды. Басқа халықта да күй атаулы шығармалар бар, бірақ оларда әнмен бимен араласып жүреді. Жан-жақты жетілген, дамыған күй тек қана біздің қазақ ұлтына тән өнер. Әр аймақтың өзіне тән күй ойнау, күй шығару, таралу тәсілі бар. Сонымен де, сапасымен де көзге ұратын домбыра күйлері өзінің тақырыптық ауқымымен, сазымен, әуезімен, мазмұнымен, жетілген белгілі нысанымен ерекшеленеді. Адамзат және қоғаммен күй дамуы қапталдас өрбіп отырған». Сөйтіп, тұжырымдай келе, күй – халықтың қадір-қасиетті, ділі, тілі парқымның дегендей, заманымыздың өміршең өнері бүгінгі күнге дейін сақталып, өміріміздің қазығы, ұлықты ұраны болып қала бермек.

Әдебиеттер тізімі

1. Жүсіпов Б. Ж.Байсын күйлері» оқу құралы. Алматы: «Ғылым», 2000.
2. Сахарбаева К. Домбыра дастан. Алматы: Мектеп, 2002.
3. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Астана, 2002.
4. Сахарбаева К. Дәстүр ізімен. А., 1997.
5. Дүйсембінова Қ. Музыкалық білім беру педагогикасы. Талдықорған, 2006.
7. Мерембаев Қ. Домбыраға арналған хрестоматия. Қарағанды, 2003.
8. Аравин И., Ерзакович Б. Қазақстанның музыка мәдениеті. Алматы, 1957.

Қалиева Гүлдана Ахметбайқызы
«П.Чайковский атындағы Алматы музыкалық колледжі» РМҚК
Домбыра прима аспабының оқытушысы
ҚР, Алматы қаласы

Музыкалық білім беру жүйесіндегі қашықтан оқытуда ақпараттық технологияларды қолданудың маңызы

Аннотация: Мақала заманауи музыкалық білім беруде ақпараттық технологияларды және қашықтықтан оқыту сияқты кәсіби білім берудің өзекті мәселесіне арналған. Бұл технологиялар білім барысында ұстаз бен студенттердің қажеттілігін қамтамасыз етіп, көптеген мәселелердің шешімін табатын мүмкіндік ретінде қарастырылған. Қашықтан оқу формасының оқу процесінде орын алу мүмкіндігі жайлы ақпарат беріліп, автор оқу формасының бұл түрінің артықшылықтар мен кемшіліктерін атап өтті.

Түйінді сөздер: Ақпараттық технологиялар, заманауи музыкалық білім, қашықтықтан оқытудың педагогикалық технологиялары, музыканы қашықтықтан оқыту.

Қазіргі заманда ақпараттық технологияларды кеңінен қолданбай білім беру процессін елестету мүмкін емес. Дегенмен, студенттерге әртүрлі музыкалық пәндерді оқыту барысында оларды тиімді пайдалануды ұйымдастыру мәселелері өзекті болып қала береді. Қазіргі уақытта білім алып жүргкен кез-келген адамға түрлі ақпараттың шамадан тыс болғандығынан, оны бағдарлау, талдау және толық түсіну қиын. Осыған байланысты оқушылардың танымдық қызығушылығын белсендіруге ықпал ететін заманауи медиа білім беру технологияларын дамыту – басты міндеттердің бірі деп есептеймін. Теледидар, бейне, радио, түрлі басылымдар, кітаптар, арнайы әдебиеттер, дыбыс жазу құрылғылары (магнитофондар, стерео жүйелер және т.б.), компьютерлік жүйелер музыкалық білім берудегі түрлі пәндерді оқытудың маңызды және қажетті құралы болып табылады. Мультимедиялық компьютерлік жүйелер музыкатанушы, орындаушы, тыңдаушыға әртүрлі функцияларды орындауға көмектеседі. Ғаламтор ресурстарына қол жеткізу -қажетті, маңызды және мағыналы ақпаратты іздеуге мүмкіндік береді. Ғаламтордағы пайдалы ақпараттың көлемі тез өсуде, сондықтан қажетті, сапалы ақпаратты таңдау кезінде, бұл өмірбаяндық ақпарат болсын, аудио және бейне қор болсын, белгілі қиындықтар туындайды. Музыкалық білім беру саласында компьютерді қолданудың әртүрлі тәсілдерін талдай отырып, бүгінгі таңда оның келесі қолдану салаларын бөліп көрсетуге болады:

- Музыкалық шығармаларды тыңдау және талдау;
- Музыка жазу;
- Бір мезгілде мәтін, аудио және бейне түрінде берілген музыкалық материалдың тарихы мен теориясын зерттеу;
- Өзіңіздің музыкалық бағдарламаларыңызды жасау;
- Ғаламторды пайдалана отырып, әртүрлі музыкалық ақпаратты алу [1, с.4].

Музыкалық білім беру саласында компьютерді қолданудың мүмкіндіктерін қарастыра отырып, педагогикалық мүмкіндіктері зор мультимедиялық технологияны пайдалану мәселесіне тоқталғым келеді.

Мультимедианы қолдану - ұғымды меңгеру, көру, сезіну, яғни материалды кеңірек түсіну қажет болған жағдайда тиімді. Музыкалық білім беруде компьютер музыкалық шығармаларды (музыкалық редакторлар) жазу үшін де, музыка тарихы мен теориясы бойынша білімдерін кеңейту үшін де (түрлі энциклопедиялық бағдарламалар) қолданылады. Музыкалық компьютерлік құралдарды топтарға бөлуге болады:

- музыкалық редакторлар;
- энциклопедиялар;
- тест бағдарламалары мен викториналар;
- аралас бағдарламалар.

Мысалы, студенттерге композиция, гармония, музыкалық формаларды талдауды үйрету кезінде берілген әуенді түрлендіретін бағдарламалар қолданылады, олар композитордың даралығын, жанр ерекшеліктерін бейнелеп көрсетуге көмек береді.

Ең перспективалы әзірлемелер электронды, коммуникациялық және аудиовизуалды технологиялар саласындағы жаңалықтардың арқасында жалпы алғанда, компьютер музыкантты, мысалы, канонды құрастыру кезінде үйлесімді келтіру сияқты күрделі жұмыстан құтқара алады, бірақ ешқандай техника, ешқандай әдіс немесе алгоритм шығармашылық ойды, әуенді және оның даму диалектикасын алмастыра алмайды. Керісінше, дарынды суретші, композитордың қиялын шектеп, жазудағы жеңілдік иллюзиясын тудырады [2, с.264].

Бүгінгі күні ғаламтор арқылы түрлі музыкалық демонстрациялық сабақтар ретінде трансляциялар жүргізуге болады. Бұл бейнеконференцияның аналогының бір түрі. Бірақ, не болса да, бұл мұғалімнің практикалық жеке сабақтарын ешбір алмастыра алмайды, бірақ, сабақтарды өткізудің бірегей нысаны ретінде ғана пайдаланылуы мүмкін [3, с.401].

Қашықтықтан оқыту білім беруді жаңғыртуда маңызды рөл атқаруда. Заманауи технологиялар біздің өмірімізге біршама әсерін тигізіп жатыр. Қазіргі әлем бір орында тұрмайды. Қашықтықтан оқуды қалайтындар саны артып келеді. Бұл әсіресе мүмкіндігі шектеулі жандар үшін өте маңызды. Қашықтықтан білім беру технологияларын пайдалана отырып оқыту – қашықтан оқыту (бұдан әрі – ҚО) дәстүрлі оқыту түрлерінен – күндізгі және сырттай оқудан ерекшеленсе де, шын мәнінде бұл олардың қосындысы болып табылады [4, с.133].

ҚО жүйесінің негізгі артықшылықтары:

1. Технологиялық мүмкіндіктері. Заманауи бағдарламалық және техникалық құралдарды пайдалану - электрондық білім беруді тиімдірек және визуалды ақпаратты жарқын, есте қаларлықтай қызықты етеді.

2. Еркіндік пен қолайлылық. Басқаша айтқанда, үйден шықпай-ақ қашықтан оқу мүмкіндігі. Курстың қарқынын студент өзі анықтайды, жеке материалдарға бірнеше рет оралу, кейбір бөлімдерді өткізіп жіберу мүмкіндіктері және т.б

3. Психологиялық жайлылық. Жасыратыны жоқ, ұстаз алдындағы толқу мен үрей кейбір оқушыларға емтиханда өз ойын толық көрсетуге мүмкіндік бермейді. ҚО көмегімен бағалаудың субъективтілігі мәселесі, сондай-ақ топтың әсерінен немесе студенттің басқа пәндердегі үлгерімінен туындаған психологиялық әсер жойылады. Оқыту барысына жас және топтық біртектілік факторлары әсер етпейді. Дегенмен, қашықтықтан оқыту жүйесінде белгілі бір қиындықтар бар [5, с.101].

ҚО студенттерден ерекше ынталы, өзін-өзі ұйымдастырушы, еңбекқор болуын талап етеді. Егер ҚО негізгі мәселелері туралы айтатын болсақ, онда ол бірнеше оқыту мәселелерін шешеді. ҚО шеңберінде мұғалім мен білім алушының бір уақытта бір жерде болуы қажет емес. Әрі қарай, егер мұғалімнің жұмыс кестесі толық болса, қашықтықтан оқыту сол жұмыс кестесін теңестіруге мүмкіндік береді, мұғалімге де, студентке де ыңғайлы (бос) уақытта, икемді кестеде өз функцияларын орындау мүмкіндігін береді. ҚО студенттердің қашықтағы топтарын қамту арқылы білікті педагогикалық кадрлар тапшылығы мәселесін шешуге мүмкіндік береді. Сонымен қатар, мысалы, қысқа мерзімде студенттерге аралық тестілеуді қамтамасыз ете отырып, оқыту процесстерін автоматтандыруға, кез келген күрделіліктегі тестілеуді жүзеге асыруға, қосымша білім беру процесін бақылауға, статистикалық мәліметтерді жинақтауға және есеп беруге мүмкіндік береді. ҚО технологиялары мұғалім мен студент және топтағы студенттер арасындағы көрнекі, есту, мәтіндік байланыстарды қамтамасыз ете алады. ҚО негізінен студенттерге оқытушы құрастырған дәрістерді меңгеруге және оқу жоспары мен кестеде қарастырылған тапсырмаларды орындауға көмектеседі. Мұғалімге тапсырмаларды электрондық пошта арқылы жібере отырып, сұрақтар қойып, одан түсініктемелер мен бағалар алып, студент уақытын, қаражатын және күш-жігерін айтарлықтай үнемдей алады.

Бұл әсіресе курстық жұмыста немесе қорытынды біліктілік жұмысында жұмыс істегенде ыңғайлы. ҚО жүйесінің кез келген басқа жүйе сияқты өзінің қарсыластары мен қолдаушылары бар. Біріншілердің пікірінше ҚО - оқыту жүйесі ретінде күмәнді, өйткені ұстаз бен студенттің арасында тікелей байланыс жоқ, анонимді: оқушылар мұғалімді көрмейді және естімейді, ал ол оқушыларды естімейді және пәндердің мәнін бұлай түсіну, мысалы, суға түспей жүзуді үйренумен бірдей. Сонымен қатар, олар студенттерді (салыстырмалы түрде жас, алғашқы жоғары білімін алып жатқан) мезгіл-ара бақылау, тапырмалармен жүктеп отыру қажет деп санайды. Сайып келгенде, білім мен дағдыларды қашықтан бақылау кезінде (жазбаша тапсырмалар мен тесттерді орындап, кейін оларды электронды пошта арқылы мұғалімнің тексеруіне жіберу арқылы) студенттердің көбісі өз бетінше ештеңе істемейді деп санайды. Бұл жағдайда қашықтықтан оқыту студенттер мен оқытушыларды бір-бірімен бетпе-бет байланыста болмауға мүлдем міндеттемейтінін атап өткен жөн. Оқыту процессін, курсты бастамас бұрын оқытушы студенттермен кездесіп, олардың болашақ сабақтарының ерекшеліктерін егжей-тегжейлі түсіндіріп, ақпарат беретіндей етіп құруға болады. Ал болашақта мұндай бетпе-бет кездесулер, мысалы, айына бір немесе екі рет семинарлар, коллоквиумдар, пікірталастар,

«дөңгелек үстелдер» және т.б. түрінде жүзеге аса алады. Бұл бір жағынан студенттерді тікелей бақылауға мүмкіндік береді, олардың толық «босаңсып» кетуіне жол бермей, бірқалыпты «тонуста» ұстап тұрады. Ал екінші жағынан, студенттерге оқу процесін дұрыс бағдарлап, қажетті кеңестер мен түсініктемелерді ала отырып, өзін-өзі көрсетуге мүмкіндік береді. Сонымен қатар, осындай кездесулер мұғалімге саналы және саналы емес студенттерді анықтауға мүмкіндік береді. Оқуды сәтті аяқтау шарттарының бірі - мысалы, орындалған жұмыс туралы студенттің міндетті түрде бетпе-бет, ауызша және жеке есеп беруі болуы мүмкін. Мұндай есептерді немесе бірегей кезеңді бақылау іс-шараларын семестр ішінде екі немесе үш рет ұйымдастыруға болады. Материалды өз бетімен қашықтықтан меңгеру және электронды түрде жазбаша тапсырмаларды орындаумен қатар, олар алған білімдері мен дағдыларын көрсете отырып, семестрде бірнеше рет орындаған жұмыстары туралы жеке және ауызша есеп беріп, қорытынды сынақты немесе емтиханды жеке тапсыруы керек. Егер оқыту формаларын салыстыратын болсақ, ҚО ұтылатыны анық, өйткені студенттер материалдың негізгі бөлігін өз бетінше меңгеруі керек, ал оқудың ешқайсысы адамның тірі қарым-қатынасын алмастыра алмайды.

Кез-келген білім беру түрі сияқты ҚО да сөзсіз, артықшылықтар мен кемшіліктерге ие. Артықшылықтары жеке сабақтар, курсты бөліктерге бөліп беру, ақпаратты қабылдау қарқынына байланысты өзгеруі мүмкін жеке режим мен оқу кестесін әзірлей отырып, әрбір студент үшін материалды түзету. Сондай-ақ, студенттердің бастапқы дайындық деңгейлері, ақпаратты қабылдау жылдамдығы және қабылдаудың әртүрлі қалаған формалары бар екенін атап өткім келеді. Кейбіреулер үшін негізгі білім жеткілікті, ал басқалары ізденімпаз ақыл-ойы бар, пәнді одан әрі зерттегісі келеді. Кейбіреулер үшін ақпаратты құрылымдық түрде қабылдау маңызды, ал басқалары үшін жаңа материалды өз бетімен игеру қиын. Оқытудың бұл түрін қолданудың артықшылығы – әрбір студенттің оқытушымен үнемі байланыста болу мүмкіндігі бар. Кез-келген кеңес өте орынды және мүмкін. Ол үшін онлайн конференциялар, чаттар, жедел хабар алмасу бағдарламалары, электрондық пошта, телефон арқылы сөйлесулер қолданылады. Заманауи байланыс құралдарының көмегімен кез келген мәселені тез шешуге болады. Студенттерді топтарға біріктіріп, жабық форумдар аясында сабақтар жүргізе беруге болады. Бірақ жеке сабақтар көбірек тәжірибеге ие, өйткені олар әр тыңдаушыға ыңғайлырақ болып саналады.

ҚО кемшілігі - бәлкім, ұзақ уақытты қажет етеді. Кейбір студенттерге орындалған тапсырмаларының келесі бөлігін тексеруге жіберу уақыты келгенін үнемі ескертіп отыру керек. Бұл оқуды созбақтап жібереді. Сондықтан көптеген мұғалімдердің оқушыны диагностикалау тәжірибесі бар, ол оқушының жеке әлсіз және күшті жақтарын анықтайды, бұл оқудағы болашақ қарым-қатынастарды болжауға және оның жеке басының әлсіз жақтарын дамытудың жеке бағдарламасын жасауға мүмкіндік береді. Бүгінгі таңда ҚО - сөзсіз, оқытудың заманауи әдісі болып табылады, қолжетімді және ерекше болғандықтан оны әдеттегі оқу үрдісімен бір қатарға қояды [6, с.41].

Оқытудың бұл түрі, уақыт көрсеткендей, келешегі зор және ол қазіргі ғасырда ең кең тарағандардың біріне айналады, музыкалық өнер саласындағы

қызығушылықты дамытуға, оқу процесінің дидактикалық әлеуетін кеңейтуге және оқытудың тиімділігін арттыруға көмектеседі деп күтуге болады. Ақпараттық технологиялар мұғалімдерге өз жұмысының әдістері мен формаларын өзгертуге, жоғарыда айтылғандай, оқушылардың жеке қабілеттерін дамытуға, оқытудағы пәнаралық байланысты нығайтуға, оқу-тәрбие үрдісін ұйымдастыруды жаңартуға жан-жақты көмектеседі. Қашықтықтан оқыту - классикалық білім беруді алмастырмай, толықтырып, білім берудің «бірлескен» түрі ретінде орын алу мүмкіндігі бар.

Әдебиеттер тізімі

1. Ключкова Е. Информационные технологии в структуре современного музыкального образования // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 3.
2. Гершунский Б. Компьютеризация в сфере образования: проблемы и перспективы. М.: Педагогика, 1987. 263с.
3. Горбунова И. Информационные технологии в музыке: учеб. пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2011. Т. 3. 399 с.
4. Заболотская И. Новые информационные технологии в музыкальном образовании: дис. ...канд. пед. наук. СПб.: 2000. 196 с.
5. Бершадский А., Кревский И. Дистанционное и открытое образование: проблемы и перспективы // Интеграция образования. 2002. №2/3. С. 99-105.
6. Ключкова Е. Основные направления процесса интеграции дистанционного и традиционного музыкального образования // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве: материалы V Международной научно-практической конференции (г. Москва, 13 марта 2014 г.). М., 2014. С. 39-42.

Мараймова Ақбота Укметовна,
Балалар көркемсурет мектебі
Домбыра үйірмесінің мұғалімі
Педагог-зерттеуші
Шымкент қаласы

Дәстүрлі музыканың бала тәрбиесінде алатын орны

Аңдатпа: Ұлттық музыка халқымыздың баға жетпес қазынасы. Атадан балаға мұра болып, асыл құндылығын сақтап, осы күнге жеткен қазынамызды біз де ары қарай өсіп келе жатқан ұрпаққа мұра етіп жеткізуіміз керек. Мақалада дәстүрлі музыканың балалар тәрбиесінде алатын орны мен маңызы жайында айтылады. Қазақ халқының музыка мұрасы арқылы ұлттық

қазынамызды бала бойына сіңіріп, өнерді бағалай білуді үйрету керектігі баяндалады. Мұғалімге сабақты оқытудың тиімді әдісі ұсынылады.

Кілт сөздер: дәстүрлі өнер, шығармашыл тұлға, бала тәрбиесі, ұлттық құндылықтар, әдіс-тәсілдер.

Қазақ халқының ұлт болып қалыптасу кезеңінде өзіне тән музыкалық дәстүрі дүниеге келді, соның нәтижесінде бай музыка мәдениеті қалыптасты. Бесік жыры, үйлену тойлары және түрлі жиын-тойлардағы салт-жоралар әнмен айтылады. Ақындар айтысы халықтың көп жиналып, ұйып тыңдайтын өнер сайысына айналды. Халықтың музыкалық шығармалары негізінен жеті тонды диатоник, мажор мен минорлық ырғақтарға негізделді. Эпостық жырлар речитативті әуенде жырланды. Қазақ халқының тарихи қалыптасу ерекшеліктеріне қарай музыкалық шығармалардың әуендік сипаты түрліше әрі әншілік, күйшілік, орындаушылық дәстүрінде де айырмашылықтар болды. Орындаушылық дәстүрдің түрлері: домбыра мен қобыздың сүйемелдеуімен ән салу, музыкалық аспаптарда күй тарту, т.б «жар-жар», «сыңсу» сияқты тойларда айтылатын әндердің қайырмалары көп дауыспен орындалады. Шығармалар тақырыбы мен музыка айшығына орай ертегілер, мысалдар, еңбек әндері, тұрмыс-салт әндері, лирикалық әндер, тарихи әндер, т.б. болып жіктеледі. Аспаптық музыка үзінділерінде соғыс көріністері, батырлар сайысы, бәйге, қыран құстың самғауы, қасқырдың ұлуы музыка тілімен бейнеленеді. Халық музыкасы мазмұнына қарай әр түрлі қызмет атқарады. Әсіресе, бесік жырлары өзінің ықшам, қысқа бір ырғақты, шағын көлемді, диапазоны мен формасының қарапайымдылығымен үй ішінде орындауға ыңғайлы болса, лирикалық әлеуметтік, тарихи тақырыптағы әндер мен күйлердің әуендік диапазонының кеңдігі, мәнерінің әртүрлілігі, ырғақтық құрылысының күрделі болуы орындаушыдан үлкен шеберлікті талап етеді. Қазақ музыкасының тарихи даму жолында ұлттық өнердің өшпейтін классикалық шығармаларын тудырған дарынды күйші композиторлар шықты. Аты аңызға айналған Қорқыт (VIII-IX ғ.ғ), Фараби (870-950 ж.ж), XV ғасырда өмір сүрген Қазтуған мен Асан Қайғы – қазақтың өткендегі дамыған музыкалық мәдениетінің дүлдүл өкілдері.

Қазақ халқының музыкалық қазынасы үшінші мыңжылдықтың алғашқы кезеңіне дейін өзінің сан қырлы көркемдік сипатымен сақталынып, көшпенділердің рухани эстетикалық талғамдарына сәйкес ұлттық менталитетіміздің сарқылмас бұлағына айналуда. Көне музыкалық-поэтикалық үлгілер – бабалардың ұмытылмас даналығы, ғасырлардың өшпес үні. Теңдесі жоқ рухани байлығымыз ауызекі түрде қалыптасып, әр заманда сұрыпталып, тек өзіне тән сұлу да сүйкімді әуенімен, қайталанбас ұлттық ерекшеліктерімен, сан түрлі колорит-бояуларымен XXI ғасырда өз жалғасын табуда.

Ұлы әрі данышпан ақын Абайдың: «Құлақтан кіріп бойды алар, Әсем ән мен тәтті күй....» деген өлең жолдарын қағида етіп ұстауға болады. Мәселен, әр сабақ сайын өтілетін тақырыпқа байланысты, сабақтың мақсатына қарай музыкалық шығармаларды тиімді қолдана білген жөн. Расында, баланың ән-күй арқылы ұлттық қазыналарды бойына құйып, өнерін жоғарыдан бағалап, музыка арқылы өнердің қыр-сырын таныту қажет. Бұл сабақта оқытудың тиімді әдісі

ғана, бұдан басқа да жаңа оқыту технологияларын қолдануды пән мұғалімі ойластырып отырғаны дұрыс. Мұғалім үнемі бір әдісті қолданып, бір ғана тапсырманы орындаумен сабақты өткізіп отырса, ол балалардың сабаққа деген қызығушылығын басып тастайды, қызығушылық болмаған жерде балалардың қабілеті дамымайды.

Музыка арқылы бала тәрбиелік және білімділік қасиеттерді бойына сіңіреді. Ол баланың сезімдеріне тікелей әсер ете отырып, оның моральдік бейнесін қалыптастырады. Музыка баланың жеке басының адамгершілік сезімін дамыту үшін қажет, сондықтан мектепте бір жүйелі бағытпен сабақ жүргізу қажет. Қазіргі уақытта шығармашылық үйірмелер, соның ішінде дәстүрлі ән, айтыс, күй өнері бағытындағы үйірмелер көптеп ашылуда. Баланың қабілеті мен қызығушылығына қарай осындай үйірмелерге тартып, олардың шығармашылық күшін оятып, қабілетін дамытып отыру қажет. Әсіресе ғасырдан ғасырға, атадан балаға жалғасын тауып, дамып келе жатқан аса бағалы ән-күйлер, терме, жыр, қисса, толғаулар мектеп жасындағы балалардың ұлттық мәдениетін көтеру мақсатындағы жақсы бағыт-бағдар деп есептеймін. Дәстүрлі ән үйірмесіндегі жыр, терме, айтыс - бала мінез-құлықтарының жақсы қалыптасуына, олардың білгірлікке, тапқырлыққа, өнерге деген сүйіспеншілігін арттыруға ықпалы мол. Мысалы, «Он үш жаман» халық термесінің ізімен өздері өлең шығару, яғни «өмірде не жаман екенін» ортаға салу. Оқушының шығарған өлең жолдарынан:

Ата-ананы тыңдамаған бала жаман,
Елін сатқан ер жаман,
Ынтымақсыз ел жаман,
Ана тілін білмеген
Ұлтын сатқан ұл-қыз жаман. т.с.с.

Бұхар жыраудың термесі негізінде «Неге не жарасады?» тақырыбы бойынша былай өлең шығарады:

Сүйкімді қызға жарасар,
Үстіне киген киімі.
Батыр ұлға жарасар,
Атпен шапқан бейнесі.
Оқушыға жарасар,
Алдына қойған мақсаты.
Мұғалімге жарасар,
Балаға берген пайдасы.

Ал, айтыс өнеріне келер болсақ, оқушылар бұрынғы және қазіргі айтыскерлермен таныса отырып, сөздік қорларын молайтуға тырысады, яғни, әр екі оқушыға берілген жеке тақырыптарға сәйкес жан-жақты пайдаланып, соларға ұқсап бағуға тырысады. Сондықтан, келешек ұрпақты музыканың түрлі жанрларын сүйсіне тыңдайтын, музыкадан сауат бар, өзінің сүйетін әнін музыкалық аспапта ойнап немесе дауыстап айтып беретін жағдайға жеткізу, ұлттық музыкамызды құрметтеп, қастерлеуге тәрбиелеуіміз қажет.

Қазақтың қасиетті аспабы – домбыра үні арқылы адам ішіндегі лас дүниелерді тазартуға мүмкіндік алады. Домбыраның үні тыңдаушылардың үйренуіне, естігенін ұмытпауға әсер етеді.

Қазақтың музыкалық шығармаларының ішіндегі ең ірі жанры, композициялық құрылымы жағынан халық музыкасының күрделі саласы – күй. Күйлердің мазмұны халықтың басынан кешірген қасірет-тауқіметі мен әділетсіздікке қарсы күресіне, азат өмірді аңсаған толғаныспен өрнек бояуын тауып отырды. Күйлерде қазақ халқының тарихы, туып өскен табиғаты, күнделікті тіршілік қарекеті және өнерге деген елдің өзіндік көзқарасы бейнеленеді.

Музыка іс жүзінде көркем шығармасының барлық түрлерімен қатарласа отырып, болмыстың бүкіл обьектілі құрылыстарын түсінікті әрі жеңіл бейнелеп береді. Мысалы, «Ақсақ құлан», «Нар идірген», «Аңшының зары». Мұндай аңыз-күйлер қазақ халқының тәрбие құралы ретінде балаларды тәрбиелеу ісінде кең пайдаланады. Домбыра немесе қобызда күй орындаудың алдында күйші аңыздың мазмұнын қысқаша баяндап өтеді. Ал, мұның өзі балалардың музыка мазмұнын түсінуге, ақыл-ойының дамуына жәрдемдеседі, қиялын дамытады, музыка арқылы өз ойын, сезімін, тебіреніс-толғанысын бере білуге үйренеді. Күйді өзі де түсініп, нақышына келтіріп орындауға дағдыланады.

В. А. Сухомлинскийдің: «Егер сәби шақта музыкалық шығарманың әсемдігін жүрекке жеткізе білсек, егер дыбыстардың бала адам сезімінің сан қырлы реңін сезіне білсе, ол мәдениеттің ешқандай құралдармен жетуге болмайтын сатысына көтеріледі... Музыкалық тәрбие – бұл музыкантты тәрбиелеу емес, ең алдымен адамды тәрбиелеу», деуінде үлкен шындық жатыр. Айта кеткен жөн, қазақ халқының аңыз-күйлеріне, соның ішінде «Ақсақ құланға» француз жазушысы, әлем музыка мәдениетін жетік білуші Ромен Ролан өте жоғары баға берді. «Мен де, сіз сияқты – деп жазды Р.Ролан қазақ музыка зерттеушісі А.Затаевичке,- «Ақсақ құлан» аңызының қарапайым әдістерімен-ақ көңіл-күйге күшті әсер қалдыратынына қайран қалдым... Тағы бір таңырқағаным, олар мен үшін бөтен болудан қалды, қалай болмасын мен олардан европалық музыкаға жақындық тапқандаймын, бүгінгісімен болмаса да, бұрынғы халықтың элементін жоғалтпаған».

Балаларға музыкалық-эстетикалық тәрбие беру қарапайым әдітермен, тәсіл-құралдармен жүзеге асырылып отырады.

«Құлақтан кіріп бойды алар,
Әсем ән мен тәтті күй....»,
«Туғанда дүние есігін ашады өлең,
Өлеңмен жер қойнына кірер денең...» деген өлең жолдарында ұлы Абай әннің өмірдегі орнын нақ суреттегендей. Қазақ халқы ән-күйді жанындай жақсы көріп, іштегі қайғы-мұңын, қуанышын ән арқылы шебер бейнелей білген. Осы кезге дейін өз тәжірибемде ән айтып, күй шерткісі келмейтін ешбір жанды көрмедім.

Мектепте оқушылардың музыкалық өнер, оның ішінде домбыра үйрену арқылы қалыптастыру - барлық оқу-тәрбие үрдісінде маңызды орын алады және оған көп көңіл бөлінеді. Ол тек қана адамның эстетикалық талғамын ғана дамытып қоймай, сонымен бірге жеке тұлғаның тұтастай дамуына: рухани қажеттілігін, адамгершілік мұраттарын, патриоттық сезімі, жеке және жалпы ұғымдарының, көзқарастарының дамуына әсер етеді.

Адамның эстетикалық тәрбиелілігі табиғи күштер дамуы, қабылдау қабілеті, эмоциясы, ойлау және көркемдік эстетикалық білімділігі бірлігіне негізделеді. Бұл бағытта үйірме жетекшілері үнемі ізденіспен жұмыс атқаруы керек.

Оқушыларды дәстүрлі халықтық өнерге тартуда домбыра үйірмесінің жұмысы маңызды рөл атқарады. Осы үйірме жұмыстарында оқушылардың шығармашылық белсенділіктері мен дербестіктерін дамытуға жағдай жасалып, оқушылардың таланты мен қабілеттерінің қалыптасуының кепілі бола алады. Үйірме жұмысының нәтижелерін өткізілетін концерттерден байқауға болады.

Осы үйірме арқылы, оқушыларды өнерге баулып, эстетикалық талғамын дамытып, қабілеттерін арттырып, шығармашылық дағдыларын қалыптастыру жолында жұмыс жүргізіп жатырмын.

Менің ізденістерім – балаға домбыра аспабын тез әрі оңай меңгеріп шығу тәсілі. Сондай тәсілдің бірі сандық әдіс. Балаға оңай, әрі тиімді. Бір шығарманы аз уақыт ішінде тез үйреніп, ойнап шығады. Мұндай арнайы үйрету әдістемесі қасиетті қара домбыраны әлемнің қай түкпірінде отырып, қай ұлттың өкілі де өз бетінше үйрене алатындығына кепіл болады.

Меніңше, әрбір сабақты тиімді ұйымдастырып, оны оқушылар зерікпейтіндей етіп өткізу керек. Оқушының сол уақытта ғана үйірмеге деген қызығушылығы артып, тіпті нашар оқитын оқушының бойында да бір қозғалыс болатынын байқадым. Өз әдістерімде қосымша әдебиеттерді, жаңа ақпараттық технологияларды, әлем журналдарын, интернет ақпараттарын кең пайдаланамын.

Үйірме жұмысында бұл әдістер оқушыларды қызықтырады, әрі домбыраны тез меңгеріп шығады. Қазір балалар арасында домбыраға деген қызығушылық өте жоғары. Бұл жас таланттың әрі қарай қанат жаюына үлкен жол ашады.

Дарынсыз бала болмайтынын еш естен шығармай, бала бойындағы жылт еткен сәулені жарыққа шығару әрбір ұстаздың міндеті.

Дәстүрлі музыканың бала тәрбиесіндегі орнының ерекшеліктері мен жетістіктерін атап өткім келеді:

1. Ұлттық мұраларды бағалай білуге үйренеді;
2. Еліне, туған жеріне деген сүйіспеншілігі артады;
3. Халық өнеріне деген қызығушылығы артады;
4. Пәнге деген ынта-ықыласы өседі;
5. Сабақта өзара қарым-қатынас жасауға, оқушы өзінің қабілеттілігін көрсетуге жағдай туғызады;
6. Оқушының танымдық көзқарасы артады;
7. Еңбексүйгіштікке тәрбиеленеді;
8. Өзіндік танымдылығы, жауапкершілік, адалдық, жолдастық қасиеттері қалыптасады;
9. Әсемдікті, әдемілікті сезініп, қабылдай біледі;
10. Баланың жаны мен жүрегіне жылылық ұялайды;
11. Ән-күй үйірмесі тек жұмыс емес, қарым-қатынас, ол өнер, жай сабақ емес – өмір, рухани азық, болашаққа бағдар беруші екенін түсінеді.

Әдебиеттер тізімі

1. Ахтанова С.К. Ән-күй өнерінің дүниетанымды қалыптастырудағы әсері.// Білім. 2008.
2. Ахметова М. Ән және уақыт. Алматы: «Өнер», 1993 жыл.
3. Алматы облыстық мамандар кәсіби дамыту институты: Қазіргі кездегі оқытудың педагогикалық технологиялары, 1-кітап. Алматы, 2007 жыл.
4. Құрманова Ж. Мәдениеттің маңызды саласы – ән өнері // Білім, 2009.
5. Ұзақбаева С. Балаларға эстетикалық тәрбие берудегі халық дәстүрі. Алматы. 1990.

Молчанова Оксана Александровна
преподаватель по классу фортепиано
КГКП «ДМШ г. Алтай»,
Казахстан, г. Алтай
oxmol@mail.ru

Интеграция содержания образования в условиях музыкальной школы

Аннотация: статья рассматривает вопросы интеграции различных аспектов учебно-воспитательного процесса в музыкальной школе.
Ключевые слова: музыка, образование, интеграция

В современном мире, который обновляется технологически и информационно с невероятной скоростью, а требования к специалистам постоянно растут, важно не только передать учащимся знания и навыки, но и развить их способности к самостоятельной деятельности, критическому мышлению и решению нестандартных задач. Особенно это актуально для музыкантов, которые должны не только владеть инструментом и техникой исполнения, но и уметь создавать, интерпретировать художественные образы, работать с разными жанрами и стилями, взаимодействовать с публикой. Поэтому педагог-музыкант ориентируется на развитие у учащихся не только узкопредметных навыков, но и формирование комплексных компетенций, которые позволят им решать творческие задачи. В этом смысле становится актуальной тема интеграции различных аспектов учебно-воспитательного процесса.

Интеграция содержания образования в музыкальной сфере заключается в создании целостной образовательной траектории учащегося, включающей теорию и практику, самостоятельную практическую учебно-поисковую, поисково-творческую и продуктивно практическую деятельность. Это требует от

преподавателей умения связывать различные области знаний и навыков, применяя междисциплинарные подходы и методы, мотивируя учащегося на самостоятельную работу и использование альтернативных источников информации.

Анализ различных теоретических и методических работ по вопросам интеграционных процессов в обучении, приводит к осознанию некоторых правил интеграции.

Компетентностная направленность в обучении должна обеспечиваться **развитием предпрофессиональных компетенций наряду с развитием общих**, универсальных умений и навыков; способствовать **снятию противоречий** между характером усваиваемых сведений по теории и содержанием предмета специальной дисциплины, самостоятельной и совместной музыкальной практики, жизненного опыта и общеобразовательных представлений о мире, а также формированию многочисленных ассоциативных связей между отдельными представлениями. Органичен в этом смысле **практико-ориентированный вектор** объединения усилий педагогов предметных и специальных дисциплин на обеспечение успешности обучающегося по специальности, то есть в концертно-исполнительской и конкурсной практике. Обучение нацеливается на **непрерывное развитие** учащихся за счет освоения новых способов деятельности, связанных с **анализом и синтезом знаний, решения комплексных задач**. Практическая направленность содержания предполагает при отборе содержания обучения ориентацию на отражение в конкретных видах квазипрофессиональной деятельности. Приоритетными методами работы становятся **активные и интерактивные, проблемный,** то есть учебное содержание должно мотивировать учащихся к освоению новых знаний и практических навыков через решение актуальных практических задач.

Немаловажно также учитывать **инвариантный и вариативный компоненты** содержания образования. Инвариантный дает необходимую сумму знаний, умений и навыков учащемуся для продолжения образование по профессии. Вариативный – свободу самостоятельного свободного развития и становление как юного музыканта.

Активное вовлечение учащихся в процесс обучения посредством практической деятельности включает приобретение разноролевого опыта: зрителя и слушателя, артиста солиста и аккомпаниатора, участника ансамбля, автора поисково-творческого проекта, лауреата конкурса, композитора, интерпретатора и теоретика.

Межпредметные связи способствуют более глубокому усвоению знаний и гармоничному развитию учащихся. Г. Нейгауз всегда подчеркивал, что для обучения игре на музыкальном инструменте необходимо развивать слух и знакомиться с различными музыкальными произведениями.

Интеграция специальности с музыкальной литературой помогает сформировать целостное представление о произведении, включая его историческую ценность, историю создания, особенности стиля и формы, роли выразительных средств. Эти представления помогут учащемуся в его поисково-творческой работе по воссозданию музыкального образа из нотного текста.

На уроках сольфеджио учащиеся выполняют творческие задания, такие как сочинение и исполнение мелодий, а также подбор аккомпанемента к ним. Эти задания способствуют развитию их исполнительского мастерства.

Интеграция музыки с другими искусствами позволяет учащимся развивать междисциплинарное мышление и воображение, расширять культурные горизонты и воспринимать музыку как часть более широкого художественного процесса. Учитывая нехватку времени на уроке этот аспект интеграции может быть включен во внеклассную работу класса, например, элементы театрализации внеклассных мероприятий, проведение музыкально-литературных вечеров, создание тематических эстетических коллекций или вовлечении учащегося в работу над интегрированным учебно-поисковым, поисково-творческим проектом.

Интеграция с гуманитарными и социальными дисциплинами такими , как история, философия, социология, позволяет глубже понять культурные, исторические и философские контексты музыкальных произведений. Например, изучение эпохи классицизма в контексте музыкального и социального развития того времени помогает учащимся лучше осознать стиль и особенности композиторского языка, характерные для этого периода.

Существует еще один немаловажный аспект интеграции – уровневая. Он связан с обучением в одной учебной среде учащихся-музыкантов с разными способностями и возможностями и ставит перед педагогом задачу обеспечения возможности успешного творческого созидания и создания ситуации успеха не только для сильных учащихся, но и для слабых. В этом смысле, организация коллективно-творческих дел и проведение содержательного досуга с вовлечением в работу в том числе и слабых учащихся приобретает особое значение.

Будущее интеграции в музыкальном образовании связано с развитием современных технологий, которые могут значительно расширить возможности для междисциплинарного обучения. Внедрение цифровых образовательных платформ и мультимедийных ресурсов открывает новые горизонты для интеграции музыки с другими искусствами и науками.

Кроме того, важно развивать проектное обучение и творческую деятельность, которые способствуют интеграции знаний и навыков в реальных контекстах. Разработка инновационных образовательных программ, направленных на междисциплинарное обучение, поможет создать более динамичную и адаптивную образовательную среду в музыкальных школах.

Таким образом, интеграция содержания образования в условиях музыкальной школы является эффективным подходом к компетентностно-деятельностному развитию личности учащегося-музыканта Она позволяет объединить различные области знаний и дисциплин, создать целостную картину мира в представлении учащихся и развить их творческие способности.

Список литературы

1. Ананьев Б. Теория и практика интеграции образовательных программ. СПб: Речь, 2012. 384 с.
2. Бабаев В. Интеграция образования: теоретико-методологические аспекты. М.: Просвещение, 2013, 256 с.
3. Вдовина О. Интеграция образовательных программ в условиях инновационного подхода к обучению. Омск: ОмГПУ, 2020. 244 с.
4. Гребенникова Т. Методика разработки интегрированных образовательных программ в школе. М.: Учебник , 2017. 152 с.
5. Иванова Н. Организация и интеграция учебных процессов в образовательных учреждениях. СПб: Питер, 2018. 176 с.
6. Калашникова Л. Интеграция междисциплинарных образовательных программ как основа повышения качества образования. Екатеринбург: УрФУ, 2019. 200 с.
7. Матвеева В. Интеграция учебных программ как методологическая основа современного образования. Саратов: СГУ., 2015. 230 с.
8. Кондаков П. Интеграция образовательных программ в условиях цифровизации образования. Казань: Институт образования., 2014. 298 с.

Молчанова Оксана Александровна
преподаватель по классу фортепиано
КГКП «ДМШ г. Алтай»
Казахстан, г. Алтай
oxmol@mail.ru

Методические рекомендации по сопровождению работы учащегося-музыканта над интерпретацией музыкального произведения

Аннотация: Статья предназначена для преподавателей специальных дисциплин в детских музыкальных школах. Она отвечает на вопрос, как учителю-координатору оптимально эффективно сопровождать работу одаренного учащегося-музыканта по созданию художественного образа при реализации личностно-деятельностного подхода в обучении.

Ключевые слова: предпрофессиональное музыкальное образование, исполнительская практика учащегося-музыканта, проблема интерпретации музыкального образа.

Проблема интерпретации в практике учащегося музыканта-исполнителя – это проблема его сотворчества в воплощении композиторского замысла. Для воссоздания музыкальной реальности из нотного текста, этот текст недостаточно просто озвучить, в него нужно «вдохнуть жизнь», пропустив

содержание как духовный опыт автора «через себя», прочувствовать, «прожить его» и только потом раскрыть для слушателя. И, конечно, в процессе такой работы исполнитель вносит в музыкальную речь свои выразительно-смысловые оттенки и нюансы, которые могут как соответствовать идейно-образной концепции первоисточника, так и деформировать ее или вовсе уничтожить художественную ценность произведения.

Поэтому педагогу, сопровождающему формирование и развитие музыканта-исполнителя, чрезвычайно важно знать составляющие феномена музыкальной образности в исполнительской практике, понимать, какие факторы содействуют созданию обучающимся достоверной интерпретации, а какие способны повлиять негативно.

На этапах подбора концертного репертуара, знакомства и работы с ним следует учитывать следующие закономерности герменевтики:

1. Содержание музыкального произведения **воплощается** в контексте стилевой специфики, отражающей мироощущение определенного образа жизни, **через систему неотделимых от стиля средств музыкальной выразительности:** интонаций, гармоний, форм, штрихов, ритмов, оттенков и др.). Поэтому для свободного толкования музыкального материала требуется его *соответствие интонационно-слуховому опыту, широте кругозора и теоретической подготовки обучающегося.*

2. Музыка – это форма невербального общения (исполнителя со слушателем), передача и восприятие какого-то духовного опыта, мироощущения. Речь человека, в том числе музыкальная, вдохновенна и убедительна только тогда, когда тема ему понятна и интересна (не оставляет равнодушным), когда он выражает свои идеи, а не пересказывает чужие. Осознание этого требует от педагога:

- *гибкой репертуарной политики* с учетом личностных запросов учащегося (если вызвать живой интерес к музыкальному произведению на этапе знакомства с произведением не получилось, лучше этим и ограничиться, не доводя работу до завершения и концертного исполнения),
- *проверки репертуара на соответствие личному жизненному опыту учащегося*.
- *начинать* знакомство с музыкой *с самостоятельного разбора учащимся нотного текста*, с индивидуального его прочтения без посредничества учителя. Важно, чтобы первые впечатления ученика о музыке были его личными впечатлениями. При этом учитель должен нацелить учащегося на то, что текст необходимо «прочитать» как можно точнее (аппликатура, штрихи и др.), угадать замысел автора.

Когда произведение выбрано, учащемуся нужно **помочь:**

1) ***«погрузиться» в творческую идею*** *автора через точное прочтение текста, теоретический анализ, поиск информации* методами: наводящих вопросов, созданием проблемно-поисковых ситуаций, интонационно-стилевого постижения музыки. Обеспечению «питательными элементами» ума, воли, чувств и творческой фантазии юного музыканта с целью его вовлечения в процесс интерпретации может помочь знакомство с историей, эпохой создания

произведения, с творческим портретом композитора, написание аннотации к сочинению, создание музыкально-эстетической коллекции идентичного содержанию музыки стиля и эмоциональных тонов (музыка-живопись-поэзия-архитектура-и др.). Метод интонационно-стилевого постижения музыки сочетает в себе поиск и выявление музыкально-языковых особенностей музыки, позволяющих почувствовать своеобразие художественного образа и стилевую индивидуальность музыкальной речи композитора через

- интонирование инструментальной музыки, способствующее проживанию и сопереживанию, и, затем, более выразительному ее исполнению на инструменте;
- интонационный анализ музыкальной речи на основе семантики интонаций-интервалов в восходящем/нисходящем движении ;
- анализ элементов музыкальной речи (темп, мелодия, ритм и т. д.), выявление их выразительных возможностей ;
- сравнение музыкальных произведений/образов на основе эмоционального восприятия, вербализация музыкальных впечатлений, сопоставление музыкальных тем, их зерна-интонации;
- выявление особенностей стиля через сравнительный/сопоставительный с другими стилями анализ/выявление его особенностей (фактура, звуковедение и др.); интуитивно-образное определение стиля.

2) ***актуализировать жизненный опыт*** *учащегося* через побуждение создания им многообразных мысленных ассоциативных параллелей художественно-ассоциативными методами: словесных ассоциаций, создания семантических образов (выражение формы/содержания музыкального произведения в виде последовательности семантических образов, соответствующих характеру музыкальных тем; развивающие разделы формы отражаются измененными семантическими образами (если тема в разработке, дробится на интонации, меняет форму и/или характер, смешивается с интонациями другой темы, это отражается и в ее образе и т. п.)), метод создания композиций и художественного контекста (текст, модель, рисунок) (Л.В. Горюнова). Ассоциативное мышление помогает выявить разные грани музыкальных образов, способствуют поиску звукового разнообразия.

3) ***создать «собственную» интерпретацию темы произведения,*** осмыслить и свое исполнение **методом** ***«многовариантного прочтения темы»***. Его ввел в практику музыкальный педагог и исполнитель на народных инструментах Марк Гелис. Суть его заключается в том, что ученику предлагается создать и исполнить несколько вариантов одной из тем изучаемого произведения, предлагая собственные логические акценты, динамику, штрихи, темп, характер. Пробуя разные варианты исполнения, вслушиваясь в них, ученик выбирает наиболее убедительный, по его мнению. Так, художественный образ приобретает новые, индивидуальные эмоционально-выразительные смысловые нюансы, не противоречащие первоначальному замыслу, но придающие ему убедительность и особый оттенок.

Негативные факторы, ведущие к деформации авторского замысла в работе над интерпретацией музыкального сочинения

и способы нейтрализации их нежелательного воздействия.

п/п	**Негативные факторы** в работе учащегося -музыканта над интерпретацией	**Способ нейтрализации** действия негативного фактора
	Авторитарно-установочный стиль педагога, прямые приказы и инструктаж: «делай как я; это не правильно; надо так; так нельзя; ты не прав и т.п.» лишают учащегося пространства для самостоятельного поиска.	Личностный подход. Педагогика сотрудничества, позиция: «Любая мысль имеет право на существование». Приоритет поисково-практических методов (проблемного, эвристического, ассоциативного) и продуктивно-практических (исследовательского, творческого).
	Творческий дилетантизм учащегося. Жажда личного сценического успеха, признания.	Нравственно-этическое воспитание стремления выразить содержание музыки, а не показать свои технические возможности. Практика техники «предслышания»: нацелить учащегося на то, что созданный внутренним слухом художественный образ должен предварять физические движения для исключения бездумных проигрываний.
	Конкурсная среда создает опасность стремления к самопрезентации, демонстрации своих технических преимуществ.	
	Знакомство учащегося с аудио/видео образцами могут привести к подражанию, копированию.	Исключить аудио/видео образцы
		Знакомить с отличающимися исполнительскими трактовками, учить относиться критически, сопоставлять, анализировать и не использовать для подражания.
	Предконцерный страх способен оказывать сильное негативное действие на концертное выступление.	Практика аудио/видеозаписей игры учащегося с последующим прослушиванием и анализом помогают снизить уровень ситуативной тревожности

Каждая интерпретация – воссоздание, возрождение музыки заново, еще раз «прожитый» исполнителем авторский образ. Поэтому «идеального» варианта интерпретации не существует. Герменевтическая задача предполагает существование множества разных правильных решений, различных оттенков и нюансов смыслообразующих мыследвижений музыкальной речи. Понимание природы феномена музыкальной образности способно помочь педагогу в координации поисково-творческой деятельности юного музыканта-исполнителя.

Список литературы

1. Богоявленская Д., Шадриков В. И др. Рабочая концепция одаренности. М., 2003.
2. Бортникова И. Интенсивная концертная практика как фактор развития учащегося музыканта. Дисс. …… канд.иск. Воронеж, 2012.
3. Мельничук Е. Интерпретация художественного образа в музыкально-исполнительской деятельности учащегося. Дисс. …… канд.иск. М., 2017.
4. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. М. 1974.
5. Корыхалова Н. Музыкальное произведение и исполнитель. Л. 1971.
6. Никитина Л. Герменевтические контексты фортепианного исполнительского творчества. Дисс. …… канд.иск. М., 2010.
7. Лымарева Т. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст диссертационное исследование. Дисс. …… канд.иск. М., 2009.

Полторанина Ирина Валентиновна
Преподаватель по классу скрипки
КГКП «ДМШ г. Алтай»
Казахстан, г. Алтай
oxmol@mail.ru

Методические рекомендации по работе с детским ансамблем скрипачей

Аннотация: статья посвящена вопросу организации работы детского творческого коллектива скрипачей, объединяющего в своем составе учащихся разных классов и возрастов.

Ключевые слова: музыка, образование, скрипка, ансамбль.

Совместное музицирование как форма интерактивной деятельности учащихся является одной из ведущих форм предпрофессионального музыкального образования и воспитания. Она предоставляет ученику возможность творческого практического использования знаний, умений и навыков, приобретаемых на занятиях специальной дисциплины. Она способствует ускоренному развитию юного музыканта-инструменталиста, потому что разница в сложности партий позволяет объединять в один творческий коллектив детей разных классов и возрастов, где младшие школьники развиваются при поддержке старших. Она учит детей, объединенных общим интересом к музыке, взаимодействовать друг с другом на основе партнерства,

взаимной ответственности и радости творчества, то есть способствует их успешной социализации.

Систематическая работа педагога с ансамблем, в котором объединены все его ученики с первого до выпускного класса позволяет создать в школе сплочённый музыкальный коллектив со своими исполнительскими традициями. Поступая на обучение, ребенок погружается в «среду» творческой жизни коллектива, в ней развивается как музыкант. Сначала он учится у старших, «равняется» на них, подражает. Набирая опыт, становится равноправным участником, сам оказывает поддержку более слабым, и, к выпускному классу он уже исполняет ведущие солирующие партии. Жизнедеятельность детского ансамбля, включающая учебную, репетиционную и концертную составляющую, способна обеспечить устойчивый интерес к музыкальному обучению.

Организация деятельности ансамбля скрипачей разных классов требует от педагога гибкости в формировании групп и подборе репертуара, чтобы позволить всем ученикам, независимо от их способностей, участвовать в музыкальном коллективе и концертной жизни школы.

При подборе репертуара важно обеспечить его разнообразие и доступность для участников ансамбля скрипачей, как в техническом отношении, так и в содержательном. Для развития творческого воображения учеников полезно включать в него пьесы программного характера, жанровые зарисовки.

Начинающего скрипача подключать в игре в ансамбле, желательно, с самых первых занятий для развития чувства ансамбля, умения слушать партнёра. Ранее погружение ребёнка в мир шедевров музыкальной классики, когда сам он только начинает овладевать инструментом, невольно заставляет его услышать некий идеал звучания, к которому нужно стремиться. Чем выше качество звучания коллектива, в котором оказывается ребёнок, тем быстрее будет идти его развитие в звуковом и техническом отношении.

Воспитательная работа в ансамбле направлена на формирование у юных музыкантов чувства ответственности, желания трудиться и взаимопомощи. Переживание совместных радостей и трудностей способствует духовному единству и совершенствованию личности. Главные проблемы ансамблевой игры – это общее понимание звукоизвлечения, стремление к единству и внутренняя потребность в создании звуковых красок. В работе с ансамблем скрипачей проводятся репетиции, слушания музыки, тематические вечера и выступления на концертах.

С первых уроков важно показать возможности инструмента. Игра педагога, беседы с учащимися о специфике инструмента, об истории их создания – один из важных методов – наглядно слуховой. Также, важно использовать, прослушивать записи профессиональных исполнителей и сравнивать из со своим собственным “живым исполнением”.

В развитии музыкального восприятия практический метод играет ключевую роль. Чтобы ребёнок лучше ощутил характер произведения, полезно сочетать восприятие музыки с практическими действиями, такими как движения рук, пальцев, танцевальные и образные движения, инсценировка пьесы или танца. Показ способов и приёмов игры на инструменте также необходим, здесь

практический метод сочетается с наглядными и словесными методами. Пояснение музыки, характеристика её содержания, совместный разбор образов, чувств и настроений способствуют развитию образного мышления. Для формирования навыков и умений важно сочетать различные методы.

Контроль за исполнением партий и развитие ансамблевых навыков в группах имеют большое значение для ансамблевой деятельности. Объективный и доброжелательный контроль не пугает участников, а способствует хорошему настроению, профессиональному росту и созданию здорового психологического климата в ансамбле.

Эффективное планирование репетиционного процесса помогает оптимизировать использование времени на занятиях. Для этого необходимо чётко определять цели и задачи каждого занятия, а также выбирать методы проведения урока. Важно понимать, что все проблемы не могут быть решены за одну репетицию. В ходе одного занятия следует выделить 3–4 основных недостатка и последовательно работать над их устранением. Если количество различных замечаний будет слишком большим, это может привести к рассеиванию внимания учеников и снижению эффективности занятий.

Чтобы активизировать творческий рост ансамбля, важно подбирать репертуар целенаправленно. Для младших классов ансамбля скрипачей развитие воображения связано с наглядно-образным мышлением. Поэтому в подборе репертуара для них стоит отдавать предпочтение программным произведениям и жанровым зарисовкам. В подростковом возрасте мыслительная деятельность становится абстрактно-логической, что открывает богатые возможности для самостоятельного творчества и применения художественных и технических приёмов на практике.

Успешное проведение репетиции во многом определяется качеством работы над партитурой, которая является обязательным условием для подготовки руководителя к работе с коллективом.

В процессе занятий руководитель должен создать творческую атмосферу, увлечь учеников, вызвать у них желание с энтузиазмом работать. Достижимость этой цели во многом определяется его собственной увлеченностью музыкой и скрипичным исполнительством,

Логическим завершением репетиций является концертное выступление. Ему предшествует генеральная репетиция, где исполняются все пьесы без остановки для проверки качества и психологической подготовки. Концерт подводит итоги, сплачивает коллектив и повышает уровень музыкально-эмоционального состояния. Впечатления от зрителей мотивируют участников становиться лучше и оправдывать ожидания.

В ансамбле обязательно должен быть старший и более опытный скрипач среди учеников. Он может руководить ансамблем на репетициях и концерте: вход и выход на сцену, показывать ауфтакт, руководить процессом игры, исполнять более сложные, сольные партии и многое другое.

Музыка оказывает влияние на человека, формируя его эмоции и взгляды, его внутренний мир, его личность. Исполнительская практика юного музыканта является важным аспектом его самовыражения. Занятия в ансамбле скрипачей

формируют общую культуру начинающих скрипачей их ценностные ориентиры. Творческий коллектив это среда и средство формирования творческой музыкальной индивидуальности, приобщения к музыкальному искусству, знакомство с миром народной и профессиональной, отечественной и зарубежной музыки, мотивации творческой активности, воли, умения дисциплинировать себя на публичных выступлениях.

Список литературы

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Москва, 1995.
2. Мильтонян С. Педагогика гармоничного развития скрипача. Тверь, 1996.
3. Мищенка Г. Методика обучения игре на скрипке. С-Пб, 2009.
4. Мордкович Л. Детский музыкальный коллектив. Некоторые аспекты работы (на примере ансамбля скрипачей) // Вопросы музыкальной педагогики, вып. 7. М, 1986.
5. Середа С. Поиск и использование новых подходов к развитию музыкальных способностей исполнительного ансамбля скрипачей [Электронный ресурс]: Сайт Светланы Середы «Скрипка навсегда». Режим доступа: https://skripkanavsegda.ucoz.ua/publ/poisk_i_ispolzovanie_novykh_podkhodov_k_razvitiju_mvzykalnykh_sposobnostej_ispolnitelej_detskogo_samodejatelnogo_ansambl ja_skripachej/1-1-0-1
6. Свирская Т. Опыт работы в классе скрипичного ансамбля // Вопросы музыкальной педагогики, вып.2. М, 1980.
7. Щукина О. Ансамбль скрипачей с азов. С-Пб., 2007.

Тимофеева Елена Геннадьевна
Преподаватель по классу баяна
КГКП «ДМШ г. Алтай»
Казахстан, г. Алтай
oxmol@mail.ru

Реализация практико-ориентированного обучения в условиях детской музыкальной школы

Аннотация: Статья посвящена инновационным подходам к обучению одаренного учащегося-музыканта. В ней раскрыты возможности реализации практико-ориентированной дидактической системы в условиях детской музыкальной школы. Также описаны преимущества этой системы в сравнении с традиционным обучением.

Ключевые слова: предпрофессиональное музыкальное образование,

практико-ориентированный подход, развитие личности одаренного учащегося-музыканта.

Современные концепции образования изменили приоритет учебного процесса с усвоения учащимся готовых знаний и умений на организацию его активной познавательно-практической деятельности, в процессе которой он добывает их самостоятельно. На первый план выводится личность учащегося, а все учебное пространство должно быть организовано как создание условий и возможностей для ее развития. С этой целью в школах, в том числе музыкальных, внедряются новые подходы. Наиболее естественным и эффективным из них в условиях предпрофессионального дополнительного образования для работы с музыкально одаренными детьми является практико-ориентированное обучение.

Эта дидактическая система нацелена на приобретение обучающимися практических знаний и умений (получаемых и используемых в процессе деятельности), возможность применения их за пределами учебных ситуаций. Усвоение учащимися образовательной программы и формирование умений происходит посредством решения квазипрофессиональных (приближенным к профессиональным) практических задач и преодоления реальных проблем, главной из которых для музыканта-исполнителя является предконцертный страх публичного выступления.

Практико-ориентированное обучение реализуется преимущественно способом интенсификации исполнительской практики ученика, а также организации его познавательной (поисковой, исследовательской, проектной), творческой (самодеятельность) и сотворческой (совместное музицирование) деятельности. Таким образом, развитие учащегося ДМШ продвигается в четырех направлениях: учебная деятельность, исполнительская/конкурсная практика; совместное музицирование; творческая деятельность (самодеятельность).

В целях интенсификации исполнительской практики используются разные взаимодополняющие формы выступлений от мелкогрупповых уроков-концертов до уровня международных фестивалей/конкурсов (внутриклассные; «домашние» в кругу друзей или родных, школьные, городские, районные и т.п., видеотрансяции, коллективно-творческие дела и др.). Публичные выступления развивают не только практические умения и навыки, но и личностные качества юного музыканта, пробующего себя в разных ролях: иллюстратора, солиста, участника ансамбля/оркестра/хора. Исполнительская практика помогает поддержать заинтересованность учащегося-музыканта в обучении игре на инструменте; оптимизирует процесс изучения музыкальных произведений, обеспечивая их «дозревание» в условиях сцены; обуславливает успешную социализацию ребенка, поскольку музыка несет в себе духовный опыт и является средством невербального общения. Опыт сценических выступлений помогает юному музыканту справиться с предконцерной тревожностью и приобрести уверенность на публике; адаптироваться к неожиданностям сцены (учит игнорировать отвлекающие звуки: мобильного, кашель, голоса и др.), получить представление о своей, возможно, будущей профессии.

Практико-ориентированное обучение предполагает:

1) Овладение учащимся практическими навыками начальной профессиональной деятельности (работа над гаммами, этюдами и упражнениями; изучение/исполнение произведений классических и современных, отечественных и зарубежных авторов; знакомство с обработками народных песен и танцев; игра в составе ансамбля; читка с листа, приобретение навыков творческой работы с музыкальным материалом; изучение теории и музыкальной литературы, накопление интонационно-слухового опыта, расширение музыкального кругозора; исследовательская деятельность по самостоятельному изучению, поиску информации, музыки или нотного текста; посещение концертов и музыкально-театральных постановок; встречи с другими исполнителями и т.д.);

2) Необходимость специально оборудованных кабинетов для практической учебной/репетиционной/творческой деятельности учащихся, подготовки к концертам/фестивалям/конкурсам/коллективно-творческим мероприятиям; а также наличие техники качественной аудио/видео записи для видеотрансляций, практики аудиозаписей учащегося в целях преодоления предконцертного волнения.

3) Учебная программа по специальности осваивается не только на занятиях по специальности, но и в ходе разнообразных внеклассных дел (коллективно-творческие дела класса, школы); и за пределами учебной деятельности через выполнение учащимся разнообразных контекстных практических задач в творческой и сотворческой музыкальной работе: в подборе любимых мелодий и сопровождения к ним, в исполнительской и авторской интерпретация музыки, импровизации и сочинении; выступления в кругу родственников, одноклассников или друзей; участие в творческих и культурно-просветительских мероприятиях общеобразовательной школы.

Ведущие **принципы** практико-ориентированного обучения – это самостоятельность, свобода, сотрудничество, связь теории с практикой.

Принцип самостоятельности – требует создания возможностей, в которых одаренный обучающийся учится через опыт деятельности, сам энергично создает и обогащает систему знаний, которую использует для решения практических задач; учится коммуникативному взаимодействию, работая в паре(дуэте), группе (ансамбле/оркестре/хоре);

Принцип свободы – подразумевает гибкость репертуарной политики, предоставление свободы выбора репертуара и учебного материала, способов его подбора и получения (не только источники информации, рекомендованные учителем).

Принцип сотрудничества – требует равноправия педагога и учащихся в учебном процессе, отказа от авторитарного стиля общения, установочного инструктажа на уроке. Во время работы над репертуаром педагог обеспечивает получение учащимся «питательных элементов» для ума, воображения, эмоций, воли, но не навязывает свою интерпретаторскую позицию, не дает однозначных установок, оставляя учащемуся место для творчества. При такой роли учителя его воспитанник учится выражать свое мнение, создавать гипотезы и проверять их, делать выводы, устанавливать ассоциативные связи, интерпретировать

авторское произведение.

Принцип связи теории с практикой требует понимания учеником практической пользы от любого приобретаемого знания.

Обеспечивая соблюдение таких важных принципов дидактики, как *доступность* и *последовательность*, учителю необходимо всегда проверять учебный материал на соответствие возрасту и уровню развития учащегося. *Личностный подход* требует учитывать личностные запросы ребенка в подборе репертуара, его интерес и желание.

При реализации практико-ориентированного обучения учебно-воспитательный процесс в ДМШ приобретает следующие характерные черты:

- междисциплинарная организация учебного процесса вместо традиционной дисциплинарной: Специальность определяется как главная, все остальные – это вспомогательные дисциплины, изучение которых должно обеспечить успешность ученика по специальность. То есть для реализации практико-ориентированного обучения в условиях ДМШ необходимо сотрудничество и координация усилий учителей всех предметных циклов;
- креативная активность обучающегося (ученик-субъект, участник учебного процесса) вместо традиционной адаптивной (ученик -объект учебного процесса, на который направлено действие учителя). Приоритет отдается поисково-практическим и продуктивно-практическим методам (исследование, творчество) вместо репродуктивной деятельности, что обеспечивает развитие мышления учащегося;
- духовное развитие и обогащение личности учащегося через его самоактуализацию, самоконструкцию, самореализацию и социализацию вместо традиционного воспитания нравственности.
- Ключевым этапом учебной деятельности становится сопровождение педагогом *рефлексии* (самонаблюдения, самоанализа опыта деятельности) учащегося. Именно рефлексия ведет к развитию способности учащегося к самооценке, самоконтролю, саморегуляции, самоадаптации, самоконсрукции, самоорганизации и, в конечном итоге, к самостоятельности, умению действовать за пределами учебных ситуаций.

Таким образом, при использовании практико-ориентированного подхода к обучению происходит изменение роли педагога в учебном процессе. Педагог-координатор не передает знания умения и навыки, а организует деятельность учащегося по их самостоятельному приобретению.

Преимущество практико-ориентированного обучения по отношению к традиционному объясняется тем, что **традиционная педагогика строится по принципу «делай как я». В ней нет места детскому действию, а, следовательно, нет места мышлению.** Поэтому практико-ориентированная направленность обучения способна поднять учебно-воспитательный процесс на новый качественный уровень.

Список литературы

1. Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность. М., 1975.

2. Богоявленская Д. и др. Рабочая концепция одаренности. М., 2003.
3. Роджерс К. Гуманистическая психология. Теория и практика. М., 2013.
4. Бортникова И. Интенсивная концертная практика как фактор развития учащегося музыканта. Дисс. …… канд.иск. Воронеж, 2012.

Кусаинова Сауле Куанышева
Филянд Анастасия Владимировна
Преподаватели музыкально-теоретических дисциплин
КГУ «Специализированная музыкальная школа-интернат»
Казахстан, г.Караганда
saule280771@mail.ru

Интеграция музыки, литературы, математики и живописи в искусстве и науке

Успешность в развитии учащихся специализированных музыкальных школ зависит от методов обучения, воспитания и развития, способности преподавателя продумывать и конструировать стратегии кардинального обновления педагогической деятельности.

В современной педагогике все больше внимания уделяется вопросам интеграции образовательных дисциплин и видов искусств. Специализированная музыкальная школа, как место формирования музыкальной компетенции и творческого развития становится площадкой для комплексного подхода к образованию.

Жизнь в эпоху научно-технического прогресса становится все разнообразнее и сложнее. И она требует от человека не шаблонных, привычных действий, а подвижности, гибкости мышления, быстрой ориентации и адаптации к новым условиям. С целью обеспечения инновационного развития специализированных музыкальных школ, инновационной практики педагогов в образовательном процессе был представлен материал по интеграции на уроках музыкально-теоретического цикла. Одной из тенденций музыкального образования школьников является прогресс интеграции искусств. Учитывая особенность специализированных школ, где предметы музыкального цикла ведутся параллельно с общеобразовательными, у педагогов-музыкантов появляется возможность проводить интегрированные уроки. Педагоги теоретического отдела проводили интегрированные уроки: музыка и математика, музыка и живопись, музыка и другие виды искусств, квест по гармонии и смежным видам искусств.

Каждый вид искусства обладает особыми возможностями проникновения в духовную жизнь человека. Освоение ребенком музыки в комплексе с другими

видами искусства является необходимым условием для всестороннего и гармоничного развития его художественной культуры.

Методика преподавания уроков музыкально-теоретического цикла через межпредметные связи как один из способов интеллектуального развития школьников дает возможность:

- включать разные типы художественного мышления;
- осваивать историю культуры родного края, мирового художественного наследия;
- развивать фантазию и воображение, собственное творчество учащихся.

Интеграция способствует развитию комплексных навыков учащихся, таких как коммуникация, сотрудничество. К примеру, совместные проекты, в которых ученики-музыканты сотрудничают с учениками из других предметных областей, помогают развить командный дух и созидательное мышление.

Помимо интеграции музыки и других видов искусств, глубокие взаимосвязи хранят в себе музыка и естественные науки (химия, математика, физика, биология, география). Знаменитый физик А. Эйнштейн говорил: «Настоящая наука и настоящая музыка требуют однородного мыслительного процесса».

Доказательством этому может служить творческий путь русского композитора XIX века А.П.Бородина. Занятия музыкой не отвлекали, а наоборот, помогали в научной работе А. Бородину - учёному-химику. Химия и музыка безраздельно царили в его душе и властно предъявляли свои права на внимание, время и творческую энергию. Еще один яркий пример – древнегреческий ученый Пифагор - математик, философ и теоретик музыки. Изучая законы музыки, он не только открыл целый ряд музыкальных эффектов, но и нашел им практическое применение в учебе и медицине. Вопросами теории музыки занимался один из крупнейших представителей средневековой восточной философии - Аль-Фараби, которого также интересовала астрономия, логика, математика, медицина.

Еще один вариант межпредметных связей – музыка и литература. В современном мире музыка и литература представляют собой два важнейших культурных компонента, которые имеют глубокие и разносторонние связи друг с другом. Педагоги-теоретики все чаще прибегают к интеграции музыки и литературы на уроках. Чтобы обогатить образовательный опыт учащихся. Наиболее простой пример связи слова и музыки – песня, более сложные примеры – жанры оперы, балета, кантаты. Без текста, без либретто эти жанры вообще не существовали бы. Знакомясь с фрагментами из опер, балетов, на уроках музыкальной литературы школьники встречаются с великими образцами взаимодополнения, взаимообогащения двух искусств.

Интеграция музыки и литературы позволяет создать уникальное окружение, в котором учащиеся могут исследовать и понимать музыкальные произведения с учетом их исторического и культурного контекста, а также взаимосвязи с литературными произведениями. Одним из важных аспектов этой интеграции является возможность погружения учащихся в эпоху, исторический

период или литературный жанр через музыку и текст произведения. Ярким примером данной интеграции может служить опера Мусоргского «Борис Годунов».

Связи музыки и литературы на уроках музыкально-теоретических дисциплин способствует развитию навыков анализа, критического мышления и творческого восприятия Учащиеся могут изучать различные стили музыки и их связь с литературными течениями, а также создавать свои собственные произведения, вдохновленные литературными образами.

В целом, интеграция музыки и литературы является важным шагом в обогащении образовательного опыта учащихся и развитии их творческого потенциала. Она позволяет стимулировать интерес к искусству в целом, расширять кругозор и понимание культурных ценностей, а также воспитывать гармоничную личность, способную видеть и ценить красоту в различных проявлениях.

Один из ярких примеров интеграции – музыка и математика. Эти две науки имеют глубокие внутренние связи, поскольку музыкальные произведения, особенно классической музыки, часто строятся на математических закономерностях и пропорциях. Интеграция музыки и математики на уроках музыкально-теоретического цикла помогает учащимся развивать их математические навыки и абстрактное мышление через изучение структуры и формы музыкальных произведений. Музыка и математика – два полюса человеческой культуры, две системы мышления тесно связанные между собой. На подчинённость музыкальных структур математическим законам люди обратили внимание не одно тысячелетие назад. Профессиональные музыканты первых веков нашей эры, получившие образование по «квадривию» - четвёрке «высоких» математических наук, в число которых входила и музыка, были очень хорошо знакомы с астрономией, геометрией и арифметикой.

Автор знаменитой теоремы Пифагор, был ещё и блестящим музыкантом. Сочетание этих дарований позволило Пифагору первым догадаться о существовании природного звукоряда. Для своих экспериментов он построил полуинструмент, полуприбор – монохорд. Это был продолговатый ящик с натянутой поверх него струной. Под струной, на верхней крышке ящика, Пифагор расчертил шкалу, чтобы удобнее было зрительно делить струну на части. Множество опытов проделал Пифагор с монохордом и, в конце концов, описал математическое поведение звучащей струны. Если ущипнуть целую струну, она издаёт низкий гудящий звук. Прижимая струну посередине, и ущипнув одну из четвертушек – струна звучит ещё выше и опять на целую октаву. Если заставить звучать одну восьмую, одну шестнадцатую струну, то каждый раз получается звук октавой выше предыдущего. Таким образом, Пифагор разделил струну на семь октав.

Если прижать струну пальцем на расстоянии одной трети от края, и тронуть большую часть струны – она зазвучит выше, чем вся струна. Но теперь уже не на октаву, а всего лишь на квинту. Снова отложим на меньшем отрезке струны две трети – и получим опять квинту и так далее. Пока не дойдём до конца. И окажется, что на струне, состоящей из семи октав. укладывается двенадцать

квинт. Но сумма двенадцати квинт чуть – чуть длиннее суммы семи октав. Это расхождение называется Пифагоровой коммой. Комма и привела к конфликту.

В 14 веке в Европе получает широкое распространение орган, ставший официальным инструментом католической церкви. С развитием органа развивается и многоголосие, которого не знала ни Древняя Греция, ни раннее средневековье. В течении столетий орган настраивался в пифагоровом строе. Маленькая разность между семью октавами и двенадцатью квинтами делала мелодию временами фальшивой, вроде волчьего воя. На фоне «совершенной гармонии» чистого строя это было особенно невыносимо. Выгнать «волков» из органа, т.е. найти закон построения нового музыкального строя наряду с музыкантами безрезультатно пытались и математики: Кеплер, Декарт, Лейбниц, Эйлер.

Но лучше всех справился с задачей органист Андреас Веркмейстер в 17 веке. Он вышел из положения просто и остроумно: чуть – чуть укоротил квинту, равномерно распределив Пифагорову комму между всеми звуками внутри каждой октавы. Сама октава вышла из этой передряги без потерь – она единственная осталась чистой.

Интересно происхождение октавы. В арифметике счёт десятками имеет известное всем объяснение: он произошёл от десяти пальцев на руках. Музыкальная октава тоже имеет природное происхождение, в основе которого лежит слух человека. Как пальцы определили границы десятков, так наше ухо определило границы октав. Вот как это получилось. Допустим, мы слышим звук с какой - то определённой частотой. Если вслед за ним, мы слышим звук с частотой ровно вдвое больше, то он покажется нам хоть и выше предыдущего, но очень похожим на него по восприятию. Ухо, сравнивая эти два звука, наделяет их одним качеством. Причём они настолько близки по характеру, что, если взять их одновременно, мы услышим не два звука, а один. Например, звуки с частотами 55; 110; 880;1760; 3520 герц называются «ля». Каждая из этих частот завершает одну октаву и открывает другую. Сейчас началом каждой октавы принято считать звук «до», а когда-то считался звук «ля», и в буквенном обозначении нот это сохранилось до сих пор: «ля» выражается латинской буквой А, потом идут В, С и так далее. От старого исчисления сохранилась и эталонная нота: за основу берётся звук «ля» первой октавы, частота которой на всех инструментах должна быть равна 440 герцам. Отсюда вытекает следующий вопрос. Ясно, что десять единиц внутри десятка – вещь совершенно естественная, как и десять пальцев на руках. А вот откуда внутри октавы семь нот, а не десять, не пятьдесят, не сто? Оказывается, семь звуков внутри октавы такая же естественная вещь, как десять пальцев на руках для арифметики. Уже первая тетива самого первого лука, колеблясь после выстрела, давала готовым тот набор звуков, которыми мы почти без изменения пользуемся до сих пор.

Пифагор был первым мыслителем, который назвал себя философом, а вселенную – космосом, то есть строем, складом. Он первый заставил математику служить музыке. Передав арсенал своих средств музыке, математика оказала исключительную услугу музыкантам, которым нужно в дополнение к собственному профилю «экстерном» осиливать математику. Становится

понятным, что математика приводит музыку в порядок, делает её приятной для слуха.

Наиболее интересные и красочные межпредметные связи прослеживаются между музыкой и живописью, скульптурой. Все художественные произведения - и музыки, и изобразительные искусства, и литературы - рождаются из единого источника. Источник этот - сама жизнь. Связь между музыкой и живописью является очень тесной, поскольку оба этих вида искусства стремятся передать эмоции, настроение и впечатления через цвет, форму, ритм, темп.

Мелодии обычно вызывают у слушателя определённые мысли и чувства, рождают воспоминания, смутные или более, или менее ясные картины когда-то увиденного пейзажа или сцены из жизни. И эту картину, возникшую в воображении, можно нарисовать. Великий итальянский художник эпохи Возрождения Леонардо да Винчи назвал музыку «сестрой живописи». И действительно, эти два вида искусства развивались параллельно, соприкасаясь не менее тесно, чем музыка и поэзия.

Тема связи музыки со зрительными образами наглядно отображна в картинах Мане «Флейтист», Караваджо «Лютнист», Грекова «Трубачи Первой Конной армии». Глядя на эти картины, всматоиваясь и «вслушиваясь» в них, дети слышат внутренним слухом звучание инструментов и даже смогут рассказать о характере исполняемой музыки.

Музыка очень тесно связана с другими видами искусств: литературой, театром, изобразительным искусством.

Большинство национальных школ романтизма в изобразительном искусстве сложилось в борьбе с официальным академическим классицизмом. Это можно услышать в музыке Ф. Шуберта, К. М. Вебера, Р. Вагнера, Г. Берлиоза, Н. Паганини, Ф. Листа, Ф. Шопена.

Особенно творчество Листа связано с живописью, архитектурой. В 1837 г. Лист едет в Италию. Под впечатлением произведений итальянского возрождения пишет фортепианные пьесы «Обручение" (по картине Рафаэля), "Мыслитель"(по картине Микеланджело)[3,с.83].

В изобразительном искусстве есть направление, которое оказало большое влияние на музыку - это импрессионизм (от французского – впечатление) – направление в искусстве, возникшее во Франции в XIX веке[2,с.107]. Художники, работая на открытом воздухе, старались отразить в своих картинах мимолётные впечатления. Движение импрессионистов создавали французские художники Э.Мане, К.Моне, К.Писсарро, Э.Дега, О. Ренуар[2,с.106].

Композиторы – импрессионисты унаследовали от художников стремление передавать тончайшие настроения, изменчивость игры света, показать различные цветовые оттенки.В творчестве художников и композиторов-импрессионизма живописного исключительное место занимает пейзаж.

Ярким представителем музыкального импрессионизма был **Клод Дебюсси**. Клод Дебюсси вошёл в историю художественной культуры как крупнейший представитель музыкального импрессионизма. Его музыка наполнена светом, прозрачна, поражает новизной виденья мира.

Первое оркестровое произведение Дебюсси, раскрывшее необыковенную оригинальность его стиля – «Прелюдия к послеполуденному отдыху фавна». В «Фавне» можно найти много общего с музыкальными пейзажами романтиков, но «Фавн» отличается от них чисто импрессионистической красочностью и богатством оттенков светотени. В сущности «Фавн» явился примером импрессионистического музыкального пейзажа. Он уводил от кипучей жизненной деятельности, борьбы, драматических конфликтов в мир природы, богатой красками и образами.

В этом отношении прелюдию Дебюсси можно сравнить с лучшими пейзажами художников-импрессионистов (К.Моне «Белые кувшинки», «Поле тюльпанов», О.Ренуар «Тропинка в высокой траве»).

Пьеса «Затонувший собор» Дебюсси обращается к миру народной фантастики. Эту пьесу можно сравнить с лучшими пейзажем художника-импрессиониста (К.Моне «Руанский собор»). Произведения импрессионистов - композиторов отличаются особой красочностью и колористичностью.

Тема связи музыки со зрительными образами решается значительно проще, например, большой интерес представляет кюй Таттимбета «Сарыжайлау». «В голодный год, спасаясь от джута, Таттимбет со своим аулом проезжал мимо земель рода Мурат. Сильно забилось его сердце: здесь жила красавица Балкия, победительница многих состязаний на домбре. Таттимбет приглашает её вступить в спор на лучшее умение владеть инструментом. Девушка соглашается. Таттимбет и Балкия по очереди восхваляли свой край, свой народ, своих батыров. Никак они не могли победить друг друга. И вот Таттимбет заиграл грустную и широкую, как степь, мелодию. Это был кюй **«Сарыжайлау»** («Золотая летовка»), который позволил ему одержать победу и прославиться на всю Сарыарку». Лирическое настроение господствует в нем с начала и до конца. Кюй очень мелодичен. Лишь в середине, настроение кюя внезапно меняется. Кюй заканчивается совершенно самостоятельной мелодией песенного характера. В нем представляются удивительные картины природы, степные пейзажи, красоту неба, кристальную чистоту воды из журчащего родника.

«В кюе через красоту природы передается ощущения человека, его духовный мир, размышления о сущности бытия». [4,с.203].

Таким образом, что объединяет музыку и живопись?

Если произведения изобразительного искусства зритель охватывает взглядом сразу, целиком, то музыкальные произведения разворачиваются во времени, их содержание раскрывается постепенно. Поэтому, только внимательно вслушиваясь в музыку, можно понять те мысли и пережить те чувства, которые выразил композитор, т. е. сделать их своими.

Интеграция музыки с другими видами искусств и науками представляет собой мощный инструмент в руках педагогов, который способствует формированию образованных и творческих личностей. Она позволяет учащимся раскрыть свой потенциал, углубить понимание к различным формам искусства.

Теоретическое осмысление проблемы взаимодействия музыки и других видов искусств является составной частью общего постижения процесса

интеграции искусств на разных этапах культурно-исторического развития. Актуализация данной проблемы способствует созданию целостного представления о возможностях, принципах и результатах взаимодействия музыки, искусства и науки.

Список литературы

1. Монахов В. Проектирование и внедрение новых технологий обучения.//Советская педагогика. 1990. №7, С. 17-23.
2. Леухина Н. Мировая художественная культура. Волгоград: Учитель. 2007.
3. Левик Б. Музыкальная литература зарубежных стран в.4т. М.: Музыка, 1982.
4. Казахская музыкальная литература. Уч. для дет. муз. шк:/ Сост. и общ. ред. С.А.Елемановой. Алма-Ата: Онер, 1993. 208 с.

Чиркина Анастасия Николаевна
Концертмейстер, РГКП «Алматинский музыкальный колледж имени Петра Чайковского»
nastya_january@mail.ru

Способности, умения и навыки, необходимые для профессиональной деятельности концертмейстера

Аннотация: В настоящее время концертмейстерская деятельность является наиболее распространенной формой исполнительства для пианистов, одной из самых востребованных профессий в сфере специального, технического и профессионального образования. Концертмейстерская деятельность – это важнейший вид практической деятельности музыканта, в котором наиболее ярко выражается личность аккомпаниатора. Главная цель концертмейстерской деятельности – совместно с солистом раскрыть музыкально-художественный замысел произведения при высокой культуре исполнения.

Ключевые слова: концертмейстер, солист, пианист, деятельность, педагогические функции, психологические функции, творческие функции

Специфика сольной и концертмейстерской деятельности столь различна, что не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, пока не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента.

Выделим основные принципы концертмейстерской деятельности:

- заинтересованность концертмейстера в работе, которая способствует постижению им специфики солирующего инструмента и позволяет оказывать помощь солисту, особенно начинающему;

- высокий художественный уровень исполнения пианистом своей партии, что

является неотъемлемой составляющей профессионализма концертмейстера и

служит эталоном для еще не обладающего мастерством солиста;

- коррекция исполнения может осуществляться как в словесной, так и в музыкальной форме с целью преодоления исполнительских недостатков неопытных музыкантов;

- психологический - проявляется в создании концертмейстером в любых ситуациях стабильной, психологически комфортной атмосферы, способствующей позитивной творческой деятельности и взаимопониманию между ним и солистом;

- создание единого «психо-эмоционального поля» между солистом и концертмейстером, зависящего «не только от интуитивных способностей концертмейстера, но и от стараний инструменталиста, общности их интересов на основе знакомых обоим произведений искусства, литературы, фильмов».

- формирование ценностно-нравственных установок солиста, а именно воспитание позитивного мировосприятия и объектно-центрированного мироощущения инструменталиста.

Концертмейстерская деятельность является удачным примером универсального сочетания в рамках профессии элементов мастерства педагога, исполнителя, импровизатора

и психолога.

Как отмечает Е. М. Шендерович, «…в деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции. Отделить одно от другого и понять, что превалирует в экстремальных или конкурсных ситуациях, трудно». Для успешного осуществления многофункциональной деятельности концертмейстер должен владеть необходимым комплексом знаний, умений и навыков.

Концертмейстер должен знать не только основные принципы ансамблевой техники, но и технические и тембровые возможности солирующего инструмента, учебный и концертный репертуар и его стилистические особенности, а также методы репетиционной работы в ансамбле и совместной исполнительской работы над музыкальным произведением.

Для концертмейстерской деятельности необходимо не только владение арсеналом пианистических средств (звуковой и артикуляционной палитрой, техническим мастерством, художественной педализацией и т. д.) и умение выбрать необходимые исполнительские решения (звуковые, динамические, тембровые, артикуляционные и др.), но и умение воспринимать и анализировать исполнение партии солистом и звучание фортепианной партии, слышать одновременно каждую партию в их единстве, контролировать звучание ансамбля и корректировать исполнительские действия в соответствии с исполнительским

состоянием солиста, обладать способностью к художественному предвосхищению, раскрывать художественное произведение в образно-эмоциональном и выразительно-смысловом единстве с солистом.

Одним из самых важных качеств является музыкальный слух. Концертмейстер обязательно должен внимательно слушать солиста: как солист развивает мелодию, как строит фразы, где замедляет либо ускоряет. Концертмейстер должен уметь «предслышать» каждое действие солиста.

Вторым по значимости, является чувство ритма. Концертмейстер является неким метрономом для солиста, он не имеет права играть не ровно, не ритмично, с внезапным для солиста ускорением или замедлением. Однако его ритм должен быть чутким и гибким, чтобы помочь солисту воплотить музыкальный образ.

Музыкальное мышление - не менее важное качество, чем два вышеназванных. Концертмейстер должен уметь видеть полную картину произведения, его форму, художественный замысел, а также преподнести это все солисту.

Вот основные навыки, которыми должен владеть профессиональный концертмейстер.

1. Транспонировать, подбирать по слуху мелодии и аккомпанемент к ним

2 .Бегло читать и аккомпанировать с листа, читать с листа хоровые и оркестровые партитуры.

3. Владеть не только своей партией, но и партией солиста.

4. Уметь соединять партии аккомпанемента и соло, упрощая фактуру, для того чтобы показать общую картину.

5. Владеть сведениями о строе, тембровых, технических и динамических возможностей инструмента, штриховом разнообразии, специфике звукоизвлечения и уметь использовать теоретические знания на практике.

К профессиональным навыкам нужно отнести и, хорошую реакцию, и «психологический подход» к солисту.

Главная задача концертмейстера состоит в том, чтобы освоить и развить все вышеперечисленные навыки. Достижение этой задачи способствует более грамотному и чуткому ансамблевому «сопровождению» солиста.

Хорошее чтение с листа избавят от неловких ситуаций. Когда концертмейстер работаете с певцами, приходится читать с листа незнакомые вокальные произведения. Не исключено, что и на концерте придется проявить этот навык.

В такие моменты проявляется такое качество, как стрессоустойчивость в концертной практике. Очень важно не паниковать и выделить для себя последовательные действия для грамотного исполнения. Для каждого концертмейстера последовательность действий может быть индивидуальна.

- ✓ Для начала, разбираем форму произведения – выделяем вступление, количество куплетов, припевы (если это романс), если это ария, то смотрим есть ли речитативы, кульминационный фрагмент, присутствует ли в аккомпанементе соло; продумываем грамотное развитие произведения.
- ✓ Определяем характер произведения, так как важно передать зрителю верные эмоции.

- ✓ Затем необходимо просмотреть партию солиста - внутренним слухом пропеть мелодию, выделить технически трудные места, просмотреть все агогические места.
- ✓ Вследствие анализа сольной партии концертмейстер получает представление каким звуком играть, где нужно прислушаться к солисту.
- ✓ Также необходимо просмотреть фактуру - на этом этапе важно уметь правильно упрощать фактуру, сохраняя гармонию, значимые подголоски и мелодию, если она присутствует.
- ✓ Подробно просмотреть динамические и ритмические изменения.

В обязанности пианиста-концертмейстера вокального класса, помимо аккомпанирования певцам на концертах, входит помощь учащимся в подготовке нового репертуара. В этом плане функции концертмейстера носят в значительной мере педагогический характер. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо фортепианной подготовки и аккомпаниаторского опыта, ряда специфических знаний и навыков, и в первую очередь умения корректировать певца, как в отношении точности интонирования, так и многих других качеств исполнительства.

При этом резко повышается роль внутреннего слуха в концертмейстерской работе. Работая с вокалистом, концертмейстер должен вникнуть не только в музыкальный, но и в поэтический текст, ведь эмоциональный строй и образное содержание вокального сочинения раскрываются не только через музыку, но и через слово. Разучивая с учеником программное произведение, концертмейстер наблюдает за выполнением певцом указаний его педагога по вокалу. Он должен следить за точностью воспроизведения певцом звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, четкостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания. Для этого концертмейстер должен быть знаком с основами вокала – особенностями певческого дыхания, правильной артикуляцией, диапазонами голосов, характерными для голосов тесситурами, особенностями певческого дыхания и т.д.

В процессе работы с певцом концертмейстер должен учитывать, что от точно найденной фортепианной звучности порой зависит и звучание сольной партии. Например, грубый, стучащий звук аккомпанемента вызывает форсирование звука вокалистом, мягкое «пение» фортепиано приучает солиста к правильному звуковедению, оберегает его от «крика». Начиная работу с учащимся-вокалистом, концертмейстер должен вначале предоставить ему возможность услышать произведение в целом. Для этого пианист либо интонирует голосом вокальную партию, аккомпанируя себе, либо воспроизводит вокальную партию на фортепиано вместе с аккомпанементом. При этом можно поступиться деталями фактуры. Произведение лучше исполнить несколько раз, чтобы учащийся с первого же урока понял замысел композитора, основной характер, развитие, кульминацию. Важно увлечь и заинтересовать певца музыкой и поэтическим текстом, возможностями их вокального воплощения. Если юный певец еще не обладает навыками сольфеджирования по нотам, пианист должен сыграть ему мелодию песни или романса на фортепиано и попросить воспроизвести ее голосом. Для облегчения этой работы всю

вокальную партию можно разучивать последовательно по фразам, предложениям, периодам. Большое значение для успешной деятельности имеет подбор репертуара в зависимости от индивидуальных особенностей учащихся.

Список литературы

1. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов. Л.: ЛОЛГК, 1986.
2. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.: Классика-XXI, 2002. 192 с.
3. Живов Л. Подготовка концертмейстеров – аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. М., 1966.
4. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. М.: Музгиз, 1961.
5. Кубанцева Е. Концертмейстерский класс: Учебное пособие / Е. И. Кубанцева. М.: Академия, 2002.
6. Кубанцева Е. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера. 2001. № 4
7. Шендерович Е. Об искусстве аккомпанемента // С.М. 1969, № 4.13.
8. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 106 с

Риксиев Джамшид Рахматуллаевич
Преподаватель кафедры «Духовые и ударные инструменты»
Государственной консерватории Узбекистана
Самостоятельный соискатель (PhD)
Республика Узбекистан, город Ташкент
Irodamirsoatova99@gmail.com

Стили и методические рекомендации для исполнения ансамблей ударных инструментов

Аннотация: Статья посвящена исследованию правил исполнения, ритма и динамики в традиционных и современных стилях исполнения на ударных инструментах, а также особенностей национальной музыки. В статье подробно анализируются технические и художественные рекомендации для исполнения в ансамбле ударных инструментов, специфические стили ударных инструментов в народной музыке, такие как элементы скорости, динамики и полиритмии. Рассматриваются особенности технических приемов и стилей исполнения на ударных инструментах в узбекской, турецкой и арабской музыке. Методические рекомендации помогут повысить эффективность исполнения

ансамблями и усилить эмоциональное воздействие музыки. Статья дает практические советы для исполнителей в демонстрации сложности и уникальности музыки через исполнение на ударных инструментах.

Ключевые слова: ударные инструменты, правила исполнения, методические рекомендации, народная музыка, скорость и динамика, ритм и полиритмия, традиционные и современные стили, техника исполнения, ансамбль ударных инструментов, национальные стили, музыкальная культура, эмоциональное воздействие музыки, эффективность исполнения ансамбля.

Музыкальные инструменты являются средством выражения духовности человечества, то есть продуктом народного творчества, которое изначально развивалось среди людей и с течением времени совершенствовалось искусными мастерами. Это чудесные и выразительные инструменты, в которых отражается национальная гордость, традиции и ценности каждого народа, а звуки этих инструментов гармонично соответствуют этим аспектам. Все это служит основой для формирования формы будущих инструментов и национальных стандартов. На протяжении истории всегда уделялось большое внимание музыкальным инструментам, и, кроме того, они имели большое воспитательное значение.

В современных процессах особое внимание уделяется новому взгляду на традиции прошлого, разумному использованию современных технологий и воспитанию гармоничной личности. Ведь музыка играет важнейшую роль в воспитании человека, служа основой его духовного и нравственного развития. Именно поэтому внимание к музыке в образовательном процессе на всех его уровнях является важным и неоспоримым.

Известно, что музыкальные инструменты и их образцы составляют важную часть народного музыкального творчества. За прошедшие годы они заняли свое место в практике и достигли высокого уровня исполнения, что подтверждает их особое положение в мировой культуре. Каждый традиционный инструмент узбекского народа можно рассматривать как высокий уровень как с технической точки зрения, так и с точки зрения исполнения. Большинство этих инструментов отличается богатыми исполнительскими возможностями и прекрасно сформированной структурой.

В узбекском музыкальном искусстве за последние сто лет проведено множество научно-практических исследований, посвященных национальным музыкальным инструментам. Кроме трудов великих ученых прошлого, книги, изданные в XX веке, широко используются в практике. Например, работы Абдурауфа Фитрата «Узбекская классическая музыка и её история» (1924), Файзуллы Кароматова «Узбекская инструментальная музыка» (1972), Т.С. Вызго «Музыкальные инструменты Средней Азии» (1980) являются важными исследованиями в области инструментоведения. Также было опубликовано множество научных статей и учебных материалов, посвященных истории и исполнительской практике музыкальных инструментов, что свидетельствует о значительном вкладе в развитие науки об инструментах и их изучении.

Говоря о исполнительской практике, следует отметить, что ансамблевая исполнительская деятельность ударных инструментов является особым видом искусства, который является не только частью национальной музыки, но и важной составляющей народного творчества. Ударные инструменты, такие как даира, даф, малый барабан, бубен, маримба, ксилофон, а также их особенности исполнения, стали неотъемлемой частью музыкального искусства. Для исполнения этих инструментов важно идеально овладеть как техникой, так и стилем исполнения. Каждый произведение, исполняемое в составе ансамбля ударных инструментов, предъявляет особые требования к стилю исполнения. В этом контексте значимость методических рекомендаций, используемых в ансамбле ударных инструментов, велика.

Методические рекомендации в ансамбле ударных инструментов – это технические и художественные правила, стили и особенности исполнения, которые определяют уникальные требования каждого произведения. Они помогают повысить эффективность ансамблевой игры, точно и правильно организовать исполнительный процесс. Каждое произведение, различные музыкальные жанры и культуры требуют уникальных стилей исполнения, которые должны соответствовать особенностям музыкальных инструментов и их характеристикам. Стили, используемые в ансамбле, состоят из множества элементов, которые включают как традиционные, так и современные подходы. Эти подходы можно описать следующим образом:

Национальные стили. Каждый ударный инструмент имеет свой собственный национальный стиль исполнения. У каждого народа есть своя уникальная манера исполнения с использованием ударных инструментов. Например, в узбекской народной музыке музыкальные произведения, исполняемые с использованием ударных инструментов, тесно связаны с народной музыкой, песнями и танцами, и в этих стилях часто применяются тонкие ритмы и различные «одиночные» удары. В турецкой музыке на ударных инструментах исполняются интенсивные многослойные ритмы с множеством технических приемов. В арабской музыке же бубен и дарбука являются основными элементами ансамбля, и при исполнении используется быстрый и ритмичный темп.

Темп и динамика. В ансамбле ударных инструментов темп и динамика являются важнейшими аспектами исполнения. Темп каждого произведения может варьироваться в зависимости от его структуры и атмосферы. В некоторых произведениях используется быстрый и живой ритм, в других – медленный и спокойный. Динамика предполагает, что исполнитель может исполнять произведение как в сильных, так и в мягких тонах, что усиливает эмоциональное воздействие музыки.

Ритм и полиритмия. В ударных инструментах ритм и полиритмия (исполнение нескольких ритмических структур одновременно) играют важную роль. В ансамбле такие техники, особенно в народной музыке, широко применяются. Исполнители используют ритм и полиритмию, чтобы продемонстрировать сложность, богатство и уникальность музыки. Для эффективной работы ансамбля все исполнители должны исполнять

произведение в одном стиле. Важным условием является музыкальное единство и гармония между участниками ансамбля. Каждый исполнитель должен обеспечивать правильное ритмическое и мелодическое единство, так как роль и задачи каждого инструмента в ансамбле должны быть четко определены.

Импровизация. Важно отметить, что в некоторых жанрах в ансамбле ударных инструментов широко используется импровизация. Этот стиль имеет особое значение, особенно в джазовой и народной музыке. Исполнители могут вводить свои собственные ритмические структуры, создавая новые «мелодические формы» во время исполнения музыкального произведения.

Стильовые рекомендации.Стильовые рекомендации для ансамбля ударных инструментов – это технические и художественные правила исполнения, а также особенности стилистики, которые наблюдаются при исполнении музыкальных произведений. Эти рекомендации помогают повысить эффективность ансамблевого исполнения, организовать процесс исполнения точно и гармонично. Каждое произведение, а также различные музыкальные жанры и культуры требуют своей манеры исполнения, и эти стили должны соответствовать музыкальным инструментам и их особенностям. Рекомендации по стилю включают следующие элементы:

- **Динамика и мелодическая структура.** Управление динамикой имеет важное значение в стильовых рекомендациях. Исполнители должны правильно представлять силу и мягкость звучания произведения.
- **Импровизация и композиция.** Импровизация в ансамбле требует согласованности исполнителей и всех музыкантов, поэтому через импровизацию можно обновить произведение и сделать его уникальным.
- **Техническое мастерство.** В ансамбле ударных инструментов у каждого инструмента есть свои специфические технические навыки. Развитие этих навыков с помощью стильных рекомендаций помогает улучшить мастерство исполнителей.

В заключение следует отметить, что ансамблевая игра на ударных инструментах является сложной и привлекательной областью музыкального искусства, включающей несколько направлений. Стильовые рекомендации в исполнении играют ключевую роль в улучшении мастерства исполнителей и повышении художественного выражения музыки. Правильное применение стильных рекомендаций обеспечивает эффективную работу ансамбля и дает исполнителям возможность достичь высокого уровня технической и художественной выразительности.

Список литературы

1. Холов Т. Узбекская национальная музыка. Ташкент: Шарк, 2015.
2. Шамсиёев С. Музыкальное исполнение и его виды. Ташкент: Союз писателей Узбекистана. 2019.
3. Қўчқоров Н. Музыкальные инструменты и их исполнение. Ташкент: Академнашр, 2018.

4. Смит М. Percussion Ensemble: A Guide to Performance. Нью-Йорк: Hal Leonard, 2017.
5. Джексон У. Rhythm and Percussion: The Art of Playing in an Ensemble – Лос-Анджелес: Oxford University Press. 2017.
6. Расмуссен К. African Drumming: A Beginner's Guide. Чикаго: World Music Press. 2002.

Алжанова Айжан Умыржановна
преподаватель по классу скрипки
КГКП «Карагандинский колледж искусств им.Таттимбета

Карманова Жанат Алпысовна
доктор педагогических наук, доцент кафедры «Педагогика и психология»
Карагандинского университета имени академика Букетова.
Республика Казахстан, г. Караганда
Alaikosha86@mail.ru

Модель формирования мотивационной сферы обучающихся в области музыкального искусства в условиях колледжа

Изучение мотивации обучения является центральной проблемой дидактики и педагогической психологии. Проблема низкой мотивации к обучению не обошла стороной и сферу музыкального образования. На сегодняшний день музыкальное искусство в Республике Казахстан находится не на пике своего развития и требует поддержки государства и общества. Система образования в сфере музыкального искусства строится на трех ступенях: детская музыкальная школа - колледж искусств - консерватория (академия, университет). Рассматривая образовательные взаимосвязи в первых двух ступенях образования - детская музыкальная школа и колледж-искусств- можно отметить следующее:

1.Программа детских музыкальных школ рассчитана на семь лет обучения, тогда как требования к абитуриенту, поступающему в учебное заведение организаций Технического и Профессионального образования, к которым относятся все колледжи-искусств, предполагают наличие аттестата о среднем образовании, то есть, девятилетнее образование. Тем самым образуется "вакуум" в два года между окончанием детской музыкальной школы и поступлением в колледж-искусств. За эти два года обучающийся либо теряет полностью интерес к музыкальной профессиональной деятельности, либо теряет соответствующую квалификацию для вступительных экзаменов.

2.Образовательный процесс в детской музыкальной школе не имеет стимулов для получения последующего профессионального музыкального

образования обучающимися. Система оценивания портфолио педагогов детских музыкальных школ для получения или подтверждения квалификационной категории не предусматривает в своих правилах условия или поощрения за доведение обучающегося до поступления в колледж-искусств, хотя, именно этот критерий и является самым верным при оценке педагогической деятельности и оценке уровня мотивационной сферы как обучающегося ДМШ, так и самого педагога.

Эти обстоятельства способствуют тому, что обучающиеся колледжа-искусств имеют слабо сформированную мотивационную сферу, которая выражается в низкой успеваемости, среднего качества получения знаний и умений в обучении музыкальному искусству. Особенность организаций ТиПО состоит в том, что образовательная программа рассчитана на срок 3 года и 10 месяцев, и ее цель – сформировать готовых специалистов в области музыкального искусства, способных быть исполнителями, артистами оркестров (ансамблей), а также педагогами ДМШ. Задача не из простых, в виду перечисленных выше факторов. Вопрос получения образования в организациях Технического и Профессионального образования (ТиПО) активно поднимается на уровне Правительства Республики Казахстан и Президента Республики Казахстан Токаева Касым-Жомарта Кемелевича. В соответствии с Концепцией развития высшего образования и науки Республики Казахстан на 2023-2029 года от 28 марта 2023 года «… система ТиПО будет направлена на решение задач по гарантированному получению навыков первой профессии, будет обеспечен полный охват всех желающих получить бесплатное профессиональное образование на основе государственного образовательного заказа. Организациям ТиПО будет предоставлена академическая свобода в содержании для гибкого реагирования на запросы рынка труда и работодателей»[1]. Президент Республики Казахстан Касым-Жомарт Токаев в своем Послании народу Казахстана от 1 сентября 2023 года озвучил следующие ключевые моменты в отношении образовательных учреждений ТиПО: «Мы продолжим реализацию проекта «Бесплатное техническое и профессиональное образование». Ежегодно 50 тысяч абитуриентов поступают на платной основе, 85% из них относятся к категории малообеспеченных. Такое положение нужно исправить. Следует обеспечить стопроцентный охват бесплатным ТиПО по востребованным специальностям» [2].

Действуя в соответствии с актуальной государственной политикой в области организаций ТиПО, наша задача состояла в том, чтобы сформировать мотивационную сферу обучающихся в области музыкального искусства в условиях колледжа. Для той цели нами была разработана модель в виде целого комплекса мер:

1) внедрение новых факультативов в учебный процесс [3];

2) внедрение цифровых технологий в процесс обучения в виде электронного учебного пособия [4];

3) регулярное проведение семинаров и тренингов для обучающихся и преподавательского состава по проблеме формирования мотивационной сферы

обучающихся (рисунок 1. Модель формирования мотивационной сферы обучающихся в области музыкального искусства в условиях колледжа).

Исследование по апробации модели формирования мотивационной сферы обучающихся в области музыкального искусства в условиях колледжа проводилось в организации Технического и Профессионального образования КГКП «Карагандинский колледж искусств им. Таттимбета». В исследовании принимали участие обучающиеся специальности 4S02150100 «Инструментальное исполнительство» в количестве 30 человек, из которых: 15 – студентов контрольной группы, 15 – экспериментальной. Исследование проводилось в период с октября 2023 года по январь 2024 года. Исследование состояло из трех этапов: констатирующий этап (октябрь 2023 года), формирующий этап эксперимента (ноябрь 2023 года – декабрь 2023 года), контрольный этап исследования (январь 2024 года).

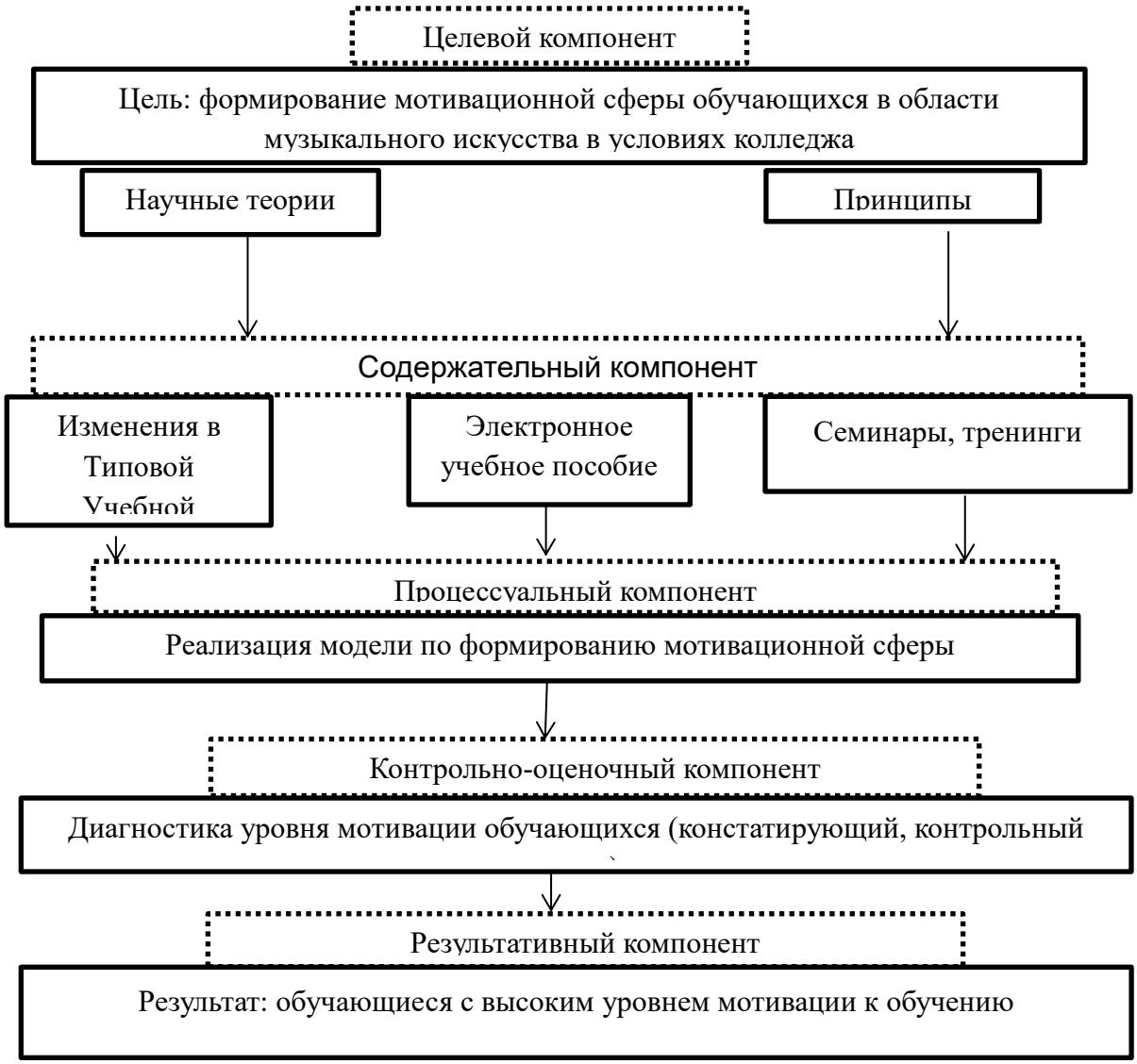


Рисунок 1. Модель формирования мотивационной сферы обучающихся в области музыкального искусства в условиях колледжа

В рамках *констатирующего и контрольного этапов* исследования был проведен диагностический комплекс на основе Сводной таблицы А.К.Марковой [5, 69]. А.К.Маркова классифицирует мотивационную сферу обучающихся на шесть уровней, выделяет компоненты, по которым можно оценить уровень мотивации. В своем исследовании мы применили такую же методику для диагностики уровня мотивационной сферы испытуемых контрольной и экспериментальной группы. Диагностика была проведена преподавателями и обучающимися. Необходимо отметить, что данное исследование стало не только основой для констатирующего этапа диссертационного исследования, но и являлось началом формирующего этапа педагогического эксперимента: «… процесс диагностирования у учащихся их мотивов и целей на самом деле уже способствуют их внутреннему осмыслению и саморазвитию. Анкеты или интервью вскрывают на поверхность внутренние мотивы учения не только для учителей, но и для самих учащихся» [5, 67]. На рисунке 2 представлено графическое изображение (в виде диаграммы) средних показателей диагностики каждого компонента преподавателями и обучающимися обеих исследуемых групп на констатирующем этапе.

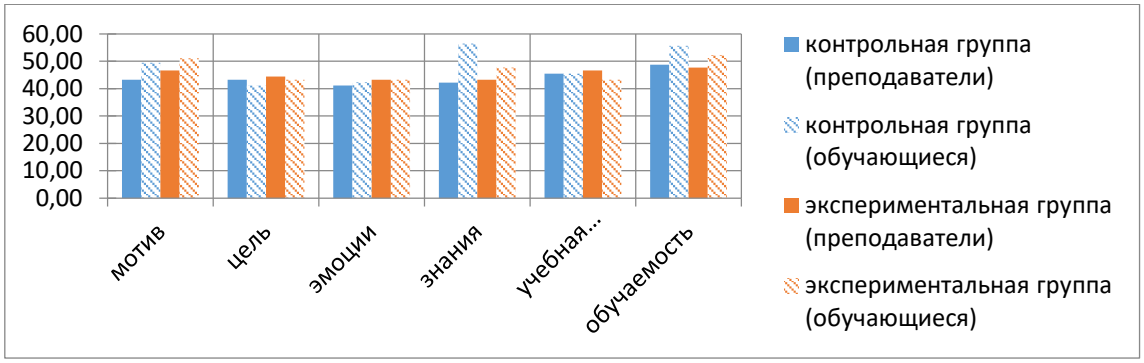


Рисунок 2. Средний показатель сформированности мотивационной сферы обучающихся (констатирующий этап)

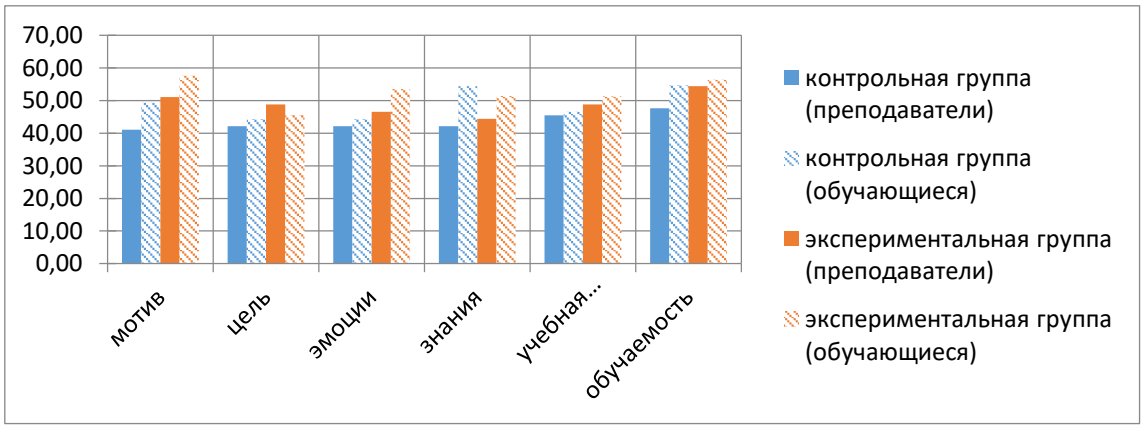


Рисунок 3. Средний показатель сформированности мотивационной сферы обучающихся (контрольный этап)

Результаты исследования:

1.Компоненты «мотив», «цель», «обучаемость» имеют прирост от 3% до 10% в экспериментальной группе, как по мнению экспертной комиссии, так и по мнению самих испытуемых.

2.Обучающиеся проявили большой интерес к обучению с использованием цифровых технологий. Было решено составить электронный учебник по дисциплине «История исполнительского искусства».

3.Примененная диагностическая методика А.К.Марковой была полезна и практично применена самими обучающимися экспериментальной группы для оценивания собственных внутренних мотивов и целей в обучении. По данной таблице можно оценивать процесс обучения в длительном времени и ставить конкретные задачи по повышению каждого компонента мотивационной сферы.

4.Данная модель была также предложена для внедрения в КГКП «Павлодарский колледж искусств» и находится на стадии рассмотрения.

Список литературы

1. Концепция развития высшего образования и науки Республики Казахстан на 2023-2029 года от 28 марта 2023 года https://adilet.zan.kz/rus/docs/P2300000248.
2. Послание Президента Касым-Жомарта Токаева народу Казахстана от 1 сентября 2023 года https://www.akorda.kz/ru/poslanie-glavy-gosudarstva-kasym-zhomarta-tokaeva-narodu-kazahstana-ekonomicheskiy-kurs-spravedlivogo-kazahstana-18588.
3. Типовая учебная программа: Специальность 4S02150100 - «Инструментальное исполнительство» КГКП Карагандинский колледж искусств им. Таттимбета» за 2023-2024 учебный год.
4. Алжанова А., Карманова Ж. Искусство Барокко. Эл.уч.пос. – Свидетельство о внесении сведений в государственный реестр прав на объекты, охраняемые авторским правом №40201 от 06.11.2023г
5. Маркова А., Матис Т., Орлов А. Формирование мотивации учения. М.: просвещение, 1990. 192с.

Ченемисова Лаула Табысбековна
П.Чайковский атындағы Алматы музыкалық колледжі
Алматы қаласы
laulakausar@mail.ru

Музыканың ұлттық құндылықтарды жеткізудегі және оқушыны тәрбиелеудегі рөлі

Музыка – халықтың рухани әлемінің айнасы, ұлттық құндылықтардың жарқын көрінісі. Ол ұлттың мәдениетін, болмысын, тарихын, салт-дәстүрін

жеткізетін маңызды құрал. Әсіресе, қазақ музыкасы халқымыздың рухани мұрасы ретінде ерекше орын алады. Музыка арқылы біз өткенді түсініп, бүгінгі күнді бағалап, болашаққа бағдар жасай аламыз.

Ұлттық құндылықтар арқылы балаға патриоттық тәрбие беруде қазақ тарихын оқыту сондай ақ оның музыкамен байланысы маңызды рөл атқарады. Тарих – оқушыларға өз ұлтының өткені мен бүгінгісін, ерлігін таныстырып, оларды елін сүюге баулитын пән. Батырлар тарихы, тәуелсіздікке жету жолындағы күрестер оқушыларды отансүйгіштікке, ұлттық рухты құрметтеуге үйретеді. Тарих сабақтарында ұлттық батырлар туралы аңыз-әңгімелер, тәуелсіздік жолында ерлік көрсеткен азаматтар жайлы оқытса, балалардың патриоттық сезімі артып, өз елін құрметтеуге бейімделеді. Ал мәдениет әрқашан тарихпен тығыз байланысты. Мәдениет – халықтың өмір салты, дәстүрі, өнері, әдет-ғұрыптары мен дүниетанымының көрінісі. Ол уақыт өткен сайын тарихи оқиғалардың, ұрпақтар арасындағы сабақтастықтың нәтижесінде қалыптасады. Музыка осы аталғандардың барлығын қамтиды. Себебі музыка өнері тұрмыс-салтымызбен, дәстүрімізбен, тарихымызбен, әдет-ғұрыптарымызбен, діни наным-сенімдерімізбен тығыз астасып жатады. Музыка қазақ халқының салт-дәстүрлерін, тұрмыс-тіршілігін сақтап, ұрпақтан ұрпаққа жеткізуші құрал болып табылады. Шілдехана, бесік жыры, жар-жар, беташар сияқты дәстүрлі әндер ұлттық құндылықтардың ажырамас бөлігі. Олар тек әуен ғана емес, тәрбие мен дүниетанымның көрінісі.

Қазақ халқының көшпелі өмір салты оның өнері мен тұрмысына, ұлттық киімдері мен тағамдарына әсер етті. Домбыраның әуені мен күйлері дала өмірінің ерекшелігін, еркіндікке деген құштарлықты бейнелейді. Белгілі бір кезеңдегі тарихи оқиғалар мәдениетте көрініс табады. Халықтың басынан өткерген жеңістері, күйзелістері, даму кезеңдері әндерде, эпостарда, бейнелеу өнерінде және сәулет ескерткіштерінде сақталады. Мысалы, қазақтың батырлық жырлары ел қорғаған ерлердің ерлігін дәріптесе, күйлері тарихи оқиғалардың эмоциялық көрінісін жеткізеді (мысалы, "Ақтабан шұбырынды" кезеңіне арналған күйлер). Музыка мәдениеті әрқашан тарихпен ұштасып жатады, өйткені музыка – белгілі бір кезеңнің тарихи оқиғалары мен қоғамның рухани бейнесін жеткізетін ең ықпалды өнер түрлерінің бірі. Ол халықтың дүниетанымын, әлеуметтік жағдайын, тұрмысын және тарихи даму жолын бейнелейді. Музыка арқылы халықтың басынан кешкен тарихи кезеңдері бейнеленеді. Мысалы, қазақ халқының күйлері мен әндері елдің азаттығы, шапқыншылықтар, ұлт-азаттық күрестер сияқты тарихи оқиғаларды суреттейді. Құрманғазының «Сарыарқа» күйі – қазақтың еркіндікке деген құштарлығының жарқын үлгісі, ал Дәулеткерейдің шығармалары өз дәуіріндегі өмір мен табиғатты бейнелейді. Музыка мәдениеті халықтың тарихи болмысын, салт-дәстүрін және өмір салтын сақтап, ұрпақтан ұрпаққа жеткізеді. Қазақтың домбыра, қобыз, сырнай сияқты ұлттық аспаптары тарихтың тереңінен сыр шертіп, халықтың мәдениетінің ерекше белгілері болып табылады. Белгілі бір тарихи кезеңдегі әлеуметтік-мәдени ахуал музыка арқылы көрініс табады. Мысалы, XIX ғасырдағы сал-серілер дәуіріндегі Біржан сал, Ақан сері, Үкілі Ыбырайдың шығармашылығы қазақ қоғамының рухани байлығын, табиғатпен

үйлесімді өмірін паш етеді. Ал ХХ ғасырдың басындағы әндерде отаршылдыққа қарсылық, тәуелсіздікке ұмтылыс сарыны байқалады. Музыкалық шығармаларда белгілі бір тарихи оқиғалар мен тұлғаларға арналған туындылар көп кездеседі. Мысалы, «Елім-ай» әні – жоңғар шапқыншылығы кезеңіндегі халық қайғысының музыкалық символы. Әрбір тарихи кезең музыка мәдениетіне жаңа бағыттар мен стильдер әкелді. Бұл өзгерістер сол кезеңнің саяси, экономикалық және рухани жағдайымен тығыз байланысты. Мысалы, Кеңес дәуірінде қазақтың дәстүрлі музыкасына классикалық жанрлар мен еуропалық стильдер ықпал етті.

Музыка – адамзат мәдениетінің ажырамас бөлігі, халықтың рухани әлемін, дәстүрі мен құндылықтарын жеткізуші ерекше құрал. Әсіресе, ұлттық музыка елдің өткенін, бүгінін және болашағын жалғайтын алтын көпір ретінде маңызды рөл атқарады. Білім беру саласында музыканың тәрбиелік мәнін пайдалану – өскелең ұрпақтың ұлттық сана-сезімін қалыптастырып, оларды елжандылыққа, адамгершілікке баулудың тиімді тәсілі.

Ұлттық музыка халықтың тарихы мен мәдениетінің бейнесі. Оның әуендері, ырғақтары, мазмұны ұлттық болмысты сипаттайды. Ән мен күй халықтың басынан өткен оқиғаларын, дәстүрлері мен дүниетанымын бейнелеп қана қоймай, ұрпақтан ұрпаққа жеткізудің маңызды құралы болып табылады. Мысалы, қазақтың халық күйлері мен әндері елдің көшпелі өмір салтын, тұрмысын, табиғатпен байланысын, ерлігін және махаббатын бейнелейді. Құрманғазы, Дина, Тәттімбет сынды күйшілердің шығармалары арқылы қазақ халқының батырлық рухы мен еркіндікке ұмтылысы көрініс тапқан. Ал Ақан сері, Біржан сал, Жаяу Мұса сияқты әншілердің шығармалары халықтың нәзік сезімдері мен өмірлік құндылықтарын терең түсінуге мүмкіндік береді. Музыка – адамның сезімдерін оятып, жүрегіне әсер ететін қуатты құрал. Әсіресе, бала тәрбиесінде оның маңызы зор. Музыка арқылы балаға жақсылықты, әдемілікті, әділдік пен адамгершілікті сезіндіруге болады.

Оқу процесінде музыка сабағын ұлттық тәрбие беру мақсатында қолдану ерекше нәтижелер береді. Музыка адамдардың сезімдеріне әсер етіп, рухани байытатын ерекше өнер. Әсем әуендер мен мағыналы әндер адамның жан дүниесіне жақсылық пен мейірім ұялатып, адамгершілікке тәрбиелейді. Мысалы:

1. *Елжандылықты қалыптастыру:* Халық әндерін, күйлерін орындау арқылы оқушылардың бойында өз еліне деген мақтаныш сезімі оянады.
2. *Тарихты тану:* Музыка тарихты сезінуге мүмкіндік береді. Белгілі бір ән немесе күйді үйрену барысында оқушылар сол туындының тарихымен және оның шығарушысының өмірімен танысады.
3. *Рухани даму:* Ұлттық музыка адамның ішкі жан дүниесін байытып, рухани өсуіне ықпал етеді.
4. *Әдеп пен тәрбие:* Халық музыкасы балаларды үлкенге құрмет, кішіге ізет көрсету сияқты құндылықтарға баулиды.

Музыка – халықтың рухани әлемінің айнасы, ұлттық құндылықтардың жарқын көрінісі. Ол ұлттың мәдениетін, болмысын, тарихын, салт-дәстүрін жеткізетін маңызды құрал. Әсіресе, қазақ музыкасы халқымыздың рухани

мұрасы ретінде ерекше орын алады. Музыка арқылы біз өткенді түсініп, бүгінгі күнді бағалап, болашаққа бағдар жасай аламыз.

Музыканың ұлттық құндылық ретіндегі мәні

Тарихтың тірі куәгері Қазақ музыкасы – ұлт тарихының ең терең беттерін ашатын өнер. Құрманғазы, Тәттімбет, Дина сияқты күйшілердің шығармалары арқылы халықтың еркіндікке деген ұмтылысы, қуанышы мен қайғысы бейнеленген. Мысалы, Құрманғазының «Сарыарқа» күйі қазақ халқының еркіндік пен тәуелсіздікке деген арманының музыкалық символы.

Ұлттық рух пен болмыстың көрінісі Музыка ұлттың мінез-құлқы мен дүниетанымын көрсетеді. Қазақтың әндері мен күйлері туған жерге, табиғатқа, отбасыға деген махаббатты, ел мен жерді қорғауға деген рухты бейнелейді. «Елім-ай» сияқты халық әндері арқылы ұлттың жан дүниесін түсінуге болады.

Салт-дәстүрді сақтаушы Музыка қазақ халқының салт-дәстүрлерін, тұрмыс-тіршілігін сақтап, ұрпақтан ұрпаққа жеткізуші құрал болып табылады. Шілдехана, бесік жыры, жар-жар, беташар сияқты дәстүрлі әндер ұлттық құндылықтардың ажырамас бөлігі. Олар тек әуен ғана емес, тәрбие мен дүниетанымның көрінісі.

Рухани тәрбие құралы Музыка адамдардың сезімдеріне әсер етіп, рухани байытатын ерекше өнер. Әсем әуендер мен мағыналы әндер адамның жан дүниесіне жақсылық пен мейірім ұялатып, адамгершілікке тәрбиелейді.

Музыканың тәрбиелік мүмкіндіктері

*Патриотизмді қалыптастыру*Ұлттық музыка арқылы жас ұрпақтың бойында өз еліне, жеріне деген мақтаныш пен сүйіспеншілік сезімін қалыптастыруға болады. Қазақ күйлерінің шежіресі мен халық әндері оқушыларды елжандылыққа баулиды.

Эмоциялық және эстетикалық даму Музыка адамның эмоциясын тәрбиелеп, сұлулықты бағалауға үйретеді. Күйлер мен әндердің әуезділігі оқушылардың көркемдік-эстетикалық талғамын дамытады.

Ұлттық сана-сезімді қалыптастыру Музыка оқушылардың ұлттық болмысы мен дүниетанымын қалыптастыруға ықпал етеді. Оларды ұлттық құндылықтарды құрметтеуге және сақтауға үйретеді.

Шығармашылық қабілеттерді дамыту Музыканы орындау, тыңдау және түсіну арқылы балалардың шығармашылық қабілеттері дамиды. Домбыра тарту, ән айту сияқты өнер түрлері оқушыларды шығармашылыққа жетелейді.

Музыка сабақтарын ұйымдастырудың тиімді тәсілдері

Ән айту мен аспапта ойнау: Оқушыларға домбыра, қобыз сынды ұлттық аспаптарды үйрету арқылы олардың ұлттық мәдениетке деген қызығушылығын арттыруға болады.

Музыкалық шығармаларды талдау: Сабақта белгілі бір күй немесе әннің мазмұнын талдау арқылы оқушылардың тарихи танымын кеңейту.

Шығармашылық жұмыстар: Оқушыларға өздеріне ұнайтын ұлттық музыкадан шабыт алып, өлең немесе шағын әуен шығаруға мүмкіндік беру.

Музыка мен өнер интеграциясы: Музыканы қазақ әдебиеті, тарих және бейнелеу өнері пәндерімен байланыстыра оқыту оқушылардың кешенді білім алуына ықпал етеді.

Музыка – ұлттық мәдениет пен рухани құндылықтардың ажырамас бөлігі, оны әр ұлттың тілі, тарихы мен салт-дәстүрін сақтап жеткізетін ерекше құрал ретінде қарастыруға болады. Қазақ халқының бай музыкалық мұрасы жас ұрпақты тәрбиелеуде үлкен рөл атқарады. Музыкалық тәрбие беру арқылы оқушыларға ұлттық құндылықтарды жеткізу, олардың рухани әлемін байытып, адамгершілік қасиеттерді қалыптастыру – қазіргі білім беру жүйесінің маңызды міндеттерінің бірі.

Қорыта келе музыканың – халықтың тарихи жадын сақтаушы әрі ол өткеннің іздерін өшірмей, заманауи ұрпаққа рухани құндылықтарды жеткізетіні белгілі болды. Әрбір күй мен әннің артында тарих жатыр, олар халықтың ішкі жан дүниесін, арман-мақсаттарын, қайғысы мен қуанышын баяндайды. Музыка мәдениеті мен тарих бір-бірімен тығыз байланысты, өйткені музыка – тарихты сезінудің, түсінудің және жеткізудің ең әсерлі тәсілдерінің бірі. Халықтың музыкалық мұрасын зерттеп, дамыту арқылы біз тарихымызды құрметтеп, оны болашақ ұрпаққа жеткізе аламыз. Сондықтан музыка мәдениеті – халықтың рухани қазынасының ажырамас бөлігі және оның мәңгілігінің кепілі.

Музыка арқылы ұлттық құндылықтарға оқушыларды тәрбиелеу – олардың рухани дамуын, ұлттық болмысты сүю мен құрметтеуді қалыптастыратын маңызды қадам. Музыка сабағы мен өнер үйірмелері арқылы ұлттық мәдениетті ұрпаққа жеткізіп, жастардың бойына халқымыздың салт-дәстүрін, адамгершілік пен отансүйгіштік қасиеттерді сіңіру – мектептің басты міндеттерінің бірі. Музыка арқылы берілетін ұлттық құндылықтар балалардың бойында өз ұлтына деген мақтаныш сезімін оятып, еліміздің ертеңіне деген сенімді нығайтады. Музыка – ұлттық құндылықтардың ең жарқын және әсерлі жеткізушісі. Оның көмегімен жас ұрпақты тәрбиелеу – олардың рухани және мәдени дамуына, ұлттық бірегейлігін қалыптастыруға ықпал етеді. Білім беру саласында ұлттық музыкаға ерекше көңіл бөлу – ел болашағының жарқын болуына негіз болары сөзсіз. Сондықтан әрбір ұстаз музыка сабағы арқылы балалардың жүрегіне ұлттық рух пен адамгершілік дәнін сеуіп, болашақ азаматтарды тәрбиелеуге ұмтылуы тиіс.

Әдебиеттер тізімі

1. Қазақ орта мектебі 3-сынып ән-күй сабағының бағдарламасы және әдістемелік нұсқау. Сорос Қазақстан қоры / Ш.Б.Құлманова, Б.Р.Сулейменовамен авторлық бірлестікте. Алматы; Өнер, 2001. 54 б.
2. Райымбергенов Э., Райымбергенова С., Жалпы білім беретін қазақ орта мектебінің ән-күй сабағына арналған “Мұрагер” бағдарламасы 1-4 кластар. Алматы: РБК, 1994. 79 б.
3. Есенұлы А. Күй тәңірдің күбірі. Алматы: Дайк- Пресс, 2001 208 б.
4. Бекенов У. Күй көтерді көңілдің көкжиегін. Алматы, 1975.
5. Жәрдемәлиева Р. Хрестоматия музыкального образования в Казахстане. Алматы, 2004.
6. Жұбанов Қ. Қазақ музыкасында күй жанрының пайда болуы жөнінен. Алматы, 1980.

7. Жұбанов А. Қазақ композиторының өмірі мен творчествосы. Алматы, 1962. 215 б.

Есеналиева Дана Асылбековна
Петр Чайковский атындағы Алматы музыкалық колледжі
«Қазақ халық аспаптары» ПЦК оқытушысы
Алматы қаласы, Қазақстан
dana.jaks.2012@mail.ru

Оқушының қобызда ойнау шеберлігін дамыту

Аннотация: Мақалада көнеден бүгінге дейін келе жатқан қасиетті қобыз аспабының құрылысы, түрлері, аспапта отыру және қол қойылымы, сонымен қатар сол қол саусақтарының ішек бойына орналастыру, әр түрлі штрихтармен дыбыс шығару тәсілдері, ысқышты дұрыс жүргізу техникалық шеберлігі, техникалық шеберлікті дамыту үшін жаттығулар, этюдтар мен гаммалар. Қыл қобыз аспабын үйрену әдістерін бірте- бірте сатылап үйрену үшін аспаптың диапазоны мен тембіріне сай жаттығулар мен шығармаларды тауып пайдалану. Сонымен қатар қылқобыз шығармаларын, күйлерін үнемі тыңдату турасында айтылады.

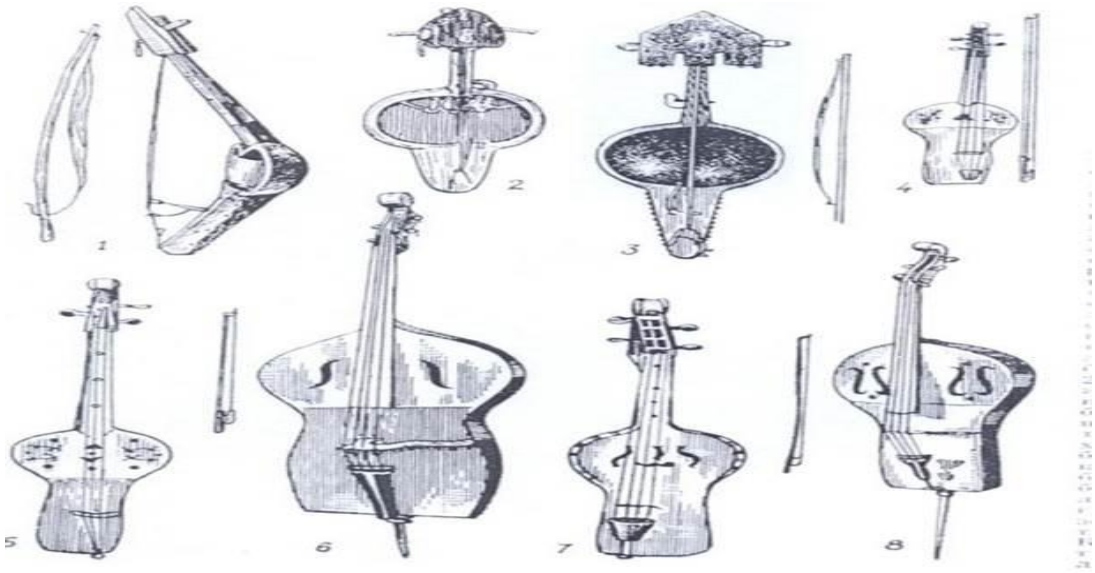
Кілттік сөздер: қобыз аспабы, ысқыш, жаттығулар, штрихтар, этюдтар, гаммалар, күй, қобыз құрылысы, қобыз түрлер, аспап диапазоны.

Қобыз – таңқаларлық пішінді және ғажайып сазды,
бай тембрлі аспап.
Біреулер оны құс даусына ұқсатады:
«Оның даусы аспаптың шегін
аттың жалынан керілген қылдан тартылған
еспе ысқышпен үйкелегенде аққудың
үніне ұқсас дауыс шығады».
(П. Паллас)

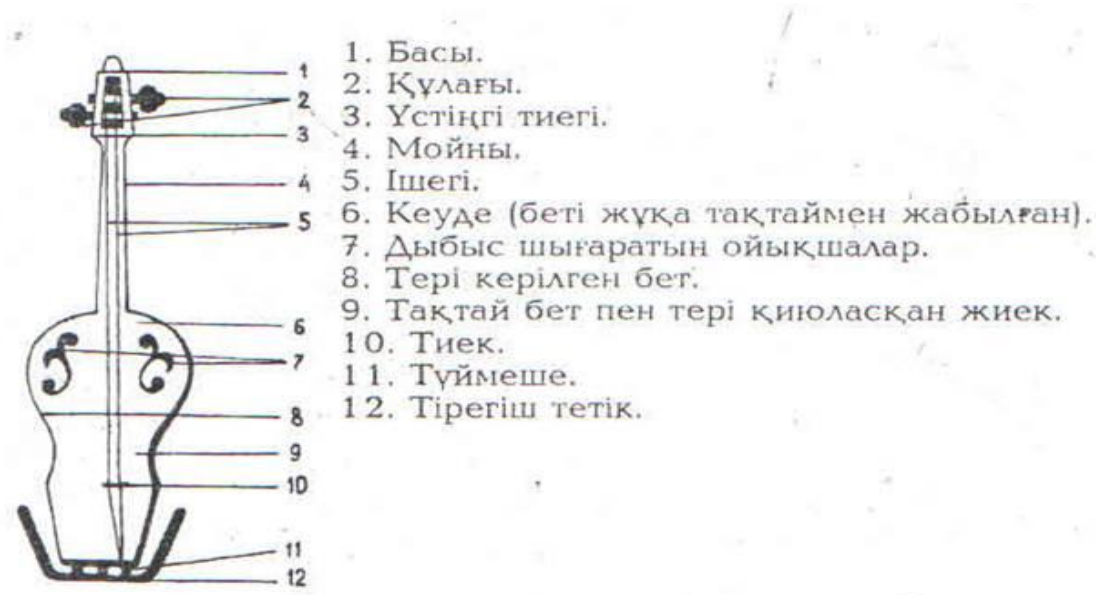
Қобыз – көнеден қазақ халқының музыкалық аспабы, Ұлттық мәдениетіміздің алтын діңгегі. Скрипка аспабының атасы. Қобыздың арғы тегі садақ-тан шыққаны ғылыми түрде дәлелденген. Аспап ысқышы бар ішекті аспаптардың қатарына жатады. Өнер киесін арқалаған бабаның өнегесін қадірлеп, өткенді ұмытпай, бабалар жолын жалғастыру үшін қажет. Осы мұраны танып меңгеру бүгінгі, келешек ұрпақтар үшін парыз десек, оны жас ұрпаққа үйретіп, олардың бойына сіңіру, білікті ұстаз мамандардың міндеті. Сондықтан, халық арасынан шыққан қобыз өнеріне үлес қосқан әр кезеңдегі дарын иелері және олардың шығармаларымен танысып, бүгінгі мәдениетіміздің алтын қорына айналған қобыз аспабының құдіретін, оның сарынын баяндауды мақсат етіп келемін.

Қоңыр үнді қобыз ғасырлар сырын жетелейтін киелі аспап. Қобыз десе біздің санамызға Қорқыт ата түседі. Қорқыт бабамыздан қалған қасиетті қара қобыз ғасырдан - ғасырды жалғап, сазды сарынын үзбей қазақ халқының қуанышы мен қайғысын жеткізіп келеді. «Қобыз өнерінің толық сипаттамасын анықтау үшін музыкалық тілінде тән заңдылықтары мен ерекшеліктерін айқындау қажет.

Сөз орайында қобыз құрылысының атауларын келтіре кетудің де артықтығы жоқ. Қобыздың «құлағы», «мойыны», «шанағы», «ішегі», «қапталған терісі» немесе «көні», «тиегі» деген атаулары бар. Ал, шалып тартатын бөлігі ел ішінде «ысқыш» деп аталады. Қазақтың дәстүрлі ұғымында «нарқобыз», «қылқобыз», «прима қобыз», «бас қобыз», «альт қобыз», «контрабас қобыз» деген сияқты атаулары қобыздың құрылысына байланысты болады. Бұл атаулардың қай-қайсысы да әрдайым қобыздың дыбыстық ерекшелігін білдіреді [3, 6].



1-сурет. Қобыздың түрлері



2-сурет. Қылқобыздың құрылысы

Қылқобыздың ішегін әрбір орындаушы өзі немесе шеберге апарып салдыруға, ауыстыруға болады. Бір ішекке 60-70, екіншісіне 50-60 талы жылқының ұзын құйрық қылынан тағылады. Екі ұшы өріліп төменгі ұшын түймеге, жоғарғы жағы құлағына керіледі.

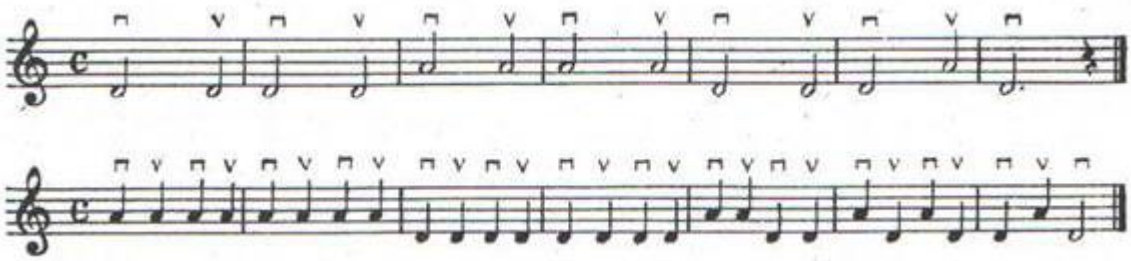
Қылқобызды меңгерудің алғашқы сатысы дұрыс ұстап отыру, саусақтарды ыңғайлы қою, ысқышты ұстап үйренуден басталады. Орындықтың шетіне шалқаймай тіке, сәл алға еңкейіп отырып, басын сол иыққа ыңғайлы етіп сүйеп немесе еркін бос жіберсе де болады, төменгі шанағын екі тізенің арасына қысып ұстайды. Сол аяқты сәл алға таман ұстаған дұрыс. Аспапты ұстап отыру кезінде қисаймай денені бос ұстау керек [3, 5].

Ысқышты ұстаудың тәсілі. Сұқ саусақпен ортаңғы саусақ яғни шыбықтың үстіне, үшінші саусақ шыбық пен қылдың арасына кіріп, бармақ сұқ саусаққа қарама қарсы болады. Қаламсапты көлденен ұстағанға ұқсайды.

3-сурет. Ысқышты ұстау әдісі

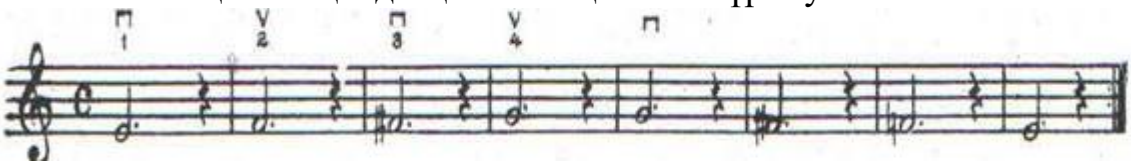
Ысқышты төмен жүргізу П, жоғары жүргізу V белгілермен белгіленеді. Ысқышқа канифоль жағу керек. Канифольсыз дыбыс шықпайды. Ысқышты дұрыс жүргізіп дағдылану –дыбыстың әдемі шығуының бірден бір жолы. Ол үшін оң қол мен сол қолдың қимылының бір-бірімен байланыстығы керек. Алғашқы кезде оқушылар ысқышты үнемдеуді білмей сілке тартып, тездете жүргізіп ұзақ ноталардың соңына дейін жеткізе алмай қалады. Ысқышты үнемдеп жүргізу шығарма ырғағының бірқалыпты болуы. Сондықтан қобыз үйренудің алғашқы әдісінен бастап қай тұсында дыбысы жақсы шығатынын байқап, ысқышты үнемдеп әр бөлігін дұрыс қолданып жүргізген жөн.

1-кесте. Ысқышты ашық ішекте жүргізу.



Оң қол ысқышты жүргізіп үйрене бастағаннан кейін сол қолды басып I позицияға сай гамма арпеджиолар шағын көлемдегі шығармаларды ойнап жаттығуға болады [3, 8].

2-кесте. Алғашқы сол қолды қосып ысқышты жүргізу.



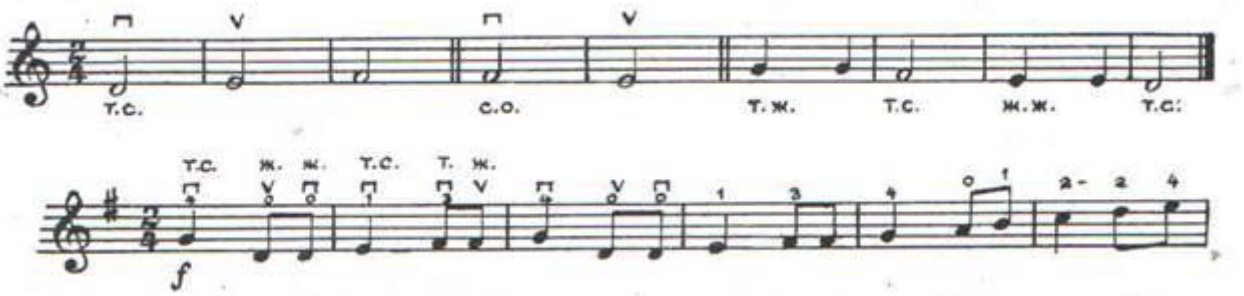
Қобыз ойнаудағы ең басты мәселе дыбыс тазалығын оқушы сезіне білген жөн. Дыбысты дәл тауып жоғары төмен деп құлақ күйін дұрыс келтіріп фортепиано аспабында қосылып ойнау. Үнемі шығармаларын тыңдату және дауыспен айтқызу.

Қылқобыз аспабы әрқилы тәсілдер мен штрихтарға бай. Штрих дегеніміздің өзі ысқышты әртүрлі жүргізіп, әсем дыбыс шығару. Негізгі штрихтардың түрлері: деташе, легато, портаменто, маркатог, стаккато. Тәсілдер: флажолет, трель, вибрация, форшлагтар, глиссандо. Осы тәсілдерді пайдалана отырып шығарманы түрлендіріп ойнауға болады.

Деташе шығарманың ырғағы мен сипатына қарай толық немесе ысқыштың әр бөліктерінде: ортасында, төменгі, жоғарғы жартысында орындалады.

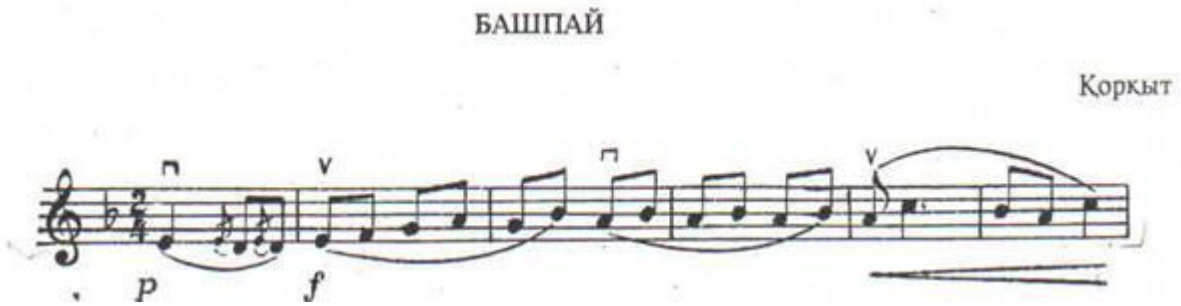
Мысалы:

3-кесте. Деташе штрихын ойнау.



Легато (біріктіріп) – ысқыштың бір бөлігінде екі немесе бірнеше дыбыс байланыстырыла ойналады. Лига бойында неше нота болса, соған ысқышты үнемдеп жұмсай білу [3, 13].

4-кесте. Легато штрихын нотада белгілеу



Маркато – қобыз күйлерінде көп кездесетін штрихтардың бірі. Яғни акцентті деташе. Дыбыстың басында акцент беріп нұқи жылжыту.

Пиццикато – ол шертіп ойнау тәсілі. Аспапта дыбысты ысқышпен емес, саусақпен шертіп ойнау. Қобыз күйлерінде садақтың атылғанын суреттегенде, сол қолдың бірінші саусағымен ішекті тартып қалып ойналады. Мыс: «Аққу» күйінде кездеседі.

Қазақ халқының ерте заманнан келе жатқан аңыз–ертегілерін, әндері мен күйлерін халық таланттары ақындар мен жыраулар, әншілер мен күйшілер асыл мұра ретінде ұрпақтан-ұрпаққа жеткізіп, көзінің қарашығындай сақтап келген. Халқымыздың рухани жан серігіне айналған музыкалық төл аспаптардың бірі - қобыз.

Қобыз сазында жан жүйені шымырлатып, жүректі толқытатын ерекше үн бар. Оның адам даусына ұқсас қоңыр қою дыбысы, қыл ішектен төгілген мұңды үні тыңдаушы көңіліне ұялап, халқымызға сан ғасыр рухани азық болып келеді.

Қобыз күйлерінде ғасырлар бойы шыңдалып, қалыптасқан өзіндік орындаушылық ерекшелік бар. Ойнау әдісінің қиындығына қарамастан қылқобыз аспабы ертеде халық арасында өте кеңінен тараған және қобызшылардың ойнау мәдениеті жоғары дәрежеде болған. Қобыз күйлері кварта және квинта бұрауында орындалады. Квинта бұрауында құлақ күйі кіші октаваның ре, ля нотасына бұралады да, нотасы бірінші октаваға жазылып, орындалғанда октава төмен естіледі. Күйлерде трель, форшлаг, глиссандо портаменто, акцент, флажолет т.б тәсілдері кездеседі.

Портаменто тәсілі - оң қолмен ысқышты басыңқырап, ноталардың дыбыс күшін бірдей етіп, оны аздап созыңқырап ойнау деген сөз. Дыбыс аралығында үзіліс болмайды.

Келесі кездесетін дыбыс шығару тәсілі трель деп аталады. Негізгі дыбыс пен көрші дыбыстың алма кезек алынуы арқылы жасалады.

1. Негізгі дыбысты саусақпен ала отырып, дыбыс күшін ұлғайтып, сол қол буынын ерсілі қарсылы тербеп, ішекке саусақты қаттырақ басып ойнау. Трель шығарудың бұл тәсіліне tr__б деген белгі қойылады. Мұндағы «б» әрпі күйді ойнаған кезде сол қол буыные ерсілі қарсылы тербеу деген мағынаны білдіреді.

2. Сол қол саусақтарының қобыз шанағының төменгі жағын керіліп тартылған тері қақпағын үстінен жиі басып, тербеп ойнау. tr__т белгісі қобыз шанағының төменгі жағындағы керілген теріні сол қол алақанымен жиі–жиі тербеу арқылы орындалады деген сөз.

Қобыз күйлерінде көп кездесетін орындаушылық тәсіл глиссандо дыбыстан-дыбысқа көшкенде саусақты ішектің бойымен сырғыта жылжыту арқылы алынады. Глиссандо әдісі қобызда ұшқан құсты, жүгірген аңды, қасқырдың ұлығанын бейнелеген кезде, күйді әсерлеген жерлерде қолданылады. Бұл тәсіл сонымен қатар, күйдің соңында немесе бір дыбыстан екінші дыбысқа бір не жарты тон көшкенде кездеседі. Қылқобызда глиссандо тәсілін қолданғанда, мәселен дыбысты бір тонға жылжыту керек болса, саусақты жарты тондық мөлшерде, тон қажет кезде төрттен бір тонға ғана жылжытып, ішекті сол нотаны алатын саусақпен оңға қарай басыңқырап, созып орындайды. Бұл жағдайда орындаушы дыбысты өзінің есту, қабылдау қабілетімен әсерлейді. Форшлаг –шығарманы көркемдеп, әрлеу үшін қобыз күйлерінде өте көп

кездесетін тәсілдер. Форшлаг майда ноталар мен негізгі дыбыстың алдынан белі бір сызылып және сызылмай да жазылады. [3,17]

Қобыз аспабы құпия дыбыстарға өте бай. Соның бірі - флажолетпен алынатын обертонды дыбыстар. Флажолеталар ішектің барлық жерінен алына береді. Оны орындағанда ішекті әдеттегіден гөрі әлсіздеу басып, ысқышты тиекке жақынырақ алып, бұрыңғыдан жеңілірек жүргізу керек. Екінші бір түрі бір нотаның өзінен ысқышты неғұрлым тиекке жақындатып, саусақты ішекке әлсіз тигізіп, тағы да бір екі дыбыс және екі октава жоғары дыбыстарды шығаруға болады. Яғни, 1-саусақпен бірінші октаваның си нотасын басып тұрып, ысқышты тиекке жақындата жеңіл жүргізудің арқасында екінші октаваның си мен соль және үшінші октаваның си нотасын алуға болады. Күйлерде кездесетін флажолеталарды жақсы шығару үшін қобызшы жеке дыбыстарды орындау арқылы жаттығуы қажет. Оң қол ысқышты жүргізгенде, сол қол оның жүргізілу жылдамдығына сәйкес ішекті керегінше басып, флажолеталарды әсемдеп шығару керек.

Сол қол саусақтарының ішек бойына орналастыру, әр түрлі штрихтармен дыбыс шығару тәсілдерін үйрендік. Әр тәсіл әр шығармада түрліше кездеседі. Ысқыны дұрыс жүргізу техникалық шеберлікке әкеліп соқтырады. Техникалық шеберлікті дамыту үшін жаттығулар, этюдтар гамма арпеджиоларды үнемі ойнап отыру керек. Содан соң шығарма ойнамас бұрын оған талдау жасап штрихтарын ойнау әдістеріне көп көңіл бөлу керек. Әр дыбысқа көңіл бөліп динамикалық белгілерін сақтай отыру есте сақталудың негізі. Қылқобыз үйрену әдістерін бірте- бірте сатылап үйрену үшін аспаптың диапазоны мен тембіріне сай жаттығулар мен керекті шығармаларды тауып пайдалану қажет. Сонымен қатар қылқобыз шығармаларын, күйлерін үнемі тыңдату. Фортепианоның сүйемелдеуімен қосылып ойнау дыбыстың таза алынуына көп әсерін береді.

Қорытындылай келе білім алушыларды жоғарыда аталған қасиетті қобыз аспабының тарихы, аспаппен жеткен мұраларды таныстыру арқылы азаматтық рухта, олардың дүниетанымын, ой - өрісін кеңейтуге тәрбиелейміз. Сонымен қатар білім алушыларға осы мақсатта бағыт беру, іздендіру көрнекті құралдарды тиімді пайдалану, олардың ынтасын, қызығушылығын арттырады. Заман талабына сай тиімді әдістерді көп қолдану оқушылардың санамен жұмыс істеу дағдысын дамытады. Сонда олар зерек, ойшыл, өте аңғарымпаз болады деген ойдамын.

Әдебиеттер тізімі

1. Жұмабекұлы Ә. Қылқобызға арналған хрестоматия 1-4 сыныптар үшін. Алматы: Білім, 2012. 234 б.
2. Қосбасаров Б. Қобыз өнері. Алматы: Айғаным, 2018. 170 б.
3. Жарқынбеков М. Ғасырлар үні // Қылқобыз үйренушілерге арналған методикалық оқу құралы. Шымкент, 1986. 43 б.

Әбдіхалықова Назгүл Аманғосқызы
Ақтөбе қаласындағы № 1 музыка мектебі
abdykhalykovan@mail.ru

Саз мектебінің білім алушыларына дәстүрлі ән сабағын оқытудың кейбір әдістемелік ерекшеліктері

Аңдатпа: Мақалада балалар музыка мектебінің оқушыларын дәстүрлі ән класында оқытудың әдістемелік ерекшеліктері туралы әдістемелік мәселелердің кейбір ерекшеліктері қарастырылады. Бұл тұрғыдан автор өзінің жеке тәжірибесінің негізінде тиімді сабақ берудің негізгі қағидаттарымен бөліседі. Олардың ішінде: балалардың жас ерекшеліктерін ескеру; дәстүрлі әндердің мәні мен мағынасын түсіндіру; ән орындау техникасын үйрету; аспаптық сүймелдеуді меңгерту; динамикалық және ырғаты сезінуді қалыптастыру; әннің эмоционалды мазмұнын ашу; ұжымдық орындауға үйрету; шығармашылығын дамыту; орындалатын техникалық жатттығулар секілді басымдықтарға назар аударылған.

Кілт сөздер: жас ерекшеліктері, дәстүрлі әннің мәні мен мағынасы, орындау техникасы, аспаптық сүйемелдеу, динамика мен ырғақты сезіну, шығармашылықты дамыту.

Адамзат қай кезде де өзінің ұрпағына білім мен тәрбие беру ісін басты міндеттерінің бірі деп санап келді. Бұл ретте, аталмыш үрдіс ол жай ғана хат танытып, сауат ашудан бастап, түрлі ғылым салаларын меңгертуге дейін үлкен жүйеге айналды. Дегенмен, ол жай ғана білім берумен шектелмей, әсемдікке, руханилыққа тәрбиелеуді де тұраұты жүзеге асырып келді. Соның бірі – балаларға музыкалық білім беру. Ән мен күйдің, әсем әуеннің сырын ұғыну мен меңгеру бастапқыда жекеленген ұстаздардан тәлім алудан басталса, кейін ол үшін арнаулы музыка мектептері ашылды. Мұндай мектептерде ән салудан бастап, түрлі музыкалық аспаптарда ойнаудың тұтас бағдарламалық кешені арнаулы мекеменің, педагогикалық құрамның, әдістемелік жүйенің көмегімен оқытылады.

Бүгінгі таңда балалар саз мектебінің оқыту бағдарламасында классикалық бағыттарда сабақ берудің тұтас мектебі қалыптасты, ол бірнеше жылдардың тәжірибесін қамтиды. Оның ішінде, фортепиано, скрипка, үрмелі аспаптар және т.б. үйретудің оқыту тәжірибелері көптеген ғасырлардан бері келе жатыр. Бұл ретте ерекше көңіл аударулды талап ететіні – ұлттық музыканы, оның ішінде дәстүрлі ән өнерін үйрету. Дәстүрлі ән – қазақ халқының мәдени мұрасы, ұлттық өнеріміздің маңызды бір бөлігі болып табылады. Балалар музыка мектебінде дәстүрлі ән сабағын оқыту – болашақ ұрпаққа ұлттық өнерімізді насихаттап, олардың рухани дамуына ықпал ететін маңызды процесс. Бұл бағытта білім мен тәлім-тәрбие беру «Дәстүрлі әндердің барлығы – халықтың тарихы мен мәдениетінің айнасы, олар тек музыкалық шығармалар ғана емес, әрбір әннің өзінде халықтың көңіл-күйі, тұрмыс-тіршілігі, болмыс-бітімі жатқан құндылық»

[1] – дегендей балаларға тек музыкалық білім ғана емес, сонымен қатар халықтық мәдениет пен ұлттық құндылықтарды түсінуге мүмкіндік береді.

Бұл мақалада балалар музыка мектебінің білім алушыларына дәстүрлі ән сабағын оқытудың кейбір әдістемелік ерекшеліктері қарастырылады. Осы бір ерекшеліктерді қарастырмас бұрын өзімнің бұл саладағы кездескен кейбір мәселелеріме тоқтала кетпекпін. Жалпы дәстүрлі ұлттық аспаптарды ойнауға немесе ұлттық ән және күйге үйретудің бай халықтық тәжірибесі болғанымен, оны стандартты біріздiлікке түсіру, жүйелеу қиынға түседі. Оның үстіне, әр өңірдің өзіндік мектептері (Батыс мектебі, Арқа мектебі, Сыр өңірі мектебі және т.б.), әрі әр мектептің өзіндік орындау дәстүрі бар. Сол себепті стандартты үйрету әдістемесі бұл жерде аса бір тиімді бола бермейді. Осыған байланысты білікті педагогтің өзінің шеберлігі мен біліктілігі басты орынға шығады. Көп ретте ол қалыптасқан ахуалды өзі ұғынып, педагогикалық импровизацияға баса көңіл аударғаны жөн.

Балалар музыка мектебінің оқушыларының жас ерекшеліктері мен психологиясын ескеру дәстүрлі ән сабағын оқытуда басты назарда болуы тиіс. Балалар тек өздеріне лайықты музыкалық репертуарды ғана қабылдай алады. Педагог оқушылардың жас ерекшелігіне байланысты әндердің қиындық деңгейін анықтап, оларды музыкалық, техникалық тұрғыдан дұрыс таңдау қажет. Мысалы, кішкентай балаларға қарапайым, әнді тез үйренуге болатын, сөздері жеңіл әндер беріледі. Ал жоғары сынып оқушылары үшін шығармашылық деңгейі жоғары, мәтіні күрделі әндерді орындау ұсынылады.Көп ретте ән-жыр класына келетін баланың дауыстық, тыныс алушылық, темпераменттік, мінез-құлықтық және т.б. ерекшеліктері де әр алуан, сол себепті мұнда бірден топтық жұмыстар жасау, барлық оқушыларға ортақ әдістемені қолдану дұрыс болмас еді. Сондықтан, дәстүрлі ән сабағында оқушыларға орындаушылық дағдыларды жеке тұлғалық сипатта дамыту маңызды. Бұл – дауысты дұрыс қолдану, тыныс алу техникасы, дауыс жаттығулары сияқты аспектілерді қамтиды. Дәстүрлі әнді орындауда қазақ музыкасына тән ерекше техника – «қоңыр үн», «терме» жанры, «төкпелеу» Батыс мектебіндегі «шұбыртпалы ұйқастан» шатыспау, оның сәйкес келетін ұлттық аспаптардың сүйемелдеуі сияқты ерекшеліктерді балалардың жеке психологиялық, ал кейде тіпті физиологиялық, жас айырмаылық ерекшеліктерін ескере отырып үйрету қажет. Бұл үшін әннің эмоционалдық мазмұнын жеткізу үшін ұл және қыз балалардағы дауыс ырғағы мен интонациясына, олардың әр жастағы өзгеруінің ерекшеліктеріне ерекше мән беру керек. Нәтижесінде, әннің әуеніне қарай баланың дауысын қою, тыныс алуын реттеу, оған сәйкес келетін қағыс түрін анықтау жүзеге асады. Осылайша, «...дәстүрлі әннің шынайы мәнін түсіну және орындау арқылы тек техникалық емес, рухани тереңдікке де қол жеткізуге болады....» [2].

1. Балаларға дәстүрлі әндерді орындау барысында ұлттық музыкалық аспаптарымен сүйемелдеп үйрену өте маңызды. Домбыра, қобыз, сыбызғы, шертпе домбыра сияқты аспаптар әннің негізгі құрылымын толықтырып, ұлттық болмысты ашуға көмектеседі. Әсіресе, оқушыларды аспаптармен бірге ән айтуға үйрету дәстүрлі әннің орындаушылық мәнін тереңірек түсінуге мүмкіндік

береді. Домбырамен ән айтудың негізгі техникасын меңгеру, аспаппен бірге ән орындау дағдыларын дамыту оқушының шығармашылық қабілетін арттырады. Қазіргі ән орындау өнерінде, оның ішінде эстрада жанрында да, кей кезде дәстүрлі ән жанрында да кездесіп жүрген кемшіліктердің бірі – ән сөздерін қате айту, буындар мен бунақтардың санына, кезектестілігіне мән бермеу. Сондықтан, әннің сөздерін жатттату, ондағы буындар мен бунақтарды, кейбір сөздердің орамын (оборот) айтылу ерекшеліктері бойынша қадағалау ұстаздың назарынан тыс қалмауы тиіс. Сондай-ақ, әр аймақтың диалектілерін, олардағы сөздердің, кейбір тарихи архаизмдердің, кей кезде неологизмдердің мәнін ұғындыру да ерекше маңызға ие болмақ. «Ән орындаушының басты міндеті – әуен мен сөздің үйлесімділігін сақтай отырып, халықтың жан дүниесін аша білу, әнді орындау барысында оның терең мазмұнын сезіне отырып, тыңдаушыларға жеткізу» [3].

Менің педагогикалық тәжірибемде жиі ұшырасатын қиындықтардың бірі - ән-жыр класына келетін балалардың кейбіреуі, домбыра, сырнай аспаптарын бұрын игермеген, тіпті ұстап та көрмегенде қатарынан болды. Сондықтан, оларды іріктеу кезінде мен аспаптарды ұстауға деген қабілетін, ести білуін, тактіге түсе білуіне ерекше көңіл бөлдім. Сол себепті, оларға ән үйретуден бұрын алдымен аспапты меңгертіп, сонан соң барып, онымен қосылып ән айтуды үйретуге кірістім. Дәстүрлі ән сабағында оқушылардың дауыстық техникасын дамыту үшін арнайы дауыс жаттығуларын енгізу қажет. Әсіресе, балаларға дауысты дұрыс пайдалануды үйрету, тыныс алу техникасын қалыптастыру, дауыс диапазонын кеңейту сияқты жаттығулар оларды ән айтуға қажетті негізгі дағдыларға үйретеді. Мұндай жаттығулар баланың дауысының табиғи және таза шығуына ықпал етеді. Сонымен қатар, ән орындау кезінде дауыс естілігін басқару, интонация мен әннің өзіне тән ырғақтық құрылымдарын сақтауға мүмкіндік береді. Бұл тұрғыдан, Ә. Қашаубаев пен Т.Жұматаев: «Ән өнерінің негізі – халықтың жүрегінен шыққан шын мәніндегі музыкалық шығармалардан тұрады, сондықтан дәстүрлі әндерді орындау тек музыкалық техника емес, халықтың рухани әлеміне терең бойлауды қажет етеді» [4], – дейді.

Тағы бір проблема - көбінесе, біздің ұстаздарымыз, ән мен дауысты қоюға көңіл бөліп, домбыра қағысының ерекшеліктерін, пернені дұрыс ұстауды және басқа да аспаптық технологияларды кейінге қалдырып жатады. Аспапты меңгерту – домбыраны ұстауды, оны ойнаудағы пернені дәл басу, онымен саусақты жүгірту, қағыс түрлерін үйрету – білікті педагогтың есінен шықпауы керек. Ал жас ерекшелігі артқан сайын жас әншінің қағыс түрлерін меңгермеуі, бір ғана стильге бейімделуі, шанаққа тиіп, кейде оны тырнап артық дыбыстар тудыруы, пернені қате басып, дыбыстарды дұрыс шығармауы жәнге басқа да кемшіліктерге әкеледі. Бұл үшін мұғалім кей кезде күй жанрынан сабақ беретін әріптесінің көмегін алып, онымен өз сабақтарын кіріктіре өткізгені де дұрыс болады.

Кей кезде әндерді жатттатып, олардың орындауын қадағалаумен шектелетін ұстаздар да бар. Ал ноталық саут, сольфеджио, өнер тарихы сияқты сабақтар тіпті ұмытылып немесе қағыс қалуы да мүмкін. Сондықтан, дәстүрлі ән-жыр мектебінің мұғалімі үшін – әмбебап маман болу – басты міндет. Әннің

нотасымен таныстыру, оның әуенін қағазға түсіруге, оқи алуға үйрету өз кезегінде музыкалық сауаты бар, нотаны жақсы меңгерген әншіні қалыптап, оның жаңа шығармаларды өз бетімен үйренуге деген талпыныстарын арттырады.

Сонымен қатар, дәстүрлі ән сабағын оқытуда мұғалім тек техникалық дағдыларды ғана үйретіп қоймай, оқушылардың бойында ұлттық өнерге деген сүйіспеншілік пен құрметті тәрбиелеуі керек. Ұстаз балаларды тыңдауға, жан-жақты дамуға ынталандырып, олардың әрқайсысының жеке ерекшеліктеріне қарай жұмыс істегені жөн. Сабақ барысында оқушыларға өздерін жақсы көрсету мүмкіндігін беру, олардың шығармашылық қабілеттерін бағалау әрі дамыту мотивацияның жоғары болуына көмектеседі. Оқушыларға білім беруде олардың шығармашылық қабілеттерін дамыту өте маңызды. Сабақта балалардың өздігінен ән шығару, мәтінге импровизация жасау немесе әнге жаңа вариация қосу сияқты шығармашылық жұмыс түрлері ұйымдастырылуы мүмкін. Оқушылардың өз қалауымен әнді жаңаша орындауы, оған өзіндік мән қосуы, шығармашылық тұрғыдан жақындауы олардың музыкалық өрісін кеңейтеді. Дегенмен, «ән орындаушысының басты міндеті – әннің музыкалық құрылымын сақтай отырып, мәтіннің мазмұнын айқын жеткізу. Бұл әдістеме арқылы әнші өзінің эмоциялық әлемін тыңдаушыларға ұсынуы керек» [5]. Мұндай тәсілдер балалардың жеке тұлғалық дамуын қамтамасыз етеді және олардың музыкалық біліктілігін арттырады.

Дәстүрлі әндер тек музыкалық шығармалар ғана емес, сонымен қатар халқымыздың тарихы, мәдениеті мен дүниетанымының айнасы болып табылады. Балаларға әннің тек әуезін ғана емес, оның сөзін де түсіндіру маңызды. Сабақ барысында әннің мазмұнын талқылап, оның тарихи контекстін, ұлттық құндылықтарды қалай жеткізетінін түсіндіру арқылы оқушылардың музыкалық білімін тереңдетуге болады. Әннің мәтіні мен эмоциялық мәнін терең сезіну оқушының орындаушылық шеберлігін арттырады. Сол себепті, әннің шығу тарихымен таныстыру, оның орындалу ортасын анықтау (той әні ме, тұрмыс-салт па, батырлық дастан ба, махаббат дастаны ма, т.б.) туындыны түйсінуге мүмкіндік береді. Дәстүрлі әндер көбінесе адам өмірінің түрлі сәттерін, табиғаттың сұлулығын, ұлттық тарихты немесе рухани құндылықтарды жырлайды. Балаларға әнді тек орындау ғана емес, оның ішкі мазмұнын түсіну маңызды. Сабақ барысында әннің эмоциялық жағынан қалай берілуі тиіс екендігін түсіндіре отырып, оқушыларға сол әннің қуанышы мен қайғысын, оның терең мәнін сезіндіре білу қажет. «Қазақтың ән өнері өзінің ұлттық нақышымен ерекшеленеді, әрбір әннің орындау ерекшелігі мен техникасы, оның мәнін толық жеткізу үшін әнші тек музыкалық шеберлікті ғана емес, сондай-ақ оның терең философиясын түсінуі керек» [6] - дейді Бұл шығармашылық тәсілдер арқылы балалар әннің ішкі рухын ашуға үйренеді. Еліміздің түрлі өңірлерінің орындаушылық дәстүрлері әр алуан. Бір өңір әндері лирикалық, баяу ырғақты, терең мағыналы, ал енді бір өңірдің әндері жауынгерлік рухқа толы, екпінді, қарқынды болып келеді. Балаларға әнді орындау кезінде ырғақтық сезімді және динамикалық өзгерістерді дұрыс пайдалану да маңызды. Мұндай әндерде, әсіресе, кейде нәзіктік, кейде төкпелік тыныс алу, дауысқа

ұқыптылықпен қарау, ырғақтың дәлдігі маңызды. Сабақ барысында балаларды әннің ырғақтық құрылымын дұрыс сезінуге үйретіп, динамикалық өзгерістерді дұрыс пайдалануға бағыттау керек.

Педагогика саласындағы ерекше маңыз алатын аспектілердің бірі – ұжымшылдық, топтаса білудің маңызын ұғыну. Сол себепті, дәстүрлі ән сабағында балаларды топпен немесе ансамбльде орындауға үйрету өте тиімді. Топтық орындау кезінде оқушылар тек жеке дауыстарына ғана емес, жалпы ансамбльдің үйлесімділігіне де назар аударуы тиіс. Бұл біріншіден, музыкалық сауатты болуды, екіншіден, бірлесіп жұмыс істеу дағдысын дамытуға ықпал етеді. Ансамбльдік орындауда әр баланың дауысын дұрыс сәйкестендіре отырып, топпен үйлесімді ән айтуға үйрету керек. Сондықтан, дәстүрлі әннің мұғалімі, топтық орындау үшін вокалдық қабілеттерді дамыта білуі де маңызды болмақ. Бұл үшін хорда ән айту, вокал ксыныбының мұалімімен кіріктіре сабақ жүргізу тәжірибесін қолдану қажет.

Осы айтылғандарды қорыта келе, балалар музыка мектебінде дәстүрлі ән сабағын оқытудың әдістемелік ерекшеліктері – бұл ұлттық мәдениетті сақтау мен оны ұрпақтан-ұрпаққа жеткізу үшін маңызды қадам екенін ескеру қажет. Сабақ барысында балалардың жас ерекшеліктеріне, музыкалық қабілеттеріне сәйкес ән репертуарын дұрыс таңдап, дәстүрлі әндердің мән-мағынасын түсіндіріп, шығармашылық дамуға жағдай жасау керек. Техникалық дағдыларды, ансамбльдік орындауды, эмоциялық мазмұнды жеткізуді үйрету арқылы оқушылар тек музыкалық білім алып қана қоймай, қазақ халқының дәстүрлі ән өнерін терең түсініп, болашақта оны сақтап, дамытуға ат салыса алады.

Әдебиеттер тізімі

1. Жүсіп Қ., Мырза Қ., Сәрсенбаев Ә. Қазақтың дәстүрлі ән өнері. Алматы: Өнер, 2005.
2. Бұл да сонда.
3. Момынова Б., Ерғалиева А. Қазақ халық әндерінің орындаушылық әдістемесі. Алматы: Дәуір, 2008.
4. Қашаубаев Ә., Жұматаев Т. Қазақ музыкасының тарихы. Алматы: Ғылым, 2011.
5. Момынова Б., Ерғалиева А. Қазақ халық әндерінің орындаушылық әдістемесі. Алматы: Дәуір, 2008.
6. Қашаубаев Ә., Жұматаев Т. Қазақ музыкасының тарихы. Алматы: Ғылым, 2011.

Алданазарова Даметкен Нургалиевна
Ақтөбе қаласындағы №1 Балалар музыка мектебі
Қазақстан, Ақтөбе

Музыка мектебінің өзекті мәселелері

Аңдатпа: Қазақстандағы музыка мектептерінің дамуы мен жұмысын жетілдіру маңызды мәселелердің қатарында тұр. Білім беру жүйесінде музыкалық білімнің сапасы мен әдістемелік базасы, оқытушылардың кәсіби біліктілігі, материалдық-техникалық қамтамасыздандыру және қаржыландырудың жеткіліксіздігі сияқты кедергілер музыка мектебінің тиімділігін шектейді. Сонымен қатар, қала мен ауыл мектептері арасындағы білім беру теңсіздігі, шығармашылық әлеуетті дамытуда кездесетін қиындықтар мен заманауи музыкалық бағыттарға деген қызығушылықтың артуы мектептің оқу бағдарламаларын жаңартуды талап етеді. Осы мәселелерді шешу үшін музыкалық білім беру жүйесін жаңғырту, оқытушылардың біліктілігін арттыру, шығармашылық дамуға қолайлы жағдай жасау және ресурстарды тиімді пайдалану қажет.

Кілт сөздер: оқытушылардың біліктілігі, әдістемелік жаңалықтар, қаржылық қиындықтар, материалдық-техникалық қамтамасыздандыру, шығармашылық әлеуетті дамыту, кадр тапшылығы, қала мен ауыл арасындағы теңсіздік, оқу бағдарламаларының ескіргендігі, шығармашылық тәуелсіздік, заманауи музыкалық бағыттар, техникалық жабдықтар мен аспаптар, қаржыландырудың жеткіліксіздігі, оқушылардың қызығушылығы, жаңашыл әдістер мен технологиялар, қазіргі музыка мәдениетіне бейімделу.

Бұл кілт сөздер музыка мектептеріндегі негізгі мәселелерді нақты айқындайды және білім беру жүйесіндегі кемшіліктер мен қажеттіліктерді сипаттайды.

Музыка мектебінің өзекті мәселелері Қазақстандағы және әлемдегі музыкалық білім беру жүйесінің дамуына әсер ететін маңызды факторларды қамтиды. Музыка мектебінің негізгі мақсаттары – балалар мен жастарға музыкалық білім беру, оларды шығармашылыққа ынталандыру және кәсіби орындаушы болуға дайындау. Алайда, бұл процесте бірқатар қиындықтар мен мәселелер туындайды. Қазақстандағы музыка мектептерінің өзекті мәселелерін қарастыра отырып, келесі басты тақырыптарға назар аударуға болады.

1. Музыка білімінің сапасы мен әдістемесі

Музыка мектебінің сапалы білім беру мәселесі әлі күнге дейін маңызды болып тұр. Білім беру жүйесінде оқушылардың музыкалық дағдылары мен теориялық білімдерін дұрыс үйлестіру, қазіргі заманғы әдістемелерді қолдану маңызды. Бірақ көптеген мектептерде дәстүрлі оқыту әдістері мен стандартты оқу бағдарламалары басым болып, заманауи музыкалық бағыттарға (мысалы, поп-музыка, джаз, заманауи композиция) жеткілікті назар аударылмайды.

- **Әдістемелік жаңалықтардың жетіспеушілігі** – Музыкалық білім беру әдістемесі мен оқу бағдарламаларының жаңару қажеттілігі. Әсіресе

ауылдық мектептерде немесе шағын қалалардағы оқу орындарында жаңа әдістер мен техникалар қолданысқа енбеген.

- **Музыка теориясының оқытылуы** – Оқушыларға музыкалық теория негіздерін дұрыс әрі толық түсіндіру маңызды. Қазіргі музыка мектебінде көбінесе тек шығармашылық орындауға назар аударылса да, теориялық білімдер, музыкалық аналитика және композиция сияқты пәндер жиі екінші орынға қойылады.

2. Оқытушылардың біліктілігі мен кәсіби деңгейі

Музыка мектептерінің өзекті мәселелерінің бірі – оқытушылардың кәсіби деңгейі мен біліктілігі. Музыка мұғалімдерінің педагогикалық және орындаушылық қабілеттері олардың сабақ беру әдістеріне және оқушылардың білім деңгейіне айтарлықтай әсер етеді.

- **Оқытушылардың кәсіби дамуының жоқтығы** – Музыка пәні мұғалімдерінің кәсіби біліктілігін арттыруға арналған курстар мен семинарлар жеткіліксіз. Бұл әсіресе, жаңашыл әдістер мен технологияларды меңгеруге мүмкіндік бермейді.
- **Кадр тапшылығы** – Кейбір аймақтарда музыка мамандықтары бойынша оқытушылар жетіспеушілігі байқалады. Бұл мәселе әсіресе ауылды жерлерде, шағын қалаларда өзекті болып табылады.

3. Қаржылық және материалдық жағдай

Қазақстандағы музыка мектептерінің көпшілігі қазіргі заманғы құрал-жабдықтар мен ресурстарға мұқтаж. Музыка білімін беруде қажетті материалдық базаның жоқтығы немесе жеткіліксіздігі – үлкен проблема.

- **Аспаптар мен оқыту құралдарының тапшылығы** – Музыка мектептерінде аспаптар мен қажетті музыкалық жабдықтардың жоқтығы немесе ескіргені байқалады. Әсіресе ұлттық аспаптар мен классикалық музыка аспаптарының жеткіліксіздігі мәселесі бар.
- **Қаржыландырудың жеткіліксіздігі** – Музыка мектептерін қаржыландыру көбінесе жеткіліксіз, бұл оқушыларға қажетті құралдарды сатып алуға және оқытушыларға лайықты жалақы төлеуге мүмкіндік бермейді.

4. Оқушылардың шығармашылық әлеуетін дамыту

Музыка мектебінде балалардың шығармашылық әлеуетін ашу – маңызды мақсаттардың бірі. Бірақ кейбір мектептерде стандартты оқу жоспары шығармашылық мүмкіндіктерді толық ашуға мүмкіндік бермейді.

- **Шығармашылық тұрғыда жетіспеушілік** – Оқушыларды тек классикалық шығармаларды орындауға үйрету шығармашылықтың дамуына кедергі келтіреді. Осыған байланысты музыка мектептерінде әртүрлі музыкалық жанрлар мен бағыттарға, әсіресе, қазіргі заманғы музыкаға көбірек көңіл бөлу керек.
- **Әлеуметтік және мәдени қатынастар** – Оқушылардың шығармашылық тұрғыда дамуына ықпал ететін әлеуметтік және мәдени бағдарламалардың аздығы, олардың мәдени тұрғыда әртүрлі жанрларды меңгеру мүмкіндіктерінің шектеулілігі.

5. Мектептер арасындағы теңсіздік

Қазақстандағы музыка мектептері арасында қала мен ауыл мектептері арасындағы айырмашылықтар айқын байқалады. Қаладағы музыка мектептері көбінесе жақсы жабдықталған, онда түрлі бағдарламалар мен конкурстар ұйымдастырылады, ал ауылдық мектептерде бұл мүмкіндіктер шектеулі.

- **Ауылдық музыка мектептеріндегі жағдай** – Ауылдық мектептерде оқушыларға жоғары деңгейде білім беретін оқытушылар мен қажетті құрал-жабдықтардың жоқтығы олардың музыкалық дамуына шектеу қояды.
- **Қалалар мен ауылдар арасындағы білім алуға тең қол жеткізу мәселесі** – Бұл айырмашылық әлеуметтік теңсіздікке әкеліп, ауылдық балалардың өнер саласындағы білім алу мүмкіндіктерін шектейді.

6. Қазіргі музыкалық ағымдар мен мәдениеттің ықпалы

Заманауи музыкалық ағымдар мен мәдениет жас ұрпақтың қызығушылықтарын өзгертуі мүмкін. Музыка мектебі оқушыларына қазіргі музыкалық стильдер мен бағыттарды үйрету, олардың өнер саласындағы жаңашылдыққа бейімделуі аса маңызды.

- **Жастардың қазіргі музыкалық мәдениетке қызығушылығы** – Поп-музыка, рок, электронды музыка сияқты бағыттардың оқушылар арасында танымал болуы, бұл жанрлар бойынша білім берудің қажеттілігін арттырады.

Қорытынды

Қазақстандағы музыка мектебінің өзекті мәселелері – оқыту әдістемесінің жетілдірілуі, кадрларды даярлау, қаржылық жағдайдың жақсаруы, шығармашылық әлеуетті дамыту және оқушылардың музыкалық мәдениетін әртараптандыру. Бұл мәселелерді шешу үшін музыкалық білім беру жүйесін жаңарту, заманауи әдістемелерді енгізу және ауылдық мектептерге қосымша қолдау көрсету қажет.

Әдебиеттер тізімі

1. Мукашева А., Сметов А. История развития детских музыкальных школ в Казахстане. KazNU Bulletin. «Pedagogical sciences» series. No3. 7-8 б.
2. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 544 б.
3. Кабалевский Д. Музыка и музыкальное воспитание (Статьи и выступления разных лет). М.: Знание, 1984. 64 б.
4. Малинковская А. К вопросу моделирования структуры деятельности музыканта педагога / Актуальные проблемы музыкальной педагогики. М., 1982.
5. Глазырина Е. Музыкальное время: определение, уровни, структура. Х/Общее музыкальное образование в спектре актуальных проблем современной педагогики. Сб. научн и метод. статей. Омск, 2000. 125 б.
6. Саидов А. Музыка и духовность. Музыкальное образование в современном мире. Хрестоматия Вып.1. Алматы: Гылым, 2008. 238 б.
7. Добровольская Л. Проблемы приобщения к народным музыкальным традициям младших школьников Казахстана // Образование и наука. Екатеринбург, 2013. № 5. Б. 150–161.

Үмбетова Гүлбану Галимуллақызы
Баян класының оқытушысы
«Қазанғап Тілепбергенұлы атындағы Шалқар ауданының саз мектебі»
МКҚК Шалқар ауданы, Қазақстан Республикасы
gulbanuumbetova.1@gmail.com

Музыкалық және жалпы педагогика: теория, әдістеме, практика

Аңдатпа: Музыкалық және жалпы педагогика – білім беру мен тәрбие саласындағы маңызды бағыттар. Мақалада музыкалық педагогиканың эстетикалық тәрбиедегі рөлі, жалпы педагогиканың әдістемелік негіздері мен қағидалары қарастырылады. Сонымен қатар, екі бағыттың байланысы, пәнаралық сабақтарды ұйымдастыру және интеграциялық тәсілдердің тиімділігі талданады. Психологиялық әдістерді музыкалық білім беруде қолдану оқушылардың эмоциялық жағдайын зерттеуге және олардың шығармашылық қабілеттерін дамытуға мүмкіндік береді. Мақала білім беру процесінің жаңа тәсілдерін анықтап, оқушылардың жан-жақты дамуына ықпал етуді көздейді.

Кілт сөздер: музыкалық педагогика, жалпы педагогика, интеграция, эстетикалық тәрбие, пәнаралық сабақ, психология.

Музыкалық және жалпы педагогика – білім беру жүйесінде маңызды орын алатын екі негізгі бағыт. Музыкалық педагогика оқушылардың эстетикалық талғамын қалыптастырып, шығармашылық қабілеттерін дамытуға ықпал етсе, жалпы педагогика тұлғаны жан-жақты дамытуға бағытталған білім беру үрдісін ұйымдастыруға негізделеді. Осы екі бағыттың өзара үйлесімділігі білім беру сапасын арттыруда ерекше рөл атқарады. Қазіргі замандағы білім беру жүйесі жаңа талаптар мен өзгерістерге толы. Әсіресе, шығармашылық қабілеттерді дамытуға, өнер арқылы тәрбие беруге деген қажеттілік артып келеді. Осы тұрғыдан алғанда, музыкалық педагогика мен жалпы педагогиканың интеграциясы оқыту мен тәрбиенің тиімді әдістерін жетілдіруде ерекше маңызға ие. Бұл мақалада музыкалық және жалпы педагогиканың теориялық негіздері, әдістемелік тәсілдері және практикалық қолдану ерекшеліктері қарастырылады. Тақырыптың маңыздылығы оқыту процесінің жаңа мүмкіндіктерін ашу және жас ұрпақтың тұлғалық дамуына ықпал етумен анықталады.

Музыкалық педагогика – оқушылардың музыкалық-эстетикалық мәдениетін қалыптастыру мен олардың шығармашылық қабілеттерін дамытуға бағытталған ғылым мен өнердің бірегей саласы. Оның теориялық негіздері музыка арқылы тұлғаның эмоционалдық және интеллектуалдық дамуын қамтамасыз етуге негізделген. Музыка – тек өнер ғана емес, адамның ішкі әлемін байытып, рухани құндылықтарын қалыптастыратын қуатты құрал [1, 20].

Музыкалық педагогиканың негізгі міндеттеріне музыкалық шығармаларды меңгеру, музыкалық аспаптарда ойнау дағдыларын дамыту, ән айту және музыкалық тыңдау мәдениетін қалыптастыру жатады. Бұл процестер оқушылардың жалпы мәдениет деңгейін арттырумен қатар, олардың өзін-өзі танып білуіне, жеке тұлға ретінде қалыптасуына көмектеседі. Сонымен қатар,

музыкалық педагогика теориясында тұлғалық-бағдарланған тәсіл маңызды орын алады. Әрбір оқушының музыкалық қабілетін ескеру, оның қызығушылықтары мен ерекшеліктерін дамыту білім беру процесінің ажырамас бөлігі болуы тиіс. Осы арқылы оқушылар музыка өнеріне қызығушылық танытып, оны өз өмірлерінің бір бөлігіне айналдыруға мүмкіндік алады.

Музыкалық педагогиканың ерекшелігі – оның эмоционалдық ықпалында. Музыка адамның жүрегіне әсер етіп, эстетикалық талғамын қалыптастырады. Оқу процесінде музыканы пайдалану тек ақпарат берумен шектелмей, оқушының қиялын оятып, шығармашылық қабілеттерін дамытуға мүмкіндік береді. Осы ерекшеліктер музыкалық педагогиканы жалпы педагогикадан ерекше әрі маңызды сала ретінде айқындайды.

Музыкалық педагогиканың теориялық және тәжірибелік аспектілерін дамыту қазіргі білім беру жүйесінің ажырамас бөлігі болып табылады. Бұл бағыт оқушыларды өнермен таныстырып қана қоймай, олардың болашақтағы шығармашылық әлеуетін арттыруға да ықпал етеді.

Жалпы педагогика – білім беру және тәрбие процесінің теориялық және әдістемелік негіздерін зерттейтін ғылым саласы. Оның негізгі мақсаты – тұлғаның жан-жақты дамуына, интеллектуалдық және рухани қалыптасуына ықпал ету. Жалпы педагогиканың қағидалары білім беру жүйесінің тұрақтылығын қамтамасыз етіп, оқу-тәрбие процесінің тиімділігін арттыруға бағытталған [2, 10].

Жалпы педагогиканың негізгі қағидалары мыналарды қамтиды:

1. Тұлғаға бағытталған оқыту қағидасы. Бұл қағида әрбір оқушының жеке қабілеттері мен мүмкіндіктерін ескере отырып, білім беру процесін ұйымдастыруды көздейді. Әр оқушының даралық қасиеттерін құрметтеу және дамыту – педагогиканың басты міндеттерінің бірі.

2. Ғылымилық қағидасы. Білім беру процесі ғылыми негіздерге сүйенуі тиіс. Оқыту барысында заманауи ғылыми жетістіктерді, жаңалықтарды және әдістерді пайдалану оқушылардың танымдық қабілеттерін арттыруға ықпал етеді.

3. Дамытушылық қағидасы. Бұл қағида оқыту мен тәрбиенің тек білім беру ғана емес, оқушының шығармашылық және сыни ойлау қабілеттерін дамытуға бағытталуын талап етеді. Дамытушы орта құру арқылы оқушылардың оқу процесіне қызығушылығын ояту маңызды.

4. Жүйелілік және сабақтастық қағидасы. Білім беру процесі реттелген, логикалық құрылымға негізделген болуы керек. Сабақтар арасындағы байланыс, білімнің үздіксіздігі және алдыңғы материалдардың жаңа тақырыппен үйлесуі оқушылардың материалды терең түсінуін қамтамасыз етеді.

5. Теория мен практиканың байланысы. Білім беру барысында алынған теориялық білімдер тәжірибе жүзінде қолданылуы тиіс. Практикалық дағдыларды дамыту – оқушыларды болашақ өмірге дайындаудың тиімді тәсілі.

Жалпы педагогиканың басты ерекшелігі – оның универсалдылығында. Ол әртүрлі пәндерді оқытуда қолданылатын жалпы қағидалар мен әдістемелерді қамтиды, бұл өз кезегінде білім беру жүйесінің үйлесімділігін қамтамасыз етеді.

Сонымен қатар, жалпы педагогика әртүрлі жастағы және қабілет деңгейіндегі оқушыларды оқытуға бейімделе алады.

Қазіргі білім беру жүйесінде жалпы педагогика жаңа технологияларды, инновациялық әдістерді қолдана отырып, заман талабына сай өзгерістер енгізуде. Бұл өзгерістер оқушылардың белсенділігін арттырып, олардың шығармашылық және интеллектуалдық әлеуетін толық іске асыруға мүмкіндік береді.

Музыкалық және жалпы педагогика – білім беру саласында бірін-бірі толықтыратын екі маңызды бағыт. Олардың өзара байланысы тұлғаның жан-жақты дамуын қамтамасыз етуге бағытталған кешенді әдістер мен тәсілдерді қалыптастырады. Бұл байланыс музыканың эмоционалдық әсерін жалпы педагогиканың жүйелі тәсілдерімен үйлестіріп, білім беру процесін байытады.

Музыкалық педагогика эстетикалық тәрбие беру арқылы оқушылардың рухани әлемін қалыптастырады. Ол жалпы педагогиканың тұлғалық-бағдарланған тәсілдеріне сүйене отырып, оқушының ішкі әлеуетін ашуға мүмкіндік береді. Мысалы, музыкалық сабақтарда қолданылатын шығармашылық тапсырмалар оқушылардың логикалық ойлау, зейін қою және топтық жұмыс дағдыларын дамытуда жалпы педагогикалық қағидаларға сүйенеді.

Жалпы педагогиканың әдістері музыкалық тәрбиеге де тиімді ықпал етеді. Педагогикалық принциптерді музыкалық сабақтарда қолдану сабақтардың құрылымдылығы мен нәтижелілігін арттырады. Мұнда тұлғаға бағытталған тәсілдер оқушылардың музыкалық қабілеттерін ашуға ғана емес, олардың жалпы оқу процесіне белсенді қатысуына да ықпал етеді. Сонымен қатар, музыкалық және жалпы педагогиканың байланысы шығармашылық қабілеттерді дамытуда ерекше көрініс табады. Музыка – тек өнер емес, оқушылардың эмоционалдық жағдайын реттейтін, зейінін шоғырландыратын және оқуға ынталандыратын қуатты құрал. Жалпы педагогика бұл процесті логикалық құрылымға келтіріп, оқытудың тиімділігін арттырады [3, 42].

Музыкалық және жалпы педагогика бірлесе отырып, оқушылардың өмірлік дағдыларын қалыптастырады. Бұл байланыс тек музыкалық өнерді меңгеруге ғана емес, оқушылардың жан-жақты дамуына, оларды қоғамның белсенді және шығармашыл мүшесі ретінде қалыптастыруға ықпал етеді.

Қазіргі заманғы білім беру жүйесінде музыкалық және жалпы педагогика әдістерін интеграциялау инновациялық тәсілдерді енгізудің маңызды бағыты болып табылады. Бұл байланыс болашақ ұрпақтың мәдениетті, шығармашыл, білімді тұлға болып қалыптасуына мүмкіндік береді.

Музыкалық және жалпы педагогиканың білім беру саласындағы практикалық қолдану мысалдары оқушылардың шығармашылық қабілеттерін дамытуға және олардың тұлғалық әлеуетін ашуға бағытталған тиімді әдістерді көрсетеді. Бұл әдістер оқу процесінде музыкалық өнер мен жалпы педагогикалық қағидалардың үйлесімділігін қамтамасыз етеді.

Музыкалық педагогиканы практикалық қолданудың жарқын мысалы – мектептегі музыка сабақтары. Бұл сабақтар оқушылардың музыкалық аспаптарда ойнауды үйренуіне, ән айту дағдыларын дамытуға және музыкалық

шығармаларды тыңдау арқылы эстетикалық талғам қалыптастыруға бағытталған. Сабақ барысында қолданылатын ұжымдық музыкалық әрекеттер топтағы бірлік сезімін нығайтып, өзара сыйластық пен ынтымақтастықты дамытады.

Жалпы педагогиканың әдістері музыкалық тәрбиеде де белсенді қолданылады. Мәселен, жобалық оқыту әдісі арқылы оқушылар музыка тарихы, белгілі композиторлардың өмірі және шығармалары туралы зерттеу жұмыстарын жүргізеді. Бұл әдіс оқушылардың дербес ойлау қабілетін, зерттеушілік дағдыларын дамытуға ықпал етеді. Сонымен қатар, музыкалық шығармашылық арқылы түрлі тақырыптарды зерттеу оқушылардың пәнге деген қызығушылығын арттырады.

Музыкалық және жалпы педагогика әдістерінің тағы бір қолдану мысалы – мектептен тыс шығармашылық іс-шаралар. Музыкалық байқаулар, концерттер мен шығармашылық кештер оқушылардың өнерге деген сүйіспеншілігін арттырып, олардың өзін-өзі танытуына мүмкіндік береді [4, 45]. Мұндай іс-шаралар тек музыкалық қабілеттерді дамытуға ғана емес, коммуникативтік дағдыларды қалыптастыруға және қоғамдық белсенділікті арттыруға ықпал етеді.

Интеграциялық тәсілдерді қолдану қазіргі заманғы білім беру бағдарламаларының ажырамас бөлігіне айналуда. Мысалы, музыка пәнін басқа гуманитарлық немесе жаратылыстану пәндерімен біріктіру оқушылардың білімді кешенді түрде қабылдауына ықпал етеді. Мұндай тәсіл оқушылардың жалпы дамуына ықпал етіп, пәндер арасындағы байланыстарды түсінуге көмектеседі.

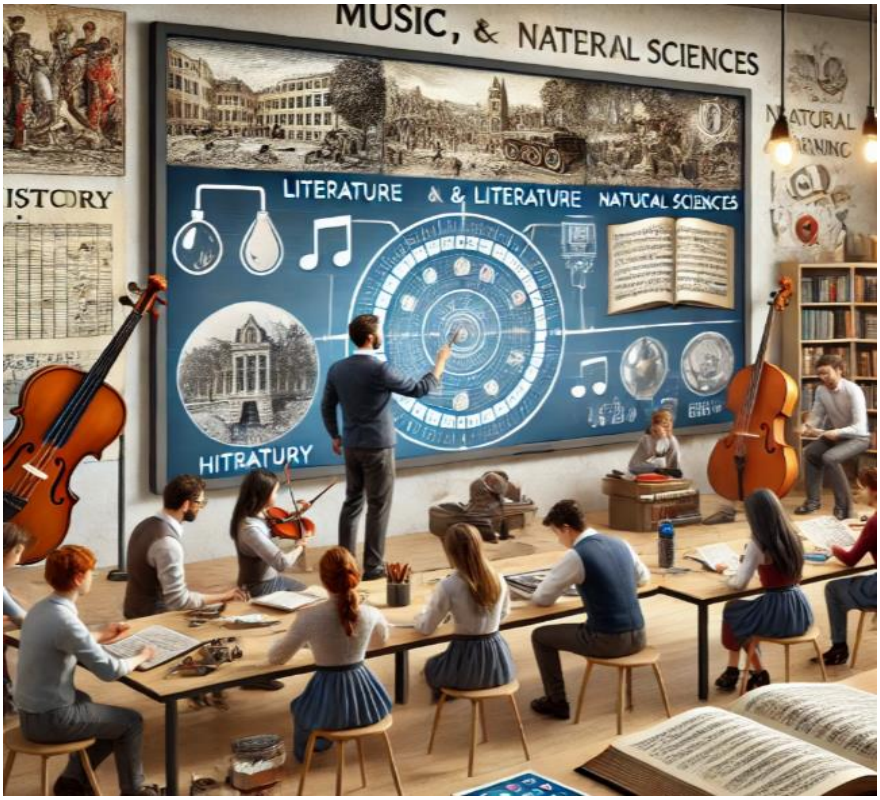
Практикалық қолдану мысалдары музыкалық және жалпы педагогика арасындағы тығыз байланыстың оқу процесінде тиімділігін дәлелдейді. Бұл әдістерді қолдану арқылы білім беру жүйесі оқушылардың шығармашылық әлеуетін арттырып, олардың болашақта жан-жақты дамыған тұлға ретінде қалыптасуына жағдай жасайды.

Қазіргі заманғы білім беру жүйесінде музыкалық және жалпы педагогика әдістерінің интеграциясы оқыту мен тәрбиенің тиімділігін арттыратын заманауи тәсілдердің бірі болып табылады. Бұл әдіс әртүрлі білім беру салаларын біріктіріп, оқушылардың пәндер арасындағы байланыстарды түсінуін жеңілдетеді.

Тағы бір тиімді әдіс – музыка мен психологияның байланысын пайдалану. Музыка сабақтарында шығармаларды тыңдау арқылы оқушылардың эмоциялық жағдайын зерттеуге, олардың ішкі әлемін түсінуге және коммуникативтік дағдыларын дамытуға болады. Психологиялық тәсілдерді қолдану музыкалық білім беру процесінің тиімділігін арттырып, оқушылардың өзін-өзі тануына көмектеседі (Сурет 1).

Сурет 1. Музыка және психология: оқушылардың эмоциялық әлемін зерттеу

Интеграциялық тәсілдерді қолданудың бір мысалы – пәнаралық сабақтар ұйымдастыру. Музыка пәнін әдебиет, тарих, тіпті жаратылыстану ғылымдарымен байланыстыра отырып, оқушылардың таным көкжиегін кеңейтуге болады. Мәселен, белгілі бір тарихи кезеңді талдау барысында сол дәуірдегі музыка мен әдеби шығармаларды қарастыру оқушыларға сол уақыттың мәдени атмосферасын сезінуге мүмкіндік береді (Сурет 2).



Сурет 2. Пәнаралық сабақ: Музыка, әдебиет және тарихтың байланысы

Интеграцияның маңызды бағыты – заманауи технологияларды қолдану. Музыкалық және жалпы педагогикада интерактивті платформалар мен мультимедиялық құралдарды пайдалану оқушылардың пәнге деген қызығушылығын арттырып, оларды шығармашылық жұмысқа тартудың тиімді жолы болып табылады. Мысалы, музыкалық шығармаларды цифрлық форматта талдау немесе виртуалды аспаптарда ойнау сабақтың дәстүрлі әдістерінен ерекшеленіп, оқушыларды жаңа білім алуға ынталандырады. Сонымен қатар, музыкалық және жалпы педагогиканың интеграциялық тәсілдері оқушылардың сыни ойлау дағдыларын дамытуға бағытталған. Пәндер арасындағы байланыстарды табу, олардың ортақ ерекшеліктерін анықтау және қолдану оқушылардың аналитикалық қабілеттерін арттыруға ықпал етеді [5, 91].

Қорытындылай келе, музыкалық және жалпы педагогика білім беру жүйесінде бірін-бірі толықтыратын маңызды бағыттар болып табылады. Музыкалық педагогика эстетикалық тәрбиенің негізін қалап, оқушылардың шығармашылық қабілеттерін дамытса, жалпы педагогика тұлғаның жан-жақты дамуына ықпал етеді. Бұл екі саланың өзара байланысы білім беру процесін байытып, оқушылардың интеллектуалдық және рухани өсуіне жағдай жасайды. Теориялық негіздерден бастап, практикалық қолдану мысалдарына дейін музыкалық және жалпы педагогика әдістері заманауи білім берудің ажырамас бөлігіне айналды. Интеграциялық тәсілдерді пайдалану, пәнаралық сабақтарды ұйымдастыру және психологиялық әдістерді қолдану білім беру процесін жаңа деңгейге көтеруге мүмкіндік береді.

Болашақта музыкалық және жалпы педагогика бағыттарының интеграциясын одан әрі жетілдіру қажеттілігі туындайды. Жаңа технологияларды енгізу, оқыту әдістерін жетілдіру және педагогикалық тәжірибені байыту арқылы бұл бағыттарды дамыту мүмкіндігі зор. Осылайша, білім беру жүйесі шығармашылық, жан-жақты дамыған, мәдениетті тұлғаларды қалыптастыруға ықпал ететін болады. Музыкалық және жалпы педагогиканың үйлесімді дамуы – қазіргі заман талабына сай, болашақ ұрпақтың табысты және гармониялы өмір сүруінің негізі.

Әдебиеттер тізімі

1. Апраксина О. Методика музыкального воспитания в школе. М.: Просвещение, 1983. 240 с.
2. Бабаев С., Оңалбек Ж. Жалпы педагогика. Алматы: Заң әдебиеті, 2006. 228 б.
3. Дүкенбай Н., Әміренов Ә. Музыкалық білім беру теориясы. Павлодар: С. Торайғыров атындағы Павлодар мемлекеттік университеті, 2014. 200 б.
4. Жақаева Қ. Музыка пәнін оқыту әдістемесі. Қостанай: Қостанай мемлекеттік педагогикалық институты, 2017. 120 б.
5. Нұрхатова М. Музыкалық білім берудің әдістемесі. Өскемен: С. Аманжолов атындағы Шығыс Қазақстан мемлекеттік университеті, 2005. 113 б.

Останькович Марианна Александровна
Сайгафарова Лилия Талгатовна
Преподаватели Казахского национального университета искусств
Казахстан, г. Астана

Современный дистанционный урок по анализу музыкальных произведений. Циклические формы. Старинная сюита

Аннотация. В статье рассматривается опыт проведения открытого урока в дистанционном формате. Описываются возможности и перспективы подобных уроков.

Ключевые слова: современное образование, онлайн уроки, дистанционный формат, открытый урок, анализ музыкальных произведений, старинная сюита.

В современном мире дистанционное образование приобретает все большую популярность. И это связано не только с охватившей нашу планету ситуацией с пандемией. Такой формат обучения дает огромные возможности и преимущества по многим параметрам. Жизнь человека сегодня настолько насыщенна, что постоянное движение – это основа жизни. А возможность получать, к примеру, образование в любой точке мира, не выходя из дома, дает огромные перспективы и свободу передвижений.

От очного образовательного процесса дистанционное обучение отличается, прежде всего, методикой проведения занятий. Главная особенность заключается в осуществлении учебного процесса на расстоянии в режиме реального времени. Преподаватель и учащийся общаются при помощи интернет-связи, преподаватель передаёт, а учащийся получает учебный материал и задания, сдает контрольные работы. При этом, преподаватель может быть удалён от ученика на любое расстояние, они могут проживать в разных странах и на разных континентах.

Для обеспечения такого вида общения, которое стало возможным благодаря развитию интернет-технологий, распространению электронных средств, используется техническое обеспечение, включающее в себя следующие ресурсы:

- Информационная сеть – интернет, которая берет на себя функции по передаче предоставляемой видеоинформации, (текстов, таблиц, картинок), аудиоинформации и т.д..
- Устройства, обеспечивающие прием и отправление информации в реальном режиме. Такими устройствами являются компьютеры, планшеты, иногда мобильные телефоны. Устройства обеспечивают визуальный и звуковой контакт между учителем и учеником (учениками).

Для того, чтобы пояснить тонкости границы между понятиями «дистанционное обучение» и «онлайн», внесем небольшую справку. Дистанционное обучение – это форма получения образования, при которой преподаватель и студент взаимодействуют на расстоянии с помощью

информационных технологий. Во время дистанционного обучения студент занимается самостоятельно по разработанной программе, просматривает записи вебинаров, решает задачи, консультируется с преподавателем в онлайн-чате и периодически отдает ему на проверку свои работы.

Онлайн-обучение – это получение знаний и навыков при помощи компьютера или другого гаджета, подключенного к интернету в режиме “здесь и сейчас”. Этот формат обучения еще называют e-learning или “электронное обучение”. И оно считается логическим продолжением дистанционного. А слово “онлайн” лишь указывает на способ получения знаний и связи преподавателя со студентом. Во время онлайн-обучения учащийся смотрит лекции в видеозаписи или в прямой трансляции, проходит интерактивные тесты, обменивается файлами с тьютором, общается с одногруппниками и преподавателями в чатах,

Дистанционный формат обучения предполагает, что в современных условиях преподаватель – это не просто транслятор знаний и умений, а мотиватор и организатор самостоятельной познавательной деятельности своих обучающихся. Другими словами, задача преподавателя сегодня – научить учеников «добывать» знания и применять их на практике. Ученик, в свою очередь, не превращается в пассивного слушателя «по ту сторону экрана», напротив, остается активным участником образовательного процесса.

Так как с недавних пор наше образование полностью перешло в дистанционный формат, то естественным образом все внутренние и обязательные процессы внутри, мы тоже перевели в этот же формат. Запланировав открытый урок на определенную дату, мы попробовали его провести в необычном онлайн формате.

Предлагаем разработку дистанционного открытого урока по предмету «Анализ музыкальных произведений», который был проведен на платформе GOOGLE CLASSROOM в колледже Казахского национального университета искусств в 2019-2020 учебном году в группах: III курс «Фортепиано», III курс «Скрипка», III курс «Хоровое дирижирование».

Цель: Ознакомить студентов с новым материалом, закрепить полученные на уроке знания и выявить процент усвоенного материала.

Тема: Циклические формы инструментальной музыки. Старинная сюита.

Задачи:

1. сформировать целостный взгляд по данной теме;
2. научить оперировать имеющимся материалом в конкретной ситуации, закрепить умения и навыки;
3. вовлечь студентов в активную деятельность посредством тестовых заданий;
4. совершенствовать навыки анализа, обобщения и т.д., полученные на уроке;
5. развить коммуникативные навыки посредством дистанционной работы в группе;
6. стимулировать самостоятельную работу студентов.

Методы работы:

1. пассивный

2. практический

План урока:

1. Дистанционный организационный момент

2.Демонстрация презентации на платформе GOOGLE CLASSROOM

3. Пассивная работа студентов:

а) знакомство с темой «Циклические формы инструментальной музыки. Старинная сюита»;

б) дистанционное тестирование;

в) домашнее задание;

4. Подведение итогов.

Тезисы урока

1. Демонстрация презентации на тему «Циклические формы инструментальной музыки. Старинная сюита» на платформе GOOGLE CLASSROOM.

2. Дистанционное тестирование учащихся по пройденной теме на платформе GOOGLE CLASSROOM

3. Получение домашнего задания: закрепить пройденный материал, прослушать Французскую сюиту №1 И.С. Баха, ознакомиться с нотным материалом, прикрепленным на платформе GOOGLE CLASSROOM.

Общее подведение итогов:

Дистанционный урок для преподавателя – это

- рождение нового уровня мышления, не замкнутого в рамках узкой специализации;
- освобождение учебного времени для изучения нового явления;
- исключение дублирования учебного материала;
- усиление межпредметных связей.

Дистанционный урок для студента – это:

- активизация мыслительной деятельности;
- интенсификация учебного материала;
- расширение сферы получаемой информации;
- применение знаний на практике;
- подкрепление мотивации в обучении;
- умение сопоставлять и анализировать отдельные явления с различных точек зрения, рассматривать их в единстве взглядов;
- новый психологический климат в процессе обучения.

Иллюстративный материал:

1. Презентация на тему: «Циклические формы инструментальной музыки. Старинная сюита»
2. Видео с танцами: Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Жига
3. Аудио материал: Аллеманда из Французской сюиты №1 И.С. Баха
4. Нотный материал для домашнего задания: Французская сюита №1 И.С. Баха

Средства обучения:

- Платформа GOOGLE CLASSROOM

- Компьютеры
- Планшеты и сотовые телефоны

В связи с некоторыми особенностями такого формата обучения, а именно, преподаватель находится на расстоянии от учащегося, возникает ряд моментов, без которых онлайн урок будет не таким эффективным. Поэтому, предварительно, на платформе GOOGLE CLASSROOM, мы оставили комментарии, чтобы учащиеся могли, четко следуя инструкциям, выполнить задания:

1. Написать тему урока в тетрадь
2. Посмотреть презентацию (ответить на поставленные вопросы)
3. Посмотреть файлы, ответить на поставленные вопросы (№1 Последовательность танцев, №2 Семантическая трактовка тональностей, №3 Баховская система символов)
4. В тетрадь выписать последовательность танцев «Французской сюиты» №1, указать тональность, размер, форму каждого танца (файл)
5. Составить сиквейн на тему «Сюита»
6. Выполнить тесты по пройденной теме (ссылка теста)
7. Фото конспекта лекции отправить в классрум
8. Домашнее задание: а) выписать в тетрадь последовательность танцев из «Английской сюиты» (образец файл №1) и сравнить с последовательностью танцев «Французской сюиты», б) Составить кластер на тему «Старинная сюита».

На онлайн-уроке необходимо обязательно комментировать промежуточные действия, как на традиционном уроке («переключаем слайд», «открываем страницу номер…), а также обращать внимание на конечный результат, который должен получиться после выполнения того или иного задания. Более того, онлайн-урок требует от преподавателя умения управлять аудиторией в дистанционном формате (например, ученики, подключившиеся не вовремя, автоматически считаются опоздавшими и т.п.). Введение временных рамок на выполнение заданий – необходимая мера, в противном случае отвлекающие факторы, вероятно, сорвут ход учебного процесса. Онлайн-урок должен комбинироваться из ряда разных заданий и упражнений: просмотр короткого видеоролика, работа с текстом, задания на рассуждения, интерактивные упражнения на образовательных дистанционных платформах.

Необычность и сложность данного урока состояла еще и в том, что он был открытым, то есть подразумевал присутствие коллег на уроке. Перед занятием, преподавателям желающим посетить открытый урок, была отправлена ссылка для возможности входа на платформу. Все педагоги могли наблюдать за процессом работы учеников со своих устройств на расстоянии. По окончании урока, они также смогли оставить все свои вопросы и комментарии на платформе в специальном разделе. Для дополнительного обсуждения всех тонкостей дистанционного урока был создан специальный чат под названием «Открытый урок» и все посетившие занятие могли в чате обсудить детали и высказать свое мнение.

Имея опыт работы в сфере образования в традиционном формате и дистанционном, мы можем сравнить их и сделать определенные выводы. У

каждой формы свои особенности, недостатки и преимущества. Например, общаясь со студентами в обычном режиме, мы естественным образом имеем более сильный психологический момент влияния на них и соответственно на сам процесс работы. Мы, как преподаватели, можем непосредственно на уроке контролировать студентов, ограничивая, или наоборот расширяя рамки каких-либо действий на уроке. «Живой» контакт очень важен в процессе работы с учащимися. А находясь на расстоянии от педагога, студент должен уметь сам организовать свое рабочее время и грамотно распределить все этапы обучения. И это, возможно, один из основных минусов данного формата общения.

С другой стороны, осваивая особенности дистанционного формата обучения в сегодняшних реалиях, можно выделить преимущества, которые благоприятно влияют на качество образования. В процессе дистанционного обучения основную часть учебного материала учащийся вынужден осваивать самостоятельно. А значит, время для занятий он может выбирать сам. Для людей, которые предпочитают жить в нестандартном графике, дистанционное обучение может стать настоящей находкой. Также эта форма образования хорошо сочетается с работой. Как правило, время онлайн-учебы можно легко подстроить под практически любой рабочий график. Студенты могут учиться, не выходя из дома или офиса, находясь в любой точке мира. Чтобы приступить к обучению, необходимо иметь лишь компьютер с доступом в интернет.

К плюсам такого обучения можно отнести еще несколько моментов. Учащимся дистанционно не нужно беспокоиться о том, что они отстанут от своих однокурсников. Всегда можно вернуться к изучению более сложных вопросов, несколько раз посмотреть видео-лекции, перечитать переписку с преподавателем. Как показывают исследования американских ученых, результаты дистанционного обучения не уступают или даже превосходят результаты традиционных форм обучения. Большую часть учебного материала студент-дистанционник изучает самостоятельно. А это улучшает запоминание и понимание пройденных тем. Помимо этого, использование в процессе обучения новейших технологий делает его гораздо интереснее.

Еще одним не маловажным фактором является мобильность такого образования. Проконсультироваться с тьютором с помощью электронной почты иногда эффективнее и быстрее, чем назначить личную встречу при очном или заочном обучении. Обучающимся дистанционно, незнакома такая проблема, как нехватка учебников, задачников, методичек. Доступ ко всей необходимой литературе открывается студенту после регистрации на сайте университета, либо он получает учебные материалы по почте.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать выводы, что дистанционное образование имеет большие перспективы в будущем по многим параметрам и наш опыт проведения открытого урока в дистанционном формате, показавший отличные профессиональные результаты, является тому неоспоримым подтверждением.

Список литературы

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Л., 1971.
2. Бобровский Б. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1976.
3. Бобровский Б. Циклические формы. Сюита. Сонатный цикл // Книга о музыке. М., 1975. С.293-309.
4. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. М., 1998.
5. Носина В. О композиции и содержании французских сюит И.С. Баха // Интерпретация клавишных сочинений И.С. Баха / Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных: Вып. 109. М., 1993. С. 52-72.
6. Носина В. Символика музыки И. С. Баха. Французские сюиты / Издательство: Классика XXI, 2015.
7. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: 2- изд. доп. и переработанное. М: Музыка, 1979. 536 с.
8. Манукян И. Сюита // Музыкальная энциклопедия. В 6-ти томах: Т.5. – М., 1981. Стб. С.359-363.
9. Холопова В. Формы музыкальных произведений / Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Издательство «Лань», 2001. 496 с.
10. Интернет ресурсы: https://finacademy.net/materials/article/chem-otlichaetsya-onlajn-obuchenie-ot-distantsionnogo-obucheniya.

Магистранттар мен докторанттар зерттеулеріндегі музыка өнерінің мәселелері

Вопросы музыкального искусства в исследованиях магистрантов и докторантов

Master's student men doctoral student zertteulerindegi music onerinin maseleleri

Ахметова Зере Ғаниболатқызы
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
2-курс магистранты
Қазақстан, Алматы

Ұстазы жақсының ұстамы жақсы

Аңдатпа: Бұл мақалада орындаушылық өнердің прима-қобызда қалыптасу үдерісін зерттеу мақсатында негізгі рөл атқарған музыканттар ұсынылған. Қазақстандағы оқыту әдістемесінің ерекшеліктері мен әсері сипатталған. Бұл олардың жеке үлесін есте сақтап қалу және уақыт пен аймақтар бойынша сабақтастық байланыстарын түсіну үшін іске асырылды.

Кілт сөздер: орындаушылық өнер, қазақ музыкалық дәстүрлер, аспаптарды дамыту, қобызшы ұстаздар, үйрету ерекшеліктері, хронология, музыканы сақтау және жаңғырту.

Қазақ мәдениетіндегі шоқтығы биік өнер түрі – қазақ музыкасы десек артық болмайды. Шынында, музыканы мамандық ретінде қарасақ, ол – сезімді, ақылды, сананы, табандылықты, шыдамдылықты талап ететін сала. Әр музыкант, мейлі ол орындаушы болсын, мейлі мұғалім болсын, қай бағытты ұстанса да, ол үшін еңбек етіп, білімін жаңартып, түрлі психикалық кезеңдерден өту ықтималдығы бар. Әсіресе өзінің кәсіби бастауын жақында бастаған қазақ музыкасы жайлы зерттеу жүргізсең, оның ашылмаған қырлары қаншама. Соның ішінде қобызда орындаушылық жайында да біршама ой жүгіртуге болады.

Қобыз тарихына үңілсек, ол қазақ музыкасындағы ең көне аспап болып саналады. Қорқыттан бастау алған, Жаппас Қаламбаев пен Дәулет Мықтыбаев сынды музыканттардан жалғасын тапқан бұл аспаптың да өзінің даму кезеңі бар. Аталған кезеңдердегі соңғы үлгісі, қазіргі орындаушылықта етегін кең жая бастаған қобыз примадағы орындаушылық орны бүгінгі таңда өзекті десек те болады.

Жалпы аспап жайында ғана емес, оны үйретудегі мәселелеріне, орындаушылық мәнеріне назар аудару мейлінше маңызды аспектілердің бірегейі болуы тиіс. Өйткені, 4 ішекті прима қобыз аспабын көбіне «аударылған скрипка» деген атаумен таниды. Бұл пікір қаншалықты орынды және бұл орайда әрбір қобызшы скрипка аспабын, ал әр скрипкашы қобыз аспабында ойнай алады ма деген сұрақ туындайды. Әрине, белгілі уақыт пен дайындықтың көмегімен әр аспаптың қыр-сырын меңгеруге болады, дегенмен мейлінші әр аспаптың, әр орындаушының өзіндік ерекшеліктері бар. Бұны мақаланың барысында, қобыз аспабында шәкірт дайындаған ұстаздардың еңбектері барысында талқылайтын боламыз.

Тарихымызда прима-қобыз аспабының негізін қалаушылар, ең алғаш қобызшылар тобының концертмейстерлері, Қазақстанның Халық әртісі Гүлнәфис Баязитова, Фатима Балғаева, «Қазақстан Республикасына еңбегі сіңген мұғалім» Досымжан Тезекбаев екені мәлім. Сонымен қатар, қобыз аспабының өркендеуі мен дамуына орындаушы әрі ұстаз ретінде үлкен еңбек сіңірген аға буын өкілдері Зере Бисембаева, «Қазақстанның еңбегі сіңген әртістері» Меруерт

Каленбаева, Гүлсара Ізтлеуова, Ғайни Болтаева және «ҚР Білім беру ісінің озық қызметкерлері» Ләззат Шуженова, Шолпан Рауандина, Раушан Мұсаходжаева, Ғалия Оразалиева-Шілдебаева, т.б [1, 7 б.]. Осы және басқа да қобызшылардың есімдері бүгінгі таңда еліміздің әр бөлігінде танылып, қобыз орындаушылық өнерінде зерттеулер толықса екен деген шағын арман әр музыка жанашырында көкейкесті мәселесі боларына сөзсіз.

Ал қазіргі біз танитын қобыз прима шықпай тұрып, 3 ішекті қобызда орындаушылықты үйреткен Иосиф Антонович Лесманның қобыз өнерінің қалыптасуындағы еңбегі бар.

1-сурет. И.А.Лесман және 3 ішекті қобыз

Иосиф Антонович Лесман (1885-1955) – XX ғасырдағы көрнекті музыкант, скрипкашы және педагог. Оның Қазақстан, Ресей және бүкіл КСРО-дағы скрипка мектебінің дамуына қосқан үлесі зор. Ол Қазақстандағы музыкалық білім беру саласының негізін қалаушылардың бірі ретінде есте қалды.

Лесман 1885 жылы Польшада, Варшавада дүниеге келген. Санкт-Петербург консерваториясын 1910 жылы скрипка классы бойынша бітірген. 1911 жылдан бастап Санкт-Петербургтегі Халық консерваториясында сабақ берген. 1918–1932 жылдары Ленинградтағы Кіші опера театрының оркестрінде өнер көрсетті. Ленинградта мәдени өмірге белсенді қатысып, жас музыканттарды тәрбиелеумен айналысты [2].

1933-1935 жылдары Ленинград консерваториясында дәріс берді. 1935-1951 жылдары Алматыда жұмыс істеп, Қазақ музыкалық училищесінде (кейін консерватория) сабақ берді. Оның шәкірттері кейіннен Қазақстандағы музыкалық мектептер мен оркестрлерді ұйымдастырушылар болды. 1951-1955 жылдары Горький (қазіргі Нижний Новгород) мемлекеттік консерваториясында оқытушы болды. Иосиф Лесман скрипка үйрету әдістемесіне қатысты бірнеше маңызды еңбектердің авторы:

1-кесте. Методикалық еңбектері

Методикалық еңбектері			
1	Скрипичная техника и её развитие в школе профессора Л.С.Ауэра	1909, 1910	Скрипкашы Леопольд Ауэрдің педагогикасын талдаған

2	Школа игры на скрипке	1925	Скрипка әдістемесі мен тәжірибесін жүйелеген
3	Пути развития скрипача	1934	Скрипкашыны оқыту сатыларын сипаттайтын еңбек
4	Школа игры на кобызе	1947	Қолжазба. Құрманғазы ат. ҚҰК кітапханасы
5	Очерки по методике обучения игре на скрипке	1964	Өмірден өткен соң жарық көрген еңбегі

Лесман Алматыда жұмыс істеген жылдары қазақ музыкалық өнерінің дамуына ерекше үлес қосты. Оның педагогикалық қызметі Қазақстанда классикалық музыканың кеңінен таралуына ықпал етті. Қазақ ұлттық музыка мәдениетінің дамуы үшін маңызды негіз қалап, прима-қобыз бен басқа аспаптарда орындаушылардың кәсіби шеберлігін арттыруға көмектесті. Иосиф Лесман – музыка мен білім саласына зор үлес қосқан тұлға ретінде ел есінде қалды. Лесманның қобызға қосқан әдістемелік еңбегін толығырақ[26] сілтеме арқылы оқуға болады.

Көненің көзіндей кенен аспаптың аяққа тұрып, оркестр құрамындағы өзінің орнын алуына ерекше еңбек сіңірген, кәсіби қобыз аспабында орындаушылық мектебінің негізін қалаған шебер орындаушы әрі ұстаз, Қазақстанның халық әртісі, профессор Фатима Жұмағұлқызы Балғаева болатын [3]. Фатима апайдың күшімен қазақтың қобыз өнері оркестр құрамында өзінің лайықты орнын алды. Ол Қазақстанның халық артисі, профессор, қобызға арналған алғашқы әдістемелік құралдардың авторы.

Фатима Жұмағұлқызы 1928 жылы Алматыға қоныс аударып, жастайынан музыкалық ортада өсті. №38 мектептің көркемөнерпаздар үйірмесіне қатысып, Бақытжан Байқадамовтың жетекшілігімен алғашқы музыкалық қабілетін дамытты. Ұлы Отан соғысы кезінде музыкалық ұжымдарда өнер көрсетіп, кейін Жаппас Қаламбаевтың қолдауымен қобызға бет бұрды. 1945 жылы консерваторияға түсіп, атақты ұстаз Иосиф Лесманның сыныбында оқыды. Осы жылдары қобыз-прима аспабы жасалып, Фатима Балғаева оны жетілдіріп, үлкен сахнаға алып шықты.

Фатима Балғаева 1951 жылы Берлинде өткен Дүниежүзілік жастар фестивалінде лауреат атанып, қазақтың көне қобызын халықаралық деңгейде танытты. Ол Мәскеу, Бухарест сияқты қалаларда өткен ірі мәдени шараларда қазақ музыкасының дәстүрі мен мүмкіндіктерін паш етті. 1958 жылы Мәскеудегі Қазақ өнері мен мәдениетінің декадасында оның орындаушылық шеберлігі жоғары бағаланды.

2-сурет. Фатима Балғаева жылдар аралығында

[26] https://euroasia-science.ru/pdf-arxiv/18-21-kenzhegaliyeva-a/

Оның еңбегі тек орындаушылық шеберлікпен шектелмей, педагогикалық салада да көрінді. Ол ұлттық аспаптарды дамытуға, оқыту әдістемесін жетілдіруге ерекше көңіл бөлді. Қобызға арналған оқу құралдарын жасап, жаңа буын музыканттарын тәрбиеледі. Оның шәкірттері – профессорлар Меруерт Қаленбаева, Зере Бейсенбаева, Төрехан Кәрібаев сияқты музыканттар – ұлттық музыкалық дәстүрді жалғастырып келеді.

3-сурет. Фатима Балғаеваның шәкірттері

Зере Бейсембаева

Меруерт Каленбаева

Шолпан Раундина

Фатима Балғаева 55 жылдық ұстаздық қызметінде ұлттық музыканың жанашыры әрі насихатшысы болды. Ол қазақтың дәстүрлі қобыз өнерін Еуропа классикалық мектептерінің әдістерімен байытып, ұлттық аспапты жаңа биікке көтерді. Оның есімі қазақ өнері тарихында мәңгілік сақталады.

Қобыз аспабында қазіргі орындаушылықтың бастамасын, аспапқа жаңашылдық енгізген мейлінше Досымжан Тезекбаевты ерекше айтуға болады. Досымжан Тезекбаевтың музыка өнеріндегі қызметі қазақтың ұлттық аспабы – қобыздың дамуына зор үлес қосты. Ол тек аспапты жетілдірумен ғана емес, осы аспапта ойнаудың әдістемелік негіздерін қалыптастырумен де айналысты. Күләш Байсейітова атындағы дарынды балаларға арналған саз мектебінде қызмет етіп, өзінің шеберханасында жаңа қобыз түрлерін жасап, оқыту әдістерін жетілдірді. А.А. Першинмен бірлесіп төрт ішекті прима қобызды ойлап тауып, балалардың музыкалық қабілетін ерте жастан дамыту үшін кішірейтілген аспаптарды жасады.

Д.Тезекбаев оқушыларды жеті жасынан бастап музыкаға кәсіби дайындауды енгізді. Оның педагогикалық көзқарасы қобыз аспабын меңгерудің терең әдістемесіне негізделді. Ол оқушылардың музыкалық есту қабілетін, шығарманың мазмұны мен стилін түсінуге, ритм, фразировка және дыбыс сапасын саналы түрде бақылауға үйретуді міндет деп санады.

Тезекбаев қобызды оқытуда скрипка әдістемелерін негізге алды. Ол скрипка педагогтарынан кеңес алып, Батыс Еуропа музыкалық шығармаларын орындаудың техникалық әдістерін қобызға бейімдеді. Осы әдістеме арқасында оның шәкірттері П.Чайковский, Ф.Шопен, А.Хачатурян сияқты классиктердің күрделі туындыларын шебер орындай бастады.

Ол ысқышты дұрыс қолданудың дыбыс сапасына әсерін ерекше атап өтті. Әдістемелік еңбегінде ысқышты дұрыс ұстау, жүргізу, дыбысты үздіксіз және қанық шығаруды үйрететін жаттығулар берілді. Оң және сол қолдың үйлесімді жұмысына үлкен мән берілді, бұл орындаушының еркіндігі мен шығарманың нақышын сақтауға мүмкіндік береді.

Тезекбаев А.А.Першинмен бірге қобыздың төменгі шанағына арнайы қысқыш (мостик) орнатып, оның орындалу кезіндегі ыңғайлылығын арттырды. Бұл ойлап табылған құрал орындаушыға үлкен қолайлық туғызды.

Д.Тезекбаев қобыз үйрету әдістемесін жас мамандарға, оқушыларға аспапты дұрыс меңгеру, оның техникалық мүмкіндіктерін толық пайдалану үшін ұсынды. Оның еңбектері бүгінгі күні де қобыз үйретуде маңыздылығын жоғалтқан жоқ.

Жоғарыда аты аталған ұстаздардың есімдері жадымызда мәңгі қалып, келешек ұрпаққа да үлгі боларына сенім көп. Аталған тәлімгерлер жайында мағлұматтар болғанымен, әрбіріне жеке тоқталып, олардың алып келген жаңашылдығын мейлінше таныстыру жұмысы жақсы жүргізілді, дегенмен зерттелетін мәселер алдағы уақытта көп, әлі біз білмейтін есімдер мен олардың өзіндік үйрету ерекшелігі бар ұстаздар қаншама. Қобыз примада орындаушылық өнерінің негізін қалаған алғашқы мұғалімдер және олардың шәкірттері жайлы ұсынылған мағлұматтар орындаушылық өнерде және өңірлерде және жалпы Қазақстанда оқу процесінде ұрпақтық байланысты табуда және жалғастыруда болашақта пайдасы болуы мүмкін.

Әдебиеттер тізімі

1. Жунисова З. Досымжан Тезекбаевтың прима қобыз аспабының дамуы мен жетілдіруіне қосқан үлесі. Дипломдық жоба. Алматы, 2024. 48 б.

2. https://www.names52.ru/l/tpost/yz10gu14r1-lesman-iosif-antonovich (Соңғы қаралым қараша 2024).

3. Рауандина Ш. Қобыз падишасы Мақала // Егемен Қазақстан. 2016 https://egemen.kz/article/103367-qobyz-padishasy

Нұрлан Әлемгүл Сәбетқызы
Дәстүрлі өнер факультеті,
2 курс магистранты
Қазақ ұлттық өнер университеті
Қазақстан, Астана
alemanurlan@mail.ru

Ғылыми жетекші:
Егінбаева Тойжан Жылқайдарқызы
Өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор

Арман Жайымның қобызға жазылған шығармашылығындағы туындылары

Аңдатпа: Арман Жайым – біздің заманымыздың жарқын, әрі болашағы зор композиторларының бірі. Оның композиторлық қызметі әмбебаптығымен ерекшеленеді, яғни, өз жұмысында терең дәстүрлерді осы уақыттың өзекті ағымдарымен үйлесімді етіп қолдануда. Арман Жайым – көптеген шығармалардың авторы, соның ішінде шағын формалар, пьесалар, өңдеулер, күрделі форма (концерттер, фантазия, сюита) шығармаларына дейінгі әртүрлі жанрлар. Композитор ұсынған әртүрлі жанрлық салалардың ішінде қобыз үшін арнайы жазылған шығармаларға, яғни, композитордың шығармашылық үдерісіндегі қобыз музыкасына көңілі ерекше бөлінеді. Қазіргі қобыз музыкасы Еуропалық мәдениеттің жетістіктерімен ежелгі тарихтың синтезі. Бұған көптеген мысалдарды Арман Жайымның қобыз шығармашылығынан табуға болады. «Күй-Дастан» фантазиясы, прима қобыз бен оркестрге арналған концерт күрделі формада жазылған шығармалар, қазіргі заманғы музыкалық мәдениетке қол жеткізудің жарқын мысалдары ғана емес, сонымен қатар логикалық тұрғыдан дұрыс құрастырылған толықтығы бар бейнелер мазмұнының алуан түрлілігімен ерекшеленеді. Бізге композитордың интеллектуалды және жан-жақты тұлға екендігін көрсетеді. Арман Жайымның қобыз шығармашылығының тірегі - дәстүрлі мәдениеттің бастапқы көздері, аспаптық музыка жанры - бұл тек зерттелетін композитордың ғана емес, сонымен қатар Қазақстанның көптеген заманауи композиторларының шығармаларының қалыптасуына айтарлықтай әсер еткен күй. Автор дәстүрлі күйлерден шабыт алып, өзінің қобыз туындыларына белгілі, ұлы күйшілердің күйлерін негіз ретінде алған. Қобыз шығармашылығының күрделі формадағы шығармаларының көбісі, жеке орындайтын пьесалардан, циклдардан құрылған. Бұл орындаушыға репертуарлық тұрғыдан шығармашылық ізденістерді жеңілдететіні айқын.

Түйін сөздер: қобыз дәстүрі; қобыз; прима қобыз; күрделі форма; фантазия; концерт; интерпретация.

Қобыз дәстүрі – қазақ халқының дәстүрлі музыкалық мәдениетінің ажырамас бөлігі, қасиетті, ежелгі тарихы бар, әрқашан маңыздылығы, қызығушылығы мен өзектілігі белгілі бір дәрежедегі мүмкіндікті талап етеді.

Қазіргі уақытта қобыз аспабын дәріптеп, көптеген туындыларын жазып жүрген композитордың бірі – Арман Жайым.

Арман Айтқалиұлы Жайым – ҚР композиторлар одағының мүшесі, «Алпамыс Батыр» медалінің, «Қазақ ұлттық өнер университетіне 20 жыл» медалінің, Қазақстан Халқы Ассамблеясы Құрмет грамотасының иегері. Арман Жайым – талантты жас композитор және пианист. Музыканттың шығармалары оның композиторлық жолын, стильдік және жанрлық жүйесінің сипатын, ұлттық мәдениетіміздегі өзіндік орнын анықтай түседі. Композиторлық тұрғысынан оның қобыз аспабына деген қызығушылығы мол. Қобыз және прима қобыз аспаптарына көптеген, әртүрлі жанрлардағы шығармаларды, соның ішінде күрделі формадағы жанрларды жазған. Арман Жайым алғаш рет, арнайы, қобыз аспабына күрделі формадағы «Қорқыт» сюитасын, қобыз бен фортепианоға арналған «Скерцо», қобыз бен симфониялық оркестрге арналған концерт жазған, прима қобыз аспабына арнап – «Күй-Дастан» атты фантазия, нар қобыз аспабына арнап «Қоштасу» пьесасын жазған. Сонымен қатар, Арман Жайым, сахналық музыка, кино музыкасы, оркестр, ішекті оркестр, оркестрмен жеке орындау, вокал және хор музыкасы, камералы-аспаптық музыкаларын және т.б. жазған. Өзіндік стилі бар, жан – жақты, әртүрлі жанрды танып білген, қазақ өнерін шыңдап келе жатқан композитордың бірі.

Осы мақаламызда прима қобыз үшін жазылған 2 күрделі формадағы шығарманы талдап, олардың бейнелі және композициялық ерекшеліктерін анықтайтын боламыз.

Арман Жайымның шығармашылығындағы маңызды күрделі формадағы шығармалары «Күй-Дастан» фантазиясы және прима қобызбен оркестрге жазылған концерт. Композитордың бұл туындылары өткен дәуірдің ең құнды мұрасы мен заманауи тенденциялардың синтезінің жарқын үлгілері болып табылады. Шығармалар новаторлық қасиеттерге ие, жаңа бейне, шындыққа деген басқа көзқарас және Арман Жайымның шығармашылық ойларын бейнелейтін мәнерлілік образдары бар.

«Күй-Дастан» фантазиясы – Арман Жайымның композиторлық шығармашылығындағы күрделі формадағы маңызды туындыларының бірі. Автор фантазияны анасы – атақты қобызшы Нұрсұлу Елеуғалиеваға арнаған. Фантазия 2015 жылы туындады. Ең бірінші орындаушы – Айгүл Аужанова (2016 жылдың желтоқсан айы).

Дастан (парсы тілінен дастан – әңгіме) – фольклордағы эпикалық шығарма (немесе Таяу және Орта Шығыс әдебиеті, Азияның Оңтүстік-Шығысындағы). Әдетте дастандар батырлық мифтерді, аңыздарды және ертегі сюжеттерін фольклорлық немесе әдеби өңдеу болып табылады. Поэтикалық және прозалық дастандар бар.

Бұл шығармадағы А. Жайымның композиторлық рефлексиясының қайнар көзі ретінде, Құрманғазы, Тәттімбет және Түркештің дәстүрлі күйлері болды. Бұл дегеніміз, композитордың фантазияны жазар алдында дәстүрлі ырғақтар мен

әуендерге жүгінгені, саналы түрде көрініп тұр. Автордың бұл фантазиясы белгілі күйлер тақырыптарының өзіндік жеке интерпретациясымен ерекшеленеді.

Фантазия құрылымы сегіз бөлімнен тұрады, олар бір-біріне қарама-қайшы келетін әртүрлі пьесалардан құрылған. Пьесалардың әрқайсысында белгілі күйлердің тақырыптары байқалады, олар кейбір бөліктерде айқын көрінеді, ал кейбіреулерінде ұқсастық бейнелері әрең сезіледі, өйткені әуендер мүлдем басқа сипатқа ие болады, яғни түсіндіру процесінде түбегейлі өзгереді. Бөлімдер арасында байламдардың айқын әдістері байқалмайды, бірақ олар музыкалық мазмұн мен бірұтас бейнелермен байланысты.

1. Бабалар сазы
2. Жайлауға көшкенде
3. Дала көрінісі
4. Қос басында
5. Жайлаудағы би
6. Жорықта
7. Аңсау
8. Шаттық елі

Композитор циклдік күйлер жанрын жалғастыра отырып, әртүрлі сипаттағы бөлімдерді бір сюжеттік желіге байланыстырады. Бірінші бөлімнен соңғы бөлімге дейін, тарихи маңызды оқиғалар, белгілі бір хронология байқалады. Біздің ежелгі ата-бабаларымыздың уақытынан, қазіргі тәуелсіз Қазақстанға дейінгі уақытты әуенмен жеткізіп, қуаныш сәтімен аяқтайды.

Пьесалардың қисындылығы мен үйлесімділігі үшін автор әртүрлі динамикалық реңктерді, кідірістерді, күрт үзілген тақырыптарды және музыкалық мәтіннің сипаты мен мазмұны бойынша мүлдем басқа тақырыптардың пайда болуын қолданады.

Автордың өзі атап өткендей, бұл фантазияны клавирде көрсетілгендей бірінен соң бірін орындаудың қажеті жоқ. Сіз кез-келген бөлікті жеке пьеса түрінде орындай аласыз, өйткені кез-келген бөліктің өзіндік ерекшелігі бар, шарықтау шегі мен аяқталуы бар.

Композитор А. Жайымның фантазиясының әрбір пьесасы – еліміздің тарихи өткенінің бейнесін де, философиялық ойлар, естеліктер мен болмысымыздың көріністерін де бейнелейді.

Бұл фантазияда біз композитордың шығармашылық ерекшелігінің "бейнесі" мен "идеясының" бірлігін көреміз. Автор заманауи тенденциялар мен дәстүрлі мұралардың синтезін көрсетеді, яғни күй – өткен жылдардағы ең құнды мұра. «Күй-Дастан» фантазиясының барлық бөлімдеріне негіз болып табылатын күйлерді түсіндіре отырып, автор дәстүрлі музыкаға деген сезімталдықты көрсетеді. Композитор белгілі күйлердің өзіндік трактовкасын жасайды, бұл ретте күйлердің бастапқы табиғатын бұзбай, керісінше, қазіргі заман мен қазақ халқының дәстүрлі мұрасының барлық байлығын көрсете шебер үйлестіреді.

Қызықты сәт ретінде бөлімдердің атауын және фантазияның өз атауын құру сәттері есте қаларлық. Автордың өзі айтқандай, шығарманы жазу кезінде композитор әр күйдің түпнұсқа атауларын, яғни, фантазия бөлімдерін қалдыруды ойлады, бірақ жазу барысында автордың жеке интерпретациясы

кезінде кейбір күйлер мүлдем басқа сипатқа ие болды. Осы себепті, композитор әкесімен кеңесіп, фантазия құру процесінде туатын бейнелерді бір сюжеттік желіге қосу туралы шешім қабылдайды және логикалық түрде барлық бөлімдерді қайта жасалған бейнелер бойынша атайды.

«Күй-Дастан» фантазиясының 8 жеке құрылымы орындаушылық жағынан мінезінің әмбебаптығы мен ұтқырлығымен ерекшеленеді. Біз білетіндей, қобыз музыкасындағы репертуар мәселесі қазіргі кезеңдегі ең өзекті мәселелердің бірі болып табылады. Әртүрлі бөлімдердің құрылымдалған принципі, орындаушыға қойылған міндеттерге байланысты жеке бөлімдерді біріктіруге мүмкіндік береді. Яғни, жеке орындау мүмкіндігі және қазіргі заманғы орындаушының қобыздағы репертуарының әртүрлілігі мәселесін толығымен шешеді.

Прима-қобыз аспабы үшін А. Жайым – қобыз орындау саласындағы жаңа кезең десек те болады. Композитордың көркемдік стилінің жеке сипаты музыкалық желілердің жарықтығымен ғана емес, сонымен қатар халықтық және еуропалық музыканың әртүрлі дәстүрлерін органикалық түрде жүзеге асыра білуімен де байланысты. «Күй-Дастан» фантазиясы музыка тілінің жаңалығымен, халық музыкасын бейнелеу ерекшелігімен, сондай-ақ қазақ музыкасына өзіндік көзқарасымен ерекшеленеді.

Арман Жайым жаңа идеялармен, бейнелермен байытылған камералық-аспаптық және оркестрлік саланың дамуына ықпал етуде.

Арман Жайымның прима-қобыз бен оркестрге жазылған концертінің өзіндік тарихы бар. Басында ол өзінің ауқымы бойынша шағын болды. Скрипка концертиносы 2004 жыл. Оның бірінші бөлімінде даму болған жоқ, бірақ шағын орта бөлімі, каденция және реприза болды. Бұл редакцияда концертино сахнадан белгілі Жанар Жаңабергенова, Кенжегүл Мұсаева және Ғалия Мұратова секіллі қобызшылардың орындауында шырқалды.

Он жылдан кейін композитор осы шығармаға қайта оралып, даму бөлімін едәуір кеңейтеді. Нәтижесінде оркестрмен бірге скрипкаға (прима-қобыз) арналған концерт құрылды, ол кейіннен прима-қобыз мен оркестрге арналған шығармалар арасында ерекше орын алды.

Композитордың айтуы бойынша, ол 10-12 минуттан аспайтын скрипкаға немесе прима-қобызға арналған «мобильдік», қысқа концерт жазуды жоспарлаған.

Концертте шынайы халық әуендері қолданылмайды, алайда оның әуені, ладтық-интонациялық жүйесі, метроритмі, ішкі пульсациясы мен үйлесімділігі қазақ күйі мен әнінің ішкі заңдылықтарынан туындайды.

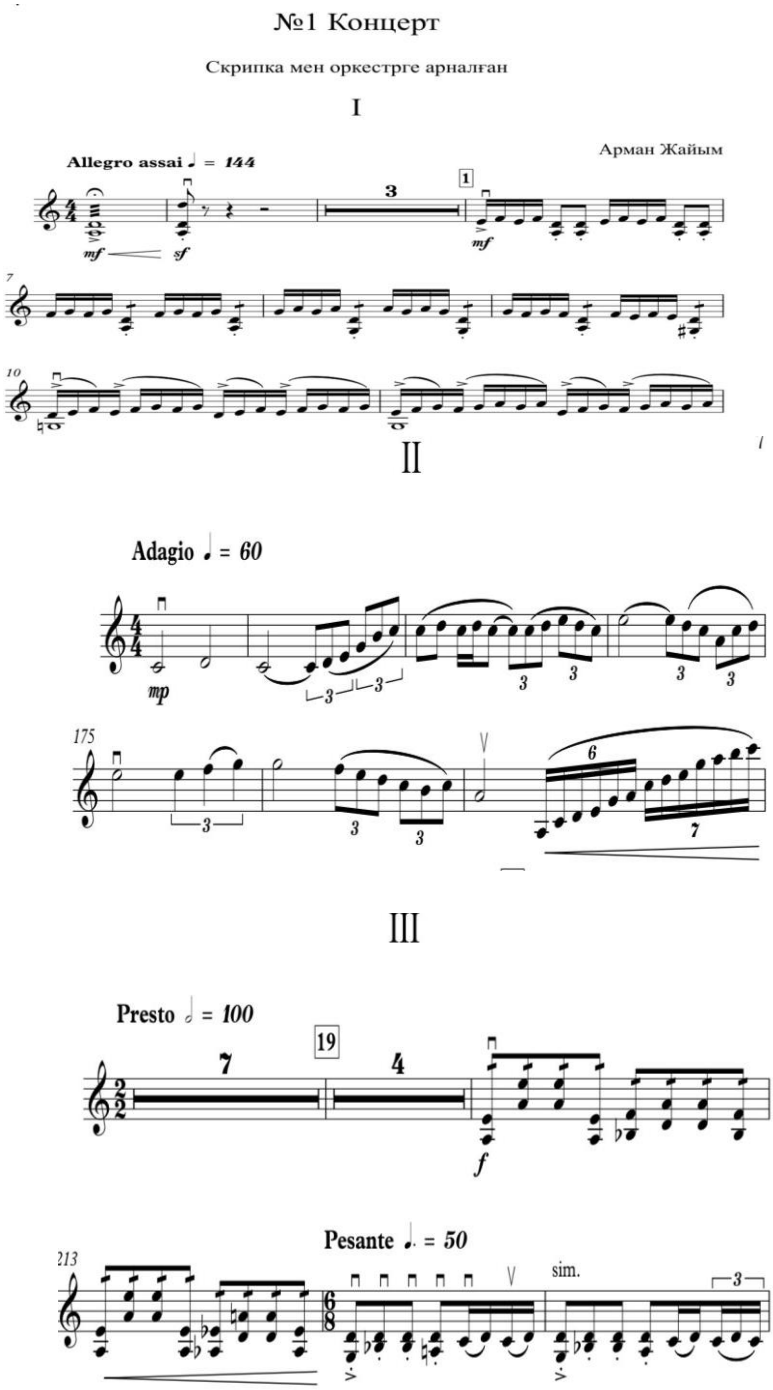
Композитор үшін прима-қобыз концертінің идеясы аспаптың тембрлік және техникалық мүмкіндіктерін ашуға деген ұмтылыс болды.

Автор прима-қобыздың қазіргі заманғы техникалық және тембрлік мүмкіндіктері жағдайында жеке аспаптың да, халық аспаптары оркестрінің де ұлттық дәмін ашады. Осыған байланысты концерттің бейнелі-эмоционалдық саласы батырлық сипаттағы төкпе күйіне өте жақын екенін атап өткен жөн.

Концерт жанры композиторлар, орындаушылар және тыңдаушылар арасында белсенді сұранысқа ие. Бұл жанрдағы композиторлар композиция мен драматургияның икемділігіне тартылады, бұл формада қатаң ережелерді қажет

етпейді. Концерт жанрындағы орындаушылар өздерінің кәсіби мүмкіндіктерін толық аша алады.

Дәстүрлі сипат бойынша концерт үш бөліктен тұратын композиция, оның бірінші және үшінші бөлімдері жылдам, орта буыны баяу. Соната формасы бар үш бөлімнен тұратын цикл, баяу патетикалық (немесе лирикалық) Andante (Adagio) және Рондо формасындағы финал. Бірінші бөлімде байланыс берілді, негізгі қақтығыс басталды. Ортаңғы бөлім лирикалық интермеццо ретінде түсіндірілді. Финал жанрлық бейнелердегі негізгі идеяны қорытындылайды. Классикалық концерттегі бөлімтер арасында интонациялық және тақырыптық байланыстар болмады, олар романтиктердің поэтикалық драмасымен бірге концертке еніп кетті.



I – II – III бөлімдерден үзінді

Қарастырылып отырған концерттің орындаушылық ерекшеліктеріне келетін болсақ, форманың ауқымдылығын, шарықтау шектерінің көптігін ескере отырып, белгілі бір орындаушылық күрделілік демін ұстанып, шығарманы толығымен түсініп, орындаған жөн деп айтамыз.

Әдебиеттер тізімі

1. Аманов Б., Мухамбетова А.ИКазахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк–Пресс, 2002. 544 стр.
2. Егинбаева Т. Предисловие // Zhaiym Arman Aitkaliuly «Qyui-Dastan» fantasy for prima-kobyz and piano: сб. статей. Astana, 2018. С. 3-5.
3. Кузбакова Г. Арман Жайым / Очерки о композиторах Казахстана. Сост. А.С. Нусупова. Алматы: Алматы-Болашак, 2013. С.600-606.
4. Мұсақожаева Р., Біржанова Г. Ғасырлар асқан қазына. Нұр-Сұлтан: Шаңырақ – Медиа, 2021. 344 бет.
5.Омарова Г. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки: Монография. Алматы, 2009. 520 с.

Самиғолла Бекзада Самалқызы
Қазақ Ұлттық Өнер университеті
“Қобыз және Оха” кафедрасы, 4 курс студенті
samigolla.bekzada2001@gmail.com

Қобыз-прима орындаушыларының кәсіби даму перспективасындағы мультиаспаптылық шеберлігін меңгеру

Аңдатпа: Қазіргі уақытта мультиаспаптилық шеберлігі музыкалық білім беру мен орындаушылық өнерде маңызды бағыттардың біріне айналып отыр. Бұл құбылыс, әсіресе Қазақстандағы қобыз-прима орындаушыларының кәсіби дамуына ықпал етіп, олардың шығармашылық мүмкіндіктерін кеңейтеді. Мақалада мультиаспаптилық шеберлігінің мәні мен маңызы, оның тарихи және заманауи контексте дамуы талданады. Қобыз-прима аспабын меңгеру, оның кәсіби дамуындағы орны мен мультиаспаптылықты игеру мүмкіндіктері қарастырылады.

Кілт сөздер: қобыз-прима, мультиаспаптылық шеберлігі, кәсіби даму, орындаушылық, қазақ музыкасы, музыкалық білім беру.

Музыкалық мәдениет пен технологияның өзара байланысы менсинергиясы нәтижесінде мультиаспаптылық шеберлігі музыканттың кәсіби өсуінің негізгі құрамдас бөлігіне айналуда. Бұл құбылыстың тарихи негіздері ертеден басталады. XX ғасырға дейін музыканттар әдетте бір аспапты меңгергенімен, Барокко дәуірінің көрнекті өкілдері, мысалы, И.С. Бах және Г.Ф.Гендель орган,

клавесин, және скрипка аспаптарында шеберлік танытқан. ХХ ғасырдан бастап кеңінен танымал болған мультиаспаптылық тәжірибесі музыканттың жан-жақты шығармашылық дамуына ықпал етті, бұл үрдіс, өз кезегінде, менестрельдік мәдениеттен бастау алып, Ренессанс кезеңінің орындаушылық тәжірибесіне дейін жалғасты (музыканттар шіркеулік капеллаларда орган, арфа, дульциан аспаптарында өнер көрсеткен). Бароккодәуірінде органшы Н.Брунс скрипкада жоғары деңгейде өнер көрсеткен болса, классицизм дәуірінде В.А. Моцарт өзінің концерттерінде клавесинист және скрипкашы ретінде танымал болған. ХХ ғасырдың 1920-1940 жылдары мультиаспаптылық шеберлігін айқын қолданған музыканттар арасында джаз музыканттары ерекшеленді. Джаз бен биг-бэндтерде өнер көрсету үшін бірнешеаспапта орындау, ән салу, импровизация жасау және аспаптау сияқты көп түрлі қабілеттерге ие болу талап етілді. Бұл дәуірдің жарқын өкілдерінің бірі, Луи Армстронг, труба, саксофон және басқа да аспаптарды меңгеріп, сонымен қатар әнші ретінде танылды. 1950-1970 жылдардағы эксперименталды музыканың қарқынды дамуы кезеңінде Фрэнк Заппа мен Питер Гэбриел бірнеше аспаптарды меңгергенінің арқасында, өз музыкалық шығармаларын жазу кезінде барлық қажетті жазбаны өздері орындаған. Пол Маккартни (бас-гитара, фортепиано, труба), Джон Пол Джонс (бас-гитара, гитара, орган, мандолина, виолончель) және Брайан Джонс (гитара, маримба, ситара және т.б.) бірнеше аспапты тез меңгеру қабілетіне ие болған. Музыканттың жан-жақтылығы әр дәуірде оның ерекшелігі ретінде бағаланып, көпфункционалды музыканттың орындаушылық, композиторлық және педагогикалық қызметтерді бірлесеатқаруы жиі кездеседі. Мультиаспапшы – бұл әртүрлі категорияларға (ішекті, клавишті, үрмелі, соқпалы және т.б.) жататын аспаптарда кәсіби орындаушылықтехникасына ие музыкант. Әрине, қандай да бір нақты аспаптар санына шектеу жоқ, бірақ мультиаспапшы деп бірнеше туыстас немесе әртүрлі аспаптарды кәсіби түрде орындайтын музыкантты айтуға болады.

Қазақтың ұлттық аспаптық мәдени мұрасының тарихы терең және қазақ фольклорымен етене байланыста болған. Ауызша дәстүр арқылы таралған өнер түрлері қазақ халқына тән суырыпсалмалық өнері арқылы жаңғырып, импровизациялық орындауда ұрпақтан ұрпаққа жетіп отырған. Аспаптық музыка өнерінің қалыптасуы бастапқы кезеңде эпос, жыр, ертегі немесе аңыз-әңгімелерді сүйемелдеу арқылы қазақ мәдениетінде өз жолын бастаған. Қазақ халқының өнер тарихында суырыпсалмалық және бесаспаптық қабілет, яғни жан-жақтылық, әр орындаушының айрықша қасиеті болған. Ауызша мәдениетке терең бойлаған ұлы дала өнерпаздары естіген ән мен күйді орындап қана қоймай, өз туындыларын жаңа музыкалық элементтермен байытып, түрлендіріп отырған. Осыған мысал ретінде қазақтың әйгілі әнші-сазгері әрі ақыны Жаяу Мұса Байжанұлының домбыра, сырнай, скрипка сияқты бірнеше аспапты меңгергендігін айтуға болады. Кәсіби халық орындаушылық өнердің даму қарқыны, әлбетте, қазақ халқының тұрмысымен, тарихи өзгерістермен байланысты болды. Қазақтың ұлттық өнерін жаңғырту мақсатында 1933-1937 ж. академик А.Қ.Жұбановтың бастауымен алғаш қазақ ұлттық оркестрінің құрылуы кәсіби қазақ музыкалық мәдениетінің қарқынды дамуына түрткі болды.

Оркестрдің құрамында жоғарғы ригистрлі дыбыс жетіспеушілгіне байланысты диапозонды ұлғайту, техникалық орындаушылықты дамыту мақсатында жандандырылған, жаңартылған аспаптардың қатарында қобыз аспабы да бар. А.Қ.Жұбанов сияқты ғалымдардың зерттеулері қобыздың дамуындағы техникалық жетілдірулер мен оның жаңа түрлерінің пайда болуына себепші болды. Э.Романенко мен К.Касымовтың еңбегінің нәтижесіндеүш ішекті прима қобыз аспабы жасалып шығарылды, аспаптың ерекшелігі: екі ішегі қойдың терісінен, ал бір ішегі металдан жасалынған болды. Бұл туралы қазақ халқының ұлттық аспаптарын қайта өңдеп, жаңғыртумен айналысқан музыкантанушы, көрнекті ғалым-этнограф, өнертану ғылымдарының кандидаты Б.Ш.Сарыбаевтың еңбегінде "Қобыздың дыбысы кең. Дыбыс шығару мүмкіндігі ұшан-теңіз. Қобыздың әуелдегі түрі қос ішекті, үш ішекті болып келетін. Қазір оларды жетілдіре түсудің арқасында төрт ішекті бас қобыз,альт қобыз, қобыз прима, сияқты бірнеше түрлері пайда болды"[10]. Б.Ш.Сарыбаевтың қазақ өнеріне еңбегі молынан сіңді, ол 250-ден астам музыка аспаптарын тауып, зерттеп, жаңғыртып, келесі ұрпаққа сақтап қалды. Болат Сарыбаевтың арқасында қазіргі уақытта сыбызғы, сазсырнай, жетіген, үскірік, шертер, шаңқобыз, дабыл, даңғыра және т.б. аспаптар жеке аспап, әрі ансамбль,оркестр құрамындағы аспап ретінде қолданылып, кәсіби деңгейде үйретіліп келеді. 1981 жылы Б.Сарыбаевтың бастамасымен "Отырар сазы" ансамблі құрылады, кейіннен қазақтың әйгілі күйші композиторы, дирижер, дәулескер домбырашы Н.Тлендиев қолына алып, 1982 жылы қазақ ұлттық өнеріндегі алғаш фольклорлық-этнографиялық Н.Тлендиев атындағы "Отырар сазы" халық аспаптар оркестрі ашылады. Құрамында домбыра, қобызбен қатар, жетіген, шертер, шеңқобыз, месқобыз, сырнай, сазсырнай, сыбызғы, асатаяқ, дауылпаз, тұяқтас, қоңырау және т.б. саз аспаптары бар. Қазақ ұлттық аспаптарының жаңғыруы, кәсіби деңгейде дамуы мен дәріптелуінің арқасында ұлттық аспаптарда орындаушылардың өз аспаптарынан бөлек қосымша қазақ ұлттық аспабын меңгеруге машықтанып, қызыға бастады. Мұнда көптеген аспаптардың кәсіби деңгейде үйретілуі мен олардың репертуарда қолданылуы мультиаспаптылық шеберліктің дамуына жол ашты. Қазіргі таңда қобыз-прима орындаушыларының мультиаспаптылық шеберлігін игеру кәсіби дамудың маңызды бөлігіне айналуда. Қобыз-прима орындаушысы бірнеше ұлттық аспаптарды меңгеру арқылы музыкалық репертуарын байытып, өз шығармашылық әлеуетін кеңейтеді. Мысалы, 1980 ж. "Отырар сазы" фольклорлық-этнографиялық оркестрінің солисті болып еңбек еткен Қазақстан Республикасының Мәдениет қайраткері, композитор, этномузыкант Еділ Сейілханұлы Құсаинов қазіргі уақытта танымал мультиаспапшылардың бірі болып табылады. Еділ Құсаинов көне қазақ ұлттық музыкалық аспаптарын меңгерген: жетіген, сыбызғы, сазсырнай, қамыс сырнай, шаңқобыз, сонымен қатар, көмеймен ән айту шебері. "Отырар сазы" фольклорлық-этнографиялық оркестрінің қобыз-прима аспабының алғаш концертмейстері, Қазақ Ұлттық өнер университеті "Қобыз және ОХА" кафедрасының профессоры, ЖАК профессоры Мұсақоджаева Раушан Қожабекқызы - қазақтың ұлттық аспабын кәсіби меңгерген, педагог, ұлттық өнерді дәріптеуші. Раушан Қожабекқызықобыздың

майын тамызып орындаушы өнер саңлақтарының бірі, қыл қобыз бен қобыз-прима аспаптарын жетік меңгеріп, Қазақ ұлттық өнер университеті қабырғасында келесі ұрпаққа ұлттық аспаптарды дәріптеуге еңбек сіңіріп, жан-жақты, суырыпсалма, мультиаспапшы музыканттарды тәрбиелеп жүрген ұлағатты ұстаз.

Қазақстанда мультиаспаптилық шеберлігі соңғы жылдары ерекше дамып, жаңа музыкалық ансамбльдер мен жобалар пайда болды. Қазақтың халық музыкалық мәдениеті қарқынды дамуы барлығымызға айқын, батыл өзгерістің бірі болып табылады. 2008 ж. бастау алған «TURAN» ансамблі мультиаспапшылардың тоғысқан бірегей шығармашылық ұжымы, әрі Қазақтанда пайда болған мәдени феномен. «TURAN» ансамбліні қазақтың ұлттық аспаптарының шеберлері, бір уақытта бірнеше аспапта орындайтын мультиаспапшылардан құралған. Қазақстандағы этникалық және дәстүрлі музыкалық мәдениетті дамытып, оны әлемдік сахнада таныту мақсатында ашылған «TURAN» ансамблінің музыканттары қобыз, домбыра, жетіген, сыбызғы, шалқұйрық және т.б. аспаптарды меңгерген және өз репертуарында әлемдік музыкалық дәстүрмен қазақ ұлттық мәдени дәстүрін ұштастыра білген ерекше ұжым. Әлем бойынша 122 қалада 3000-нан астам концерт беріп, түркі әлемінде музыкалық брендке айналған. «TURAN» ансамблінің этно-фольклорлық стилі, ерекше орындаушылық техникасы, қазақ музыка мәдениетінде мультиаспапшылардан құралған ансамбльдердің пайда болуына, әрі дамуына септігін тигізді. «TURAN» ансамбілінің құрамындағы өнерпаздар Серік Нұрмолда, Бауыржан Бекмұханбет, Мақсат Медеубек, Ержігіт Әлиев, Жанту Дадабаев – кәсіби білікті мамандар. Ансамбльде қазақ халқының 30-дан астам ұлттық аспабы болса, топ құрамындағы әр музыкант кемі бес-он аспапта ойнайды. 2013 ж. Құрылған HasSak этно-фольклорлы ансамблі бес мультиаспапшылардан құралған, топтың негізін қалаушы - Ержан Жаменкеев, ал топ мүшелері: Мөлдір Ербол, Дархан Әлімғазы, Арай Қанатбек, Асқат Сағатов және Ержан Жаменкеев. Has- нағыз, Sak-сақтар, бабалар деген мағынамен құрылған жас мультиаспапшылардан құрылған этно-фольклорлық ансамбльдің репертуары 70% авторлық шығармадан, 30% халық әндері мен композиторлардың шығармаларына заманауи өңдеулер болып келеді. Бірнеше аспапты меңгерген ансамбльдің әр мүшесі күрделі шығармаларды жаңа шоу форматта орындау арқылы Қазақстанның шоғы биік жұлдыздарына айналып қана қоймай, әлем бойынша түркі музыкалық өнерінің танымалдығын арттырып жүрген ерекше ұжым. HasSak ансамблінің ұйымдастырған “World Magic Ethno Music Show” атты концерттіне әлемнің түкпір-түкпірінен көрермендер жиналып, толықтай аншлагпен өтетін қазақтың халық музыкасы заманауи стилмен ұштасқан керемет музыкалық шоу бағдарламасымен жүректерді баурап алған. HasSak этно-фольклорлық ансамблі қазіргі заманғы қазақтың дәстүрлі музыкасы мен ежелгі түркілердің әскери-ұрандық сарындарын әдемі үйлестіріп жүрген ұжым. Has Sak ансамблі мультиаспаптылық шеберліктің жаңа деңгейін көрсетіп, авторлық шығармалар мен халық әндерін заманауи өңдеуде орындауда үлкен жетістіктерге жетті. Бұл ансамбльдің музыканттары бірнеше аспапта ойнай отырып, қазақ музыкасыныңдәстүрін әлемдік сахнада танытуға

үлес қосуда.

Қазіргі қазақ музыкасының дамуында жаңа бағыттардың бірі – қобыз-прима орындаушыларының мультиспаптылық шеберлігін игеру арқылы олардың шығармашылық өсуін қамтамасыз ету. Бұл процесс қобыз-прима аспабының қазақ ұлттық музыка мәдениетінің маңызды құрамдас бөлігіретінде, басқа да музыкалық аспаптарды меңгеру арқылы орындаушының шығармашылық әлеуетін кеңейтеді. Мультиаспаптылық қабілет, орындаушыларға әртүрлі жанрлар мен техникаларды меңгеруге мүмкіндік беріп, олардың музыкалық репертуарын жан-жақты байытады. Бірнеше аспапты меңгерген қобыз-прима орындаушылары әртүрлі музыкалық ұжымдар мен оркестрлерде, ансамбльдерде жұмыс істей алады. Қазақстанның әрбір аймағында фольклорлық ансамбльдер, оркестрлер, театрлар мен филармониялардағы мультиаспапшы орындаушыларға жоғары сұраныс бар. Бұл сұраныс, әсіресе этноансамбльдерде домбыра, қобыз, сыбызғы, сазсырнай, шай қобыз және басқа да ұлттық аспаптарды меңгерген музыканттарға тән. Мультиаспаптилық шеберлігі орындаушылардың шығармашылық деңгейін арттырып қана қоймай, музыкалық білім беру жүйесінде жаңа талаптар мен мүмкіндіктер туғызады. Бірнеше аспапты меңгерген музыканттар педагогикалық салада да сұранысқа ие, себебі олар оқушыларға бірқатар аспаптарды үйретуге қабілетті. Мұндай көпаспапты педагогтар музыкалық мектептер мен консерваторияларда жаңа әдістемелерді енгізу арқылы оқыту сапасын арттырады. Мультиаспаптылық шеберлігі бар музыканттар музыкалық ойлау ауқымын кеңейтіп, әр түрлі орындаушылық техника мен үйрету әдістемелерін меңгеру арқылы өзіндік құнды кадрларға айналады. Бұл үрдіс музыкалық білім беру саласындағы мамандарға деген сұранысты арттырады, атап айтқанда музыкалық мектептер, колледждер мен консерваторияларда бірнеше аспапты үйрету мүмкіндігі бар оқытушыларға сұраныс өсуде. Қазақстанның кейбір өңірлерінде аспаптық білім беру саласында бірқатар аспаптарды үйрету біліктілігіне ие музыкант-педагогтар жоғары бағаланады. Мультиаспаптылық қабілетке ие қобыз-прима орындаушысы, бірнеше аспапта орындау мен оларды оқыту әдістемелерін үйлестіру арқылы мамандықтың жаңа қырларын ашуға, жаңашылдық енгізуге ықпал етеді. Мұндай орындаушылар музыкалық жобаларға қатысу мүмкіндігіне ие болады. Мысалы, 2024 жылы XXXII республикалық “Ұлытау үні” атты фестивалінде еліміздің түкпір-түкпірінен жиналған мультиаспапшылар бақ сынасып, бір уақытта бірнеше аспапты орындау арқылы өнер майталмандары екенін дәлелдеді. Фестивальде Қазақстанның танымал мультиаспапшысы Еділ Құсаинов төрелік етті. Сонымен қатар, Роза Бағланова атындағы мемлекеттік концерттік “Қазақконцерт” ұйымының ұйымдастыруы бойынша “Көшпенділер әуені атты” халықаралық этникалық музыка фестивалі, The Spirit of Tengri атты халықаралық заманауи этникалық музыка фестивалі және т.б.

Қазіргі таңда Қазақстанның барлық өңірлерінде мультиаспапты орындаушыларға сұраныс айтарлықтай артып келеді. Бұл үрдіс, әсіресе, ұлттық аспаптарды кәсіби деңгейде меңгерген музыканттар арасында айқын байқалады, себебі олар фольклорлық ансамбльдер мен музыкалық жобаларда маңызды рөл

атқарып, дәстүрлі өнерді дамытуға үле с қо суда. Мультиаспаптылық шеберлігін игерген қобыз-прима орындаушылары Қазақстандағы кәсіби орындаушылық өнердің сапалық деңгейін жаңа деңгейге көтеріп, халықаралық сахналарда жеке жобалар мен инновациялық музыкалық бастамаларға қатысу мүмкіндіктеріне ие болады. Сонымен қатар, олар студиялық жазбалар мен түрлі жанрларда музыкалық жобаларда бірнеше аспапта орындау арқылы өз шығармашылық мүмкіндіктерін кеңейтуге ықпал ете алады.

Әдебиеттер тізімі

1. Мухамбетова А. Инструментальная мелодия казахского народа. Статьи,очерки. Алма-ата, Өнер, 1985. 246 б.
2. Ғизатов Б. Қазақша музыкалық-терминалогиялық сөздік. Алматы, 1981. 140 б.
3. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі: Қазақтың залық сазгерлерінің өмірі мен шығармашылығы туралы очерктер. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 326 б.
4. Қазақстанның бүгінгі мәдениетіндегі инновациялық құбылыстар: Халықар.ғыл.конф.мат. Алматы: Жібек жолы, 2008. 480 б.
5. Молоствова И. Музыкант: субъект, индивидуальность, личность. ВестникМосковского государственного университета культуры и исскуств, 2008.
6. Орындаушылық өнерінің тарихы мен қазіргі кезеңдегі даму мәселелері. Халықаралық ғылыми-практикалық конференцияның жинақтары. Алматы,2002. 300 б.
7. Аравин П.Степные созвездия. Очерки и этюды о казахской музыке. Алма-ата. Жалын, 1978. 184 б.
8. Аравин П., Ерзакович Б. Музыкальная культура Казахстана. Сборник статьей и материалов. Алматы: Казгосиздат, 1955. 177 б.
9. Аравин П. Вопросы истории и теории музыки Казахстана. Алматы: Өнер, 1984. 278 с.
10. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. Альбом. Алматы: Жалын,1978. 136 б.
11. Электронды көзқайнар: [https://turanofficial.com/about]

Шарманова Серікгүл Талғатовна
ҚазҰӨУ магистранты
Астана қаласы
sharmanova85@internet.ru

ЕгінбаеваТойжан Жылқайдаровна
өнертану ғылымдарының кандидаты
ҚазҰӨУ профессоры

Опера шеберханасы: Мәскеу консерватория жанындағы қазақ опера студиясы

*Аңдатпа**:** Мақалада 1936 жылы П. И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы жанынан құрылған және Ұлы Отан соғысы басталған 1941 жылға дейін жұмыс істеген Қазақ опера студиясының қызметі қарастырылған. Студия қазақ ұлттық операсының дамуына, алғашқы қазақ операсында кәсіби әншілерін тәрбиелеуге және Қазақстанда кәсіби театрдың қалыптасуына үлкен үлес қосты. Архив материалдары мен қатысушылардың естеліктеріне сүйене отырып, қазақ опера дәстүрінің қалыптасуындағы студияның рөлі, тарихы, оның басты жетістіктері мен қиындықтары, студия қабырғасында білім алған қазақтың баритон үнді опера әншісі Кәукен Кенжетаевтың шығармашылығы жайында болмақ.*

Түйін сөздер: қазақ опера студиясының тарихы, Мәскеу консерваториясы, Кәукен Кенжетаев, опера.

XX-ғасырдың 30-шы жылдары Кеңестер елі тарихындағы «жаңа дүние» мен жаңа мәдениет үлгісін түбегейлі құруды бастаған күрделі және төтенше оқиғалы кезең болды. Осы орайда «мәдени құрылыс» мемлекеттік бағдарламасы әзірленді, онда өнер «жалпы партиялық істің» бөлігі ретінде қарастырылды. Осы жылдары көпұлтты мемлекеттің тұрақтылығы мен бірлігін қамтамасыз етуге арналған ұлттық мәдени саясаттың принциптері айқындалды. Сондықтан ұлттық мәдениетті «жедел дамыту» мемлекеттік басым міндетке айналды.

Ұлттық мәдени саясаттың маңызды буындарының бірі музыкалық мәдениеттердің қарқынды дамуы болды. Республикаларда музыкалық театрлар мен филармониялар ашылды, мемлекеттік ән және би ұжымдары, әртүрлі хор, би және аспаптық ұжымдар құрылды, музыкалық білім беру жүйесі дамып, көркемөнерпаздар шығармашылығы ынталандырылды. 30-жылдардағы ұлттық мәдени саясаттың маңызды «нүктесі», оның тиімділігінің дәлелі республикаларда ұлттық опера театрларының ашылу және «өз» ұлттық театрлардың құрылуы болды. Бұл ретте операға басты назар аударылды. Опера жанры статустық жанр дәрежесіне көтерілді. Оның болуы республиканың жоғары қоғамдық-саяси деңгейінің көрсеткіші болды.

Қазақтың кәсіби музыкасы тарихта сан қилы кезеңдерден өтті. Дәстүрден бастау алған музыка тарихымыз XX ғасырдың 30 жылдарында жаңа кезеңге қадам басады. Кеңес заманынды әдебиет, өнер бір идеологияға бағытталған

болды. Осы тұрғыда елімізде кәсіби мәдени ожақтары, 1932 жылы алғышқы театр-музыка техникумы бой көтеріп, кәсіби мамандар Мәскеуден, Ленинградтан шақыртыла бастайды. Қазақ әдебиеті мен өнерінің 1-ші онкүндігі 1936 жылы 187-27 мамыр аралығында Мәскеу қаласында өтті. Мәскеу жұртшылығына қазақтың ән, күй, би өнері көрсетіліп, әдебиет туындылары орыс тіліне аударылып газеттерге басылып, өзге ұлт өкілдеріне таныстырылды. Дәл осындай үрдіспен Әзірбайжан, Өзбек, Түрікмен, Грузин, Тәжікстан және өзге елдердің өнері көрсетілген болатын. Халық өнері жарқын көркемдігімен көрермендерді тамсандырды.

30-жылдардың бірінші жартысында Мәскеу консерваториясында бес ұлттық опера студиясы мен кафедрасы құрылды: башқұрт студиясы (1932), татар студиясы (1934), өзбек студиясы және түрікмен бөлімі (1935), қазақ студиясы (1936). Ол студияның мақсаты опера жанрына қызмет ететін ұлттық кәсіби мамандарды даярлап шығу болды. Сондықтан, студиялық бірлестіктер өз жұмысында тек қажетті, дәстүрлі оқыту әдістерін ғана емес, сонымен қатар «жолдағы мектеп» принципін, тікелей театр тәжірибесі процесінде практикалық білімді пайдаланды. Мәскеу консерваториясы оқу үдерісін жүзеге асыруды (негізінен барлық студиялардағы оқытушылар бірдей болды), әдістемелік басшылықты, оқу-өндірістік жоспарлар мен бағдарламаларды дайындауды өз мойнына алды. Консерватория өкілдері қабылдау комиссияларының мүшелері болып, студенттерді іріктеу үшін республикаларға барып тыңдалымдар ұйымдастырды. Құқықтық және қаржылық мәселелер республикалардың құзырында болды. Қазақ елінде тыңдалым 1936 жылы Алматы қаласында өткен болатын. Комиссия мүшелігінде қазақтың бұл-бұл үнді әншісі Күләш Байсеитова, Қалибек Қуанышбаев, композитор Евгений Брусиловский және республикаға танымал музыканттар болды. Бұл тыңдалымнан 20 жуық жуық қазақтың дарынды ұл-қыздары іріктелініп алынды. Оның ішінде Кәукен Кенжетаев, Мұқан Тулебаев және т.б. болды. 1936 жылы Мәскеу консерваториясының жанындағы қазақ опера студиясы ашылып, қазақтың дарынды жастарын іріктеуден өткізіп өз жұмысын бастап кетеді.

Башқұрт, өзбек және қазақ студиялары ауқымды тапсырмаларды орындады. Опера солистерін дайындаумен қатар, олар теоретиктер, композиторлар мен дирижерлерді дайындады. Студиялар мен кафедралардың ерекшелігі студенттік топтың жас жағынан да, музыкалық дайындық дәрежесінде де әртүрлілігі болды. Республикалардың халық және еңбек сіңірген әртістерінен бастап, еш музыкалық дайындығы жоқ ауыл-аймақтан келген 15-16 жастағы ұлдар мен қыздар болды. Сондықтан көптеген студия студенттері шартты түрде, сынақ мерзіміне қабылданды. Өзбек және қазақ студияларында оқу мерзімі 5 жыл, оның бірінші жылы дайындық және сынақ жылы болып бекітілді. Эксперименттік студия жұмысы консерватория студенттері мен оқытушыларының алдына таза кәсіби, шығармашылық мәселелер қойды. Кең ұлттық контингентпен алғаш рет кездескен педагогтар, білім алушылар үшін сәйкестендіре арнайы жасалған әдістемемен білім беруге тырысты. Ұлттық ерекшеліктерді, қазақ тілінің ерекшеліктерін ескере отырып, классикалық тәрбие әдісіне сүйену және еңбекте ұлттық репертуарды пайдалану; жайдан күрделіге

біртіндеп көшу (жеке әндерден, романстардан, ариялардан маңызды опералық рөлдерді орындауға дейін) қарастырылды. Оқыту дайындық бөлімінде басталды. Вокалистер келесі пәндерді оқыды: жеке ән айту, фортепиано, теория негіздері, сольфеджио, арнайы сольфеджио, хор партитурасы оқу, ырғақ, музыка тарихы, сөйлеу мәдениеті, актерлік шеберлік, қолөнер, тарих, әскери дайындық, дене тәрбиесі, орыс әдебиеті және орыс тілі. Дайындау бағдарламасы студенттердің өз мамандығы бойынша беретін оқытушылардың сабақтарында жүзеге асты.

Кафедраның студенттері Мәскеу консерваториясының жетекші профессорларынан білім алды. Атап айтсақ: Н.Е.Райский, Е.Ф.Петренко, М.В.Владимирова, Е.К.Катулская, Н.Л.Дорлиак, В.Е.Енохин (ұлттық студиялардағы оқытушылардың құрамы бірдей болды). Содан кейін жұмыс үлкен опералық формаларды дамытумен жалғасты: оқу кезінде студияда білім алып жатқан судентер күшімен П.И. Чайковскийдің, Е.Направниктің, А.Рубинштейннің, Р.Планкеттің, Дж.Пуччинидің, Е.Брусиловскийдің операларынан опералық сахналар қойылды. Қоюшы режиссері И.К. Липский болды. Студия 5 жыл көлемінде қызмет атқарады. Бірақ керек деңгейде, толық мамандарды даярлай алмады. Оның бірнеше себебі қарастырылады. Қаржылай жағынан шығынның көптігі, Мәскеуге оқуға жіберген жастардың елге оралмауы, денсаулықтарына байланысты студенттердің оқуларын аяқтай алмауы, Қазақ опера өнерінің басқа елдерге қарағанда ертерек дамуы және соңғы нүктесі 1941 жылы Ұлы Отан соғысының басталуы еді.

Мәскеу консерваториясы жанындағы қазақ опера студиясында білім алған сарыарқаның бір шоқтығы биік – Баянауыл баурайында туып-өскен дарынды тарландардың бірі Кәукен Кенжетаевтың өмірі мен шығармашылығына үңілсек. Әкесі Кенжетайдан үш ұл: Әбдікәрім (Абден), Шахкәрім (Шәкен), Әбдірахым-Кәукен туған. 1916 жылы ақпан айының 25 жұлдызында дүниеге келіпті. Аналары Жамал сом сүйекті, ірі денелі, қайратты адам болыпты. Алматы қаласына 1934 жылы Қажымұрат ағасы шақырту алғасын Кәукен Кенжетаев бірге еріп келеді. Мақсаты әйтеуір бір мамандықты меңгеріп алу болады. Сөйтіп ауылшаруашылық институтына емтихан тапсырып математика мен физика пәндерінен құлап қалады. Бірақ оған қарамастан өткен студенттермен қоса сабаққа қатысады екен. Емтиханнан құлатқан мұғалім байқап қалып: Сіз менің класымда жоқсыз. Менің сабағымнан екі алғансыз” дейді екен. Кәукен Кенжетаев білімге деген құштарлығын айтып, кейін осы сабақтарды өте жақсы меңгерген екен. Осы жерде екі жыл оқып көркемөнерпаздар клубына белсене қатысып, көп пьесаларда басты рөлдерді ойнап жүреді.

1936 жылы Мәскеу консерваториясының жанынан қазақ опера студиясы ашылады. Соған “жастар алынады” деген газетте құлақтандыру жарияланады. Мұны оқығаннан кейін есі шығып, бұл берілген мүмкіндік сияқты көрінеді. Комиссия бастығы Евгений Брусиловский мен Қалибек Қуанышбаев екен. Кезекте тұрған қыз-жігіттердің саны көп. Қара торы ұшын бойлы жігіттен оң кезекке тұрады. Коммисия алдынан күліп те, жылап та шығып жатты. Кәукен Кенжетаевтың алдындағы қара торы жігіттің кезегі келіп кіріп кетеді. Бір уақытта тенор бояулы үн шыға бастады. Ол Қадау әншінің айтатын “Қанатталдыдан”, кейін Ғазиздің “Атандым Ғазиз ақын бала жастан” әнін

салады. Диапозоны кең болмағанымен үні әдемі екен. Аздан соң қара торы жігіт күлімдеп бөлмеден шығып, кезекті Кәукен Кенжетаевке береді. Сәттілік тілеп, жақсы сөздер айтып жұбатып жібереді. Кәукен Кенжетаевтың қобалжығаны соншалық, көзі бұлдырап аяқ қолдары ерікке бағынбай кетеді. “Қараторғай” әнін бастап кетеді. Жақсы деген баға алып, мәз мейрам болып, тыңдалымнан абыроймен өтеді. Есіктен шыға бергенде әлгі қара торы, бойы ұзын жігіт күтіп тұрады. Эмоцияларымен бөлісіп, әңгімелері жарасып, таныса кетеді. Ұзын бойлы жігітіміз – Мұқан Төлебаев екен. Кәукен Кенжетаев студенттік шақтарын былай баяндайды: “Вагонға келіп кірсем, іші лық толы. Мәскеуге оқуға бара жатқан балалар. Мұқан маған өз жанынан орын алған екен, мені туысқанындай қарсы алды. Бәріміздің де Мәскеуді алғашқы көруіміз. Ата-ана құшағынан шығып, өнер, білім деп талпынған кез. Талай ұлы музыканттар, әншілер дайындап шығарған, ұлы композитор П. И. Чайковский атындағы консерваторияда алғаш нотаның не екенін түсіндік. Атақты профессорлар Е.Петренко, К.Дорлиан, Н.Дарлиак, М.Владимирова тағы сол сияқты көптеген тамаша мұғалімдер әннен сабақ берді. Бізге оқудың қиыншылығы мен қуанышы қатар жүрді. Олай дейтінім біз музыкалық өнерге ең алғашқы енген кезіміз еді. Барлық пәндер орыс тілінде жүрді. Орыс тілін жетік білмегендіктен қиыншылықтар болды. Тек оқуға ниет, күрделі еңбек және ұстаздарымыздың бізге деген адал жүрегінің арқасында осы қиыншылықтардың бәрі көп ұзамай артта қалды”.

Мұқан Төлебаевпен көптеген өнер ошақтарына барып таңданып әсер алады. Музей, неше түрлі көрмелерге баруға жалықпаған. Екі дос әншілікті алып жүреді. Уақыт өте Мұқан Төлебаев әншілік бойына келмейтінін айтып, өзін композиторлық қырынан ашқысы келетінін айтады. Кейін композиция сыныбына ауысып кетеді. Консерватория қабырғасында Кәукен Кенжетаев профессор Н.Г.Райскийдің класында доцент В.Енохивичтен 1936-1941 жылдар аралығында консерваторияда білім алады. Оқуды тәтәмдауға бір жыл қалғанда соғыс басталып, қайта Алматыға қайтуға тура келеді. 1942 жылы әскер қатарына алынып, Қиыр Шығысқа, Хабаровск қаласына жіберіледі. Ол онда шекарашылар ансамбілінде әнші болып жұмыс істейді.

1941 жылы Алматыға келіп театрға орналасады. Әскерге баруға тура келгендіктен, театрда ұзақ жұмыс істемеді. Кәукен Кенжетаевтың естелігінде былай деп жазады: “Мұқан осы кезде Алматыда еді. “Біржанды” жазамын деген зор дайындық үстінде екен. Армияға кетер алдында, кішкентай бөлмеде, темір кереуетте екеуіміз түнімен әңгімелескен едік. – Бір ойым осы “Біржан мен Сара” операсын жарыққа шығарсам деймін. Сол үшін Біржанның өз әндерін, Жаяу Мұса, сол сияқты халық композиторларының жинап алсам. Халық шығармашылығын жете білмей, “Біржанда” жазу болмайды ғой. Шіркін – ай, сендер жеңіспен қайтып келіп, опера театр сахнасында шырқыратып Біржанды айтып жатсаңдар. Байғали Досымжанов – Біржан, Шабал Бейсекова – Сара, ал сен Жанбота...Мен бірінші қатарда сендерді сүйсіне тыңдап рахатқа батып отырсам...Бар өмірімді осының жолына сарп етсем де, мұны жазбай қоймаспын!”.

1946 жылы Кәукен Кенжетаев әскерден оралады. Тап сол жылы Мұқан Төлебаевтың “Біржан мен Сара” операсын қоюға жұмыстар жүріп жатады. Осы операдығы Жанбота рөлі Кәукен Кенжетаевке беріледі (екінші құрам). Режиссері - Құрманбек Жандарбеков, дирижері - Григорий Столяров, суретшісі - Анатолий Ненашев болды. Опера адамдардың көңілін аударатындай тамаша шығарма боп, көрермен жүрегінен орын тапты.

Сондықтан тарихта Кәукен Кенжетаевтың опера сахнасында алғашқы орындаған партиясы – “Біржан - Сара” операсынан Жанбота партиясы. Бұл операның премьерасы 1946 жылы 7 қазанда Абай атындағы Қазақ опера және балет театрында өтті. “Біржан – Сара” операсы халық сүйген, аңсап келіп сүйсіне тыңдайтын мұра.

1948 жылы Кәукен Кенжетаевтың өміріндегі елеулі уақиға ол Қазақтың ұлы композиторы Ахмет Жұбановпен кездесуі еді. Бір күні Алматы консерваториясының ректоры Ахмет Қуанұлы Жұбановтан шақырту алады. Кабинетіне кіріп барған кезінде Ахмет Қуанұлы күлімдеп қарсы алады. Кә Кәукен Кенжетаевтың өміріне көз жүгіртетін болсақ, ғұмырының жеспіс жылы өнерге арналыпты. Осы жылдарда өмірдің суығын да, ыстығын да, тәттісін де ащысында бастан өткерген еді. Өнер сахна төрі арқылы өмірдің ғажайып құпиясын, әлемнің кілтін ашты десек болады. Өнер, ол кісіні кішкентай сәбидей еркелетіп, оның қарапайым жүрегінен шыққан адал ағысына бөледі. Өнер, сахна, театр, опера арқылы Сапарғали Бегалин, Ермек Серкебаев, Мұқан Тулебаев, Күләш Байсеитова, Қанабек Байсеитов, Ғабит Мүсірепов, Мұхтар Әуезов, Шара Жиенқұлова, Манарбек Ержанов, Құрманбек Жандарбеков сынды халқымыздың әдебиетімен мәдениетінің ірі алыптарымен жүздесіп, сол кісілермен дәмдес болған жан. Бұл адамдардан Кәукен Кенжетаев өмірлік тәжірибе алып, сол замандағы өнер мектебін осы күнге жеткізген. Бұл алыптардың әрқайсысы бір-бір биік шың, жазылмаған кітап. Осы тұлғалар жайында Кәукен Кенжетаев өз еңбектерінде сөз етіп, өнерге сіңірген жұмыстары жайында, олардың кәсібилігі, олардың сахнадағы қимыл-қозғалысы, өнерге деген адалдығын баяндайды. Бұндай мәліметтер болашақ ұрпақ үшін таппас қазына іспеттес. Тарихын білмеген адамның болашағы бұлыңғыр. Осындай алып тұлғалар біздің классикалық өнеріміздің іргетасын қалап, есімдері алтын әріптермен жазылғаны анық. Ахмет Жұбанов сол кездегі Алматы консерваториясының ректоры Кәукен Кенжетаевтың Мәскеу консерваториясын аяқтай алмағанынан хабардар екен. Енді оған Алматы консерваториясына қайта түсіп, төртінші курсқа қабылдайтынын жеткізеді. Мәскеуге қарап отырмай, өзімізден мамандар болғанын қалайтынын айтады. Басты талап сабақты босатпай, тек жақсы оқу болды.

Ахмет Жұбановтың қазақ музыка өнерінің кәсіби ғұмыры үшін, дара жол салып кеткен тұлға. Кәукен Кенжетаев өнер ордасы консерваториянда Александр Матвеевич Кургановтың сыныбында білім алып, 1949 жылы консерватория студенттерінің Бүкілодақтық байқауынаа қатысады. Осы байқауға Кәукен Кенжетаев, Ермек Серкебаев, Бекен Жылысбаев ұстаздары Александр Кургановпен бірге аттанады. Үш әнші де Мәскеу сахнасында тамаша өнер көрсетіп, жүлдемен елге оралады.

Советтер Одағының халық әртісі М.Тулебаев композитор және Қазақстан Республикасының халық әртісі Евгений Брусиловский екеуі қосылып, “Амангелді” 1963 жылы операсын жазды. Амангелді бейнесін Кәукен Кенжетаев сомдады. Режиссер ретінде ең бірінші сахнаға шығарған опера – спектаклі осы еді және Амангелді ролін қоса сомдап шыққан жан.

Еркеғали Рахмадиевтың өтініші бойынша Кәукен Кенжетаев “Алпамыс” операсының либреттосын жазуға кіріседі. Алпамыс тақырыбы бала кезден жақсы көретін поэмасы болғандықтан, сюжетін жатқа білетін. Операның либреттосы да, музыкасы да керемет жазылды. Бұл операда Кәукен Кенжетав Тайшық ханның бейнесін сомдады. Бұл операда Кәукен Кенжетаев режиссер, әнші және либреттосын жазған адам ретінде тарихта қалды. Москвада 1978 өткен бұл қойылымы бүкіл одақтық байқауда екінші жүлдеге ие болған.

Жалбыр рөлі “Жалбыр” операсындағы Жалбыр рөлі, “Руслан және Людмила” операсындағы Руслан, Урядник Семен рөлі “Дудар-ай” операсындағы, Князь Игорь рөлі “Князь Игорь” операсынан, бұл рөлдердің барлығы опера сахнасына оңайлықпен шыққан жоқ. Бұның артында үлкен қажырлы еңбек жатыр. Кәукен Кенжетаев үшін орындаған партиялар өте қымбат, сиқырға толы әсем дүние. Бұл, сөз жоқ, оның творчествосының халықтық, ұлттық жігерден нәр алуында. Вокалдық шеберлігінде халықтық негізге сүйенгендіктен, Кәукен Кенжетаев даланың кеңдігін, жердің дархандығын ерекше көркемдік қуатпен суреттеп, туған халқының психологиясы мен жан дүниесін, рухани болмысын, эстетикалық жиһазын, әсем әлемін асқан сезімталдықпен жеткізеді. Халықтың көркем палитрасымен безендірілген әнші даусы, қоңыр үні табиғи қалпында төгілумен тыңдаушысының көкейіне қона кетеді.

Кәукен Кенжетаев ұлы опера әншілерімен сахналас болып, баға жетпес тәжірибе алғаны сөзсіз. Соның бірі Құрманбек Жандарбеков. Кәукен Кенжетаев Құрманбек Жандарбеков қойған опералық қойылымдарға үнемі ассистент болуға құштар болған. Өзін іштей режиссерлікке дайындап жүрген. Режиссерліктің қыр - сырын меңгеруге құштарлығы мол болған. Алдыңғы ағалардан үйреніп, өмірден алған тәжірибесін өзінен кейінгі ұрпаққа қалдыру мақсатында режиссерлікті меңгеруге бел буады. 1961 жылы Мәскеудегі Үлкен театрға режиссер мамандығын үйрену мақсатында, тәжірибе алу мақсатында жол тартады. Онда үш ай көлемінде болып, Үлкен театрдың сол жылғы репертуарындағы операларын көріп, зерттеп шығады. Сол кезде СССР халық әртісі Борис Покровский композитор Дзержинскийдің Шолохов әңгімесіне негізделген “Адам тағдыры” атты операсын, Щедриннің “Тек ғашықтық қана емес” театр дайындау үстінде болған. Осы екі қойылымға ассистент болып бірге қойысқан. Сөйтім зор тәлім алып, режиссердің ұйымдастыру жұмыстарының қыр сырымен танысып, режиссерлік шешемдер үйреніп келеді. Мәскеуден оралған соң, Абай атындағы опера және балет театрында “Адам тағдыры” операсын қояды. Спектакль биік дейгейде атқарылып қойылды.

Кәукен Кенжетаевтың білімі мен таланты аяқсыз қалған жоқ. Талантты ұрпақ тәрбиелеуге білек сыбана кірісіп кетті.1978 жылдан бастап өмірден өткен 2008 жылдар аралығында тапжылмастан Т.Жүргенов атындағы өнер ордасында

“Музыкалық комедия” кафедрасын ашып, ұзақ уақыт кафедра меңгерушісі болып қызмет істеді. Сол бөлімде оқып жүрген студенттерге арнайылып қаншама драмалық дүниелер, қаншама либретто пайда болды. “Алдардың айласы” - екі бөлімді, бес көріністі музыкалық комедия, “Кемпір мен шал” - екі бөлімді, бес көріністі музыкалық комедия, “Қаңбақ шал” екі актілі музыкалы пьеса, “Хұсни мен Хорлан” екі бөлімді, төрт көріністі музыкалық шығарма, “Күйші” екі бөлімді, музыкалы поэтикалық драма, “Қалқаман Батыр” режиссерлік экспозиция, “Баян жүрек” үш перделі опера, “Сапар” екі бөлімді, төрт көріністі пролог пен опера, “Фигароның үйленуі” аударма, “Сильва” аударма.

Жазушылығына келетін болсақ, жас кезінен қағазға бір дүниелер түртіп жүреді екен. Ұқыптылығы соншалық сол дүниелердің барлығын жинақтап мемуарлық дүниелер қалдырған. Атап айтсақ “Дархан дарын”, “Высокий дар призвания”, “Режиссер Мажит Бегалин”, “Әзілің жарасса”, “Асылдылар мен ардақтылар”. Бұл шығырмалар қазақ өнер тарихы үшін таптырмас мұра есебінде. Бұл дүниелерде тарихта өткен қазақ операсы, кинемотография, театр сахна саңлықтарының өмірдегі кейіпін, адами қасиетін, оның кәсіби шеберлігі туралы мәліметтер қалдырған.

Кәукен Кенжетав пен Шабал Бейсекованың алғашқы таныстығы 1939 жылы Мәскеу консерватория қабырғасында еді. Кәукен Кенжетаев сол жерде білім алып жатады. Қазақстаннан біраз атақтары шыққан қыз-жігіттер шыңдалу үшін келіп жатады. Олардың ішінде Байғали Досымжанов, Шабал Бейсекова, Бекен Жылыспаев тағы да басқа талапкерлер бар еді. Шабал Бейсекова өте сұлу, ақылына көркі сай, шашы тізеден асып тұрған, дауысының әсемдігімен көзге бірден түсетін жан екен. Даусы күмістей сылдыраған, сүйкімді жан. Ол консерваторияда Мария Барсованың сыныбында тәлім алады. 1947 жылы қол ұстасып отбасылық өмірге қадам басады. Каукен Кенжетаевпен Шабал Бейсекова елу жылға таяу ғұмыр кешіпті.

Мәскеу Консерваториясы жанындағы қазақ опера студия қабырғасында танысып қазақтың операсының дамуыны зор үлес қосқан жандар. Студия қабырғасында алған кәсіби білімдерін өскелең ұрпақпен бөлісіп, ұстаздық еткен. Бұндай білім болашақ ұрпақ үшін таппас қазына іспеттес. Тарихын білмеген адамның болашағы бұлыңғыр. Осындай алып тұлғалар біздің классикалық өнеріміздің іргетасын қалап, есімдері алтын әріптермен жазылатыны анық.

Әдебиеттер тізімі

1. Ақын жанды артист / К. Кенжетаев // Жетісу, 1987. 9 мамыр.
2. Атамекен / К. Кенжетаев // Жұлдыз, 1995. № 4. 3-45 б.
3. Аты шулы күрес / К.Кенжетаев // Тасжарған. 2008. 21 мамыр.
4. Әннің де естісі бар, есері бар / К. Кенжетаев // Жалын, 1986. №1. 72-80 б.
5. Брусиловский Е. Пять тетрадей. Воспоминания. Простор, 1997. № 10. 86-113 б.
6. Кенжетаев К. Асылдар мен ардақтылар. Алматы: Өнер, 2002. 296 б.

7. Кенжетаев К. Қазақ халық әндерін орындаудағы кейбір сипаттары. Алматы, 1990. 41 б.
8. Кенжетаев К. Дархан дарын. Алматы: Өнер, 1980. 152 б.
9. Кенжетаев К. Сахна тағылымы. Алматы, 2002. 198 б.
10. Кенжетаев К., Сатаев Р. Шәкен Айманов туралы естеліктер. Алматы: Білім, 2004. 224 б.
11. Кенжетаев К. Әзілің жарасса. Алматы: Хант, 1997. 60 б.
12. Кенжетаев К. Кинрежиссер Мәжит Бегалин: естелік. Алматы: Өнер, 1994. 112 б.
13. Кетегенова Н. Мукан Тулебаев. Алма-Ата, 1993.
14. Мессман В. Возрождение песни. Алма-Ата, 1958.
15. Салихова Л. Татарская оперная студия при Московской государственной консерватории (1934-1938) в контексте музыкальной культуры Татарии 30-х гг. XX века. Автореф. дис. канд. искусствоведения. Казань, 2009.

Абдыашимұлы Айбек
Қазақ ұлттық өнер университетінің «Вокалдық өнер» кафедрасының
2 курс магистранты
aibeksinger@mail.ru

Егінбаева Тойжан Жылкайдаровна
өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор

Нағым Мендіғалиевтің Абай Құнанбайұлының өлеңдеріне жазылған вокалдық шығармалары

Аңдатпа: Қазақ вокалдық өнерінде ұлы ақын Абай Құнанбайұлының өлеңдеріне жазылған шығармалар баршылық. Солардың бірі дарынды композитор Нағым Меңдіғалиевтің жазған романстары. Ұсынылып отырған мақалада Абай Құнанбайұлының өлеңдеріне жазылған Нағым Мендіғалиевтің «Ғашықтық құмарлықпен ол екі жол», «Кейде есер көңіл», «Ғашықтың тілі – тілсіз тіл», «Жазғытұры», «Мен сәлем жазамын» романстарына вокалдық талдау берілген.

Түйін сөздер: вокалдық өнер, романс, вокалдық партия, камералық жанр, фортепиано партиясы.

Нағым Меңдіғалиев – композитор, ҚазКСР еңбегі сіңген өнер қайраткері, профессор. Батыс Қазақстан (бұрынғы Орал) облысында 1921 жылы дүниеге келген. Өнер жолын Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясынцң екі мамандығы бойынша бітірген.: фортепиано (доцент Е.Ф.Гировскийдің сыныбы) және композиция (профессор Е.Г.Брусиловскийдің сыныбы). Н.Меңдіғалиев шығармаларының ішінде фортепиано мен оркестрге

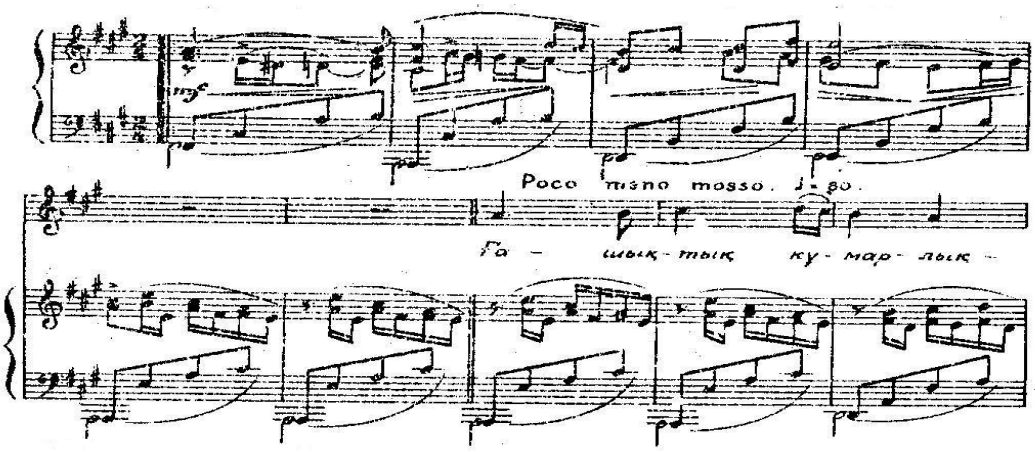
арналған төрт концерт, «Дала» (1965), «Толқын» (1971), «Тың» (1981), «Панфиловшылар» (1982) симфониялық поэмалары, камералық оркестрге арналған сюита (1971), «Дала комиссары» кантатасы (1970), a cappella хорына арналған «Тың туралы» сюитасы (1960), Н.Әлімқұлов, М.Рашев, Ж.Молдағалиев, К.Қадырова, С.Сейітхазин, Х.Тәкежанова сынды ақындардың өлеңдеріне жазған әндері; Қ.Ыдырысовтың сөзіне жазылған циклы; драмалық спектакльдерге арналған музыкалары мен т.б. туындылары бар [1].

Даңқты композитор 1948 жылдан бастап Алматы Мемлекеттік консерваториясында педагогикалық қызметпен айналысып, өзінің 300 - ден астам аспатық пьеса, ән – романстар, спектакльдерге арнаған музыка, т.б. жазып артынан мол мұра қалдырып кетті [2].

Сонымен қатар, Нағым Меңдіғалиев романс жанрында өте қарқынды жұмыс істеді. Композитор, Абайдың шығармашылығына ерекше қызығушылық танытты. Оның поэзиясынан сан алуан тақырыптарды: ойдың тереңдігін, қазақ халқының өмірінің шындығын, ойлары мен ұмтылыстарын бейнеледі. Нағым Меңдіғалиевтің Абай өлеңдеріне жазылған романстары тамаша музыкалық және эмоциялық бай орындауымен ерекшеленеді.

Композитордың шығармашылығындағы белгілі туындыларының бірі әрі бірегейі - *«Ғашықтық құмарлыкпен ол екі жол»* романсы. Романстың өлеңін Абай 1889 жылы жарыққа шығарған. Автордың жан дүниесі бойынша бұл өлең махаббат лирикасын сипаттайды. Туынды 11 буынды қара өлең ұйқасымен жазылған 4 тармақты 3 шумақтан тұрады. Көлемі жағынан 12 жолды құрайды. Романстың вокалдық партиясы кең әуезділігімен ерекшеленеді. Оның интонациялық құрылымы келесі фразаны бастайтын октавалық секіріспен алмастырылатын тегіс қадамдарды қамтиды.

Мысал №1



Романс біртіндеп дамып , нәтижесінде екінші октаваның «ля» нотасында шарықтау шегіне жетеді. Фортепиано партиясы түрлі бояуларды қамтып, өте дамыған. Композитор онда әртүрлі интонациялық-ритмдік формулаларды қолданады. Олардың ішінде диатоникалық сипаттағы төмендеген трихорд әндерге назар аударады: ля-фа диез-ми. Ол композитордың әуенінің клишесіне айналады. Фортепиано партиясы да музыкалық байлығымен ерекшеленеді. Оның дамуы әртүрлі. Сонымен, егер романстың бастапқы бөлімінде фортепиано сүйемелдеуінің бір түрі қолданылса, онда романстың дамушы бөлігінде

сүйемелдеу арпеджио аккордтарымен, октавалық қозғалыспен байытылады. Сонымен қатар, вокалдық партия қайталанбайды, фортепиано партиясында Рахманиновтың романстарында жиі кездесетін бояулармен толықтырылады. Романсты жазу кезінде Нағым Меңдіғалиев үшін Рахманиновтың стилі үлгі болғандығы шығармашылығында байқалады [3, 164 б.].

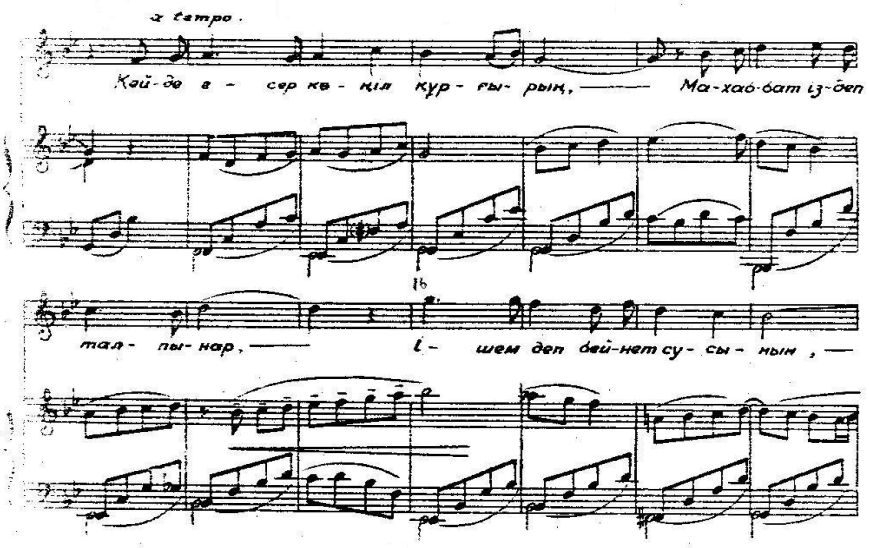
Сонымен қатар, романста Абайдың әндеріне ұқсастық бар. Абай әндерімен интонациялық-тақырыптық жақындықты атап өткен жөн:

1. Тірек тоникалық дыбыстар бойынша тоникалық негізден бастау;

2. Алтыншы сатыдан төмен қарай тоникаға дейін үш хордалық каденциялау. Сонымен қатар Меңдіғалиевтің романстарында дәстүрлі қазақ өнерімен байланысы бар екенін атап өтуге болады. Бұған халық әндеріне тән трихордалық әндер-клишелерді қосу арқылы пайда болатын диатонизм мен пентатонизм дәлел бола алады; табиғи жетінші кезеңнің тоникасы мен триадасының арақатынасы.

«Кейде есер көңіл» романсының өлеңі 1890 жылы жазылған. Абай бұл романстың өлеңін махаббат тақырыбындағы шоқтығы биік шығармаларының бірі ретінде санаған. Өлең 7-8 буынды шалыс ұйқаспен өрнектелген. Әрқайсысы 4 тармақты 4 шумақтан тұрады. Романстың вокалдық бөлігі 7-ші табиғи кезеңнен басталады. Оның әуезді құрылымы қазақ вокалдық фольклорына тән трихордты терц мотивтерін де қамтиды.

Мысал №2

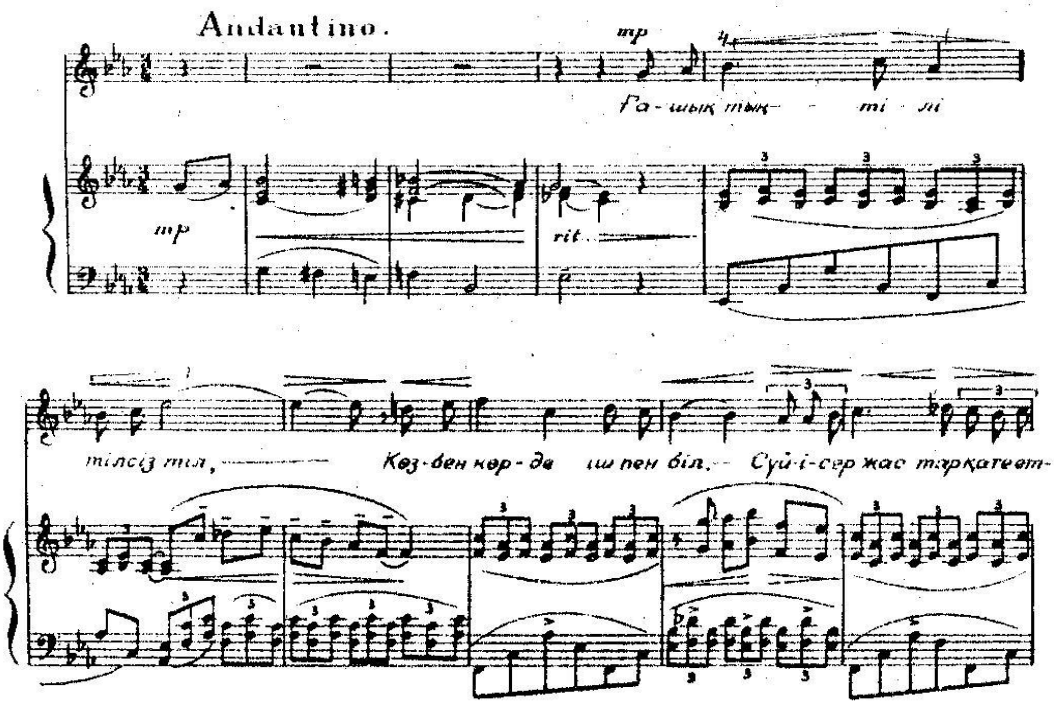


Т.Ж. Егінбаева өзінің ғылыми мақаласында романс қарапайым үш бөліктен тұратын АВА түрінде жазылғанын, бөлімдердің қарама-қарсы үйлесімі: экстремалдылары баяу қарқынмен (өлшемі 2/4) жазылған элегиялық мұңды көңіл-күйді бейнелегенін атайды. Ортаңғы бөлім жылжымалы серпінді және қобалжулы деп көрсеткен және де «Жиырма бес» әніне ұқсастық бар деп санаған [4, 725-730 б.].

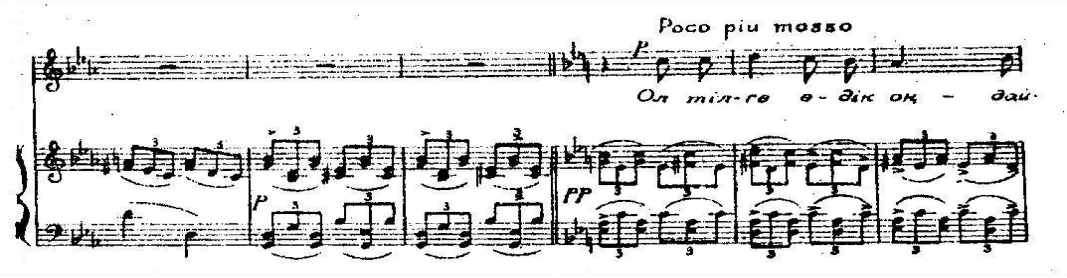
«Ғашықтың тілі – тілсіз тіл» ромнсының өлеңін 1894 жылы 49 жасында Абай жүрек лүпілін, нәзік сезім ырғағын, жан толқынысының психологиялық күйін иланымды, табиғи әсерлі қалыпта бейнелегенін көрсете отырып жазған. Романстың поэтикалық мазмұны әдетті романтикалы. Бұл сөздерді емес, көзқарасты, жүректі және жанды қажет ететін махаббат туралы рефлексия. Бұл

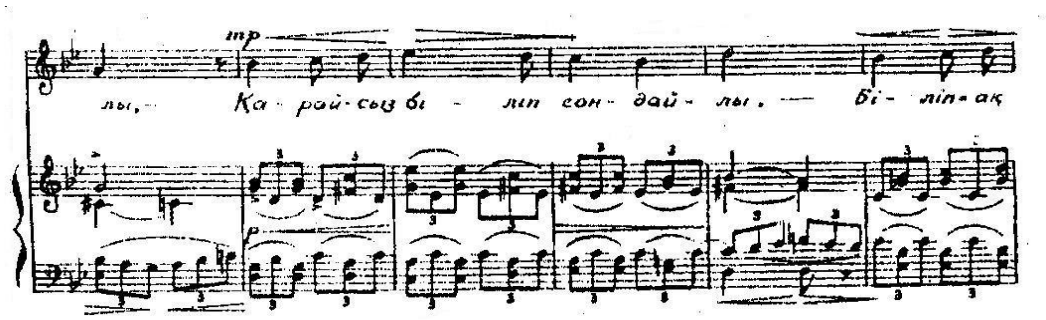
көпті көрген, ұзақ өмір сүрген ақынның ойлары. Жастықты, махаббатты еске түсіру, романсқа жарқын лирикалық ойлаудың сипатын береді. Романстың қорытындысы бар, қарапайым екі бөлімнен тұрады. Бірінші бөлімнің негізінде (ми бемоль мажор ¾, Andantino) - бұл біртіндеп қозғалатын әуен. Оның ерекшелігі - ұзақ дыбыстармен фразалық мотивтердің аяқталуы. Бірінші фразаның соңы халық өнеріне тән трихордалық әнге - клише-секунд-терция, ал екінші фразада әуенді безендіретін фольклорға тән үштік фигуралар пайда болады.

Мысал №3



Бірінші бөлім – сөз тіркестерінің үйлесімділігі мен тепе-теңдігімен ерекшеленеді. Бастапқы және соңғы сөз тіркестері әуезді, сабырлы сипатқа ие, ал ортаңғы бөлімде қозғалыс динамикаланады, жігерлі болады. Романстың екінші бөлімінде музыка қозғалмалы сипатқа ие болады, кілттің өзгеруі (соль минор), өлшемі (2/4). Музыкалық Даму 2-ші октаваның «соль» нотасында шарықтау шегіне әкеледі, ол ритмдік түрде баса назар аударады-2,5 жолаққа созылады. *Мысал №4*

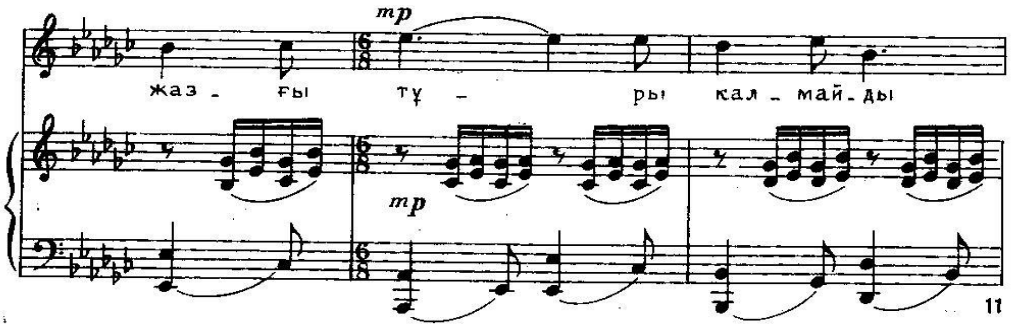




Қорытындыда романстың негізгі идеясын растайтын «Ғашық тілі – тілсіз тіл» бастапқы тезисі қайта жазылады.

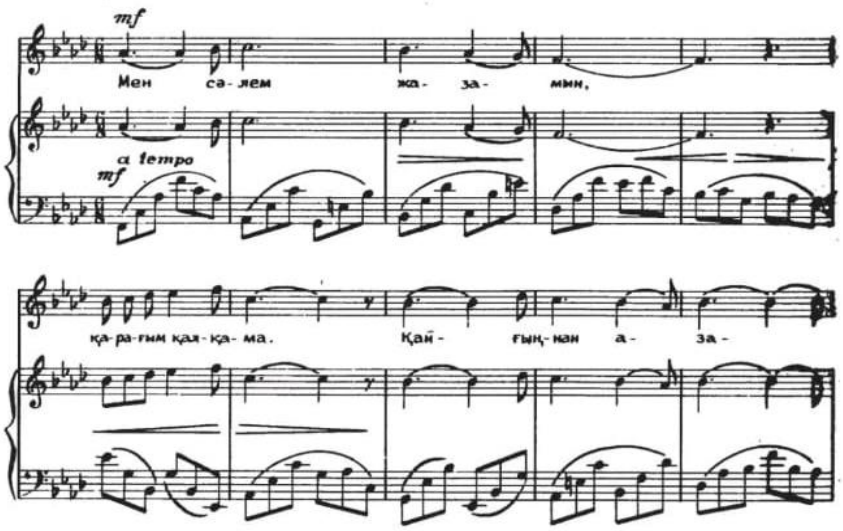
«Жазғытұры» Абайдың 1890 жылы табиғат тақырыбына арналған, көктем көркі өлеңі бойынша суреттелген. Өлең 6-8 буынды шалыс ұйқаспен жазылған, көлемі 66 жолдан тұрады. Романс табиғаты бойынша лирикалық-меланхолиялық формасы бойынша орналастырылған. Әуеннің тегіс, әуезді түрі мәнерлі фортепиано сүйемелдеуімен ашылады.

Мысал №5



Фортепиано партиясы дыбысқа ұлттық дәм беретін кварта-квинта формулаларын пайдаланады. Бұл романста поэтикалық образдың экспрессивтілігі музыкалық образдың экспрессивтілігімен үйлеседі. Бұл романсты айту орындаушыдан жоғары техникалық шеберлікті талап етеді. Н. Меңдіғалиевтің Абай сөздеріне жазған романстарын талдау композитордың Абай өлеңінің атмосферасына еніп, бейнелі мазмұнның тереңдігін интонациялық-ритмдік құралдармен көрсетіп, көңіл-күйді жеткізе алғанын көрсетті. Бұл романс, әншіден жоғары техникалық дайындықты талап етеді.

«Мен сәлем жазамын» романсы 1897 жылы ақынның нәзік лирикалық сезімге құрылған махаббат жырлары қатарында белгілі орын алатын өлеңіне жазылған. Өлеңде өзінің сүйіспеншілік сезіміне жауап таппаған ғашық жігіттің құсасы, сағындырған жарына үзіліп, үздігіп жазған сәлем хаты түрінде жеткізіледі. Алыстан ынтығып, сырттай иемденген шарасыз жігіт өзінің жай-күйін сәлемшіден жеткізе алмай, не қыздан жылы сөз ести алмай, іштен тынып шермеңде болады. Күткен үміті ақталмауға айналғаннан кейін, үзілген күдерімен бірге өз өмірінің қызығы да сөніп бара жатқанын айтып мұңаяды. Өлең буынды шалыс ұйқаспен кестеленген. Әрқайсысы 4 тармақты 3 шумақтан тұрады. *Мысал №6*



Романсқа вокалдық тұрғыдан келер болсақ орындаушы үшін автор берген философиялық мағынаны жеткізу қиындық туғызады. Романстың өлшемі 6/8 жазылған. Романстың шарықтау нотасы екінші октаваның ля бемолы. Бұл нотада ff көрсету әншінің орындаушылық сапасын көрсетеді. Бұл романс әншінің толық диапазонын қажет етеді. Орындаушыдан динамикалық белгілер pp, mf, ff автор көрсеткендей орындау маңызды.

Нағым Меңдіғалиевтің Абай өлеңдеріне жазылған романстары әрқашан музыкалық тілдің мәнерлілігімен, кантиленасымен ерекшеленетінін атап өткен жөн. Бұл романстарда әуен басым. Ұлы ақын шығармаларының сұлулығы мен тереңдігін шынайы сезіммен, сүйсіне көрсете білген композитордың құнды өнер туындыларын орындаушы аса шеберлікпен жеткізіп, жас буынға мұра етіп қалдыруы - өсиет деп санаймыз.

Әдебиеттер тізімі

1. Қазақстан композиторлары. Композиторы Казахстана. Анықтамалық. Справочник/ Құраст.: Бағысбек Қуат. Алматы: «Sansam», 2011. 216 бет.
2. Қазақстан Ұлттық Энциклапедия, 6 том.
3. Композиторы Казахстана (творческие портреты композиторов Казахстана) Том первый. Алматы: Алматы – Болашак, 2012.
4. Егинбаева Т. Музыкалық білім және музыкалық ғылым саласындағы өзекті мәселелері // Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваторясының 60 жылдығына арналған халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдары. Алматы, 8-9 желтоқсан, 2004.
5. Меңдіғалиев Н. «Гүлден, дала!» әндер, романстар, хорға арналған сюита. Алматы: Өнер, 1983.

Аманкешова Диана
Бакалавриат студенті, «Дирижерлеу» кафедрасы,
Қазақ Ұлттық Өнер Университеті
Ғылыми жетекші ***Бухвалова М.В.***
Қазақстан, Астана қаласы
amakesovadiana@gmail.com

Сергей Рахманиновтың хор шығармашылығы

Аңдатпа: Бұл мақалада біз Сергей Рахманниновтың хор шығармашылығын қарастырамыз, сонымен қатар бірнеше хор шығармаларына музыкалық талдау жасаймыз.

Кілт сөздер: Сергей Рахманинов, хоровые произведения, рухани хор шығармалары, зайырлы хор шығармалары.

Рахманинов Сергей Васильевич (1873-1943) – орыс композиторы, дирижер, пианист, музыкадағы символизм және неоромантизм бағыттарының өкілі. Ол өз жұмысында Санкт-Петербург және Мәскеу композиторлық мектептерінің принциптерін біріктірді. Оның жұмысы жалпы орыс мәдениетімен және әсіресе халық әнімен тығыз байланысты.

Рахманинов алғашқы музыкалық дайындықты Санкт-Петербург консерваториясында (1882-1885 ж) бастады, ол 9 жасында оқуға түсті. Алайда, ол жерде оқу отбасылық қиындықтар мен тәртіптің болмауына байланысты сәтсіз болды. Бұл Мәскеу консерваториясына ауысуға әкелді [1]. Мәскеу консерваториясы (1885-1892).Рахманинов Мәскеуде әйгілі мұғалім Николай Зверевтің сыныбында оқуын жалғастырды. Зверев жас музыканттың фортепианода ойнаудың жоғары техникасын дамытып, тәртіпке деген сүйіспеншілігін оятты.1888 жылдан бастап ол Фортепиано сыныбында –Франц Листтің шәкірті Александр Зилотиде білім алды [2].

Композициялар сыныбында - Сергей Танеев пен Антон Аренскийдің басшылығымен оқиды. 1892 жылы Рахманинов консерваторияны алтын медальмен бітірді. Дипломдық жұмыс ретінде ол «Алеко» операсын ұсынды, ол небәрі 17 күнде жазылып, Үлкен театр сахнасына тез қойылды [3]. Зверев, Танеев және Аренский сияқты мұғалімдер оның стиліне үлкен әсер етті. Зверев Мәскеудің музыкалық салондарына қол жеткізді, онда Рахманинов көрнекті музыканттармен кездесті. Бұл оның өз заманының ең дарынды композиторларының бірі ретінде қалыптасуына көмектесті [4].

Рухани шығармаларынң бірі «Литургия святого Иоанна Златоуста» (1910) болған .Рахманиновтың православиелік дәстүрлер аясында құрылған, бірақ жаңашыл элементтерімен ерекшеленетін алғашқы ірі рухани туындысы. Композитор хор құрылымының байлығы мен ерекше гармоникалық техниканы қолдана отырып, литургиялық ғибадат атмосферасын жеткізуге тырысты. Мысалы, «Херувимской песне» ескі орыс интонацияларының Рахманиновтың жеке музыкалық тілімен үйлесуін естуге болады [5].

Рахманиновтың «Литургия святого Иоанна Златоуста» 20 нөмірден тұратын вокалды-хор циклі. Бұл циклдағы нөмерлер атауы: 1. «Великая ектенья»

2. «Благослови, душе моя, Господа»
3. «Слава Отцу» и «Единородный»
4. «Во царствии Твоем» (екі елесенген хор және бір хор)
5. «Приидите, поклонимся»
6. «Господи, спаси благочестивыя» и «Святый Боже»
7. «Сугубая и последующие ектеньи»
8. «Иже херувимы»
9. «Просительная ектенья» и «Отца и Сына»
10. «Верую»
11. «Милость мира»
12. «Тебе поем»
13. «Достойно есть
14. «Отче наш» (екі елесенген хор
15. «И духови Твоему» и «Един Свят
16. «Хвалите Господа с небес».
17. «Благословен грядый» и «Видехом свет истинный
18. «Да исполнятся уста наша»
19. «Буди имя Господне» (екі елеселенген хор)
20. «Слава Отцу» и «Благочестивейшаго»

Жоғарыда келтірілген тізімнен С.В.Рахманинов кейбір нөмірлерді екі елеселген хорға жазылғаны анық көрінеді. Мысалға «Во царствии твоем» нөмерінде әртүрлі тембр дауыстарын естуге болады. Ал жалғыз хорларда шығарламал кейбір лиризммен естіледі, ал екі елеселенген хор шығарманың шиеленісті драманы көрсетеді. Тональды жоспар бойынша «Литургия» біріктірілетін екі бөлікке бөлінеді B-dur тональностте жазылған. Шығарманың бірінші жартысында доминантты функция басым болады, ал екіншісінде кілттердің субдоминантты тізбегіне тартылыс байқалады.

«Всенощное бдение» (1915). Бұл цикл Рахманиновтың хор шығармашылығының шыңына айналды. «Всенощном бдении» автор ескі орыс әндерін композиторлық жаңалықтармен үйлестіре отырып, православиелік ғибадатта қолданылатын мәтіндерге жүгінеді. Бір қызығы, бірнеше бөліктер, соның ішінде «Ныне отпущаеши» және «Благослови, душе моя, Господа», композитордың өзіндік әуендеріне негізделген, олар баннерлік әнге сәйкес стильдендірілген. Шығарманы замандастары ғана емес, діни қызметкерлер де жоғары бағалап, оны орыс музыкасының ең ұлы рухани композицияларының бірі деп атады [6].

Рахманиновтің «Всенощное бдение» 15 нөмерден тұратын хорлық циклі:

1. «Приидите, поклонимся»
2. «Благослови, душа моя»
3. «Блажен муж»
4. «Свете тихий»
5. «Ныне отпущаеши»
6. «Богородице дево, радуйся»

7. Шестопсалмие
8. «Хвалите имя Господне»
9. «Благословен еси Господи»
10. «Воскресение Христово видевше»
11. «Величит душа моя Господа»
12. «Славословие великое»
13. Тропарь «Днесь спасение»
14. Тропарь «Воскрес из гроба»
15. «Взбранной воеводе»

«Всенощное бдение» ән айтудың 3 стилін қамтиды: знаменный 8, 9, 1213 және 14 номерлерде), речитативті грек стилі (2 және 15 номер) және де «киевский» ән салу, бұл ән айту стилі XVI мен XVII ғасырларда Киевте дамыған (4 пен 5нөмерлер) Шығарманы жазар алдында Сергей Рахманинов Степан Смоленскийдің жетекшілігімен ежелгі ән салуды үйренді, жәнеде ол осы шығарманы оған арнады. Бұл хорлық цикл төрт дауысты хорға және бас-профундоға жазылды. Алайда, көп бөлімдерінде үш, бес, алты немесе сегіз дауысты .үйлесімді гармония және 7 нөмерде хор он бір дауысқа бөлінде. Төртінші және тоғызыншы бөлімдерде тенорға арналған қысқа жеке бөліктер, ал екінші және бесінші бөлімдерде сәйкесінше альт пен тенорға арналған ұзын жеке бөліктер бар. Бесінші бөлім «Ныне отпущаеши», өзінің аяқталуымен танымал болды, онда төменгі басс төменгі си бемоль нотасымен аяқталатын төмен гамманы айту керек

Зайырлы хор музыкасы Рахманиновтың жұмысында аз көлемде болғанымен, оның көркемдік құндылығы да жоғары. Халық поэзиясының лирикасын жеткізетін «А. Кольцовтың сөзіне алты хор» (1916) ерекше назар аударуға тұрарлық. Композитор мәнерлі үйлесімділік пен бай полифонияны қолдана отырып, өлеңдердің эмоционалды реңктерін нәзік жеткізеді [7].

XIX ғасырдың бірінші жартысындағы орыс ақыны Алексей Кольцовтың мәтіндері табиғат бейнелерімен, ауыл өмірімен және философиялық ойлармен қанық. Рахманинов үшін бұл өлеңдерді таңдауы оның халық тақырыбына және шынайы, өмірлік бейнелерге деген қызығушылығын көрсетті. «Алты хордағы» Музыка орыс ән дәстүріне, әуезді экспрессивтілікке және терең эмоционалдылыққа толы. Цикл алты бөліктен тұрады:

1.«Дубравы шумят под топором»
2.«Вечерняя песня»
3.«Охота»
4.«Светлый праздник»
5.«Сидел Ваня над рекою»
6.«Ты ли, реченька»

Рахманинов Полифония мен қарсы нүктені шебер қолданады. Циклдегі хор құрылымы әр түрлі: Кейбір бөліктерде дыбыстың монолиттілігін тудыратын біртұтас және гомофониялық эпизодтар басым. Басқаларында композитор полифониялық әдістерді, соның ішінде имитациялар мен дауыстарды шақырады.Хорлар мәтіннің эмоционалды мазмұнын көрсететін гармоникалық ауысуларға бай. Композитор батыл модуляцияларды, соның ішінде

хроматикалық қозғалыстарды, фольклорлық үйлесімділік элементтері бар аккордтық тізбектерді қолданады.Хорлардағы ритақ көбінесе мәтінге бағынады, оның интонациясын көрсетеді. Мысалы,«Охота» жігерлі және айқын ритақтар іс-әрекеттің драмасына баса назар аударады, ал «Вечерняя песня» жұмсақ және тегіс ритақ тыныштық атмосферасын жасайды.

Хор музыкасының көркемдік ерекшеліктері:

1. Гармоникалық байлық. Рахманиновтың хор музыкасы православие музыкасының дәстүрлі канондарын байытатын батыл гармоникалық шешімдермен ерекшеленеді.

2. Полифония және полифония. Композитор көлемді дыбыс шығару үшін жақсы текстураны шебер қолданады.

3. Эмоционалды қанықтылық. Рахманиновтың әрбір шығармасы-дұға немесе зайырлы лирика болсын, эмоционалды саяхат.

4. Дәстүрлерге жүгіну. Орыс шіркеуі мен халықтық дәстүріне сүйене отырып, композитор шығармаларға заманауи дыбыс бере отырып, оларды жаңартады.

Сергей Рахманиновтың хор шығармалары XX ғасырдағы орыс музыкасының дамуына үлкен әсер етті және композиторлардың кейінгі ұрпақтары үшін үлгі болды. Олар бүкіл әлемдегі тыңдаушылардың жүрегінде резонанс тудыратын шіркеу мен концерт залдарында ойнауды жалғастыруда. Рухани мазмұн, инновациялық форма және терең эмоционалдылық бұл шығармаларды әлемдік музыкалық мәдениетке Мәңгілік үлес қосады.

Қортындылай келсек Сергей Рахманиновтың хор шығармашылығы-Орыс православие дәстүрі мен авторлық жаңашыл ойдың жарқын синтезі. Оның «Всенощное бдение» және «Литургия святого Иоанна Златоуста» сияқты шығармалары рухани тереңдік пен көркемдік шеберлікті үйлестіре отырып, әлемдік хор музыкасының шедеврлеріне айналды. Бұл шығармалар өзекті болып қала береді және бүкіл әлемдегі тыңдаушылар мен музыканттарды шабыттандырады, өткен мәдениет пен қазіргі заман арасындағы көпір. Рахманиновтың хор мұрасы-өнердің мәңгілік сұлулығы мен күшінің символы.

Әдебиеттер тізімі

1. Bertensson, S., & Leyda, J. Rachmaninoff: A Lifetime in Music. Indiana University Press, 2001.
2. Norris, G. Rachmaninoff. Oxford University Press, 2001.
3. Ганзбург Г. Сергей Рахманинов: музыка и эмиграция. Санкт-Петербург: Композитор, 2015.
4. Левашова Т. Сергей Рахманинов: биография в контексте эпохи. Москва: Искусство, 2018.
5. Иванова Е. Хоровая музыка Сергея Рахманинова: традиции и новаторство. Москва: Музыка, 2008. С. 45-92.
6. Ганзбург Г. Сергей Рахманинов и русская православная музыка. Санкт-Петербург: Композитор, 2012. С. 103-135.

7. . Смирнов А. Рахманинов и русская хоровая традици. Новосибирск: Изд-во НГК, 2014. С. 72-114.

Асанбаева Айдана Нұрланқызы
2 курс магистрант, ҚазҰӨУ, Қазақстан, Астана
asanbaeva000@bk.ru

Ғылыми жетекші ***Нұртаза Раушан Сабыржанқызы***
Өнертану кандидаты, күйтанушы, прфессор

Әнші Ғарифолла Құрманғалиевтің шығармашылығында Арқа әндері

Аңдатпа. Әншілік дәстүрлердің дамуы мен орындаушылық шеберліктің жоғары деңгейге көтерілуі қазақ мәдениетінің маңызды бөлігі ретінде музыкалық фольклорды сақтап, оны кейінгі ұрпаққа жеткізуді қамтамасыз етті. Әр аймақтың өзіндік тілдік және музыкалық сипаттамалары, сондай-ақ әлеуметтік және мәдени контекстте орын алған өзгерістер осы саладағы музыкалық орындаушылық әдістерін қалыптастырып, олардың әртүрлілігін арттырды.

Мақалада әнші Ғ. Құрманғалиевтің әр аймақтың әнін өз стилінде орындаудағы жаңашылдығы мен сол аймақтық ән дәстүрін сақтаудағы шеберлігі қарастырылады. Талдау жұмысында Ғ. Құрманғалиев пен Ж. Елебековтың орындауында халық әні «Аққұм» таңдалып алынып, әншілердің орындаушылық ерекшеліктері салыстырылады. Әншілердің орындауындағы домбырада қостауына талдау жүзеге асырылады. Әрбір әншінің өзіне тән домбыра қостау ерекшелігіне, орындалу техникасына сай назарға алынды. Сондай-ақ әншілердің ән шақыруларына жеке-жеке тоқталып, домбыра қостаудағы қағыс ерекшеліктері нотаға түсірілді. Қос әншінің шығармашылығы мен орындаушылық ерекшеліктері қазақ әншілік өнерінің жан-жақты қалыптасуына және оның кәсіби деңгейде дамуына негіз болды.

Кілттік сөздер: Ғарифолла Құрманғалиев, әншілік өнер, дәстүрлі аймақтық орындаушылық мектептер, стильдік ерекшелік.

Әр аймақтың әншілік өнері сол өңірге тән ерекше сипатымен айрықша ерекшеленеді. Бұрын әншілік өнер жеткілікті дәрежеде зерттелмеген кезде, тек Батыс Қазақстанда қолданылатын төкпе қағыс пен Арқа өңіріне тән шертпе қағыс секілді күйшілік ұғымдары ғана кеңінен қабылданған болатын. Бұл тұжырымдар көбінесе аймақтық музыкалық дәстүрлердің өзіндік ерекшеліктері мен ерекшеленетін орындау тәсілдерін толық қамтымаған еді. Алайда уақыт өте келе, әншілік өнердің терең зерттелуі оның көпқырлы табиғаты мен аймақтық айырмашылықтарын айқын көрсетуге мүмкіндік берді, соның нәтижесінде әр

өңірдің өзіне тән ерекшеліктері мен орындаушылық стилі ғылыми тұрғыда сарапталып, жүйеленді. Музыка зерттеушілері әр аймақтың музыкалық ерекшеліктерін жан-жақты әрі терең зерттеуді қолға алғаннан кейін, аймақтық өзгешеліктер мен ән айту дәстүрлерінің көптүрлілігін тудыратын себептер мен факторлар туралы толық түсінік қалыптаса бастады. Бұл мәселе бойынша көптеген ғылыми еңбектер жазылып, зерттеу нәтижелері әртүрлі мәдени-тарихи контексттерде қарастырылды. Әр аймақтың музыкасының өзіндік ерекшеліктері, сондай-ақ әншілік дәстүрлерінің қалыптасуына әсер еткен әлеуметтік, мәдени және географиялық факторлар жан-жақты талданып, олардың өзара байланысы мен ықпалы ғылыми тұрғыдан негізделді [1, 13].

Әншілік мектептердің қалыптасуы мен дамуында аймақтық ерекшеліктер айтарлықтай маңызды рөл атқарды. Әсіресе, Жүсіпбек Елебеков пен Ғарифолла Құрманғалиевтің репертуарлары олардың орындаушылық даралығын айқындап, көптеген аймақ әндерін жоғары деңгейде орындауда өзіндік ерекшеліктермен ерекшеленді. Олардың репертуарында Қазақстанның әртүрлі аймақтарына тән әндердің болуы бірнеше маңызды факторлармен түсіндіріледі. Біріншіден, XX ғасырдың 30-жылдарында олар Абай атындағы Қазақ опера және балет театрында әншілік қызметке белсенді қатысып, осы кезеңде әртүрлі операларда түрлі аймақтардың музыкалық дәстүрлеріндегі әндерін шырқады. Бұл олардың орындаушылық ауқымын кеңейтіп, қазақ ән өнерінің әртүрлі стильдеріне терең бойлауға мүмкіндік берді. Екіншіден, 1965 жылдан бастап республикалық эстрада және хор студиясында (қазіргі Жүсіпбек Елебеков атындағы республикалық эстрада және цирк колледжі) бірге сабақ беріп, олар көпжылдық орындаушылық тәжірибесін жастарға үйретумен қатар, өз репертуарларын жаңа Қазақстан композиторларының әндерімен толықтырды. Бұл шығармашылық үдеріс олардың орындаушылық тәсілдері мен ән өнерін ғылыми тұрғыдан зерттеу бағытындағы жұмыстарға да әсер етті. Сонымен қатар, олардың өнері қазақтың дәстүрлі музыкасына, халықтық әншілік әдістеріне терең ілтипатпен қарауды қалыптастырып, олардың репертуары мен орындаушылық тәжірибесі қазақ музыкалық мәдениетінің маңызды бөлігіне айналды.

XX ғасырдың 30-70-ші жылдарында Батыс Қазақстан ән мектебінің негізін қалаушы, аймақтың ән өнерін дамыту мен насихаттауда айтарлықтай маңызды рөл атқарған Ғарифолла Құрманғалиевтің шығармашылығы қазақ музыкасының дәстүрлі және кәсіби орындаушылық үлгілерін үйлестіруде ерекше орын алды [14]. Оның репертуары көптүрлі болып, көптеген халық әндері мен халық композиторларының шығармалары, сондай-ақ терме, жыр және дастандар сияқты жанрлардың ауқымын қамтыды. Бұл шығармашылық таңдау Ғ. Құрманғалиевтің қазақ ән өнерінің түрлі жанрлары мен орындаушылық әдістерін терең меңгергендігін көрсетеді [15]. Оның репертуарында Батыс Қазақстанның ғана емес, сондай-ақ Қазақстанның басқа аймақтарының әндерін орындауы аймақтық музыкалық дәстүрлерді кеңінен насихаттау мен танытуға мүмкіндік берді. Осылайша, Құрманғалиевтің орындаушылық тәжірибесі мен репертуары қазақ ән өнерінің көпқырлығын көрсетіп, ұлттық музыкалық мәдениеттің дамуына ерекше ықпал етті. Оның өнері тек аймақтық, тіпті ұлттық деңгейде де музыкалық дәстүрлерді сақтап, оларды жаңаша деңгейде танытуға жол ашты.

Әншінің репертуарында кездесетін өзге аймақ әндері, атап айтқанда, халық әндері: «Аққұм», «Смет», «Жиырма бес», «Екі жирен», «Шапибай-ау», «Гүлдер-ай», «Баянауыл», «Дайдидау», «Ой көк», авторлық әндер: Жарылғапбердінің әні «Ардақ», Қанапия Басығарұлының әні «Қанапия», Ақан серінің әні «Балқадиша», «Әудем жер», Алтыбасар», «Сырымбет», Біржан салдың әні «Бурылтай», Жаяу Мұсаның әні «Сұрша қыз», Естайдың әні «Құсни-Қорлан», Әсеттің әні «Інжу-Маржан», Сауытбектің әні «Ақбөпе», Кенен Әзірбаевтың әні «Қайран жастық», және т.б. әндер оның орындаушылық тәжірибесінің байлығын көрсетеді. Бұл шығармалар тек аймақтық ерекшеліктерді ғана емес, сонымен қатар әр аймақтың әншілік дәстүрлері мен орындаушылық стилін танытатын маңызды элементтер болып табылады.

Әрі қарай зерттеу жұмысымыз Ғарифолла Құрманғалиевтің өзге аймақтың әндерін орындауда вокалдық және домбыра қостау ерекшелігіне жүргізіледі. Талдау кезінде әншінің орындау шеберлігінің бірнеше маңызды аспектілеріне тоқталамыз. Біріншіден, домбыра қостау ерекшелігі. Екіншіден, ән басталар алдындағы алғашқы дыбысқа мән беруі мен тыныс алу әдісі. Үшіншіден, әншінің ән арасындағы бунақтарды аяқтау кезіндегі орын алатын вокалдық ерекшеліктері айқындалады. Төртіншіден, ән арасындағы қаратпа сөздердің орындалу үлгісіне назар аударылады. Бесіншіден, ән аяқталған соңғы буынның дыбысталу ерекшелігі талданады.

Талдау жұмысына әнші Жүсіпбек Елебеков пен Ғарифолла Құрманғалиев орындаған «Аққұм» (халық әні) таңдалып алынды. Бұл ән олардың репертуарындағы аймақтық әншілік ерекшеліктерді айқын көрсетеді әрі орындаушылық шеберліктері мен вокалдық ерекшеліктері арасындағы өзара байланысты түсінуге мол мүмкіндік береді

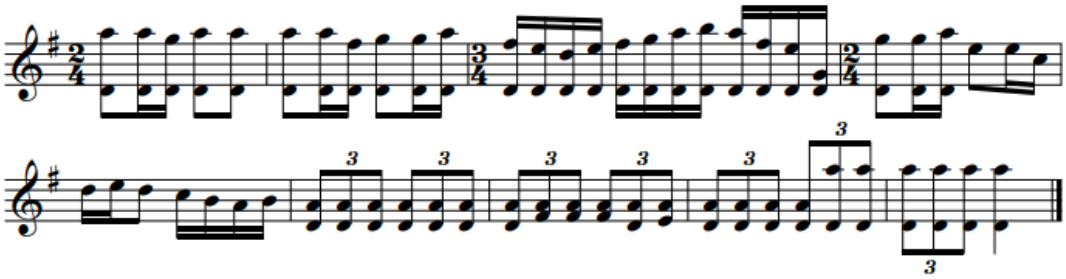
Халық әні «Аққұм» Арқа аймағының ән өнерінде шоқтығы биік әндердің бірі болып саналады. Музыкалық формасы күрделі ырғаққа құрылған бұл әнді әншінің әншісі ғана батылы жетіп орындайды. Әннің архитектоникасын бұзып алмай табиғи қалпында орындау аздық етеді. Оның мінезін ашу әншінің шеберлігін қажет етеді. Әннің музыкалық формасына қарай отырып, көлемі кең тынысты, зор дауыс шеңберін тілейтін ән екенін байқаймыз. Әнде басынан-аяғына дейін ешқандай да қайғының ұшқыны сезілмейді, керісінше ғашықтық сезімге толы лирикалық әуен. Ән әншінің орындауында байсалды, орнықты екпінде жүреді. Әрбір дыбысы қатталып, орындаушыдан дыбыс екпінінің тегістігін қажетсінеді.

Үлгі №1

Аққұм

Ж. Елебековтың орындау үлгісі

Нотаға түсірген М. Әбуғазы

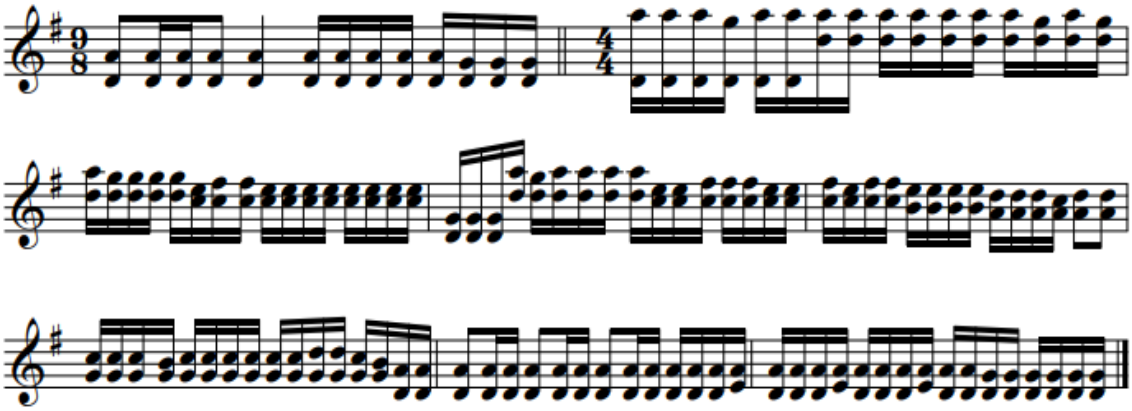


Аймақтың әндерін орындау барысында бір-бірінен ажыратып көрсететін тұсы алдымен әншінің домбыра қостауы болып табылады. Төменде екі әншінің домбыра қостауындағы «Ән шақыру» бөлімін беріп отырмыз

Ж. Елебековтың ән шақыру бөлімі әннің бірінші әуен жолындағы тұсы қолданылады. Яғни, әнші ән әуенінен көрініс бере, әннің бірінші дыбысын білдіретін үлгі-таңбаға түседі. Ән шақыру толықтай Арқа күйшілік өнерінде орындалатын қос шекті қосарлатып қағу дәстүріне негізделген. Әншінің домбыра қостауында «түйдек» қағу тәсілі жүзеге асқан. «*Түйдек қағудың* орындалу тәсілі: сұқ, ортаңғы, аты жоқ саусақтар қатар қойылып қос шекті төмен, жоғары, төмен, төмен, төмен (ПVП ПП) қағады»[16]. Әрі қарай ән шақыру әнші Ғ. Құрманғалиевтың орындау үлгісіне назар аударамыз.

Үлгі №2
Аққұм

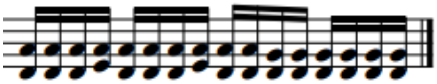
Ғ. Құрманғалиевтің орындау үлгісі
Нотаға түсірген А. Асанбаева



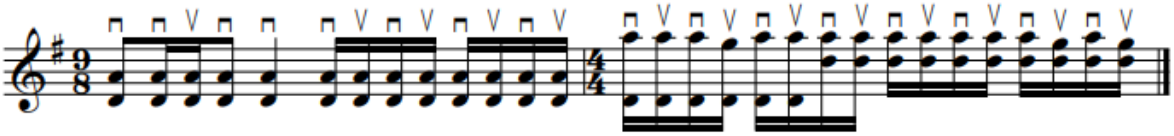
Ғ. Құрманғалиевтің орындауында «Аққұм» әнінің домбыра бұрауы кіші октаваның *«f»* нотасына келтірілген. Әнші «ән шақыру» бөлімінде Батыс Қазақстанның күйшілік дәстүріне тән ойнау тәсілдерінің заңдылықтарын толық сақтайды. Бұл кезеңде әннің алғашқы бунағы *d-a* пернесінде басталып, кейін ашық *d-g* шегінде орындалады. Әннің алғашқы жолы композициялық құрылымда ерекше рөл атқарады, себебі ол әннің музыкалық биіктігін күрделі екпінде көрсету үшін қолданылады. Мұнда бірінші бунақтың басталуы бір шекте орындалып, одан әрі Батыс Қазақстан домбыра дәстүріне тән қос шекті басып ойнау техникасы жүзеге асады. Қос шектің пернелерін бір мезгілде басу әдісі тек техникалық ерекшелік қана емес, ән шақырудың көркемдік аспектісін айқындайтын маңызды белгі болып табылады. Бұл тәсіл әннің музыкалық

фразаларын тереңдетіп, олардың эмоционалды әсерін күшейтуге мүмкіндік береді. Осылайша, домбыраның қос шекті басу әдісі әннің динамикасы мен ырғақтық құрылымын байытып, халықтық музыкалық дәстүрдің мәнін тереңірек ашады. Әнші ән шақыру кезінде тек негізгі әуенді ғана орындап қоймай, сонымен қатар, оны көркемдеу мақсатында импровизациялық секвенцияларды енгізеді.

Арқа әндерінің саздық тірегі *g-d* пернесінде, өте сирек бас буын *d-a* пернесінде болады [7, 140-141 бб.]. Дәстүрлі атауда біз бұны ән сүйемел қазығы деп атаймыз [13, 86 б]. Батыс Қазақстан әндерінде ән сүйемел қазығы *d-a, e-a* пернесінде аяқталады.

Ән шақыруда басты ерекшелік оның өлшем ырғақтарының динамикасында жатыр. Әнші осы процесте алдымен 9/8 өлшемін пайдаланады, кейінірек әннің соңына дейін бірқалыпты 4/4 өлшеміне көшеді. Бұл өлшемдердің ауысуы күрделі ырғақтан біркелкі ырғаққа өтуді білдіреді және әншінің домбырада ойнаудағы жоғары деңгейдегі шеберлігін айқын көрсетеді. Сонымен қатар, бұл ерекшелік Ғарифолла Құрманғалиевтің орындаушылық мәнеріне тән болып, оның музыкалық интерпретациясындағы өзіндік ерекшелікті анықтайды. Өлшемнің қағыстағы маңызы, өз кезегінде, әншінің музыкалық мәтіннің құрылымын терең түсінуіне және оны орындаудағы стильдік ерекшелігін көрсетеді. Мұндай ырғақтық ауысулар музыканың эмоционалды әсерін күшейтіп, тыңдаушыға әннің ішкі динамикасын толықтай сезінуге мүмкіндік береді. Ән шақыру бөлімінің аяқтар тұсында әдеттегі *d-a* пернесіне негізделген ән тірегіне сүйенбей, керісінше ашық шек *d-g* пернесінде  аяқтайды. Бұл тәсіл Арқа дәстүріндегі ән тірегінде қалыптасқан музыкалық заңдылықтан өзгеше орындалғанын және дәстүрлі орындаушылық стилінің өзгеріп, жаңа интерпретацияның пайда болғанын көрсетеді.

Әр орындаушының өзіне ғана тән орындау шеберлігі, домбыра қостаудағы сан түрлі қағыс ерекшеліктері болады. Ғ. Құрманғалиевтің ән шақыруда төмендегідей қағыс түрлерін қолданады.



Мұнда Батыс Қазақстан күйшілік дәстүріне тән «қара қағыс» және «сүйретпе қағыс» сияқты ерекше қағыс түрлерін қолдануы байқалады. Бұл қағыстар орындаушының музыкалық интерпретациясын байыта отырып, тыңдаушыға терең эмоционалды әсер береді. Сондай-ақ, күйшілік дәстүрдің элементтерін ән салуда пайдалану Ғ. Құрманғалиевтің өнеріндегі жаңа орындаушылық көзқарасты білдіреді, ол өзіне тән стиль қалыптастырып, әрбір әуенді өзінің жеке музыкалық қолтаңбасымен байытады.

Қорыта келгенде Ғ. Құрманғалиев өзінің жоғары орындаушылық шеберлігі мен музыкалық шығармаларды терең түсіну қабілетін тиімді пайдалана отырып, алғаш рет Арқа аймағының әндеріне Батыс Қазақстанның вокалдық мектебінің элементтерін енгізді. Бұл шығармашылық тәжірибе қазақ әншілік өнерінде жаңа

интерпретацияның қалыптасуына ықпал етті. Әнші дәстүрлі Арқа музыкалық құрылымын сақтай отырып, сонымен қатар Батыс Қазақстан вокалдық мектебіне тән әдістер мен импровизация элементтерін орындауда қолданды және екі аймақтың музыкалық мәдениетін ұштастырып, орындаушылық әдістерінің алуан түрлілігін көрсетті.

Ғ. Құрманғалиев өзге аймақ әндерін репертуарына қосып орындауы, оның музыкалық талғамының кеңдігін, сондай-ақ қазақ халқының музыкалық бірегейлігін сақтау мен дамытуға бағытталған көрнекті қызметін дәлелдейді.

Әдебиеттер тізімі

1. Ерзакович Б. Песенная культура казахского народа. Алматы: Наука, 1966. 400 с.
2. Байгаскина А. Ритмика казахской традиционной песни (учебное пособие). Алматы, 1991. 200 с.
3. Бекхожина Т. 200 Казахских песен (музыкально-этнографический сборник). – Алма-Ата: Наука, 1972. 232 с
4. Каракулов Б. Локальные особенности ладовой организации казахского песенного мелоса: автореф. дис... к. иск. Алматы, 1973. 21 с.
5. Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство. Алматы, 2000. 183 с.
6. Амирова Д. Аркинская песенная традиция: жанрово-стилевая система //Традиционная музыка Азии: проблемы и материалы. Алматы: Дайк-Пресс, 1996. С. 97-105.
7. Тлеухан Б. Қазақтың кәсіби вокалды өнерінің кейбір ерекшеліктері //Курмангазы и традиционная музыка на рубеже тысячелетий: Мат. междунар. конф., посв. 175-летию Курмангазы / Сост. А.И. Мухамбетова. Алматы: Дайк-Пресс, 1998. 136-143бб.
8. Бердібай А. Музыкально-поэтическая структура казахских традиционных песен: дис. ... доктора философии (PhD) по специальности 6D041600 «Искусствоведение». 2017. 202 б.
9. Сабирова А. Абай и Шакарим: философия музыки и песенный стиль. Вопросы изучения казахской традиционной песни: Монография. Алматы, 2014. 456 с.
10. Тұрмағанбетова Б. Қазақстанның батыс аймағының ән мәдениеті. Монография. Толықтырылған, 2-басылым. Алматы, 2018. 296 б.
11. Байбек А. Песенный стиль Арки в контексте этносольфеджио (вузовский курс): автореф. дис. …к. иск. Алматы, 2009.
12. Бәбіжан Б. Жетісудың оңтүстік-батысындағы ән фольклорының қазіргі жағдайы. «6D040400 – Дәстүрлі музыка өнері» мамандығы бойынша Философия докторы (PhD) дәрежесін алу үшін дайындалған диссертациясы, 2022 ж., 211 б.
13. Күзеубай А. Қазақ әншілік дәстүрінің қазіргі заманда таралым мәселелері (Арқа өңірі бойынша). «6D041600-Өнертану» мамандығы бойынша

Философия докторы (PhD) дәрежесін алу үшін дайындалған диссертациясы, 2016. 156 б.
14. Жанпейісова С. Құрманғалиевтің орындаушылық шеберлігі жайында //ҚР ҰҒА Хабаршы. Филология сериясы. 2000. №1. Б. 62-65.
15. Абдрахманов С. Қаратөбе өңірінің ән-күй керуені. Орал: «Ағартушы», 2010. 158 б.
16. Омарова Г., Күзеубай А. Ән өнеріндегі терминдердің қолданыс ерекшеліктері (Арқа дәстүрі бойынша) /Әль-Фараби атындағы ҚазҰУ. «Хабаршы», филология сериясы. 2016. - №1 (159). 366-374 бб.

Әлкен Мағұрлан Еркебұланұлы
Дәстүрлі өнер факультеті, 2 курс магистранты
Қазақ ұлттық өнер университеті, Қазақстан, Астана
amagurlan@gmail.com

Ғылыми жетекші ***Нұртаза Раушан Сабыржанқызы***
Өнертану кандидаты, күйтанушы, прфессор

Қазақ күйшілігіндегі аңыз, миф және ертегі туралы ұғымдар

Аннотация:Мақалада қазақтың күй өнері мен аңыз күйлерінің тарихи және мәдени маңызы талданады. Автор аңыз күйлерді аспаптық музыка өнерінің бастауы ретінде сипаттап, олардың құрылымдық ерекшеліктерін, саздық жүйесін, теріс бұрау мен бурдондық екі дауысты күйлердің архайкалық сипатын ашады. Күйдің мазмұны мен аңызы фольклорлық туынды ретінде қарастырылып, мифологиялық және этнографиялық тұрғыда талданады.

Мақалада мифтің танымдық жүйе ретіндегі рөлі ерекше атап өтіледі. Мифтің рухани мәдениеттің ежелгі үлгісі екендігі, оның уақыт пен қоғамдағы өзгерістерге байланысты жаңғырып, күрделене түсуі баяндалады. Қазақ халқының өнерінде мифтің шығармашылыққа ықпалы көрсетіліп, күйшілердің мифтік сюжеттерді қазіргі таным-түсінікке сай бейімдеуі талданады. Мифологияның қазақ өнеріндегі маңыздылығы, оны түсіну мен қайта жаңғырту қажеттілігі көрсетілген.

Мақала күй аңыздарын тарихи оқиғалар, тұрмыс-салт, табиғат, жан-жануарлар және арнау күйлері секілді тақырыптық ерекшеліктеріне қарай жіктейді. Автор мифология мен күй өнерінің өзара байланысын ашып, бұл құбылыстарды қоғамның тарихи және рухани дамуындағы негізгі фактор ретінде қарастырады.

Түйін сөздер: аңыз, күй, бағдарламалық, бурдон, тарих, альтернативті тарих, миф, мифология.

Күй өнерінің негізгі бастауы – халықтық күй үлгілері болып табылады. Аңыз күйлер қазақ өңірінде өнердің қасиетті бастауы ретінде саналып, атадан балаға жетіп отырған. Аспаптық музыка өнерінің төрінде көне – аңыз күйлер тұрады. Бұл күйлер жаңа дәстүрді бойына сіңіріп дами түсетіндігімен ерекшеленеді, тарихтың түрлі бұрқасындарына төтеп беріп, ұрпақтың мұрасына айналды. Көне – аңыз күйлердің басты құрылымдық ерекшеліктеріне күй буындарының қайталанып келуі жатады. Домбыраның табиғи перне дыбысы күйдің композициялық құрылымын ашып, саздық жүйесін айқындайды. Квинталық бұрау және ашық шек дыбысы күйдің көне аңыз күйлерге жататындығының тағы бір дәлелі десекте болады. Бурдондық екі дауысты күйлер ең көне архайкалық үлгіге жатады. Қазақтың күйшілік өнерінде көне аңыз күйлердің шығу тегі және бурдондық жүйедегі композициялық құрылым көшпелі түрік-моңғол халықтарының дүниетанымымен ұштасады [4, 27]. Күйдегі қағыс және ырғақтың да алар орны ерекше, олар күйдің мінезін білдіріп, мән – мағынасын айқындай түседі. Көне – аңыз күйлер сөз – сөйлемге құралады. Теріс бұраудағы күйлердің тамыры қобыз күйлерімен және күй аңыздарымен тығыз байланысты. Себебі, қобыз күйлерінде де, домбыра дәстүріндегідей ортақ заңдылықтар және күй жеткізу тілі белең алады. Күй құрылысы шығарманың негізгі буындарын толықтыра орындап ладтық тұрақтылық келесі құрылымнан тұрады.

Күй аңыздарын тек қана күйдің өзімен байланыстырып қоймай, фольклорлық туынды ретінде қарастыру барысында бұл мәселеге басқаша келу қажет.

Фольклорлық жанр ретінде күй аңыздарын құрылымдық-тақырыптық қасиеттері бойынша жүйелеген жөн деп білеміз. Құрылымдық-тақырыптық қасиеттері бойынша күй аңыздарын былайша жүйелеуге болады:

1. Тарихи оқиғаларға арналған күй аңыздары.
2. Күйшілердің өміріне қатысты күй аңыздары.
3. Тұрмыс-салтқа байланысты туған күй аңыздары.
4. Арнау күйлерінің аңыз-әңгімелері.
5. Қоршаған орта, табиғат туралы күй аңыздары.
6. Жан-жануарлар туралы күй аңыздары [3, 141].

Қазақтың күй өнері өте бай, бүгінгі күнге жеткен күйлердің шегі жоқ. Күй қазақтың айнасы, байырғы аңыз күйлер мен қоса қазіргі заманауи күйлер арасындағы байланыс өте тығыз, аңыз күйлер тек музыкалық шығарма ғана емес, сол күйлер арқылы халық әлемді көрген, таныған. Аңыз күйлерді түсіну үшін біз бірінші Мифті түсініп алуымыз керек. Себебі ерте заманда дін, кітап пайда болмаған кезде адамдар ертегілерге, неше түрлі құбылыстар арқылы өмірді суреттеген. Қазақ өнерінде біз білетін бейнелер жер, құмай ана, күн, ай, тәңір. Сол себепті біз осы жұмыстың басын Мифтен бастағанды жөн санап отырмыз. Миф дегеніміз не? Оның күй өнерінде алатын орны қандай? Аңыз күйлердегі мифтің маңыздылығы жайлы айтатын боламыз.

Миф – ойлау жүйесі мен тәжірибенің нәтижесі. Мифология – мифтің әдеби үлгіге бағындырылған түрі. Миф, бір жағынан қарағанда, анық-қанығын тексеруге болмайтын ертегі-қиял сияқты.

Ал мифологияда мифтер мысалдық, метафоралық, сюжеттік тұрғыда қолданылады. Миф – танып-түсінуге болмайтын ішкі сезім-түйсіктің нәтижесі болса, мифологияға мифтер саналы түрде арқау болады. Миф белгілі бір құбылыстың көрінісі емес, әуелгі шынайылық (реальность), танып-түсінуді қажет етпейтін шынайылық, жазмыштық сенім. Ал рационалды таным-түсінік мифологияны метафора ретінде қолданады [3, 162].

Міне, күй аңыздарының ішінде кездесетін мифтік сюжеттердің, мотивтердің немесе таным-түсініктердің мән-мағынасын ең алдымен осы тұрғыда бажайлап, олардың барлығы да күйші-композитордың шығарған күйіне саналы түрде арқау болатынын атап өту қажет.

Күйші мифке сенбейді, бірақ ондағы қиял-ғажайып оқиғаны ғибрат етеді, бүгінгі өмірді реттеу үшін мысал ретінде айтады. Мифтік күй аңыздары күйші-композитордың мифтік санасының немесе мифтік таным-түсінігінің жемісі емес. Керісінше, күйші мифтік таным-түсінікті жан тіреуші, мифтік сюжетті ой-ниетіне қажетке жаратушы. Былайша айтқанда, мифті мифологияға айналдырушы.

Күй аңызының мазмұндық, оқиғалық, себептік (этиологиялық) бітімдеріне қарап, мифтік сипатын бірден тануға болады.

«Миф деп отырғанымыз – әлемдік мифология ауқымынан шықпайтын, тіпті, типологиялық сипатымен оған сәйкес келетін дүниенің, жаратылыстың әртүрлі құбылыстары мен объектілерінің пайда болуын, аспан мен жердің жаратылуын, адамзаттың алғаш қалай пайда болғанын және аңдар мен құстардың шығу тегі мен мінез-құлқын, ерекшеліктерін түсіндіріп баяндайтын прозалық шығармалар», – дейді [1, 65].

Миф деген сөзді жұрт екі түрлі түсінеді, біріне бірі кереғар қарама қарсы келетін мағынада түсінеді. Баспасөз беттерінде осы миф деген сөздің ертегі сияқты яғни өтірік, жалған, ойдан шығарылған, қияли мағынасында берілгенін байқап жатамыз. Ал, шындығында, миф деген сөздің нақты мағынасы осы келтірілгендерге қарама қарсы болмақ.

Миф нақты бір тарихи уақытта ғана, нақты бір географиялық кеңістікте (жертарапта, жазықтықта), нақты бір саяси, әлеуметтік тұрғыда, мәдени, шаруашылық жағдайында, тірлік етіп жатқан адамзат қоғамының өзі өмір сүріп отырған орта туралы, ғалам туралы, оның қалай пайда болғандығы, адам туралы, оның қалай пайда болғандығы жайлы, адамға ықпал ететін ішкі-сыртқы күштер туралы, өз қоғамының ғаламдағы орны, дәрежесі туралы түсініктерінің жиынтығы, дәлірек айтқанда – «түсіндім» деген стереотипі. Яғни, бұл жағдайдағы Миф ойдан шығарылған өтірік, жасанды дүние емес екені, нақты халықтың дүние мен өзі туралы шындығы болмақ, басқаша айтқанда – «шын» деп есептелінген, тарихи, рухани тәжірибесіне сүйенген стереотиптік деңгейдегі ақиқаты. Миф - әрине, тарихта айғақ емес, бірақ нақты бір тарихи қоғамның танымы, рухани дамуымен байланысты қалыптасқан, тарихи негізі, қисыны бар, яғни, бұл жағынан ақиқат деп есептеуге болатын дүние [2, 24-25].

Қоғам уақыт пен кеңістікте өзгеріссіз қала алмайтыны баршамызға белгілі. Тас ғасырынан бергі адамзат қоғамдық дамудың, этностық, тілдік, кәсіптік, т.б. өзгерулердің талай сатысынан өткені айдан анық. Сондықтан миф те оған ілесе

өзгеріп отырған айқын. Ескі қоғамды алмастырған әрбір жаңа қоғам, өз ежебілігін «таза, бос жерден», өзіне дейінгі қоғамның ежебілік мифтік келтірімдерінің бір бөлігін қабылдап, өзгертеді, жаңартады жаңасын қосады, күрделендіре түседі. Осылайша, қоғамдар ауысқан сайын, мифте ауысып отырады, бірақ бұрынғы қоғамның ежебілік түсініктері сол сарқыншақ түрінде сақталып отырады. Міне, бүгінгі қазақтың қолында, сөздік қорында, салт-дәстүрінде, фольклорында, әдет-ғұрпында, мінез-құлқында, өнерінде бар ежелгі біліктер - осындай сан мың жылғы өзгертулердің ең соңғы нәтижесі, сарқыты, «бастапқы сорпаның сорпасының... сорпасы» болып табылады. Сондықтан, қазақтағы мифологияның болмысын тек реконструкциялау жолымен ғана тануға болады.

Мифті адамзаттың рухани мәдениетінің ең байырғы үлгісі (формасы) деп келетін ой-тұжырым бар. Мұның ақиқат шындық екенін көзімен көрген ешкім жоқ. Оның тап солай болғанына күмәнсіз сендіретіндей айғақ-дерек те тапшы. Бұл орайдағы жалғыз айғақ-дерек – мифтің өзі ғана.

Алайда, бүгінгі күнге жеткен мифтердің баршасы тым ертедегі мифтік сана дәуіріндегі мифтердің нақ өзі емес. Мифтік сана дәуіріндегі мифтер бүгінгі заманға жеткенше талай наным-сенімнің талқысына түсіп, талай таным-түсініктің сүзгісінен өткені ешкімді де күмәндандырмауы тиіс.

Олай болса, әу бастағы миф туралы сөз, өзінен-өзі сол мифтің ғасырлар сілемінде өзгеріске түскен жаңғырығы туралы сөз болып шығады. Яғни, әу бастанғы миф туралы, дәлірек айтқанда, мифтік сана туралы ой өрбіту тек болжам (гипотеза) деңгейінде ғана жүзеге аспақ [3, 161].

Миф, жалғандықты, ойдан шығарылғанды білдірмейді, бірақ «жалған миф» деген де «ақиқат миф» дегенде болады. Мәселен, бүгінгі қазақтың танымал мифі - оның Алаштың үш баласынан таралғандығы. Басқада мифтері бар. Осы мифті абсолютті тарихта айғақ деп есептеуге болмайды, сондай ақ оны жалған дей салудың да жәні жоқ. Өйткені «Қазақтың Алаштың үш баласынан таралғандығы» жөніндегі миф арғықазақтардың көне руханиянатына сүйеніліп, қазақ халқының тарихымен байланысты қалыптасқан «қоғам ақиқаты». Оны түсіндірудің өз әдістемесі, қисыны, жүйесі бар, тек осыларды әлі меңгеріп кете қойғанымыз да жоқ.

Әр халықтың, мәдениеттің, діннің өз мифі бар. Тек осы мифтің танымал болу дәрежесі әр халықта әр түрлі. Біреулері оны дамыған күйінде сақтай алса, екіншілері оны сақтай алмаған, ал үшіншілері өздерінің фальклорындағы, тіліндегі, мәдениеті мен өнеріндегі мифті тани, таба алмайды. Өйткені, әр халықтың тарихи тағдыры ар түрлі болып шыққан, сондықтан мифтік мұраны түсінудің, оның жасырылған шифрларының кілтін тауып ашудың нәтижелері түрліше болып шығып жатады. Дұрыс түсінілсе, мифтік мұраның нақты қоғамға берері мол, ұшан теңіз. Шалғай түсініліп, оны тар мүдделі ортада, әсіресе саяси мақсаттарда пайдаланар болса, мифтің қоғамға, нақты халыққа тигізер зияны да мол болып шығады [2, 26].

Әдебиеттер тізімі

1. Қасқабасов С. Қазақтың халық прозасы. Алматы, 1984. 273 б.
2. Қондыбай С. Арғықазақ мифологиясы. I том. Алматы: Дайк-Пресс, 2004. 512 б.
3. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Монография. Астана, 2002. 840 б.
4. Халтаева Л. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космоногических представлений тюрко-монгольских народов. Автореф. дис. ... к.иск. Ташкент, 1991. 187 б.

Жанбыршиева Рысты Қайырбекқызы
Дәстүрлі өнер факультеті, 2 курс магистранты
Қазақ ұлттық өнер университеті, Қазақстан, Астана
zhanbyrshievarysty@mail.ru

Ғылыми жетекші:
Нұртаза Раушан Сабыржанқызы
Өнертану кандидаты,
күйтанушы, профессор

Қазақ мәдениетіндегі жорғаның орны

Аннотация: Қазақ халқының мәдениетінде жылқының алатын орны ерекше, ал оның ішінде жорға батырлық пен еркіндіктің символы, эстетикалық көрініс пен рухани құндылықтың шынайы бейнесі ретінде дараланады. Мақалада жорғаның тарихи-мәдени мәні қазақ халқының тұрмысындағы рөлі, ұлттық дәстүрлердегі маңызы жан-жақты қарастырылған. Ботай мәдениетінен бастау алған жылқыны қолға үйрету үрдісінен жорғаға тән ерекшеліктерге дейінгі тарихи сабақтастық айқындалады. Сонымен қатар жорғаның қазақ өнеріндегі, әсіресе күй өнеріндегі орны мен оның тәрбиелік және эстетикалық мәні сипатталған. Жорғаның жүрісі мен күйлеріндегі үндестік ұлттық бірегейліктің, мәдени мұраның тереңдігін көрсетеді. Ұлттық спорт түрі ретіндегі жорға жарыстарының тәрбиелік мәні мен оның қазіргі заманғы қазақ мәдениетін насихаттаудағы рөлі ерекше атап өтілген. Бұл мақалада қазақ халқының жылқыға деген сүйіспеншілігі мен оның өнер, дәстүр және руханияттағы ажырамас рөлі көркем тілмен баяндалған.

Түйін сөздер: мәдениет, жылқы, жорға, Ботай мәдениеті, күй, бәйге, рухани мұра, эстетика.

Қазақ халқының тұрмыстық өмірінде мәдениетінде жылқы ерекше орын алады. Ұлт тарихының маңызды кезеңдері ат жалынымен, тұлпар тұяғының

ізімен өрілген. Жылқы – қазақтың сана-сезімінің, рухани болмысының, тұрмыс-тіршілігінің, салт-дәстүрінің, мәдениетімен өнерінің ажырамас бөлігіне айналған. Бұл қасиетті жануар көшпелі халқымыздың өмір сүруіне бейімделіп, шаруашылық пен рухани мәдениетнінің қалыптасу кезеңдерінде маңызды бөлшегі болған.

Әлемдегі жылқыны алғаш қолға үйреткен ең көне қоныстардың бірі ретінде танылған Ботай мәдениетінің қазақ жерінде орналасуы тарихи заңдылықтың айқын көрінісі іспетті. Ботай мәдениеті мен қазақ халқы арасындағы байланыс археология, этнография және тарихи-мәдени сабақтастық тұрғысынан алғанда ерекше маңызға ие. Бұл қоныс энеолит дәуіріне, шамамен, б.з.д. IV-III мыңжылдықтарға жатады және ол Солтүстік Қазақстандағы Иманбұрлық өзенінің бойында орналасқан. Археологоиялық ескерткіште табылған жылқы сүйектері мен қыш ыдыстардағы химиялық талдау нәтижелері жылқының сүт өнімдерін қолданғанын және оны көлік ретінде пайданылғанын дәлелдейді. Бұл деректер жылқыны қолға үйрету үрдісінің дәл осы жерде басталғанын көрсетеді. Зерттеушілердің пікірінше, Ботай мәдениеті жылқы шаруашылығының қалыптасуына және көшпелі өркениеттің дамуына негіз қалған. Сонымен қатар, қазақтың ұлттық ойындары, көлік ретінде жылқыны қолдану, қымыз дайындау дәстүрі және әскери мақсатта пайдалану – барлығы Ботай мәдениетінің сабақтастығының айқын көріністері. Бұл мәдениет қазақ қоғамының өмір сүру салтын, рухани дүниетанымын және шаруашылық негіздерін айқындауда ерекше орын алады. Ботай мәдениеті – қазақ жеріндегі көшпелі өркениет негізінің бастауы, ал оның мұрасы – бүгінгі қазақ халқының ұлттық болмысы мен тарихи жандының маңызды бөлігі [5, 8].

XIX ғасырдың соңында Зайсанның казак атаманы Н.Рябушкин былай деп жазған: «Қазақтар атқа мінгенде есерленіп, жынданып кетеді, атымен қашса құтылады, қуса жетеді, аттан түсіп жаяу жүрген қазақты көрсеңіз, бұдан момын, бұдан бағынышты халық жоқ. Сондықтан бұл халықты мүлдеп атсыз қалдыру керек» [2, 18]. Бұл пікір қазақ халқының жылқыға деген ерекше қатынасын, сондай-ақ ат үстіндегі еркіндігі мен батырлығын білдіреді. Рябушкин бұл сөздермен қазақтың жылқы жануарымен ерекше байланысын және жылқының тәуелсіздік, еркіндік үшін маңызды рөл атқаратындығын атап өтеді**.** Демек, жылқы мен батырлық қазақ мәдениетінде терең ұштасқан түсініктер болып табылады. Жылқы жануары батырлардың ерлігімен және еркіндігімен тығыз байланыста. Олар – ердің, яғни батырдың ең сенімді серігі ретінде қарастырылады.

Қазақтар жылқы жануарын тек қолға үйретіп қана қоймай, ерекше қастерлеп, әдеп-ғұрыптық рәсімдердің ажырамас бөлігіне айналғаны көпшілікке мәлем. Осыған орай жылқының жасына байланысты атауларды ерекше дәлдікпен қолданған. **Құлыншақ, құлын, жабағы, тай, құнан, дөнен, бесті** деп жеті түрлі атаумен атап, жылқының жасын кезең-кезеңімен белгілеген. Бұл атаулар жылқының алғашқы алты жасқа жетер-жетпес уақытын қамтиды. Жалпы жылқының жасын мүшел бойынша емес, маусымдап және кезеңдеп өлшеп әр сатысна арнайы жасын көрсеткен. Бұл ерекшелік қазақ халқының өзіне ғана тән қасиеттің бір көрінісі болып табылады. Онымен қоса жылқының әртүрлі

тұқымдары мен ерекшеліктеріне байланысты қазақтар оларды өзіндік атаулармен атаған. Бұл атаулар жылқының мінез-құлқы, сыртқы көрінісі, жүріс-тұрысы сияқты қасиеттеріне негізделген. Мысалы, **тұлпар, бәйге ат, жорға, қамбар ат, сәйгүлік, саңылақ, пырақ** сияқты атаулар кеңінен қолданылады. Әрбір атау жылқының ерекшелігі мен қасиеттерін сипаттайды, сонымен қатар олар қазақ халқының жылқы малын терең түсініп, бағалағанын көрсетеді [1, 215].

Осы тұрғыда жылқының жорғасы – қазақ мәдениетінде ерекше мәртебеге ие жылқының бір түрі. Жорғаның қоғамдағы орны мен рөлі тек тұрмыстық, шаруашылық қажеттілікпен ғана шектелмейді, ол әлеуметтік, эстетикалық және рухани аспектіде де үлкен маңызға ие. Бұл мақалада жорғаның қазақ мәдениетіндегі орны, оның мәні және қазақ халқының рухани әлеміндегі рөлі қарастырылады.

Жорға – жылқы тұқымдарының ішіндегі ең ерекше әрі әсем жүрісімен танылған түрі. Жорға – деп қазақта жылқының ырғылтыла, теңселе, тайпала басылатын жүрісін, майда текірек шабысын айтады [7, 308]. Оның негізгі ерекшелігі – төрт аяғын бір мезгілде ерекше ырғақпен көтеріп жүруі. Бұл жүріс әдемі, ырғақты әрі тыныштықты бейнелейді, сондықтан ұзақ уақыт бойы жорға мініп жүрген адам шаршамайды. Жорғаның табиғи тепе-теңдігі мен жеңіл қозғалысы оны ұзақ қашықтықтарды оңай жүріп өтуге бейім етеді.

Жорға аттары өзінің мықты бұлшық еттерімен, ұзын мойыны және пропорционалды дене бітімімен ерекшеленеді. Олардың аяқтары қуатты, бұл оларды ұзақ және үздіксіз қозғалысқа қабілетті етеді. Орташа бойы 150-155 см болып, салмағы 450-500 кг аралығында өзгереді. Бұлшық еттерінің күші мен тұяқтарының қаттылығы жорғаның ұзақ сапарлар мен қиын жолдарға төзімді болуына мүмкіндік береді. Жорға аттар батылдығымен, ұшқырлығымен және шыдамдылығымен танымал. Қазақ халқы жорға мінезін кең даланың еркін рухымен салыстырады, ал оның жүрісі еркіндік пен сұлулықтың бейнесіндей көрінеді. Сол себепті жорға – қазақ халқы үшін батырлықпен еркіндіктің символы. Оның жүрісі қазақ мәдениетінде ерекше орын алған, ұлттық ойындарда, бәйге мен түрлі жарыстарда аса жоғары бағаланған. Жорғаның табиғи әсемдігі мен төзімділігі қазақтың кең даласындағы еркіндік рухының айқын көрінісі болып табылады [3, 233].

Жорғалар жүріс ерекшелігіне қарай бірнеше түрге бөлінеді, әрқайсысы өзіндік қасиеттерімен дараланады. Мысалы, *аяң жорға* баяу жүрісте ғана жорғалайды, жылдамдық артса жүрісінен жаңылады. *Үш аяқ жорға* төрт аяғын тең басып жорғалай алмайтын жылқы. *Тайпалған жорға* төрт аяғын тең басып, ырғақты әрі бірқалыпты қозғалып жорғалайтын түрі. *Су шайқалмас жорға* жүрісінің тепе-теңдігімен ерекше, үстіне қойылған сусын төгілмейді. *Байпаң жорға* сабырлы, тыныш жүретін жылқы, бірақ жылдамдығы жағынан басқаларға ілесе алмайды. Ал *төкпе жорға* ешқашан жорғасынан жаңылмай, шапқан аттарға ілесіп жүре алатын шапшаң жорға. Мұндай жылқыларды көбіне жарыстарға қосады. Жорғалардың бұл қасиеттері адам табиғатымен де ұқсастырылады. Қазақтың мақал-мәтелдерінде ерекше қасиетке ие тұлғалардың қай кезеңде дараланып, биіктен көрінетіні туралы теңеулер кездеседі.

Жорғалардың осы қасиеттері қазақтың эстетикасы мен рухани құндылығын тереңінен көрсетеді [6, 30-31].

Жорға аттар – қазақ халқының ерекше құрметіне ие, дара тұлпарлардың бірі. Мұндай асыл жануарлар көрімдік немесе байғазы ретінде тарту етіліп, олардың мәртебесі мен маңызын одан әрі арттыра түседі. Бұл дәстүр жылқының қазақ мәдениетіндегі орнының ерекше екендігін айқындап, оның иесіне зор абырой мен құрмет әкеледі. Жорғаның мұндай мәртебесі оны тек жылқы тұқымы ретінде ғана емес, мәдени мұраның ажырамас бөлігі ретінде де бағалауға мүмкіндік береді.

Ал ендігі кезекте ат бәйгесі туралы айтар болсақ, қазақ мәдениетінде жорға жарыстарының алатын орны ерекше. Бұл жарыстарының тәрбиелік мағынасы тереңде жатыр, ол қазақ халқының ұлттық құндылықтарын ұрпақтан-ұрпаққа жеткізе отырып, жас буынды ерлік-жігер, батылдық, адалдық сияқты асыл қасиеттермен тәрбилеу құралы болып табылады. Жарыс барысында тек аттың жылдамдылығы мен қозғалысы бағаланбайды, сонымен қатар адамның мінез-құлқы, оның сабырлылығы мен жігері де назарға алынады. Яғни, жарыстарда ат пен адамның біртұтастығы, шеберлігі мен төзімділігі көрінеді. Жорға жарыстары халқымыздың рухани мұрасын сақтауға, мәдени құндылықтарды жаңғыртуға және ұлттық идеалдарды көрсетуге зор үлес қосады.

Жорғаның әсемдігі мен қозғалысының өнердегі көрінісі қазақтың фольклоры мен музыкалық шығармашылығында айқын байқалады. Жорға аттың ерекшелігі, оның әсем қозғалысы мен ырғақтары қазақтың күй, би, өлең өнерінде ерекше орын алып, қазақ шығармашылығында эстетикалық шабыттың қайнар көзіне айналды.

Жорға мен күй өнері қазақ мәдениетінің тұтастығын айқындайтын, бір-бірімен тығыз байланысты екі маңызды саласы болып табылады. Қазақтың күй өнері – халықтың өмір сүру дәстүрі мен дүниетанымын бейнелейтін ерекше жанр. Күй арқылы адамдардың сезімін, ой-санасын, табиғат пен қоғамды қабылдауын түсінуге болады. Ал, жорға, өз кезегінде, дәстүрлі ат спортының бөлігі ғана емес, сонымен қатар мәдени мұрамыздың маңызды бөлігі, ерлікпен батылдықтың бейнесі болып табылады.

Жорға күйі – қазақтың дәстүрлі күй өнеріндегі ерекше орын алатын туынды. Жорға күйінің пайда болуы аттың ерекше жүрісі мен оның қозғалысының, жануар мен адамның арасындағы байланысты музыкалық бейнесі ретінде қарастырылады. Күйдің шығу тарихы көне заманнан бастау алады, себебі қазақ халқы үшін жылқылардың ерекше мәні болды. Жорға күйі аттың әсем жүрісі мен шабандоздың шеберлігін сипаттау мақсатында қалыптасты. Күйші әрбір жорғаның қимылынан шабыт алып, оны әуенмен өрнектеген. Әрбір күйде аттың тұяғының дүбірі, оның жеңіл әрі әсем қимылдары, тіпті аңыздар мен халықтың ғасырлар бойғы тарихы музыкалық формада сипатталады. Жорға күйлерінде жылқының жылдамдығы, мінезі мен шеберлігі музыкалық тілмен жеткізіледі. Жорғаның жылдамдығы мен ырғақтары күйдің әуендеріне жан бітіріп, қазақтың тарихы мен дәстүрлерін, жалпы өмір салтын жырға қосады. Жорға күйлері қазақтың музыкалық өнерінің

ажырамас бөлігіне айналып, ұлттық өнеріміздің бай мұрасы ретінде бүгінгі күнге дейін жетіп отыр.

Қорытындылай келе, жылқы оның ішінде жорға, қазақтың мәдениетінде ерекше орын алатын жануар. Ол тұрмыстың, батырлықтың, еркіндіктің және ұлттық идеалдардың символы болып табылады. Қазақ халқының жан дүниесі, болмысы мен тарихы жылқымен тығыз байланысты, себебі ол көшпелі өмірдің ажырамас бөлігі ретінде қалыптасқан.

Қазақтың жылқыға деген құрметі мен оның атқаратын рөлі қазіргі заманға дейін өзектілігін жоғалтқан емес. Жорға аттары мен күйдің ұштасуы, сонымен қатар жорға жарыстарының тәрбиелік және мәдени маңызы, қоғамдағы ұлттық құндылықтарды сақтау мен дамыту үшін маңызды құрал болып табылады. Бұл ұлттық спорт түрі жастарға қазақтың салт-дәстүрлерін үйретіп, бірлік пен ынтымақты нығайтуға ықпал етеді. Жорға мен күй арасындағы байланыс терең әрі күрделі. Қазақтың күй өнері жорғаның жүрісін, мінезін, әсемдігін бейнелейді. Күйдің әрбір үні мен жорғаның арасындағы байланыс халқымыздың өнерінің тұтастығын көрсетеді. Бұл құбылыс тек музыка мен спортты ғана емес, ұлттық бірегейлікті, мәдениетіміздің тереңдігін, тарихи мұрамызды сақтау жолында маңызды қадам болып табылады. Жорға мен күй – қазақ халқының тарихының, дәстүрі мен дүниетанымының ажырамас бөлігі, әрі халқымыздың рухани байлығының жарқын көрінісі. Бұл құндылықтарды заманауи форматта дәріптеу, халықаралық фестивальдер мен мәдени шараларда көрсету арқылы қазақ мәдениетін әлемдік деңгейде танытуға жол ашылады.

Әдебиеттер тізімі

1. Даулеталиева Д., Тоқтағұл Б., Арзымбетова Ш. Жылқы малына қатысты қазақы атаулар //Ясауи университетінің хабаршысы. 2020. №4 (118). Б. 215-228.
2. Жұмабаев Д. Жылқы жыры. Алматы: Arna-b, 2018. 144 б.
3. Қайратұлы Б. Қазақтың атбегілік өнері. Алматы, 2021. 400 б.
4. Мұқанов М. Қазақ халқының дәстүрлі спорт түрлері. Алматы: Қазақ университеті, 2007. 200 б.
5. Тоқтабай Т. Түркі халықтарының жылқы мәдениеті: Монография /А.Тоқтабай, Бас редактор Д.Қыдырәлі. Астана: «Ғылым» баспасы, 2015. 380 б.
6. Уәлиханов Ш. атындағы КУ хабаршысы. Филология сериясы. №3, 2023. Вестник КУ имени Ш.Уалиханова. Серия филологическая. №3, 2023. ISSN 2788-7979 (online). 194 б.
7. Қазақ тілінің түсіндірме сөздігі / Жалпы редакциясын басқарған Т.Жанұзақов. Алматы: Дайк-Пресс, 2008. 968 б.

Нұрсерикқызы Нұрай
Бакалавриат студенті, «Дирижерлеу» кафедрасы,
Қазақ Ұлттық Өнер Университеті

Ғылыми жетекші ***Бухвалова М.В.***
Қазақстан Астана қаласы.
gerauf.18@gmail.com

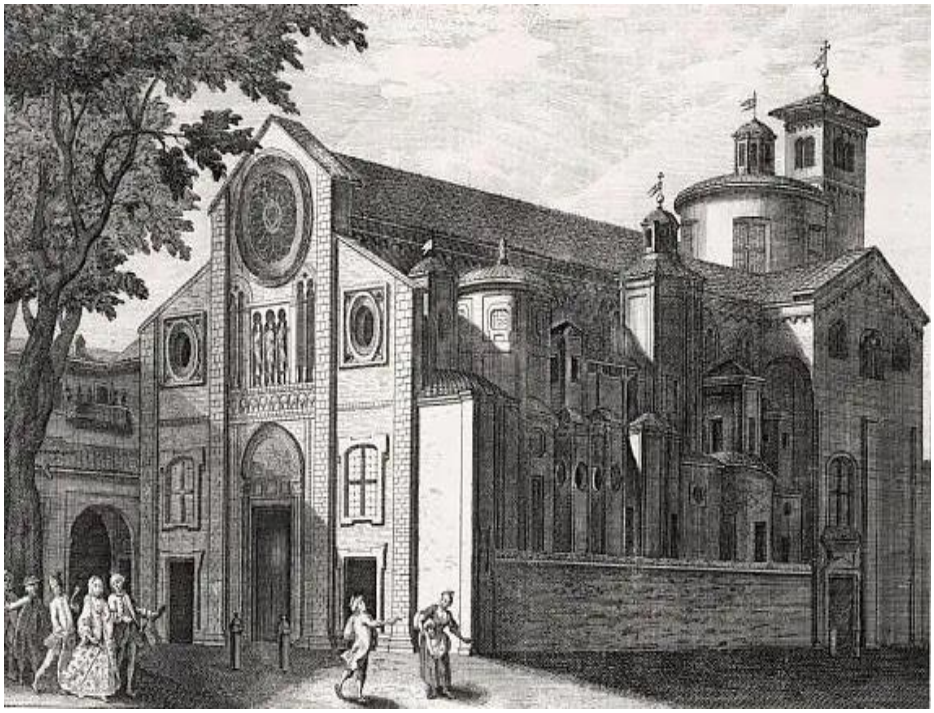
Джузеппе Вердидің «Реквиемі» хор өнерінің үлгісі ретінде

Аңдатпа: Бұл мақала Джузеппе Вердидің «Реквием» шығармасына арналған. Онда туындының тарихи контексті, композитордың рухани ұстазы Алессандро Мандзонидің өлімімен байланысы, сондай-ақ «Реквиемнің» музыкалық ерекшеліктері мен құрылымы қарастырылады. Шығарманың драмалық табиғаты, діни мәтін мен адамның эмоционалдық тәжірибесін үйлестіргені талданады. Мақалада «Реквиемнің» маңызы тек шіркеулік музыка шеңберінен шығып, философиялық және гуманистік деңгейге көтерілетіні туралы қорытынды жасалады. Бұл туынды католиктік литургия мен опералық драманың тоғысуынан туындаған, әрі хор мен оркестрдің күшті әрі үйлесімді симфониясымен ерекшеленеді. Верди хорды тек ән айту құралы ретінде емес, композицияның эмоционалды жүрегі ретінде пайдалана отырып, оның әрбір дыбысы мен үні арқылы терең сезімдер мен адам жанының күйін жеткізеді. Хордың драмалық функциясы, оның солистермен диалогы мен музыкалық бейнелердің тереңдігі- бұл «Реквиемнің» хор шеберлігінің жарқын көрінісі болып табылады. Шығарманың техникалық күрделілігі мен терең философиялық мазмұны оны хор өнерінің шедеврі ретінде жоғары бағалауға негіз бола алады.

Кілт сөздер: Дж.Верди, Реквием, Алессандро Мандзони, хордың орыны, техникалық ерекшелік, хор мен оркестрдің интеграциясы, дәстүр, философиялық мазмұн, өмір мен өлім.

Джузеппе Верди (1813–1901) – XIX ғасырдың ең көрнекті итальян композиторы, әлемдік музыка тарихында ерекше орын алған тұлға. Опера өнерінің шебері ретінде танылғанымен, оның «Реквиемі» тек шіркеулік музыка үлгісі ғана емес, адамның өлім алдындағы қорқынышы, үміті мен сенімін музыкалық тілмен ашып көрсеткен шедевр болып табылады. Бұл мақалада «Реквиемнің» тарихи контексті, музыкалық құрылымы және оның адамзат үшін маңызы қарастырылады. Реквиемнің пайда болуына Вердидің рухани ұстазы, итальян әдебиетінің классигі Алессандро Мандзонидің өлімі себеп болды. Мандзони 1873 жылы қайтыс болғанда, Верди оны ерекше қайғымен еске алып, өзінің терең сезімдерін музыка арқылы жеткізуге бел буды. Шығарма алғаш рет 1874 жылы 22 мамырда Миландағы Сан-Марко шіркеуінде орындалды.

1-ші сурет. Сан-Марко шіркеуі. Милан 1874



Верди діни қызметтен алшақ адам болса да, католиктік литургия мәтінін негізге ала отырып, шығарманы рухани және философиялық деңгейде құрды. Бұл туралы музыкалық зерттеуші Джулиан Будден: «Верди Реквиемінде діни тақырып пен адамның жеке эмоцияларын ғажайып үйлестірді» деп жазады [1].

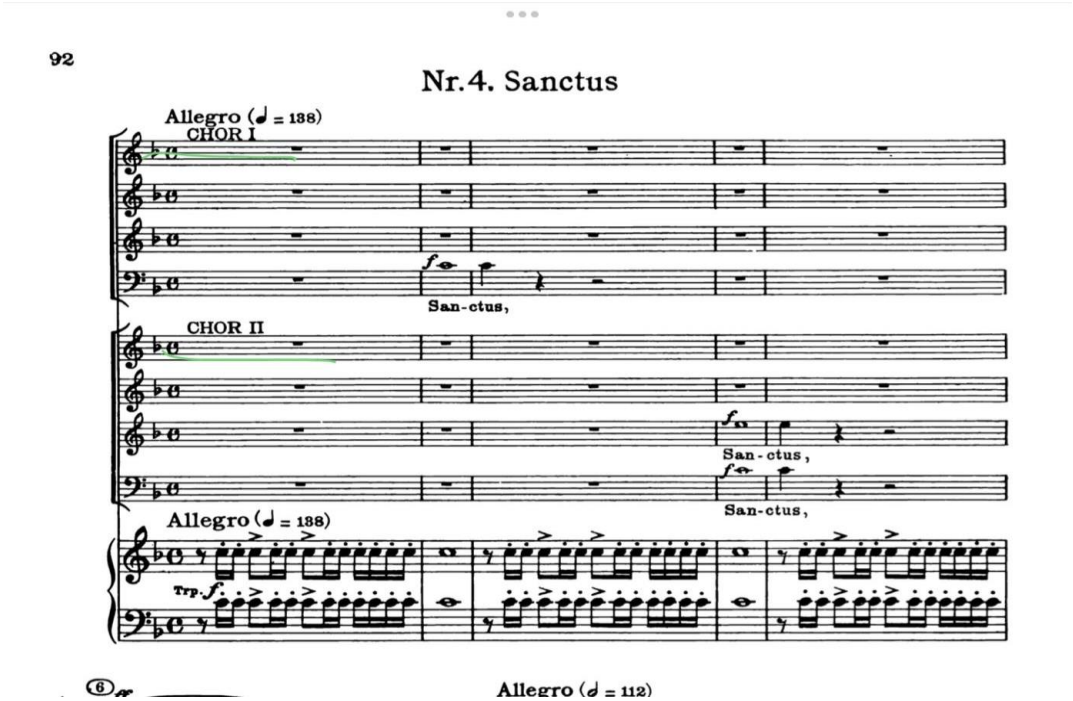
Музыкалық ерекшеліктеріне кетін болсақ – бұл вокалдық және аспаптық драманың симбиозы. Негізгі бөлімдері:

1. Requiem и Kyrie (солистер квартеті және хор) кіріспе дұға, тыныштық пен үмітті білдіреді.
2. Sequentia – Dies irae (хор) Қиямет күнінің суреті, бұл бөлімде Верди үлкен оркестр мен хорды драмалық әсер үшін шебер қолданды.;Tuba Mirum (бас пен хор);Mors stupebit (бас пен хор);Liber Scriptus, (меццо-сопрано мен хор); Quid sum miser (сопрано, меццо-сопрано, тенор); Rex tremendae (жеке дауыс пен хор); Recordare (сопрано, меццо-сопрано); Ingemisco (тенор); Confutatis (бас и хор); Lacrymosa (жеке дауыс пен хор)
3. Offertorium (солисттер)
4. Sanctus (екі хор) ұждан мен мейірімділікті жырлайтын жарқын хорлар.
5. Agnus Dei (сопрано, меццо-сопрано и хор)
6. Lux Aeterna (меццо-сопрано, тенор, бас)
7. Libera Me (сопрано и хор) жеке адамның Құдайдан құтқарылуды сұраған жан сыры.

Хорлық драматургиясына келетін болсақ: «Реквием» хоры тек музыкалық дыбысқа ғана емес, драмалық оқиғаны түсіндіруге және тыңдаушыға эмоциялық әсер қалдыруға қызмет етеді. Құрамында 4 дауысты аралас хор мен 4 солист бар бұл шығарманың әрбір сәті терең сезімдермен өрнектелген. Мысалы, «Dies Irae» бөлімінде хор ашық және қатты күшейтілген динамикамен оқиғалардың айқындығын білдіреді, оның ішінде өлім мен ақыр заманның қорқынышы мен күші ерекше орын алады. Ал «Lacrimosa» бөлімінде хор мейірім мен қайғыны терең әрі жұмсақ үнімен жеткізеді. Хордың қолданылуы драмалық контексте біршама жаңа қырларын ашады, яғни ол тек ән айтушы құрал ретінде емес,

әңгімелеуші ретінде де пайдаланылады. Верди «Реквиемде» қайталанатын хор тақырыптары мен мотивтерді пайдаланады. Бұл мотивтер әр бөлімде жаңғырып, музыкалық байланыс пен тұтастықты қамтамасыз етеді. Хор арқылы әртүрлі сезімдер мен эмоциялар айқын көрінеді, сол арқылы шығарманың құрылымында музыкалық «көпірлер» қалыптасады. Олардың эмоционалды әсері арқылы, бүтін шығарманың үйлесімділігін қалыптастырады.

Хор мен солистердің өзара әрекеті де ерекше орын алады.Верди хормен және жеке орындаушылармен жұмыс істегенде олардың арасындағы тепе-теңдік пен байланысқа ерекше назар аударады. Бұл шығарманың бірегейлігі сол, хор мен солистер бірдей маңызға ие. Мысалы, «Sanctus» немесе «Agnus Dei» бөлімдерінде хор мен солистер бір-бірімен диалог құрып, олардың әрқайсысының жан дүниесін ашуға көмектеседі. Хордың бай дауысы мен солистердің нәзік және терең орындаушылығы арасындағы контраст және «Sanctus» бөлімінде хор біреу емес екеу болғандықтан композицияның эмоциялық қуатын күшейтеді.



2-ші сурет. «Sanctus» Choir I/Choir II

Хордың орыны: Реквиемде хор тек дыбыстық топ емес, маңызды музыкалық «персонаж» ретінде қызмет атқарады. Бұл жерде хор жеке орындаушылармен және оркестрмен біріге отырып, музыкалық даму барысында белгілі бір идеяларды білдіреді. Мысалы, «Confutatis» немесе «Domine Jesu Christe» бөлімдерінде хор коллективті субъекті ретінде көрінеді. Ол барлық адамзаттың жазаға тартылуы мен құтқарылуына байланысты ортақ сезімдерді, қорқыныш пен үмітті білдіреді. Мұнда хор - ұжымдық ой мен сезімнің, біртұтас адамдар қауымының дауысы болып табылады.

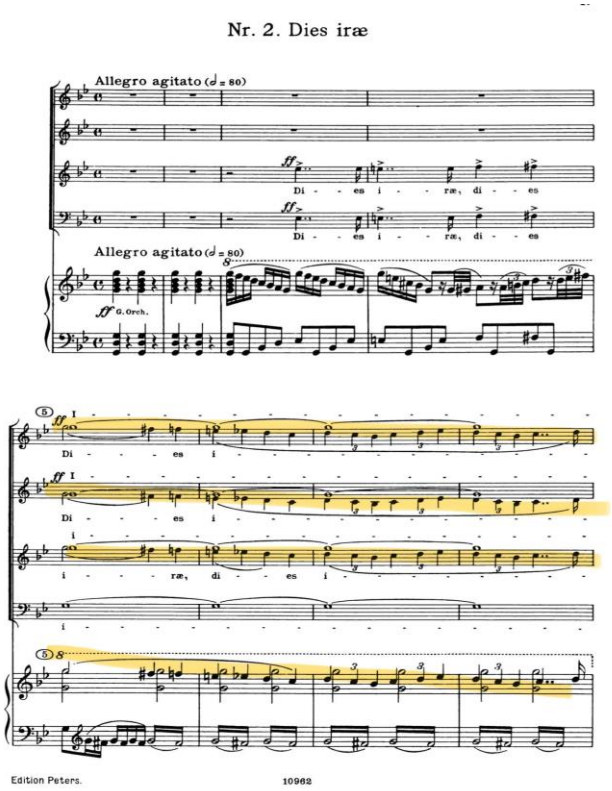
Техникалық ерекшеліктеріне көз салсақ: «Реквием» шығармасының хор партиясы өте күрделі және техникалық жағынан жоғары талаптар қояды. Мұнда

хордан үлкен акустикалық дәлдік пен жоғары орындаушылық шеберлік талап етіледі. Хор орындаушылары тек дәстүрлі хор техникамен ғана емес, сонымен бірге терең музыкалық түсінікпен де сипатталады. Олар Вердидің композициясында әр түрлі динамикалық деңгейлер мен ритмдік күрделіліктерді дәл әрі сенімді түрде орындауы керек. Бұл шығарманың хор бөлігі сондай-ақ, үнемі өзгеріп отыратын эмоциялық жағдайларды көрсетеді: тыныштық пен тыныс алу, қуаныш пен қайғының ауысуы- мұның бәрі хор арқылы айқын сезіледі.Көп дауыстылық және полифония жеке орын алады.Хор құрылымында Верди көп дауыстылық пен полифонияны кеңінен қолданады. Әр дауыстың өзіне тән музыкалық рөлі мен бағыты бар, олар бірге толық үйлесім қалыптастырады. Мысалы, «Sanctus» немесе «Agnus Dei» бөлімдерінде хор полифониялық техникаларды қолдана отырып, әртүрлі музыкалық бағыттар мен гармониялық үйлесімділіктерді құрады. Мұндай құрылымдар орындаушылардан жоғары кәсіби шеберлік пен музыкалық дәлдікті талап етеді.

Музыкалық бейнелер мен эмоциялық әсер: Жалпы алғанда, Вердидің «Реквиемі» хордың эмоционалды қуатын, драмалық әсерін және музыкалық мүмкіндіктерін ашатын туынды болып табылады. Хордың композициядағы орны және оның музыкалық құрылымдағы маңызы оны хоровық өнердің нағыз биік үлгісі етеді. Шығарманың әрбір бөлімінде хордың өзге формалары мен бейнелерін пайдалану арқылы оның драмалық әрі эмоционалды күшін күшейтеді. Әрбір хор эпизоды тыңдаушыларға тек музыкалық әсер беріп қана қоймай, сонымен қатар философиялық тереңдік пен адам өмірінің мәнін түсінуге итермелейді.Әсіресе, «Dies irae» бөлімі тыңдаушыларды өзінің керемет динамикасы мен эмоционалдық күштілігімен баурап алады. Николай Тарустин өз зерттеуінде бұл бөлімді «өлімге деген қорқыныштың музыкалық көрінісі»деп сипаттайды [2].

Реквиемнің маңызы :Вердидің «Реквиемі» – тек шіркеулік музыка ғана емес, әмбебап философиялық туынды. Ол өлім мен өмір, қайғы мен үміт туралы ойлануға мәжбүр етеді. Музыка зерттеушісі Энтони Томасини бұл шығарманы «адамзат рухының өлім алдындағы ерлігі мен қорқынышының симфониясы» деп атайды [3]. Верди операға тән драматизмді пайдалана отырып, жеке дауыс, хор және оркестрдің үйлесімін тамаша шеберлікпен жеткізді. Шығарма әр адамның жүрегіне әсер ететіндіктен, оны діни немесе мәдени шеңбермен шектеу мүмкін емес.

Хор мен оркестрдің интеграциясы: Хор мен оркестрдің өзара әрекеттесуі хор құрылымының маңызды аспектісі болып табылады. Оркестр тек хорға аккомпанемент жасап қоймай, оның дыбыстық кеңістігіне енеді, сол арқылы шығарманың драмалық күшін арттырады. Мысалы, «Dies Irae» бөлімінде оркестр мен хор тығыз байланыста жұмыс істейді, бұл бүкіл музыкалық бөліктің драмалық әлеуетін жоғарылатады. Оркестр мен хордың бірігуі туындының музыкалық динамикасын айқын көрсетеді.



3-ші сурет. «Dies irae» бөлімі

«Реквиемнің» соңғы бөлімінде, «Libera me» (мәңгі тыныштық), хор тыныш әрі жарқын әуенмен үміт пен тыныштықты бейнелейді. Бұл бөлімде хордың нәзік және жеңіл үні тыңдаушыны бейбітшілік пен мәңгілікке шақырады. Мұндағы хордың ролі – шығарманың барлық драмалық күшінен кейін адамның рухани тыныштығына, құтқарылуына деген үміттің жеңуі мен жеңілдік сезімін көрсетеді.

Қорытындылай келсек: Джузеппе Вердидің «Реквиемі» хор өнерінің айқын үлгісі ретінде хормен жұмыс істеудің жаңа деңгейін ашты. Бұл туынды тек техникалық қиындықтарымен ғана емес, сондай-ақ, эмоционалдық және драмалық әсерімен де ерекшеленеді. Верди хорды музыканың орталық элементіне айналдыра отырып, оның мүмкіндіктерін толық пайдаланған. Мұндағы хор – бұл күрделі, терең және көпқырлы бейнелер мен эмоциялар тілі, ол шығарманың мәні мен мағынасын одан әрі тереңдете түседі.

Әдебиеттер тізімі

1. Будден Дж. Верди и его оперы. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 27с.

2. Тарустин Н. «Верди: Музыкальная драматургия и религиозные мотивы. Москва: Наука, 2010. 132 с.

3. Томасини Э. Verdi and the Eternal Questions: Life, Death, and Music. New York: Metropolitan Press, 2012. 265 с.

Советбек Мөлдір Асқарқызы
Сейсенбі Арнұр Еркінқызы
Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университеті
3 курс студенттері

Ғылыми жетекші: Магистр, аға оқытушы
Нурханова Балжан Тастанбекқызы
Қазақстан, Алматы қаласы
moldirsovetbek418@gmail.com
seisenbievaarnur@gmail.com

Таңбалы тас: қазақ даласының көне өркениет іздері

Аңдатпа: Бұл мақалада Қазақ даласының көне өркениеттерінің бір айғағы болып табылатын таңбалы тастар туралы баяндалады. Таңбалы тастар – тас бетіне салынған түрлі белгілер мен суреттер, олар ежелгі халықтардың дүниетанымы мен мәдениетінің маңызды бөлігі ретінде қарастырылады. Қазақ жеріндегі таңбалы тастар әртүрлі кезеңдер мен мәдениеттердің тарихынан сыр шертеді. Мақалада осы тастардың ғылыми мәні, олардың зерттелуі, және мәдени мұра ретінде маңызы туралы сөз болады.

Түйін сөздер: таңбалы тас, ескерткіш, тарих, философия, әдебиет, археология, мәдениет, қола дәуірі.

Қазақ даласындағы таңбалы тастар – ежелгі өркениеттердің мәдени мұрасы, олар тек археологиялық ескерткіш ретінде ғана емес, халықтың рухани әлемі мен дүниетанымын көрсететін маңызды белгі болып табылады. Таңбалы тастарды зерттеу арқылы біз өзіміздің тарихымыз бен мәдениетіміздің терең қабаттарына үңіліп, өткен мен бүгіннің арасындағы байланысты нығайта аламыз. Осы зерттеу нәтижелері қазақ халқының мәдени мұрасын сақтау мен болашақ ұрпаққа жеткізу үшін аса маңызды.

2003 жылы Алматы облысы Жамбыл ауданында «Таңбалы» қорық мұражайы құрылды. «Таңбалы» қорық мұражайында қола дәуірінен бастап бүгінгі күнге дейін сақталып келе жатқан жәдігерлер, жартас суреттері, қола дәуірінің тұрақтары, бейіттері табылды. Қорықта 100 – ден астам әр түрлі уақыттағы ескерткіштер, 13-14 ғасырдың ортасынан 19-20 ғасырларға дейінгі молалар, петроглифтер, құрбандық шалатын орындар, табыну ғимараттарыда бар. Қола дәуірінен бері сақталып келе жатқан жартас суреттері, Таңбалы өзенінің бойынан табылған тұрақтар мен құрбандық шалу орындары Таңбалының тарихы ежелден бері келе жатқанын дәлелдейді. Тарихына байланысты «Таңбалы» қорық мұражайы Орта Азиядағы жартас өнерінен ЮНЕСКО - ның Бүкіләлемдік Мұралар тізіміне алғаш кірген мұражай болды. «Таңбалы» қорық мұражайында тасқа салынған суреттер әлемдік деңгейде танымал, маңызды тарихи жәдігерлердің бірі болып саналады. 1957 жылы Қазақстанның зерттеушілері Таңбалы жартас суреттері туралы ақпарат жинап,

сапалы фотоматериалдар жинап алғаш рет ғылыми айналымға кіргізді. Осы кезден бастап Таңбалы ескерткішіне археологтар, тарихшылар, геологтар, суретші, режиссерлар т.б келіп зерттеп, әртүрлі деректі фильмдер түсірді. Осы жұмыстардың нәтижесінде "Таңбалы" танымал мұражайға айналды.

Таңбалы тастар – негізінен тас бетіне қашалған түрлі белгілер, пішіндер, суреттер және жазулардан тұрады. Олар еліміздің бірнеше аймағында, әсіресе Орталық Қазақстан, Жетісу, Батыс Қазақстан, Шығыс Қазақстан өңірлерінде жиі кездеседі. Бұл тас ескерткіштерінің ең көне үлгілері б.з.д. III мыңжылдыққа дейінгі кезеңдерге жатады. Қазақ даласындағы таңбалы тастардың ішіндегі ең әйгілісі – Шет өзені бойындағы "Таңбалы тас" және "Алтынемел" ұлттық паркіндегі тастар. Таңбалы тастардың көпшілігі әртүрлі мифологиялық, тұрмыстық, шаруашылықтық белгілер мен іздерді қамтиды. Бұл белгілердің басым көпшілігі жануарлар, адамдар, күн, ай және басқа да табиғи құбылыстарды бейнелейді. Көптеген суреттер мен таңбалар көне халықтардың күнделікті өмірін, сенімдерін, табиғатпен байланысын, сондай-ақ сол замандағы қоғамдық құрылым мен әлеуметтік қатынастарды көрсетуі мүмкін. Қазақ даласындағы таңбалы тастар әртүрлі түрлерге бөлінеді. Ең кең тараған түрлері:

сурет 1.

сурет 2.

Көрсетілген фото суреттерде күннің, айдың, жұлдыздардың, сондай-ақ жердің, судың, өсімдіктердің бейнелері кіреді. Бұл таңбалар көбінесе адамдардың табиғатпен тығыз байланысын, оның күштеріне табынуын көрсетеді. Қазақ халқының мәдениетінде таңбалы тастар, әсіресе күннің суреттері мен айдың бейнелері, белгілі бір мәндер мен символикаларды білдіретін маңызды белгілер болып табылады. Бұл таңбалар көбінесе көне дәуірлерден қалған, халықтың дүниетанымын, дінін, және күнтізбесін көрсетуге қызмет еткен.

Күн мен айдың суреттері көбінесе қазақтардың рухани дүниесінде жоғары деңгейде бағаланған символдар болып табылады. Олар адамзаттың өмірі мен табиғаттың айналымына байланысты түсініктерді білдіреді. Мысалы, ***күн*** — жарық пен жылудың көзі, өмірдің символы, ал ***ай*** — уақытты есептеуге арналған, сондай-ақ, айдың толық және жартылай фазалары маусымдық өзгерістер мен ауыл шаруашылығы жұмыстарымен байланыстырылған.

Күннің суреті күнге табынушылықтың белгісі болуы мүмкін, әсіресе көшпенділердің өмірінде. Бұл белгі халықтың табиғатпен, аспан денелерімен байланысын және сол арқылы уақытты, маусымдарды есептеуді білдіреді.

Айдың суреті сондай-ақ халықтың дәстүрлі нанымдары мен дүниетанымын бейнелейтін белгі болып табылады. Ай халық үшін мынадай мағынаға ие: ай — түнгі уақыттың символы, белгісі ретінде қарастырылады. Бұл таңбалар көшпенді қазақ қоғамында жазбаша белгі ретінде қолданылғанымен, олардың терең символикалық мағынасы халықтың мәдениетінде сақталып қалған.

Жануарлар мен аңшылық белгілеріне байланысты жануарлар бейнелері көне халықтардың аңшылықты өмір салтының ажырамас бөлігі болғанын дәлелдейді. Сонымен қатар, бұл бейнелер адамдардың белгілі бір жануарларды қастерлеуін, олармен байланысты діни сенімдерін де көрсетеді. Жануарлар мен аңшылық белгілері қазақ халқының мәдениетінде терең мағынаға ие. Бұл таңбалар көбінесе көшпелі тұрмыс пен табиғатпен тығыз байланысқан. Жануарлар мен аңшылықтың таңбалық суреттері адамның өміріндегі маңызды аспектілерді, табиғатпен үйлесімділікті және көшпенділердің тұрмыс-салтын бейнелейтін символдар болып табылады [1, 15 б]. Сонымен қатар, аңшылық қазақ қоғамында негізгі шаруашылық тәсілдерінің бірі болған, сондықтан аңшылық пен жануарлардың суреттері өмірде маңызды рөл атқарған. Жануарлар мен аңдардың бейнесі көбінесе еркектердің күш-қуатын, батылдығын, табиғатпен үйлесімділікті және рухани жетілуін білдіреді. Аңшылық мәдениеті мен ептілік, байқампаздық және батылдық қасиеттерін көрсету үшін таңбалы тастарда аңдардың бейнесі жиі кездеседі. Жануарлардың белгілері: Қазақтарда таңбалы тастардағы жануарлар көбінесе өздерінің рухани маңыздылығымен қатар, адамның өміріне тікелей әсер ететін жануарларды бейнелейді. Мысалы, жылқы — еркіндіктің, батырлықтың және көшпенді мәдениеттің символы болып табылады, ал арқар, бұғы сияқты аңдар табиғаттың күшті және айбарлы тұлғаларын бейнелейді. Қасқыр - қасқырдың суреттері қазақ мәдениетінде батылдық пен ерліктің, аңшының күшті әрі епті болғанын символдайды. Қасқырлар қауымдастықта күшті топты, серіктестік пен бірлікті білдіреді. Қасқыр бейнесі сонымен қатар жауынгерліктің және көшпенділердің күреске деген дайындықтарын көрсетеді. Түлкі мен тағы басқа аңдар: Түлкі — айлакерлік пен тапқырлықтың белгісі, ол көбінесе адамның өміріндегі әдіс-айла мен ақыл-ойдың символы ретінде суреттеледі. Сонымен қатар, басқа аңдардың бейнесі де адам өмірінде олардың нақты немесе мифологиялық мағынасына байланысты әртүрлі символдарды білдірген. Құстар мен басқа жануарлар: Құстар, әсіресе, қыран мен басқа да аңшы құстар, жоғары мәртебені, билікті және жанұяның қорғаушысының символы болып табылады. Бұл таңбалы тастарды түсіну арқылы қазақ халқының табиғатқа, жануарларға және олардың мінез-құлқына деген құрметін, аңшылық мәдениетінің маңыздылығын көруге болады. Таңбалар көшпенділердің тұрмысында, әлемді танудағы философиялық және рухани көзқарасын бейнелейді.

Таңбалардан басқа да әлеуметтік белгілер мен әдет-ғұрыптарды көрсетуге арналған суреттер кездеседі. Олар адамның әлеуметтік орны, әртүрлі тұқымдас және рулар арасындағы байланыстарды сипаттайтын белгілер болып табылады. Ритуалдық және мифологиялық белгілер: Қолданылған таңбалардың ішінде кейбірі ерекше ритуалдық мәнге ие. Мысалы, қорғандар мен киелі орындарға

жақын орналасқан тас бетінде сызылған белгілер мен суреттер діни сенімдерді, дүниетанымды көрсетеді.

Таңбалы тастардың ғылыми зерттелуі XIX ғасырдың ортасынан басталады. Алғаш рет археологиялық қазбалар кезінде бұл тастар туралы жазба деректер пайда болды. 1940-1950 жылдары Кеңес Одағының археологтары таңбалы тастарды зерттеуге назар аударып, олардың пайда болу мерзімі мен қолданылу аясын анықтауға кірісті. Қазіргі таңда Қазақстанда таңбалы тастардың көпшілігі республикалық және халықаралық деңгейде ғылыми зерттеуге алынған. Бұл тастардың бейнелері мен таңбаларын талдау, әртүрлі тарихи кезеңдерге жатқызу, олардың әлеуметтік мәнін түсіну археология мен этнография саласындағы маңызды ғылыми жұмыс болып табылады. Сонымен қатар, таңбалы тастарды зерттеу арқылы қазақ халқының көне мәдениетіндегі рухани, мифологиялық және әлеуметтік құрылымдар туралы түсініктерімізді байытуға мүмкіндік береді [2, 49-50 б].

Қазіргі таңда таңбалы тастардың көпшілігі уақыт өте келе табиғи және адам әрекеттерінің әсерінен жойылу қаупіне ұшырауда. Олар тек археологиялық ескерткіштер ретінде ғана емес, халықтың мәдени мұрасының бір бөлігі болып табылады. Осы себепті, таңбалы тастарды қорғау және сақтау маңызды мәселелердің біріне айналды. Қазақстанда осы ескерткіштерді зерттеу, қорғау және сақтау мақсатында көптеген ғылыми-зерттеу орталықтары мен ұйымдар жұмыс істейді. Қазіргі уақытта таңбалы тастардың орналасқан жерлерінде қорғау жұмыстарын жүргізу, археологиялық қазбаларды ұйымдастыру және тастарды сақтау үшін заманауи әдістерді қолдану қажеттілігі туындап отыр. Сонымен қатар, таңбалы тастарды сақтау тек археологтардың міндеті ғана емес, жалпы қоғамның да жауапкершілігі болып табылады. Таңбалы тастар – қазақ халқының бай мәдени мұрасының ажырамас бөлігі. Олар көне өркениеттердің іздерін көрсететін, халықтың дүниетанымы мен рухани әлемін бейнелейтін ескерткіштер болып табылады. Таңбалы тастарды зерттеу арқылы біз өз тарихымызды тереңірек түсініп, сол арқылы бүгінгі ұрпаққа өткен дәуірлерден мол мұра қалдыра аламыз. Бұл ескерткіштерді сақтау, қорғау және оларды ғылыми тұрғыдан зерттеу – біздің мәдени міндетіміз әрі болашақ ұрпаққа үлгі боларлық іс болып табылады. Қазақ даласында ең көп кездесетін таңбалы тастар негізінен еліміздің әр түрлі аймақтарында орналасқан. Бұл тастар көбінесе Орталық Қазақстан, Жетісу, Батыс Қазақстан және Шығыс Қазақстан өңірлерінде шоғырланғанын және олар туралы негізгі ақпараттарды төмендегі кестеден біле аламыз.

Таңбалы тастардың ең көп кездесетін орындары:	
1. Орталық Қазақстан (Қарағанды облысы)	Бұл аймақтағы Шет өзенінің бойындағы Таңбалы тас ерекше танымал. Орталық Қазақстандағы таңбалы тастар археологтар мен ғалымдардың назарын аударады. Бұл жерде бірнеше мыңдаған жылдар бұрынғы таңбалар мен суреттер сақталған, олардың ішінде жануарлар, геометриялық өрнектер және мифологиялық белгілер кездеседі.

2. Жетісу өңірі (Алматы облысы)	Алтынемел ұлттық паркі аймағындағы таңбалы тастар үлкен ғылыми қызығушылық тудырады. Бұл жерде «Таңбалы тас» деп аталатын ерекше тарихи ескерткіш бар. Мұнда да көптеген көне таңбалар мен суреттер сақталған, олардың арасында күннің, айдың, жұлдыздардың бейнелері, жануарлар мен адамдардың таңбалары орын алған.
3. Батыс Қазақстан (Атырау, Ақтөбе облыстары)	Батыс Қазақстанның таулы аймақтарында да таңбалы тастар жиі кездеседі. Мысалы, Жайық өзені бойындағы таңбалы тастар мен Маңғыстау аймағындағы тастар да ерекше зерттелген. Бұл жерлерде тастардың бетінде әртүрлі өрнектер мен белгіленген мифологиялық символдар бар.
4. Шығыс Қазақстан (Шығыс Қазақстан облысы)	Бұл өңірде Қатонқарағай және Бақанас сияқты орындарда таңбалы тастар көп кездеседі. Бұл жерлерде көне дәуірлерден қалған таңбалар мен суреттер зерттеушілердің қызығушылығын туғызады. Әсіресе, Қатонқарағай аймағындағы тас беттерінде аңдардың бейнелері мен адам пішіндері кездеседі.
5. Талас аймағы (Жамбыл облысы):	Талас аймағы да көне таңбалы тастарымен белгілі. Бұл жерде әртүрлі тарихи кезеңдерге тән суреттер мен белгілер бар. Мұндай тастар көбінесе тұтас бір қорымдар немесе киелі орындармен байланысты Қазақ даласының әрбір аймағында таңбалы тастардың өз ерекшеліктері бар, бірақ ең көп шоғырланған аймақтар Орталық Қазақстан, Жетісу, Батыс Қазақстан және Шығыс Қазақстан өңірлері болып табылады. Бұл тастар халықтың мәдени мұрасы мен дүниетанымын көрсететін маңызды ескерткіштер болып табылады [3, 80-81 б].

Таңбалы тастар туралы қазақ әдебиетінде белгілі әңгімелер мен аңыздар өте көп. Әдеби тарихи дастандардан, әңгімелерден қазақ халқы үшін бұл жырлардың маңызы ерекше екенін түсінуге болады.

Қазақтың әйгілі «Қыз Жібек» жырында таңбалы тастардың рөлі ерекше. Бұл жырда батырлар мен олардың армандары туралы айтылғанда, көбінесе олар табиғат күштері мен тастардың көмегімен өздерінің ерліктерін көрсетеді. Таңбалы тастар арқылы батырлар жердің қойнауынан күш алатын, сондай-ақ белгілі бір белгілермен табиғаттың құпия сырларын ашатын болған. Сонымен қатар, «Алпамыс батыр» жырында да таңбалы тастардың белгілі бір маңызы бар. Бұл батырда өзінің жауынгерлік жолында ерекше белгілер мен таңбаларға ие. Аңыздарда Алпамыс батыр жер мен аспан арасындағы күштерді, рухани

белгілерді байланыстырып, таңбалы тастар арқылы өз жауынгерлік ісін баяндайды. Таңбалы тастардың болуы қазақтың басқа да батырлар жырларында жиі кездеседі. Батырлар тастар арқылы жердің құпияларын ашып, алға қойған мақсаттарына жеткен деп саналады. Мұндай аңыздарда таңбалы тастар көбінесе күштің, тағдырдың, әруақтардың немесе көмекшілердің символы болып табылады. Қазақ әдебиетіндегі таңбалы тастардың басты философиялық мәні – олар табиғатпен, адам мен әлемнің арасындағы байланыс пен үйлесімділікті білдіреді. Қазақтардың дүниетанымында таңбалы тастар әрбір халықтың тарихын, тұрмысын, рухани мәдениетін бейнелейтін ерекше белгі болып саналады. Әрбір таңба немесе сурет сол қоғамның тұрмыс салты мен діни сенімдерін, дүниетанымын айқындайды.

«Таңбалы тас» қорық-музейіне зерттеу жүргізу барысында адамдардан сауалнама жұмыстары мен «Таңбалы» қорық музейінің ғылыми – зерттеу бөлімінің жетекшісі К.Нурмаксутовпен сұхбат жүргізілді. Адамдар арасында «Таңбалы» қорық-музейі жайлы сауалнама алу барысында, адамдардың 75% - ы қорық туралы естігенін және оған барып көргендерін біле алдық. Ал қалған 25% адамдар қорық туралы мүлдем ақпарат естімегенін білдік. Осы тұрғыда сауалнама барысында туристер де өз ықыластарын білдіріп, сонау көршілес елдерден «Таңбалы» қорық - музейіне келетінімен бөлісті. Ал «Таңбалы» қорық музейінің ғылыми – зерттеу бөлімінің жетекшісі К.Нурмаксутовпен сұхбат барысында біз бөлім басшыларының Таңбалы үшін біраз жұмыстар жүргізіліп жатқанын біле алдық. Оның ішінде, музейге келушілердің санын арттыру үшін түрлі қорыққа саяхаттау жұмыстарын жүргізіп жатырғандармен бөлісті.

Біз «Таңбалы тас» қорық-музейін зерттеп, саралай келе мынандай қорытындыға келдік: қазақ халқының мәдениеті мен әдебиетінде таңбалы тастар маңызды орын алады. Бұл тастар табиғатпен және адамның рухани әлемімен тығыз байланысқан, сонымен қатар қоғамның дүниетанымын, наным-сенімдерін, тарихын бейнелейтін белгі ретінде қызмет еткен. Таңбалы тастардағы символдар мен суреттер әртүрлі мәндерге ие болып, олар халықтың әлемді түсінуіне, табиғаттың күштерімен байланысын көрсетуге, сондай-ақ, рухани және ритуалдық өмірге қатысты ақпарат береді. Қазақ әдебиетінде таңбалы тастар туралы аңыздар мен әңгімелер батырлар жырларында, эпостық шығармаларда, халықтық ертегілерде кеңінен кездеседі. Бұл әңгімелерде таңбалы тастар табиғаттың құпияларын ашатын, күштер мен әруақтармен байланыс орнататын, батырлар мен адамдардың өмірінде маңызды рөл атқаратын символдар ретінде көрінеді. Осы белгілер арқылы қазақ халқы өздерінің рухани құндылықтарын, дүниетанымын және табиғатпен үйлесімділігін білдірген.

«Таңбалы тас» музейінің қызметі Қазақстанның тарихи және мәдени мұрасын сақтау, зерттеу және насихаттауға бағытталған көпқырлы жұмыс болып табылады. Оның қызметі Қазақстанның тарихи-мәдени мұрасына деген қызығушылықты арттырып, ұлттық құндылықтарды бағалау мен қорғауға үлес қосады. Бұл музей тек мәдени ескерткіштерді сақтау орталығы ғана емес, сонымен қатар ғылыми зерттеулер жүргізетін, туристік және экологиялық жобаларды дамытатын және қоғамның мәдени-ағартушылық деңгейін көтеруге

үлес қосатын мекеме ретінде де ерекшеленеді. Оның халықаралық мәртебесі Қазақстанның мәдени мұрасын әлемдік қауымдастыққа таныстыруға мүмкіндік береді. Қазақстанның осындай мәдени байлығын терең зерттеу және сақтау – ұлттық мәдениет пен тарихты қорғаудың маңызды бір бөлігі болып табылады. Сонымен қатар, таңбалы тастар халықтың мәдениетінің, тарихының және болмысын түсінуге бағытталған терең философиялық тұжырымдарды білдіреді.Осылайша, таңбалы тастар қазақтың бай мәдениетінің, мифологиясының және әдебиетінің ажырамас бөлігі болып табылады, олар халықтың тарихын, рухани әлемін және өмірге деген көзқарасын танытатын құнды мәдени мұра болып саналады.

Әдебиеттер тізімі

1. Қалимолдаұлы Р. «Таңбалы» тарихтан сыр шертеді // Атамекен. 2022. №47 (6142). 6-8 б.
2. Қабдолов З. Таңбалы тастар мен дәстүрлі қазақ мәдениеті. Оқу құралы. Алматы: Қазақ университеті, 2018. 97 б.
3. Мұқамбетқали Р. Қазақтың мифологиясы // Молодой ученый. 2020. №2.2 (49.2). 29 б.

Нұрахмет Бұлбұл Нұрғазықызы
Әміржан Елдана Ерболқызы
3-курс студенттері, «6В11102-Мәдени-тыныгу жұмысы» ББББ
Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университеті
Алматы қ., Қазақстан
bulbul.nn05@icloud.com
eldok05@icloud.com

Ғылыми жетекші: магистр аға оқытушы, ***Б.Т. Нұрханова***

Кітап оқу мәдениеті: қазіргі жастар арасында кітап оқуды трендке айналдыру жолдары

Аңдатпа: Мақалада кітап оқудың тұлға дамуына әсері, кітап оқу мәдениетінің маңызы мен оның жастардың интеллектуалдық және рухани өсуіне ықпалы қарастырылады. Цифрлық дәуірде жастарды кітап оқуға тартудың заманауи тәсілдері, әлеуметтік медиа мен инновациялық технологияларды қолдану арқылы оқуды трендке айналдыру жолдары ұсынылады.

Түйін сөздер: кітап оқу, жастар, мәдениет, білім, тренд, цифрлық технологиялар, креативтілік.

Кітап оқу адамның танымдық көкжиегін кеңейтіп, оның рухани дамуына ықпал ететін маңызды құрал болып табылады. Кітаптың білім алуға, сыни ойлау қабілетін дамытуға және эмоционалдық интеллектті байытуға тигізер әсері көптеген ғылыми зерттеулермен дәлелденген. Жастар арасында кітап оқуды күнделікті әдетке айналдыру олардың интеллигентті және жан-жақты тұлға ретінде қалыптасуына ықпал етеді.

Кітап оқу мәдениеті – бұл адамның кітапты таңдай білу, оны мұқият талдап оқу, мәтіндегі ойларды терең түсіну, алынған білімді өмірде қолдану сияқты дағдыларын қамтитын күрделі үрдіс. Алайда, заманауи технологиялар мен цифрлық медиа құралдарының кең таралуы жастардың назарын аударып, кітап оқуға деген қызығушылықты төмендетуде. Бұл мәселе қоғамның прогрессивті дамуына кері әсерін тигізуі мүмкін.

Сондықтан, жастар арасында кітап оқу мәдениетін жандандыру үшін жаңа әдіс-тәсілдер қажет. Оларға цифрлық және инновациялық технологияларды қолдану, әлеуметтік платформаларда пайдалы контенттер жариялау, кітап авторларымен кездесулер ұйымдастыру, кітап жәрмеңкелері мен әдеби фестивальдар өткізу, пікір алмасу клубтарын құру және электронды және аудиокітаптарға қолжетімділікті арттыру жатады. Осындай тәсілдер арқылы кітап оқуды жастар арасында трендке айналдырып, олардың интеллектуалдық және рухани әлеуетін арттыруға болады.

Бұл мақалада жастар арасында кітап оқу мәдениетін жандандырудың заманауи әдістері және олардың қоғамның прогрессивті дамуына тигізер әсері талқыланады.

«Кітап маған тақтан да қымбат», - деп көрсеткен Шекспир. Бұл сөзден түйер ойымыз, адамға жан азығы, рухани байлығы бола білген – кітап. Сол себепті оның орны тақтан да жоғары. "Наданмен қас болғанша, кітаппен дос бол", - дейді Баус. Кітап - сенің асып-таспайтын досың. Себебі кітаппен дос болған адамның ой-өрісі кең, сөз мәдениеті жоғары, саналы, жан-жақты болып тәрбиеленері сөзсіз. Білімнің көзін ашып, ең алғаш ғылым саласын танытқан, оқытып-үйреткен - кітап. Кітап адамға рухани азық» [1, 3 б.].

«Әлішер Рахат, жазушы: Кітап оқуды трендке айналдыру арқылы жандандыруға болады деп ойлаймын. Меніңше, дәл қазіргі уақыт мәдениеттің өркендейтін кезі. Өйткені әлемде үлкен өзгерістер болып жатыр және ол жалғаса беретін түрі бар. Тарихты еске түсірер болсақ, осындай заманда адамдардың өнерге деген құштарлығы күшейеді және мәдениет қарыштап дамиды. Ал енді сұраққа келер болсақ, қазір көп кісі «қалай байысам, қалай отбасыммен бақытты болсам, өз орнымды қайдан тапсам» деген мәселеге ден қоя бастады. Блогер, психолог, коуч-консультант көбейді, демек сұраныс бар. Трендте солар. Күндердің күнінде әр нәрседен үміт еткен адамдар өнерден, әсіресе әдебиеттен өз сұрақтарына жауап табады деп сенемін. Бәлкім, сол кезде трендке айналар. Оны бұқаралық мәдениетке айналдыруға шын мәнісінде еш кедергі жоқ. Тек шығармалар аз. Сапалы шығармалар аз. Бұқаралық әдебиетке лайық шығармалар жетіспейді. Әдебиетте жүрген көптеген автор үлкен өнер тұрғысынан жазуға, академиялық деңгейде мойындалуға тырысады» [2, 1 б.].

Жастар арасында кітап оқудың маңыздылығын анықтау машсатында 18-25 жас аралығындағы студенттер арасында сауалнама жүргіздік. Бұл сауалнама «Кітап оқу мәдениеті» тақырыбында, қазіргі жастар арасында кітап оқуды трендке айналдыру жолдарын анықтауға бағытталған. Негізгі мақсат – жастардың кітап оқуға деген қызығушылықтарын, әдеттерін және кедергілерін зерттеу. Сауалнаманың нәтижелері: Кітап оқу жиілігі: Кітапты аптасына 1-2 рет оқимын: 40%, Кітапты айына 1-2 рет оқимын: 25%, Кітапты мүлдем оқымаймын: 15%, Күнделікті оқимын: 20%. Кітап жанрлары бойынша нәтижелер: Фантастика: 30%, Деректі әдебиет: 25%, Классикалық әдебиет: 20%, Сөздік және оқу әдебиеті: 15%, Басқа: 10%. Оқу кедергілері: Уақыт тапшылығы: 50%, Қызығушылықтың болмауы: 30%, Кітаптардың қолжетімсіздігі: 15%, Басқа себептер: 5%.

Сауалнама нәтижелері арқылы жастардың кітап оқуға деген көзқарастары мен қызығушылықтарын анықтап, нақты стратегияларды әзірлеуге мүмкіндік береді. Бұл ақпаратты кітапханалар, білім беру мекемелері және мәдени ұйымдар жастарға бағытталған бағдарламалар мен іс-шараларды жоспарлау үшін пайдалана алады. Нәтижелер қоғам мен мәдениетке әсер етіп, кітап оқу мәдениетін дамытуға көмектеседі.

Жастардың кітапқа деген қызығушылығын арттыру үшін заманауи әдістер мен шығармашылық тәсілдер қажет. «Қазіргі уақытта цифрлық технологиялар мен әлеуметтік медианың ықпалы зор болғандықтан, осы құралдарды тиімді пайдалана отырып, кітап оқуды насихаттау үлкен маңызға ие. Кітапқа қызығушылықты оятудың бірнеше жолы бар:

Жастардың көп уақыты әлеуметтік желілерде өтетінін ескерсек, осы платформаларды кітап оқуды дәріптеуге арналған кеңістікке айналдыруға болады. Мысалы, кітапқа шолу жасау, оқылған кітаптар туралы бейнебаяндар түсіру, кітап марафондары ұйымдастыру – бұл жастарды кітаппен жақынырақ таныстырудың бір тәсілі. Instagram, TikTok, YouTube сияқты танымал платформаларда кітап блогерлерінің саны өсіп келеді. Олар өздерінің әсерлі пікірлері арқылы көптеген жастарды кітап оқуға қызықтыра алады.

Кітапханаларды жастар үшін тартымды, қызықты орындарға айналдыру маңызды. Классикалық кітапхана форматын заманауи мәдени орталықтарға айналдырып, кітапханаларда түрлі іс-шаралар (поэзия кештері, авторлармен кездесулер, кітап алмасу шаралары) өткізу – кітапқа қызығушылықты арттыратын тамаша тәсілдердің бірі. Бұл шаралар жастардың кітапханаға келуіне ынталандырып, оқуға деген қызығушылығын арттырады.

Кітап оқу процесін ойын форматына көшіру арқылы жастардың қызығушылығын арттыруға болады. Бұл бағытта түрлі байқаулар, викториналар, «оқырман марафондары» сияқты шаралар ұйымдастырылып, жеңімпаздарға ынталандыру сыйлықтарын беру – жастар арасында кітап оқуды трендке айналдырудың тиімді жолдарының бірі. Ойын арқылы жастар кітапты жеңіл әрі қызықты түрде қабылдай алады.

Жас жазушыларды қолдау арқылы олардың шығармаларын кеңінен насихаттап, жастарға жақын, заманауи тақырыптарда жазылған кітаптарды оқуға мүмкіндік жасау қажет. Жас авторлардың кітаптары жастар үшін қолжетімді әрі

тартымды бола алады, өйткені олар заманауи мәселелерді көтеріп, жастардың өміріне жақын тақырыптарды қозғайды.

Жастарға кітап оқудың артықшылықтарын көрсету де маңызды. Оқудың есте сақтау қабілетін жақсарту, сыни ойлау қабілетін дамыту, эмоциялық интеллектіні жетілдіру сияқты пайдалы жақтарын түсіндіру арқылы кітап оқудың құндылығын көрсетуге болады. Бұл ретте атақты адамдардың, танымал блогерлердің кітапқа деген көзқарасы үлкен әсер ете алады.

Қазіргі жастардың мобильді құрылғыларға бейімделгенін ескере отырып, электронды және аудиокітаптарды кеңінен насихаттау қажет. Бұл форматтар оқуға уақыт тапшы болған жағдайларда да кітап оқуға мүмкіндік береді. Әсіресе, аудиокітаптар спортпен айналысқанда, жолда жүргенде немесе бос уақытында тыңдауға қолайлы.

Осы және басқа да әдістер жастар арасында кітап оқуды сәнді әрі пайдалы әрекетке айналдыра алады. Кітап оқу мәдениетін қайта жаңғырту үшін заман талабына сай тәсілдерді пайдаланып, жастардың кітапқа деген қызығушылығын арттыру маңызды.

«Кітап оқу адамның дүниетанымын кеңейтетіні сөзсіз. Жоғарыда айтқан мәселелердің дені жастардың кітапқа деген қызығушылығы туралы болды. Жастар кітап оқымайды деп кесіп айтуға болмайды, бұл қате пікір. Алайда кітап оқу мәселесінде қатарластарының кітап таңдау талғамы мүлдем бөлек. Олар көбінесе өмірге құштарлықты арттыратын, өмірдің мәнін түсіндіретін мотивациялық кітаптарға ден қояды. Ал менімен пікірлестердің әдеби, философиялық кітаптарға деген «махаббаты» бөлек. Бірақ та мотивациялық кітаптарды құптайтын жандардың саны едәуір көбірек. Тіпті, кітап дүкендерінің төрінде аты белгілі-белгісіз жазушылардың осы бағыттағы кітаптары тұрады. Ал саналы жан иесінің талғамын тереңдететін, ой-санасын өсіретін жауһар туындылар аядай ғана бұрышта «жетімсіреп» тұрғанын көрдік. Бұл, әрине, кітап дүкендерінің оқырман сұранысына сай жұмыс істеп жатқандығының көрінісі. Алайда мына алмағайып заманда көркем әдебиет пен іскерлік әдебиеттің орнын ауыстырып алмасақ игі еді. Арзан мен маржанның, жауһар мен жылтырақтың парқын білсек керек-ті. Сонда ғана оқырманның талғамы мен таңдауыма селкеу түспей, кітапқа деген махаббатымыз мәңгі сөнбейді» [3, 4 б.].

Жастар арасында кітап оқу мәдениетін жандандыру – қоғамның рухани және мәдени дамуы үшін маңызды міндет. Заманауи технологиялар мен әлеуметтік желілердің ықпалы үлкен болса да, бұл құралдарды тиімді пайдаланып, кітап оқуды трендке айналдыруға болады. Әлеуметтік платформалар арқылы кітапты насихаттау, кітапханаларды тартымды мәдени орталықтарға айналдыру, ойын форматындағы шаралар ұйымдастыру және жас авторларды қолдау – жастардың кітапқа деген қызығушылығын арттырудың негізгі жолдары болып табылады.

Лев Толстойдың «Жақсы кітап оқу – ақылды адаммен сырласқанмен бірдей» деген тұжырымы кітаптың адамның интеллектуалдық және рухани дамуына әсерін ғылыми тұрғыда түсінуге мүмкіндік береді. Бұл ойға сәйкес, кітап оқу тек бос уақытты тиімді пайдалану ғана емес, сонымен қатар танымдық

және шығармашылық қабілеттерді жетілдірудің маңызды құралы болып табылады.

Зерттеулер көрсеткендей, кітап оқу адамның когнитивтік функцияларын жақсартып, аналитикалық және сыни ойлау қабілеттерін дамытады. Сонымен қатар, кітаптағы идеялар мен кейіпкерлердің тәжірибесі арқылы оқырман эмоционалдық интеллектті қалыптастырып, түрлі өмірлік жағдайларды түсінуге мүмкіндік алады. Осылайша, кітап оқу адамға ақылмен, идеялармен және көреген ойлармен «сырласуға» жол ашады, бұл оның жеке тұлға ретінде өсуіне ықпал етеді.

Жастарды тәрбиелеуде және оларды зиянды әрекеттерден сақтандыруда кітап оқудың рөлі ерекше. Ғылыми деректерге сәйкес, жастардың оқу мәдениетін арттыру – қоғамның интеллектуалдық және рухани деңгейін көтерудің маңызды қадамы. Сондықтан, заманауи білім беру бағдарламалары арқылы кітап оқудың құндылығын жастарға тиімді түрде жеткізу – қоғамның тұрақты дамуының кепілі болып табылады. Бұл үрдісті трендке айналдыру бүгінгі қоғамның алға қойған басты мақсаттарының бірі болуы тиіс.

Әдебиеттер тізімі

1. Қазіргі жастар: кітап оқу мәдениеті [Электронды ресурс]: Әдеби портал. Қолжетімділік режимі: https://adebiportal.kz/kz/news/view/qazirgi-zastar-kitap-oqu-madenieti__23979
2. Кітап оқу – мәдениет кілті [Электронды ресурс]: Айқын газеті. Қолжетімділік режимі: https://aikyn.kz/234740/kitap-oku-medeniet-kilti
3. Кітап оқуды қалай трендке айналдырамыз? [Электронды ресурс]: Құлан таңы газеті. Қолжетімділік режимі: https://qulantany.kz/archives/7667

Темір Жансая Тайырқызы
Құрманғазы атындағы ҚҰК
2 курс магистранты
Алматы, Қазақстан
zhansaa2606@gmail.com

Жетіген және Әзірбайжан көп ішекті аспаптары: дәстүрлер мен репертуар тоғысуы

Аннотация. Бұл мақалада қазақтың жетіген аспабы мен әзірбайжанның көп ішекті аспаптары орындаушылық ерекшеліктері тұрғысынан салыстырылып, олардың тарихи және мәдени байланыстары қарастырылады. Жетіген мен ятуган аспаптарының ортақ тарихи түп-тамыры мен дыбыстық ұқсастықтары талданады. Жетігеннің XX ғасырда қайта жаңғыртылғаны

және қазіргі ұлттық музыкалық мәдениеттегі орны айқындалса, ятуган аспабының қайта даму кезеңі басталып келе жатқаны атап өтіледі.

Ятуган аспабында қазақтың жетіген репертуарынан Нұрғиса Тілендиевтің "Аққу" күйін орындау тәжірибесі аспаптардың өзара ықпалдасу мүмкіндігін көрсетті. Сонымен қатар, канун аспабының ерекше техникалық және орындаушылық ерекшеліктері сипатталып, оның репертуары мен жетігенге бейімделу мүмкіндіктері талқыланады.

Бұл зерттеу аспаптық музыкалық дәстүрлердің ортақтығы мен өзара ықпалдастығын айқындап, түркі халықтарының музыкалық мұрасын тереңірек түсінуге үлес қосады.

Кілт сөздер. Жетіген, ятуган, канун, чанг, көп ішекті аспаптар, репертуар.

Әрбір халықтың ғасырлар қойнауынан келе жатқан, оның тарихи кезеңдерімен және мәдени дамуымен тығыз байланыста қалыптасқан рухани құндылықтары бар. Бұл құндылықтар халықтың дүниетанымы мен өмір салтын бейнелеп, ұрпақтан-ұрпаққа мұра болып сақталып келеді. Осындай ұлттық мұралардың маңызды бөлігінің бірі – музыкалық аспаптар. Әлем халықтарының барлығында дерлік ұлттық музыкалық аспаптар елдің мәдениетімен бірге дамып, оның қуанышы мен қайғысын бейнелеп, тарихи оқиғаларды жеткізу құралына айналған.

Қазақтың ұлттық музыкалық аспаптарының қатарына домбыра, қобыз, сыбызғы, саз сырнай және жетіген сияқты аспаптар жатады. Бұл аспаптар қазақ халқының тарихи жолын, мәдениетін, табиғатпен үндестігін және адам жанының нәзік қырларын бейнелейді.

Қазақ халқының музыкалық аспаптары олардың қолданылу ерекшеліктерімен, жасалу техникасымен және мәдениеттегі рөлімен ұлттың тұтас болмысын айқындап, оның дүниежүзілік мәдениетке қосқан үлесін көрсетеді. Бұл аспаптар тек өткеннің белгісі ғана емес, сонымен бірге заманауи музыкада да ерекше орынға ие, ұлттық өнерді қайта жаңғырту мен сақтаудың маңызды құралына айналуда.

Музыкалық аспаптар – әр халықтың мәдениетінің ажырамас бөлігі және оның тарихи дамуының бірегей көрсеткіші. Олар дыбысталуы, орындау әдісі, құрылысы, диапазоны және басқа да сипаттамалары арқылы ерекшеленеді. Әрбір аспап белгілі бір халықтың дүниетанымын, эстетикалық құндылықтарын және өмір салтын бейнелейді. Қазақ халқының ұлттық музыкалық мұрасының бірегей элементі, көп ішекті музыкалық аспап саналатын – жетіген.

Жетіген аспабының тарихы тереңде жатыр. Оның түп-тамыры түркілік дәуірден бастау алады, бірақ бірнеше ғасыр бойы қолданылмай, ұмыт қалған кезеңдер де орын алды. XX ғасырдың екінші жартысынан бастап жетігенді зерттеу мен жаңғырту жұмыстары қолға алынып, қазіргі уақытта ол қазақтың дәстүрлі орындаушылық тәжірибесінде маңызды орынға ие. Бұл аспаптың ерекше дыбысталуы оның табиғаттың сұлулығын, адамның ішкі толғаныстары мен жан дүниесін нәзік жеткізу мүмкіндігін береді.

Жетігенді орындау әдістері мен дыбысталуы оның құрылымдық ерекшеліктерімен тығыз байланысты. Аспаптың әрбір ішегі белгілі бір дыбысты береді, орындаушы ішектерді саусақтарымен ілу арқылы ойнайды. Оның репертуары дәстүрлі күй, әндерден бастап, заманауи музыкалық шығармалар мен аспапқа арнайы жазылған туындыларға дейін кеңейіп келеді.

Қазақтың жетігені сияқты, басқа халықтарда да ұлттық мәдениеттің маңызды элементіне айналған көп ішекті аспаптар бар. Мысалы: хакастың чатхан, туваның ятаган, жапонның кото, корейдің каягым, әзербайжанның канун аспабы және т.б. Бұл аспаптардың ортақ ерекшелігі – көп ішектілік, бірақ олардың дыбысталуы, орындаушылық техникасы, репертуары және даму жолы әртүрлі. Кейбір халықтарда бұл аспаптар жоғары деңгейде дамып, ұлттық және кәсіби музыканың маңызды бөлігіне айналды, ал басқа халықтарда олар ұзақ уақыт ұмыт қалды [1,3].

Осы тұста көршілес Әзірбайжан халқының көпішекті музыкалық аспаптарына тоқталсақ. Әзірбайжан халқының музыкалық мәдениетінде көп ішекті музыкалық аспаптар ерекше орын алады. Бұл аспаптар халықтың ғасырлар бойы қалыптасқан әуендерін жеткізудің негізгі құралдарының бірі болған. Әзірбайжан халқының көп ішекті аспаптары, әсіресе классикалық және халықтық музыкада кеңінен қолданылып, ұлттық музыка дәстүрінің тереңдігін көрсетеді.

Әзірбайжан халқының көп ішекті музыкалық аспаптары:

Аспап атауы	**Канун**	**Чанг**	**Ятуган**
	Әзірбайжанның ең танымал көп ішекті музыкалық аспабы.	Қазіргі уақытта сирек кездесетін, бірақ Әзірбайжанның бай музыкалық тарихының бір бөлігі болып табылатын көп ішекті аспап.	Көне түркі ішекті аспабы. Орта ғасырларда Әзірбайжанда қолданылғанымен, қазіргі уақытта ұмыт қалған.
Құрылымы	Канунда 72-75 ішек болады, олар үш-үштен топтасқан. Аспаптың беткі бөлігі трапеция тәрізді, ал ішектер ағаш негізге бекітілген. Ішектер көбіне металл немесе синтетикалық материалдардан жасалады [2].	Чанг трапеция пішінді ағаш негізден және әртүрлі ұзындықтағы бірнеше ішектерден тұрады. Бұл аспаптың дыбысы нәзік әрі ерекше.	Ятуган 17-20 ішектен тұратын, қорапша тәріздес ағаш [3, 29]. Ұмыт болып кетуіне байланысты қазір қайта жасалынып жатқандықтан, бір жүйеге келтіріліп, дамытылмаған.
Орындау техникасы	Канун арнайы медиаторлармен шертеді, олар саусақтарға тағылып, дыбыстың нақтылығын қамтамасыз етеді. Әуен шертпелі техниканың нәзік қозғалыстары арқылы орындалады.	Орындау техникасы канунға ұқсас.	Салыстырмалы қарағанда, ятуган аспабының ішектері кануннан өзгеше болуына байланысты саусақтармен іліп орындалады.

Репертуары	Канун көбінесе мугам жүйесіне негізделген классикалық музыкада қолданылады. Сонымен қатар, халықтық әндер мен аспаптық шығармаларды сүйемелдеуде де кеңінен қолданылады.	Чанг көбінесе мерекелік шараларда және халықтық композицияларда қолданылған.	Аспаптың өзінің репертуары сақталмаған. Әбділқадір Марағанидің еңбектерінде кездескен аспаптың өзіндік репертуары деп 1-2 шығарма сақталған. Аспап орындаушылық тәжірибеде қолданылмайды.

Қазақтың жетіген аспабын Әзірбайжанның көп ішекті аспаптарымен орындаушылық тұрғыдан салыстырғанда, ең жақын аспап ретінде ятуганды атап өтуге болады. Бұл аспаптардың ортақ түп-тамыры олардың тарихи бірлігі мен түркі халықтарының мәдени байланыстарын көрсетеді. Мәселен, қазақтарда – жетіген, хакастарда – чатхан, тувалықтарда – чадаган, ал әзірбайжандарда – ятуган сияқты аспаптар қалыптасқан.

Жетіген этнограф Болат Сарыбаевтың бастамасымен қайта жаңғыртылып, оның дамуына бірнеше тұлғалар айрықша үлес қосты. Қазіргі уақытта жетіген ұлттық музыкалық аспаптар қатарында лайықты орын алып, халықтың ықыласына бөленіп отыр. Ал ятуган аспабы болса, ұзақ уақыт бойы ұмыт болғанымен, қазіргі кезеңде қайта жаңғыртылу үстінде. Бұл үрдіс аспаптың түркі халықтарының музыкалық мұрасындағы орнын айқындауға ықпал етеді деп күтілуде.

Ятуган аспабының репертуары әлі толық қалыптаспаған, қазіргі уақытта көне дәуірден жеткен екі туынды ғана белгілі. Бұл шығармалар туралы алғашқы деректер ортағасырлық музыка зерттеушісі Абд аль-Кадир аль-Марагидің еңбектерінде кездеседі. Зерттеу аясында ятуган аспабында қазақтың жетіген репертуарынан Нұрғиса Тілендиевтің әйгілі "Аққу" күйін орындау тәжірибесі жүргізілді. Бұл тәжірибеде жетігеннің төменгі бөлігіндегі диатоникалық және хакас бұрауы қолданылды. Ятуганда хакас бұрауы болмағандықтан, жоғары ішектер осы бұрауға келтірілді.

Аспаптың әлі толық жасалмағандығынан техникалық қиындықтар байқалды: құлақ күйінің тұрақсыздығы, ішектердің жұмсақтығы, дыбысының жеткіліксіздігі және ағаш құлақтарының кері бұралуы сияқты мәселелер болды. Соған қарамастан, жетіген репертуарын ятуганда орындаудың мүмкіндігі дәлелденді. "Аққу" күйі нәзік те сыршыл табиғатымен ятуган аспабында ерекше үйлесім тауып, Әзірбайжан халқының музыкалық мәдениетіне жаңа бояу қосты. Бұл тәжірибе екі халықтың аспаптық музыкалық дәстүрлерінің ортақтығы мен ықпалдасу мүмкіндіктерін айқындады.

Әзірбайжанның канун аспабының ұлттық музыкалық мәдениеттегі орны ерекше. Оның хроматикалық дыбыстар шығару мүмкіндігі мен саусаққа жүзік арқылы бекітілген плектормен орындалуы сияқты ерекшеліктері аспапты айрықша етеді. Канун аспабына арналған оқулықтар мен жинақтардың молдығы оның репертуарлық қорының байлығын көрсетеді. Әсіресе, мугамдар мен арнайы жазылған шығармалар оның көркемдік әлеуетін арттырады.

Канун мен жетігеннің орындаушылық ерекшеліктері әртүрлі болғанымен, кейбір шығармаларды жетігенге бейімдеу мүмкін. Мәселен, Фикрет Амировтың «Quşlar», «Məktəblilər mahnısı», «Baharimsan» және Узеир Гаджибековтың «Gülçöhrənin naləsi» сияқты туындылары жетігенде еркін орындауға болады.

Қорыта айтқанда, ятуган мен жетіген арасындағы ортақтық, сондай-ақ канун аспабының ұлттық музыкалық мұрадағы орны аспаптарды зерттеу мен олардың репертуарларын дамытудағы маңыздылығын көрсетеді.

Ятуган	*Канун*

Бүгінгі таңда жетігеннің орындаушылық мүмкіндіктері тек дәстүрлі музыкамен шектелмейді. Қазіргі заманғы композиторлар аспаптың дыбыстық ерекшеліктерін зерттеп, оны жаңа музыкалық жанрларға бейімдеуге тырысуда. Бұл жетігеннің заманауи оркестрлер мен ансамбльдерде қолданылуына жол ашты. Сонымен қатар, аспапты насихаттау арқылы ұлттық музыканы халықаралық деңгейде танымал ету мүмкіндігі туындады.

Көп ішекті аспаптар – тек музыкалық аспап ғана емес, сонымен қатар халықтың рухани өмірінің көрінісі. Олардың құрылымы мен дыбысталуы сол халықтың табиғатпен, өмірмен байланысын, оның эстетикалық және этикалық құндылықтарын көрсетеді. Қазақтың жетігені мен оған ұқсас басқа халықтардың аспаптары – музыкалық мұраның сақталуы мен ұрпақтан-ұрпаққа берілуінің айқын дәлелі.

Қорыта айтқанда, көп ішекті аспаптар мәдениетаралық байланысты зерттеудің және музыкалық дәстүрлерді сақтау мен жаңғыртудың маңызды нысаны болып табылады. Жетігеннің қайта жаңғыруы мен дамуы ұлттық өнердің болашағы үшін маңызды қадамдардың бірі. Аспаптың мүмкіндіктерін одан әрі дамыту арқылы қазақ музыкалық мәдениетінің әлемдік аренада танымалдығын арттыруға үлес қосуға болады.

Әдебиеттер тізімі

1. Жақыпбек Н. Жетіген үйрену мектебі. Алматы, 2011. 210 б.
2. Алиева Т. Школа кануна. Баку, 2014. 197 б.
3. Абдуллаева С. Народные музыкальные инструменты Азербайджана. Баку, 2002. 454 б.

Сандешова Арайлым Есетовна
Қазақ ұлттық өнер университеті
«Дәстүрлі жыр» мамандығы
1 курс магистранты
Астана қаласы
Araia205@gmail.com

Маңғыстау дәстүрлі музыкасының рухани негізі: рулық жүйе және дәстүрлі өкілдердің әмбебаптығы

Аңдатпа: Мақалада Маңғыстау өңірінің дәстүрлі музыкасының рухани негізінің маңызды аспектілері – шежіре, рулық жүйе және дәстүрлі өкілдердің әмбебаптығы қарастырылған. Өңірдің «Адайдың бес жүйрігі», «Адайдың жеті қайқысы», «Адай күйлері» сияқты әйгілі дарын иелерінен құрылған шығармашылық топтары мен күй мұрасының жиынтық атауы бір атадан тараған әулетті таратуға негізделген ата-тек шежіресі мен қандас-туысқандықтан да бұрын мүдделестікті мазмұндық-ақпараттықты арқау еткен ру-тайпа шежіресі арқылы сараланады (зерттеуші, ғалым-этнограф А.Сейдімбектің еңбегі бойынша). Ата-тек шежіресі туыстық және рулық жағынан сәйкестендіру ғана емес, ол – әлеуметтік мәртебе мен беделін айқындайтын ұрпақтан-ұрпаққа жалғасып келе жатқан рухани қағида.

Мақалада, дәстүрлі қоғамның ауызекі-кәсіби өнер тұлғаларының өмірлік салты мен шығармашылығы жоғары бағаланып, ерекше құрметке ие болған «Сегіз қырлы, бір сырлы» атанған кәсіби өкілдердің шығармашылық қызметінің әмбебаптылығы деректердегі ақпарат арқылы көрсетілген. Әсіресе, «Адайдың жеті қайқы» мүшелерінің шығармашылық қызметтерінің санқырлылығы (ақындығы мен жыршылығы, әншілігі мен күйшілігі) айқындалып көрсетілген.

Кілттік сөздер: Маңғыстау өңірі, дәстүрлі музыка, шежіре, рулық жүйе, әмбебаптық, Адай руы, рухани мұра.

Қазақ халқының тарихындағы *рулық жүйе* мыңжылдықтардан келе жатқан дәстүрлі этникалық құрылымының бір бөлігі. Рулық жүйе туыстық байланыстарды сақтап, ұлттық болмыстың құндылықтарын ұрпақтан-ұрпаққа жеткізуді қамтамасыз ету жолы болып табылады. Ал оның негізі шежіреден басталады. *Шежіре* – қандайда бір рудың немесе тайпаның, ұлттың шығу

тарихы. ***Белгілі зерттеуші–ғалым, этнограф Ақселеу Сейдімбек*** өзінің ***«Қазақтың ауызша тарихы»*** атты шежірелік деректерді пайымдау еңбегінде шежіренің төл ерекшелігін, оған әдеби шығармашылықтың оқшау сипаттағы үлгісі ретінде қарау керек екендігін айта отырып *«... қазақ шежіресі кімнің кімнен өрбігенін білдіретін есімдер тізбегі ғана емес, алдымен сол адамдардың мың-сан тіршілік-тынысы туралы айтылатын тарихи ақпарат тұрғысында ден қойдырады»*, – деп ойын тұжырымдайды [6, 13].

Қазақтың шежірешілдік дәстүрі: ***ата-тек шежіресі*** және ***ру-тайпа шежіресі*** болып екіге бөлінеді (Ақселеу Сейдімбек бойынша). Сөзсіз, шежіре түзудің бұл екі түрінде өзіне тән айырмашылықтар кездеседі. Оның ара жігін Ақселеу ағамыз осылай нақты түсіндіріп кетеді: *«Ата-тек шежіресі – бір кіндіктен өрбіген ұрпақты, яғни, бір атадан тараған әулетті таратуға арналса, ру-тайпа шежіресі қандас-туысқандықтан да бұрын мүдделестікті мазмұндық-ақпараттықты арқау етеді»* [6, 19]. Осыған орай мақала аясында сөз қозғағалы отырған шежіре де осы ру-тайпа шежіресінен өрбиді.

Маңғыстау өңірінің түгелдей дерлік кіші жүздің құрамындағы он екі ата Байұлының ішіндегі ***Адай руы*** екені бәріне мәлім. Бұл өңірден шыққан би-батырлар, ақын-жыраулар мен әнші-күйшілердің біразы Адай руынан тараған. Олардың қатарында әйгілі билер – *Иса Тіленбайұлы* мен *Алшын Меңдалыұлы*, жыраулар – *Қалнияз Шопықұлы* мен *Сүгір Бегендікұлы* және *күйші Есір Айшуақұлы* және т.б. тұлғалар. «Қазақ руға, тайпаға, жүзге бөлінбейді, қазақ сол ру, тайпа, жүздерден құралады» [2] демекші, халқымызда ру атын иемденуден артық атақ, мадақ, абырой болмаған. Өткен заманымызда болыс пен билер, ақын-жыраулар жиналған ортада шежіре әңгімелер көбірек айтылған [1]. Адай руы туралы көптеген атақты ақын-жыраулар өз шығармаларында жырлаған. ***Қашаған ақынның «Адай тегі» дастанында*** Адай руының тарихы, ерлігі мен елге қосқан үлесі кеңінен бейнеленген, ал ***Мұрат Мөңкеұлының «Үш қиян» толғауында*** Адайлардың көшпелі өмірі, азаттыққа ұмтылысы көрініс табады. Адай руы туралы жазылған жыр-толғаулар қазақ ауыз әдебиетінде тек ру тарихын ғана емес, *ел бірлігін және рухани құндылықтарды насихаттайтын мұра* болып саналады.

Адай руынан шыққан әйгілі дарын иелерінен тұратын шығармашылық топтар мен күй мұралырының жиынтық атауын келесі тізбек құрайды:

1. **«Адайдың бес жүйрігі»** – эпикалық дәстүрдің белді ақын-жыраулар шоғыры.
2. **«Адайдың жеті қайқысы»** – кәсіби ән дәстүрі өкілдерінен құрылған, ақын-әнші әрі халық композиторлары.
3. **«Адай күйлері»** – Маңғыстау күйшілік мектебінің классикалық «Алтын ғасыр» (XIX ғ.) өкілдерінің күй мұраларын белгілейтін жалпылама атау.

«Адайдың бес жүйрігі». XIX ғасырда өмір сүрген, ауыздары дуалы, Ноғайлы дәуірінің батырларын суреттейтін «Қырымның қырық батыры» жырларын жырлаған ақын-жыраулар: *Абыл Тілеуұлы*, *Нұрым Шыршығұлұлы*, *Қашаған Күржіманұлы*, *Ақтан Керейұлы* және *Аралбай Оңғарбекұлы*.

Абыл ақын. Маңғыстау түбегіндегі Бозашы мекенінде дүниеге келген. *Тегі: Адай руының Жары, оның ішінде Тоқтамыс-Табай.* Абыл ақын жайлы бізге

жеткен деректерде ақынға өнері түсі арқылы келгенін, яғни аян беру арқылы даралығын айтады [7, 30–31]. ***Нұрым жырау.*** Туған жері: Тайсойған (қазіргі Атырау облысы). *Тегі: Адайдың Жаманадай, оның Мырза деген руынан шыққан.* Нұрым жырау Абыл ақынның қасында 17 жасынан еріп, бес жыл жүріп жыр үйренген. Абыл ақын Нұрым жырауға өзінен кейін жырды, ақындық өнерді жалғастыратын жыршы, насихаттаушы болсын деп, батасын берген деп деректерде келтірген [7, 68]. ***Ақтан жырау.*** Сағыз өзені бойында (қазіргі Ақтөбе облысы, Байғанин ауданында) туып, сол алқаптағы Шибұлақ деген жерде дүние салған. *Тегі: Адайдың Кенже, оның ішінде Қойсары руынан.* Ақтан жырауды өзінің даналығымен, өлең-сөздеріндегі болжауларымен дараласақ болады. Ақтан жырауды Қашаған, Нұрпейіс секілді ұлы ақындарымыз ұстаз тұтқан [7, 142]. ***Қашаған ақын.*** Ташауыз (Түрікменстан) қаласына шектес қазақ ауылында дүниеге келген. *Тегі: Адайдың Қосай руынан. Арғы атасы Түбек.* Қашаған ақын Абыл, Нұрым, Ақтан ақындарды үлгі етіп, батасын алған. ***Аралбай ақын.*** Қазіргі Маңғыстау облысы, Бейнеу ауданына қарасты Қарақұм өңірінде дүниеге келген. *Тегі: Адайдың Жары руынан шыққан.* Аралбай ақын «Адайдың бес жүйрігінің» соңғысы. Ол өзінің ойлы, айшықты толғауларымен халықтың сүйіктісіне айналған жыршы. Тіпті жыршылар Аралбайды өздері іздеп келіп, өлеңдерін сұрап алып халық арасына таратып, айтып жүрген деседі.

«Адай күйлері». Ел арасында Маңғыстау күйлерін *«Адай күйлері»* деп атайды. Оның себебі, күй авторларының басым көпшілігі Адай руынан шыққандығы. «Адай күйлерінің» орындаушылық мектептері: *«Шоңай мектебі»*, *«Жаңай мектебі»* және *«Байшағыр мектебі»* деп үшке бөлінеді.

«Шоңай мектебінің» көрнекті өкілі – ***Есір Айшуақұлы***. Ел арасында аса дарындылығы үшін «күй атасы» деп атап кеткен. Екінші орындаушылық мектеп – ***«Жаңай мектебі»***. Негізін қалаған «Адайдың жеті қайқысының» бірі ***Өскінбай Қалмамбетұлы*** – «Сегіз қырлы, бір сырлы» тұлға. Ол барынша осы мектепті дамытып қалыптастырған, Түрікмен күйлерінің шебер орындаған. Маңғыстау күйлерінің орындаушылық мектебінің соңғысы ***«Байшағыр мектебі».*** Бұл орындаушылық мектептің өкілі ***Байшағыр***. Байшағыр жайлы бізге деректер аз жеткен. Оның тек Есірмен замандас өмір сүргені, түрлі өнер иелерімен кездескені жайлы жазылған [11].

«Адайдың жеті қайқысы» өкілдері Адай руынан тараған. Олар XIX ғасырда өмір сүрген, халық әнші-композиторлары: ***Жылгелді Теңізбайұлы*** (руы Медет); ***Өскінбай Қалмамбетұлы*** (руы Жаңай); ***Досат Бәймембетұлы*** (руы Мая); ***Әділ Өтеғұлұлы*** (руы Кенже); ***Шолтаман Байсарыұлы*** (руы Жары); ***Тастемір Боранқұлұлы*** (руы Тіней) және ***Тұрсын Алдашұлы*** (руы Қаржау).

Тарихқа үңілсек XIX ғасырда өмір сүрген ақын жыраулар *Кердері Әбубәкір, Кете Жүсіп* және т.б. батырларды бұрынғы заманнан келе жатқан үрдіс арқылы руымен қоса аталса, ал күйшілері мен сал-серілерін руларымен қоса атау сиреп қалған сияқты. Мәселен, *Құрманғазы, Есбай, Есір, Абыл, Тәттімбет, Қазанғап*, халық әнші-композиторларымыз *Біржан сал, Үкілі Ыбырай, Мұхит, Кенен, Ақан серілер* және т.б. руымен қоса аталмай кеткен. Ал Кеңес кезінде тұлғалардың бәрі дерлік әкесінің есімімен, яғни тегімен аталатын үрдіс

қалыптасты (Құрманғазы Сағырбаев, Ақан сері Қорамсаұлы...). Қазіргі күннің өзінде де классикалық тұлғалар тегімен аталып келе жатыр.

Бүгінгі күні, ***«Адайдың жеті қайқысы»*** туралы жазылған еңбектерінде тұлғалар келесі тәртіппен атау қалыптасқанын байқадық (Медет Жылгелді, Жаңай Өскінбай, Кенже Әділ, Жары Шолтаман, Тіней Тастемір, Қаржау Тұрсын және Мая Досат). Руымен қоса атау өте орынды және дұрыс үрдіс деп есептейміз. Бүгінгі күні, бұл үрдісті Маңғыстау өңірінде сақтап келе жатқан қазіргі таңдағы дәстүрлі әндерді орындаушы – Әзімхан Адай және халқымызға танымал эстрада әншілері – Абай Бегей, Ақылбек Жеменей, Ғаділбек Жаңай және т.б. өнерпаздарымызды айтуға болады.

Жалпы, әнші-тұлғаларды ру атауларымен атауының бірнеше себебі бар:

1. *Туыстық және рулық жағынан сәйкестендіру үшін.* Қазақ даласында ру адамның кім екенін, оның қайдан шыққанын және әлеуметтік орнын анықтаудың маңызды жолы болған. Демек, халық өнерпаздарын руымен қоса атау арқылы оларды белгілі бір туыстық ортаға, тарихи қауымдастыққа жатқызған.

2. *Әлеуметтік мәртебе мен беделін көрсету мақсатында.* Әнші-күйшілерді руымен атау олардың есімін ұмыттырмай, есте сақтап қалудың бір тәсілі болған. Бұл тәсіл ұрпақтан-ұрпаққа олардың өнерін жеткізудің сенімді жолы.

Дәстүрлі қазақ қоғамында кәсіби өкілдер **шығармашылық қызметінің әмбебаптылығымен** ерекшеленді. Оларды халқымыз *«Сегіз қырлы, бір сырлы»* деп атап, өмір салты мен шығармашылығын жоғары бағалап құрметті адамдар санатына жатқызған. Сондай тұлғаларымыздың бірі, Ноғайлы дәуірінің «Қырымның қырық батыры» жырын толықтай жырлаған *руы Адай, соның ішінде Жарының Кеше руынан* ***– Мұрын жырау***. Бізге жеткен деректер бойынша *жырау* зергерлік өнерге, ұсталыққа икемі болған, бұл өнер оған әкесінен дарыды. *Мұрын жырау* 40 жастан кейін ел аралап, жыр айтуды қойып, өмірінің соңғы жылдарын әке кәсібіне арнады [6, 194]. XIX ғасырда өмір сүрген, синкреттік өнерді жалғастырушы тұлға – **Қайып** (тегі – *кіші жүздің алты ата Әлім руының Шөмекей тармағынан, Кедей руына*н) *Қайып* ақын-әнші, қолөнер шебері болған. *Қайып* ауқатты адамдарға мәсі, кебіс, етік тігіп, күнін көрген деседі [9, 150]. Ал «Шоңай мектебінің» көрнекті өкілі **Есір күйшінің** негізгі саласы зергерлік бұйымдар жасау болған екен. Жұмысынан тыс уақытта ғана шығармашылықпен айналысқан Есір жиын-тойларда да көп жүрмегендіктен шығармашылығы кең тарамаған деседі [11, 18].

Маңғыстау өңірінің нағыз *«Сегіз қырлы, бір сырлы»* таңдаулы тұлғалары – **«Адайдың жеті қайқылары».** Ел арасында осындай даңққа иелену Мамыртай ауылының үлкен бір асында өткен өнер сайысымен байланысты. Қазылық құрған өңірдің әйгілі биі – Жаманқара-Иса Тіленбайұлы. Жарыс қорытындысы ретінде бас бәйге Жылгелдіге беріледі, бірақ бидің шешіміне көңілі толмаған жұртшылық, наразылық танытыды. Адайлардың ешкімге қарамай тік, тура айтатын қасиетімен, халық бас бәйгені Өскінбай алуы тиіс екенін айтып, оған әбден лайық екенін айтады. Асқа келген, ондағы өнер сайысын тамашалаған

халық риза көңілмен тарасып, жеті өнерпазға «Адайдың жеті қайқысы» атағын берген деген тамаша дерек бар [3;10, 7-8].

Жалпы, *«қайқы»* сөзі Арқада *«сал-серіні»* білдірсе, Сыр бойында осындай ерекше тұлғаларды *«сүлейлер»* деп атаған. *«Адайдың жеті қайқылары»* туралы бірнеше деректерде бір-бірін толықтыратын анықтамалар берілгенген. Бірінде: «Маңғыстау жерінде де әншілердің ішінде озық, шашасына шаң жұқтырмас дүлдүл, дауысының кеңдігі ұлан-ғайыр, тек ән өнерімен ғана шектелмей, оған қоса өзінің де шығармашылық, ақындық қасиеті бар, қатарынан озған тума дарын иелеріне ғана берілетін теңеу» деп берілген [10; 3], ал келесінде: «Қайқылар»... элиталық әскери одақтардың өкілдері, керемет дауысы, музыкалық таланты ғана емес, сонымен қатар тарихы, дәстүрлері, этикеті, сыртқы келбеті жақсы қалыптасқан, жомарт, асыл және т.б. терең білімі бар әншілер» (аударма) деп баға берген [5]. Демек, *«Адайдың жеті қайқысының»* басты ерекшелігі олардың жан-жақтылығында – ***шығармашылық қызметінің әмбебаптылығында****:* әншілік, ақындық, жыршылық пен күйшілік өнерлерін бойына жинаған саңлақтар екендігінде. Мәселен, **Медет Жылгелді** тек қана ақын-әнші емес, айтулы жыршы және күйші болған. Медет Жылгелді жайлы Маңғыстау кентіндегі Баянды аулының тұрғыны Үбәйдолла Қасжанұлынан жазып алған деректерден Жылгелдінің шығармаларын жас кезінде руы Жанақ Досжанұлы Тәжбен ақыннан жазып алыпты. Тәжбен ақын Жылгелдінің *«Жұт итке» толғауын* бізге жеткізген [4]. Медет Жылгелдінің бізге *«Құнан нар»* мен *«Сағыныш»* әндері ғана жетіп отыр. Бір деректерде **Қаржау Тұрсынның** күйші болғанын жазып кеткен. Тұрсынның домбырада шебер ойнағаны соншалық ел ішінде *«Адайдың ілме қағысы»* дегенімен қоса *«Тұрсын қағысы»* деген қағыс түрі бар екенін жазған. Бұл қағыстың өзі бір әуен іспетті. Яғни, Қаржау Тұрсын өзінің стилінің ерекшелігін қалыптастырғанын аңғарамыз [9, 9]. Қаржау Тұрсынның бүгінгі күні бізге *«Көлқайнар»* және *«Айырық»* деген әндері жеткен. Қайқылардың ішіндегі санқырлы тұлға – **Жаңай Өскінбай**. Ол *«бойына тоғыз өнер тоғыстырған»* ақын-жыршы, әнші-күйші және саятшы. Өскінбайдың мұралары ұлы ***Мұрат Өскінбайұлы*** арқылы жетті. Бүгінгі күні бізге *«Жеті бұлбұл»*, *«Кербез Айша»*, *«Жирен жорға»* атты әндері жетті. Өскінбайдың айтыс және жыраулық өнерін айта керу керек. Өскінбайдың *«Балқысым биді жеңуі», «Бурабек, ЫІрзабек байларды әшкерелуі»*, *«Алмағамбет байды тілдеуі»* секілді терме-жырлары жеткен [8, 203]. «*Жігітке жеті өнерде аз*» демекші Өскінбайдың тағы бір өнері – күйшілігі. күй атасы Абылдың және басқа да күйшілердің күйлерінен сусындап өскен Өскінбай Маңғыстаудың *«Жаңай» күйшілік мектебін* қалыптастырды. Жеткен күйлері: *«Бұлбұл Ақжелең», «Бала Науаи», «Айша Кербез», «Ноғай сазы», «Қазақ Ноғайдың айырылысуы»*, *«Құлан сарыны», «Бал ноғай сазы», «Өмір өтті»* және т.б. күйлер [10, 10].

Жалпы, бүгінгі күні *«Адайдың жеті қайқысының»* өмірбаяны мен шығармашылығына байланысты деректер өте аз сақталған. Оған себеп, халықтың мұң-мұқтаждығын жырлап, әділетсіздікке қарсы күрес жүргізіп, әлеуметтік теңсіздікті жырлағандары үшін тұлғалардың патшалық Ресей билігі тарапынан қуғынға ұшыруы. Мәдениеттанушы ***Зира Наурызбаева*** Маңғыстау өңірі өкілдерінің ауыр тағдыры жайында өзінің ***«Ревитализация***

традиционного музыкального наследия» мақаласында жазып кеткен: «1928-1930 жылдары антисоветтік көтеріліс жеңілгеннен кейін Адайлардың көп бөлігі ОГПУ кордондарын бұзып өтіп, Түрікменстан, Қарақалпақстан, Өзбекстан, Тәжікстан, Ауғанстан, Иран, Сирияға қоныс аударды» [5]. Осы кезеңдерде тұлғалардың көбі егде жасқа келген қариялар еді. *«Адайдың жеті қайқысының»* ішінен *Жары Шолтаман, Тіней Тастемір* және *Жаңай Өскінбай* ғана өз өлімімен дүниеден өткен. Ал *Мая Досат* пен *Кенже Әділ* тұтқынға түсіп, түрмеге жабылды. Алайда оларды сол жердегі руы Жайылған (Тобыш) ОГПУ қызметкері Төленов Шоқан деген кісі құтқарып алып, босатып алған [10, 53]. Бірақ олар көп ұзамай қайтыс болып, *Кенже Әділ* отбасына да жете алмай өмірден өтті. *Медет Жылгелді* болса қуғын-сүргінге ұшырап, көтерілістен кейін туыстарымен бірге қоныс аударып, 1938 жылы Түрікменстанда қайтыс болды [5].

Бұл қиын кезең тек «Қайқылардың» басында ғана емес, осы заманда өмір сүрген басқа да өнер иелерінің өмірінде де орын алды. Маңғыстау өңірінің атақты халық әнші-композиторлары *Қожантай Қойбас*, *Құрмаш Қосжанұлы*, *Жеменей Бораш*, *күйшілер Мұрат Өскінбайұлы, Шамғұл Ыбырайым* түрмеге қамалып, кейбіреулері жер аударылды. Міне, осы зар заман кезеңінің нәтижесінде Маңғыстау өңірінің бай мұрасы бізге толығымен жетпеді. Кейбір ақын-жырау, әнші-күйшілеріміздің мол мұрасынан тек санаулы шығармалары ғана жетті [5].

Қортындылай келе, ***Маңғыстау өңірінің дәстүрлі музыкасының*** көп зерттелінбей, тасада қалып қалатын тұстары көп екенін, әлі де зерттеу жұмыстарын қажет ететінін аңғардық. Маңғыстау өңірінің халық композиторларының мұраларын жүйелі қарастыру, олардың шығармаларын кеңінен насихаттау және өңірдің көп естілмей, тіпті орындалмай жүрген мұраларын жаңғырту арқылы *Маңғыстау өңірінің тұтас мәдениетінің* – ән, жыр және күй өнерінің даралығын айқындау сияқты зерттеу жұмыстары ауадай қажет. Бұл дәстүрлі музыканың ортақ зерттелу нысаны десек те болады.

Әдебиеттер тізімі

1. Демесінұлы Көпбол. Адай тарихын екімыңжылдықтан әрі іздеу керек. Сұхбат. URL: https://abai.kz/post/14218
2. Жаһан Г. «Ру» дегеніміз не? Мақала. URL: https://qamshy.kz/article/45602–ru–degenimiz–ne
3. Жаңбыршы А. Адайдың ырғамасы. Алматы: Нұрлы әлем, 2005. 176 б.
4. Жылқышиев Ж. Тіл таңбалы Адайдың ақындары. І-кітап. Алматы: Жазушы, 2006. 528 б.
5. Наурызбаева З. Ревитализация традиционного музыкального наследия. Мақала URL: https://otuken.kz/revital/
6. Сейдімбек А. Қазақтың ауызша тарихы. Астана: Фолиант, 2008. 728 б.
7. Сыдиықұлы Қ. Ақын жыраулар. Алматы: Ғылым, 1974. 238 б.
8. Сыдиықұлы Қ. Ақберен. Алматы: Жазушы, 1972. 221 б.

9. Сыдиықұлы, Қ. Елеулі есімдер, бағалы басылымдар. Алматы: Информ–А, 2001. 335 б.
10. Тілегенов А.Ж. Адайдың жеті қайқысы. Алматы: ЖАҚ РОСТ, 2000. 64 б.
11. Утегалиева С. Мангыстауская домбровая традиция: учебное пособие. Алматы: КНК им. Курмангазы, 1997. 55 б.

Сәдуақасова Іңкәр
Қазақ ұлттық өнер университеті
«Музыкатану» II курс, Магистратура
Астана, Қазақстан
inkar-saduakasova@mail.ru

Ғылыми жетекші:
Альпеисова Гульнар Туякбаевна
Өнертану кандидаты,
ҚазҰӨУ-нің профессоры
Астана, Қазақстан
galpeissova@mail.ru

Махамбеттің күйшілік өнері
(Махамбеттің 220-жылдығы аясында)

Махамбет Өтемісұлы есімі қазақ халқының тарихында қайраткер тұлғалар қатарында өзінің орнын берік табады. Оның өмірі мен шығармашылығы әділдік, теңдік, бостандық тақырыбында өрбиді, қазақ халқының азаттық жолындағы күресімен мағыналас. Азаттық жолындағы күресті қайсар басшы, ағасы және досы Исатай Тайманұлымен бірге жүргізеді (1791-1838).

Махамбет Беріш руынан шыққан батыр, қолбасшы, білімді (медресені бітіргеннен кейін оқуын Орынборда жалғастырды), орысша, арабша, татарша сауатты, ақын, жырау, шешен, термеші, күйші.

Ел аңыздарында Махамбеттің жас кезінен балуан, мерген болғандығы айтылады. Қазақтың санасын қараңғылық басқа кезеңдерде өзге орыс, татар, тілдерін игеріп, ғылым іздеп, сауатты болу өте сирек еді. Ондай адам өз ортасының ұлттық шеберінде қалып қоймайды, басқа жұрттарды жатсынбайды. Махамбет те орыс жұртымен ерте араласып кетсе керек, бұл оның азаматтық өмір салтын қалыптастыруға үлкен әсер етеді, сол кезеңдегі қазақ ауылындағы әлеуметтік теңсіздікке, әкімдердің озбырлығына көзін ашады, жан дүниесінде әлі санамен өлшенбеген және әділетсіздік пен қатыгездікке қарсы айқын қарсылықтың оянуына себеп болды.

Махамбет тұлғасы әлі күнге дейін гуманитарлық зерттеулерде ғылыми қызығушылық туғызады. Оның тарихтағы орны мен ақындық шығармашылығы

халыққа танымал және кең қарастырылған. Ал күйлері өз туған өңірінде белгілі болса, бергі уақыттан бастап зерттеу нысанына айналды. Бұған себеп Қ. Ахмедияровтың Махамбет күйлерінің аудио және нотаға түсірілген жинағының шығуы ықпал етті. Биыл, Махамбеттің 220-жылдығы қарсаңында оның тұлғасына бет бұру жұмыстың өзекті етеді.

Казақтың күй өнері қазақ халқының үлкен бай мұрасы. Бастапқыда фольклорлық, содан кейін күйшілік мектеп, кәсіби-жеке стиль қалыптасты. Оның дамуының шарықтау шыңы XIX ғасырға келеді. Экранда көрсетілген күйшілермен қатар (Байжігіт, Құрманғазы, Дәулеткерей, Абыл, Қазанғап, Тәттімбет т.б. көп) Махамбет тұлғасы қомақты орын алады.

Филологтар Х. Досмұхамедұлы, М.Әуезов, А. Сейдімбековтың жұмыстары мен энциклопедияларда Махамбеттің атақты күйші болғаны білінеді. Махамбет жайлы Махамбеттану ғылымының негізін салушы Халел Досмұхамедұлы «Алып ақын, домбырашы», М. Әуезов «Махамбет әрі батыр, әрі ақын-жырау, әрі домбырашы» [1], А.Сейдімбеков «Махамбет күйлері оның поэзиясының саз-сарынға айналған түрі» [2, 372-373], Ә. Кекілбаев «Алдымен Махамбет болу қиын, ал Махамбет болған соң ақын, батыр, күйші болу да оңай сияқты» деп жазады [3, 3].

Махамбет күйшілік өнері туралы музыкатанушылар А. Жұбанов, Г. Омарова, С. Утегалиева, Райымбергеновтар еңбектерінде кішігірім мәліметтер беріледі.

Махамбет күйлерін тартып, бүгінгі күнімізге ауызша жеткізген есімдер Сүйінбеков Оразғали (Орал облысы, Чапаев ауданы), Жұмашев Өтеген (Орал облысы, Жәнібек ауданы), Бозаев Көшәлің (Атырау облысы, Қызылқоға ауданы), Иманбаев Қанаш (Орал облысы, Тайпақ ауданы). Осы домбырашылардан Махамбет күйлерін ерінбей жинап, зер таспаға, магнитофон лентасына жазып, күй аңыздардан хатқа түсіруде Ысмағұлов Мұстафа мен Көшекбаев Нәубет, Асхан Серікбаев, Исатай Кенжалиев айрықша еңбек сіңірді. Кейін Көшекбаев пен, Ысмағұлов Махамбеттің бүгінгі күнімізге жеткен күйлері жазылған зертаспаны атақты домбырашы Ахмедияров Қаршымбайға табыс етті. Содан «Шашақты найза, шалқар күй» деген атпен 1982 жылы кітап жарық көрді. Қаршымбай күйлерді үлкен сахналарда тартып, жұртшылыққа таныстырды. Махамбет күйлерін ел ішінен жинап, нотаға түсіруге алғашқы атсалысқандардың бірі белгілі музыка зерттеуші Тмат Мерғалиев есімі белгілі. Махамбет шығармашылығын зерттеушілердің бірі Исатай Кенжалиев (1927 ж. туылған) - ғалым, тарих ғылымдарының кандидаты, Қаныш Иманбаевтан 11 күйді магнитофонға жазып алып, М. 200 жылдығына арнап «Махамбеттің күйлері» (2003) жинақ етіп шығарған. Кенжалиев Исатайдың[27] айтуынша, қәзірге дейін

[27] Махамбет тақырыбымен байланысты 1974 ж. «Махамбет», 1975 ж. «Исатай Тайманұлы», «Батыс Қазақстанның қасіретті жылдары» (2000), «Бөкей облысы»(1901-1925 ж.), Махамбеттің 200 жылдығына арналған «Махамбет Өтемісұлы» атты монографиясының авторы.

Махамбеттің 17 күйі белгілі болып отыр, кейбір деректерде 20-ның үстінде делінген [4].

Қ.Ахмедияровтың жинағында Махамбеттің 7 күйі беріледі. Жинақ мазмұны алғы сөзден (Әбіш Кекілбаев), Көшекбаев пен Ысмағұлов жазған күйлер тарихының берілуімен, күйлердің нотасы және күйлерге кішігірім талдаулар жасалынуынан тұрады. Жинақтағы 7 күйлер Ахмедияровтың өз орындауында аудиожазуда бар.

Күйлердің құрылымын талдауда қазақ күйшігінде бекітілген Б.Аманов мен А. Райымбергенов кеңейткен әдісі негізге алынды.

Жинақтағы Махамбеттің 7 күйі транспозициялық, буындық және біріктірілген құрылымды болып табылады.

Транспозициялық	1) 2)	Исатайдың Ақтабаны-ай Өкініш
Буындық	1) 2) 3) 4)	Шілтерлі терезе Жайық асу Жұмыр, Қылыш Қайран, Нарын
Біріктірілген	1)	Қиыл қырғыны

Кесте 1. Махамбеттің жинақтағы күйлерінің құрылымы.

Махамбет шығармасындағы мазмұны, айтпақ идеясы да өзі өмірін арнаған көтеріліс щындығымен, халықтың арман-тілегімен, Исатай батырдың ерлігін дәріптеу, үлгі ету мақсатымен тағыз байланысып жатыр.

Ерекше дарын иесі Махамбеттің тұлғалық болмысы батырлық, поэзия мен күй шығармашылығы тығыз байланыста өрбіген. Сондықтан, тарихи мазмұн, поэтикалық бейнелеу композицияны аша түседі.

Махамбет күйлері Батыс дәстүрлі күйшілік мектептің ерекшеліктеріне сай келе, оны әрі қарай байытады әрі кеңейтеді. Эпикалық қуатты бейнелер өзінің шегінен асып түседі. Транспозиция құрылымды шығармаларда саға бөлімі қосылады, буындық құрылымның саға бөлімінде пернеден аса түседі. Секвенциялық қозғалыстардың көп екендігі байқалады. Күйлерді талдай келе, Махамбеттің өткір қисынын, терең ойлығын байқайсың. Күйлерінің композициясы дәстүрлі бөлімдер сақтай тұра, ішкі интонациялық дамуы бай, нақты логикалық құрылымды, тақырыптар шеңбері кең болып табылады. Махамбет Батыс күй өнерінің дәстүрлерін дамытып, Құрманғазы шығармашылығына ықпалын тигізеді.

Махамбет тұлғасының бейнесі жалпы адамзаттық құндылықтарының шеңберінде өтіп, маңызды орын алады. Солардың қатарында, туған жер, Отан, ел тарихы, қара шаңырақ, халық, мәдениет пен өнер, дүние деген қасиетті ұғымдарда жанын пида етеді. Осы құндылықтарды әрдайым жанында ұстап, өмірін сарп етіп, шығармашылығына арқау еткен батыр Махамбеттің есімі азамат, тұлға ретінде тарихта ұрпақтан-ұрпаққа тарала береді.

Әдебиеттер тізімі

1. Әуезов М. Махамбет // Жиырма томдық шығармалар жинағы. Алматы. Т. 15. Мақалалар, зерттеулер. 1984. 262-272 б.
2. Сейдімбеков А. Қазақтың күй өнері. Монография. Астана: Күлтегін. 2022. Б. 363-380.
3. Махамбет күйлерінің ноталары: Ахмедияров Қ. «Шашақты найза, Шалқар күй». Алматы: Өнер, 1982. 55 б.
4. Кенжалиев И. Жігерлі күйлер. «Қазақ әдебиеті», 1979, 10 қазан // URL: https://dereksiz.org/isataj-kenjaliev.html?page=12
5. Омарова Г. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Ташкент, 2012. С. 24
6. Тоқтаған А., Әбуғазы М. // Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі антологиясы. Алматы, 2010.
7. Утегалиева С., Сеитова З. Исполнительское и композиторское творчество К. Ахмедьярова // Музыка Казахстана: композитор, произведение и исполнитель: Межвузовский сборник научных трудов. Астана: Евразийский государственный университет им. Л.Н.Гумилева, 2001. С. 22.
8. Райымбергенов А., Райымбергенова С. Күй төресі Қазанғап. Алматы, 2022. 464 б.
9. Халидуллин Ғ. Біз Махамбет Өтемісұлының күйшілік өнері туралы не білеміз? // Электрондық нұсқа: www.rusnauka.com/30_PERNR_2014/Politologia/1_177260.doc.htm (Қарастырылған күні 11.04.2022)
10. Қазтуғанова А. Қазақтың арнау күйлері (жанр және стиль мәселелері). Монография. Алматы, 2008. 248 б.
11. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
12. Аманов Б., Мұхамбетова Ә. Дәстүрлі қазақ музыкасы және XX ғасыр. Қазақ тіліне аударма. Астана: Мастер По, 2013. 332 б.
13. Шегебаев П. Домбровые кюи Западного Казахстана: традиционная форма и индивидуальный стиль: Методическое пособие. Астана, 2015. 105 с.
14. Өтемісұлы Махамбет. Жыр жебе. Алматы: Дайкпресс, 2003. 210 б.
15. Есенұлы А., Елеусізқызы Г. Күй керуені /А.Есенұлы., Г. Елеусізқызы Алматы: Өлке, 1997.160 б.
16. Мерғалиев Т., Бүркіт С., Дүйсен О. Қазақ күйлерінің тарихы. Алматы, 2000.
17. Батыс Қазақстан облысы. Энциклопедия. Алматы: Арыс, 2002.
18. Сүйіншәлиев Х. XIX ғасыр әдебиеті. Алматы: Ана тілі, 1992.
19. Анимациялық фильм Mahambet - QİYL QYRĞYNY (2023). Tasqyn Studio // URL: https://www.youtube.com/watch?v=Bv1BDE_sGQM

Мұратбекова Назира
Бакалавриат студенті
«Дирижерлеу» кафедрасы,
Қазақ ұлттық өнер университеті
Қазақстан, Астана қаласы.
muratbekova.nazira.02@mail.ru

Ғылыми жетекші:
өнертану ғылымдарының магистрі
Бухвалова М.В.

Сергей Иванович Танеевтің хор шығармасы «На могиле»

Аңдатпа: мақаланың мақсаты – С. И. Танеев шығармашылығында кездесетін композициялық әдістермен танысу. В. Шебалин «На могиле» (Қабірде) әні зерттеледі. Шығарманың жазылу тарихы мен орындаушылық практикасыталданады. Зерттеудің басты мақсаты орыс хор мәдениетіндегі С. И. Танеевтің музыкаларының маңызын көрсету. Осыған сәйкес келесі міндеттер қойылады: С. И. Танеевтің қысқаша өмірбаянын зерттеу; С. И. Танеевтің хор шығармашылығын саралау; «На могиле» (Қабірде) шығармасы негізіндеөңдеулерінің ерекшелігін көрсету.

Кілт сөздер: Танеев, хор, музыка, шығарма.

Сергей Иванович Танеев (1856–1915) – орыс музыкасының көрнекті өкілі, композитор, пианист және педагог, өзінің терең теориялық білімі мен полифониялық шеберлігімен танымал. Оның вокалдық және хор жанрындағы шығармашылығы орыс музыкасына елеулі үлес қосты және өзінің көркемдік мәнерлігімен, музыкалық құрылымының айқындығымен ерекшеленеді.

Хор жанрындағы шығармашылығы: Танеевтің хор шығармалары – оның музыкалық мұрасының маңызды бөлігі. Композитор хор музыкасының құрылымдық және полифониялық мүмкіндіктерін терең зерттеді. Танеев хор музыкасының негізіне полифониялық құрылымды қойып, әр дауыс партиясының өзара үйлесімін шебер көрсетеді. Оның шығармалары көбінесе контрапункттің (полифониялық дауыс жүргізу) күрделі әдістеріненегізделген.

Танеевтің хор шығармаларында рухани мазмұн менфилософиялық ойлар ерекше орын алады.Ол орыс православиелік музыкасының дәстүрлерін зерттеп, оны заманауи стильмен үйлестірді. Бұл әсіресе оның Я. П. Полонскийдің өлеңдеріне аралас дауыстарға арналған он екі капелла хоры және кантата жанрындағы шығармаларында көрініс тапты.

Туынды үлгілерінен «Иоанн Дамаскин» кантатасы – Танеевтің ең танымал хор шығарһмаларының бірі. Бұл туындыда православиелік гимндер мен еуропалық полифониялық стиль шебер үйлесім тапқан.Оның хор

шығармаларында өмірдің мәні, адамгершілік, рухани ізденіс секілді тақырыптар жиі қозғалады.

Вокалдық және хор музыкасының негізгі ерекшеліктері. Музыка мен поэзияның үйлесімі: Танеев поэзияның терең мазмұнын ашуға ерекше назар аударған. Ол мәтінді тек музыкалық негіз ретінде емес, оның драматургиясын толықтыратын құрал ретінде қабылдады.

Полифониялық шеберлік: Оның шығармалары Бахтың және батыс еуропалық полифониялық дәстүрлердің ықпалын көрсетеді. Философиялық мазмұн: Танеевтің вокалдық және хор шығармаларытек эстетикалық қана емес, интеллектуалдық тұрғыдан да терең көрсетіледі.

Сергей Иванович Танеевнің «На могиле» (Қабірде) шығармасы – оның вокалдық туындыларының бірі, терең ойға, философиялық мазмұнға және эмоциялық әсерге толы. Бұл шығарма орыс романтизмінің бай дәстүрлерін көрсетіп, Танеевтің терең полифониялық шеберлігі мен музыкалық философиясын бейнелейді.

«На могиле» шығармасы – бұл терең философиялық және эмоциялық мазмұнға толы романс. Шығарма адамның өмір мен өлім туралы ойлары мен сезімдерін бейнелейді. «На могиле» өлеңі және музыкасы адам өмірінің өткіншілігі мен өлімнің мәңгілік тыныштығын ой елегінен өткізетін философиялық туынды болып табылады. Осы шығармамен Танеев өлімнің тек биологиялық қыры ғана емес, оның рухани және философиялық жағын да зерттелінеді.

Шығарма өлім туралы ойлардан басталып, оны тыныштық пен мәңгілік тыныгумен салыстырады. Бұл тақырыпта композитор өмірдің өткіншілігі мен адамды еске алу маңыздылығын терең көрсетеді. Өлім тақырыбы мен бірге шығарманың негізінде еске алу идеясы жатыр. Мұнда адамның өмірі мен оның өліміненкейінгі мәні туралы терең толғаныстар бар. Шығарма өмір мен өлімнің өткіншілігіне деген мұң мен ойлауды көрсетеді. Сонымен қатар, өлімнен кейінгі тыныштық пен тынышталған жағдай туралы да терең ойлар бар. Өлім – бұл тек жоғалту емес, сонымен бірге өткен өмірдің мәні мен маңызын іздеу және еске алу процесі. Шығарма Танеевтің өз уақытындағыорыс музыкасының терең ойлы, эстетикалық және эмоционалдық мәндерінбейнелейді.

Шығарманың жанры – романс немесе вокалдық миниатюра. Бұл жанр эмоционалдық және поэтикалық мазмұнды жеткізуге бағытталған. Өлім, өмірдің өткіншілігі, еске алу және мәңгілік туралы философиялық ойлар. Шығармаөтпелі формада немесе куплеттік түрде құрылуы мүмкін. Әрбір музыкалық бөлім мәтіннің философиялық мазмұнын ашуға арналған. Мелодиясы кантиленаға (напевтік сипатқа) ие. Ол поэзияның ырғағымен тығыз байланысып, вокал партиясын нәзік әрі мәнерлі етеді. Кең тынысты фразалар қолданылып, өлім мен мәңгілікті ой елегінен өткізу секілді терең эмоцияларды жеткізеді.

Гармония күрделі, көп жағдайда хроматизмге бай. Бұл тәсіл арқылы музыкадағы эмоционалдық шиеленіс беріледі. Минорлық аккордтық прогрессиялар (жылжулар) мұңды, ауыр атмосфераны жеткізеді. Танеевтің полифониялық ерекшелігі аккордтардың бір-біріне байсалды ауысуын қамтамасыз етеді.

Фактура – фортепианолық сүйемел партиясы тығыз әрі полифониялық стильде құрылған, ол тек фон рөлін атқарып қоймай, вокалмен терең байланыста болады.Фактура көбінесе төмен регистрде (қабір атмосферасын сездіретіндей) жасалып, суық, ауырәсер қалдырады. Ритм және динамика-тыныштықпен ағып өтетін сияқты.

Бұл өлімнің салмақтылығын және өмірдің философиялық мәнін жеткізеді. Динамика біртіндеп күшейіп, қайта бәсеңдеуі арқылы шығарманың драматургиясын дамытады. Мазмұны-шығарма мұңды, бірақ оған қоса терең медитативті сипатқа ие. Бұл қайғы мен үміттің, жоғалту мен еске алудың арақатынасын көрсетеді. Музыканың философиялық негізі тыңдаушыны ойға батырып, өмір мен өлімнің шекарасы туралы толғануға жетелейді.

Танеевтің «На могиле» шығармасы – терең философиялық ойлар мен эмоциялық сезімдерді жеткізетін вокалдық туынды. Композитор бұл шығармасында өзіне тән полифониялық шеберлігі мен гармониялықтеренділігін көрсеткен.

Текст пен музыканың үйлесімділігі тыңдаушыға өлімнің ауырлығын сезінумен қатар, оны түсіну мен қабылдау жолын да ұсынады. Бұл туынды Танеевтің шеберлігі мен оның музыкалық мұрасының маңыздылығын көрсететін ерекше шығарма.

Сергей Танеевтің вокалдық және хор жанрындағы шығармалары – оның композиторлық мұрасының ең маңызды қырларының бірі. Композитордың музыкалық стилі полифониялық күрделілігімен және эмоционалдық тереңдігімен ерекшеленеді. Танеевтің бұл жанрлардағы шығармалары орыс музыкалық мәдениетінің байлығын көрсетіп қана қоймай, еуропалық классикалық дәстүрлермен тығыз байланысты екенін де дәлелдейді.

Әдебиеттер тізімі

1. Музыкальный современник. 1916. № 8.
2. Сабанеев Л. Воспоминания о Танееве. М., 2003.
3. Ельчанинов А. В. Записи. М., 1992.
4. Танеев С. Дневники. Кн. 3. М.: «Музыка»,1981.
5. Померанцев Ю. // Из воспоминаний о С. И. Танееве // М.: Музыкальный современник, 1916.
6. Аминова Г. Интонация любви в хоровом творчестве С.И.Танеева // Ученые записки факультета искусствоведения и культурологии: Сб. науч. тр. Красноярского гос. университета. Красноярск, 2000.

Кдырниязова Жанна Камбарбековна
магистр искусствоведческих наук
докторант 1 курса специальности «Музыковедение»
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Казахстан, Алматы
kdyrniyazova88@mail.ru

«Женский» вокальный цикл на примере воплощения поэзии Анны Ахматовой в музыке казахстанских композиторов

Аннотация: В данной статье сочинения современных казахстанских композиторов Е. Задериушко и Д. Мусахан на стихи А. Ахматовой впервые представлены в качестве объекта изучения в контексте проблематики молодого и перспективного направления в национальной музыкальной культуре – «женского» вокального цикла.

Ключевые слова: вокальный цикл, женщина-композитор, поэзия, Анна Ахматова, образ.

«Женский» вокальный цикл – определение, введенное исследователями в последние десятилетия, характеризующее исполнительский аспект, а именно, вокальные циклы для женского голоса [5]. В данном ракурсе рассмотрения проблематики нами видится перспектива расширения смысла понятия «женский» цикл с включением гендерного параметра в музыкальное претворение литературного текста, осуществленного:

– композитором-мужчиной на текст поэтессы;
– композитором-женщиной на текст мужчины поэта;
– женщиной-композитором на литературный текст поэта-женщины.

Отметим, что первые две группы, по сравнению с третьей, насчитывают гораздо более значительное количество произведений, однако именно последний аспект представляет для нас наибольший интерес. Несмотря на немногочисленность сочинений в данной области, воплощение художественного замысла поэтессы женщиной-композитором, на наш взгляд, влечет за собой особо тонкое понимание чувствительной стороны произведения и более детализированную нюансировку музыкального текста. Наиболее яркие образцы выбранного направления представлены циклами на стихи А. Ахматовой и М. Цветаевой. Круг их поэтических образов нашел воплощение в музыке композиторов обоих полов.

Поэзия Анны Ахматовой неоднократно находила свое претворение в жанре вокального цикла, привлекая творцов многообразием образов и эмоциональных состояний. Непростая и трагическая судьба поэтессы нашла отражение в ее поэтических строках, где пульсирующими становятся темы одиночества, неразделенной любви, предательства и чувство отверженности.

Это, безусловно, связано с биографией Ахматовой, творчество которой периодически попадало под «жернова» цензуры[28].

Поэзия Ахматовой привлекла особый интерес во второй половине прошлого столетия, в эпоху так называемой «оттепели», когда ее творчество было реабилитировано, в ряду популярных и часто исполняемых можно назвать циклы С.С. Прокофьева, С.М. Слонимского и т.д.

Список женщин-композиторов, сочинявших на стихи А. Ахматовой в различных жанрах, достаточно внушительный. Приведем таблицу, основанную на данных, приведенных в нотографии, составленной Б. Розенфельдом из книги Б. Кац «Анна Ахматова и музыка» [2].

Таблица 1. Нотография на стихи А. Ахматовой (Б. Розенфельд)

Композитор	**Название**	**Жанр**	**Год создания**
Гохман В.В.	«Лирическая тетрадь»	Вокальный цикл	1982
Ефимцева Л.Т.	«Как у облака на краю»	Кантата для сопрано и симфонического оркестра на стихи М. Цветаевой, А. Ахматовой, И. Бунина	1986
Жубанова Г.А.	«Остров женщин»	Вторая симфония на стихи Р. Гамзатова, А. Ахматовой, М. Цветаевой.	1983
Карева Г.В.		Оратория для хора и солистов	
Казикевич А.А.	«5 романсов на стихи Ахматовой»	Вокальный цикл	
Петрова О.А.	«Для славы мертвых нет»	Симфония для солистов, хора и симфонического оркестра. Слова А. Ахматовой, Ю. Волкова.	1988
Рожавская Ю.Г.	Три романса на слова А. Ахматовой	Вокальный цикл	1967
Смирнова Т.Г.	Три песни-романса на стихи Ахматовой	Вокальный цикл	1981
Фирсова Е.О.	Два романса на стихи А. Ахматовой		1979

Хронологические рамки сочинений ограничены двумя десятилетиями с 1967 по 1988 годы, что является подтверждением востребованности творчества Ахматовой для музыкальной интерпретации именно в период «оттепели».

Обращения к поэзии А. Ахматовой композиторов-женщин в казахской музыкальной культуре в рамках жанра вокальный цикл единичны, однако они представляют особый интерес, поскольку появились уже в нашем столетии, что свидетельствует об актуальности образно-смысловой канвы ее поэтических текстов. Среди них Задериушко Екатерина и Мусахан Данара – обе представительницы современной композиторской школы, так называемого «пятого» поколения по классификации У. Джумаковой.

Композиторский почерк Задериушко – весьма индивидуален с ярко выраженной интонационной основой, сочетающий в себе диссонантные созвучия с классическими формами. По признанию самой Екатерины, ей ближе

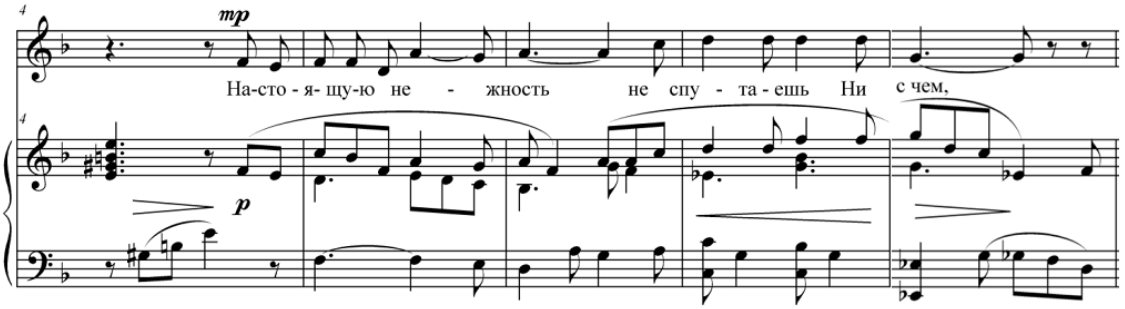
[28] Творчество поэтессы попадало под запрет несколько раз, причем на довольно длительные сроки: 1924-1940, 1946-1958.

всего кварты, квинты, секунды и септимы, которые, в свою очередь, являются вертикальным каркасом казахской инструментальной музыки. Возможно, не последнюю роль в формировании ее интонационного мышления сыграла и окружающая звуковая среда.

Обратимся к циклу Е. Задериушко, написанном в период обучения в консерватории в старших курсах, когда, по словам самого композитора, обозначились определенный опыт и техническая оснащенность, а самое главное, осмысленное отношение к словесному тексту.

В основу цикла легли три стихотворения Анны Ахматовой: «Настоящую нежность», «Как мог, ты, сильный и свободный», «Я научилось просто, мудро жить», изданные в разные годы, составившие трилогию о любви, предательстве и смирении. Следует отметить бережное отношение композитора к поэтическим строкам (текст представлен без каких-либо изменений).

«Настоящую нежность…»[29] – первый романс, настраивающий слушателя на общий эмоциональный фон всего цикла. Небольшой по масштабам, он насыщен по содержанию. Интонационным зерном служит интервал малая септима, передающий внутреннюю тревогу героини и предчувствие грядущего предательства. Вторым смысловым интервалом выступает восходящая чистая квинта, передающая вопросительные интонации и неуверенность в будущем. Ладовая основа – *d-moll* с включением неаполитанской гармонии II пониженной ступени и ее одноименного минорного трезвучия также передает внутренний эмоциональный накал (*Пример 1).*



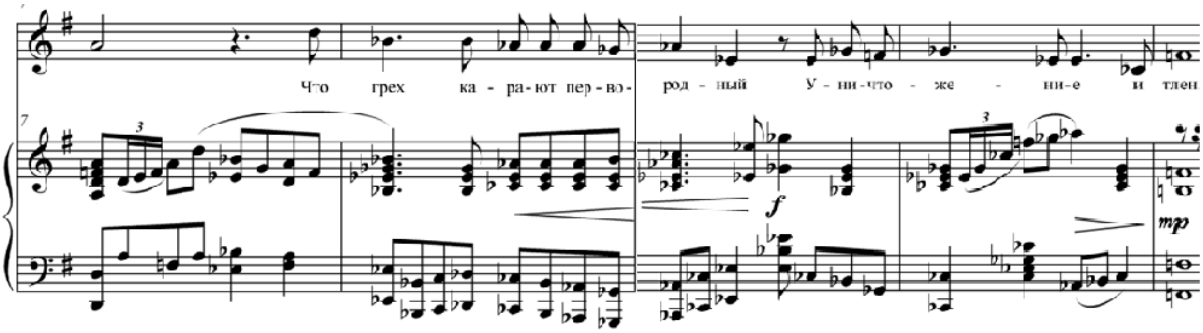
Пример 1 Задериушко Е. Вокальный цикл на стихи А. Ахматовой, «Настоящую нежность»

Кульминация на слове «любви» подчеркнута композитором мажорным трезвучием от звука «*е*», после чего происходит спад и небольшое заключение на доминантовом органном пункте, что придает звучанию вопросительные интонации, сомнения героини только усиливаются.

[29] Стихотворение было написано в 1913 году и вошло в сборник «Вечер» (1914). Это сочинение – одно из наиболее востребованных у композиторов, оно неоднократно становилось частью цикла. К стихотворению «Настоящую нежность не спутаешь…» обращались: В.В. Желобинский «7 стихотворений Анны Ахматовой» (1942), С.С. Прокофьев «5 стихотворений Анны Ахматовой» (1971), С.Я. Вольфензон в вокальном цикле для сопрано (1973), Г.О. Корчмар «4 стихотворения А. Блока и А. Ахматовой» [2].

«Как мог, ты сильный и свободный»[30] – кульминация цикла, накал страстей, переданный посредством всех музыкально-выразительных средств. Уплотненная фактура, октавные удвоения, триольная ритмическая пульсация, широкий диапазон инструментального сопровождения передают крайнюю степень возмущения героини от пережитой измены и предательства. Восходящая септима, звучащая в начале фраз в сопровождении, интонационно связывает второй номер цикла с первым.

Ми минорная ладовая основа условна, поскольку сочинение изобилует хроматическими сопоставлениями тональностей. На словах «Что грех карают первородный/ Уничтожение и тлен» показан весь спектр бемольной тональной сферы: *es-moll/as-moll/Ces-dur*, конец фразы «окрашен» тритоновой интонацией – символа греха, религиозного отрицания (*Пример 2*).



Пример 2 Задериушко Е. Вокальный цикл на стихи А. Ахматовой, «Как мог, ты сильный и свободный»

Присутствие третьего лица – женщины-разлучницы – обозначено демоническим хищным образом ведьмы-разрушительницы всего святого, ей посвящены две последние строки строф:

Зачем ты дал ей на забаву
Всю тайну чудотворных дней, –
Она твою развеет славу
Рукою хищною своей.
Стыдись, и творческой печали
Не у земной жены моли.
Таких в монастыри ссылали
И на кострах высоких жгли[31]**.**

В репризе возвращается первоначальная тональность, «буря» утихает, романс завершается той же вопросительной доминантовой интонацией, что и первый номер.

«Я научилась просто, мудро жить» – тихий финал, философское размышление об ушедшем чувстве, смирение перед утратой. Романс написан в трехчастной форме, в достаточно мрачных тональностях *h-moll/g-moll* с элементами дорийского лада. Следует отметить, что финальный номер цикла

[30] Стихотворение написано в 1922 году и посвящено поэту, переводчику, востоковеду В.К. Шилейко, второму мужу А. Ахматовой.

[31] Последняя фраза стихотворения «И на кострах высоких жгли» – это прямая цитата из поэмы Ю. Лермонтова «Измаил-Бей» (1832).

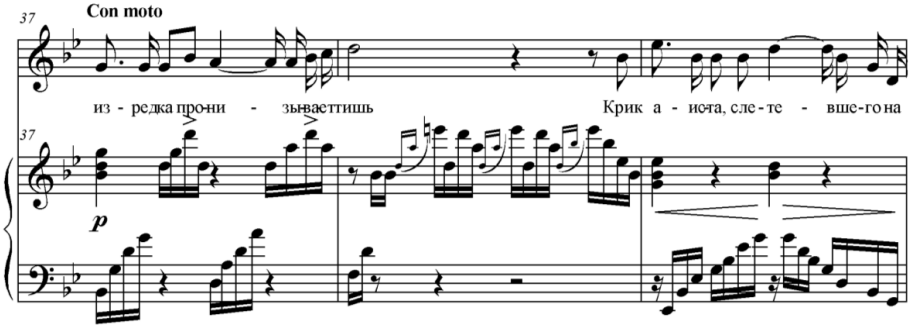
наиболее устойчив тонально в отличие от двух предыдущих и это логически вытекает из содержания: эмоциональный накал, неустойчивое психологическое состояние героини были переданы через неустойчивость и хроматические сдвиги, в финале же приходит успокоение, отрешенность от мирских забот и обращение в молитвах к Богу:

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться Богу,
И долго перед вечером бродить,
Чтоб утомить ненужную тревогу.

В финале также большое значение приобретает восходящая квинтовая интонация в сопровождении, это все тот же вопрос, но уже обращенный к себе, к всевышнему. Обилие малосекундовых интонаций в вокальной партии придает сочинению скорбный характер.

В средней части происходит оживление, героиня, словно встрепенувшись, возвращается к жизни, к красотам природы. На автобиографичность произведения указывают строки «Слагаю я веселые стихи о жизни тленной, тленной и прекрасной», из которых мы понимаем, что это – о жизни самой Ахматовой. После этих строк звучит небольшой одноголосный инструментальный проигрыш, пронизанный теми же интонациями малой секунды, передающий отголосок душевных страданий героини.

В репризе звучит мелодия первой части, но в измененном виде, появляются решительные квартовые интонации. Партия сопровождения в более оживленном характере с элементами звукоизобразительности: на словах «Крик аиста, слетевшего на крышу» звучат форшлаги в высоком регистре, имитирующие крик птицы (*Пример 3*).



Пример 3 Задериушко Е. Вокальный цикл на стихи А. Ахматовой, «Я научилась просто, мудро жить»

Завершается цикл на большом мажорном септаккорде в высоком регистре: все мысли и переживания героини будто упорхнули в небеса…

Цикл Екатерины Задериушко продолжает классические традиции жанра. Его интонационная сфера, лейтинтервалы, ладовая драматургия – все средства музыкальной выразительности направлены на передачу эмоционального состояния героини.

Современную композиторскую школу Казахстана убедительно представляет Мусахан Данара, ее произведения носят ярко выраженный лирико-

драматический характер. Творческое наследие Данары включает оркестровые опусы, такие как концерт для скрипки с оркестром, симфонические поэмы «Весенний дождь над Сары-Аркой», «Ночной лес», «Сфумато», и ряд камерно-инструментальных сочинений [3].

Обращения композитора к вокальной лирике не многочисленны, однако представляют интерес, раскрывая ее дарование с других ракурсов. В качестве показательного можно назвать сочинение Д. Мусахан «Кукушка»[32], которое входит в вокальный цикл на стихи А Ахматовой.

Произведение, несмотря на небольшой масштаб, отражает глубокие философские переживания женщины, ассоциирующей себя с неживой птицей, заключенной в деревянную коробку и выполняющей одну единственную роль – сигнализировать в нужный момент о смене часа. Стихотворение изобилует метафорами: женщина-кукушка, женщина птица – это образ самой поэтессы, которая чувствует себя в заточении, ее душа не свободна.

Подобные аллегории характерны для творчества молодой Ахматовой, по утверждению ее биографов, в браке она чувствовала себя словно в западне, находя «отдушину» в стихотворной переписке с О. Мандельштамом: *«Отдаленное же присутствие в этих отношениях опоэтизированного “третьего” придавало ситуации драматизм и действительно могло превращать долю в муку и дом в темницу. Эта жизненная логика, кажется, объясняет, почему в ранней ахматовской лирике главенствуют образы нежилого дома, неволи, западни, башни, где героиня пребывает в своем заточении, и, наконец, обманной страны и зазеркалья. Здесь же легко усмотреть и корни механистичности героини поэта: омертвение души, привычка быть веселой при отсутствии улыбки, сердце, бьющееся “ровно, мерно”»* [1]. «Ровная» и «мерная» пульсация в данном случае передана через образ часов, символизирующих диссонанс между течением времени и стагнацией чувств героини.

Сочинение написано в простой двухчастной форме *АВ* с вариантным расширением во второй части за счет повтора последних строк, заключающих в себе основной смысл сочинения. Данный аспект работы композитора с литературным первоисточником, как отмечает исследователь А.Н. Ситалова, приводя пример взаимодействия композитора Л.Б. Бобылева со «Смятением» А. Ахматовой, акцентирует эмоционально кульминационную зону стихотворения: «*Расширение фраз поэтического первоисточника с помощью повторов словосочетаний “не любишь”, “не хочешь смотреть” усиливают эмоциональное напряжение героини стихотворения, подчеркивают ее волнение и тревогу. С помощью данных фраз композитор также создает кольцевую*

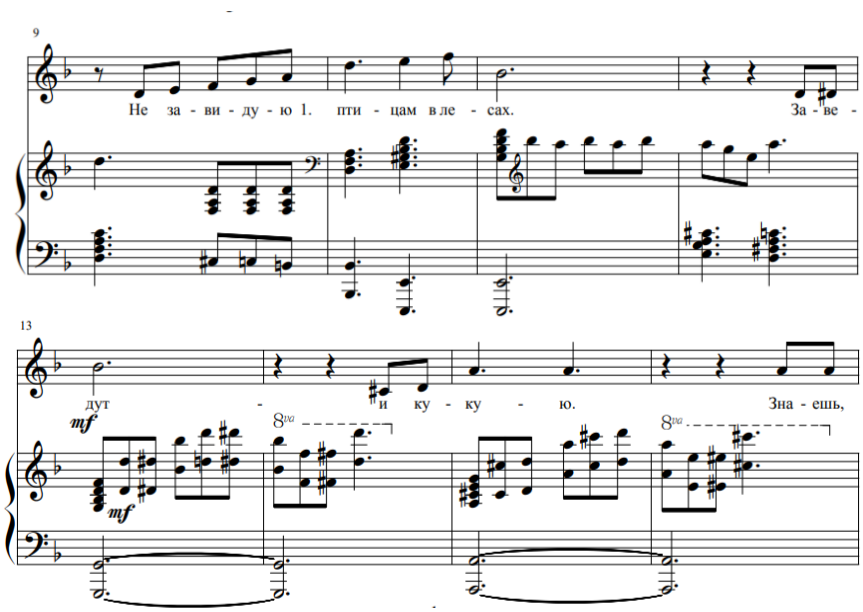
[32] Стихотворение вошло в сборник «Вечер», опубликованный в 1914 г. К нему также обращались композиторы, воплотив образную сферу сочинения как в рамках вокального цикла (И.В. Гусельников «По слову моему», 1986 г.), так и в рамках крупного жанра (Г.О. Корчмар «Голос памяти» камерная кантата для сопрано, кларнета и струнного квартета, 1986 г.) [2].

структуру первого четверостишия, в еще большей степени заостряя внимание слушателей на спектре чувств героини» [4, 66].

Заведут – и кукую.
Знаешь, долю такую
Лишь врагу
Пожелать я могу.

Драматизация достигается путем нескольких средств музыкальной выразительности, в первую очередь, выбранная тональность *d-moll* несет определенный оттенок трагизма. Еще одним характерным признаком является применение композитором элементов фригийского тетрахорда басовой партии сопровождения в натуральном и в хроматизированном вариантах.

Интонационная основа вокальной партии сочетает в себе поступенное восходящее движение со скачками на чистую квинту, символизирующими крик души героини, заточенной в неволе (*Пример 4*).



Пример 4 Мусахан Д. Вокальный цикл на стихи А. Ахматовой, «Кукушка»

Мусахан Данара в своем сочинение весьма тонко и филигранно передала внутренние терзания героини Ахматовой – женщины-птицы, которая хоть и утверждает, что «не завидует птицам в лесах», все же, в глубине души, мечтает о свободе.

Поэзия и личность Анны Ахматовой, актуальная в прошлом столетии, остается таковой и в наши дни, неизменно находя воплощение в произведениях искусства, будь то музыка, живопись, скульптура или кинематограф. Взаимодействие слова и музыки – без сомнения, наиболее выразительно отражает сюжетные линии и образно-эмоциональную сферу поэтических строк.

«Женский» вокальный цикл сегодня как относительно молодое направление все больше приобретает популярность, чему способствует развитие в наше время гендерного равноправия во всех сферах деятельности и, в том числе, в искусстве.

Список литературы

1. Бунина С. «Механическая жизнь» в ранней лирике А. Ахматовой // URL: http://ctuxu.ru/article/art/.

2. Кац Б.А. Анна Ахматова и музыка: исследовательские очерки. Ленинград: Сов. композитор: Ленинградское отд-ние, 1989. 334 с.

3. Медетбек М. Данара Мусахан // Композиторы Казахстана. Творческие портреты (на казахском и русском языках). Том III. Сост. Кетегенова Н.С., Нусупова А.С. Алматы: АО «Алматы-Болашак» 2017. 576 с.

4. Ситалова А.Н. Принципы работы со стихотворениями Анны Ахматовой в вокальных произведениях академической и массовой музыки // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. №2 (64). С.64-68.

5. Шкиртиль Л. В. Приметы новой эпохи: «женский» вокальный цикл в период обновления отечественной музыки 1960-1970-х годов // Человек и культура. 2023. №1. С. 24-31.

Қабимолла А.М.
магистрант
Научный руководитель:
профессор ***Курмангалиева Меруерт Санатовна***
Казахский национальный университет искусств
Кафедра духовых и ударных инструментов
Казахстан, Астана
Aiganym-kabimolla@mail.ru

Джеймс Гэлуэй және оның шығармашылық мұрасы: репертуарлық әдісі және флейта түрлері

Аңдатпа: Бұл мақалада Джеймс Гэлуэйдің шығармашылық мұрасы, оның репертуарға деген көзқарасы және әртүрлі флейта модельдерін қолдану зерттелген. Дәстүрлі және заманауи музыкамен жұмыс істеу ерекшеліктері, оның флейта техникасының дамуына қосқан үлесі, сондай-ақ музыкалық қоғамдастық пен педагогикалық қызметке әсері талқыланады.

Кілт сөздер: флейта, репертуарлық әдіс, шығармашылық мұра, классикалық музыка, флейтада орындау.

Джеймс Гэлуэй 1939 жылы 8 желтоқсанда Солтүстік Ирландияның Белфаст қаласында дүниеге келді. Оның музыкалық мансабы бала кезінен басталды, ол өзінің музыкалық отбасының ізімен флейтаны игере бастады. Гэлуэйдің таланты тез пайда болды және ол Лондондағы Корольдік музыка колледжінде әйгілі флейташы Сэр Джеймс Мерритпен бірге алғашқы ресми Музыкалық білім алды. Университетті бітіргеннен кейін Гэлуэй Еуропа мен

АҚШ елдерінде өз дағдыларын дамытуды жалғастырды, онда ол флейта ойнаудың классикалық және заманауи дәстүрлерінде білімін тереңдете түсті.

Гэлуэйдің флейта орындаушысы ретіндегі мансаптық жолы 1960 жылдары басталды, ол алғашқы кәсіби тәжірибеге ие болды, соның ішінде корольдік Ливерпуль филармониясы мен Лондон симфониялық оркестрінде жұмыс істеді. Оның маңызды жетістігі Герберт фон Караянның жетекшілігімен беделді Берлин филармониялық оркестрінің әншісі болған кезде болды, бұл оған әлемнің көрнекті музыканттары мен дирижерлерімен жоғары деңгейде өнер көрсетуге мүмкіндік берді. 1970 жылдары оның жеке мансабы әлемдегі ең үлкен концерт залдарында өнер көрсеткен кезде шарықтау шегіне жетті. Гэлуэйдің флейта репертуарына қосқан үлесі ол белсенді түрде жаза бастаған кезде артып, әйгілі классикалық шығармаларды да, заманауи шығармаларды да тыңдаушыларға қол жетімді етті. Гэлуэй өзінің орындаушылық қызметінен басқа, жас флейта ойыншыларына шеберлік сабақтарында көмектесіп, Женева консерваториясында профессор болып жұмыс істеп, сабақ берді [1, 198].

Джеймс Гэлуэйдің флейта әлеміне әсері терең және әртүрлі. Музыкалық шығарманың эмоцияларын дәл және мәнерлеп жеткізуге мүмкіндік беретін орындаушы ретіндегі шеберлігі оны әріптестері арасында құрметті музыкант етті. Классикалық және заманауи шығармаларды орындай отырып, Гэлуэй көптеген флейташыларды шабыттандырды, олардың техника мен өнерге деген көзқарасын қалыптастырды. Ол Жан-Мишель Дамаз сияқты композиторлармен серіктес бола отырып, флейта үшін жаңа туындыларды насихаттауда шешуші рөл атқарды және классикалық музыкада флейта мүмкіндіктерін кеңейтуге ықпал етті. Сонымен қатар, Гэлуэйдің орындаудағы инновациялық тәсілі, оның аспаптың дыбысы мен әмбебаптығын жақсартуға деген ұмтылысы флейта техникасын дамытуға ықпал етті. Оның әртүрлі флейта түрлерімен, соның ішінде күміс, алтын және платина модельдерімен жұмыс істеу қабілеті флейтаның эволюциясында маңызды рөл атқарды, бұл көптеген адамдарды жаңа тембрлік мүмкіндіктерді зерттеуге шабыттандырды. Джеймс Гэлуэй өзінің жазбалары, сабақтары және концерттік қойылымдары арқылы флейта әлеміне әсер етуді жалғастыратын маңызды мұра жасады.

Джеймс Гэлуэйдің флейта репертуарын таңдау әдісі классикалық дәстүрлерге деген құрмет пен жаңа жанрларды зерттеуге деген ұмтылыстың үйлесімімен ерекшеленеді. Оның көзқарасы флейта музыкасының көкжиегін кеңейтуге бағытталған, сонымен бірге ол тарихи және стилистикалық шынайылыққа үлкен құрметпен қарайды. Гэлуэйдің репертуарлық стратегиясының негізгі қағидасы-оның әмбебаптықтың маңыздылығына сенуі. Ол көп қырлы музыкалық тәжірибе жасау мақсатында бароккодан бастап заманауи бағыттарға дейінгі әртүрлі музыкалық стильдерді біріктіру идеясын қолдайды. Оның тәжірибесінде флейта ойнаудың дәстүрлі әдістері де, заманауи музыкалық шығармалармен жұмыс жасау да біріктіріледі. Гэлуэйдің классикадан джазға, халық музыкасына дейінгі әр түрлі жанрларға бейімделу қабілеті оның көркемдік мансабының басты ерекшелігі болды. Әр музыкалық жанрдың әр түрлі музыкалық дәстүрлерге бейімделу және шебер үйлесу қабілетін көрсететін, үнемі жазылатын немесе орындалатын өзіндік ерекше

туындылары немесе қойылымдары бар [2, 250]. 1-кестеде сонымен қатар әр жанрдағы Гэлуэйдің орындаушылық стилінің негізгі сипаттамалары, соның ішінде барокко музыкасында ою-өрнектерді қолдану, романтикалық шығармалардағы эмоционалды байлық және заманауи композицияларда заманауи әдістерді қолдану көрсетілген.

Кесте 1. Гэлуэй репертуарындағы жанрлар мен стильдер

Жанр/Стиль	Белгілі шығармалар немесе қойылымдар	Негізгі сипаттамалары
Барокко	И.С. Бах – *№ 4 Бранденбург концерті*, К.Ф.Э. Бах – *Ре минор флейта концерті*	Декорацияға, дәстүрлі орындау әдістеріне, дыбыс сапасына, көне музыкалық аспаптарды қолдануға баса назар аудару
Классикалық	В.А. Моцарт – *№ 1 Соль мажор флейта концерті*, Франц Шуберт – *Соната-Арпеджио*	Дәл, айқын және талғампаз презентация; классикалық дәуірдің қойылымдарына тән үйлесімділік пен сөз тіркестеріне баса назар аудару
Романтикалық	К.Ф.Э. – *Ре минор флейта концерті*, Форе – *Оркестрмен флейта үшін қиял*	Жылулық пен тереңдік қосу үшін қарқынды тембр, эмоционалды экспрессивтілік, динамикадағы және вибратодағы айқын қарама-қайшылықтар
Джаз	Гершвиннің *көк реңктеріндегі Рапсодия* (джаз ансамбліндегі флейта), джаз сололарын орындау және джаз музыканттарымен ынтымақтастық	Сөз бостандығы ,маақтың қозғалғыштығы, импровизация және классикалық техниканы джаз элементтерімен біріктіру
Фильмдерге музыка	Джон Уильямс – *Гарри Поттер мен Пәлсәпа тас*, Эннио Морриконе – *Миссия*	Экспрессивті және көрнекі бай стиль, эмоцияларды шақыру үшін динамикалық элементтерді қолдану, сюжет пен атмосфераға мұқият назар аудару
Әлемдік музыка	Әр түрлі елдердің халық музыканттарымен ынтымақтастық, халық музыкасы мен мәдени тақырыптарды орындау	Батыс классикалық техникасының әртүрлі мәдениеттердің жергілікті ритақтарымен, өрнектерімен және түс реңктерімен үйлесуі

Гэлуэйдің репертуарлық әдісінің негізгі принциптерінің бірі - жеке өзін-өзі көрсетудің негізгі мәні. Ол көбінесе музыкадағы жеке интерпретацияның маңыздылығына назар аударды, бұл флейташыларды шығарманың техникалық бөлшектерін игеріп қана қоймай, олардың орындалуына өзінің ерекше стилін енгізуге шақырды. Осылайша, бұл әдіс музыкантқа шығармамен жеке байланыс орнатуға мүмкіндік беру арқылы орындау дәлдігін де, шығармашылықты да қолдайды.

Гэлуэйдің кең репертуары әртүрлі музыкалық жанрлар мен тарихи дәуірлерді қамтиды. Ол әсіресе Моцарт, Бах және Дебюсси сияқты көрнекті композиторлардың шығармаларын, сондай-ақ XX ғасырдағы флейта концерттерінің нұсқаларын түсіндіруімен танымал. Сонымен қатар, оның дискографиясы заманауи классикалық музыкадан бастап фильм саундтректері мен танымал әндерге дейінгі әр түрлі жанрларды қамтиды, бұл оның орындаушы ретіндегі әмбебаптығын көрсетеді. Оның классикалық және заманауи

шығармалармен жұмыс істеу қабілеті флейтаның әртүрлі музыкалық қойылымдарда маңызды құралға айналуына ықпал етті, бұл кең аудиторияға аспаппен танысуға мүмкіндік берді [3, 320].

Гэлуэйдің флейта музыкасын дамытуға және танымал етуге қосқан үлесі әсерлі. Ол ұмытылмаған шығармаларға деген қызығушылықты қалпына келтіріп қана қоймай, аз танымал композиторлардың шығармашылығын жарықтандырды, бұл олардың шығармаларына лайықты назар аударуға мүмкіндік берді. Оның көптеген жазбалары мен тұрақты гастрольдік кестесі флейтаны тыңдаушылар арасында жеке аспап ретінде қабылдауға айтарлықтай әсер етті.

Флейта шеберлігімен танымал Джеймс Гэлуэй өзінің мансабында көптеген түрлі флейталарды қолданды, олардың әрқайсысы оның дыбысы мен стиліне ерекше үлес қосты. Флейталардың әртүрлі түрлерін зерттеу Гэлуэйге музыкаға бай және мәнерлі көзқарасты дамытуға мүмкіндік берді.

Көптеген қойылымдарында ол әдетте күмістен немесе алтыннан жасалған концерттік флейтаны жақсы көреді. Бұл заманауи Батыс флейта өзінің әмбебаптығымен және кең ауқымымен танымал, сонымен қатар техникалық дәлдігі мен мәнерлі дыбысымен ерекшеленеді. Дегенмен, Гэлуэйдің қызығушылығы тек концерттік флейтамен ғана шектелмейді, сонымен қатар барокко флейта, пикколо, сондай-ақ әртүрлі мәдени дәстүрлерді білдіретін флейта сияқты әртүрлі басқа түрлерді зерттейді [4, 168].

Ағаштан жасалған және жұмсақ әрі жылы тембрге ие барокко флейта Гэлуэйдің ескі музыканы түсіндіруінде маңызды рөл атқарады. Бұл құралды қолдану оған тарихи негізделген орындау стилін ұстануға мүмкіндік береді, онда ол барокко музыкасына тән ою-өрнектер мен сөз тіркестеріне назар аударады. Қазіргі күміспен салыстырғанда барокко флейтасында ойнау үшін қажет тембр мен артикуляциядағы айырмашылықтар Гэлуэйді техникасын бейімдеуге мәжбүр етеді, бұл оның тарихи дәлдікті жеке мәнерлі стильмен үйлестіру қабілетін көрсетеді.

Сонымен қатар, Гэлуэйдің пикколо ойнауды үйренуі оның музыкалық палитрасына оркестрлік аранжировкаларда жиі кездесетін немесе жеке бөліктерде қолданылатын жарқын және жоғары реңктер қосады. Пикколоның жанды дыбысы мұқият орындау техникасын қажет етеді, құлаққапта нәзік нюанстар бар және Гэлуэй дыбыстың тазалығы мен фокусына жету үшін шебер басқаратын ауаны қолдайды.

Өз қойылымдары барысында Гэлуэй флейта таңдауының тек тембріне ғана емес, сонымен қатар орындау техникасына да әсерін айтарлықтай көрсетті. Мысалы, саусақтардың орналасуы мен әртүрлі флейта түрлері үшін қажетті ауа қысымындағы айырмашылықтар оның музыкалық фразаға, динамикаға және артикуляцияға деген көзқарасын қалыптастырды. Әр түрлі аспаптарды қолдана отырып, Гэлуэй флейтаның экспрессивтілігін арттыра алды, оның қойылымдарына реңктер мен текстуралардың байлығын қосты, бұл өз кезегінде флейташылардың өз аспаптарына деген көзқарасына және олардың репертуарды түсіндіруіне әсер етті [5, 221].

Джеймс Гэлуэй бүкіл әлем бойынша көптеген студенттердің флейта дағдыларын жетілдіруге айтарлықтай үлес қосты. Оның оқыту әдістемесі тек техникалық аспектілерге ғана емес, сонымен қатар музыкалық интерпретацияға, экспрессивтілікке және орындаудан ләззат алуға баса назар аударады. Бұл тәсіл музыканы терең түсінуді қалыптастыруға және әр студенттің ерекше көркемдік стилін дамытуға ықпал етеді.

Гэлуэйді оқытудың негізгі әдістерінің бірі-қатаң техникалық тәжірибелерді әртүрлі музыкалық стильдер мен репертуарларды зерттеумен біріктіру. Ол үнемі студенттерін барокко мен классикалық музыкадан бастап заманауи және джазға дейінгі жанрлардың кең ауқымын зерттей отырып, музыкалық көкжиектерді кеңейтуге шақырады. Бұл кешенді тәсіл студенттерге заманауи флейташылар талап ететін әмбебап әдістер мен бейімделуді дамытуға мүмкіндік береді.

Сондай-ақ, Гэлуэй музыкалық экспрессивтілік пен интерпретацияға баса назар аударуымен танымал. Ол студенттерін сөз тіркестерін қалыптастыруға, динамикалық дыбысқа және тембрді жеткізуге назар аударуға шабыттандырады, бұл оларға аспапта жеке ойнау стилін табуға көмектеседі. Гэлуэйдің күрделі музыкалық идеяларды түсінікті тұжырымдамаларға айналдыру қабілеті оны жаңадан бастаушылардан бастап тәжірибелі орындаушыларға дейін әртүрлі деңгейдегі флейта ойыншыларына тамаша тәлімгер етті.

Гэлуэйді оқытудың тағы бір маңызды аспектісі - оның сенімділік пен орындау тәжірибесін дамытуға баса назар аударуы. Ол үнемі студенттеріне кішігірім аудиторияларда да, ірі концерт залдарында да көпшілік алдында сөйлеу мүмкіндіктерін іздеуді ұсынады, өйткені мұндай қойылымдар олардың техникалық және музыкалық дамуына ықпал етеді. Бұл практикалық тәжірибе оның оқыту әдістерінде маңызды орын алады және Гэлуэйдің өзі студенттерге орындау дағдылары мен дағдыларын жақсартуға көмектесу үшін жеке кері байланыс беру арқылы жиі шеберлік сабақтарын өткізеді.

Джеймс Гэлуэйдің заманауи флейта өнеріне әсері терең және кең. Өзінің керемет музыканттығымен танымал Гэлуэй заманауи флейташылар үшін стандартты белгілеген жоғары техникалық дәлдікпен қатар эмоционалды экспрессивтілікке үлкен мән береді. Оның жанрларының әртүрлілігі - классика, джаз, саундтректер және басқалары - флейтаны әртүрлі музыкалық контексттерде қолдануды едәуір кеңейтті. Гэлуэйдің әртүрлі флейта түрлерімен, соның ішінде пикколо және альт флейталарымен жұмыс істеуі оның концерттерін айтарлықтай байытып, заманауи музыканттарды әртүрлі дыбыстар мен стильдермен тәжірибе жасауға шабыттандырды. Оқытудағы бұл әдіс көптеген флейташылардың жетістігіне ықпал етті және оның кең дискографиясы ұмтылған орындаушыларды шабыттандыруды жалғастыруда. Оның орындаушы және тәрбиеші ретіндегі мұрасы қазіргі заманғы флейта өнерінің негізі болып қала береді [6, 196].

Қорытындылай келе, Джеймс Гэлуэйдің флейта музыкасы мен орындаушылық өнерге қосқан үлесін асыра бағалау қиын екенін атап өткен жөн. Оның репертуарға деген жаңашыл көзқарасы, флейта түрлерін үйренуге және зерттеуге деген адалдығы флейта ойынының техникалық және көркемдік

аспектілеріне айтарлықтай әсер етті. Гэлуэйдің жанрлар арасында қозғалу қабілеті - классикадан қазіргі заманға дейін аспапта орындалған әмбебаптық пен мәнерліліктің жаңа стандарттарын белгіледі. Оның мұрасы бүкіл әлемдегі флейташыларды шабыттандырады, аспаптың болашағын қалыптастырады және флейтаның әртүрлі музыкалық бағыттарда өзектілігін сақтайды. Гэлуэйдің флейта ойнаудың педагогикалық тәжірибесіне әсері оның қазіргі флейта өнерінің дамуындағы басты тұлға ретіндегі мәртебесін нығайтады.

Әдебиеттер тізімі

1. Green, L. The Art of Flute Playing: A Study of James Galway's Approach to Repertoire and Performance. Boston: Berklee Press, 2022. 198 p.
2. O'Connor, S. Flute Repertoire and Technique: The Influence of James Galway. Chicago: University of Chicago Press, 2021. 250 p.
3. Williams, M. James Galway: Flute Mastery and Musical Legacy. New York: Routledge, 2019. 320 p.
4. Иванов В. Джеймс Гэлуэйдің шығармашылық мұрасы және оның флейта музыкасына әсері. Мәскеу: Музыка, 2021. 168 б.
5. Кузнецова О. Джеймс Гэлуэй флейта музыкасының реформаторы ретінде. Қазан: Қазан университетінің баспасы, 2020. 221 б.
6. Смирнов Ю. Джеймс Гэлуэйдің флейта өнері: репертуар мен оқыту әдістерін талдау. Екатеринбург: Орал баспасы, 2018. 196 б.

Әліш Бибарыс Сәукенұлы
«Вокалдық өнер» кафедрасының
2-курс магистранты
Қазақ ұлттық өнер университеті
Астана қ.
alish.bibarys@mail.ru

КСРО Халық әртісі Юрий Гуляевтің орындауындағы Фигаро мен Роберт партияларының ерекшеліктері

Аннотация: Мақала КСРО Халық әртісі, баритон дауыс иегері Юрий Гуляевтің Джоаккино Россинидің «Севильский цирюльник» операсындағы Фигаро және Петр Чайковскийдің «Иоланта» операсындағы Роберт

партияларын орындау ерекшеліктеріне арналған. Автор әншінің вокалдық шеберлігі мен образдарды сомдаудағы кәсіби жетістіктерін талдайды. Фигароның каватинасындағы техникалық күрделілік пен Роберттің ариясындағы драмалық тереңдікке ерекше назар аударылады. Юрий Гуляевтің орындаушылық мәнері, дауыс бояуы және сахналық бейнелерді сомдау әдістері оның шеберлік деңгейінің биіктігін көрсетеді. Бұл зерттеу опера өнеріндегі екі түрлі кейіпкердің интерпретациялық және техникалық аспектілерін салыстыра отырып, әншінің шығармашылығын тереңірек тануға мүмкіндік береді.

Кілттік сөздер: Фигаро, Роберт, Джоаккино Россини, Петр Чайковский, вокалдық шеберлік, каватина, ария, опералық партиялар, интерпретация, техникалық күрделілік, сахналық бейне.

КСРО Халық әртісі, дарынды баритон Юрий Гуляев опера өнерінің айрықша тұлғасы ретінде әлем сахналарында танымал болды. Оның дауысындағы тереңдік пен тембрлік байлық, әрбір партияның мәнін терең түсініп жеткізу қабілеті оны ерекше орындаушылар қатарына қосты. Гуляевтың шығармашылығы әрдайым тыңдаушыларды таң қалдырып, опера жанрының шексіз мүмкіндіктерін көрсетті.

Дж. Россинидің «Севильский цирюльник» операсындағы Фигаро бейнесі мен П. Чайковскийдің «Иоланта» операсындағы Роберт партиялары Юрий Гуляевтың орындаушылық өнеріндегі шоқтығы биік туындылардың бірі болды. Айта кету керек, Гуляев көптеген классикалық туындыларда көптеген партияларды сомдаған аңыз тұлға. Біз талдайтын Фигаро мен Роберт партиялар тек вокалдық шеберлікті ғана емес, сондай-ақ әртістік икемділік пен музыкалық интерпретацияның жоғары деңгейін талап ететін ерекше шығармалар болып табылады. Мақалада осы екі партияны Юрий Гуляевтың орындау ерекшеліктері мен шеберлігінің қыр-сыры талданады.

Дж. Россинидің «Севильский цирюльник» операсындағы Фигароның бейнесі

«Севильский цирюльник» (итал. *Il Barbiere di Siviglia*) — әйгілі итальян композиторы Джоаккино Россинидің екі бөлімді операсы. Бұл туындының либреттосы француз драматургы Пьер Бомаршенің 1773 жылы жазылған аттас комедиялық пьесасының негізінде Чезаре Стербинимен дайындалған.

Алғашқыда опера **«Альмавива немесе Пайдасыз сақтық»** (итал. *Almaviva, ossia l'inutile precauzione*) атауымен танылған. Бұл атау кездейсоқ таңдалмаған, себебі Бомаршенің пьесасы бұған дейін Л. Банда (1782), И. Шульц (1786), Н. Изуар (1797) сияқты композиторлардың операларына негіз болған. Джованни Паизиелло осы сюжетке негізделген өзінің **«Севильский цирюльник немесе Пайдасыз сақтық»** атты операсын жазып, оны 1816 жылға дейін Италия сахналарында табыспен орындап келді.

Джоаккино Россини жаңа опера жасау міндетін Римдегі «Арджентина» театрындағы карнавал үшін өз мойнына алды. Алайда, ұсынылған барлық либреттолар театр басшылығы тарапынан мақұлданбағандықтан, сюжетпен қиындықтар туындады. Бұл жағдай композиторды Джованни Паизиеллоның

ақыл-кеңесіне жүгінуге мәжбүр етті. Паизиелло жас Россинидің табысқа жететініне сенім білдіріп, оған өзінің танымал операсының сюжетіне негізделген жаңа туынды жазуға рұқсатын берді.

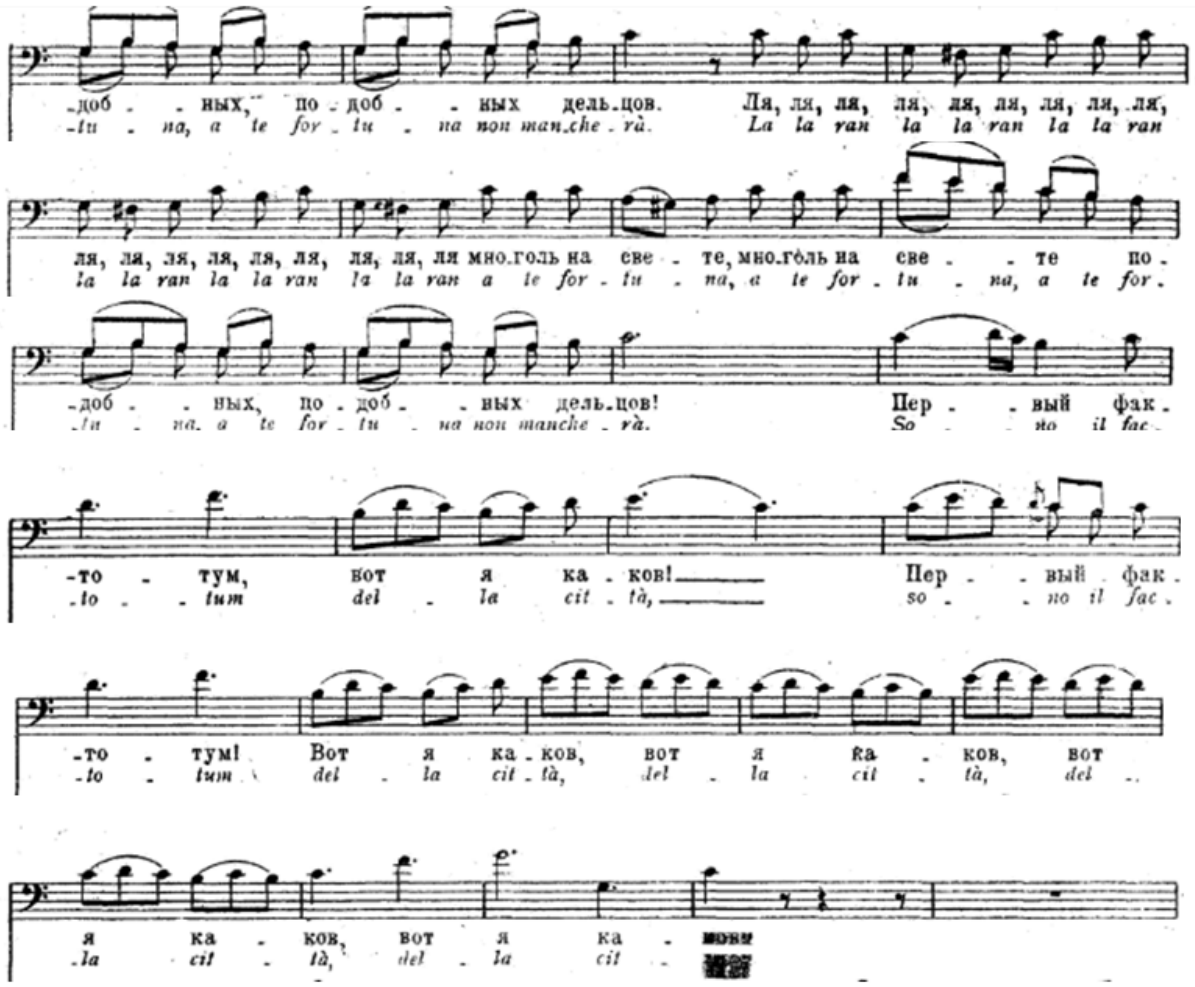
Музыка Чезаре Стербинидің жаңадан жазылған либреттосына арналып жазылды. Россини уақыттың тығыздығына байланысты бұрынғы музыкалық шығармаларындағы кейбір материалдарды қолданып, операны небәрі 13-20 күн ішінде аяқтады. Оның тұсаукесері 1816 жылы 20 ақпанда Рим қаласындағы «Арджентина» театры сахнасында өтті. Декорациялары Тозеллидің жұмысы болды.

Қазақстанда бұл операның премьерасы 2018 жылдың 12-14 қазанында «Астана Опера» театрында итальяндық режиссер Альфонсо Антониоццидің қойылымында ұсынылды.

Опера увертюрадан және екі актіден (төрт көрініс) тұрады. Бірінші актте Альмавиваның, Фигароның және Графтың танымал ариялары орындалады. Екінші актке Фигароның ойнақы каватинасы, Дон Базилионың ариясы және Розина мен Фигаро дуэттері енеді. Бұл туынды комедиялық жанрда болғанымен, техникалық күрделілігі мен орындаушылық шеберлікке жоғары талап қоюымен ерекшеленеді.

Операның күрделі партияларын орындауда Юрий Гуляев ерекше көзге түсті. Оның вокалдық шеберлігі мен музыкалық интерпретациясы тыңдаушылардың ықыласына бөленіп, көптің құрметіне ие болды. Әсіресе, операның ең танымал каватинасына жасалған талдау оның орындау ерекшелігін тереңірек түсінуге мүмкіндік береді.

«Фигароның каватинасы»(1 акт)



Ноталық үлгі №1

Фигароның каватинасын орындау әншіге үлкен шеберлік пен кәсіби дайындықты қажет етеді. Жүрдек пассаждар, октавалық секірулер және ұсақ техникалық ноталарды мінсіз меңгеру оңай емес, бұл партияның күрделілігін арттырады.

Юрий Гуляев Фигаро бейнесін ерекше табиғи талантымен және қою, қоңыр тембрі арқылы шебер орындап, халық жүрегіне жол тапты. Оның жоғары регистрде жазылған техникалық қиындықтарды асқан шеберлікпен жеңіп шығуы – үлкен еңбектің нәтижесі. Бұл партияны сәтті орындау үшін тек вокалдық шеберлік қана емес, сонымен қатар күнделікті тынымсыз дайындық пен жауапкершілік қажет. Гуляев әр нотаның орнын мұқият зерттеп, техникалық қиындықтарды жеке-жеке талдап, барынша жоғары деңгейде дайындығын көрсеткен.

Фигароның вокалдық партиясы күрделі болғандықтан, оны сахнада сәтті көрсету әншіден кәсіби деңгейде дайындықты талап етеді. Партияны жеткізе отырып, комедиялық жанрдың ерекшеліктерін дауыс арқылы көрсету де маңызды міндет. Әр қойылымда әншіге қойылатын талаптар әртүрлі болғанымен, Фигароның образы тыңдаушыға толыққанды жетуі үшін әнші барынша дайын болуы қажет.

Юрий Гуляев бұл партияны орындау кезінде өзінің ұстаздарының әдістемелік тәсілдерін қолдана отырып, жоғары нәтижеге қол жеткізді. Фигаро партиясында жиі кездесетін октавалық секірулер мен техникалық қиындықтар оны күрделендіре түседі. Дегенмен, Гуляев өз дауысына лайықты жаттығуларды таңдап, партияны орындау барысында айтарлықтай жетістіктерге жетті.

Фигаро партиясы, негізінен, лирикалық баритонға арналғандықтан, орындау кезінде жеңіл әрі жылдам дикцияны қажет етеді. Юрий Гуляевтың бұл партияны сәтті игеруі оның кәсіби деңгейін және партияны орындауға деген жан-жақты дайындығын дәлелдейді.

П. Чайковскийдің «Иоланта» операсындағы Иоланта бейнесі

«Иоланта» – П.И. Чайковскийдің бір бөлімді лирикалық музыка-драмалық операсы. Бұл туынды Генрик Герцтің «Король Рененің қызы» драмасының негізінде жазылып, операның либреттосы дайындалған. Оның тұсаукесері 1892 жылдың 6 және 18 желтоқсанында Петербургтегі Маринский театрында императорлық труппа орындауында өтті.

Бұл опера орыс музыкасының жарқын үлгілерінің бірі ретінде әншілер мен тыңдаушылар арасында ерекше танымал. Негізінен, «Иоланта» камералық құрамға арналып жазылған. Операда бес басты кейіпкер, олардың жеке вокалдық нөмірлері, бірнеше ансамбль, қосалқы кейіпкерлер және шағын хор ұжымы бар. Либреттода классицизм драматургиясының барлық заңдылықтары сақталып, әуендерінің қарапайым әрі тез есте қалатын сипаты оның сұлулығын арттырады.

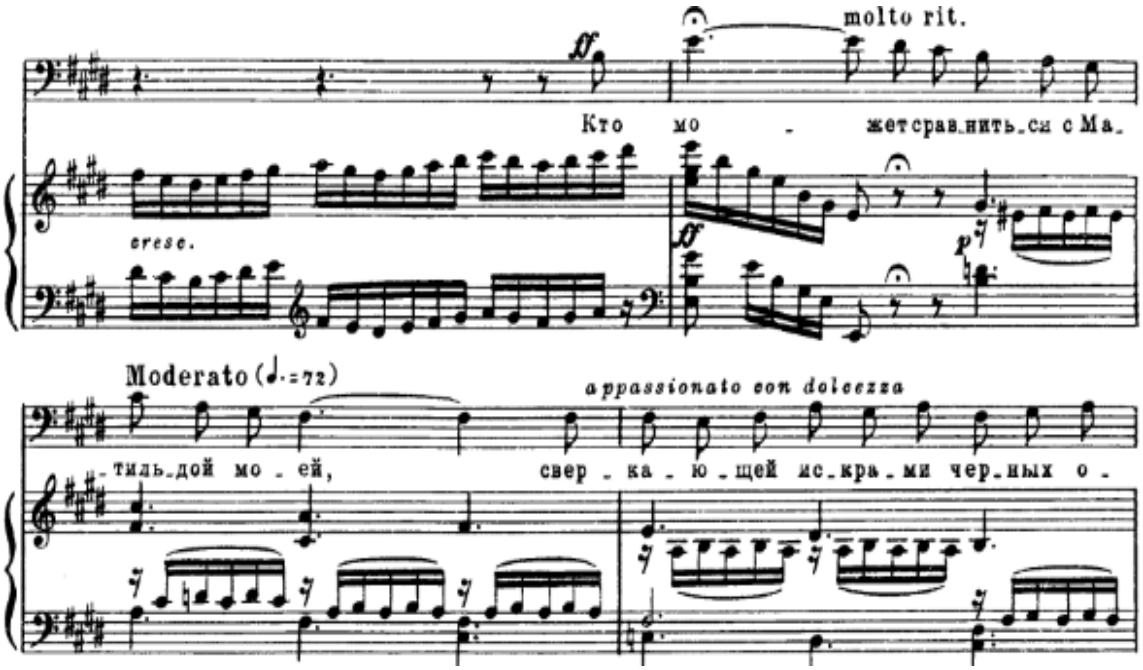
«Иоланта» – П.И. Чайковскийдің соңғы операсы. Бір бөлімді және қысқа болғандықтан, автор оны С. Рахманиновтың «Алеко» операсымен бірге орындауды ұсынған.

Опера мазмұны патша Рененің қызы Иолантаның тағдырына негізделген. Иоланта бала кезінен көру қабілетінен айырылған және өзінің бұл ерекшелігінен хабарсыз болып өскен. Себебі, патша Рене оған басқа адамдармен бұл туралы сөйлесуге тыйым салған. Иолантаның аянышты тағдыры операда оның сүйіктісі Роберттің бейнесі арқылы көрініс табады.

Юрий Гуляев өз репертуарында Роберт партиясын ерекше шеберлікпен орындады. Бұл партия музыкалық және мазмұндық жағынан өте күрделі болып табылады. Роберттің ариясындағы алғашқы речитативті орындау – үлкен шеберлікті қажет ететін маңызды сәт. Әншіге әрбір нотаны, сөздің мағынасын және ритмдік дәлдікті композитордың талабына сай жеткізу оңай емес. Юрий Гуляев партияны орындауда үлкен зерттеу жүргізіп, еңбекқорлықтың арқасында тыңдаушыларға оның барлық мазмұнын түсінікті етіп ұсына білді.

Опера сюжеті Иолантаның көру қабілетінен айырылған тағдырын бейнелейді. Өзі көзі көрмейтінін білмеген Иоланта айналасындағылардың барлығын бірдей деп санайды. Жолдас қыздарына әдемі гүлдердің хош иісін сезініп, оларды жинап беруді өтінеді. Бұл эпизод оның сезімталдығы мен жан тыныштығын көрсетеді.

«Роберттің ариясы»



Ноталық үлгі №2

Юрий Гуляев Роберт партиясын орындау барысында бұл бейненің музыкалық және драмалық тұрғыдан қаншалықты күрделі екенін терең түсінді. Кез келген басты кейіпкерді сомдау әншіге оңай ұсыныла салмайды. Ол әншінің вокалдық мүмкіндіктері мен шеберлігіне сәйкес таңдалады. Басты партияны қабылдап, оны жоғары деңгейде жеткізу – кез келген орындаушы үшін үлкен жетістік.

Роберттің ариясына дейінгі речитатив бөлігін орындау, әсіресе музыкалық құрылымы күрделі болғандықтан, ерекше шеберлікті талап етеді. Юрий Гуляев бұл бөлімді дайындау кезінде жеке эпизодтарды мұқият зерттеп, олардың мәнін түсінуге көп уақыт бөлді. Речитативтен басталған мазмұнды ария арқылы толық жеткізу оның кәсіби деңгейінің биіктігін көрсетті.

Арияда музыкалық фразаларды дұрыс орындау, өлшемдердің жиі өзгеруі, хроматикалық элементтер мен композитор талап еткен бейнені сахнада көрсету бір мезетте шешілуі тиіс қиын тапсырмалар қатарында болды. Юрий Гуляев бұл талаптарды орындауда өз ұстаздарынан алған білімін шебер қолдана білді. Ариянның шарықтау шегіне жету – әнші шеберлігінің ең маңызды сәттерінің бірі.

Ариянның шарықтау кезеңі орындаушыдан бар күшін салып, кәсіби деңгейде шеберлігін толық көрсетуін талап етеді. П.И. Чайковскийдің «Иоланта» операсындағы Роберт партиясын орындаған Юрий Гуляев бұл рөлде ерекше табысқа қол жеткізді деп айтуға толық негіз бар.

Осы зерттеу барысында Юрий Гуляевтың Дж. Россинидің «Севильский цирюльник» операсындағы Фигаро мен П. Чайковскийдің «Иоланта» операсындағы Роберт бейнелерін орындау шеберлігі ерекше талданып, оның вокалдық және әртістік қабілеттерінің тереңдігі айқындалды.

Гуляевтың орындаушылық ерекшелігі вокалдық техниканың жоғары деңгейімен ғана емес, әр кейіпкердің мінезін терең түсінуімен және оны музыкалық тұрғыдан дәл жеткізе білуімен ерекшеленді. Ол Фигароның жеңіл әзілін, икемділігі мен ойнақылығын көрерменге сенімді жеткізе алса, Роберттің

драмалық тереңдігі мен сезім байлығын тыңдаушылардың жүрегіне шынайы әсер ететіндей қырынан аша білді.

Бұл талдау Юрий Гуляевтың тек талантты вокалист қана емес, сонымен қатар өз кейіпкерлерінің жанын түсінетін шебер драматург болғанын көрсетті. Оның шығармашылығы опера өнері мен орындаушылық шеберліктің шыңын бейнелеп, жас әншілер үшін үлгі болып қала береді.

Әдебиеттер тізімі

1. Добрынина Е. Юрий Гуляев в столице // Сов. культура. 1973. 7 августа.
2. И опера, и песня, и романс / Интервью вели И. Конончук и В. Анисимов // Соц. индустрия. 1973. 24 ноября.
3. Назаренко И. Поет Юрий Гуляев // Правда. 1973. 9 ноября.
4. Гуляев Юрий Александрович // Муз. энциклопедия. М., 1974. Т. 2. С. 103.
5. https://ru.wikipedia.org/

Бижанова Аружан Куанышбаевна
Хоровое дирижирование, 2курс
Казахский национальный университет искусств
г. Астана
aruzhan.bizhanova@mail.ru

Научный руководитель: магистр искусствоведческих наук
Бухвалова М.В.

Хоровое наследие Джакомо Пуччини

Аннотация: Статья посвящена хоровому творчеству итальянского композитора Джакомо Пуччини, которое является неотъемлемой частью его музыкального наследия. Хоровое творчество Дж. Пуччини заслуживает внимания как в контексте его оперной, так и хоровой драматургии. В статье рассматривается духовное произведение «Messa di Gloria», а также хоровые эпизоды из широко известных светских опер Пуччини «Тоска» («Tosca»), «Богема»(«La Bohème»), «Мадам Баттерфляй» («Madama Butterfly»). Мы рассматриваем особенности хорового звучания, характерные для стиля композитора. Пуччини мастерски использует хор для создания драматической атмосферы и усиления эмоциональной глубины в своих произведениях. Целью данной статьи – подчеркнуть важность хоровой музыки в творчестве Джакомо Пуччини.

Ключевые слова: хоровое наследие, церковная музыка, светская музыка, опера, драматургия, романтизм.

Джáкомо Антóнио Домéнико Микéле Секóндо Марúя Пуччúни (1858–1924) – выдающийся итальянский оперный композитор, органист и хормейстер. Пуччини – один самых талантливых музыкантов своего времени. Он отличается трудолюбием и новаторским подходом к музыке, которая окружала его с детства. Джакомо рано начал осваивать орган и другие инструменты. После смерти отца, когда мальчику было всего 5 лет, его музыкальным образованием продолжали заниматься родственники, особенно дядя Фортунато Маги. Музыкальная семья дала ему основы музыкального воспитания, заложила традиции, благодаря которым Пуччини проявил свой талант, поступил в Миланскую консерваторию и развил уникальный стиль. Его произведения стали шедеврами мировой искусства.

На протяжении своей карьеры Пуччини писал как крупные произведения для хора и оркестра, так и хоровые эпизоды для опер. Хор был для него важным средством выражения коллективных эмоций, усиления драматизма и создания нужной атмосферы. Эта способность создавать драматически насыщенную хоровую музыку делает его наследие важным не только для изучения истории оперы, но и для более широкого понимания развития хоровой музыки в XIX и начале XX века.

Важным этапом в творчестве Дж. Пуччини является «Messa di Gloria» – одно из его ранних религиозных произведений. Несмотря на характерную для раннего периода творчества склонность к итальянскому романтизму, в ней уже можно почувствовать элементы позднего стиля композитора. Это произведение демонстрирует глубокое знание литургической формы и в то же время яркую индивидуальность композитора, стремящегося внести в церковную музыку элементы выраженной эмоциональности и драматизма.

«Messa di Gloria» была написана Дж. Пуччини в 1880 году в возрасте 22 лет, во время его учёбы в Миланской консерватории. Произведение сразу привлекло внимание музыкальной общественности и стало первым крупным произведением композитора, заслужившим признание. Однако, несмотря на успех, «Messa di Gloria» осталась в тени его более поздних оперных произведений, а сама месса долгое время не исполнялась с такой регулярностью, как его оперы. Произведение было написано для большого состава: солистов, хора и оркестра. Дж. Пуччини использует традиционные литургические элементы, что соответствует жанру мессы, но делает это в своей манере, характерной для романтизма – через эмоциональные контрасты, насыщенную оркестровку и выразительные хоровые партии.

«Messa di Gloria» состоит из пяти частей, характерных для традиционной мессы. В первой части «Kyrie» хор начинает с мольбы, построенной на томительном, медленном темпе. Хоровая партия начинается с унисона в низких голосах, постепенно добавляются более высокие партии. Композитор создает атмосферу печали и обращения к Богу за помощью. Оркестр играет сдержанно, лишь немного подчеркивая моменты, когда хоровые голоса вступают.

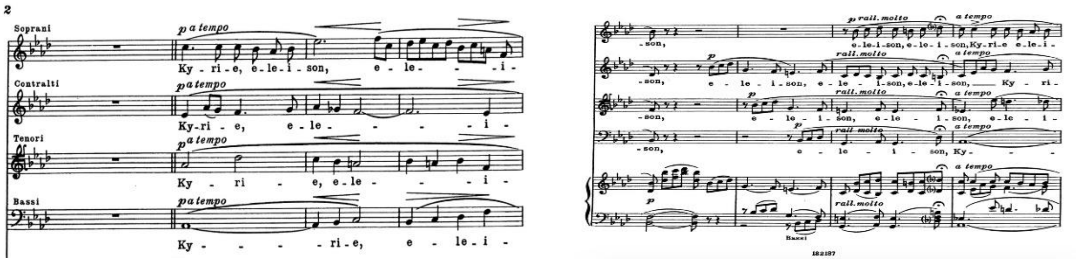


Рисунок 1. «Kyrie» 13-20 такты

Вторая часть «Gloria» наполнена торжественностью и радостью, одна из самых ярких и запоминающихся частей мессы. Вступление оркестра и яркое вступление хора. Дж. Пуччини создает яркую, торжественную атмосферу. Начало этой части является одним из самых динамичных в произведении. Оркестр сопровождает хор мощными аккордами, подчеркивая величие слов «Gloria in excelsis Deo». Мощный хоровой унисон постепенно развивается в полифонию.

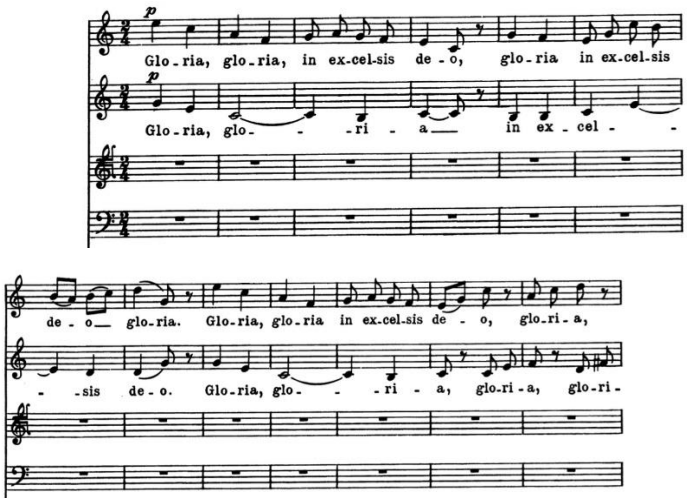


Рисунок 2. «Gloria» 1-13 такты

«Credo» – центральная часть мессы, в которой Дж. Пуччини использует полифоническую технику, характерную для религиозной музыки. Вступление оркестра и вступление хора на слова «Credo in unum Deum». Хор поет с разделением на голоса, создавая более сложные гармонии. Здесь начинается более строгая и полифоничная часть мессы. Затем голоса разделяются, и каждый из них поет свою линию.

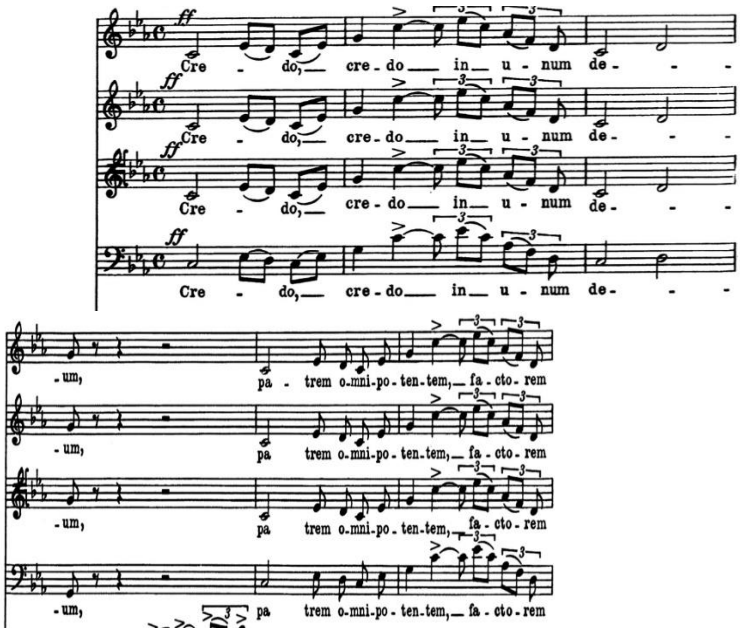


Рисунок 3. «Messa di Gloria» № 3«Credo» 1-6 такты

Четвертая часть «Sanctus» отличается величественностью и глубокой духовностью. Хоровые партии звучат с величием и спокойствием, подчёркивая святость момента. Используемые хоровые фигуры в «*Sanctus»* создают атмосферу священной торжественности, близкую к литургической практике.

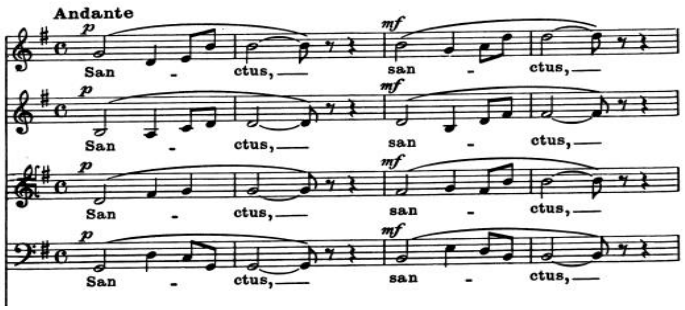


Рисунок 3. «Messa di Gloria» № 3«Sanctus» 1-4такты

Заключительная часть мессы «Agnus Dei» более медитативная и лирическая. Дж. Пуччини использует легкие и плавные гармонии, создавая ощущение умиротворённости и покоя. Сольные и хоровые партии тесно переплетаются, создавая интимную атмосферу.

Хор поет сдержанно, в медленном темпе. Мелодия «течет» плавно, и оркестр добавляет мягкие акценты. Эти такты представляют собой кульминацию спокойствия и умиротворения. Хор поет на слова «Agnus Dei», создавая ощущение молитвы и покоя.

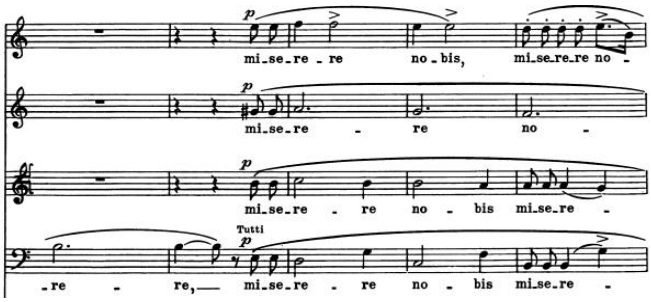


Рисунок 4. «Messa di Gloria» №5 «Agnus Dei» 20-24 такты

Хоровая музыка в «Messa di Gloria» играет центральную роль, как в драматическом, так и в эмоциональном плане. Дж. Пуччини использует хоровые партии для того, чтобы передать как величие религиозного поклонения, так и моменты, раскрывающие внутренний мир персонажей. Хоровая музыка в этом произведении значительно более экспрессивна и эмоционально насыщена, чем в традиционных церковных произведениях того времени, что придает мессе элемент новаторства.

Отличительная черта хоровых партий Дж. Пуччини заключается в том, что он избегает использования хора только как фона для сольных исполнителей. Напротив, хор играет активную роль в музыкальной драме, являясь равноправным партнёром для солистов. Это особенно заметно в таких частях, как «Gloria» и «Kyrie», где хор создаёт атмосферу величия и торжества. В то же время в более спокойных частях, таких как «Agnus Dei», хор звучит более мягко и благоговейно, создавая умиротворённое настроение.

Оркестр в «Messa di Gloria» играет важную роль в создании общей атмосферной картины. Пуччини использует богатую оркестровку, при этом часто прибегая к контрасту мягких и ярких оркестровых красок. Он создает многоуровневую звуковую ткань, где оркестр поддерживает хоровые и сольные

партии, но также становится важным источником выражения. Оркестровые вступления и переходы между частями мессы вносят значительную эмоциональную окраску в произведение.

«Messa di Gloria» написана в стиле позднего романтизма, что проявляется в эмоциональной насыщенности музыки и её глубокой выразительности. Пуччини использует элементы итальянской традиции, но также проявляет влияние немецкой и французской музыкальной школы. В частности, можно услышать влияние Вагнера в наиболее драматичных моментах мессы, таких как оркестровые эпизоды и использованием гармонических напряжений. Композитор уже в этом раннем произведении демонстрирует свой талант к созданию сильных музыкальных образов, мастерски сочетая церковную музыку с выразительными средствами романтизма.

«Messa di Gloria» отражает раннюю форму Дж. Пуччини, в которой он уже начинает разрабатывать свои музыкальные принципы, такие как контрасты эмоций и использование хоровых партий для усиления драматического воздействия. Несмотря на то, что месса написана как религиозное произведение, она отличается от более строгих произведений этого жанра своей живостью и эмоциональной насыщенностью, что, в свою очередь, предвосхищает его оперное творчество.

Оперы Джакомо Пуччини «Богема» (1896), «Тоска» (1900), «Мадам Баттерфляй» (1904), «Турандот» (1926), «Манон Леско» (1893), «Джанни Скикки» (1918) входят в золотой фонд репертуара оперных театров всего мира. Хоры в операх Пуччини не ограничиваются традиционной ролью декорации или массовки. Композитор использует их для создания ярких эмоциональных акцентов, подчеркивания особенностей конкретных исторических или культурных ситуаций, а также для активации внутренних конфликтов героев. Это делает хоровую музыку Пуччини неотъемлемой частью оперной структуры, а её выразительность и драматизм несомненно способствуют раскрытию глубины персонажей.

Одним из ярких примеров этого подхода является опера «Тоска» (1900), где хор играет важную роль в формировании атмосферы. В знаменитом «Te Deum» создается контраст между священной торжественностью и трагизмом происходящего, что усиливает в сцене эмоциональный накал. Воплощение страха и предвестие трагедии, с которым столкнется главная героиня, делают этот хор настоящим катализатором драмы.

В опере «Мадам Баттерфляй» хор используется более деликатно, но не менее выразительно. Хоровая партия в сценах, где японские жители присутствуют на фоне событий, подчеркивает культурные различия, а также усиленно контрастирует с трагизмом личной судьбы главных героев. Например, в «Coro a bocca chiusa» создается уникальное звучание, которое соответствует японскому фольклору и одновременно передает атмосферу напряжения.

В опере «Турандот» хоровая музыка играет большую роль в создании эпического масштаба. Здесь Дж. Пуччини использует китайский антураж и мифологию. Хор народа в этой опере – это не просто массовка, а активный элемент, который оживляет каждый эпизод. Особенно эффектным является

использование хора, где Пуччини сочетает драматизм и величие, создавая глубокие контрасты между фонами и личными переживаниями героев.

Сцене с хором в начале оперы (Акт I), когда представляют загадочную принцессу Турандот, хор играет важную роль в создании атмосферы страха и восхищения. Народ, собравшийся на площади, поет об угрозе, которую представляет Турандот, осуждая претендентов, которые не смогли разгадать ее загадки. Хоровые партии в этой сцене подчеркивают величие и жестокость правления Турандот, создавая контраст между массовым испугом и личными переживаниями главного героя, принца Калефа.

В момент, когда Калеф, герой, решивший разгадать загадки Турандот (Акт II), встречается с трудностью, хор народа вносит драматический контекст («Песнь о загадках»). Сначала он выразительно поет о неизбежности трагедии, подчеркивая судьбу претендента; а затем, когда Калеф отказывается от своей судьбы, хор становится более торжественным и восторженным, поддерживая его решимость.

В финале оперы (акт III) хор снова играет важную роль в создании величия, когда Турандот, наконец, открывает свое сердце Калефу, и народ празднует победу любви. Здесь хор выражает переход от ужаса и жестокости к прощению и примирению. Это символизирует не только личную трансформацию Турандот, но и изменение общественного настроения, что подчеркивает контраст между эмоциональным состоянием главных персонажей и реакцией толпы.

Творчество Джакомо Пуччини оставило неизгладимый след в мировой музыкальной культуре, особенно в оперном жанре, где он продемонстрировал свой уникальный стиль, сочетающий в себе драматизм, мелодическую выразительность и глубокую эмоциональность. Творчество Дж. Пуччини – это яркое сочетание традиции и новаторства, церковной музыки и романтической выразительности. Дж. Пуччини не только мастерски владел искусством оперы, но и продемонстрировал свой талант в других жанрах, таких как религиозная музыка. Его произведения продолжают оказывать влияние на развитие музыкальной культуры, оставаясь актуальными и глубокими и в настоящее время.

Список литературы

1. Моисеева И. Джакомо Пуччини: Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1991.

2. Кафанов А. История итальянской оперы. М.: Советский композитор, 1984.

3. Бенашвили Г. Пуччини. Легенды и мифы оперы. М.: Музыка, 2004.

Күнабіл Наргиза Құмарқызы
Магистрант
Қазақ ұлттық өнер университеті
Үрлемелі және соқпалы аспаптар кафедрасы
Казахстан, Астана
nargizakunabil@gmail.com

Халықаралық саксофоншылар байқауы

Аңдатпа: Бұл мақала халықаралық саксофон орындаушылығы конкурстарының тарихына арналған. Мақалада төрт халықаралық саксофонистер конкурсының сипаттамасы берілген: Адольф Сакс атындағы халықаралық конкурс, Жан-Мари Лондейкс атындағы халықаралық конкурс, Йосип Нохта атындағы халықаралық саксофонистер конкурсы. Мақала авторы әр конкурстың ұйымдастырылу ерекшеліктерін, олардың репертуарын сипаттап, сондай-ақ қатысушылар құрамын қарастырады, лауреаттарға егжей-тегжейлі тоқталып, конкурсанттардың орындаушылық шеберлігін салыстыра отырып, орындаған шығармаларын тізбектейді. Автор классикалық саксофонның шексіз мүмкіндіктерін атап көрсетеді, халықаралық саксофонистер конкурстарына қатысушылардың шедевр болып табылмайтын шығармаларды орындау арқылы бұл мүмкіндіктерді дәлелдегенін айтады.

Кілт сөздер: Саксофон, орындаушылық шеберлік, халықаралық конкурс, конкурс лауреаты, премия.

Халықаралық саксофонистер конкурсы — әлемнің түкпір-түкпірінен талантты музыканттарды жинайтын беделді шара. Бұл конкурс саксофонда ойнау шеберлігін көрсетуге ұмтылатын музыканттарға арналған. Конкурс тәжірибе, мәдени дәстүрлер мен музыкалық стильдермен алмасу үшін бірегей алаң ұсынады, сонымен қатар саксофон өнерін халықаралық деңгейде дамытуға ықпал етеді. Қатысушылар тек үздік орындаушылар атағына таласып қана қоймай, сондай-ақ тәжірибелі судьялар мен танымал шеберлерден бағалы кеңестер алу мүмкіндігіне ие. Бұл шара кәсіби музыканттар мен музыка әуесқойларының назарын аударады, шығармашылық пен шабыт атмосферасын қалыптастырады.

Бельгиялық шебер Адольф Сакс саксофон аспабын ойлап тапқан күннен бастап жүз сексен жылдан астам уақыт өтті, оның ең бай тембр палитрасы таңғажайып музыкалық бейнелерді жасай бастады - "ерекше мәнерлі және әуездіден көңілді және виртуозға дейін" [2, б.71]. XX ғасырдың екінші жартысына қарай бұл "кларнет отбасының жаңа мүшесі", композитор Г. Берлиоз өзінің "естеліктерінде" ол туралы айтқан және ол алғаш рет "саксофон" атауын қолданған [1, б. 544], әлемнің музыкалық өміріне берік енгені соншалық, 1969 жылдан бастап саксофонның танымал болуына ықпал ететін Дүниежүзілік саксофон конгрестері үнемі өткізіліп тұрды, оның аясында кейде фестивальдар ұйымдастырылды. Алайда, халықаралық саксофон байқаулары XX ғасырдың соңына дейін өткізілген жоқ.

Айта кету керек, саксофон 1939 жылдан бері өткізіліп келе жатқан Женевадағы Халықаралық орындаушылар байқауының бағдарламасына енгізілген. Үш негізгі номинацияда (ән, фортепиано және скрипка) жарысқан орындаушылардан басқа, байқауға екі-үш үрлемелі аспапта орындаушылар қатысты. Бұл флейта, гобой, кларнет, саксофон, фагот, валторна, труба, тромбон болуы мүмкін [5, б.190]. Сонымен, 1952 жылы Женева байқауының жеңімпаздарының бірі француз саксофоншысы Мишель Нуо болды. 1973, 1985 және 1995 жылдары саксофоншылар да осы байқауға қатысты, бірақ олардың ешқайсысына бірінші жүлде берілмеді.

Алайда, халықаралық орындаушылық байқаулардың тарихы көрсеткендей, саксофон музыкалық жарыстардың бағдарламаларына сирек енген. Бұл байқаулардың ұйымдастырушылары, егер үрлемелі аспаптар бағдарламаға қосылуға қатысты болса, флейта, кларнет, гобой, тромбон, труба, валторнаға артықшылық берді және көбінесе осы аспаптарда ойнайтын музыканттарға алғашқы жүлделер берілді. Зерттеушінің пайымдауынша, 1845 жылдан бастап саксофон тек үрлемелі аспапта міндетті аспапқа айналды. Өздеріңіз білетіндей, Адольф Сакс бастапқыда аспаптардың екі түрін жасады: біреуі үрлемелі аспапқа, екіншісі симфониялық оркестрге арналған, бірақ соңғысында саксофон ұсталмады [2, б.82]. Жаңа аспаптың танымалдығы жылдан жылға артып келе жатқанымен, классикалық саксофонның орындаушылық мәдениеті 1994 жылы Адольф Сакстың алғашқы халықаралық байқауы өткен кезде ғана халыққа танылды, бұл халықаралық саксофон жарыстарының дәуірін бастады.

Атақты саксофон жасаушының отаны Бельгияның Динан қаласында төрт жыл сайын өтетін Адольф Сакс халықаралық саксофон байқауы бүгінгі күнге дейін әлемдік деңгейдегі ең беделді байқаулардың бірі болып табылады.

Бұл байқау үш кезеңнен тұрады және саксофоншылардан әр түрлі стиль дәуірлеріне жататын репертуар туралы білімді талап етеді. Әр турға кем дегенде бір міндетті шығарма және конкурсты ұйымдастырушылар ұсынған алдын-ала таңдалған шығармалар тізімінен таңдауға болатын бір шығарма кіреді. Ерекшелік-жартылай финал, онда конкурсқа қатысушылар сүйемелдеусіз жеке саксофон үшін кез-келген шығарманы таңдай алады. 1994 жылы өткен Адольф Сакстың алғашқы байқауы туралы ақпарат өте аз. Бұл байқаудың жеңімпазы Франциядан Винсент Дэвид, Италиядан Фабрицио Манукузо екінші орын, ал итальяндық Фабрис Моретти үшінші орын алғаны белгілі.

Келесі байқау 1998 жылы өтті. Бұл байқаудың лауреаттары ерекше назар аударуға лайық. Сонымен, 1998 жылғы Адольф Сакс байқауының бірінші жүлдесін жеңіп алған француз саксофоншысы Александр Дуази 2008 жылы төменде талқыланатын Жан-Мари Лондейкс атындағы беделді халықаралық саксофоншылар байқауының жеңімпазы атанды. Жоғарыда аталған байқауда екінші орын алған АҚШ-тың тумасы Отис Мерфи-бұл байқаудың финалына шыққан жалғыз американдық болды.

Біз Адольф Сакстың халықаралық байқауы аясында саксофоншылардың барлық музыкалық жарыстарында тоқтамаймыз. 2023 жылдың 31 қазаны мен 11 қарашасы аралығында өткен соңғы, сегізінші байқаудың қорытындысын ғана

айтқым келеді. Оған 19 елден 264 орындаушы қатысты. Байқау финалына Ресей, Италия және Жапониядан алты музыкант шықты. Және сол байқаудың жеңімпазы Фредерик Шопен атындағы Мәскеу мемлекеттік музыкалық орындаушылық колледжінің үшінші курс студенті Дмитрий Пинчук атанды, ол 2014 жылы осы байқауда жеңімпаз атанған саксофоншы Никита Зиминнің шәкірті. Никита Зиминнің тағы бір шәкірті Михаил Казаков III дәрежелі лауреат болды. Бұл байқауда екінші орын итальяндық саксофоншы Алессандро Маланьиноға берілді. Алты лауреатқа Никита Зиминнің тағы бір оқушысы және сол колледждің түлегі Владимир Пецкус кірді.

Мәскеулік саксофоншылар бұл байқауда үштік рекорд орнатып қана қойған жоқ. Бұл беделді байқауды алғаш рет осындай жас музыкант жеңіп алды (Дмитрий Пинчук небәрі 17 жаста), алты финалистің үшеуі алғаш рет бір елдің атынан қатысып, финалға бірінші рет бір мұғалімнің үш оқушысы келді. Михаил Казаков былай дейді: "ең жарқын әсер – үшеуміз финалға шыққан кезде. Біздің оқытушымыз, колледж және бүкіл ел үшін мақтаныш сезімін оятты. Біз музыкалық қабілеттеріміз бен дайындықтарымызға сенімді болдық, бірақ үшеуінің де финалға шығуы өте қиын екенін түсіндік" [4].

Финалға жету үшін саксофоншылар екі турдан өтуі керек еді. Бірінші турда музыканттар жалпы ұзақтығы 20 минутты құрайтын үш шығарманы ойнады: Георг Филипп Телеманның шығармаларының транскрипциясы және қазіргі француз композиторы және саксофоншы Жан-Денис Миштің байқауға жазған шығармасы. Бірінші турдың қорытындысы бойынша 40 минуттық бағдарламаны ұсынуы тиіс екінші турға тек 18 қатысушы өтті. Бұл бағдарламаның міндетті бөлігі қазіргі словен композиторы Нина Шенктің "Импульс" (“Impetus”) туындысы болды. Ол қазылар алқасының мүшесі болды және оның шешімі бойынша Михаил Казаков үздік орындағаны үшін арнайы сыйлық алды.

Конкурстың финалы Динан соборында өтті. Қатысушылар қазылар алқасы мен көрермендердің сотына 40 минуттық екі шығарманы ұсынды: саксофонға арналған бес концерттің бірі (таңдау үшін) және бельгиялық композитор Дирк Броссенің байқауға арнайы жазылған шығармасы. Ол қазылар алқасында отырды және ең жақсы орындаушы ретінде Дмитрий Пинчукты таңдады. Сондықтан, бас жүлдеден басқа, жас жігіт өзімен бірге финалдың арнайы жүлдесін де алып кетті [4].

Бельгиядағы ең беделді Адольф Сакс саксофон байқауымен қатар, Ж–Ибердің оркестрмен саксофонға арналған "камералық концертті" бірінші болып орындаған "классикалық" бағыттағы үздік саксофоншы Жан – Мари Лондейкс атындағы Халықаралық байқау өте жоғары мәртебеге ие [5, б.156]. Қазіргі уақытта бұл байқауға бүкіл әлемдегі саксофоншылардың "Жоғарғы лигасының" өкілдері қатысуда.

Осы байқау шеңберіндегі алғашқы саксофон жарысы 1996 жылы Францияның Бордо қаласында өтті, оның консерваториясында Жан-Мари Лондейкс сабақ берді. Бастапқыда бұл атақты виртуоз орындаушысының құрметіне өткізілетін жалғыз байқау болуы керек еді.

Алайда, 2005 жылы Таиландтағы Махидол университетінің музыка колледжінің директоры, доктор Сугри Чароенсук Жан-Мари Лондейкс атындағы

халықаралық байқауды тұрақты түрде өткізу туралы бастама көтерді. 2008 жылы осы байқау аясында саксофоншылардың екінші сайысы өтті. Жан-Мари Лондейкс ұйымдастырған бұл іс-шара Бангкокта 2008 жылдың 14-26 қаңтары аралығында, Оңтүстік – Шығыс Азиядағы ең ірі музыкалық мекемелердің бірі-Махидол университетінде өтті. Байқауға 75 орындаушы қатысты. Олардың арасында Жапониядан (олардың көпшілігі болды), Франциядан, Бразилиядан, Мексикадан, Тайваньдан, АҚШ-тан, Канададан, Тайландтан, Қытайдан, Бельгиядан, Даниядан, Испаниядан, Италиядан, Ресейден келген саксофоншылар бар. Қазылар алқасының құрамына белгілі саксофоншылар, әр түрлі орындаушылық мектептердің өкілдері кірді: француз (конкурсқа төрағалық еткен Ж.-М. Лондейкс), неміс (Д. Готье), канадалық (В. Стрит), американдық (Д. Сэмпен), жапон (К. Мунесада) [3].

Осы байқауды ұйымдастыра отырып, Жан - Мари Лондейкс оның негізгі міндетін "саксофонға арналған заманауи репертуарды насихаттауда көрді, бірақ алдыңғы дәуірлердің шығармаларына зиян келтірмеді" [3], осыған байланысты бірінші турда музыканттар екі шығарманы орындауы керек еді: біріншісі – барокко немесе классикалық, саксофон үшін транскрипцияланған-соло, екіншісі – заманауи, ұсынылған композиторлар тізімінің шығармалары.

Екінші турда саксофон басқаша ұсынылды: фортепиано камералық ансамблінде. Тізімде саксофоншылардың репертуарында классикалық үлгілерге айналған шығармалар (Ф.Шмидттің "Легенда", П. Крестонның "Соната", Э. Денисовтың "Соната" және т. б.) және қазіргі заманғы шығармалар қайтадан болды. Соңғы раундта саксофон оркестрмен жеке аспап ретінде ұсынылды.

Бұл байқау өте жоғары деңгейге ие болды. Қатысушылардың көбісі саксофон тобының бірнеше аспаптарын еркін меңгергендіктерін көрсетті. Жапондық саксофоншылар әсіресе жарқын көрінді. Олардың көпшілігінің қойылымдары заманауи шығармаларды қызықты түсіндірумен, сондай-ақ барокко стиліне сәйкес келетін ерекше дыбыспен ерекшеленді. Қазылар алқасы сонымен қатар словениялық саксофоншы Миха Рогинаның И.С. Бахтың "№ 2 скрипка партитурасын" және қазіргі композитор К. Лобтың "Джунгли" этюдін орындап, үшінші сыйлықты жеңіп алғанын атап өтті [3].

Ресейлік саксофоншылар да осы байқауда өздерін жақсы ойынымен көрестті. Орыс мектебінің атынан үш қатысушы қатысты. Олардың екеуі, Сергей Колесов пен бірнеше жылдан кейін Адольф Сакс атындағы Халықаралық байқауда жеңіске жеткен Никита Зимин, Гнесин атындағы Ресей музыка Академиясының профессоры М. К. Шапошникованың сынып студенттері, ал үшінші сайыскер Дмитрий Кузичев Санкт-Петербург консерваториясының оқытушысы А. П. Тихоновтың шәкірті болды [3].

Жан-Мари Лондейкс атындағы Халықаралық байқаудың 75 қатысушысының ішінен жиырма екі адам екінші турға жіберілді. Олардың арасында ең жас орындаушылардың бірі Никита Зимин де болды. Никита үшін, әрине, бұл үлкен жетістік болды, өйткені ол алғаш рет осындай маңызды байқауға барды, оған тәжірибесі мол жетілген музыканттар қатысты және олармен бәсекелесу оңай болған жоқ. Қазылар алқасының мүшелері өздерінің жазбаша түсініктемелерінде оның өнеріне өте қолайлы баға берді, ең алдымен Г.

Телеманның екі фантазиясында жақсы стиль сезімін және әйгілі К.Лобтың Джунглия шығармасында керемет дыбыстық бейнесін атап өтті [3]. Алайда, Никита Зимин финалға дейін жіберілмеді, ал Сергей Колесов жартылай финалға өтпеді.

Музыка сыншыларының пікірінше, 2006 жылы Адольф Сакс байқауының жеңімпазы Никита Зимин де, Сергей Колесов та Жан-Мари Лондейкс байқауының екінші турында К.Лобтың "Саван" этюдін және И.С. Бахтың флейта партитасын өте жоғары деңгейде орындаған, одан әрі конкурстық жарыстан тек бір себеппен шығарылды: төрешілер бірінші сыйлықты Француз саксофоншысы Александр Доисиге беру арқылы күшті бәсекелестерден бірден арылуға шешім қабылдады [3]. 2014 және 2017 жылдары өткізілген Жан-Мари Лондейкс атындағы халықаралық конкурстар кез келген турда міндетті туындыларды көздемей, шығармаларды таңдауда айтарлықтай еркіндік берді. Конкурсқа қатысушыларға өздерінің конкурстық репертуарларын жасау керек туындылардың тізімі берілді. Айта кету керек, олардағы транскрипциялар алынып тасталды және аспапқа арналған жаңа жұмыстарға баса назар аударылды.

Беделді болмаса да, тағы екі халықаралық саксофон байқауына қысқаша тоқталайық. Хорватиялық саксофоншылардың тамаша орындаушылық шеберлігі мен жоғары беделі тағы бір халықаралық музыкалық байқауды өткізуге негіз болды. Бұл байқау 2014 жылы өтті және Загребтегі көрнекті Хорват саксофоншысы және музыка Академиясының профессоры Йосип Нохтаның (1924-1995) есімімен аталды.

Бұл байқаудың маңызды міндеттерінің бірі-Хорват композиторларын жарыс барысында міндетті шығармаларын пайдалану арқылы насихаттау. Бұл байқаудың тек екі қайталануы болды, бірақ ол ұсынатын мүмкіндіктердің арқасында ерекше танылды. Осылайша, 2017 жылғы бірінші сыйлықтың лауреаты 2018 жылы Загребте өткен XVIII Дүниежүзілік саксофоншылар конгресінің ашылуында өнерін көрсетуге шақырылды.

Сонымен, Йосип Нохтаның алғашқы байқауы 2014 жылдың 12-17 мамыры аралығында өтті және он бес елден 51 қатысушыны жинады. 2017 жылы байқауға он тоғыз елден 60 қатысушы қатысты. Жарыс 23-28 сәуір аралығында өтті. Конкурс әлі салыстырмалы түрде жас болса да (барлығы үш конкурстық жарыс өтті – 2014, 2017 және 2021 жылдары), ол әлемнің түкпір-түкпірінен жас саксофоншыларды өздерінің орындаушылық әлеуетін ашуға мүмкіндік береді.

Ең танымал үш халықаралық саксофон байқауының мысалында біз XIX ғасырда және XX ғасырдың бірінші жартысында сұранысқа ие болмаған классикалық саксофон қазір музыка әлемінде ерекше орын алатынын дәлелдедік. Классикалық саксофонды жеке аспап ретінде пайдалануға болады, скрипкамен және басқа үрлемелі аспаптармен үйлесетін камералық ансамбльдің бөлігі, саксофон квартеті және стандартты құрамы бар сопрано, альт, тенор және баритон симфониялық оркестрдің бөлігі болуы мүмкін. Басқаша айтқанда, классикалық саксофонның мүмкіндіктері шексіз, оны халықаралық саксофон орындаушыларының байқауларына қатысушылар көрсете алды.

Әдебиеттер тізімі

1. Берлиоз Г. Мемуары. М.: Музыка, 1967. 895 с.

2. Ли Сию. А.К Глазунов и его роль в истории признания саксофона в академической среде // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2022. Т. 24. № 87. с. 71-76.

3. Саксофон в современном мире // URL: https:// saxclub.narod.ru.saxvsovrmire.html.

4.Трижды рекордсмены: как московские саксофонисты покорили жюри конкурса имени Адольфа Сакса в Бельгии // URL: https://moscowseasons.com/news/trizhdy-rekordsmenykak-moskovskie-saksofonisty-pokorili-zhiurikonkursa-imeni-adolfa-saksa-v-belgii.

5. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М.: Музыка, 1989. 205 с.

Құрастырушылар/ Редакторы-составители / Editors-Compilers
М.А. Останькович, Т.В.Харламова

Пікір жазғандар / Рецензенты / Reviewers
Ғ.Т. Ақпарова – өнертану кандидаты / кандидат искусствоведения
М.Ш. Мылтыкбаева – өнертану кандидаты / кандидат искусствоведения

М78 Музыкалық өнер: ғылым және білім: ғылыми және әдістемелік мақалалар жинағы.

Музыкальное искусство: наука и образование: сборник научных и методических статей.

Musical arts: science and education: collection of scientific and methodical papers/ Құраст.: М.А. Останькович, Т.В. Харламова. – Х бас./вып. Х/ ed.10 – Астана, 2024. – 373 б. – қазақша, орысша.

ӘОЖ78.01
КБЖ 85.31

ISBN 978-601-7458-53-9

© Останькович М.А., Харламова Т.В., 2024
©РГУ«Казахский национальный университет искусств», 2024