



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ
МИНИСТРЛІГІ



П.ЧАЙКОВСКИЙ атындағы
АЛМАТЫ МУЗЫКАЛЫҚ КОЛЛЕДЖІ
АЛМАТИНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ
КОЛЛЕДЖ им. П.ЧАЙКОВСКОГО

*Республикалық ғылыми-практикалық
конференциясының материалдары*

«ДӘСТҮРЛІ ӨНЕР: ТАРИХ ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ КЕЗЕҢ»

*2021 жылғы 30 қараша
Қазақстан Республикасы Тәуелсіздігінің
30 жылдығына және қазақ
халық аспаптарында орындаушылардың
Республикалық «КӨШПЕНДІЛЕР ӘУЕНІ»
конкурсының бес жылдық
мерейтойына орайластырылған*

Материалы

Республиканской научно-практической конференции

«ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ»

30 ноября 2021 года

посвящена

*30-летию Независимости Республики Казахстан,
пятилетнему юбилею Республиканского
конкурса исполнителей на казахских
народных инструментах «КӨШПЕНДІЛЕР ӘУЕНІ»*

Алматы 2021



**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ
П.ЧАЙКОВСКИЙ АТЫНДАҒЫ АЛМАТЫ МУЗЫКАЛЫҚ КОЛЛЕДЖІ**

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
АЛМАТИНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ ИМЕНИ ПЕТРА ЧАЙКОВСКОГО**



**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ
МИНИСТРЛІГІ**



**П.ЧАЙКОВСКИЙ АТЫНДАҒЫ
АЛМАТЫ МУЗЫКАЛЫҚ КОЛЛЕДЖІ
АЛМАТИНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ
КОЛЛЕДЖ ИМ.П.ЧАЙКОВСКОГО**

**Республикалық ғылыми-практикалық конференциясының
материалдары**

«ДӘСТҮРЛІ ӨНЕР: ТАРИХ ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ КЕЗЕҢ»

2021 жылғы 30 қараша

**Қазақстан Республикасы Тәуелсіздігінің 30 жылдығына және қазақ халық
аспаптарында орындаушылардың Республикалық «Көшпенділер әуені»
конкурсының бес жылдық мерейтойына орайластырылған**

МАТЕРИАЛЫ

Республиканской научно-практической конференции

«ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ»

30 ноября 2021 года

посвященной

**30-летию Независимости Республики Казахстан,
пятилетнему юбилею Республиканского конкурса исполнителей
на казахских народных инструментах «Көшпенділер әуені»**

Алматы 2021

УДК 73/76
ББК 85.12
Т65

Главный редактор:

Б.Е. Хасанғалиев – председатель учебно-методического объединения при РГКП «Алматинский музыкальный колледж имени П. Чайковского Министерства культуры и спорта Республики Казахстан, Заслуженный деятель Казахстана

Редактор-составитель:

М.В. Попилова

Редакционная коллегия:

Г.К. Мукушева, А.К. Бестембекова, А.Ж. Бекмуратова, Н.И. Калашникова

Дәстүрлі өнер: тарих және қазіргі кезең=

Т65 Традиционное искусство: история и современность: мат-лы респ. на-уч.-практ. конф. – Алматы: РГКП «Алматинский музыкальный колледж имени П. Чайковского», 2021 – 120 с. – Нот., каз., рус.

ISBN 979-0-803858-89-2

В данный сборник включены статьи Республиканской Научно-практической конференции «Традиционное искусство: история и современность», приуроченной к 30-летию Независимости Республики Казахстан и к пятилетнему юбилею Республиканского конкурса исполнителей на казахских народных инструментах «Көшпенділер әуені». Основные направления конференции посвящены широкому кругу проблем в области изучения казахского традиционного и современного музыкального искусства:

«Вклад выдающихся музыкантов в развитие традиционного исполнительского искусства и музыкальной педагогики Казахстана»;

«Проблемы образования традиционного музыканта-исполнителя»;

«Проблемы современного традиционного исполнительства».

В конференции приняли участие ведущие преподаватели, исполнители и искусствоведы в области традиционного музыкознания. Представленные материалы адресованы широкой аудитории музыкантов-исполнителей, музыковедов, композиторов, а также всем заинтересованным лицам.

УДК 73/76

ББК 85.12

ISBN 979-0-803858-89-2



ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Құрметті қонақтар, конференцияға қатысушы әріптестер!

Сіздерді «Көшпенділер әуені» V Республикалық ұлт аспаптарда орындаушылар байқауының 5 жылдық мерейтойы аясында өтіп жатқан «Дәстүрлі өнер: тарих және қазіргі заман» атты республикалық ғылыми-тәжірибелік конференцияға қош келдіңіздер дегім келеді.

«Көшпенділер әуендері» байқауы – қазақтың кәсіби аспаптық музыкасын қолдау мен дамытудың маңызды жобасы. Оның басты мақсаты – қазақ халқының ұлттық аспаптық-вокалдық музыкалық мұрасын насихаттау, оның түпнұсқалығын сақтау, қазақ халқының әр алуан орындаушылық дәстүрлерін көрсететін жас, дарынды орындаушыларын қолдау және анықтау болып табылады.

Біздің конференция бесінші жыл өткізіліп жатқан байқаудың заңды жалғасы болды.

Музыкалық орындаушылық – күрделі, алуан түрлі, үнемі дамып отыратын құбылыс. Сондықтан да әлем елдеріндегідей қазақстандық музыкатанудыңда орындаушылық мәселелері үнемі назар аударуды қажет етеді.

Бүгін біз дәстүрлі орындаушыларға тікелей қатысты кең ауқымды мәселелерге тоқталамыз. Бұл жас ұрпақты оқытуға, тәрбиелеуге, ұлттық аспаптарда ойнаудың ерекшеліктеріне, олардың өміршеңдігі, сондай-ақ дәстүрлі орындаушылыққа үлес қосқан тұлғаларға қатысты мәселелер.

Конференция материалдарында орындаушылық стильдер – ән мен аспаптық, ойнау техникасы, оқытудың қыр-сыры, бейімделулер және транскрипциялар туралы мақалалар бар.

Дәстүрлі орындаушыларды академиялық даярлау мәселелеріне қатысты мәселелерді ерекше атап өтуге болады.

Конференцияға Қазақстанның көптеген қалаларынан ғалымдар қатысып жатқаны қуантады. Осы орайда бүкіл әлем халықтары басынан кешіп жатқан пандемия кезеңінде конференцияға белсенді қатысып жатқан барлық қатысушыларға алғысымды білдіргім келеді.

Осыған қарамастан, ұсынылған жұмыстардың саны мен сапасы конференцияның жарияланған тақырыбының өзектілігін растайды.

Осы орайда қазақ музыкатану ғылымының бастауында тұрған, көптеген еңбектердің авторы, этномузыкатанушы, фольклортанушы өнертану ғылымдарының докторы Мухамбетова Әсия Ибадуллақызына және Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы музыкатану және композиция кафедрасының доценті, өнертану ғылымдарының кандидаты Ілияс Кененбайұлы Қожабековке ерекше алғысымды білдіремін.

«Дәстүрлі өнер: тарих және қазіргі заман» Республикалық ғылыми-тәжірибелік конференциясының материалдарын орындаушылар, оқытушылар музыка тарихы мен теориясы, орындаушылық өнер тарихы мен оқыту әдістемесіне байланысты курстарда пайдалана алады.



ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ



Уважаемые гости, участники конференции, коллеги!

С огромным удовольствием приветствую вас на Республиканской научно-практической конференции «Традиционное искусство: история и современность», которая проходит в рамках Республиканского конкурса исполнителей на казахских народных инструментах «Көшпенділер әуені» и приурочена пятилетнему юбилею его создания.

«Көшпенділер әуені» (Мелодии кочевников) – это важный творческий проект для поддержки и развития казахской профессиональной инструментальной музыки. Главной целью конкурса является популяризация национального инструментального и вокального музыкального наследия казахского народа, сохранение его аутентичности, поддержка и выявление молодых, талантливых народных музыкантов, представляющих различные казахские исполнительские традиции.

Наша конференция стала логичным продолжением конкурса, который мы проводим вот уже пятый год.

Музыкальное исполнительство представляет собой сложный, разнообразный, постоянно эволюционирующий феномен. Именно поэтому в казахстанском музыкознании, точно как же, так и мировом, проблемы исполнительства требуют постоянного внимания.

Сегодня будет затронут широкий спектр вопросов, непосредственно касающихся традиционных исполнителей: это вопросы, связанные с обучением, воспитанием молодого поколения, с особенностями исполнения на традиционных инструментах, современных условиях их бытования, а также о персонах, внесших вклад в традиционное исполнительство.

В материалах конференции содержатся статьи об исполнительских стилях – песенных и инструментальных, приемах игры, тонкостях обучения, обработках, переложениях. Особого упоминания заслуживают вопросы, связанные с проблемами академического обучения традиционных исполнителей.

Отрадно отметить, что в конференции приняли участие преподаватели, исполнители, искусствоведы со многих городов Казахстана. В этой связи хотелось бы выразить благодарность всем участникам за активное участие в конференции в такое сложное время. Количество и качество предоставленных работ подтверждает актуальность заявленной темы конференции.

Особо хочу поблагодарить наших гостей, стоящих у истоков казахского музыкознания, авторов многочисленных трудов: этномузыковеда, фольклориста, кочевниковеда, доктора искусствоведения, профессора Мухамбетову Асию Ибадуллаевну и доцента кафедры музыковедения и композиции, кандидата искусствоведения Ильяса Кененбаевича Кожабекова.

Материалы Республиканской научно-практической конференции «Традиционное искусство: история и современность» могут использоваться исполнителями, педагогами в курсах, связанных с историей и теорией музыки, историей исполнительского искусства и методикой обучения.

Б.Е. Хасангалиев



Материалы Республиканской научно-практической конференции



Құрметті конференцияға қатысушылар!

Алдымен халықарылық ТҮРКСОЙ ұйымының және жеке өзімнің атымнан Сіздерге ыстық сәлемімді жолдаймын.

«Дәстүрлі өнер: тарих және қазіргі кезең» атты Республикалық ғылыми-практикалық конференцияның маңызы зор.

Қазақ халқының дәстүрлі әндері - ұлтымыздың рухани тұрғыда мақтан ететін бай мұраларының бірі. Оның сан ғасырлық даму тарихы бар.

Дәстүрлі әндердің бірнеше мектебі болғанын да жақсы білесіздер. Атап айтсақ, Арқа мектебі, Батыс Қазақстан мектебі және Жетісу мектебі. Әрқайсысының өзіне тән ерекшеліктері болған. Біржан сал, Ақан сері, Жамбыл, Кенен, Ғарифолла Құрманғалиев сияқты ұлы тұлғаларымыз сол мектептердің көрнекті өкілдері. Олар салып кеткен сара жол бүгін де жалғасын табуда.

Халықаралық ТҮРКСОЙ ұйымы 2016 жылы Дәстүрлі аспаптар оркестрін құрған болатын. Оның құрамына Әзербайжан, Қазақстан, Қырғызстан, Өзбекстан, Түрікменстан және Түркияның өнерпаздары кірді. Оркестріміз әлемнің бірнеше елінде концерт берді. Тіпті Жапонияның сахнасында да өнер көрсетіп, түркі жұртының дәстүрлі өнерін кеңінен танытқан болатын. Сол кезде Күн шығыс елінің халқы түркі елдерінің аспаптарынан шыққан әуезді әуендерді тыңдап, өнерпаздарды жақсы қабылдады.

ТҮРКСОЙ ұйымы дәстүрлі өнеріміз айтысты да қолға алды. Биыл алғаш рет Анкарада халықаралық айтыс ұйымдастырдық. Әзербайжан, Қазақстан, Қырғызстан, Өзбекстан және Түркиядан ақындарымызды жинадық. Бұл жобамыз сәтті болды. Енді төл өнерімізді жиі өткізіп тұрамыз деп шештік.

Қазіргі кезде дәстүрлі әндерімізді насихаттауға баса мән беруіміз керек деп санаймын. Құнды қазыналарымыз жиі жарнамаланса оған қызығушылық та жоғары болады.

Бүгінгі жиында көтеріліп отырған негізгі мәселелер де осы салада туындаған бірқатар түйіткілдердің оң шешім табуына ықпал етеді деген сенімдемін.

Конференция жұмысына сәттілік тілеймін!

Қасейінов Дүйсен Қорабайұлы.

ТҮРКСОЙ бас хатшысы, Қазақстанның еңбек сіңірген мәдениет қайраткер



СОХРАНЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ И ОБУЧЕНИЕ МУЗЫКАНТОВ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТЯМ НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ И НАРОДНОЕ ПЕНИЕ КАК ПРОБЛЕМА

Кожабеков И.К.

Сохранение и развитие казахской традиционной музыки, наследия поколений ее творцов как вчера, так и сегодня остается одной из важнейших задач. Еще А.Затаевич начале прошлого века, собрав и записав более двух тысяч казахских песен и кюев, именно в этом видел главную цель своего титанического труда.

Сегодня собиравание и запись народной музыки приобрели, можно сказать, характер масштабного движения. Причем особую активность в этом деле принадлежит самим исполнителям и певцам, что конечно особенно отрадно.

Но традиции народного искусства это не только и не просто сохранившиеся до нашего времени песни и кюи, созданные поколениями музыкантов. Да и само традиционное музыкального творчества конечно не есть нечто неподвижное и застывшее. Прежде всего это некая живая система, постоянно самовоспроизводящая себя в своих творениях, некий механизм коллективного творчества, непрерывно продуцирующий все новые и новые произведения. Она жива, пока сохраняется эта ее способность – непрерывного «воссоздания себя» – в кюях, песнях и других жанрах музыкально-поэтического искусства, и способность персонифицироваться в индивидуальном устно-профессиональном творчестве.

Если говорить о традиционном искусстве в специальном смысле, то это наследование правил и установок, в границах которых она, оставаясь верной сложившемуся алгоритму творчества, продолжает сохранять свой творческий потенциал. Словом, она жива пока сохраняет исторически выработанные ею формы музицирования. Там, где такая репродуктивная функция народного (народно/устно-профессионального) искусства утрачивается, на карте появляются белые пятна. Традиция неизбежно угасает или перерождается во что-то принципиально иное.

Итак, традиция живет как самопорождающая система. И такое понимание уже не является большим секретом. В ряде стран профессиональное обучение народному искусству ведется по лекалам, выработанным традиционными (бесписьменными) формами музицирования.

Чтобы глубже понять суть отличий письменной и устной форм обучения музыкантов проведем некоторые сравнения.

1. В письменном искусстве нотный текст композиторского сочинения понимается как законченное музыкальное произведение, которое остается только воспроизвести в реальном исполнении. Как исходная данность в общем коммуникативном



процессе так называемой «передачи музыкальной информации», он стал по сути исходным предметным образом музыкального произведения, от которого и отталкивается исполнитель.

Итак, здесь нотный текст есть сам первичный предметный образ произведения. В таком своем значении, он является не просто подспорьем для памяти. Исполнительство по нотам выстраивает особую траекторию работы над произведением и неизбежно определяет стратегию исполнительской деятельности в целом.

Нотный текст, ставший основным способом фиксации музыкального произведения это отправная точка в работе музыканта письменной культуры типа над произведением. Так разучивание музыкального произведения в схематичном виде представляет собой следующее:

- она начинается с изучения нотного текста, запоминания нот.
- затем следует наполнение его слуховыми образами и перевод нотных знаков в звуковую форму, то есть его звуковая их реализация.
- и наконец нахождение и освоение соответствующей звуко-двигательной – исполнительской – формы.

Только теперь, когда музыкальное произведение приобретает новый слухо-двигательный предметный образ, а также с овладением моторно-двигательными, попросту говоря игровыми исполнительскими ощущениями, оно может считаться выученным. Этот новый предметный образ является конечным результатом работы над произведением. Такова в общих чертах последовательность этого процесса.

В устном искусстве, исполнительский процесс принципиально иного рода. Здесь, напротив, первичным предметным образом произведения как раз и является его слухо-двигательный образ, объединяющий звуковую форму (попросту звучание) и, так сказать, исполнительский жест произведения. Другими словами, произведение изначально дано в предметной форме этого исполнительского жеста, слитого с его звуковым образом. Сказанное вполне точно и емко передается в таких выражениях как: передать кюй «из рук в руки» и песню «из уст в уста».

Понятно, что освоение произведения, его запоминание и весь исполнительский процесс здесь строится принципиально иначе. Во-первых, слухо-двигательные стереотипы, закрепленные в игровых (собственно исполнительских) комплексах оказываются основной способом фиксации и формой сохранения исполняемой музыки; в песенном (вокальном) искусстве это ритмо-интонационные клише, закрепленные в моторике вокального аппарата и в речевой артикуляции стиха. И надо сказать, что они, эти ритмические и интонационные стереотипы, зафиксированные и закрепленные в слухо-двигательных (игровых) комплексах музыкального произведения, эти по сути предметные образы музыки, естественным образом формируются при соответствующей, а именно устной форме музыкальной деятельности.



Как видим, характер отношения к произведению традиционного музыканта существенно иной. Это такая схема исполнительских действий, которая изначально основана на прямой взаимосвязи слуховых и двигательных компонентов исполнительских действий. В устном искусстве первичный звуко-двигательный предметной образ произведения как раз и передается от учителю к ученику. Продолжим сравнение

2. Рассмотренный в письменной культуре алгоритм исполнительского освоения музыкального произведения стал одним из оснований такого требования, как абсолютная точность воспроизведения нотного текста – когда даже незначительные от него отклонения оцениваются как недопустимое его искажение. Отсюда также и рождение культа Произведения как главной ценности музыкального искусства.

Кроме того, происходит так же понятное разделение ролей (функций) Композитора – создателя произведения и Исполнителя.

В устной культуре музыкальная картина несколько иная. Создатель «произведения» (так сказать, композитор) одновременно и непременно является его исполнителем. Можно даже сказать, что особенно для слушателя, он прежде всего остается именно музыкантом – певцом, күйши и т.д. Точнее, эти функции не только не разделены в пространстве музыкальной культуры, но и не отделены во времени. Так сказать, «сочинение» происходит в момент его исполнения. Внешне это выглядит как спонтанное рождение песен и кюев. Прекрасные примеры этого нам оставил А.Жубанов в книгах «Соловьи столетий» и «Струны столетий». В устной культуре единственная объективная форма бытия произведения момент его исполнения. Оно актуально существует только конкретном исполнительском акте, в момент своего звучания.

3. В письменной культуре произведение это законченный продукт композиторской мысли. Он окончательно закреплено в нотном тексте и исполнитель «лишь» воспроизводит сочинение автора. Исполнитель стремится раскрыть и передать замысел автора, придерживается, так сказать, принципа объективности. Играя сочинение, он разумеется привносит в него свое слышание этой музыки, привносит в нее свое художественное прочтение. Неслучайно, поэтому стало аксиомой считать, что исполнительского искусства это искусство интерпретации.

В устном искусстве ситуация принципиально иная. Здесь такого «произведения» как окончательно завершено музыкального текста нет в принципе. Күй, например, всегда заново создается в акте его исполнения. Так же и песня, что выражается в ее многовариантном бытии. Принципиальная вариантность их воссоздания происходит в каждом исполнении и с каждым исполнителем. Каждый раз при этом рождается, в некотором смысле, старый-новый күй и старая-новая песня.

В первом случае, если воспользоваться аналогией с изобразительным искусством, исполнение есть в определенном смысле репродукция авторского оригинала.



Во втором – каждое исполнение рождает (или потенциально может рождать) новый музыкальный текст. В определенном смысле это ремикс по мотивам музыкального «сюжета». С позиций письменного искусства статус произведения здесь как-бы размыт. Как продукт творчества, это «сочинение» – вполне завершенное произведение. Но даже если оно совершенно, у него нет абсолютно зафиксированного текста. В этом том смысле то, что было создано автором это не окончательно продукт творчества. В свою очередь күйши и энши не только исполнители в привычном смысле слова. Они такие же создатели песни и кюя как и их автор.

.....

Умирание традиции (народного искусства – эти слова были слышны еще много лет назад. Проблема преемственности традиций действительно уже тогда стояла так же остро, как и сейчас. К счастью она еще жива, хотя это уже не полноводная река как прежде. Ее дальнейшее существование находится под реальной угрозой постепенного исчезновения. Можно-ли эту тенденцию остановить?

Благодаря А.Затаевичу, Б.Ерзаковичу, А.Жубанову, А.Мухамбетовой, С. Елемановой, многим другим исследователям и прежде всего благодаря творчеству народных музыкантов мы теперь лучше представляем себе, что можно делать для ее сохранения и развития.

Во-первых, следует признать, что в профессиональном образовании музыкантов народников утвердились методы обучения, построенные по моделям письменной культуры, что результате письменной формы обучения современные домбристы и певцы, получившие профессиональное образование, становятся исполнителями европейского типа. В основном они способны только «исполнять произведение» на манер академического исполнителя. Поэтому деятельность их в подавляющей большинстве случаев направлена на консервацию традиционной музыкальной культуры.

Традиционный музыкант не таков. Он способен создавать свой «текст» уже известных «чужих» кюев и песен. Он интерпретатор не текста кюя и самого кюя, не слов и мелодии, а самой песни. Если воспользоваться (условно) общепринятой терминологией, можно сказать, что он и исполнитель и композитор в одном лице, что его исполнительское искусство включает в себя и композиторское начало. Возродить эти навыки в учебном классе – первый и естественный шаг музыканта к собственному творчеству устного типа.

Во-вторых и прежде всего, нужно исходить из того, что главной ценностью традиционного искусства являются сами ее носители – ее творцы, а также и из того, что сохранение устной формы творчества требует такой же устной (бесписьменной) формы обучения. И для этого, может быть, следовало привести в учебные классы традиционных музыкантов с неизменным письменностью музыкальным сознанием и дать им возможность передавать молодым свое искусство, свои знания. Например, создавая факультативы фольклорной и исполнительской практики.



Способы обучения, который они могут предложить, может быть, не будут отвечать разработанным и принятым сейчас методикам обучения. Но основываясь на интуитивном понимании того, что следует передать ученикам и как следует это делать, они точно привнесут в класс ситуацию музыкального общения устного типа, те формы музицирования, в которых действуют исконные механизмы освоения традиций и передадут ученикам именно те навыки, которыми владеют традиционные музыканты, мыслящие музыку без ее нотного опосредования.

Так очевидно, что фиксирующая функцию нотного текста будет заменена на двигательный (аппликатурный/штриховой) компонент исполнительского плана произведения. Этот слухо-двигательный синкретизм и является вновь станет основным средством материализации звукой формы музыки, способом предметной фиксации произведения (В инструментальном исполнительстве это аппликатурно-интонационные комплексы-клише (устоявшиеся моторно-пальцевые фигуры) и комплексы штриховые, они же и ритмические. В песенном искусстве – единство речевого (артикуляторного, сенсо-моторного) и вокально-итонационного компонентов.

И тогда, с активизацией психо-моторного способа фиксации музыки, вновь откроется пространство, для импровизационности, для порождения обновленного «текста-варианта» произведений, одним словом для творчества устного типа. Исполнители как и традиционные музыканты смогут стать в прямом смысле со-творцами песен и кюев. Все это можно будет возродить в классах обучения молодых музыкантов.

Все, о чем сейчас идет речь, преследует цель показать, что воспитание и обучение традиционного музыканта возможно только при условии безнотной передачи музыкальных произведений, обучение в тех традиционных формах общения учителя и ученика, которые сейчас редко когда практикуются.

Данное выступление не призыв полностью отказаться от принятых сегодня методик обучения музыкантов. Такой переход был бы опрометчивым шагом. С другой стороны, полное доминирование обучения, опирающегося на нотную письменность, ведет к вырождению творческого начала в исполнительском искусстве устного типа.

Конечно исполнитель произведений композиторской музыки и исполнитель музыки устной относятся к разным типам музыкальной деятельности. Но возможно сочетание (или даже соединение) двух форм, профессионального обучения, их органичное соединение. Речь идет по сути об объединение этих двух типов мышления в рамках единой музыкальной культуры. При этом главная задача сегодня обучения в этом единстве – заново овладеть искусством устной музыкальной речи, которое можно определить следующим образом – не воспроизведение текста а его порождение.



СЕКЦИЯ 1

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ТРАДИЦИОННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

ФОРТЕПИАНОЛЫҚ МУЗЫКАСЫ НЕГІЗІНДЕ ХАЛЫҚ ДӘСТҮРЛІ ӨНЕРІН ТАНУДЫҢ МҮМКІНДІКТЕРІ

Гаухар Бейсембаева
А.Жұбанов ат. РҚМММИ
пед. ғылымдарының магистрі,
арнайы фортепиано ұстазы

Түйіндеме: Мақалада «мәдени код» бабын сақтау мен ұлттық сана-сезімді тәрбиелеу мәселесі қарастырылған. Жаһандануға ұмтылу халықтардың ұлттық мәдени келбетінің жоғалуына әкелді. Ұлттық дәстүрлер мен мәдениетке сүйену, ұлттың мәдени мұрасын сақтау, белгілі бір халықтың ұлттық ерекшеліктері болуы тиіс. Қазақстандық композиторлар фортепианолық музыка мұрасы арқылы ұлттық сана-сезімді тудырудың мүмкіндіктері бар.

Тірек сөздер: ұлттық сана-сезім, дәстүрлі өнер, зерттеушілер, қазақстандық фортепиано музыкасы.

Аннотация: В статье рассматривается проблема сохранения «культурного кода» и воспитания национального самосознания. Стремление к глобализации привело к утрате национально-культурного облика народов. Необходима опора на национальные традиции и культуру, сохранение культурного наследия нации, национальных особенностей конкретного народа. Казахские композиторы имеют возможность сохранения и трансформации традиционной музыкальной культуры посредством фортепианных сочинений.

Ключевые слова: национальное самосознание, традиционное искусство, исследователи, казахстанская фортепианная музыка.

Abstract: The article deals with the problem of preserving the «cultural code» and the education of national identity. The desire for globalization has led to the loss of the national and cultural image of peoples. It is necessary to rely on national traditions and culture, to preserve the cultural heritage of the nation, the national characteristics of a particular people. Kazakh composers have the opportunity to preserve and transform traditional musical culture through piano compositions.

Key words: national identity, traditional art, researchers, Kazakh piano music.



XXI ғасырдың басында қоғамдық сананың әлемдік дамуы жеке адами құндылықтардың зияткерлік және шығармашылық іс-әрекет, жеке адамның қабілеттері мен таланттары, сондай-ақ салауатты өмір салты мен практикалыққа назар аудару түріндегі ұстанымдарының берік нығаюына әкелді. Бүгінгі таңдағы адам баласы креативті ойлайтын, өзінің даралығы бар және әртүрлі өмірлік және әлеуметтік процестер туралы өз пікірімен бөлісе алатын дәрежеге жетті.

«Материалдық тауарларды тұтынуды барынша арттыру және табиғи ресурстарды ысырапсыз пайдалану» бағыты 2000 жылдардың басындағы әлемдік қаржы-экономикалық дағдарысқа әкелді. Сол сәтте құндылықтарға жаңа көзбен қарап, бағалауына әкелді, бағытталған жүйенің тұрақсыздығын ашты. Экономикалық және әлеуметтік дамудың басқа моделінің қажеттілігі туралы түсінік кеңінен таралды» [1,4-5].

Жаһандануға ұмтылу халықтардың ұлттық мәдени келбетінің жоғалуына әкелді. Ұлттық дәстүрлер мен мәдениетке сүйену, сондай – ақ, ұлттың мәдени мұрасын сақтау, белгілі бір халықтың ұлттық ерекшеліктеріне, оның сипатына, дәстүрлеріне сүйену қоғамдық сананы жаңғырту кезіндегі түйінді сәттері болуы тиіс [2].

Біз кез-келген ұлтты тірі организм ретінде қараструымыз қажетпіз. Ұлттар өзінің «құндылық ұстанымдарының, өмір салтының, тіл мен мәдениеттің тұрақты бірлігін» сақтауы қажет [1,69]. Ұлттық сана-сезім мәдени және құндылық бірігуіне жағдай жасайды, сол арқылы әлемдік кеңістіктің алуан түрлілігінде ұлттық бірегейлікті сақтайды [1,68-72]. Азаматтардың адамгершілік, салт-дәстүр, әдет-ғұрып, рухани құндылықтары түріндегі мінез-құлық пен мәдениеттің өзіндік ерекшеліктері қоғамдық сананың ұлттық келбетін ашады.

«Әрбір елдің мемлекеттілігінің көрсеткіші ретінде оның шекарасы, тілі мен мәдениеті болып табылады» [3, 18-20]. Бұл мәселе Қазақстанның егемендігі қабылданған уақыттан бері ашық күйінде қалып отыр. Одан тәрбие мен білім беру міндеттері туындайды. «Білім - бұл басты мәселе- өз өмірін өз бетінше дұрыс құруға қабілетті, өз халқының дәстүрлерін, ұлттық мәдениетін, менталитеті мен әдет-ғұрыптарын ескере отырып, әлеуметтік жауапкершілік, басқа халықтарға құрмет сезімін көрсетіп, жалпыадамзаттық құндылықтар рухында тәрбиеленген тұлғаны қалыптастыру» [4, 92-94].

Қазақстандық қоғамның қоғамдық санасы мен рухани - адамгершілік тәрбие мәселелерін ұлттық мәдениет құралдарымен зерттеу мәселесі қазақстандық ғалымдар С.А. Ұзақбаева, М. Х. Балтабаев, Г. Ж. Нұрышева, У.А. Ирметов, С. Т. Айсина және т. б. ғалымдар еңбектерінде көрініс тапты.

Халық дәстүрлері арқылы музыкалық - эстетикалық тәрбие беру мәселелерін зерттеген қазақстандық ғалым С.А. Ұзақбаева «Тамыры терең тәрбие» және «Өмірдің өнер өрісі» сияқты ғылыми еңбектердің авторы. С. А. Ұзақбаева өз зерттеулерінде



әндер, мақал-мәтелдер, эпос, аңыздар, ертегілер, айтыстар, күйлер және т. б. халық мұрасының көркемдік жанрының әр түрінің тәрбиелік жағын ашады.

Қазақ музыкасын XIX ғасырдағы А. Эйхгорн (Орта Азияның музыкалық аспаптарының қомақты топтамасын жинаған), А. Ивановский, А. Левшин, А. Бимбоэс, А. Янушкевич сияқты көптеген жазушылар және музыканттар жинаған еді [5]. «Музыкалық-эстетикалық тәрбие отбасылық шеңбердегі дәстүрлі құралдардан бастау алып, ән орындау, музыкалық аспаптарда ойнау, ақынның импровизациясын дамыту, осылайша музыкалық - эстетикалық талғам мен нанымды тәрбиелеу және қалыптастыру жолында дамуын жалғастырады. Осылайша, автордың айтуынша, ежелгі дәуірден бізге келген қазақ халық педагогикасының музыкалық - эстетикалық тәрбиесі бүгінгі күні де өзекті және күнделікті тәжірибеде педагогикалық талаптарды шешуге көмектеседі» [6, 30].

Халықтың, ұлттың дәстүрлі өнері музыка, әдебиет құралдары, сондай - ақ бейнелеу өнері туындылары арқылы жеке адамға көркемдік-эстетикалық әсер ету арқылы қалыптасады. Табиғаттың бір бөлігі ретінде Музыка бізге үлкен әсер етеді. Бұл әсерден аулақ болу өте қиын [7, 3].

Бүгінгі таңда оқытушыға жаңа талаптар қойылуда: музыкалық пән оқытушысының жеке кәсіби дайындығы өзара байланысты үш құрамдас бөліктерге негізделген: «...эмоционалды - бағалау, көркемдік - зияткерлік және белсенді – шығармашылық» [4,93]. Мұғалім мен оқушылардың рухани - адамгершілік тәрбиесі соңғы жылдардағы музыкалық педагогиканы зерттеудің басым мәселесі болып келеді. М.Х. Балтабаев және С. Т. Айсина мұғалімдерге арналған оқулық және оқушыларға арналған «педагогикалық мәдениеттану» атты мультимедиялық тренажерлар электронды кітабын басып шығарған еді. «Педагогикалық мәдениеттану» оқу құралы оқушыларды көркем - эстетикалық тәрбиелеу «Елімай» бағдарламасына сәйкес құрылған [4, 94].

А.В.Затаевич, А.Қ. Жұбанов, Е. Г. Брусиловский, Г. А. Жұбанова, Н. М. Мендығалиев, Б. С. Джуманиязов, А. Е. Серкебаев, А. П. Исакова және т. б. фортепианоға арналған шығармалардың авторлары өз халқының ұлттық музыкалық мұрасы – күйлерден, әндерден шығармашылық шабыт алды [8].

Қазіргі уақытта республикада түрлі байқаулар, фестивальдер, мастер-класстар өткізіліп, фортепианолық музыка мен орындаушылыққа шынайы қызығушылықты арттырады. Атап айтқанда, «Astana Piano Passion» пианистер конкурсы, Алматы қаласындағы Қазақ ұлттық консерваториясы өткізетін халықаралық пианистер конкурсы, А. Жұбанов атындағы жас орындаушылардың халықаралық конкурсы, А. Исакова атындағы пианистер конкурсы және т. б. түрлі елдердің орындаушыларына қазақстандық фортепианолық музыкасымен жанасуға тамаша мүмкіндік береді деп сенім арттамыз.

Жоғары дәрежеге жеткен халық әртістері профессор Ж.Я. Аубакирова мен профессор Г. И. Қадырбекова, АҚШ мен Ресей мемлекеттерінің өкілі Т. Ержанов, ком-



позитор және пианист Г.Э. Узенбаева, композитор, профессор және Steinway Artist атағының иегері Х. Оңалбаева, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, беделді халықаралық конкурстардың лауреаты А. В. Тебенихин, сондай – ақ, халықаралық конкурстардың лауреаттары- Ж. Қожахметова, А. Күлшарипов, Л. Ақшпекова және басқалары халыққа фортепианолық орындаушылық өнердің жоғары стандарттарын сөзсіз ашады [9; 10; 11].

Қолданылған әдебиет:

1. Разум на распутье: Общественное сознание между прошлым и будущим: Сборник научных статей/ под ред. Ю.А. Красина, А.Б. Вебера, А.А. Галкина. - М.: Изд. «Аспект Пресс», 2017. – 256с.
2. Статья Главы государства «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» http://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya
3. Усенов Ә., Мәуленов С.. Музыка сабағы арқылы ұлттық тәрбие беру. Бастауыш мектеп 2005 №6.
4. Балтабаев М.Х., Айсина С.Т. «Культурологическое содержание музыкально - педагогического образования и проблемы его исследования», Білім- Образование 2006 № 6.
5. <https://www.kazpravda.kz/news/ruhani-zhangiru/vlublennii-v-stepnie-napevi/01.11.2021>
6. Ұзақбаева С.А. Балаларға эстетикалық тәрбие берудегі халық дәстүрі. Алматы, 1990.- 326.
7. Percy M. Young. A Concise History of Music From Primitive Times to the Present. – London & Tonbridge: «Ernest Benn Limited»: 1974. – 168 p.
8. Фортепианная музыка Казахстана. Сборник статей. Алматы, Өнер: 1987. 119с.
9. About the Artist <http://www.kadishaonalbayaeva.com/#about>
10. GulzhanUzenbayeva http://fil.kz/team/gulgan_uzenbaeva/?lang=en
11. Пианист Темиржан Ержанов выступит на концерте, посвященном Шуману https://www.oreanda.ru/kultura_i_dosug/Pianist_Temirjan_Erjanov_vystupit_na_kontserte_posvyaschennom_Shumanu/article468636/



ӘНШІЛІК ДӘСТҮРДІҢ МЕКТЕПТЕРГЕ БӨЛІНУІ, БАТЫС ҚАЗАҚСТАН ӘН МЕКТЕБІНІҢ СТУДЕНТТЕРІНЕ ӨЗГЕ МЕКТЕП ӘНДЕРІН ҮЙРЕТУДІҢ ТИІМДІЛІГІ МЕН МАҢЫЗЫ

Ү.Ж. Сатарова

П.Чайковский атындағы

Алматы музыкалық колледжінің

«Дәстүрлі ән салу» бөлімінің оқытушысы

Түйіндеме: Қазақ дәстүрлі ән өнері орындаушылық стиліне байланысты төрт мектепке бөлінеді. Олар: Арқа, Жетісу, Батыс Қазақстан, Сыр бойы. Әр мектеп өкілі бір бағытты ұстанады. Орындаушының жан- жақты дамуына септігін тигізетін фактордың бірі өзге мектеп әндері мен репертуар қорын молайту. Мақаламыздың өзегі өзге мектеп әндерін үйретудің тиімділігі мен маңызы туралы болмақ.

Тірек сөздер: Әншілік өнер, ән өнері, орындаушылық стиль, Арқа, Жетісу, Батыс, Сыр мектебі.

Резюме: Казахское традиционное пение делится на четыре школы в зависимости от стиля исполнения. Это: Арка, Жетысу, Западный Казахстан и Сырдарья. Каждый представитель школы следует в одном направлении. Одним из факторов, способствующих всестороннему развитию исполнитель, является расширение репертуара песнями других исполнительских школ. Объектом внимания в данной статье становится песни других исполнительских школ.

Ключевые слова: песенное искусства, исполнительский стиль, Арка, Жетысу, Западный Казахстан, Сырдарья.

Батыс Қазақстан әншілік мектебінің студенттеріне өзге мектеп әндерін үйрету несімен тиімді, маңыздылығы неде деген сұрақ болатыны сөзсіз. Тиімділігі студент өзі ұстанған орындаушылық мектеппен шектеліп қалмай, жан-жақты дамуында. Маңыздылығы болашақ әнші-орындаушы болғандықтан гастрольдік сапармен ел жерлерді аралайды, барған жерінде мен бұл өлкенің әндерін білмеймін деп тұрғаны орынсыз болар. Сондықтанда, білім алушы өзге орындаушылық мектептің әндерін өз мектеп стилінің орындаушылық мәнеріне икемдеп орындауы оның жан-жақтылығын айқындай түседі. Бұл екінің бірінің қолынан келе бермейтін дүние, ол үшін үлкен дайындық пен асқан шеберлік қажет. Мен не үшін бұл тақырыпты алдым, бұл тақырып жайында мен көп уақыттан бері ізденіс (зерттеу) үстіндемін. Кейбір кісілер бұл тақырыпты қоштамауы да мүмкін, әркім өз мектебінің әнін орындасын не үшін Арқа немесе Жетісу мектебінің әнін өз стилінде орындамайды деген пікірлер бар. Мен тек бір ғана мектеппен шектеліп қалу дұрыс емес деген тоқтамға



келдім. Студент тек бір мектепті мегеріп қана қоймай, өзге мектепті зерттеп, оқып, өзін дамытып, іздене бастайтыны сөзсіз...

Ұлы даланы ежелгі дәуірден бері ата қоныс етіп келе жатқан қазақ халқының тыныс-тіршілігі, кәсібі мен өмір-салты, әдет-ғұрып, діні мен ділі, арман-аңсары-ән мен күйлерге, жырмен термелерге, айтыс пен толғауларға алтын арқау болып өрілген. Алуан түрлі әсем сазымен ерекшеленетін теңдесі жоқ мұндай рухани байлық халық зердесіне өшпестей болып жазылып, ғасырлар қойнауынан тек өзіне ғана тән сұлу да сүйкімді әуендермен қайталанбас сарындарымен ұрпақтан-ұрпаққа бабалар аманаты ретінде сақталып келеді. Жалпы дәстүрлі әншілік мектептер географиялық орналасуына байланысты 4 мектепке бөлінеді Арқа мектебі, Жетісу мектебі, Батыс мектебі, Сыр мектебі. Әр мектеп өзіндік орындаушылық стилімен, әндері құрылымы мен қағыс мәнерімен ерекшеленеді. Кезіндегі «Дала мектебі» кәсіби әнші-композиторлардың қалыптасуы, олардың салған дара жолдары бүгінгі күнге дейін жалғасын табуда және әрі қарайда жалғасын табады деген үміттеміз, дәстүрлі әннің өшпей мәңгі жалғасуына үлесімізді қосамыз. XIX ғасырдың II жартысы Арқада - Біржан, Ақан сері, Ыбырай, Жаяу Мұса, Естай Беркімбаулы. Батыс мектебінде - Мұхит, Ауқат, Қызыл, Қиса, Аманғали, Қайып. Жетісуда - Жыр алыбы Жамбыл, Кенен, Қапез Байғабыл, Пішән, Сәдіқожа және т.б.

Басында айтып кеткенімдей географиялық орналасуына байланысты, қазақтың жері, табиғаты өзі-ақ осылай бөлінуге алып келіп тұр. Домбыра аспабы ортақ, ел ортақ, жер ортақ бірақ, әуен не үшін қазақты бөлу керек. Қазақта бір мақал бар «Бөлінгенді бөрі жейді». Дәстүрлі әншілерде шекара болмауы керек деген ой туындайды. Батыстың әншісі тек қана батыстың әнін орындауы керек деген қатып қалған талап жоқ. Кезіндегі әнші-композиторларға сүйене отырып жасалып отырған дүниелер. Дәстүрлі ән салу бөлімінде 3 курс студенттері емтихан талабына сәйкес 3 ән тапсырады, оның 1 әні міндетті түрде өзге мектептің әні болуы тиісті. Бұл өте жақсы қойылған талап деп ойлаймын. Студент колледж қабырғасында оқып жүріп, оқуды бітіргенге дейін өзінің ән қорына өзге мектептің біршама әнін қосады, репертуар толығады. Кезінде Ғарифулла Құрманғалиев көптеген Арқаның әндерін Батыс мектебінің мәнерімен орындап кеткен. Оның орындауындағы кез келген ән шегіне жеткізіліп орындалғаны соншалықты, кейде Арқа мектебінің төл туындысы екенін ажырата алмай қалуға да болады. Қазіргі таңда жұмыс барысында студентке сол аудио жазбаларға сүйене отырып ән үйретеміз. Ғарифулла Құрманғалиев Естайдың «Қорлан», Басығараұлы Қанапияның әні «Қанапия», Жарылғапбердінің әні «Ардақ», «Баянауыл», «Сырғақты» секілді көптеген әндерді Батыстың стилінің домбыра қағысына салып керемет орындаған. Батыстың күйлері төкпе күйге жатады, көбінде жылдам, жігерлі болып келеді, әндері де солай. Әнді тыңдап отырып тура бір батыстың әніме деп қаласың. Жүсіпбек Елебековта Мұхиттың «Зәуреш» әнін орындаған, ол «Зәуреш» әнінің әдемі бір нұсқасын тастап кетті десек болады. Мұхиттың әні



«Қара қаншық», «Кіші айдай» әндері де Арқа стилінде орындалып жүр. Рамазан Стамғазиев «Кіші айдай» әнін өз мектебіне лайықтап, әнге жаңа бір тыныс берді десек артық етпейді. Ал, Ерлан Рысқали Тәңірберген Молдабайдың әнін Арқа стилінде орындап шегіне жеткізіп тастаған десек артық емес. Әрине Молдабайдың әнін Ерлан ағамызға дейін да орындаған адамдар бар. Бір мысал келтіре өтсек. Студентім сабақ барысында Молдабайдың әнін үйренуге ұсыныс білдірді. Сол кезде мен «Молдабай Арқа мектебінің өкілі ме?», - деп сұрақ қойдым. Бұлай сұрауының себебі жаңа айтып кеткен Ерлан Рысқалидың жетесіне жеткізіп «Молдабайдың» әнін орындауы болып отыр. Ерлан Рысқалидың орындауында тыңдасақ тура бір Арқаның әні секілді. Т.Молдабай Ақтөбе қаласы, Мәртук ауданында өмір сүрген, оның тағы басқа да әндері бар, бірақ кең тараған әні осы «Молдабай әні». Молдабай Батыс мектебінің өкілі деп студентіме түсіндірдім. Сөйтіп бұл әнді әуенін бастапқы да қара қағыспен бастап батыс стиліне қарай салып орындап бердім. Студентім бірден түсініп, сүйретпе қағыс қоссақ қалай болады деп әрі қарай әсемдей түсті.

Батыс мектебінің баласы батыста, Арқа мектебінің баласы Арқада, Жетісу мектебінің баласы Жетісу мектебінде оқуы керек деп айтады. Себебі сол жердің суын ішсе, ауасын жұтса топырағында аунаса сол жергілікті, жер адаммен тамырлас болады деп те айтып жатады. Әркім өз мектебінде оқып өзіне ұнаған әнін өз мектебінің стиліне салып орындаса болады. Өз мектебінде оқымаған бала алдағы уақытта дүбара болып қалады деп те айтып жатады. Сауле Жанпейісова апайымыз Батыс жерінде дүниеге келмеген ғой, бірақ бізге Мұхиттың әндерін кеңінен жеткізген Ғарифулла Құрманғалиевтің шәкірті. Сауле апайымызда керемет ұстаз, Арқа, Жетісу мектептерінің әндері болсын, Батыс әндері болсын керемет өз деңгейінде орындайды. Тағы сол сияқты Қапаш Құлышеваны да айтсақ болады. Ол кісінде Батыс жерінде дүниеге келмеген, бірақ Ғарифулла Құрманғалиевтің шәкірті. Мысал ретінде айтып кетейін: Мен өзім осы П.Чайковский атындағы Алматы музыкалық колледжіне жұмысқа орналасқан кезде «Батыс» мектебі болмаған. Колледжге Ақтөбе, Атырау, Орал қалаларынан оқуға келген балалар Жетісу, Арқа мектебінде білім алып келген. Мен келгеннен кейін қайтадан өз мектептерінің әндерін үйреніп оқуларын жалғастырды. Мысалы, Сыр бойының әндерін алайық, көмейден дауыс шығару, дауысты дірілдету дегендей, оның бәрін қолдан жасап ала алмайтын, табиғаттан берілетін қасиет. Сыр бойының «Долана», «Дүрдараз» әндерін студенттерге Батыс стиліне салып үйретіп жүрмін.

Мен айта алмаймын кез-келген әнді алып төкпе қағысқа немесе шерпе қағысқа сала саламыз деп. Кейбір әндер келіспеуі мүмкін. Ең алдымен әнді тыңдаймыз, баланың дауыс мүмкіншілігіне қараймыз, сосын барып ақырындап қара қағысқа салып тексереміз, келеді келмейді сол кезде белгілі болады. Жетісу мектебінің халық әндерін «Ахау керім», «Дедім ай ау», Жамбыл Жабаевтың «Жаз» деген терме тектес әні, Қанапия, Жарылғапбердінің «Ардақ», Кенен Әзірбаев «Бастау», Әсет



Найманбаевтың «Жас туралы» термесі, «Сырғақты», Ақанның «Бурылтай» тағы басқа да көптеген әндерді батыс мектебіне салып орындап жүрміз. Халық әні «Қарғашты» көптеген Арқа мектебінің орындаушыларынан естуге болады. Академиялық ән салу бөлімінің студенттерінде бұл әнді орындайды. Жалпы көп адамға таныс ән. Осы «Қарғаш» әнін Батыс мектебінде естімеген адамдар да болуы мүмкін. Бұл әнде тек қана қағыс өзгеріске ұшырайды. Арқа мектебінде шертіп көбіне астынғы «соль» ішегін дара шертіп арасында үстінгі «ре» шегін қосып көсіп-көсіп жіберсе, Батыс мектебінің мәнеріне сай қос ішек бірге төгіліп тартылады. Екпін жағынан да алға ұмтылысты байқауға болады.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Ұлы даланың көне сарындары: Антология. Үш томдық. – Т. 1: Музыкалық фольклор. Дәстүрлі ән өнері / - Алматы: «Brand book», 2019. – 752 бет.
2. А.Жұбанов «Замана бұлбұлдары» «Дайк пресс» - Алматы, 2002.
3. Б.Тұрмағанбетова «Ұлы даланың көне сарындары» - Алматы, 2019.
4. М.Әбуғазы «Сарыарқа әндері» Алматы 2009.
5. Қ.Жүзбасов «Інжу-маржан» Алматы. 1992.

АЛЫТ-ҚОБЫЗ АСПАБЫНДА ДЫБЫС ШЫҒАРУДЫҢ КЕЙБІР МӘСЕЛЕЛЕРІ

Аюпханова Әдемі

П.Чайковский атындағы Алматы музыкалық колледжі

Алматы қаласы

Түйіндеме: Барлығына белгілі, қобызда ойнауды үйренудің алғашқы кезеңі негізінен алғанда, шәкірт үшін қызығы аз, зеріктіретін процесс. Сондықтан алғашқы сабақтардан бастап қобызға баланың қолдарын дұрыс қояудан басқа, музыка саласындағы басқа дағдыларды да таныстыру керек. Берілген мақалада қобыз аспабының сонау Қорқыт заманынан бастау алып бүгінгі таңға өзгертіліп жеткені, Қорқыттың ізбасарлары кейінгі ұрпаққа мұра қылып қалдырғаны жайлы баяндалады. Сондай-ақ мақалада алыт-қобызды оқушыға үйретудің түрлі әдістері келтірілген. Оң қолда алдымен ысқышты ұстаудың әдісі мен дыбыс шығаруда сол қол саусақтарының қойылуы, дыбысты дұрыс басудың тәсілдері айтылады.

Аннотация: Как всем известно, первый этап обучения игре на кобызе - в основном не вызывает огромного интереса у ученика. Поэтому с первых уроков, помимо правильного расположения рук ребёнка на кобызе, необходимо ознакомить и с другими навыками в области музыки. В данной статье рассказывается о трансформа-



ции инструмента кобыз со времён Коркыта до наших дней, которую последователи Коркыта оставили будущим поколениям. В статье также обобщены различные методы обучения студентов алыт - кобызу. В начале - предложен метод правильной постановки смычка и воспроизведения звука правой рукой, расположение пальцев и нажатие звуков.

Annotation: As everyone knows, the first stage of learning to play the kobyz is basically a boring and uninteresting process for a student. Therefore, from the first lessons, in addition to the correct position of the child's hands on the kobyz, it is necessary to introduce other skills in the field of music. This article tells about the transformation of the kobyz instrument from the time of Korkyt to the present day, which the followers of Korkyt left to future generations. The article also summarizes the various methods of teaching alt-kobyz students. First the correct holding of the bow and sounding with the right hand, the placement of the fingers and the pressing of sounds are described.

Қобыз – ерекше пішінді, әдемі сазды, тембрге бай аспап. Біреулер қобыздың дыбысын адам дауысына ұқсатса, біреулер құс дауысына ұқсатып жатады. Қобыз қазақтың ең көне аспаптарының бірі, ұлттық мәдениетіміздің алтын діңгегі болып табылады. Алғашқы қобыз аспабы екі ішекті, аттың қылынан керілген ысқышты аспап, оны қыл қобыз деп атаған. Бұл аспаптың атасы бізге сонау Қорқыт бабадан келген. Бірақ бұл аспаптың тағдыры қиын-қыстау кезеңнен өткені белгілі. Әуел баста-ақ қобызды бақсының құралы деген кертартпа пікірлер айтылып, соның кесірінен қобыз аспабы жаңа заман көшіне ілесе алмай артта қалып, сиреп ұмтыла бастаған болатын. Кейіннен қобыз музыкасын қайта жандандырып, аспаптың дамуына үлес қосқан Ықылас Дүкенұлы болды. Сондай-ақ бұл аспаптың тарихи тұрғыда түрленіп, ары қарай дамуына үлес қосқан Сүгір, оның шәкірттері қобызшы, күйшілер Ж.Қаламбаев пен Д.Мықтыбаев қобыз күйлерін кейінгі ұрпаққа үйретіп, солар арқылы мұра етіп қалдырды.

Қазіргі таңда қобыздың оркестірге лайықталып жасалған бірнеше түрі бар, соның бірі алыт-қобыз аспабы. Оны 1940 жылы халық аспаптар оркестрлерінің дыбыстарын байыту үшін әйгілі дирижер, халық артисі, дарынды музыка маманы Ш.С.Қажғалиев оркестрлер құрамына енгізген.

Алыт – философиялық қоңыр үнді аспап, аздап мұңды және сабырлы. Алыт қобыз - прима қобыздың екінші даусын беретін ішекті аспап. Алыт қобыздың ішектері прима қобыздың ішектерінен квинта төмен, ал ноталары скрипка кілтінен секунда төмен орналасып, алыт кілтінде жазылады. Прима қобыз бен алыт қобыздың ойнау әдістері бір біріне жақын. Алыт қобыз көлемінің үлкендігі, ішек аралықтарының кеңдігі, ысқыштың ауырлығы және ішектерінің жуандаулығымен ерекшеленеді. Әдетте, кәсіби музыкалық білімі жоқ тыңдарман бұл аспапты прима қобызбен оңай шатастырып алады. Шынында да, олар сыртқы келбетімен ұқсас келеді, бірақ



оның тембіріне зер қойып тыңдаса, айырмашылық бірден байқалады, қоңыр-қою, сонымен бірге жұмсақ және сәл үнсіздеу дыбысымен баурайды.

Альт қобызда ойнау орындаушыдан әжептеуір күшті талап етеді. Гриф ұзындығы және көлемді корпусы шеберлік пен қайраттылықты қажет етеді. Альт қобыздың көлемі үлкен болғандықтан прима қобызға қарағанда техникалық орындау жағынан біраз шектелген. Грифтегі позициялардың арақашықтығы әлдеқайда үлкен. Сондықтан қобызда ойнамас бұрын алдымен қобызды таныстырудан бастап, дыбыс шығару тәсілдерін меңгеру керек. Себебі бұл аспап күнделікті ерінбей, жалықпай дайындалып еңбек еткен адамның ғана ырқына көнетін аспап.

Альт қобызда ойнау үшін орындаушы бүкіл денесін еркін, бос ұстауы және есту қабілеттілігі мен зейініне мән беру қажет. Денені тырыстырып отыру ойынға кері әсер етеді. Ойнаушының дұрыс отырысы шеберліктің негізі болып табылады. Орындықта отыруы нық және табиғи болуы керек. Арқаны тік ұстап орындықтың шетіне отыру қажет. Қобызшы орындыққа отырғанда жотасын орындық арқалығына тірмей, денесін алға қарай қобыз ұстауға икемдеп отырады. Қобыздың шанағын екі тізесінің арасына қойып, ысқыш тартатын оң қолының емін – еркін қозғалуына ыңғайлы етіп отырады. Бірақ шанақ өте тайғанақ болғандықтан оны тіземен қысып отырып ойнау қолайсыз болады, сондықтан да шанақтың түбіне арнайы қысқыш орнатылады. Шанақ түбіне қысқыш орнатылғаннан кейін қобызшы емін – еркін отырып, аспапты көсілте ойнауына мүмкіндік туады. Қобыздың басы иектің сол жақ астына тіреледі, сөйтіп аспап тамақ пен тізе арасына орнықты, жылжып қозғалмайтын болып орналасуы қажет. Қобыздың тірегі орнықсыз болып, ойнаған кезде қалай болса солай қимылдап тұрса онда, әрине, аспапта ойнап үйрену қиынға түсері сөзсіз. Сондықтан қобыз ойнаушының бойына, қолының ұзын – қысқалығына лайықталып жасалады.

Альт-қобызда ойнау тәртібі прима-қобыз аспабындағы орындаушылықпен ұқсас: сол қолдың шектегі нотаны басу тәртібі, тырнақтың түбімен шекті нық басып, таза дыбыс шығару тәсілі бірдей. Қобыз аспабындағы дыбыс тазалығы әрбір музыканттың есту қабілетіне байланысты. Қобыздың пернелерінің болмауы қобызшының есту қабілетінің өте өткір болуын талап етеді. Оқушының есту қабілетін дамытуда музыкалық оқу орнының оқу жоспарында белгіленген сольфеджио, гармония пәндері сабақтарының көмегі мол екенін әрбір оқушы түсінуі керек.

Сол қолмен қобыздың шегінен дыбыс шығарудың өзіндік қиыншылығы бар: біріншіден, сым шектен тырнақ тайып кете береді, сондықтан шекті тырнақтың түбімен басып, бірқалыпты басу қажет; екіншіден өте қатты, не өте жұмсақ басса дыбыстың тазалығы өзгеріп отырады. Аса қатты басса дыбыс жоғарылап, өте жұмсақ басса - дыбыс төмендеп кетеді, сол себепті дыбысты таза, дәл шығаруды меңгерту үшін жас музыканттарды осы ерекшеліктерді ескеріп, шекке тырнақты қою тәртібін үйрету мұғалімнен аса мұқияттылықты талап етеді.



Сол қол саусақтарының қимылы қобыз аспабының өзіндік ерекшелігіне қарай лайықталып қалыптасуы керек. Ішекті басуға саусақтарды жаттықтыру үшін, қолдың бас буынын білекпен бірдей, түзу қойып, иықтарды көтере, екі қолдың шынтақтарын екі жаққа жая, қолтықтарын аша денеден алшақ ұстап, орындыққа нық отыруға дағдыландыру керек. Бас бармақ қобыз мойнының сырт жағында еркін жылжып, үшінші саусаққа қарама-қарсы орналасады, ал қалған төрт саусақ бармаққа қарама-қарсы, ішектің үстінде тұрады. Ал ойнау кезінде саусақтардың тырнақ көбесімен ішектің жанынан басып отыру арқылы дыбыс шығару керек. Сол қол буынын қатайтпай бос ұстаған жөн. Дыбыстың таза шығуына оқушының зейінін аудара отырып, саусақтарды ретімен, дұрыс қимыл жасауға дағдыландыру үшін мынадай әр түрлі әзірлік жаттығу жасатылады: Бірінші, екінші, үшінші, төртінші саусақтармен, біртіндеп алма-кезек басып шығаруға жаттықтыру. Ол үшін баспалдақтан төмен түскен тәрізді (1,2,3,4) саусақтарды рет-ретімен басуды талап ету керек. Бұл жағдайда саусақтардың қойылу реті мынадай болады: 0 – ашық ішек; 1 – бірінші саусақ; 2 – екінші саусақ; 3 – үшінші саусақ; 4 – төртінші саусақ. Ойналып отырған ноталардың арақашықтығына, тональдік жағына оқушының есту қабілеті мен зейінін бағыттай отырып, саусақтарды дәл басуға, сөйтіп дыбыстарды таза шығаруға дағдыландыру қажет. Қобыз тартудың үстінде екі түрлі жағдайды ескеру қажет; бірі – орындалатын шығарманың, не әуеннің көркемдік сапасы, екіншісі – техникалық өрістері.

Альт қобыздың ысқышы ауырлау болады, сондықтан оң қолмен ысқышты дұрыс ұстап үйрену үшін ысқышсыз әр түрлі жаттығуларды жасап үйрену керек. Мысалы, ысқыштан жеңілірек, соған ұқсас таяқшаны алып, саусақтарды дұрыс қойып буының көмегімен қолды алма-кезек оңға және солға жүргізіп үйрену. Ысқыш қайтып орнына келгенде барлық саусақтар орын-орнында тұруы қажет. Ортаңғы саусақ басбармаққа қарсы екінші және үшінші фалангалар арасында таяқшаның сырт жағында жатуы керек; үшінші саусақ ысқыштың таяқшасында тырнақ тұсында жатады; сұқ саусақ таяқшада екінші және бірінші фалангалар арасында жатады. Сұқ саусақтың міндеті ішектегі ысқыш басылуының дәрежесін реттеу болып табылады. Ысқыштың төменгі бөлігінде ойнаған кезде шынашақ дөңгеленіп келіп тырнақ тұсымен таяқшаның ұшына тиіп тұрады, демек ысқыштың салмағын бір қалыпта ұстайды, ал ысқыштың жоғарғы бөлігінде шынашақ түзуленеді. Оң қолмен ысқышты жүргізгенде көбінесе иықты және иық сүйектерін көтеру қиындау болады. Бұл әсіресе ысқыш соңында ойнағанда байқалады, бұған жол бермес үшін ысқышты дәл көлденең, қолдың табиғи қозғалысымен жүргізу керек. Тұтқа жағында ойнаған кезде иық және иық сүйектері толық түсіріліп және босатылуы қажет. Дұрыс және жақсы дыбыс шығару сыры оң қолдың барлық буындарының бір-бірімен дұрыс байланысты қимылдауында жатыр. Ішекті ысқыштың түбінен бастап тартқанда, оң қол кейін кетеді де, ал ысқыш орта шенінен әрі кеткенде шынашақты жазып жібереді, ысқыш керісінше жоғары жүргізілгенде, осы қимыл кері қайталанады. Ысқыш



арылы–берілі жүргізілгенде саусақ пен буындары өте жұмсақ, жеңіл қимылдап, ысқышты қисайтпауы керек. Ысқышты дұрыс ұстағанда ғана аспаптан толыққанды, таза дыбыстар шығаруға болады. Ысқыштың ұзына бойының барлық тұсымен бір дыбыс шығару үшін мынаны ескерген жөн: ішекті ысқыштың түбімен тартқанда қолды көтеріңкіреп оның салмағын жеңілдетеді, ұшымен ойнағанда ысқыштың таяғын сұқ саусақпен аздап басу қажет. Ішекке ысқыштың қылы толық тимейтіндей етіп, таяқты қобыздың мойнына қарай аз ғана қисайтып ұстайды.

Аспаптан әдемі таза дыбыс шығара білу орындаушыға керекті музыкалық шығарманы әсем де көркем ойнаудың негізгі шарттарының бірі. Музыкалық шығарманы мәнерлі орындау үшін ең жоғары сапалы дыбыс шығаруды меңгеруі керек, ол музыканың мәнерлік негізі болып табылады. Көркемдік сапалы, толыққанды дыбыс деп – таза, еш шуылсыз, жұмсақ, толық, сазды, түр–түске бай дыбысты айтады. Мөлдір, таза сазды дыбыс шығару үшін ысқышты тиекке қатар (параллельно), ішектің бір нүктесінде ғана жүргізіп ойнау қажет. Әдемі дыбыс алу өнері музыканттың көп жылдық еңбегі арқасында қалыптасады және музыкалық есту қабілетінің, шеберлік ширақтығының, аспаптан дыбыс шығарудың тәсілдерін меңгерудің, сондай–ақ оқушының аспапқа икемделе білу қасиеті – сапалы дыбыс шығару үшін талап етіледі. Сол қол сусақтарын ішек басуға жаттықтыру, қобыз ойнауды үйренудегі басты, күрделі жұмыстардың бірі. Өйткені барлық позицияда сол қол саусақтарының ішек басуға икемді, оңтайлы болуы, позициядан позицияға жұмсақ жеңіл көшуі болашақта аспапты жақсы меңгерудің бірден–бір жолы. Әр аспаптың табиғатына байланысты сол қол саусақтарымен дыбыс шығару тәсілі қалыптасады. ол аспаптың үлкендігіне, ішектің санына, аспаптың бұрауына, дыбыс шығару әдісіне байланысты болады. Қобызда ойнаған кезде сол қолдың саусақтарын ішекке жеңіл қоя салмай салмақпен, жігермен басу қажет. Жаттығулар ойнағанда саусақты өте жоғары көтеріп алмай және саусақпен ішекті соқпай ойнау керек. Аспапта ойнай бастағанда бас бармақты күш салып қобыздың мойнына жабыстырып алу дұрыс емес. Бас бармақтың әр уақытта емін–еркін қозғалуы қобызда шебер ойнау мүмкіндігін арттырады. Ішекті басып дыбыс шығаруда буынмен және сол қолдың барлық салмағымен белгілі дәрежеде күш жұмсалады. Бұл жағдайда еске сақтайтын негізгі міндет ішектің аспапқа керілгендегі қаттылығын, одан шығатын дыбыстың мөлшерін дұрыс сезініп, соған лайықтап салмақ түсіріп, күш жұмсалуды қерек. Қысқаша айтқанда, альт–қобызда ойнағанда сол қолдың негізгі екі міндеті бар: бірінші, таза дыбыс шығару, екінші, тербеу арқылы жоғарғы сапалы, әндеткен, әсем, жұмсақ құлаққа жағымды дыбыс шығару. Сондай–ақ оқушы штрихтарды тиянақты меңгеруінің арқасында, оң қолдың қозғалыс еркіндігі қалыптасады, ал, оң қол қозғалысының еркіндігі, дыбыс сапасына тікелей әсер ететіні сөзсіз.



Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Мансуров С. Т. Альт қобыз және фортепианоға арналған пьесалар. Алматы, 2004.
2. Д.Тезекбаев. Қобыз үйрену мектебі. Алматы 1980 ж.
3. Б.Қосбасаров. «Қобыз өнері», Алматы «Санат» 2001 ж.
4. Уразалиева-Шильдебаева Г. Ғасырлар мен үндескен қобыз. –Астана:Елорда, 2006.
5. Ғ.Молдакәрімова «Қобыз үйрену мектебі». Алматы, «Жазушы» 2004 ж.
6. Коган И. Штриховая техника кобызиста. – А.: Білім, 1980 ж.
7. Д.Тезекбаев Қобыз сарыны – РБК, 1997 ж.
8. З.Бисембаева. Қобыз аспабын үйретуге арналған оқу-әдістемелік құралы. Алматы, 2006 ж.
9. Қ.Ахметова «Қобыз үйрену мектебі»

ҚЫЛ- ҚОБЫЗҒА АРНАЛҒАН КҮЙЛЕРДІ КОНТРАБАС АСПАБЫНДА ОРЫНДАУ ТӘСІЛДЕРІ

Жингылбаев А.О.
Петр Чайковский атындағы
Алматы музыкалық колледжі
«Ішекті аспаптар» ПЦК оқытушысы
Алматы қаласы

Түйіндеме: Қылқобыз – таңқаларлық пішінді және ғажайып сазды, бай тембрлі аспап болса, контрабаста – ысқымен тартылатын ішекті музыкалық дыбысы жағынан ең төменгі дауысты скрипка типтес аспап. Скрипка, альт, виолончель және контрабас аспаптары орындау тәсілдері жағынан біздің қылқобыздан көп айырмашылықтары бар. Оның оркестрде атқаратын міндеті де қылқобыздан өзгеше. Дегенмен, тембрлік сәйкестікті естіп қылқобыздың күйлерін контрабаста орындауға болады деген тұжырымға келдік. Контрабаста ысқышты немісше ұстау тура қыл-қобызда ысқышты ұстаумен бірдей болып келеді. Күйлерді нотаға түсіруде нота жазудағы қалыптасқан қосымша белгілер пайдаланылады. Себебі, скрипка, альт, виолончель, контрабас тәрізді ысқышты аспаптар болғандықтан, олардың шығармаларды нотаға жазу үлгілері бір-біріне сәйкес келеді. Қылқобыз күйлерін контрабас аспабында және басқа аспаптарда орындауға болады.

Тірек сөздер: қылқобыз, контрабас, нота, тембр, скрипка, альт, күйлер, оркестр.



Аннотация: Кылкобыз - чудесный по форме и чудесный музыкальный инструмент с богатым тембром, а контрабас - это инструмент скрипичного типа с низким звучанием. Скрипка, альт, виолончель и контрабас отличаются от кылкобыз по исполнению. Его роль в оркестре отличается. Однако, послушав тембр, мы пришли к выводу, что кюйи кылкобыза можно исполнять на контрабасе. Держать смычок на контрабасе по-немецки имеет сходство держать смычок на струнном кылкобызе. Дополнительные символы используются для записи кюйев в ноте. Это связано с тем, что есть струнные инструменты, такие как скрипка, альт, виолончель, контрабас, и их символы на нотах соответствуют друг другу. Кюйи, которые исполняются на кылкобызе может исполняться на контрабасе и других инструментах.

Ключевые слова: кылкобыз, контрабас, нота, тембр, скрипка, альт, куй, оркестр.

Annotation: Kылkobyz is a wonderful in form and wonderful musical instrument with a rich timbre, and the doublebass (contrabass) is a violin-type instrument with a low sounding. Violin, viola, cello and doublebass differ from kылkobyz in performance. Its role in the orchestra is different. However, after listening to the timbre, we came to the conclusion that kылkobyz's kuyi can be performed on the doublebass. Holding a bow on a contrabass in German is similar to holding a bow on a string kылkobyz. Additional characters are used to write kuyes in a note. This is due to the fact that there are stringed instruments such as violin, viola, cello, doublebass, and their symbols on the notes correspond to each other. Kuyi, which are performed on kылkobyz, can be performed on contrabass and other instruments.

Key words: kылkobyz, double bass, note, timbre, violin, viola, kui, orchestra.

Орта Азия халықтарының, соның ішінде қазақ халқының музыкалық мәдениеті жөнінде этнограф А.Эйхгорнның (1844-1910) еңбектері өзінің ғылыми деректерімен назар аудартады. Оның еңбектерінде қазақтың 30 әнінің ноталық жазбасы мен қазақтың музыкалық аспаптары алғаш рет ғылыми байсалдықпен сипатталған. Қобыз, домбыра, сыбызғы сияқты аспаптардың бітім-қасиеті, құлақ күйі, дыбыс қатары, үні және ойнау тәсілдері жан-жақты зерттеліп сараланған және де аспаптың музыкалық мүмкіндігін білдіретін ноталық жазбалар келтірілген.

Сондай-ақ Торғай өңірінде болған орыс саяхатшы-журналист Д. М. Львович өзінің «Қазақ даласында» деп аталатын очеркінде қазақ музыкасы жөнінде қызықты деректер келтіреді. Мысалы, сапар барысында Д. М. Львович Доспай деген кісінің үйінде болыпты. Сол жерде қобыздың үнін әнге қосып естігенін жазады. Сол үйдің келіні қобызды алдырып, әнші Нұрғожаның қолына ұстатқызады. Зардай сызылта сызылған қобыз үні аз сәтте құбыла көтеріліп, көк пен көкіректі кернеп ала жөнеледі»-деп жазады Д.М.Львович.

Осындай құнды деректер, қобыз аспабының бұрын тек қана бақсы-балгерлердің қолында ғана қолдаланынбай, қобыз әнмен қосылып, жыр толғайтын, эпикалық, тұр-



мыстық күйлер өзінің орындау барысында, қобыздың өзіне ғана тән иірімдерімен ерекшеленіп келетінін байқаймыз.

Әрбір халықта өріс алған белгілі бір аспаптары болады. Осы жерде, ыспалы аспап- қылқобыз қазақта кең тараған музыкалық аспап екенін ерекше аңғартады. Ғалымдар Н. Финдайзин, В. Виноградов «кылқобыз» терминін ысқыш, тіл және шертпе әдістер мен аспаптар тобына жатқызды, яғни бұл термин жалпы музыкалық аспапты білдіреді, ал оның түрлері қобыз, қомуз, кобуз, қияқ және басқа атаулармен кеңінен мәлім.

Қобыз атауы нені білдіреді, қайдан шыққан? Оны алғаш жасаған кім еді? Әрине бұл жерде біз екі нәрсеге табан тірейміз. Бірі ғалымдардың ғылыми болжамы –логикалық қисын, екіншісі аңыздар. Бірақ бізге жеткен деректерге сүйенетін болсақ қобыз атауы Қорқыттан бастау алады. Бұл туралы анық жазылып қалған тарихи дерек жоқ. Зерттеушілер әртүрлі болжам, пікірлер айтады. «Қазақ тілінде ковы (қобы) деген сөз бар. Іші қуыс, науа деген мағына береді. «Қобыз атауы іші қуыс деген сөзден туындаған» дейтін болжам осыдан шыққан. Бұл ұғымның арғы түбірі «қыпшақ» сөзімен төркіндес екенін Рашид ад-Дин шежіресінен де аңғарамыз. Қазақ, өзбек халықтарының музыкалық аспаптарын сипаттаған А. Ф. Эйхгорн екі ішекті, ысқылы аспапты «қауыз» деп атаған. Іші қуыс, орта шеніне дейін шанақпен жабылған аспаптың «қобыз», «қауыз», атаулары фонетикалық тұрғыдан өзара жақын.

Қыл-қобызға арналған күйлерді контрабас аспабында орындау тәсілдері

Қобыз аспабы бірнеше ғасырлар бойы алуан түрлі ойнау тәжірибесінен өтіп, бүгінгі өзіміз көріп жүрген дәрежеге жетті. Әр аспаптың өзінің даму тарихы бар. Ысқышты аспаптар (скрипка, виолончель, контрабас т.б.) өз тарихын біздің қылқобыздан алады деген деректер бар. Скрипка, альт, виолончель және контрабас аспаптары орындау тәсілдері жағынан біздің қылқобыздан көп айырмашылықтары бар. Дыбыс тембрі, диапазоны, орындаушылық техникасында өзгешеліктер кездеседі. Әр аспаптың дыбысының өзіндік сұлулығы бар. Енді контрабаспен қылқобыздың қандай ұқсастығы болуы мүмкін дерсіз? Ия, контрабастың дыбысы төмен, ішектері қалың, мойыны жуан қылқобызбен салыстыруға келмейді. Оның оркестрде атқаратын міндеті де қылқобыздан өзгеше екені рас. Бірақ контрабастың бас бармақ позициясындағы дыбыстары қылқобыздың дыбыстарына өте жақын. Осы тембрлік сәйкестікті естіп қылқобыздың күйлерін контрабаста орындауға болады деген тұжырым жасадым. Қазақ халқының қай аспабын алсаңызда, оның ішінде қылқобыз аспабы еуропаның, батыстың, орыстың, әлемдік классикалық шығармаларды орындап келеді. Неге біздің қыл-қобызға арналған күйлерді басқа аспаптарда орындамасқа? - деген ой келді.

Мен өзім контрабас аспабының маманы болғандықтан қыл-қобызға арналған күйлерді контрабасқа өңдеп түсіріп орындап көргім келді. Халық күйшілері күй-



ді негізінен екі позицияда орындаған. Бірінші және төртінші позицияда. Кварта бұрауындағы күйлер негізінен бірінші позицияда орындалады, ал квинта бұрауындағы күйлер төртінші позицияда орындалады. Контрабас аспабы кварта бұрауында болғандықтан кварта бұрауындағы қыл-қобыз күйлерін таңдадым. Ықыластың Шыңырау күйін қыл-қобызда аздап орындап жүруші едім. Осы күйді контрабасқа түсіре бастадым. Консерваторияның соңғы курсына оқитын кезім. Мемлекеттік емтиханға бағдарлама таңдайтын мезгіл еді, біреуі Ықыластың Шыңырау күйі болатынында күмәнім болған жоқ. Ұстазым Мемлекеттік емтиханға Австриядан, Вена консерваториясының профессоры, скрипкашы келетінін айтты. Ұстазыма Шыңырау деген қылқобыздың күйін контрабасқа түсіріп алып келдім дедім. Уақытты созбай қане көрсетші деді. Мен күйді ойнап бердім. Ұстазым тоқтатпай аяғына дейін тыңдап шығып, бұл біздің жаңалығымыз болады деді. Сен әлемде бірінші болып контрабас аспабында қылқобыздың күйін орындағалы отырсың деп қуанышпен айтты. Мен ұстазыма ұнағанына қатты қуандым. Тағыда бір орындап берші деп қайта тыңдап шықты. Мемлекеттік емтихан тапсыратын күнде келіп жетті. Ұстазым емтихан алдында Мемлекеттік емтиханның төрағасы жайлы маған бұл кісіні классикалық концерт, сонаталарымен таң қалдыра алмайсың, оны күймен таң қалдыруға болады деді. Айтқанындай төраға менің орындап жатқан концерт, соната, пьесаларыма аса көңіл бөлген жоқ. Тек күйді бастағанда зал тып – тыныш бола қалды. Мен күйді аяғына дейін тоқтамай орындап шықтым. Біраз үнсіздіктен кейін Мемлекеттік емтиханның төрағасы қол соға бастады. Қасындағы профессорлар, ұстаздардың барлығы қол соқты. Мен сасып тұрып қалдым. Концерттегідей қол соққандары қызық болды мен үшін. Осылайша жарты жылдан аса уақыт дайындаған күйім мемлекеттік емтиханда орындалды. Сондай – ақ менің де арманым жүзеге асты. Емтиханнан бес деген баға алдым. Ұстазымда маған ризашылығын білдірді. Енді контрабас пен қылқобыздың орындау айырмашылығы, орындау тәсілдері, әр әдісті қолдану жайында бірер сөз айтып кетейін. Контрабаста, қыл-қобызда транспорттаушы аспап екені белгілі. Нотада жазылуынан бір октава төмен естіледі. Енді осы тембрлік сәйкестікті келтіру үшін контрабастың бас бармақ позициясында (жетінші) орындау қажеттілігі туындады. Одан төменгі позицияларда өте төмен болып кететін болды. Осы позицияда сол қолдың бас бармағы соль және ре ішектерінің екеуінде бірдей қатар жатуы тиіс. Қыл-қобыз аспабының ішектері аттың қылынан болғандықтан обертон (флажолет) дыбыстарына өте бай. Әсіресе обертон төменгі ноталарда көбірек алынады және дәстүрлі күйлерде осы төменгі регисторда көбірек кездеседі. Ал контрабас аспабында флажолет барлық дыбыста алына бермейді. Сол себептен контрабас аспабында обертондарды шығару өзінше бір қиындықтар туғызды. Біраз іздену қажет болды. Күйлерді нотаға түсіруде нота жазудағы қалыптасқан қосымша белгілер пайдаланылады. Себебі, скрипка, альт, виолончель, контрабас тәрізді ысқышты аспаптар болғандықтан, олардың шығармаларды нотаға жазу үлгілері бір-біріне



сәйкес келеді. Мәселен халық күйлерінде трель, форшлаг, глиссандо, екі дыбыспен ойнау, портаменто, акцент, мордент сияқты нота жазуда қалыптасқан қосымша белгілер көптеп кездеседі. Күйлерде тағы кездесетін дыбыс шығару тәсілдерінің бірі ол трель (италь. Trillo-тербеліс) деп аталады. Трель әдісі европалық аспапта да негізгі дыбыс пен оған көрші дыбыстың алма – кезек тез алынуы арқылы жасалады. Халық күйшілерінің ойнау тәсілінде трель Европа аспаптарындағыдан басқа тағы да екі түрі кездеседі.

1. Негізгі дыбысты саусақпен ала отырып, дыбыс күшін ұлғайтып, сол қол буынын ерсілі-қарсылы тербеп, ішекке саусақты қаттырақ басып ойнау. Трель шығарудың бұл тәсіліне мынадай белгі қойылады: tr үстіне б деген әріп қойылады. Мұндағы «б» әріпі-күйді ойнаған кезде сол қол буынын ерсілі-қарсылы тербеу деген мағананы білдіреді.

2. Сол қол саусақтарымен қобыз шанағының төменгі жағына керіліп тартылған тері қақпағын үстінен жиі басып, тербеу арқылы ойнау. Контрабаста да трельді орындаудың екі тәсілі бар.

1. Негізгі нотадан келесі нотаны басатын саусақты басып-жіберіп отырып орындайды.

2. Жаңағы екінші саусақпен бірге сол қолдың білезік буынын да ары-бері ырғау арқылы жасалады. Бұл тәсіл «Қорқыт» күйінде кездеседі. Қобыз аспабында, күйлерде көп кездесетін орындаушылық тәсіл глиссандо (итал. glissando – сырғыта) 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 немесе бірнеше тонға көшкенде кездеседі. Қыл-қобызда глиссандо ойнаудың европалық аспаптардан ерекшелігі бар. Күйшілер глиссандо тәсілін қолданғанда мәселен, дыбысты бір тонға жылжыту керек болса, саусақты жарты тондық мөлшерде, жарты тон қажет кезде төрттен тір тонға ғана жылжытып, ішекті сол нотаны алатын саусақпен оңға қарай басыңқырап, созып орындайды. Бұл жағдайда орындаушы дыбысты өзінің есту, қабылдау қабілетімен әсерлейді. Контрабас аспабында да глиссандо тәсілі жиі кездесіп тұрады. Кейбір шығармаларда бір дыбыстан екінші дыбысқа ауысар кезде, әсіресе екі дыбыстың арасы қашық болса глиссандо тәсілі қолданылады. Контрабас аспабында қылқобыздағыдай глиссандо тәсілін қолдану мүмкін емес. Контрабастың ішектері қатты және қалың болғандықтан оны саусақпен созу қиындық тудырады. Сол себептен глиссандо орындағанда контрабасшы бірінші алған дыбыстан екінші дыбысқа дейін сол басқан саусағымен сырғып барады. Кей кезде екінші дыбысқа сырғу кезінде келесі саусаққа ауысуы мүмкін. Глиссандо тәсілі қыл-қобыз күйлерінің аяғында жиі кездеседі. Күйдің соңында екі ішек ашық орындалады да, екінші неме-



се үшінші саусақпен екінші ішек оң жағынан орап алынады. Оның дыбысы бірінші ішектің дыбысына теңелген кезде глиссандо арқылы күй ақырындап барып аяқталады. Мысалы «Қорқыт» күйі осылай аяқталады. Контрабас аспабында дәл осы тәсілді орындау үшін сол қолдың бас бармағын соль-ре ішегінің бас бармақ позициясына жатқызып соль, ре дыбысын созып тұрып бірінші саусақпен ре нотасын глиссандо әдісі арқылы төмен қарай сырғытып бас бармақтағы соль нотасына дейіп апарып, екі нота унисон болғанда тоқтату керек. Қыл-қобыздың үніндей үн басқа аспаптардың ешқайсысында кездеспейді. Қыл ішегі және шанағының төменгі жағында тартылған теріге байланысты қыл-қобыздың дыбысы ерекше. Қобыз аспабының өзі, онымен орындалатын күйлердің ойналу тәсілдері, ерекшеліктері, оларды нотаға түсіру жүйесі түпкілікті зерттеуді қажет етеді. Бұл-түпсіз терең дүние. Осындай аспапқа арналып жазылған күйлерді контрабас аспабында орындау үшін қыруар еңбекті қажет ететіні белгілі. Контрабастың дауысы қыл-қобыздың дауысына ұқсамаса да күйлер жұмсақ әдемі естіледі. Әрине күйлерді контрабас аспабында нақышына келтіріп орындау үшін қыл-қобыз аспабының өзін, күйлерді, олардың шығу тарихын оқып, зерттеп үйрену қажет. Жаңа жоғарыда айтып кеткен әдіс-тәсілдердің бәрін үйреніп, жаттығу керек. Кей күйлерде мәселен, күйдің бір бөлігі толық абертонмен флажолет дыбыстарымен орындалады. Контрабас аспабында барлық дыбыста абертон (флажолет) алына бермейтіндіктен оны басқа жолдармен, басқа әдіс-тәсілдердер арқылы орындауға тырысу керек. Контрабаста флажолетті ысқышты тиекке жақын түсіріп, оны кішкене босатып және сол қолда нотаны басып тұрған саусақты да босатып алуға болады. Контрабастың ноталарында флажолет нотаның үстінде кішкентай дөңгелекпен белгіленеді. Қыл-қобыз күйлерінде жиі кездесетін тағы бір орындау тәсілі ол: портаменто. Итал. Portamento – жүргізу. Бұл тәсіл ноталық жазбада нотаның үстіне немесе астына қойылған сызықша түрінде бейнеленеді. Портamento тәсілі – оң қолмен ысқышты сәл басыңқырап, ноталардың дыбыс күшін бірдей етіп, оны аздап созыңқырап ойнау деген сөз. Контрабаста да бұл тәсіл дәл осылай орындалады. Дыбысты созыңқырап және ысқышты басыңқырап орындалады. Әр дыбыстың үстінде легато белгісі тұрсада жеке басып орыдау керек. Орындалу жағынан екі аспапта да ұқсас болып келеді. Келесі тәсіл пиццикато. (итал. Pizzicato – шерту). Европалық ысқышты аспаптарда дыбысты ысқышпен емес, саусақпен шертіп ойнау тәсілі. Қобыз күйлерінде садақтың атылғанын суреттегенде, сол қолдың бірінші саусағымен ішекті тартып қалып ойналады. Контрабаста пиццикато оң қолдың сұқ саусағымен немесе бас бармағымен орындалады. Ішекті бір жағына қарай тартып қалу тәсілімен ойналады. Бұл тәсіл ішекті скрипка, альт, виолончель, контрабас аспаптарында жиі кездеседі. Контрабаста тіпті бүкіл шығарма пиццикатомен орындалатын жағдайларда кездеседі. Ысқышты аспаптарда кездесетін басқа ысқышпен ойнау тәсілдері(штрихтар) бір-біріне ұқсас болып келеді. Бұл тәсіл көбінесе күйдің басында және бір фраза мен екінші фразаның ортасында кездесіп отырады.



Түрлі мелизмдер, глиссандо сияқты тәсілдерді контрабас аспабында қолдануды меңгердім. Аталмыш аспапта да күйлер керемет естіледі. Екі дыбысты бірге орындау тәсілі сирек кездессе, қыл-қобыз күйлерінде әрдайым кездесіп отырады. Күйдің нотада жазылуында айырмашылық жоқ десе де болады. Обертон алатын нота ғана өзгеше ромб секілді жазылады. Қай музыканттың болмасын өзінің өсу жолындағы алға қойған мақсаты жоғары сапалы, әдемі, құлаққа жағымды дыбыс шығару үшін бағытталады. Әр аспаптың табиғатына байланысты сол қол саусақтарымен дыбыс шығару тәсілі қалыптасады. Ол аспаптың үлкендігіне (диапазонына), ішектің санына, аспаптың бұрауына, дыбыс шығару әдісіне байланысты болады. Ішекті басып дыбыс шығаруда буынмен және сол қолдың барлық салмағымен белгілі дәрежеде күш жұмсалады. Қыл-қобызда алған дыбысты тербеу арқылы (вибрация) жоғары сапалы, әндеткен, әсем, жұмсақ, құлаққа жағымды дыбыс шығаруға болады. Ол үшін орыдаушы нотаны басып тұрған саусақпен ішекті бір шетке қарай ырғап отырып шығарады. Екінші тәсілі ол басып тұрған саусақты төмен-жоғары қозғау арқылы шығарады. Содан құлаққа жағымды әдемі дыбыс шығады. Контрабас аспабының осы уақытқа дейін орындау тәсілдері көп өзгеріске ұшырамағанымен, техникалық мүмкіндіктері заманға сай қатты өскен. Бұл аспапта виртуоздық шығармаларды оп оңай орындайтын жағдайға жетті. Оқушылардың орындау қабілеттері, шығарманы түсініп орындауы, ойлау қабілеттері алға өте үлкен қадам жасаған. Біздің Қазақстанның музыкалық оқу орнын бітірушілер шет мемлекеттерге оқуға түсіп, жұмыс істеп жүр. Бұл да болса біздің еліміздің өнер оқу орындарының өте жоғарғы деңгейде білім беретінін дәлелдесе керек. Баяндаманың соңында қылқобыз күйлерін контрабас аспабында және басқа аспаптарда орындауға болатынын, мүмкіндік бар екенін айта кеткім келеді.

ВКЛАД ИЗВЕСТНОЙ КАЗАХСКОЙ ПЕВИЦЫ И КОМПОЗИТОРА МАЙРЫ УАЛИКЫЗЫ В КАЗАХСКОЕ ТРАДИЦИОННОЕ ПЕСЕННОЕ ИСКУССТВО

Төленбаева Клара
Доцент кафедры «Традиционного пения»
Казахской Национальной Академии музыки
г. Нурсултан, Казахстан

Аннотация: Қазақтың дәстүрлі ән мәдениетінде әйел орындаушылар аса көп емес. Олардың бірі – Майра Уәлиқызы. Ол өз әндерін сырнай аспабымен сүйемелдеді. 1926 жылы қазақ музыкасының жазбасымен айналысқан орыс зерттеушісі А.Затаевич Майрамен кездейсоқ жолығып, оның 13 әнін жазып алады. Майраның өмірі жайлы



ақпарат нақтыланбаса да, осы мақалада біз Майраның өмірі мен шығармашылығына байланысты, оның жолын қуған әйел орындаушыларға тигізген ықпалы жайлы кей-бір жарияланбаған мәліметті ашуға тырыстық.

Кілт сөздер: ән, диапазон, сырнай, шебер, әнші, зерттеуші, фольклорист, дауыс, өнер

Аннотация: В казахской традиционной песенной культуре женщин-певиц совсем немного. Одна из них – Майра Уаликызы. Она сопровождала свои песни гармонью. В 1926 году, русский исследователь, записывавший казахскую музыку А.Затаевич, случайно встретил Майру, и записал от нее 13 песен. Сведения о жизни Майры тоже еще не точны. В этой статье мы постарались раскрыть некоторые факты, касающиеся жизни и творчества Майры, а так же об ее влиянии на женщин-певиц, которые продолжили ее путь.

Ключевые слова: песня, диапазон, гармонь, профессионал, певец, исследователь, фольклорист, голос, искусство

Annotation: There are very few women singers in the Kazakh traditional song culture. One of them is Maira Ualikizi. She accompanied her songs in harmony. In 1926, a Russian researcher who recorded Kazakh music A.Zataevich accidentally met Maira, and recorded 13 songs from her. About these songs, except for some of them, still no one wrote. In this article we tried to reveal some facts regarding the life and work of Mayra, as well as about her influence on women singers who continued her journey.

Key words: song, range, accordion, professional, singer, researcher, folklorist, voice, art

Народно-профессиональная певица Майра Уаликызы занимает особое место в истории казахской традиционной музыки. Она внесла большой вклад в казахское профессиональное певческое искусство начала XX века. Пела Майра в сопровождении гармони, который был совершенно новым инструментом для казахов.

Майра была певицей, которая отличалась своей индивидуальностью, мудростью, грамотностью и инструментальным сопровождением. Родилась Майра в 1890 году в городе Павлодар [4, 277]. Дочь татарина-шапошника и казашки, училась грамоте, рано начала играть на гармонии. С тринадцати лет стала известна, как певица с прекрасным слухом и голосом. Майра с детского возраста любила петь. В это время у казахов, особенно у населения города, стали распространяться небольшие, колокольчатые гармони как татарская «тальянка». У Майры была 21-ступенчатая гармонь. Ее купил отец для Майры. Конечно, в то время как нотная грамота не входит в музыкальный минимум. Поэтому самоучение считалось великим духовным шагом.

На тот момент в казахской степи были уже известны имена домбристок, которые не пели, но искусно играли на инструменте, такие как Айжан-кыз, Науша-кыз, Алтынай, Дина и другие. Такое поведение, признание девушек не особо приветство-



валось большинством народа. А Майра была одной из первых кто начал петь под сопровождением инструмента. И сражаться с темными понятиями народа, было ее основным кредо в жизни.

Майра была личностью щедро одаренной композиторским талантом и исполнительской способностью доведенной до уровня профессионализма. Прекрасные вокальные данные, низкое и очень красивое контральто, большой диапазон голоса давали ей возможность исполнять трудные характерные для мужчин песни. Широкий диапазон голоса позволял ей исполнять классические, народные песни, сочиненные современниками и собственные произведения.

Она мастерски пела на казахском, татарском и русском языках. Демонстрировала своё искусство на Баянаульской и Кояндинской ярмарках вместе с выдающимися казахскими певцами и акынами Исой Байзаковым и Амре Кашаубаевым.

В 1926 году русский исследователь, этнограф А.В.Затаевич случайно встретившийся Майру на пароходе, записал от нее 13 песен, в том числе и её собственные сочинения. Эти песни были выпущены А.Затаевичем в 1931 году в сборнике «500 песен казахского народа».

О своей первой встрече с певицей Майрой Уаликызы в своем сборнике «500 песен казахского народа». А.Затаевич пишет так: «Не успел большой пассажирский пароход «Ленинград», на котором я ехал вверх по Иртышу, из Омска в Семипалатинск, отвалить от павлодарской пристани, как снизу, из окон каюты 3-го класса, послышались звуки красивого грудного и благородного по тембру контральто, невидимая мне обладательница коего пела казахские песни, под совершенно неожиданный аккомпанемент...на большой гармонии! Конечно, через минуту я был уже внизу и увидел там окруженную публикой брюнетку лет за 30, красивую, худощавую с серьезным, продолговатым лицом и ярким румянцем на несколько впалых щеках. В ушах ее были надеты длинные восточные серьги, а на груди в несколько рядов красовались различные ожерелья. Также красочно было и ее шелковое платье и накинутая на плечи шаль. Притом, в самой комбинации всех этих цветов не было ничего кричащего, а наоборот – все говорило о хорошем вкусе певицы, как нетрудно было сразу догадаться, - профессионалкой» [3, 348]. Пароход направлялся из Омска в Семипалатинск по реке Иртыш, причаливая по дороге к крупным городам, Майра на тот момент жила в Семипалатинске и наверняка приезжала в Павлодар навестить своих родных. И за два дня на пароходе А.Затаевичу удалось тесно пообщаться с певицей, благодаря переводчику из Семипалатинска Кадырбаеву, который тоже оказался случайным пассажиром того парохода.

Первая песня, которую Майра исполнила А.Затаевичу называлась «Бакша» (Сад), которую она сочинила двумя месяцами ранее до встречи с этнографом. А.Затаевич был очень впечатлен грустной мелодией песни, и передал свои чувства в следующих строках: «...это великолепная, задушевная, и полная щемящей грусти мело-



дия, являющаяся, настоящей «лебединой песнью» талантливой певицы, не успела получить сколько-нибудь широкого распространения, что особенно подчеркивает значение и ценность помещения ее в настоящем сборнике» [3, 349]. Да и вправду, после встречи с А.Затаевичем Майра прожила не долго, уже на тот момент она была серьезно больна. И песня «Бакша» не получила широкого распространения среди народа. Позже ноты этой песни дублировались в монографии известного казахского исследователя, академика Ахмета Жубанова «Соловьи столетий», в котором он написал большой очерк о Майре Уаликызы [2, 263].

Из всех записанных песен А.Затаевичем, большую популярность получила песня «Майра» – своеобразный музыкальный «автопортрет», сочинённый в традициях искусства акынов. Майра Уаликызы исполнила А.Затаевичу не только свои песни как «Бакша» (Сад), но народные песни, такие как, «Каргам-ау», «Каракөз», «Баянауыл», «Телконыр», «Қурбым жай», «Алгарайкок», «Кусни курдас», «Смет» и другие авторские песни.

А.Затаевич на тот момент, уже довольно долго находился на казахской земле, и записал не мало песен и кюев от разных исполнителей. Но ни на кого из ранее записанных певцов Майра не была похожа. О ее своеобразии А.Затаевич писал следующее: «Я стал слушать ее пение. В манере передачи песен у нее выходили на первый план: известная властность, повелительность, размах и темперамент, т.е. как раз те качества, которых я никогда не встречал у всегда более или менее апатичных казахских певиц. Да и по удлинненному овалу лица поющая не походила на последних» [3, 348].

Творчество Майры в настоящее время достигло своего настоящего пика, и ее песни записаны на ноты благодаря тому, что ее случайно встретил А.Затаевич, и записал, предоставляя поколению истинную картину ее самобытности.

В конце XX века известный казахский исследователь, этномузыковед Саида Елеманова в своем очерке о Майре Уаликызы пишет: «Благодаря записям А.В.Затаевича, мы можем составить представление о творческом амплуа певицы. Основу ее репертуара составляют выдающиеся образцы народно-профессионального творчества - «концертные», состязательные (как их называет А.В.Затаевич) песни, рассчитанные на широкую публику и предполагающие, соответственно, большой голос и незаурядное вокальное мастерство...» [1,117].

Майра знала, что она профессиональная певица высочайшего уровня, она была очень чувствительна и общительна. Ей не очень повезло в личной жизни, несколько лет, с 1912 по 1917 года она была второй женой известного богатого помещика Жармухамеда Билялова, который насильно удерживал ее вплоть до своей смерти. Только после его смерти она смогла покинуть его аул (деревню), и вернуться на родину Кереку (Павлодар). На тот момент уже умер ее отец Уали, оставшаяся одна мать Майры была безмерно счастлива заново жить вместе с дочерью. В 1918 году в нее



влюбился молодой борец из Семипалатинска Абилмажин, который случайно увидел ее на каком-то торжестве в Павлодаре, и предложил ей руку и сердце. Ей с матерью пришлось переехать в Семипалатинск к Абилямжину. Счастливая жизнь продлилась недолго. Сплетни стали главной их ссорой, так как Майра и здесь выступала на многих пиршествах и мероприятиях. Здесь, в Семипалатинске от болезни умирает ее мать. Майра решает начать новую жизнь и уходит от Абилямжина. Она остается жить в том городе, но теперь она переселяется к своей подруге Ажар, которая владела лавкой и чайханой. Все эти жизненные перемены и переживания оставляли глубокий отпечаток на ее сердце, которое она изливала в своих песнях. Через год после встречи с А.Затаевичем на пароходе, в 1927 году Майра умирает в возрасте 37 лет от туберкулеза [5,106].

Песни Майры были использованы композитором Е.Г.Брусиловским в опере «Кыз Жибек», А.А.Зильбером в симфонии «Возрожденный Казахстан», Б.Байкадамовым в хоровой капелле «Майра». О певице-композиторе писатель А.Тажибаев написал пьесу-поэму под названием «Майра». В настоящее время известно около 20-ти ее песен.

Проводятся конкурсы певцов имени Майры Уаликызы Шамсутдиновой. Ее именем названа улица в Павлодаре и Дом-музей песенного творчества. Дом-музей песенного творчества им. Майры Шамсутдиновой был открыт в 2001 г. Работа музея направлена на дальнейшее изучение и подбор новых материалов, касающихся творческого наследия знаменитой певицы и пропаганду ее бессмертных песен.

Песни Майра дошли до современности благодаря известным певицам, которые продолжили ее путь, таких как, Капица Абдугаликызы, Казына Субекова, Жамал Омарова и другие. Майра - одна из женщин-казашек, порвавших со старым укладом жизни и овладевших своим искусством на профессиональном уровне. Благодаря ее призванию уже в начале XX века вышли на сцену такие известные певицы как Куляш Байсеитова, Шабал Бейсекова, Жамал Омарова, Куляш Сахиева и многие другие. Ее имя вписано в историю казахского народа - как основательницы казахского профессионального певческого искусства.

Использованная литература:

1. Елеманова С.А. «Казахское традиционное песенное искусство» А: «Дайк-пресс», - 2000, 180 б. 2004
2. Жубанов А. «Соловьи столетий» А. - «Жазушы» 1975 ж. - 279 стр.
3. Затаевич А.В. «500 казахских песен и кюев» Алматы: «Дайк-пресс»
4. Затаевич А.В. «Исследования, статьи, письма» А. - 1958 г.
5. Коспақов З. «Казахское песенное искусство» А. - «Өнер» 1999 ж.



ЖАНР КЮЯ В ОПУСНОЙ МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА – КАК ЗВУЧАЩАЯ СТРАНИЦА ИСТОРИИ

Оксана Дмитриева
Музыкальный колледж г. Шымкент

Аннотация: Бұл мақала дәстүр жанры – күйдің даму кезеңдерін қарастыру мәселесіне арналған. Жанрдың аспаптық және вокалдық ұлттық мәдениетте одан әрі өзгеруі мен дамуына көп көңіл бөлінеді. Жұмыста Қазақстанның кәсіби композиторларының Халық музыкасы дәстүрлерінің сабақтастығы қадағаланады. Жаңа жанрлық синтез опералық музыкада симфониялық және хор күйі түрінде көрінді. Қазіргі кезеңде күй жанры ансамбльдік құрамда жаңа өмірге ие болуда. Сонымен, күй өнері – рухани ізденіске толы жетілген сананың жолы. Музыкант әрқашан өткеннің өнерін жандандырады, қазіргі заманғы өнерді жасайды және болашақты қалыптастырады.

Түйінді сөздер: аспаптық жанр, дәстүрлі музыка, фольклористика, домбыра дәстүрі, транскрипция, синтез, стильдік колорит.

Аннотация: Данная статья посвящена вопросу рассмотрения этапов развития традиционного жанра – кюя. Больше внимание уделяется дальнейшей трансформации и развитию жанра как в инструментальной, так и в вокальной национальной культуре. В работе отслеживается преемственность традиций народной музыки профессиональными композиторами Казахстана. Новый жанровый синтез проявился в опусной музыке в виде симфонического и хорового кюя. На современном этапе жанр кюя получает новую жизнь в ансамблевых составах. Таким образом, искусство кюя – это путь для зрелого сознания, исполненного духовным поиском. Музыкант всегда возрождает искусство прошлого, творит современное искусство и формирует будущее.

Ключевые слова: инструментальный жанр, традиционная музыка, фольклористика, домбровые традиции, транскрипция, синтез, стилиевой колорит.

Annotation: This article is devoted to the issue of considering the stages of development of the traditional genre – kuya. More attention is paid to the further transformation and development of the genre in both instrumental and vocal national culture. The work traces the continuity of folk music traditions by professional composers of Kazakhstan. A new genre synthesis manifested itself in opus music in the form of symphonic and choral kui. At the present stage, the kuya genre gets a new life in ensemble compositions. Thus, the art of kuya is a way for a mature consciousness filled with spiritual search. The musician always revives the art of the past, creates modern art and shapes the future.



Keywords: instrumental genre, traditional music, folklore studies, dombra traditions, transcription, synthesis, stylistic color.

«Истинная традиция живет в развитии»
Газица Жубанова

На протяжении многих веков в музыкальной практике казахского народа сложились самобытные вокальные и инструментальные формы. Наряду с народными песенными жанрами – эн, өлен, жыр, терме, желдірме большое распространение получила инструментальная музыка в жанре кюя.

Казахский кюй – это замечательная страница музыкальной культуры, запечатлевшая специфический подход к отражению жизни, выработанный в особых культурно-исторических условиях.

Слово кюй – общетюркское. Его древнейший смысл означает важнейшую категорию миропонимания – состояние. Кюй – это состояние души человека, казахи при встрече обычно спрашивают «Күйің қалай?» (Каково состояние твоей души?)

Итак, кюй – это летопись духовной жизни народа. Каков же образно-духовный мир казахского кюя? Традиционны три взаимосвязанные сферы образов: образы природы (степь, жайлау), образы животного мира (аққу, құлан, ат), образно-духовный мир человека в физическом и духовном плане.

Множество старинных кюев связаны также с различными преданиями и легендами, что позволяет говорить о том, что казахская инструментальная музыка развивалась в тесной связи с эпической народной поэзией, оказавшей большое влияние на формирование характерных черт кюя.

Для казахов кюй нечто большее, чем музыкальное произведение, – он предстает перед нами как звучащая страница истории народа, его обычаев и культуры. Поэтому так высоко ценили казахи исполнителей кюев – күйші,

В жанровой характеристике кюев преобладают: семейно-бытовые, обрядовые, лирические, состязательные, кюи философского склада, кюи- посвящения. В традиционной музыке кюи исполнялись на народных инструментах, таких как: домбра, кобыз, сыбызгы, шанкобыз.

В казахской инструментальной культуре, как известно, преобладают два исполнительских направления: западно-казахстанская и восточно-казахстанская школы. Если в төкпе-кюе главенствуют темы более инструментальные, то в шертпе-кюе – песенные. По форме төкпе-кюи более масштабные, а шертпе-кюи близки камерному звучанию и излагаются в малых формах.

Выдающимся создателем казахских кюев является Курманагазы Сағырбаев (1806-1879), чей кюй «Сары-Арка» по праву считается символом казахской национальной музыки. В творчестве его современника Даулеткерей (1820-1887) наиболее



ярко и полно переданы лирические музыкальные образы. Западно-казахстанскую традицию представляют также кюи Махамбета Утемисова, Сейтека Уразалиева, Дины Нурпеисовой.

В центральных, южных и восточных областях Казахстана складывалась иная домбровая исполнительская традиция. Ярким ее представителем являлся күйши Таттимбет Казангапов (1817-1862). Среди создателей кюев Таттимбет выделялся тем, что владел поэтическим словом не хуже, чем домброй. В отличие от двухголосных кюев западно-казахстанской традиции, пьесы Таттимбета в основе своей одноголосны, что вообще характерно для музыки восточных регионов Казахстана.

Большое количество кюев было написано и для кобыза. Термин «кобыз» относился в прошлом к различным видам инструментов и вплоть до середины XIX века был тесно связан с шаманством. В кобызовых кюях сложился устойчивый комплекс тем-символов связанный с основами тенгрианского мировоззрения. Наиболее ярким исполнителем и создателем кюев для кобыза являлся Ихлас Дуkenov (1843-1916). Такие кюи, как «Камбар-күй», «Жез-кийк» передают содержание эпических сказаний.

В казахской инструментальной музыкальной культуре наряду с домбровыми и кобызовыми күйями важнейшую часть художественного наследия составляют кюи для сыбызгы. Он имеет своеобразный колорит и тембр, звуки его богаты обертонами на всем протяжении диапазона. Основой репертуара исполнителей на сыбызгы служат песенные мелодии, а также кюи для сыбызгы. Известным композитором – сыбызгистом был Сармалай (1835-1885). При игре на сыбызгы некоторые музыканты воспроизводят голосом специфический звук, выполняющий роль бурдона.

В целях преемственности традиций народной музыки композиторы Казахстана обращаются к замечательным образцам кюев и песен, творчески обогащая музыкальные «алмазные россыпи» новыми фактурными, гармоническими и полифоническими приемами, демонстрируя в своих сочинениях и транскрипциях живые неисчерпаемые драгоценности [4].

Основоположниками музыкальной фольклористики в Казахстане были А.В.Затаевич, Б.Г.Ерзакович, Е.Г.Брусиловский. Огромный вклад в дело изучения и сохранения казахского музыкального искусства внес академик А.К.Жубанов (им собрано более тысячи песен и кюев).

Один из основоположников профессиональной музыки в Казахстане композитор Евгений Григорьевич Брусиловский наряду с основной работой в области оперного и симфонического жанров, является и автором большого числа фортепианных сочинений: фортепианные обработки кюев (10 пьес), «Экспромт», «Патетический монолог», «Юмореска», «Токката» и др. Большой знаток народного творчества, Е.Г.Брусиловский использует кюи или сочиняет свои оригинальные мелодии, близкие народным. Кюи послужили для композитора источниками, содержащим неисчер-



паемые тематические и художественные ресурсы. В народных музыкальных драмах «Кыз - Жібек», «Ер-Таргын» Брусиловский использовал кюи «Балбраун», «Айжан-кыз», «Былкылдак», «Кенес-күй», «Байжума».

Первым оригинальным произведением, в котором Брусиловский претворил основные закономерности казахской народной музыки, явилась «Токката». Композитор впервые попытался осуществить синтез – сочетание черт кюя и сонаты, используя предрасположенность домбровых пьес к сонатно-симфоническому развитию. Развитие в пьесе осуществляется кюевыми средствами: крепкая сцепленность тем при постоянном интонационном обновлении – отсюда непрерывность движения; фактура, имитирующая домбровое двухголосие. Усиливают национальный колорит звучания гармоническая структура аккордов, основанная на квартрах и квинтах. Первоначальное название «Токкаты» – «Танец радости в форме кюя», написанной Брусиловским специально для танцевального номера Шары Жиенкуловой.

Следующим произведением Брусиловского, связанным с национальной тематикой, стал цикл фортепианных пьес «25 танцев» сюда вошли обработки казахских народных песен, кюев, напевов, танцев, пьесы, написанные в начале 60-х годов. Обработки кюев, которые вошли в данный сборник: «Айжан-кыз», «Таттимбет», «Былкылдак», а также – «Топан» и «Байжума». Если «Топан», «Байжума» и «Айжан кыз» претерпели незначительные изменения редакторского характера, то обработка «Былкылдак» – это новый концертный вариант кюя. Здесь Брусиловский не ограничивается только мелодическим материалом. Он значительно расширяет границы танца: дополнительно дано небольшое вступление. Это показ основного ритмического ядра, который типичен для вступительных разделов в домбровых пьесах – «кайырма».

Произведение Ахмета Жубанова «Кызыл кайын» – (Красная береза) является частью танцевального цикла «8 казахских танцев». Кроме названия композитор использовал и мелодический материал кюя Курмангазы. Күй «Кызыл кайын» – часть известного триптиха Курмангазы, повествующего о истории побега из тюрьмы. Триптих состоит из кюев «Турмеден кашкан» – «Побег из тюрьмы», «Ксен ашкан» – освобождение отцепей и «Кызыл кайын» – Красная береза. Это күй о березе», – говорит Курмангазы, – приютившей меня среди своих ветвей и укрывшей от погони. Это күй о родной степи, о славных джигитах моего народа, раскрывших мне свои объятия и спасших меня от черной смерти». В сравнительном анализе кюя и танца обнаруживается много общих черт: танцевальность в кюе, кварто-квинтовая интервалика в фактурном оформлении кюя подчеркивается и в танце. «Кызыл-кайын» А.Жубанова – яркое художественное доказательство внутреннего родства двух начал – народного и профессионального.

«Сюита-күй» в четырех частях для струнного квартета была написана С.И.Шабельским в 1953 году. В первой и четвертой части композитор мастерски применил характерные фактурные приемы домбрового звучания и достоверно



передал национальный и стилевой колорит двух кюев Курмангазы. Первая часть сюиты основана на кюе “Ой бай балам”. Исследователи творчества Курмангазы относят создание этого кюя к 1857 году, считая его одним из вариантов кюя “Кайран шешем”, мелодия которого воссоздает черты любимого образа матери кюйши Алки, образа, окутанного нежной грустью, мягкой сердечностью. Спокойный ритм, темповая сдержанность способствуют созданию интимно-лирического настроения. Четвертая часть «Сюиты-кюя» построена на мелодии бодрого и жизнерадостного кюя Курмангазы.

«Балбраун» - один из подлинных шедевров творческого мастерства великого кюйши был использован в различных сочинениях композиторов Казахстана. Он звучит в IV акте оперы Брусиловского «Ер Таргын», во второй части его симфонии-сюиты «Сары арка». Очень образно характеризует кюй «Балбраун» академик А.К.Жубанов: Курмангазы создал «Балбраун» в танцевальном ритме, и весь от начала до конца, он представляет собою радостно-взволнованное движение, напоминающее о праздничных играх. «Музыка «Балбрауна» очень активна, стремительна, задорна [3].

Кюй Курмангазы «Кобік шашкан» пользуется большой популярностью как у исполнителей, так и у слушателей. История сочинения кюя “Кобік шашкан” Курмангазы связана с посещением великого кюйши казахов рода Адай. Здесь жил талантливый акын Кашаган Куржиманов-создатель глубоко драматических сочинений. Одно из них-поэма, повествующая о стихийном бедствии, постигшем прибрежные аулы Каспия во время ураганного шторма. На основе этой поэмы Курмангазы сочинил кюй «Кобік шашкан”. Глубокие мысли и чувства передаются композитором в широком живописном полотне. Образы глубоко драматичны, передающие затаенную скорбь по поводу величественной и безжалостной трагедии. Суровость мелодии с трагедийными интонациями, богатые выразительные средства, широкая напевность, стройность и законченность формы вдохновили композиторов и исполнителей на создание ряда сочинений: Е.Г.Брусиловский написал на мелодическом материале этого кюя вторую часть “Сюиты на казахские темы” для струнного квартета, С.С.Туликов обработал кюй для фортепиано, Г.А.Жубанова для хоровой капеллы. “Кобік шашкан” в записи Л.Хамиди является также музыкальной основой Каприса №4 для скрипки соло И.Б.Когана.

Газиза Жубанова привнесла в профессиональную музыку богатейший опыт домбровой традиции, продолжив в этом направлении творческие поиски своего отца -А.Жубанова. Композитор обогащает свои произведения богатейшим арсеналом выразительных средств казахского фольклора. Это и особая тембровая окраской домбрового звучания, и острота, упругость ритма, и образно специфический национальный колорит.



Пьеса для ансамбля скрипачей Газизы Жубановой “Счастливая юность” богата музыкальными образами, динамической устремленностью, ликующей энергией. Основой главной партии “Счастливой юности” является кюй Дины Нурпеисовой “Асем Коныр”, посвященный внучке Коныр. Пьеса “Счастливая юность” написана в трехчастной форме, внутри отчетливо ощущаются черты национальных приемов обработки тем, наиболее характерных для кюя.

В 60-70-х гг. в профессиональной музыке Казахстана возникает новый жанровый синтез - симфонический кюй. Основоположником этого жанра явился Еркегали Рахмадиев. Его знаменитые кюи - «Дайрабай», «Құдаша думан». В дальнейшем, к жанру симфонического кюя обращались такие композиторы, как Тимур Мынбаев «Қарақожа», Балнур Кыдырбек «Омар сарыны», Тлес Кажғалиев «Қыз қуу», Мансур Сағатов «Мерген», Адиль Бестыбаев «Азия дауысы», Серик Абдинуров «Сақтар».

Хоровые произведения Б.Байкадамова отличает поиск техники и выразительных средств хорового письма. В жанре хоровой музыки в его творчестве наиболее ярко определяются два направления – с одной стороны создание крупных оригинальных хоровых поэм, с другой – художественные транскрипции для хора казахских инструментальных кюев. Такие произведения, как «Акпай», «Шалкыма», «Би кюй», «Келиншек», «Айжан кыз» получили широкое признание слушателей. Б.Байкадамов первым добился результатов обработки казахских кюев – инструментальных домбровых пьес для исполнения а капелла. Так образуется новый жанр – жанр хорового кюя.

На современном этапе жанр кюя получает новую жизнь в ансамблевых составах: казахская этно-рок-группа «Улытау», фольклорно-этнографический ансамбль «Туран», этно-рок-группа «Тиграхад».

Искусство кюя – путь для зрелого сознания, исполненного духовным поиском. Музыкант возрождает искусство прошлого, творит современное искусство и, если позволит его уровень, формирует будущее.

В репрезентативный список ЮНЕСКО в ноябре 2014г. было включено «Искусство исполнения традиционного казахского домбрового кюя» от Казахстана.

«Искусство исполнения домбрового кюя играет важную роль в укреплении социальной сплоченности казахского народа и формирует у него чувство самобытности и единства»

Пресс-релиз официального сайта ЮНЕСКО

Список литературы:

1. Аманов Б.Ж. Композиционная терминология домбровых кюев// Казахская традиционная музыка и XX век. - Алматы 2002 год
2. Аравин П.В. Даулеткерей и казахская музыка XIX века. - Алматы, 2002



3. Джумакова У.Р. «Творчество композиторов Казахстана 1920-1980: Проблемы истории, смысла и ценности». - Астана, 2003
4. Котлова Г.К. Кюй в системе жанров композиторского творчества Казахстана. – Алматы, 2004
5. Мухамбетова А.И. Генезис и эволюция казахского кюя // типы программности // Казахская традиционная музыка и XX век. - Алматы, 2002
6. <http://articlekz.com/article/8366>
7. <http://collegu.ucoz.ru/publ/67-1-0-6837>
8. <http://old.unesco.kz/heritagenet/kz/content/history/portret/kurmangazy.htm>
9. <http://www.people.su/96980>
10. time.kz/news/culture/2014/11/27/...

«ХАЛЫҚ ӘНІ» МАМАНДЫҒЫ СТУДЕНТТЕРІНЕ АРНАЛҒАН «ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО» БАҒДАРЛАМАСЫНДАҒЫ ЖЕТІСУ ӘН ДӘСТҮРІ

Бәбіжан Б.Ж.
Құрманғазы атындағы
Қазақ Ұлттық Консерваториясының
«Халық әні» кафедрасының аға оқытушысы

Аннотация: В данной статье рассматриваются сходства и различия казахских традиционных песенных школах. Поднимается вопрос сохранения традиций, подготовка традиционных певцов в условиях современного музыкального образования. В статье также говорится о важности предмета этносольфеджио, о песнях региона Жетысу в программе обучения традиционных певцов.

Ключевые слова: народное пение, песня, культура, фольклор, голос, народно-профессиональная песня, традиция, программа, этносольфеджио, образование

Annotation: The Kazakh traditional songs' regional schools' both differences and similarities are considered in this article. The question of folk singers' traditions' reservation in the context of contemporary music education is underlined. It is also questioned the regional song style Zhetysu inclusion as the part of ethno-solfedgio in the curriculum.

Key words: folk singing, song, culture, tradition, folklore, voice, folk-professional song, tradition, program, ethnosolphia, education

Қазақтың әншілік дәстүрі – фольклор және кәсіби әншілік өнер деген екі арнаға бөлінеді. Фольклорлық әндерге – салт-дәстүр, әдет-ғұрып әндері жатады,



яғни, белгілі бір салтқа байланысты айтылатын тойбастар, жар-жар, сыңсу, аужар, жоқтау және күнделікті тұрмыс-тіршілікте айтылатын – бесік жыры, Қасіби әншілік өнер аса көне болмаса да, XIX ғасырда қалыптасып, діңгегін қатайтып үлгерген дәстүр. Фольклорлық әндерге қарағанда, күрделі кәсіби әндер аспап сүйемелімен орындалады.

Қазақ әндеріндегі кәсібилік XIX ғасырда, Қазақстанның әрбір өңірлерінде дами бастады. Оның алғашқы өкілдері Сегіз сері, Ақан сері, Біржан сал, Үкілі Ыбырай, Мұхит, Кенен сияқты шығармашыл тұлғалар болды. Олардың әрқайсысының шығармашылығында көне қазақтың дәстүрлі мәдениетінің жаңғырығын – ақындық, эпикалық дәстүр, фольклорлық әндер және қара өлеңдердің элементтерін кездестіруге болады. Бұл тұлғалардың шығармашылық жетістіктері сол кезде әншілік дәстүрде жаңа «кәсібилік» бағытты қалыптастыруға әбден дайын болды. Заман талабы бойынша олар сол жаңа кәсіби әншілік дәстүрді қалыптастырып, оған өздерінің шығармашылық қолтаңбаларын қалдырды.

Аймақтық ерекшеліктері бойынша қазақтың дәстүрлі әншілік өнері бірнеше мектептерге бөлінеді: Арқа, Батыс және Жетісу мектебі. Кейбір зерттеушілердің пайымдауынша, қазақтың әншілік өнері бес мектепке бөлінеді. Жоғарыда аты аталған мектептерден басқа, қазақта Сыр өңірінде және Алтай-Тарбағатайда өзіндік әншілік мектептер бар деп есептеледі. Бұл мектептердің әндері әлі толық жинақталмай, тиісті зерттелмей, насихатталмай жатыр.

Көлемі жағынан ең үлкен және әнге бай өлке – Арқа өңірі. Бұл өңірге Қазақстанның Солтүстік, Шығыс және Орталығы жатады. Музыка зерттеушілердің айтуынша, бұл әншілік мектеп, оны қалыптастырған композиторлардың саны бойынша да, көлемі бойынша да, Батыс және Жетісу мектептерінен асып түседі [4, 107]. Арқа әншілік мектебінің негізін қалаған, жоғарыда аттары аталған Біржан сал, Ақан сері, Үкілі Ыбырайлар болса, XIX ғасырдың соңында бұл тізім Мәди, Жаяу Мұса, Естай, Майра, Асет, Балуан Шолақ, Шашубайлармен жалғасады.

Өзіндік ерекшелігі бар кәсіби әншілік мектепті Қазақстанның батыс өңірінен байқауға болады. Бұл өлкеге қазақ даласының батысында орналасқан төрт облыс жатады, олар – Орал (қазіргі Батыс Қазақстан облысы), Маңғыстау, Атырау, Ақтөбе. Бір-бірінен шалғай орналасқандықтарына байланысты, кәсіби әншілік өнердің дамуында, бұл төрт облыстан бірлік табу қиын. Яғни, бұл төрт облыстың кәсіби әнді орындаушылығында ортақ жерлері де, айырмашылықтары да бар. Батыс кәсіби әншілік өнерінің негізін қалаған Мұхит Мералыұлы болып саналады. Бұл өңірдің әншілік дәстүрі жыраулық дәстүрмен тығыз байланысты. Сондықтан батыс әншілік дәстүрінің өкілдері тек әншілер ғана емес, жыршылар да болған. Бұл қатарда - Бала Ораз, Мухит, Сары Батақов, Киса, Ауқат, Ерғали, Аманғали, Қайып, Оскембай тағы басқаларын атай аламыз. Батыстың кәсіби әншілік өнерін музыка зерттеуші



Б.Тұрмағамбетова «Қазақстанның батыс аймағының ән мәдениеті» атты еңбегінде терең зерттеді [8].

Арқа және Батыс кәсіби әншілік өнеріне қарағанда Жетісу әншілік дәстүрі кейінірек қалыптасты. Алматы, Жамбыл және Шымкент (қазіргі Оңтүстік Қазақстан облысы) облыстарын қамтитын Жетісу өлкесі Қытай және Қырғызстан мемлекеттерімен шекараласады. Басқа өңірлерге қарағанда Жетісу жерінде, ежелден-ақ, ақындық дәстүр жақсы дамыған болатын. Соның негізінде кәсіби әншілік дәстүр қалыптасып, одан әрі қарай дамыды. Бұл өңірдегі әншілік мектептің негізін қалаған әнші, композитор Кенен Әзірбаев болатын. Кененнің ұстаздары Жетісу ақындық мектебінің белді өкілдері – Жамбыл, Сүйімбай, Сарыбас деген ақындар болатын. Әншіліктен ұстазы болмаса да, Құдайдың берген дарынымен Кенен 12 жасында алғашқы «Бозторғай», «Ри, қойым» деген әндерін шығарады. Өзінің ұстазы ретінде Кенен, сол өлкеге әншілігімен танылған, анасы Ұлдарды санайтын. Кенен анасынан ерте айырылса да, одан Жетісудың әдемі әндерін үйреніп қалған, және де сол әндердің негізінде кәсіби әншілік дәстүрді қалыптастырды. Кененмен бірге Жетісу әншілік дәстүрінің қалыптасуына септігін тигізген Сауытбек, Қапез, Пышан, Рыскелды, Шалтабай, Сәдіқожа деген композиторлар болды. Жетісу композиторларының өмірі мен шығармашылықтары және олардың әндері алғаш рет 1998 жылы филолог Сағатбек Медеубекұлы мен музыка зерттеушісі Базаралы Мүптекеевтың құрастырып шығарған «Жетісу әуендері» атты жинақта жарияланды [5].

XIX ғасырда қалыптасқан кәсіби әншілік өнер XX ғасырдың басында көбінесе орындаушылық жағынан дами бастады. Ол өзгеріс әрине, 1916 жылғы, 1932 жылғы ел басына қиын күндер түсіп, заман қиындығына тікелей байланысты болды. Ол кезде ел аралап, сал-серілік құрып, ән шығарып жүрмек түгілі, жеке басты алып жүрудің өзі үлкен қайғы болды. Кеңес үкіметі орнаған соң, әнші-композиторлардан еркіндік кетіп, көп әндерге тыйым салынып, көп әндер тек тапсырыспен ғана ән шығарылатын болған. Сондықтан, ол кезде ән шығарушылардан гөрі, ән айтушылар, сол әншілік дәстүрді жалғастырушылар көбірек болды. Арқадағы әншілік дәстүрді сақтап кейінгі ұрпаққа жеткізген Әміре Қашаубаев, Қуан Лекерев, Байгабыл Жылқыбаев, Кәли Байжанов, Косымжан Бабаков, Темирболат Аргынбаев, Мұрат Толыбаев, Манарбек Ержанов тағы басқа әншілер болды. Батыстағы әншілік дәстүрді бұл кезеңде Ғарифолла Құрманғалиев сақтап қалса, Жетісудағы әншілік дәстүрді «екі ғасыр жаршысы» атанған, тағы да Кенен сақтап қалды.

XX ғасырдың 60-70 жылдары, соғыстан кейін елдің есі жиналған соң, ұлттық музыка өнеріміздің құны қайта артып, арнайы оқу орындар ашыла бастады. 1963 жылы Алматыда эстрада-цирк студиясы ашылып, алғаш рет арнайы музыкалық оқу орнында дәстүрлі ән класы ашылды. Онда Арқа класы бойынша - Жүсіпбек Елебеков, Батыс ән класы бойынша - Ғарифолла Құрманғалиевтар сабақ берді. Жетісу ән класы тек 90-шы жылдары ашылып, онда Консерватория түлегі Ержан Қосбармақов



сабақ берді. Кейіннен колледж студенттеріне Кененнің қызы Төрткен Кененова да атаның әндерін үйретті.

Консерваторияда «халық әні» мамандығы тек 1987 жылы ғана ашылды. Бұл кафедраның алғашқы ұстаздары Жәнібек Кәрменов арқа әншілігінен сабақ берсе, Алмас Алматов – Батыс және Сыр өңірінің жыршылығынан сабақ берген. Жетісудың класын осы кафедраның алғашқы түлектерінің бірі, жоғарыда аты аталған Ержан Қосбармақовтың ұстаздыққа келгенде ашылды. Бұл мамандыққа, ол кезде студенттердің көбісі арнайы музыкалық білімсіз түсетін болған. Олардың есте сақтау қабілеті кәдімгі дала әншілерінің қабілетіндей өздігінен дамып, қалыптасқан.

Қазақтардың дәстүрлі мәдениеті, о бастан-ақ, ауызша түрде тарағаны белгілі. Аса күрделі қазақтың кәсіби әндері қолдан-қолға ауызша үйретілген. Дәстүрлі өнерді шығарушылардың да орындаушылардың да музыкалық, есте сақтау қабілеттері ерекше жақсы болған. Әсіресе, әншілік өнерде табан асты ән шығаратын, яғни импровизациялық өнер аса жоғары бағаланған. Осы қасиеттердің барлығы кейінгі буын әншілерде жоғалып бара жатты. Оларды қайткен күнде де қайта орнына келтіру мақсатымен консерваторияда «Этносольфеджио» бағдарламасы енгізілді.

Алғашқы жылдары әншілерге, 1973 жылы домбырашы, музыка зерттеушісі Бағдаулет Аманов жазып кеткен «эксперименталды сольфеджио» деген атаумен бағдарлама жүргізілді. Бұл студенттің әртүрлі қырларын дамытатын жаттығулардан тұратын, қазақ музыкасына негізделген сольфеджиосы болатын. Кейінірек бұл курс гармония және сольфеджио кафедрасының ұстаздары Б.Аманов А.И.Мухамбетова, С.Ш.Раимбергенова, Г.Н.Омарова және С.И.Өтеғалиеваның толықтыруымен қайта шықты [6, 429]. 90-шы жылдардан бастап консерваторияда «этносольфеджо» сабағы әншілерге де домбырашыларға да өте бастады. Осыған орай, осы пәнді жүргізетін ұстаз С.Өтеғалиева 2005 жылы домбырашыларға арналған «Этносольфеджио» бағдарламасын шығарады [9]. Дәл сол жылы консерватория ұстаздары Г.Н.Омарова және Мурзағалиева Г.Н. «Этносольфеджио» пәні бойынша әдістемелік құрал және сабақта қолданатын ноталық қосымша шығарады [7]. Осы пәннен консерваторияда әр жылдарда сабақ берген ұстаздар С.И.Өтеғалиева, Г.Н.Омарова, Р.Т.Несипбай, Г.Т.Альпеисова, А.К.Байбек, Г.Мурзағалиева, Г.Болманова, Б.Ж.Бабижан әрқырлы өз әдістемелерін қолданды. Астана қаласында музыка академиясы ашылғалы бері де, «Этносольфеджио» пәні оқу бағдарламасына енгізіліп, ұстаз Г.Т.Альпеисова пәнді жүргізіп келеді. «Этносольфеджио» пәні ғылымда зерттеу объектісіне айналып, осы тақырыпқа байланысты бірнеше диссертациялар қорғалды. Атап айтсақ, жоғарыда аты аталған ұстаз, көп жыл дәстүрлі орындаушылардың есте сақтау қабілеті мәселесімен айналысып келген ұстаз Г.Т.Альпеисова 2003 жылы «Этносольфеджионың теориялық және практикалық аспектілері» деп аталын кандидаттық диссертация қорғады [1]. Ал, 2009 жылы консерватория ұстазы А.Қ.Байбек «Этносольфеджио контекстіндегі арқа әншілік дәстүрі» деген тақырыпта кандидаттық диссертация



жазып, оны сәтті қорғап шықты [3]. Бұдан бұрын 2003 жылы, көп жыл бойы дәстүрлі әншілермен жұмыс істеген ұстаз А.Қ.Байбек, пән бойынша типтік оқу бағдарламасының жобасын жасап ұсынды.

Этносольфеджио пәні Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясында, Астана қаласындағы Ұлттық музыка академиясында, Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер университетінде, Республикамыздағы бірнеше музыкалық колледждерінде, сондай-ақ, Астана қаласы №1 Балалар музыка мектебінде де эксперимент түрінде жүргізіледі. Мектепке арналған «Этносольфеджио» бағдарламасы 2013 жылы жазылды.

Этносольфеджио курсы фольклорлық және ауызша-кәсіби әндер негізінде дайындалған. Кешенді пән - сольфеджио, музыкалық шығармаларды талдау, элементарлық музыка теориясы және композиция сияқты бірнеше пәндерінің элементтерін қамтиды. Этносольфеджио пәніндегі барлық жұмыс түрлері студенттердің дәстүрлі музыкалық ойлау қабілеттерінің дамуымен байланысты. Пәннің мазмұны халық әні мамандығы бағдарламасына тікелей қатысы бар. Пән бағдарламасында барлық аймақтардың орындаушылық ән репертуары қаралады. Сонымен қатар пән, студенттің дәстүрлі орындаушы, педагог, зерттеуші ретінде қалыптасуына бағытталған.

Этносольфеджио курсы өткен студент нәтижесінде фольклорлық және халықтық-кәсіби әндерді, стильдерді ажырата алады, құрылымы әр түрлі ән үлгілерінің талдап, суырып салма өнерін меңгеріп, түрлі жанрдағы және стильдегі әндерді сольфеджиолауды, және әндерді нотаға түсіріп транспозиция жасауды меңгереді.

Этносольфеджио пәні – еуропалық музыкалық білім беру жүйесінде халық әні кафедрасының студенттеріне бейімделуге ыңғайлы теориялық циклдағы жалғыз пән, өйткені ол ноталық сауат және дәстүрлі әндерді практика жүзінде игеруді біріктіреді. Этносольфеджио бағдарламасы әр түрлі ән стильдерін бірте-бірте меңгеруді қамтиды: алдымен фольклорлық әндер теориялық және практикалық түрде зерттелуде, содан кейін кәсіби аймақтық ән дәстүрі қарастырылады.

Жетісудың әншілік және эпикалық дәстүрі этносольфеджио бағдарламасына сәйкес үш сатыда үйретіледі. Бірінші кезеңде фольклорлық әндер – салт-дәстүр, әдет-ғұрып әндері. Мұнда Жетісу жерінде айтылатын жар-жар, тойбастарлар, сыңсу, жоқтау, бесік жырлары, қара өлеңдер үйретіледі. Екінші кезеңде халық әндері, бұл қатарда әдістемелік құралдағы және музыкалық-этнографиялық жинақтардағы – «Ой, қарағай», «Қарағай», «Айым-ай», «Қазына-ай», «Бұлбұл құсым-ай», «Жекен жар» тағы басқа әндерге талдау жасалады. Үшінші кезеңде жетісу өңірінің кәсіби әншілік дәстүрі қарастырылады. Бұл ретте Кенен, Қапез, Пішән, Сәдіқожа, Бармақ әндері негізге алынады. Жоғарыда аты аталған, 2005 жылы шыққан Г.Омарова мен Г.Мурзағалиеваның шығарған «Этносольфеджио» ноталық қосымшасында жетісудың эпикалық шығармалары енгізілмеген. Сондықтан біз, сабақ өту барысында, жетісу эпикалық дәстүріне байланысты тақырыпта А.Әбдуәлиев пен М.Әбуғазы



құрастырған «Жетісу ақындарының жыр сарындары» атты жинақты пайдаланамыз [2].

Консерваториядағы жұмыс тәжірибесі, этносольфеджио пәнінің дәстүрлі әнші-орындаушының қалыптасуында маңызды рөл атқаратынын көрсетті. Болашақта пәннің тақырыптық жоспары кеңейтіліп, оның бағдарламасына барлық өңірлердің эпикалық дәстүрлерін қосу жоспарланып отыр.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Альпеисова Г.Т. «Этносольфеджионың теориялық және практикалық аспектілері» канд.дисс. Алматы, 2003
2. Әбдуалиев А., Әбуғазы М. Жетісу ақындарының жыр сарындары. Алматы: Атамұра, 2008. – 160 бет.
3. Байбек А.Қ. «Этносольфеджио контекстіндегі арқа әншілік дәстүрі» канд.дисс. Алматы, 2009
4. Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы, Дайк-Пресс, 2000. – 187б.
5. Медеубекұлы С., Мүптекеев Б. Жетісу әуендері. Алматы: Өнер, 1998. – 238б.
6. Мұхамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. Б.Аманов, А.Мухамбетова, Г.Омарова. С.Райымбергенова, С.Утеғалиева «Программа этносольфеджио для студентов народного факультета» Алматы: Дайк-пресс, 2002. 544 стр.
7. Омарова Г.Н., Мурзағалиева Г.И. Этносольфеджио. Методическое пособие. Алматы, 2005
8. Тұрмағамбетова Б. Қазақстанның Батыс аймағының ән мәдениеті. – Алматы: Тау самал, 2009ж. – 320б.
9. Утеғалиева С.И. Программа по этносольфеджио для студентов-домбристов факультета народной музыки. Алматы: Дайк-пресс, 2005

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА МАНГИСТАУ: ЭПОС

Избасарова Г.К.

Преподаватель АМК им. П.Чайковского

Аннотация: В данной статье рассматривается история возникновения традиционной культуры Мангыстау, музыкальное творчество акынов, жырши и жырау, күйши. Становление традиционной культуры Мангыстау подразделяется на различные этапы, начиная с древних времен и до наших дней. Музыкальная культура Мангыстау является одним из самых богатых, своеобразных, необычайных тради-



ций. При всем изучении традиционной культуры этого края, она исследована недостаточно глубоко, что и определяет актуальность выбранной темы, Автором проводится исторический ракурс, рассматривает самобытное творчество акынов, жырау и жырши, а также певцов. Автор изучает труды исследователей, музыковедов, которые непосредственно изучали творчество акынов, жырау и жырши. Теоретической и методологической основой исследования являются этномусикологические принципы, сложившиеся в отечественной музыкальной науке. Данная работа может быть применена в дальнейшем изучении национальной музыкальной культуры.

Ключевые слова: Мангыстау, традиционная культура, жырау и жырши, акын, күй.

Аннотация: Бұл мақалада Маңғыстаудың дәстүрлі мәдениетінің пайда болу тарихы, акындар, жыршы, жырау, күйшінің музыкалық шығармашылығы қарастырылады. Маңғыстаудың дәстүрлі мәдениетінің қалыптасуы ежелгі дәуірден бүгінгі күнге дейінгі түрлі кезеңдерге бөлінеді. Маңғыстау музыкалық мәдениеті - ең бай, ерекше, ерекше дәстүрлердің бірі. Осы өлкенің дәстүрлі мәдениетін зерттегенде, ол жеткілікті терең зерттелмеген, таңдалған тақырыптың өзектілігін анықтайды, автор тарихи ракурс жүргізеді, акындар, жыраулар мен жыршылардың, сондай-ақ әншілердің өзіндік шығармашылығын қарастырады. Автор акындар, жыраулар мен жыршылардың шығармашылығын зерттеген зерттеушілердің, музыкатанушылардың еңбектерін зерттейді. Зерттеудің теориялық және әдіснамалық негізі отандық музыка ғылымында қалыптасқан этномусикологиялық принциптер болып табылады. Бұл жұмыс ұлттық музыка мәдениетін одан әрі зерттеуде қолданылуы мүмкін.

Түйінді сөздер: Маңғыстау, дәстүрлі мәдениет, жырау мен жыршы, акын, күй.

Abstract: This article examines the history of the emergence of the traditional culture of Mangystau, the musical creativity of the akyns, zhyrshi and Zhyrau, kuishi. The formation of the traditional culture of Mangystau is divided into various stages, from ancient times to the present day. The musical culture of Mangystau is one of the richest, most original, extraordinary traditions. With all the study of the traditional culture of this region, it is not studied deeply enough, which determines the relevance of the chosen topic, the author conducts a historical perspective, considers the original work of akyns, Zhyrau and zhyrshi, as well as singers. The author studies the works of researchers, musicologists who directly studied the work of akyns, Zhyrau and zhyrshi. The theoretical and methodological basis of the research is the ethnomusicological principles that have developed in the national music science. This work can be applied in the further study of the national musical culture.

Keywords: Mangystau, traditional culture, zhyrau and zhyrshi, akyn, kuy.



В изучении музыкальной культуры Мангыстау важным является воссоздание значительных историко-культурных ценностей национальной истории региона, а также создание целостной системы изучения культурного наследия. «Именно в ее рамках в области на постоянной основе организовываются различные этнографические экспедиции, изучается наследия выдающихся мыслителей прошлого, тщательно восстанавливаются и переносятся на современные аудионосители записи выдающихся исполнителей-музыкантов устной традиции региона, находящиеся в различных фондах и хранилищах страны» [1]. Традиционная музыкальная культура Мангыстау представлена искусством песни, эпоса, акынского творчества, инструментальной музыки. При всем интересе к традиционной культуре края, она изучена явно недостаточно, что и определяет ее актуальность. В данной статье рассматривается музыкальный эпос Мангыстау, его жанры, создатели и исполнители.

Эпическое творчество казахов зародилось в эпоху разложения родового строя, ее истоки уходят в глубь веков. Крупные героические сказания возникли в VI-VIII веках нашей эры. Казахский эпос и музыкальное его воплощение приходится на XIX век» [4,44]. Изучению эпоса принадлежат исследования В.Жирмунского, В.Чистова, Б.Путилова, казахского эпоса труды Б.Абылкасимова, Р.Бердыбай, К.Жубанова, С.Джансеитова, Б.Жусупова, Е.Исмаилова, С.Каскабасова, М.Каратаева, М.Магауина, С.Садырбаева. В XIX, начале XX в. эпос записывался как поэтический текст, в дальнейшем после их нотировок стало известно о региональных эпических традициях и стилях. Их возникновение связано «с историческими условиями функционирования кочевого хозяйства казахов» [6,2]. Еще Б.Н.Путилов в книге «Героический эпос черноморцев» (Л.,1982) отмечал о «типологической параллельности балканской эпической традиции среднеазиатскому эпосу, в котором именно юго-западная и южноказахстанская традиции выступают, в свою очередь, как ярчайшие представители эпоса своего региона».

«Эпическая традиция Мангыстау выжила и сохранилась в иноэтническом окружении. Среди сказителей, вероятно владевшим этим стилем- Мурын-жырау Сенгирбаев» [4,56]. Одним из ярких примеров культурного наследия является эпос «Сорок богатырей Крыма», историко-поэтическая летопись XIV-XVII веков о народах, населявших территорию от Крымского полуострова до Алтайских гор. Эпос, входящий в состав избранных мировых произведений, был записан в 1942 году со слов Мурын-жырау. В Алматы была произведена запись «Қырымның қырық батыры», содержащая 36 преданий. Известно, что над текстом эпоса работали известные историки-литературоведы Е. Исмаилов, М. Хакимжанова, М. Габдуллин. Отрывки эпоса, записанные от Мурын-жырау Сенгирбекулы, являются ценным духовным наследием всех тюрков, и возможно, одним из самых ранних памятников казахского языка. Жизнь и эпическое творчество Мурына исследована в трудах М.Ауезова, В.М.Жирмундского, К.Жумалиева и др.



По мнению Алькея Маргулана, «Мангышлак и Сарайчик- области наиболее устойчивой традиции эпических сказаний ногойлинского цикла» [3,57]. Одними из первых сказителей, живших на территории Мангыстау по исследованиям являются Сыпыра-жырау (XIV в.) создатель ногойско-кипчакского эпоса («Ноғайлы жыры») и Шалкииз творивший в XV в.[6,6].

Эпический стиль Мангыстау стал известен в конце 90-х г. XX в. По сведениям в Мангыстау в XVIII – XX столетии насчитывалось около пятидесяти известных жырау и жырши. Среди них выделяется незаурядная творческая деятельность пяти акынов-жырау именуемая «Адайдың бесжүйрігі» (пять скакунов): Абыл Тлеуулы (1777-1860), Нурым Шыршыгулы (1831-1908), Кашаган Куржиманулы (1841-1929), Актан Керейулы (1850- 1912), Аралбай Оргенбекулы (1854-1919). Благодаря исследователям эпоса (С.Сейфуллин, К.Жумалиев, Е.Ысмайлов, М.Габдуллин, С.Садырбаев) можно выявить, что в Мангыстауском крае жырау разделялись на несколько групп, во главе которого стоял основатель школы или традиции.

Одним из ярких основоположников эпических традиций Мангыстау является Абыл Тлеуулы (1777-1864). Академик М.Ауезов отмечал о «значительной роли Абыла как видного представителя жырау 18 века». Тематика жыров были разного плана: обличительной в эпических рассказах Абыла «Суйекем сапар шектіс ексен бесте», «Кулбарак батырға», «Қайып алдыға айтқаны», «Баймаганбет султанды эшкерелеуі», «Замана қайым болар жер заңыранса», героической в толгау Нурыма «Тоғыз ауыл» (Байбоз-Жанбоз), Актана Керейулы (1850-1912) «Кайыспас бұлан нар едім», «Тыңдасаңыз сөзімді», «Адал жүріп шын сөйле», сатирического плана в эпических произведениях Кашагана Куржиманулы «Қуандаган ку Бисен», «Мұстаққа», «Домбыраның қақпағы», «Ермағанбет молланы тілдеуі», социально-политического аспекта в дастане Саттигула Жангабылулы (1876- 1966) «Атамекенде», «Фашизмді жеңеміз», тематика нового уклада послевоенной советской жизни в его толгау «Менің Отаным», «Бүгінгі Қазақстаным», «Жетыбай жыры».

Саттигул один из жырау, донесших до советских лет эпическое наследие Абыла, Актана, Кашагана и Елбая. Он оставил не только эпические творения, но и продолжателей-учеников Сугура, Саду, Кумара, Шамгула, Губайдулу. Продолжатель эпической традиции Саттигула Сугур Бегендикулы (1894-1974)- жырши Мангыстау 19в., доносил до народа такие эпические произведения как «Ноғайлық жырлары», «Мұңдық-Зарлық», «Алпамыс», «Қыз Жібек», исполнял эпический репертуар Абыла, Кашагана, Актана, Саттигула. Большое распространение в народе получил «Сәттігүл мен Сүгірдің жұмбақ айтысы», «Сүгірдің сазы», толгау «Хорезм елімен коштасу», «Ризамын халкым» и др. В настоящее время рукописи эпических произведений Сугура хранятся в фонде Института искусств и литературы им.М.О.Ауезова.

В этнографических экспедициях, предпринятых на Мангыстау были записаны жыры исследователями Б.Амановым (1976г., г.Актау), жыр-күй и ән-күй А.Нурбаевым,



Е.Алиевым, Б.Рзахановым (1986г., г.Жана-Узень, пос.Тенге), ән-күй К.Шильдебаевым (1986г., пос.Ералиево). В настоящее время образцы эпического стиля (напевы в виде жыр-күй, саз) представлены в сборнике составителя А.Жанбырши «Адайдың ырғамасы. Мангыстау әндері, жыр-саздары» (2005г.), «Мен қашаңғы жүйрігің. Мангыстау жыр- термелері» в двух частях (2006г, 2008г.), где представлены нотировки жыров Нурыма Шыршыгулы, Актана Керейулы, Кашагана, Саттигула Жангабылова в исполнении Елдоса Емила, Елбая Косымбайулы, Сугира Бегендикулы в исполнении А.Комекова, Ускенбая Калманбетулы в исполнении И.Шыртанова. В сборнике «Қарасай Қазы» домбрист нотировал ногойский жыр. В исполнении Елдоса Емила в 2007г. вышел диск «Мангыстау жыр-термелері».

Тематика эпической традиции Мангыстау, проблемы ее исследования представлены в работах С.Елемановой, А.Сарымсаковой. В монографии «Наследие тюркской культуры» С.Елемановой рассматриваются общие представления эпической традиции Мангыстау в вокально-инструментальном выражении. Как пишет С.Елеманова эпическая традиция Мангыстау, как и другие профессиональные вокально-инструментальные эпические традиции, содержит определенный фонд напевов. Их примерное число – 30-40, эпическая музыкальная форма состоит из трех разделов – зачина, самого повествования и завершения (кайырма) [4,274]. Исполнение эпических поэм может исполняться на один единственный речитативный мотив. В разделе монографии дается анализ эпической поэмы Сугура Бегендикула «Прощание с Хорезмом» (из сб. «Мен қашаңғы жүйрігің», нотировка А.Жанбырши), где «объединяется исламская тема, тема славы об эпических героях и известности Сугура».

В монографии А.Сарымсаковой «Жыр-күй и Ән-күй в домбровой традиции казахов» дается первое обширное исследование феноменам жыр-күй и ән-күй в контексте вокально-инструментальной и инструментальной домбровой музыки с их жанрово-стилевыми признаками; дается характеристика их регионального функционирования; в анализе жыр-күй автор вводит собственные обозначения, такие, как «нижняя или верхняя ладовые опоры», «основная и временная ладовые опоры», дифференцированные по регистровому положению и, соответственно, функциональному значению[7,10]; дает анализ нотировкам А. Жанбырши «Адайдың ырғамасы» (22 жыр-саз; 5 жыркүй) [7, 10] и представляет собственные нотировки 12 жыр-күй, записанных от С. Шакратова.

«Мангыстауская эпическая традиция не делится на локальные зоны, а воспринимается как единое целое. Эпическая традиция Мангыстау отличается тем, что здесь получили распространение так называемые «ұзақ -жырлар» (эпические сказания)» [Утегалиева 1997:11] [6,6]; «инструментальная музыка этого региона развивалась намного активнее, ярче, жыр-күй перестал быть придатком эпоса, а получил самостоятельное развитие. Он стал исполняться вне эпоса и перешел в репертуар домбристов» [7,31]. Исполнителями жыр-күйев Мангыстау являются С. Шакратов,



М.Аяпов, К.Оспанов, Ы.Ильясов, Е.Балжанов, Ш.Оразов. В крае жыр-күй называют также сарын или саз. Например «Адайдың қоңыр сазы», «Адайдың сарнама сазы» [9,121].

В 2018 г. выходит в свет книга Кармыса Разбаева (ученик М.Аяпова) «ЖАҢАӨЗЕН ЖЫР-КЕРУЕНІ-2» с биографическими сведениями всех жырши, живших на территории Мангыстау. Из старшего поколения, Кармыс Разбаев пишет о 40 жырши, это Сүгір Бегендікұлы (1894-1974, из рода ескелді), Ұзақбай Қазжанұлы-жырау (1897-1976), Мұрат Өскенбайұлы-күйші, жырау (1904-1982), Өткілбай Ұзақбайұлы-жырау (1927-1986), Әбдікәрім Тұрғанбайұлы-молда, жыршы (1910-1984), Әлқуат Қожабергенұлы-жыршы, күйші (1911-1980), Қаналы Аяпұлы-жырау (1914-1992), Сәду Төлеұлы-жырау (1921-1996) и др.. К 100-летию Сәду Төлеұлы-жырау 15марта, в пос.Тенге (г.Жана-Узень) был проведен конкурс исполнителей эпических сказаний и терме для подрастающего молодого поколения с целью знакомства и пропаганды творчества жырши. Это говорит нам об устое, живости, функционировании и преемственности эпических традиций Мангистау. Из среднего поколения названы имена 25 жырши, это: Максат Аяпов (1962), Аксолтан Койшыбаев, Базарбай Сабыров, Рейим Курмантаев, Кармыс Разбаев, Узақбай Сахиев, Айбергенов Базарбай и др. Немаловажно отметить также и молодое поколение исполнителей жыров и терме, это: Азирбай Ускинбаев, Аргын Бисенұлы, Асет Акниязов, Жанар Нурмуханова, Дамегул Избасарова (ученица К.Разбаева), Мурынов Нурлан и др.. Кармыс Разбаев внес огромный вклад в сохранение и развитие достояния эпических традиций Мангистау. Сам он автор сборника собственных жыров терме ««Жаңаөзен - жыр керуені -1». Отметим его такие сочинения как «Ақ бата», «Әкеге есеп беру», «Сөз сөйлейін Қоңырдан», «Жаңаөзен-жыр керуені» и др.

В заключении, можно сказать, что эпос Мангыстау представляет собой одну из музыкальных традиций, истоки которой уходят в далекое прошлое и требует ее дальнейшего глубокого изучения. Несмотря на необычайную самобытность и своеобразие ладо-мелодического и композиционного строения, эпическое искусство Мангыстау до настоящего времени функционирует, сохраняет и преумножает устойчивые элементы древней культуры.

Список литературы:

1. Ибраев Т. Нерушимая связь времен. [Электронный ресурс], [дата обращения: 13.11.21] <https://nomad.su/?a=14-201509160013>
2. Жубанов А. К. Струны столетий. Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 279 с
3. Елеманова С.А. Казахское традиционное песенное искусство / С. А. Елеманова. – Алматы: Дайк-Пресс, 2000г
4. Елеманова С. А. Наследие тюркской культуры. Алматы: Кантана-пресс, 2012.- 408 с.



5. «Адайдың ыргамасы. Мангыстау әндері, жыр- саздары». – Алматы, 2005
6. Сарымсакова А.С., статья «ЭПИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ КАЗАХСТАНА» KFRADENIZ.Sosyal Bilimler Dergisi-4(14) [Электронный ресурс], [дата обращения: 13.11.21] <http://dergikaradeniz.com/index.php/ru/arkhiv/52-2012/chislo-14/432-epicheskie-traditsii-kazakhstana>
7. Сарымсакова А.С., «Жыр-күй и Ән-күй в домбровой традиции казахов». – Алматы, 2021
8. Утегалиева С.И. Мангыстауская домбровая традиция-Алматы, 1997. - 51 с.
9. «ЖАҢАӨЗЕН ЖЫР-КЕРУЕНІ». Қармыс Разбаев. Алматы; 2018.352б.

О ПРОБЛЕМЕ РЕКОНСТРУКЦИИ ДРЕВНИХ СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Ахметжанова Данара
Алматинский музыкальный колледж
имени Петра Чайковского

Анотация: Данная статья носит научно-исследовательский и методологический характер. Задача статьи - осветить методологию реконструкции музыкального инструмента как артефакта, имеющего свою социальную и культурную принадлежность и роль. Методология исследования заключается в использовании комплексного подхода, то есть, посредством таких наук, как история, археология, этноинструментоведение и фольклор. История нам может поведать о примерном времени и месте возникновения и бытования инструмента, когда и где он применялся, а также кто был исполнитель. На вопрос какую роль в культуре и обществе выполнял этот инструмент, может поведать только фольклор – сказки, песни, легенды и мифы и сказания. Рассмотрение археологического памятника, относящегося к музыкальной культуре, невозможно вне типологического и сравнительно-исторического исследования. Основой все-таки является этномузыковедение, объединяющее разные направления гуманитарных наук.

Ключевые слова: Струнный музыкальный инструмент, древняя цивилизация, этноинструментоведение, этномузыковедение, фольклор, музыкальный лук, арфа.

Анотация: Бұл бап ғылыми-зерттеу және әдіснамалық сипатта болады. Мақаланың міндеті - музыкалық аспапты өзінің әлеуметтік және мәдени тиесілігі бар артефакт ретінде қайта құру әдіснамасын жария ету. Зерттеу әдіснамасы тарих, археология, этноинструменттану және фольклор сияқты ғылымдар арқылы ке-



шенді тәсілді қолданудан тұрады. Тарих бізге құралдың пайда болу уақыты мен орны, қашан және қайда қолданылғаны, сондай-ақ орындаушының кім болғаны туралы айттып бере алады. Бұл құрал мәдениет пен қоғамда қандай рөл атқарды деген сұраққа тек фольклор - ертегілер, әндер, аңыздар мен мифтер, жыр мен эпос ғана жауап бере алады. Музыкалық мәдениетке жататын археологиялық ескерткішті типологиялық және салыстырмалы-тарихи зерттеуден тыс қарау мүмкін емес. Дегенмен, гуманитарлық ғылымдардың түрлі бағыттарын біріктіретін этномәдениет негізі болып табылады.

Тірек сөздер: Ішекті музыкалық аспап, ежелгі өркениет, этноинструменттану, этномұзыреттану, фольклор, музыкалық лук, арфа.

Abstract: This article is of a research and methodological nature. The purpose of the article is to highlight the methodology for the reconstruction of a musical instrument as an artifact that has its own social and cultural affiliation. The research methodology consists in using an integrated approach, that is, through sciences such as history, archeology, ethno-instrumental studies and folklore. History can tell us about the approximate time and place of occurrence and existence of the instrument, when and where it was used, as well as who the performer was. When asked what role in culture and society this tool could tell only folklore - tales, songs, legends and myths, epics. Consideration of an archaeological site related to musical culture is impossible outside of typological and comparative historical research. The basis is still ethnomusicology, combining different areas of the humanities.

Key words: String musical instrument, ancient civilization, ethno-instrumental studies, ethnomusicology, folklore, musical bow, harp.

Говоря о понятии реконструкции, мы обращаемся к значению этого термина не с точки зрения конструкции, внешних свойств, а с точки зрения его смысловой реконструкции. Так в словаре С.И. Ожегова – это слово означает восстановление чего-либо по сохранившимся остаткам, описаниям [1]. Иначе говоря, нам важны описания той жизни, социума, в котором бытовал и функционировал инструмент, а значит - смысловые и духовные процессы, происходившие с ним и человеком, который эти инструментом обладал.

Итак, основные знания о инструментах, их конструкциях и формах, классификациях их видов дает нам наука об инструментах - органология. А что же нам поведает о социокультурной роли инструмента. В этой связи подойдем к проблеме методологически. Для начала составим вопросы, связанные с данной проблемой:

1. Название и этимология инструмента?
2. Какие прототипы он имеет в других культурах, в частности в казахской?
3. Какую функцию он мог выполнять в культуре и обществе, в котором бытовал?
4. Какая связь данного инструмента с прошлым и настоящим?



5. Какие изменения произошли в ходе эволюции данного инструмента (функция и роль инструмента) и с чем они связаны?

Таким образом, мы приблизимся к главной задаче нашего исследования, не только со стороны его внешних изменений, но и с точки зрения изменений, которые происходили с времен появления первых струнных инструментов. Вследствие чего, станут понятны истинная функция и роль музыкальных инструментов в жизни, в социуме и культуре наших предков.

В качестве предмета нашего научного поиска возьмем самый древний по своему происхождению струнный музыкальный инструмент – музыкальный лук.

Существует мнение, что первоначально струнные музыкальные инструменты были очень близки к форме лука, т.е. имели изогнутый деревянный корпус, на который навязывались одна или несколько струн.

О происхождении щипковых музыкальных инструментов пишет Аль-Фараби. По его мнению, арфа относится к числу самых древних инструментов и появилась из лука, имела всего две струны [2,52]. Лук является одним из самых древних африканских музыкальных инструментов. Щипковая струнная арфа издавна известна в Африке. Кенийский музыкальный лук Кумбанае (рис.1) [3,61].



Рис. 1



Рис.2

Исследователь африканской музыки Л. Голден в своей статье «Африканские музыкальные инструменты» пишет: «Происхождение струнных инструментов Африки относится ко времени изобретения лука с его звенящей после спуска тетивой. Охотник, убив дичь из лука, извлекал из тетивы звук, чтобы известить об этом своих друзей. На одном из наскальных рисунков бушменов имеется изображение их танцев и музыканта, играющего одновременно на нескольких охотничьих луках, сложенных у его ног охотниками» [4,73].



В скифских мифо-религиозных идеологических представлениях лук и колчан со стрелами были атрибутами легендарного первого царя скифов Колаксия. Подвешенные на ветвях дерева, лук и колчан символизируют богоизбранность власти царя – воина, жреца, защитника Скифии. Оружие на ветвях, маркирующее верхний мир, указывает на действие, которое происходит – перемещение в мир богов и предков, то есть на дальнейшее пребывание после смерти [5,151].

Таким образом, лук эволюционировал из оружия в музыкальный инструмент. На египетских фресках XV века до н. э. изображения арфы еще напоминают лук (рис.2).

Лук также использовался алтайскими шаманами вместо бубна. Как пишет В. Фомин, «при ворожбе они обращались к духам с помощью маленького лука, который держали в руке за тетиву и раскачивали» железные подвески в виде моделей луков и стрел имеются и на шаманском костюме. Поперечная переключательная шаманского бубна из железного витого прута «кириш» переводится как «тетива» [6,22].

По сведениям С. Владимирского, «у сибирских народов хантов и манси бытовал музыкальный лук. Такой музыкальный инструмент мог возникнуть только лишь в охотничьей среде, потому что является прямым потомком лука» [7,84]. Хантымансийский «лебедь» (рис.3).



Рис. 3

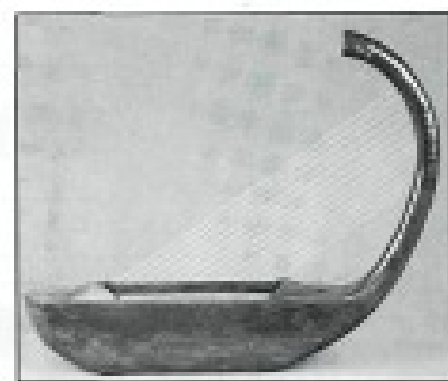


Рис. 4

Таким образом, музыкальный лук можно встретить и в настоящее время у некоторых народов Африки, Передней Азии и Евразии. Становится ясно, что для древнего человека музыкальный инструмент в самой своей простейшей форме, при этом не важно, сколько на нем струн, является носителем звука и звук этот способен произвести магическое действие и повлиять на любой ход событий и даже на саму природу.



Арфа участвовала во всех родах музыки: культовой, светской, военной, похоронной, домашней, которая исполнялась профессионалами и любителями, мужчинами и женщинами, жрецами и рабами. В различных культурах – древних средиземноморских, иудейской, христианской – арфа символизирует сверхъестественный мир – эмпирей (по космологическим представлениям древних греков – наиболее высокая часть неба, наполненная светом и огнем); царство небесное; пророчество; небесную благодать; гармонию; чистоту; надежду; радость; любовь [8,130].

В «Одиссее» упомянут арфист и певец при дворе царя феаков Алкиноза – Демодок, которого боги одарили талантом игры на цитре и формиде взамен силы и мужества. Амфион игрой на своей лире так заколдовывал камни, что они сами собой легли в 7-вратную стену Фив. Греческий поэт Арион (VII в. до н.э.) был известен своим искусством игры на лире. Когда Арион возвращался из Италии в Коринф, команда корабля позарилась на имущество поэта и выбросила его за борт. Дельфин, слышавший игру и пение Ариона, подхватил поэта и доставил невредимым в Коринф [8,132].

Китайская арфа кунхоу - еще один щипковый инструмент, попавший в Китай по Шелковому пути из Западной Азии. В 1996 г. в гробнице в уезде Цено (Синьцзян-Уйгурский автономный район) были обнаружены две целые лукообразные арфы кунхоу и некоторое количество их фрагментов (4-3 в. до н. э.). Существует несколько видов этой арфы - 21-струнная сугонху, родиной которой была Ассирия, откуда через Персию и Центральную Азию она достигла Китая в период Тан, а затем и Кореи; 13-струнная вагонху (рис.4), напоминающая корейский комунго; понсугонху, согонху и др. [9,89].

Как пишет Т. Вызго, «изображения музыкантов и музыкальных инструментов встречаются на отдельных фрагментах настенных росписей, которые украшали залы феодальных замков и культовых зданий, и на сравнительно немногочисленных произведениях художественного ремесла (серебряные блюда и чаши). К этому надо добавить терракотовые статуэтки музыкантов (музыкантш)» [10,64].

Такие арфы украшались позолотой, живописью и различными символическими фигурками чеканной работы. Но, по мнению Ф. Караматова, тон этих арф далеко не соответствовал их внешнему великолепию, потому, что у них как и, вообще, у всех египетских арф, не было передней деревянной ветви, безусловно, необходимой для полноты тона [11,102].

Сопоставляя поэтический образ инструмента и этимологию названия, обозначающего его, Т.С.Вызго заключает, что ятуган следует отнести к инструменту типа цитры (так называемой лежащей арфе), сохранившемуся в быту некоторых народов. В этом ряду называются калмыцкий ятга, казахский жетыген (рис.5), а также хакасский чатхан, тувинский чадаган. По мнению автора, эти фонетические варианты восходят к общетюркскому корню етмок (ятмок – лежать) и выражают типо-



вую специфику некогда широко распространенного в тюркском мире инструмента [12,53]. На сегодняшний день в конструкции инструмента почти ничего не изменилось. Добавились только асыки (бараньи суставные кости), служащие подпорками струн [13,40].



Рис. 5



Рис. 6

У народов Южной Сибири бытует щипковый инструмент, напоминающий лежащую арфу. «Формой своей нарс-юх (в переводе с хантыйского «играющее дерево») похож на лодку (рис.6). У нарс-юха или сангкультапа три или пять жильных струн из кишок лося или оленьих сухожилий. Иногда в наши дни можно встретить и инструменты с металлическими струнами. Струны закрепляются одним концом на остром краю нарс-юха (сангкультапа), а другим концом крепятся на деревянной перекладине внизу инструмента. Струны натягиваются с помощью «барашков» - маленьких деревянных палочек или птичьих костей» [7,86].

Таким образом, арфа и ее разновидности существовали у разных народов, в самых разнообразных видах и формах. Среди них выделяются арфы «лежащие», дуговые и угловые, арфы с вертикальным и горизонтальным резонатором, эолова арфа, лира, кифара. К разновидностям лежащей арфы можно отнести общетюркский жетыген и славянские гусли. Каждый вид в своем роде отражает высокий духовный уровень древней эпохи.

Из истории известно, что лук использовался в качестве музыкального инструмента, что говорит нам о незатейливости и простоте конструкции древних струнных инструментов. Становится ясно, что для древнего человека музыкальный инструмент в самой своей примитивной форме, при этом не важно, сколько на нем струн, является носителем звука и звук этот способен произвести магическое действие и



повлиять на любой ход событий и даже на саму природу. Ведь звук и есть явление природы.

То есть, инструментальная музыка изначально несет в себе идею жизни, мира, добра. И эта идея заключена в самом инструменте. Ведь не случайно его конструкцию отождествляют со строением человека и всего космоса.

Список литературы

1. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / Под ред. проф. Л.И. Скворцова. — 28-е изд. перераб. — М.: Мир и образование, 2014. — 1376 с.
2. Аль-Фараби. «Музыкальные инструменты»./ Большая книга о музыке
3. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Инструменты республик и автономных областей Кавказа и Закавказья.// Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Музыка, 1964. 275 с. (1-е изд.); 1975. 400 с. (2-е изд.)
4. Голден Л. Ст. Африканские музыкальные инструменты.//Музыка народов Азии и Африки. Вып. 2 М.,1973
5. Зинкив И. Семантика хордофона на картинах «Казак Мамай» в контексте индоевропейской атрибутики./ Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: проблемы артикуляции. /СПб., 2008.С. 185.
6. Фомин В. Ст. Звуковые и музыкальные инструменты алтайцев в археологических находках. // Мир науки, культуры, образования. №1(4), 2007.
7. Благодатов Г. И. Музыкальные инструменты народов Сибири // Сб. МАЭ. 1958.
8. Покровская Н. История исполнительства на арфе. Н., 1980, с. 11, с. 21.
9. Ван Цычу. Китайские музыкальные инструменты. Мин. культ. КНР. 95 с.
10. Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М.: Музыка, 1980. 191 с.
11. Караматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (наследие). Ташкент: Изд-во им Г. Гуляма, 1972. 360 с.
12. Памятники материальной культуры народов Сибири. СПб., 1994. С. 17
13. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978.



ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ НАРОДНЫХ ОБРАЗЦОВ НА ПРИМЕРЕ «SONG OF ABAI» А.БЕСТЫБАЕВА

Яготинцева И.Н.

РГКП «Алматинский музыкальный
колледж им. П.Чайковского»

Аннотация: в данной статье раскрывается структурно-композиционный анализ произведения для солирующего инструмента. Целью работы является подготовка молодых преподавателей к самостоятельной педагогической деятельности, для чего необходим навык всестороннего изучения исполняемого произведения.

Ключевые слова: флейта, переложение, песня, импровизация, первоисточник.

Түйіндеме: Бұл мақалада жеке аспапқа арналған шығарманың құрылымдық және композициялық талдауы ашылады. Жұмыстың мақсаты жас мұғалімдерді орындалатын жұмысты жан-жақты зерделеу шеберлігін талап ететін өзіндік педагогикалық іс-әрекетке дайындау.

Кілттік сөздер: флейта, аранжировка, ән, импровизация, бастапқы дереккөз.

Annotation: This work reveals the structural and compositional analysis of a piece for a solo instrument. The aim of the work is to prepare young teachers for independent pedagogical activity, which requires the skill of a comprehensive study of the performed work.

Keywords: flute, arrangement, song, improvisation, original source.

Музыкальный фольклор казахского народа представлен двумя основными жанрами: песнями и кюями. С зарождения профессиональной музыки в Казахстане эти жары прочно вошли в репертуар исполнителей как в основном звучании, так и различных претворениях. В первую очередь песни и кюи зазвучали в таких монументальных жанрах как опера и симфония. Другое направление, и на нем мы остановимся подробнее, принадлежит собиранию, записи, гармонизации и изданию народных образцов.

Первыми кто обратился к исследованию фольклора были и А.Затаевич. Его монументальные труды «1000 песен казахского народа» и «500 песен и кюев казахского народа» служат основным источником для различного рода переложений. Флейта, если обратиться к техническим характеристикам инструмента, в сольном исполнении [Рог С. 170] самый подвижный инструмент. Тем самым, материал служащий для переложений должен, во-первых, дать возможность углубить представление о данном инструменте в музыкальной культуре Казахстана. Во-вторых, выя-



вить в исполнительской и композиторской деятельности одинаковые или сходные закономерности.

Проблема переложений для флейты в профессиональной музыке, связана, прежде всего, с конкретным исполнительским замыслом. На его интерпретацию влияет существующие в музыкальном сознании представления об исполняемом первоисточнике.

Неподдельный интерес вызывает произведение А.Бестыбаева «Song of Abai» для флейты с фортепиано. В основе переложения один из вариантов песни великого поэта Абая «Қозімнін карасы» - «Ты зрачок моих глаз». Из четырех известных вариантов песни, А.Бестыбаев использует самый распространенный (II) из вариантов известный еще с дореволюционных изданий [Сб. «Песни» С. 15]:

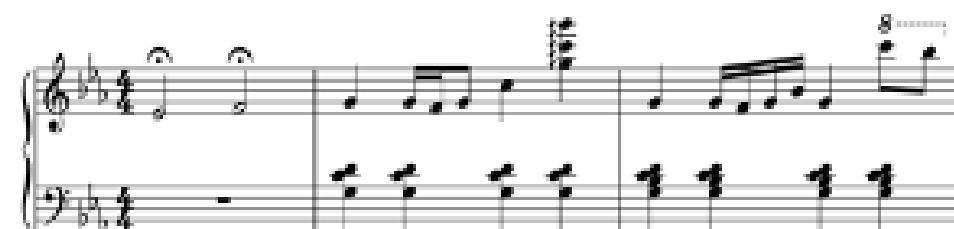
Пример 1



Песня Абая состоит из семи куплетов, где роль припева выполняет повторение последних двух строк каждого куплета. В вокальной практике исполняют максимум первые четыре куплета. Куплетная форма песни повлияла на форму инструментальной пьесы. Повторение основной темы трижды, дает право трактовать форму как вариационную.

Произведение открывается фортепианным вступлением, в основе которого начальные интонации песни:

Пример 2

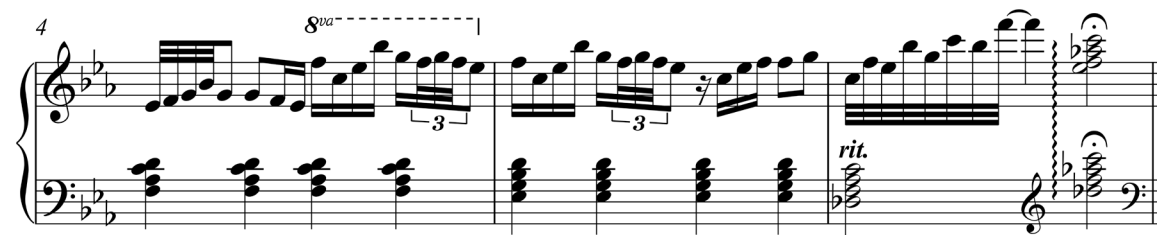


Это видимое цитирование первоисточника, отпираясь на предположение о форме можно назвать темой, которая первоначально проводится в партии фортепиано. Несмотря на не полное демонстрации песни, за счет укрупнения длительностей и выделение первых двух звуков ферматами, происходит уравнивание звучания по сравнению с первоисточником. Далее следует 3 такта свободной импровизации,



где в опорные моменты звучит завуалированная песня. Это подчеркивает творчество автора, как композитора современности:

Пример 3

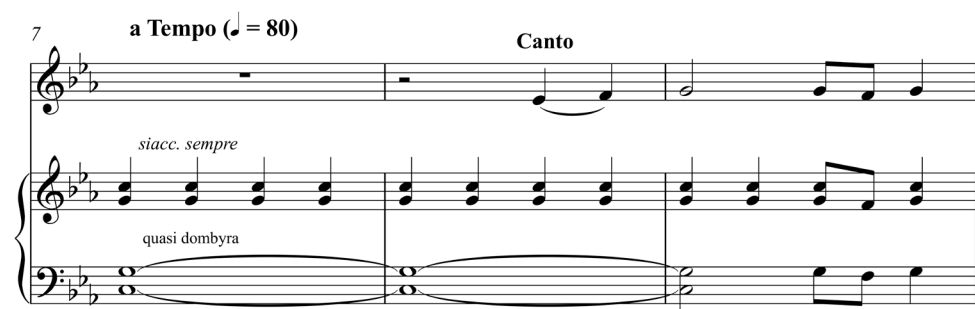


Примечательно, что в импровизации, заложены все преобразования тематического материала, которые будут встречаться в нотном тексте: орнаментика, расширение диапазона, изменение ритмического рисунка за счет триолей. То, что вступление — это отдельная часть целой формы указывает на смену темпа, аналогично, как в классической форме тема с вариациями. И тот факт, что песня Абая очень известна, нет смысла целостно цитировать ее, чтоб четко обозначить что именно является темой.

По сравнению с первоисточником автор переложения оставляет неизменным метрическую основу, сохраняя размер 4/4, но мелодия подвергается изменениям с позиции укрупнения длительностей в два раза.

Первое проведение темы в партии флейты, это 1 раздел или первая вариация:

Пример 4



Лирическая тема (своего рода «ария») сопровождается аккордовым сопровождением. Наделение первого куплета гармоническим сопровождением есть не что иное как простейший принцип работы с фольклорным материалом – гармонизация мелодии. В куплете автор старается завуалировать основную мелодию в партии сопровождения, слегка изменяя ритмически.

Второму куплету предшествуют четыре такта вступления. Тематизм вступления в корне отличается от строго вертикальных аккордов первого куплета. Но это служит интонационной базой для сопровождения всего второго куплета. Бестыбаев оригинально передает регистровый контраст. С одной стороны, полярные по регистру



крупные длительность на первой и последней долях такта, с другой на средних долях гармоническая фигурация в среднем регистре.

На фоне данного сопровождения звучит мелодия. Примечательно, что в партии флейты мелодия как тема фуги проводится без каких-либо видимых изменений. Но творческий принцип композитора заключается в преобразовании основной мелодии, проводимой в партии фортепиано. Речь идет о так называемом переложении второго порядка. Переложение первого порядка – гармонизация известной песни. Переложение второго порядка, и оно приближается к жанру транскрипции, цитирование основной мелодии в сопровождении, но с видимым ритмо-гармоническими изменениями в кульминационной зоне песни, так называемой точке золотого сечения.

Мелодия в 26-27 тактах подвергается яркому ритмическому преобразованию. Поэтому автор намеренно не выделяет каким-либо штрихом тему песни в партии фортепиано, тем самым, не отвлекая слушателей от сольного инструмента. Остальной тематизм второго куплета, воспринимается как реприза первого.

Третий куплет несет в себе функцию кульминации, сочетая в себе все фактурные преобразования первых двух куплетов в органичном синтезе. Только в третьем куплете тесситурные возможности флейты совпадают с благоприятным звучанием инструмента. Стоит заметить, что в первых двух куплетах тема песни начинается в первой октаве. Данный диапазон считается не очень выразительным в тембровом отношении флейты. Сохранение диапазона с оригинальным текстом влечет за собой связь с вокальным началом. В третьем куплете, самом, пожалуй, виртуозном, автор как будто продолжает скрывать тематизм, но уже у самого сольного инструмента, так как арпеджио аккордов сопровождения звучат порядком выше.

Принципы классического музыкального мышления – запоминающаяся мелодия и четкая форма сочетаются в произведении молодого композитора с индивидуальными чертами гармонии, мелодической фигурацией, ритма и фактуры, которые и определяют стиль Бестыбаева.

Список литературы:

1. Ройтерштейн М.И. «Основы музыкального анализа» М., 2021
2. Досмухамбетов, М. Звук, интонация и вибрато – средство художественной выразительности в исполнении на флейте. Дипломный реферат. – Алма-Ата 1977. – 11с.
3. Алябьева А.Г. «Традиционные музыкальные инструменты и музыкальное мышление» Краснодар 2011
4. Песни и кюи Абая. Сб. Алматы, 2012. – С.15
5. Чажабоева, Е.М. Возникновение флейты и ее значимость в музыкальной культуре Казахстана. Международная конференция «Гылым Алемі». – Алматы, 2013.
6. Рогаль-Левицкий Д.М. «Современный оркестр» I том. М., 1953



ТРАДИЦИИ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМА НА ПРИМЕРЕ ОБРАБОТКИ А. АБДИНУРОВА «АҚБАҚАЙ»

Татьяна Горячева
КНК им. Курмангазы
г. Алматы

Аннотация: В статье анализируется обработка песни «Ақбақай» А. Абдинурова с целью выявления взаимодействия традиций, с позиций соотношения «композитор – фольклор», а также переосмысления фольклорных источников с точки зрения современного музыкального языка. Ключевые слова: взаимодействие традиций, рубеж веков, композитор-фольклор.

Annotation: The article analyzes the processing of the song «Aqbaay» A. Abdinurov in order to identify the interaction of traditions, from the standpoint of the ratio «Composer - Folklore», as well as rethinking folklore sources from the point of view of a modern musical language. Keywords: interaction of traditions, border of the centuries, composer-folklore.

Түйіндеме: Мақалада А. Абдинуровтың «Ақбақай» әнінің өңделуі дәстүрдің өзара әрекеттесуін тереңінен анықтау үшін, «сазгер – фольклор» тұрғысынан өзара байланысын анықтау, сонымен қатар фольклорлық дереккөздерді қазіргі заманның музыкалық көзқарасы тұрғысынан қайта қарастыру талданады. Кілттік сөздер: дәстүрлердің өзара әрекеттесуі, ғасыр аралығы сазгер-фольклор.

Одной из устойчивых жанровых сфер в композиторском творчестве на рубеже веков остается обработка: в больших количествах продолжают создаваться сочинения, в основе которых лежит народный первоисточник, подвергающийся различным трансформациям в соответствии с условиями бытования и исполнения в различных музыкально-творческих видах. С экранов телевидения, в радиоэфире можно услышать обработки известных инструментальных и песенных образцов в различных вариантах в исполнении представителей как академической традиции, так и массовой культуры, в произведениях этно-джаза, этно-рока и других популярных направлений современного медийного контента.

На рубеже веков, по словам композиторов¹, как имеющих большой профессиональный опыт, так и тех, кто только начинает самостоятельный путь, обработка занимает одно из значимых мест в музыкальной культуре Казахстана. На современном этапе, в соответствии с эволюционными процессами композиторского творчества, этот жанр представляет собой не простое цитирование традиционной музыки или трансформацию первоисточника (если не является учебным материалом), а, продол-

¹ Из беседы с Б. Аманжолом, Е. Умировым, Д. Бержапраковым.



жая достижения предыдущих поколений, выделяется в отдельную самостоятельную область академической музыки, которая остается востребованной слушательской аудиторией. С развитием высокого уровня национального исполнительского искусства, появляется множество произведений, созданных для сольных исполнителей – народные песни и кюи получают новое звучание, благодаря тембровым краскам и исполнительским приемам различных групп инструментов.

Из всего многообразия обработок, созданных в рассматриваемый период, не представляется возможным выбрать типологически самые характерные: в той или иной мере каждая обработка представляет собой творческую «вариацию» уже известного первоисточника, к которому применяются уже устоявшиеся, сложившиеся приемы. К таким можно отнести фактурные, гармонические, мелодико-ритмические и другие приемы «обработки». Например, цикл обработок Б. Аманжолы; 3 обработки для хора и фортепиано С. Апасовой; обработка «Бозқаңғыр» Б. Баяхунова; обработки Б. Кыдырбек; транскрипции казахских кюев Д. Останьковича; обработка кюя «Жас көңіл» М. Сагатов; обработки казахских народных песен для фортепиано А. Сагатов; обработки Ж.Тезекбаева; обработки для сборников: «Хрестоматия казахской скрипичной музыки», «Хрестоматия казахской фортепианной музыки» Г. Узенбаевой и многие другие.

Однако и в этой жанровой сфере, в методах работы, используемых композиторами с первоисточниками, можно обнаружить новые черты.

Одним из примеров, в которых ярко проявляются традиции неофольклоризма, можно назвать обработки А. Абдинурова. Так, в сочинении «Ақбақай» для фортепиано из сборника «Көкшолақ желісімен» [1], композитором представлена собственная трактовка известной казахской песни.

Интересна композиция сочинения: в крупном плане произведение делится на четыре основных раздела, каждый раз с новой трансформацией темы. Обрамляют произведение вступление и кода. В буквенном обозначении музыкальную форму можно выписать следующим образом.

Схема №1. Форма пьесы «Ақбақай»

Раздел	Вст	A	A1	A2	A3	кода
Тональность	G	G	G	g-B	G	G-D
Такты	5 т.	10т.	9т.	12т.	9т.	15т.

Вступление построено на тематических элементах народной песни, которые своеобразно «вплетаются» в авторский музыкальный материал. Уже в первом такте вступления обрисован лирический, распевный характер народной песни - через широкий диапазон, где первые два скачка завоевывают октавное звучание (перво-



начально вверх на большую сексту, затем на чистую кварту), которое волнообразно спускается вниз. Интерес представляет и начало мелодической линии из-за такта, а также неустойчивость гармонии, поскольку начинается вступление не с тонической функции, а с субдоминантовой. В результате чего весь начальный раздел представляет собой неустойчивое построение, которое приходит к тонической функции лишь на начало цитаты. В фактурном образовании вступление условно делится на два построения – где первое, - это бас с разложенными функциональными гармониями, напоминающими жанр ноктюрна или баркаролы. Второе построение строится на аккордовых вертикалях, где встречаются септаккорды, нонаккорды, а также различные аккордовые напластования, характерные для джазовых пьес, с нанесением на них мелодического рисунка. Данные два вида фактурного элемента в дальнейшем широко предстанут в развитии народного тематизма.

В первом разделе А – композитор проводит народную тему в форме периода в среднем регистре на тр, раскрашивая мелодическую линию джазовой гармонией и неаккордовыми звуками. Использован гомофонно-гармонический склад. Благодаря сложной гармонической вертикали в виде нонаккордов, септаккордов, цепочкам неразрешенных септаккордов, эллиптическим оборотам народная песня приобретает черты современного звучания, сохраняя при этом свой первоначальный образ.

Пример №1. А. Абдинуров «Ақбақай» Раздел А.





ется и фактурная обработка фольклорного источника, которая напоминает ноктюрн – бас и разложенное гармоническое сопровождение.

Черты вариационной формы подтверждаются сменой тональности, фактурной обработкой мелодии, а также регистровым расширением зоны звучания. Если в первом, втором проведении темы был использован средний регистр фортепиано, то в данном разделе наблюдается постепенное завоевание верхнего и нижнего регистрового звучания, что типично для классического вариационного цикла. Суммируя вышесказанное, необходимо отметить следующие изменения в третьем разделе: фактурное сопровождение (ноктюрн), регистровое расширение, политональность, интонационное изменение цитируемого материала, изменение гармонических красок.

Четвертый раздел (A_3) обозначен возвращением в основную тональность G dur. Композитор проводит своего рода арку к первому разделу A, который наиболее близок фольклорному источнику. Основные изменения в этом построении затронули фактуру и регистр. Поскольку это последнее проведение темы, которое должно быть наиболее ярким, Абдинуров использует *mf* и делит всю музыкальную ткань на три пласта, каждый из которых несет свою смысловую нагрузку. Бас, звучащий в низком регистре фортепиано, передает всю фундаментальность, статику, являясь при этом надежной опорой. Голос в аккордовой фактуре шестнадцатыми длительностями выражает настроение приподнятости, характер гимничности. На эти два пласта накладывается мелодия широкого дыхания, которая трансформируется из напевного лирического образа в жизнеутверждающую тему, напоминающую гимн. Данная трансформация тематического образа осуществляется и с помощью регистровых средств - народная песня проводится на октаву выше в унисонном звучании, в результате чего охватывается практически вся регистровая звучность фортепиано. Четвертый раздел – это кульминация произведения, где тема проводится в другой регистровой зоне.

Кода завершает утверждение нового образа песни и воспринимается как дальнейшее развитие, а не как заключительный раздел. По масштабам он довольно большой, по сравнению с предыдущими частями - 15 тактов, и построен на интонационных элементах народной темы, гармоническом раскрашивании I и V ступеней основной тональности. Ближе к концу коды происходит модуляция из G-dur в D-dur, с закреплением в ней через проведение интонационного элемента песни в новой тональности. В результате чего в масштабах пьесы возникает разомкнутый тональный план: G dur – g moll – G dur – D dur.

Таким образом, рассмотренный пример, позволяет прийти к следующим выводам. В произведении «Акбакай» А. Абдинурова фольклор не просто переосмыслен с точки зрения современного музыкального языка; образ народной песни полностью трансформируется через форму и жанр, которые выражены с помощью следующих



музыкально-выразительных средств: ладо-тональность, фактура, регистр, хотя композитор в каждом проведении темы оставляет цитату почти неизменной. В выборе формы для обработки композитор традиционен, используя классический вариационный цикл, где в каждой вариации тема претерпевает фактурные, темповые, регистровые и другие изменения. Существенное обновление первоисточник получает благодаря жанровым признакам джаза, основой яркости музыкального языка становятся насыщенные гармонии и политональность. В результате фольклорный материал переосмысливается композитором через европейскую вариационную форму, выражаясь в джазовой гармонии. Как один из образцов, продолжающий традицию жанра обработки в современном композиторском творчестве, в котором одним из составляющих компонентов является джаз, произведение А. Абдинурова становится показательным.

Список литературы:

1. Абдинуров А. Альбом фортепианных пьес «Көкшолақ желісімен». Астана, 2019, 61 с.

ОТРАЖЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ В СОНАТЕ ДЛЯ ГИТАРЫ А. ДЖИНАСТЕРА

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

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

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



Аңдатпа: мақалада соло гитараға арналған сонатаның толық және егжей-тегжейлі талдауы берілген. Соната Джинастераның шығармаларында аргентиналық халық музыкасын қолданудың ең айқын мысалы. Ол заманауи композициялық әдістерді күшті ырғақпен, мінезбен және аргентиналық халық музыкасына деген туа біткен құштарлықпен үйлестірді, нәтижесінде оның ерекше стилі пайда болды. Андино мен криоллоның музыкалық дәстүрлерін қабылдай отырып, композитор Гитараға арналған Сонатада музыкалық шиеленіс тудыратын шабыттың қосымша көзі ретінде әртүрлі халықтық элементтерді және осы дәстүрлер арасындағы елеулі айырмашылықтарды пайдаланды.

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

Abstract: the article provides a thorough and detailed analysis of the sonata for guitar solo. The Guitar Sonata is the clearest example of the use of Argentine folk music in the works of Ginastera. He combined modern compositional techniques with strong rhythm, character and an innate passion for Argentine folk music, resulting in his distinct style. Taking the musical traditions of andino and criollo, the composer used the diverse folk elements and significant differences between these traditions as a further source of inspiration to create musical tension in the Sonata for Guitar.

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

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

Сам Джинастера перечислил три постоянных особенности во всех его работах:

1. Возвеличивание лиризма;



2. Использование сильных ритмов, взятых из мужских танцев;
3. Определенный экспрессионистский колорит.

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

Соната для гитары соло ор.47

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

Гитара, будучи главным инструментом criollo, несет в себе широкое фольклорное значение, определенную историю. Звук гитары являлся неким присутствием фольклора в музыке Джинастеры почти с самого начала. Например, malambo ор.7



(1940) для фортепиано соло, начинается с открытых струн гитары e-a-d-g-b-e. Это звучало так же, как если бы гитарист проверял свою настройку, прежде чем начать пьесу. Этот гитарный аккорд, основанный на настройке инструмента, неоднократно появляется в обычной и транспонированной форме, как подпись во многих пьесах Джинастера.

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

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

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

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

Третья часть – Canto, связана с первой частью. Как и Esordio она написана в форме ABA'B', опять же с народными элементами criollo. Во вступительном разделе Canto, представлен арпеджированный аккорд, как в начале Esordio. Этот же аккорд



повторяется три раза с добавленными трелями или мелодичными пассажами. Как и в Esordio весь раздел A служит мистической, воображаемой народной прелюдией к более лирическому разделу B. Заметьте, как конец вступительного раздела, в сочетании с тремя арпеджированными аккордами, отчетливо указывают на народность.

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

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

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

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

Наиболее любимый жанр у народов Северо-запада – это Canto demedi caja. В этой песне сольному певцу, как правило, аккомпанирует только caja – маленький барабан. Самым старым из этого типа является baguala (буквально «примитивный» или «грубый»), в мелодии которых используются только три ноты мажорного трезвучия. Обычно звучат медленно в двухдольном размере. Baguala распространен сре-



ди различных местных народов долины Calchagrn в Северо-западной Аргентине, хотя его также можно услышать за пределами этой области.

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

Раздел В в Esordio был описан композитором как песня, которая была вдохновлена музыкой кечуа. Жанр vidala часто встречается в музыке народов метисов Северо-запада. Испанское слово vida означает «жизнь» и используется как ласковое обращение. Суффикс la является уменьшительно-ласкательным в языке кечуа. Кечуа – один из народов andino, охватывающий Северо-запад Аргентины, Боливии и Перу. Некоторые из этих песен даже сохраняют тексты на языке кечуа. В первой фразе этого раздела много особенностей andino, типичных для Canto de caja. По общему настроению походит на baguala, медленный темп с подобным барабану аккомпанементом. Есть также много особенностей vidala. Отметьте триольный и пунктирный ритм, типичный для vidala, также типичное поступенное движение фраз, сопровождаемое эффектом tambora, подражающим caja. Эта имитация барабанного аккомпанемента также типична для народных гитарных аккомпанементов vidala. Очень медленный темп типичен для baguala и редко встречается в vidala, хотя иногда vidala также исполняется в медленном темпе. Хотя эта фраза ясно показывает особенности народной музыки andino, совершенно ясно, что это собственное сочинение Джинастеры. Важно отметить, что мелодия, помимо ее сходства с andino, частично является целой тоновой гаммой, которая соответствует квартовой гармонии Джинастеры. Хотя второй аккорд, второе обращение Ре бемольного – мажорного трезвучия, вызывает типичные параллельные терции vidala, гармонизация развивается в квартовую гармонию. Далее открытый аккорд делает ноту Ми важной опорной точкой, а «воображаемый» vidala утверждает ноты Фа и Фа диез как важные опорные точки. Конфликт нот Ми и Фа может быть трактован как симво-



лическое противостояние andino и criollo. Этот контраст – символическая реприза всей первой части; лиризм andino Canto de caja раздела В противопоставлен criollo раздела А. Важность Ми и Фа как опорных точек в Scherzo очевидна с самого начала. Отметьте, что нота Фа связывает пародию Beckmesser в коде с предыдущим разделом. Очевидно влияние элементов andino в этой части, кроме фрагментов с целой тоновой гаммой, как в тактах 43-46. Эти фрагменты взяты из целой тоновой мелодической линии Джинастеры quazi-vidala в Esordio.

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

Джинастера постоянно использовал сильные ритмы criollo в течение всей своей карьеры. Главным источником материала и вдохновения был malambo, хотя он также использовал и другие танцы, такие как chacarera и milonga. Джинастера говорил о грубой сильной природе жизни в пампасах и сделал специфическое упоминание о malambo. Этот быстрый и энергичный танец называли типичным танцем гаучо. Композитор широко использует malambo во многих своих сольных, камерных и оркестровых работах. Известные примеры Финальный танец из балета Estancia op.8 (1941), финал Струнного квартета №1, Финал Концерта для фортепиано №1 и многочисленные сольные фортепианные сочинения. Произведения Alberto Ginastera, Estancia, Danza Final (Malambo).

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

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



Финал включает ритмические особенности этих народных танцев criollo, преобразованных Джинастерой в блестящий и захватывающий мир народного танца, заполненного нерегулярными ритмами и акцентами.

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

Список использованной литературы:

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



СЕКЦИЯ 2

ПРОБЛЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОГО МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

ПРИМЕНЕНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО

Назым Кенжебаева

КГКП «Жезказганский музыкальный колледж»

г.Жезказган

Аннотация: Мақалада музыкалық колледжде «Домбырамен ән салу» бөлімінің студентімен «Міндетті фортепиано» пәнінен жеке сабақтар жүргізу барысында және жалпы колледждік іс-шараларды өткізу кезінде, «Міндетті фортепиано» пәнін оқыту әдістемесінде инновациялық педагогикалық технологияларды қолдану мәселелері қарастырылады.

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы применения инновационных педагогических технологий в методике преподавания «Обязательного фортепиано» в музыкальном колледже на примере подготовки общеколледжных мероприятий и в проведении индивидуальных занятий по дисциплине «Обязательное фортепиано» со студентом отделения «Пение с домброй».

Annotation: The article discusses the application of innovative pedagogical technologies in then methodology of teaching «Compulsory piano» at a music college by the example of preparing general college events and conducting individual classes in the discipline «Compulsory piano» with a student of the department «Singing with dombra».

Полное взаимопонимание учителя и ученика –
одно из важных условий плодотворности педагогического процесса
Г.Нейгауз

В условиях современной действительности проблема качества образования вызывает повышенный интерес во всем мире. В настоящее время в Казахстане идет становление новой системы образования, ориентированного на вхождение в мировое образовательное пространство. Этот процесс сопровождается существенными изменениями в педагогической теории и практике учебно-воспитательного процесса. Происходит модернизация образовательной системы – предлагаются иное



содержание, подходы, поведение, педагогический менталитет. В этих условиях преподавателям необходимо ориентироваться в широком спектре современных инновационных технологий, идей, школ, направлений, не тратить время на открытие уже известного, а использовать весь арсенал педагогического опыта. Сегодня быть педагогически грамотным специалистом нельзя без изучения всего обширного спектра образовательных технологий. Изменения, происходящие в общеобразовательных школах и дошкольных учреждениях, коснулись и средне специальных учебных заведений, колледжей.

Обновление образования сегодня, его переориентация требует от преподавателей колледжей знания инновационных педагогических технологий, освоения интерактивных форм и методов обучения. Интернет - технологии завоёвывают повсюду большее признание; открывают новые возможности, как перед педагогами, так и перед студентами; успешно внедряются в сферу музыкального образования, оказывая значительную помощь в различных вопросах деятельности преподавателей музыкальных колледжей.

Предмет «Обязательное фортепиано» является составной частью профессиональной подготовки студентов музыкальных колледжей отделения «Пение с домброй». Перед преподавателями этого отделения ставится задача воспитания квалифицированных кадров, музыкантов, призванных развивать лучшие традиции народного песенного исполнительства, современной казахстанской эстрады. В формировании всесторонне развитого исполнителя народного профиля одно из основных мест отводится классу «Обязательного фортепиано».

Предназначение курса «Обязательное фортепиано» состоит в том, чтобы каждый студент овладел игрой на этом инструменте в объеме, необходимом для его дальнейшей практической профессиональной деятельности – исполнительской, педагогической, просветительской.

Поэтому содержание курса должно быть органически связано с его специальностью и может существенно варьироваться в зависимости от этого. Основные цели предмета «Обязательное фортепиано» привить потребность самостоятельного музицирования и раскрыть творческие способности студентов.

Опираясь на традиционные методики подготовки музыкантов, используя личный накопленный опыт, прибегая к помощи коллег и научных разработок, мы, преподаватели, получаем в итоге качественно новый продукт, который и называется «инновацией». В современное время это просто необходимо.

Остановимся на основных направлениях применения инновационных педагогических технологий в методике преподавания обязательного фортепиано:

1. выявление личностных интересов студентов для мотивации к творчеству путем использования инновационных педагогических технологий;



2. внедрение новых форм работы и нового подхода к образовательному процессу в классе обязательного фортепиано.

Понятия методика и технология тесно взаимосвязаны, методики образуют методологическую и научно-производственную основу для музыкального обучения и воспитания, а технологии входят в состав методик как практические процессы обучения и воспитания, приносящий конкретный результат.

Для успешности применения технологий необходимы следующие условия:

- психофизиологические особенности студентов;
- личностные и профессиональные качества преподавателей, контакт со студентом;
- психологический микроклимат в колледже;
- способность преподавателя в ходе обучения повысить уровень профессионального взаимодействия, оптимизировать межличностные контакты со студентом.

Анализ собственного педагогического опыта, позволяет мне проследить использование инновационных педагогических технологий в различных видах деятельности с целью мотивации студентов к творчеству на основе выявления их личностных интересов.

В педагогической деятельности широко используются следующие инновационные педагогические технологии:

- информационно-компьютерные;
- проблемно-развивающие;
- технология эффективных уроков;
- коллективной творческой деятельности и взаимоконтроля;
- здоровьесберегающие технологии;
- личностно-ориентированные методы и технология уровневой дифференциации обучения

Информационные компьютерные технологии мы применяем при разучивании новых произведений. Их использование позволяет студенту узнать сведения о композиторах, ознакомиться с краткой характеристикой их творчества, прослушать сочинения, найти информацию об исполняемых музыкальных произведениях. С помощью интернета мы можем найти необходимый нотный материал, подходящие аудио и видеоматериалы, картины, фото и другие материалы, помогающие в работе над раскрытием образа в музыкальном произведении.

Проблемно-развивающая технология способствует тесному сотрудничеству преподавателя и студента. У студентов проявляется неподдельный повышенный интерес и при подготовке домашнего задания, и непосредственно на уроке. Такая технология способствует формированию мышления студентов, умений и навыков активного речевого общения, формирует положительные эмоции на уроке.



Частично мы применяем технологии эффективных уроков, а именно уроки фортепиано основаны на межпредметных связях (с сольфеджио, гармонией, теория музыки, анализ музыкальных форм, пение, музыкальной литературой, всемирной историей, русской и казахской литературой). На занятиях мы исследуем, делаем устные рецензии (т.е. анализируем, например, прошедший академический концерт), публичные формы общения – интернет – конкурсы (используем видеозаписи собственных уроков, выступлений).

В учебном процессе мы прибегаем к технологии коллективной творческой деятельности и взаимоконтроля. На таких уроках студенты работают парами в ансамбле. Им предоставляется возможность самостоятельно находить творческие решения в изучаемом произведении, а так же слушать друг друга и корректировать ошибки своего партнёра.

Не обойтись на уроках фортепиано и без здоровьесберегающих технологий. В целях экономии образовательных ресурсов студента, сохранения внимания и улучшения качества усвоения материала, а так же во избежание некорректного использования игрового аппарата мы выполняем различные физические упражнения в зависимости от стоящей перед нами задачи на данном этапе обучения, соблюдаем элементарные правила гигиены.

Личностно-ориентированные методы и технология уровневой дифференциации обучения. Такое обучение создаёт условия для максимального развития студентов с разным уровнем способностей: для реабилитации отстающих и для продвинутого обучения тех, кто способен учиться с опережением. Программа дифференцированного подхода развития каждого студента предусматривает учёт индивидуальных, психологических особенностей, художественно-творческих способностей, состояния здоровья и ситуации в семье.

Инновационные педагогические технологии мы широко используем при подготовке общеколледжных мероприятий и в проведении индивидуальных занятий по дисциплине обязательное фортепиано.

В марте 2020 года силами студентов моего класса и преподавателя С.Е.Сидоренко был проведен концерт «Музыка Весны», на котором с помощью музыки мы передавали радость встречи с Весной. Были исполнены произведения разных эпох, и стилей, от классической до современной, от зарубежных композиторов до казахстанских, а также прочитаны стихи, которые прославляли самое прекрасное время года – Весну. Толчком для творческой активности студентов послужило использование при подготовке к концерту нескольких инновационных педагогических технологий, а именно:

- тренинга (репетиции в разных вариантах);
- технология коллективной творческой деятельности и взаимоконтроль (студенты работали в ансамбле, слушали друг друга и корректировали ошибки партнера);



- изготовление печатной продукции и использование презентации (оформление афиши, дизайн которых обсуждался совместно);
- информационные компьютерные технологии, рассылки по сайтам (поиск стихотворений и изображений для слайдов);
- здоровьесберегающие технологии (смена видов деятельности, смена поз, проветривание концертного зала, атмосфера психологического комфорта для студентов и зрителей).

По окончании мероприятия отзывы о нем были только положительные, студенты и зрители получили большой эмоциональный заряд для дальнейшей творческой деятельности.

В работе над музыкальными произведениями, в классе обязательного фортепиано, мною активно используются инновационные педагогические технологии.

Вместе со студентом 4 курса, отделения «Пение с домброй», Жанбековым Али после прослушивания пьесы Ерболат Андосова «Грустная мелодия» мы обсудили музыкальный образ пьесы, делая настоящие находки с помощью разных методов и материалов, искали средства музыкальной выразительности. Это произведение кантиленного плана, что требует от исполнителя плавного голосоведения, мягкого звукоизвлечения.

Во время занятия, наряду с традиционными методами, мы использовали современные педагогические технологии: информационно-компьютерная, проблемно-поисковая и технология развивающего обучения, которые способствовали тесному сотрудничеству педагога и студента. У Али был замечен неподдельный повышенный интерес и при подготовке домашнего задания и непосредственно на занятии.

Предварительно студенту было предложено найти народную песню или подобрать стихотворение, сделать подтекстовку мелодии, чтобы прочувствовать музыкальный образ пьесы. Студент подобрал песни «Желсіз түнде жарық ай» Абая (описание красоты ночного пейзажа) и «Жүрегім» музыка Н.Тлендиева, на слова Т.Молдагалиева, в исполнении группы МузАрт (песня души, внутренние переживания). Али настолько увлекся заданием, что кроме вышеперечисленного, нашел в интернете несколько иллюстраций. На сайтах студент, по моей просьбе, прослушал другие произведения Ерболат Андосова. Во время занятий была использована презентация, подготовленная студентом, а исполнение песен с домброй помогли подобрать тембральные краски.

Таким образом, использование современных педагогических методов и приёмов помогло студенту исполнить пьесу глубоко, ярко, выразительно, и что немало важно – осознанно.

Современные педагогические технологии позволяют не только развивать творческое воображение, способствуют росту исполнительского мастерства студентов,



но и позволяют проводить большую исследовательскую работу. Используя в своей деятельности интернет-ресурсы студенты могут составить реферат, глубокий по смыслу и содержанию, найти редкие материалы, интереснейшие факты, отыскать забытые, по многим причинам, источники, найти ноты музыкальных произведений, которых нет в библиотеке и продаже.

Умелая организация действий студентов на основе учебного материала становится мощным фактором повышения мотивации к творчеству. Заглянуть во внутренний мир каждого студента и раскрыть его творческую индивидуальность – задача преподавателей колледжа, решить которую помогают современные образовательные технологии. И если к безграничным возможностям интернета, к исследовательской работе студента, добавить собственный искренний интерес, сделать студентов своими творческими партнерами, учиться вместе с молодыми, а иногда и у них, быть энтузиастом, тогда наша педагогическая деятельность будет всегда успешной.

Предложенные современные технологии работы в классе «Обязательного фортепиано» апробированы автором на протяжении последних пяти лет.

Необходимость использования современных технологий находит свое подтверждение статистической стороной публичных выступлений студентов класса на конкурсах, концертах и показанными на них результатами.

В наш век компьютерных технологий модернизация образования невозможна без широкого использования информационно-коммуникационных технологий во всех сферах образовательного процесса и в первую очередь обучении.

Применение инновационных педагогических технологий в урочной деятельности создает условия для оптимизации образовательного процесса, видоизменяет и дополняет традиционные формы подачи информации. Средне специальные учебные заведения (колледжи) не должны отставать от требований времени, поэтому современный педагог должен использовать инновационные педагогические технологии в своей работе и стремиться соответствовать званию современного педагога XXI века.

Список литературы:

1. Грохотов С. В. Как научить играть на рояле. – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2005. – 216 с.
2. Сальникова Т. П. Педагогические технологии. – М.: ТЦ Сфера, 2000. – 240 с.
3. Щапов А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. Методическое пособие. – М.: Классика-XXI, 2002. – 176 с.
4. Щуркова Н. Е. Диагностика воспитанности: Педагогические технологии. – Краснодар, 1993. – 19 с.
5. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. Метод. пособие. – М.: Сов. композитор, 1984 – С.144.



ГЛАВНЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ В ПРЕПОДАВАНИИ ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО (взгляд со стороны)

Яковенко Надежда Александровна

Алматинский музыкальный колледж имени Петра Чайковского
город Алматы

Аннотация: Данная статья посвящена актуальной проблеме, а именно рассмотрению теоретической и методологической базы сольфеджио, основанной на казахском традиционном музыкальном материале для музыкальных учебных заведений, где системно описываются закономерности преподавания данной дисциплины с позиции видных музыковедов Казахстана.

Методы исследования базируются на достижениях казахстанских сольфеджистов, которые опираются на научно-методические разработки советских и зарубежных школ сольфеджио, учитывая особенности традиционного преподавания устной традиции.

В результате исследования прослежена история формирования этносольфеджио, теоретически описаны достижения и методологические принципы этносольфеджистов; проведен мониторинг доступных учебных пособий по сольфеджио; обобщен опыт этносольфеджистов, прибегающих в работе к зарубежной литературе.

Данная статья является первым опытом автора обобщения данной проблематики в системе профессионального музыкального образования Республики Казахстан.

Ключевые слова: сольфеджио, этносольфеджио, традиционное музыкальное искусство.

Аннотация: Бұл мақала өзекті мәселеге, атап айтқанда, музыкалық оқу орындары үшін қазақтың дәстүрлі музыкалық материалына негізделген сольфеджионың теориялық және әдіснамалық базасына арналған, онда Қазақстанның көрнекті музыкатанушылары тұрғысынан осы пәнді оқыту заңдылықтары жүйелі түрде сипатталады.

Зерттеу әдістері ауызша дәстүрді оқыту ерекшеліктерін ескере отырып, кеңестік және шетелдік сольфеджио мектептерінің ғылыми-әдістемелік әзірлемелеріне сүйенетін қазақстандық сольфеджистердің жетістіктеріне негізделген.

Зерттеу нәтижесінде этносольфеджионың қалыптасу тарихы зерттеліп, теориялық тұрғыдан этносольфеджистердің жетістіктері мен әдіснамалық принциптері сипатталды; сольфеджио бойынша қол жетімді оқу құралдарына мониторинг



жүргізілді; шетелдік әдебиеттерге жүгінетін этносольфеджистердің тәжірибесі жалпыланды.

Мақала автордың осы мәселені Қазақстан Республикасының кәсіби музыкалық білім беру жүйесі шеңберінде жалпылаудың алғашқы тәжірибесі болып табылады.

Түйін сөздер: сольфеджио, этносольфеджио, дәстүрлі музыка өнері.

Abstract: This article is devoted to an urgent problem, namely the theoretical and methodological base of solfeggio, based on the Kazakh traditional musical material for musical educational institutions, where the regularities of teaching this discipline from the standpoint of prominent musicologists of Kazakhstan are systematically described.

The research methods are based on the achievements of Kazakhstani solfeggists, who rely on the scientific and methodological developments of Soviet and foreign schools of solfeggio, taking into account the peculiarities of the traditional teaching of oral tradition.

The results of the research - to trace the history of the formation of ethnosolfeggists and theoretically describe the achievements of the methodological principles of ethnosolfeggists; monitor the available teaching aids on solfeggio; summarize the experience of ethnosolfeggists, resorting to foreign literature.

This article is the author's first experience of generalizing this issue in the system of professional music education in the Republic of Kazakhstan.

Key words: solfeggio, ethnosolfeggio, traditional musical art.

На каждом из этапов музыкального образования, тем более при формировании компетентного музыканта-профессионала, важную роль играют музыкально-теоретические дисциплины, а именно их освоение. Это отмечал в своем труде З.Кодай: «Сольфеджио для музыки – это не только азбука, грамматика и стилистика, это – ключ и понимание музыки» [1, с.58]. Методика преподавания музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин для учащихся отделений традиционного музыкального искусства (народное пение и народные инструменты) дает возможность широкого охвата результативных средств, для достижения определённой цели данного занятия: самое распространенное – это освоение истории музыки как национальной, так и мирового наследия. Далее способы их различны от зрительного, слухового, звукового, словесного, и даже двигательного-визуального наблюдения и видов восприятия практической деятельности, переходя на сложный уровень, включающий в себя разные типы художественного мышления, которое помогает развить творческую фантазию учащихся (импровизация, сочинение и т.д.).

Научно-методическое исследование, разработки методических пособий, учебно-методических материалов на национальном (традиционном) казахском музыкальном материале таких именитых музыковедов как И.Круглыхин [2], С.Кузембаева (С.Кузембай) [3, 4], А.Серикбаева [5], Б.Жусубалиев [6] активно получило развитие



в третьей четверти XX века. Таким образом пополнялась педагогическая литература соответствующей требованиям того времени. Эти «первые ласточки» были составлены по принципу нарастания сложности усвоения теоретического, ладо-интонационного, ритмического музыкального материала, также как и у знаменитых советских педагогов Н.Дубовского, А.Агажанова, Н.Ладухина и др. Но несмотря на такой прорыв в музыкальном образовании, все же по сей день преобладающий уклон в усвоении знаний идет на русскую и западно-европейскую музыкальную культуру.

Особняком обстоит «дела» в научной и педагогической мысли, касающихся традиционного музыкального образования и искусства в целом. Появляются исследования, которые по сей день являются «настойной книгой» для молодых исследователей, где ученые выделяют особую автономность, ценность, системность, своеобразие традиционного музыкального искусства – это труды Б. Сарыбаева (проблемы казахского инструментария), А.Мухамбетовой (проблемы генезиса и программности), Б. Каракулова (симметрология), С. Утегалиевой (стилевые особенности), Г.Омаровой (древний пласт кобызово-мантынской музыки), А.Байгаскиной (ритмика) и др.

В этом ряду особое место занимает музыковед Б.Аманов. Именно ему принадлежат разработки «домбрового сольфеджио», которое получило в дальнейшем свое развитие и стало дисциплиной «Этносольфеджио», которое по началу преподавалось в учебном курсе консерватории для студентов факультета народных инструментов, а затем и для особых групп из числа этих же студентов, которые продолжали свое образование как этномузыковеды. В своем курсе Б.Аманов во главу угла ставит «развитие и совершенствование традиционного музыкального слуха, выработка у студентов способности слухового определения и осознания всех элементов музыкальной речи в кюях различных домбровых стилей; развитие музыкальной памяти и аналитического мышления; углубленное изучение методов и техники музыкальной импровизации; воспитание стилизованных ориентиров» [7, с.3]. Кардинальное отличие от классического сольфеджио в том, что европейские методы сольфеджио синтезируются с традиционными методами освоения слуха: расшифровка записей (используются материалы фольклорных кабинетов и фольклорно-экспедиционных практик), устный диктант, сочинение и импровизация в определенном стиле традиционного песенного и инструментального искусства. Эти самым, студенты проникают и чувствуют закономерности композиции целого. Импровизационность, это не просто техническая составляющая, но и мера «предслышания» произведения с сохранением единства музыкальной формы и стиля. Такая проекция музыкального мышления включает в себя профессиональный слуховой компонент, где задействованы также такие качества, как «интеллектуальное знание исполняемого материала» в контексте исполнительского искусства и инструментализма как фактора стиля.

Что подтверждает сказанное С.Перес «... закономерности, которые управляют формированием национальной характерности каждого элемента национального



музыкального языка, отражают национальную специфику музыкального мышления» [8, с.6]

Согласно календарно-тематическому плану все занятия тематические, а уже при сегодняшнем оборудовании аудиторий и проведения уроков в онлайн-формате важна работа с фото, видео иллюстрацией и литературным текстом, выделяя важные моменты, даты, таблицы и диаграммы; при анализе музыкального произведения эти условия также важны и обязательным является прослушивание музыкального текста, который заранее необходимо структурировать.

Методика вполне может предусматривать прохождение наравне с практическим освоением материала и достаточно объемного теоретического раздела, рассматривая: сведения о современных направлениях, течениях, школах, включая сравнительно-сопоставительный анализ. Важно, чтобы Учащиеся сами пришли к определенному выводу, который основывается на интеллектуальном умении сравнивать и обобщать содержательный материал.

Таким образом, по определению Г.Т.Альпеисовой «Этносьольфеджио – музыкально-теоретическая дисциплина, предназначенная для развития музыкального слуха, мышления и памяти на музыкальном материале конкретной этнической общности. При этом учитывается не только музыкальный материал, накопленный нацией веками, но и специфика музыкальных традиций, отражающих национальную самобытность, как воплощение особенностей, обусловленных жизнью нации, своеобразием пройденного ею исторического пути» [9, с.15]. Целевое назначение «Этносьольфеджио» и «Сольфеджио» структурное освоение системы теоретических закономерностей, но для «Этносьольфеджио» в опоре на казахский традиционный музыкальный язык устно-профессиональной и композиторской деятельности.

На сегодняшний день ведущими педагогами в музыкальных ВУЗ-ах Казахстана по «Этносьольфеджио» являются:

- Альпеисова Г. (профессор кафедры «Музыковедение и композиция» КазНУИ; кандидат искусствоведения; выпускница Алматинской Государственной консерватории им. Курмангазы – 1988 год, квалификация – музыковед, преподаватель; Заслуженный деятель РК, (2011); медаль «Қазақстан Республикасының тәуелсіздігіне 20 жыл»).
- Байбек А. (доцент кафедры «Музыковедение и композиция» КазНУИ; кандидат искусствоведения; выпускница Алматинской Государственной консерватории им. Курмангазы – 1993 год, квалификация – этномузыковед, преподаватель²⁾).

² 1) Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясындағы Этносьольфеджио курсының құрылу тарихы. Хабаршы-Вестник ЕНУ им. Л.Н. Гумилева, Серия Педагогика. Психология. Социология. № 1 (122) /2018 г. Астана с. 54-62; 2) История создания курса «Этносьольфеджио» для музыкантов-народников в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, 27 ноября 2019 года. Международная научно-практическая конференция «Профессиональное музыкальное образование: история, теория и практика» к 75-летию Казахской национальной консерватории имени



- Бабижан Б. (старший преподаватель кафедры «Народное пение» КНК им. Курмангазы; магистр педагогических наук, докторант КНК им.Курмангазы; выпускница Алматинской Государственной консерватории им. Курмангазы – 1999 год, квалификация – певец, домбрист, собиратель музыкального фольклора, преподаватель).
- Балманова Г. (преподаватель кафедры «Музыковедения и композиции» КНК им.Курмангазы; выпускница Алматинской Государственной консерватории им. Курмангазы – 1994 год, квалификация – домбрист, артист оркестра, преподаватель сольфеджио).
- Игилик Б. (старший преподаватель кафедры «Музыковедения и композиции» КНК им.Курмангазы; магистр искусствоведческих наук, выпускница Алматинской Государственной консерватории им. Курмангазы – 1999 год, квалификация – домбрист, артист оркестра, преподаватель сольфеджио), утверждающие, что свойства музыкального искусства яснее предстанут перед студентами в сопоставлении со спецификой визуального искусства, а разнообразный художественный контекст создаст условия, когда четче выявляется специфическая природа искусства как такового. Зрительные образы, создаваемые на практике, легко запоминаются и остаются в памяти на многие годы. Так сказать, правдивое искусство сильнее воздействует на студентов, вызывая определенные переживания. Надо, однако, учесть, и зрительные образы, возникающие в значительной мере благодаря тому, что они описаны в тексте музыкального материала или названы в их заглавиях. Наконец, следующая ступень развития нашей способности «воспроизвести» музыку наступает тогда, когда музыка, не имеет ни текста, ни программы. Здесь важным и самым трудным является то, что надо научить понимать.

Все преподаватели выделяют, что учащиеся отделений традиционного искусства проходят два уровня восприятия: Чувственное восприятие и Осознанное восприятие, отличаясь по механизмам, в совокупности позволяют глубже усваивать изучаемый материал, сохранять его в долговременной памяти. Реализации взаимосвязи музыки и других искусств служит рациональная организация активной деятельности учащихся на уроке. Взаимосвязанное обучение возбуждает интерес к знанию. Глубокий интерес формируется под воздействием как содержания материала, так и приемов, которые заставляют учащихся думать, совершать поиск.

Все они выделяют «Чистота интонирования есть не только результат воспитания, к которому надо стремиться, но также одно из условий успешного слухового воспитания вообще» [10, с.165]. Теперь о размышлениях, которые уже давно прописаны

Курмангазы; 3) Роль Этносьольфеджио в сохранении и развитии песенного наследия казахов в условиях глобализации. Журнал Чувашского государственного института культуры и искусств «Ethik culture». – 2019. – № 1 (1). С. 19-23. 4) Этносьольфеджио как система обучения народных музыкантов, интегрирующая традиции устных и письменных музыкальных культур. Евразийская наука и искусство. Вестник, 2019 ноябрь. С. 8-14.



в зарубежной исполнительской литературе, ставшими основой и традиционного освоения методов на занятиях «Этносольфеджио»: термин Ф.Куперена – «локальная память рук», Ф.Э.Баха – «иметь в руках...», Ф.М.Блуменфельда – «умные пальцы», А. Хальм – «живая рука» [11]. Педагоги и музыканты не смотря на разные характеристики одного и того же явления, приходят к единому осмыслению того, что техника, из него вытекающая моторика тесно связаны как со слуховыми представлениями, так и восприятием целого, что приводит к сложному синтезу «слуходвигательных связей», что и есть то самое «интонирование в этносольфеджио» и проникновение в музыкальный материал.

Уже в сегодняшних реалиях традиционным казахским музыкальным материалом активно пользуются и на уроках «Сольфеджио», таким образом изучая не только теоретически, но и практически национальное наследие Казахстана.

Список литературы:

1. Кодай З. Учебник. Пособие по сольфеджио. Вып. 2. – М., 1993. – 96 с.
2. Круглыхин И. Сольфеджио на казахском народно-песенном материале. – Алма-Ата, 1955. – 66 с.
3. Кузембаева С. Сольфеджио (учебное пособие). На материале казахской и профессиональной музыки. / Под. ред. Н.П.Тифтикиди. – Алма-Ата, 1967. – 75 с.
4. Кузембаева С. Фолрмирование гармонии в казахской музыке. Алматы. 1977. – 168 с.
5. Серикбаева А. Сольфеджио / Под. ред. проф. И.И.Дубовского. – Алма-Ата, 1968, 51 с.
6. Жусубулиев Б. Сольфеджио. Одноголосие (212 с.). Двухголосие (216 с.). – Алма-Ата, 1972.
7. Аманов Б.Д., Мухамбетова А.И., Раимбергенова С.Ш., Омарова Г.Н., Утегалиева С.И. Программа комплексного курса сольфеджио для факультетов народных инструментов ВУЗов. Респ.комитет КазССР по культуре. – Алма-Ата, 1991. – 36 с.
8. Перес С. Национальное музыкальное мышление. Автореф. дис. ... канд.иск. – М., 1970. – 30с.
9. Альпеисова Г.Т. Теоретические и практические аспекты этносольфеджио в Казахстане Дисс. на соиск. уч.ст. к.иск. спец. 17.0.02 – А., 2003. – 117 с.
10. Гейнрихс И. Музыкальный слух и его развитие. – М., 1978. – 80 с.
11. Заволжанская И. Ю. «Феномен «слышащей руки» пианиста и его проявления в музицировании по слуху на фортепиано. Уральский государственный педагогический университет



МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУ САЛАСЫНДА ТИІМДІ САБАҚ БЕРУ СТРАТЕГИЯСЫ (Оқытушының тәжірибесінен)

Ракишева Қалдыгүл Бейсембайқызы
ҚР «Білім беру ісінің үздігі», «Ы.Алтынсарин»
төс белгісінің иегері, «Еңбек ардагері»
«П. Чайковский атындағы музыкалық колледж
(Алматы қ., Қазақстан)

Түйіндеме: Мақала, әдіскер – оқытушы, ҚР «Білім беру ісінің үздігі», «Ы.Алтынсарин» төс белгісінің иегері, «Еңбек ардагері» Ракишева Қалдыгүл Бейсембайқызының әдіскерлік оқу- тәрбиелік тәжірибесіне негізделген. Автор өзінің ұстаздық тәжірибе негізінде оқушымен жұмыс жасаудың басты тұстарына тоқталып, оқушының кәсіби шеберлігін арттыру жолдарымен қоса, тұлғалық қасиеттерін тәрбиелеу жолдарын да ашып көрсеткен. Сонымен қатар атақты тұлғалардың, музыкалық орындаушылық өнер саласындағы алдыңғы қатарлы педагогтардың қанатты сөздері келтірілген. Мақалада көтеріліп отырған мәселе оқушыны кәсіби музыкаға тәрбиелеу, домбыра аспабын кәсіби түрде оқыту болып табылады. Сонымен қатар автор кәсіби домбырашы – орындаушыларды тәрбиелеудегі бірқатар балама шешімдерді ұсынады. Әр шәкірттің толыққанды музыкант, сахна әртісі болып қалыптасуына қолданатын методикалық іс- шаралар жан-жақты қамтылып жас ұстаздарға әдістемелік нұсқау ретінде берілген.

Тірек сөздер: педагог, оқушы, музыкант, музыка, аспап, домбыра, еңбек, тәжірибе, шеберлік.

Аннотация: Статья основана на методической учебно-воспитательной практике методиста –преподавателя, отличника образования РК, Ветерана труда Ракишевой К.Б Автор показывает основные условия работы с учеником без музыкальной подготовки посредством собственной практики. Кроме того автор раскрывает необходимость развития основных методик для молодых специалистов, работающих с учеником, способность увидеть в студенте не только музыкальные, творческие данные студента- исполнителя, но и личностных человеческих качеств. Объектом исследования в данной статье предстаёт специфика преподавания музыкального исполнительства и музыкальной подготовки по специальности домбыра. Автор статьи, опытный педагог делится своими наблюдениями в области методики преподавания. А также в этой статье автором предлагается ряд альтерна-



тивных решений в воспитании не только профессиональных, но и патриотичной, и конкурентоспособной, эрудированной и разносторонней молодежи.

Ключевые слова: педагог, ученик, музыкант, музыка, инструмент, домбыра, труд, опыт, техника, мастерство

Abstract: The article is based on the methodological educational practice of the methodologist-teacher, «Excellence of education» of the Republic of Kazakhstan, Veteran of labor Rakisheva K. The author shows the basic conditions for working with a student without musical background through his own practice. Besides, she reveals a relevancy for development of basic techniques for young specialists working with a student, ability to foresee not only a musical and creativity skills of a student- performer, but also personal human qualities. The objective of the research in this article is the principle of musical performance and musical training in Dombra specialization. The author of the article is an experienced educator shares with the observations in tutorial methodologies. Moreover, the author offers alternative solutions not only for raising professionals, but also patriotic, competitive, erudite and versatile young students.

Key words: educator, teacher, student, musician, music, instrument, dombra, labor, experience, technic, skill, mastership, art.

Осы жолдарды жаза отырып, мен осы салада қандай да бір жаңалық ашуға үміттенбеймін. Мен өзімнің жеке көзқарасымды домбырашы-педагог ретінде қырық жылдық тәжірибемнің жемісін, менің жұмысымның мәнін түсінетіндерге қарапайым тілмен, ашық түрде жеткізуге тырысамын. Менің барлық кеңестерім мен қорытындыларым аталған тәжірибенің нәтижесі болып табылады олардың барлығы жылдар бойы сынақ пен бақылаудан өткен.

Музыкалық жоғарғы оқу орнында білім алу барысында басты екі мәселеге назар аударылады. Бір жағынан педагог- маман алған білімін терең меңгере отырып, оқушылармен жұмыс істедің әртүрлі әдістері мен тәсілдерін үйренеді. Бұл білім негіздері оқытушыға балалармен жұмыс істеп, оқыту құқын береді. Ал екінші жағынан болашақ педагог орындаушылық тәжірибесін меңгереді. Болашақ музыкант өз аспабын шебер меңгеру жолында, музыкалық-орындаушылық қызметінде жылдар бойы еңбектенеді.

Білім беру өнері – көптеген шығармашылық ізденістер мен талмас еңбектің, табандылықтың нәтижесі. Оның ішінде музыкалық- аспаптық педагогикадағы басты мақсат - тек аспапта шебер орындаушы дайындау ғана емес, оқушының адами қасиетін тәрбиелей отырып, тұла бойынан музыкант- тұлға оятып қалыптастыру болып табылады. Жемісті жұмыстың ең басты талабын айтатын болсақ, ол музыкалық-педагогика қызметіне бейімділік. Оның басты белгісі – шәкіртке білім беруге деген



терең, шынайы ықылас. Бұл талапсыз, білім беру өнері, азап жұмысқа айналып кетуі әбден мүмкін, тіпті үлкен талант иесі болса да.

Музыкантқа аса қажет қасиеттердің ішіндегі басты орын алатыны- есту қабілетінің жоғарылығы. Кімде-кім оған ие болмаса, уақытын ысырап етеді. Әрине, оқушы берілген кеңестерге толық назар аударып, жұмысын үзбей бақылау арқылы тез алға жылжыған жағдайда, қабілеті аз ғана мөлшерде болса да, музыкалық бейімділігін жетілдіруге болады; бірақ бұл жағдайда да алдымен есту қабілетінің белгілі бір әсерленгіштігі болуы қажет. Содан кейінгі маңызды қасиеттердің бірі- қолдың, бұлшықеттің, білектің физикалық құрылымы, сондай-ақ саусақтардың икемділігі мен күші. Аспапты игеру кезінде сөзсіз орындалуға тиіс талаптарға бағынудан бас тартатын қолдар кездеседі. Кейбір оқушылардың саусақтары тым жуан болады. Алайда, мен осы қиындыққа қарамастан, табанды әрі жүйелі жаттығулардың арқасында керемет орындаушы болғандарды білемін. Саусақтары тым әлсіз, оңай бүгілетін, мықты болуға тиіс сәтте қызмет етуден бас тартатын қолдар бар. Саусақтары соншалықты қысқа, интервалдар арасындағы қашықтығы біршама пернелерге әрең қозғалатын қолдарда кездеседі. Соңында, оларды жаттығулар арқылы нығайтуға тырысқан сайын кемшілік күшейе түсетін соншалықты әлсіз қолдар да кездеседі. Тиісті физикалық қабілеттермен қатар музыканттың маңызды қабілеттерінің қатарына ырғақ сезімі жатады. Есту қабілетімен қатар, бұл өзін музыкаға арнағысы келетін әрбір адам үшін міндетті шарт. Жас музыканттың жаратылысынан неғұрлым есту қабілеті жоғары және ырғағы айқын болса оның алға қойған мақсатына жету мүмкүндігі де соғұрлы жоғары болмақ. Ол барлық техникалық шеберлікті қамтуға, музыкалық ойдың барлық реңктерін қабылдауға сезікті, түйсікті қабілетке ие болуы керек. Және бір маңызды фактор, атап айтқанда- психикалық фактор назардан тыс қалып келеді. Егер адам салмақты ақыл-ой жұмысы мен ұзақ уақытқа ойын жинақтауға қабілетсіз болса, онда аспапты игерудің қиын жолында уақытын босқа жоғалтады. Белгілі педагог С.И.Савшинский өзінің «Л.В.Николаев» атты кітабында былай деп жазады: «Оқушыдан саналылықты, ақылдылықты, мәдениет пен ынтаны талап ету-Л.В Николаев педагогикасының ең басты қағидаларының бірі еді. Ең алдымен Л.В.Николаев оқушының қолын емес, басын қалыптастыратын».³

Өздерін музыкаға, атап айтқанда домбыра сияқты аспапта ойнауға арнағандардың көпшілігінің сәтсіздігінің себебі- бұл ойларына алған іске қол жеткізуге қажетті қабілеттің жаратылысынан өз бойларында бар не жоқ екендігін түсіне алмаған басты қателіктерінде. Олар, бәлкім, шеберлікке қол жеткізуге деген ұмтылыстың, оны негіздейтін себептер жайлы нақты әрі анық түсінік болмаған жағдайда, жасырын сәтсіздікпен тең екендігін ескермейді. Жаратылысынан таланты шектеулі домбырашылар табиғат белгілеген шекараға жеткенде, әдіс те, ауыр еңбек те оларды одан әрі дамыта алмайды, олар күрт тоқтайды. Егер олар қажеттілікке бағынуға және

³ Савшинский С. «Л. Николаев», Москва: Музгиз, 1950 ж.



шектеулерге көнуге жеткілікті дәрежеде философиялық тұрғыдан талпыныста болса, керемет оркестрде орындаушыларға айналады. Олардың көпшілігі, бұл жұмысқа аса бейім болмаса да, өздерін педагогикаға арнайды.

Нағыз еңбек неғұрлы ертерек басталса, соғұрлы жақсырақ. Ертерек балалық шақта, алты не жеті жаста, бұлшықеттер әлі де жұмсақ және сонымен қатар белгілі бір икемділікте болған кезде, оларды орындауға тиіс болашақ ұлы рөлге тәрбиелеу мен дайындау техникалық шеберлігін дамыту жеңілірек. Осы ерте жастың өзінде баланы адал, тәжірибелі оқытушы өз бақылауына алуы керек.

Жаңадан бастаған оқушының қабілеттері, оның жетістіктері және одан да маңызды оқытушының ақыл-ойы оның біртіндеп даму бағытын анықтап, кездейсоқ секірулермен серпілістермен алға жылжудан қорғауы керек. Педагогтар көбінесе оқушыға оның мүмкүндігі жетпейтін, оған әлі дайын емес тым қиын шығарма береді. Бұл жұмыс кезінде пайда болатын көптеген жаман әдеттерге әкеп соғады, өйткені оқушының өз шамасынын тыс қиындықтарды жеңуге тырысуы оны тез ойнауға мәжбүр етеді. Бірғақтың дәлдігін, дыбыстың сапасын және пассаждың тазалығын мұқият қадағалай алмайтындығы оның өзін жалған техникамен алдап, байсалды түрде, тәртіпті сақтай отырып ойнай алмауына ықпал етеді.

Педагог сабақ беру барысында тек сөзбен шектелмей, өзі аспапты пайдаланып, нені талап ететінін суреттей алмаса, орындаудың барлық қыр-сырын түсінуге оқушыны мәжбүр ете алмайды. Таза ауызша оқыту мылқауды үйретумен тең. Бірақ, әрине екінші жақ шектен де шығып кетпеуі керек. Қандайда бір себептермен сабақ бойы оқушымен қосылып ойнауды қажет деп есептейтін педагогтар жиі кездеседі. Мұндай жағдайларда мен әрдайым өзіме сұрақ қоямын: олар оқушының ойнағанын қалай қадағалай алады және осындай сабақ беруден қандай нәтиже күтуге болады? Аталған әдістердің алғашқысы, педагогикалық принциптерге мүлде сәйкес келмеуіне қарамастан, сөзсіз, жақсырық, өйткені оның нәтижесі соншалықты нашар емес. Белгілі педагог М.Э Фейгин қазіргі ұстаздарды төрт түрге бөліп жіктейді. Олар: 1. орындаушы-педагогтар (яғни, өзі жақсы орындаушы, өзі жақсы педагог); 2. педагог емес-орындаушы (яғни, орындаушылығы биік өреде, бірақ ұстаздығы нашар); 3. орындаушы емес- педагог (яғни, ұстаздығы биік өреде, орындаушылығы нашар); 4. педагог та емес- орындаушы да емес (бұны түсіндіріп жатудың өзі артық).⁴

Музыкалық педагогика қызметіне бейімділік болмаса, шәкірттің алдында беделді тәлімгер, сүйікті де білікті ұстаз ретінде көріну мүмкін емес. Мұғалім оқушыға өзін үлгі ете білсе, өзге және өз оқушылары алдында оның абыройы да үстем болатыны сөзсіз. Ол оқушының қандай болуын қаласа, оған өзі де сондай образды ұсына білуі керек. Сонымен бірге, оқушыға сенім арту керек, бала өзіне сенім артылғанын, оқу процесінде одан үміт күтетінін, өзін сыйлайтынын да сезінуі тиіс. Янкелевич Ю.И: «Оқушымен ешқашан қулануға, оны алдауға болмайды немесе орынсыз мақтау

⁴ Фейгин М. «Индивидуальность ученика и искусство педагога», Москва: Музыка, 1975 ж.



да керек емес. Егер лайықты болса, мақтап, қылығына қарай ұрсу да орынды».⁵ Мұғалімнің іс- әрекетінен оның өз кәсібіне бей-жай қарамайтындығы, жан-тәнімен үйрететіні, оқушының әрбір проблемасы мен қателігіне алаңдап, оның әрбір жетістігі үшін қуанатыны көрінуі тиіс. Оқытушы немқұрайлылыққа, енжарлылыққа, парықсыздыққа жол бермеуі тиіс. Сол кезде оқушы өзінің жалқаулығы, жауапсыздығына ұялып, өз кезегінде ұстазын да жерге қаратпауға тырысады. Ортақ іс осылай қалыптасады. Сөйтіп, мұғалім мен оқушы арасында жағымды, сыйластық қарым-қатынас орнайды. Қытай философының «Маған жәй айтсаң – ұмытамын, көрсетсең есімде сақтаймын, ал өзімді іс – әрекетке қатыстырсаң үйренемін» деген даналық сөзі бар.

Ұстаз шәкірт тәрбиелеуде өз білімін жан- жақты байытып, әдістемелік тәсілдерін толықтырып, жетілдіріп отыруды өзінің міндеті деп санауы тиіс. Сонымен қатар, сабаққа деген жауапкершілік, тиянақты жүйеленген жұмыс барысы, әрбір оқушының психологиясын танып түсіну, баланың бар мүмкіндігін, потенциалын байқап сол потенциалды барынша дамытып отырғаны жөн. Ұлы ағылшын ағартушысы Уильям Уорд «Жай мұғалім хабарлайды, жақсы мұғалім түсіндіреді, керемет мұғалім көрсетеді, ұлы мұғалім шабыттандырады»; дейді.

Оқытушы мен оқушы арасындағы негізгі жұмыс түрі – сабақ. Оқушының біртіндеп даму жолында әрбір сабақты ұйымдастыруға жіті мән беріліп отыруы керек. Үйренуді жаңа бастаған баланы бірден жүйелі дайындыққа, оның ішінде өз бетінше жұмыс жасай білуге, үй тапсырмасын орындауға, тынғылықты болуға, әу бастан-ақ дағдыландырған жөн. Оқытудың алғашқы күнінен бастап-ақ баланың ерік жігерін қалыптастырып, өзіне міндеттелген тапсырманы дер кезінде орындап отырудың мәні зор екендігін ұқтыра білу ұстаздың міндеті. Оған қоса, мұғалім оқушыны оның қателіктері мен нашар дайындығының елеусіз қалмайтынын көретіндей және сезінетіндей етіп бақылауда ұстап отыруы тиіс. Егер оқушы үй тапсырмасын орындамаса (аракідік болса да) оның міндетті түрде орындалуын талап ету қажет. Кез- келген тапсырма уақытымен өтеліп отыруы керек. Бала түсінігінде өз ісі үшін жауапкершілікті қалыптастырып, өмірде жетістікке жетуде күш жұмсау керектігін, өзіне түсетін салмақты сезінуге ықпал етеді. Жоғарыда көрсетілген оқу ережелерінің, әрбір сатысы қаншалықты күрделі, қиын болып көрінгенімен, біртіндеп болашақ кәсіби қызметте саналы түрде жұмыс істеуді және өз ісіне жауапкершілікпен қарауды үйретеді. Оқушыға дәл осы музыкалық білім берудің алғашқы кезеңінде түсетін директивті жүктемелер қажет. Оқу жүйесінің осылай құрылуы нәтижесінде балада жүйелі түрде дайындалу әдеті қалыптасып, үйретілген дағдының бірде-бір деталі бей жай қалмайтын болып адаптациядан өтеді, әрине осыдан келіп, оқушы жақсы нәтижеге қол жеткізеді, оның музыкаға талғамы оянады, орындаушылық өнерге деген іштей қажеттілігі пайда болады. Оқушының үй жұмысын орындауы, сабақта алынған дәріспен тығыз байланысты. Оқытушы сабақ барысында, берілген шығар-

⁵ Янкелевич Ю. «Педагогическое наследие», Москва: Музыка, 1983 ж.



ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ



маға қалай дұрыс дайындалу керегін, қиындық тудыратын тұстарының шешуін табу жолдарын, жақсы нәтижеге қалай қолайлы жолдармен қол жеткізуге болатынын үнемі түсіндіріп, айтып, көрсетіп отыруы керек. Ол үшін сабақта қойылған мақсаттар балаға түсінікті деңгейде болуы қажет. Сонымен қатар, оқытушы нота текстіндегі піспей, жетілмей жатқан жерлерді белгілеп көрсетуі тиіс, яғни бұл жағдайда редакторлық қабілет қажет.

Мұғалім оқушының бар мүмкүндігін, потенциалын байқап көріп сол потенциалды баланы барынша дамытуға жұмсауға міндетті. Баланың бар потенциалы ашылуы керек, өйткені бала болашағы тікелей соған байланысты емес пе? Сонымен қатар әрбір баланың өзіндік бейімділігін анықтау қажет. Оқушының әуелеті мен өзіндік жеке қасиеттері колледжде жүрген кезеңде жинақталып, осылайша бірте-бірте қаланып, жан-жақты дамыған жеке тұлға қалыптасады.

Оқушының сахнаға шығып, концерттік іске араласатын сәтіне келсек, табиғи жағдайдың өзі, ол әрине орындаушылықтың, сахнада өнер көрсету талабы оқушының сапалы, әрі өте жақсы орындаушылыққа мотивациясын күшейтіп, талпындырады. Сахнаның өз рухы, өз атмосферасы және өз шабыты бар. Кейбір табиғатынан күйге деген бейімділіктері басым, сонымен бірге үйдегі жағдай ата-ананың да көзқарасы, ортадағы қалыптасқан атмосфераның өзі де оларға күйшілік рух береді. Басқаларға қарағанда, бұндай балаларды күй өнеріне, орындаушылыққа үйрету оңай да шығар бірақ, мұндай жағдайда оқытушы жауапкершілігі екі есеге артады. Өйткені баланың табиғатынан бар дарынын бүлдіріп алмау керек. «Бұлақ көрсең көзін аш» демекші, табиғатынан дарынды балалардың одан әрі дамуына ықпал етіп, қабілетін аша түсу керек. Мысалы, бала бойында өзіндік ізденушілігі бар делік, онда оған күй тыңдатып, нотаға түсіруді тапсыру, ал түсірілген күйді екінші бала ойнап, кейіннен бәрі бірге отырып сол күйді талқыға салу сияқты тәсілдерді қолдану өз нәтижесін берері сөзсіз.

Мен өз оқушыларыма ешбір жағдайда менің емес, өздерінің жеке тұлғаларын ашу керек екенін үйреттім. Қазірдің өзінде осы ұлы қағиданы әрдайым ұстанып келгенімді мақтан тұтамын. Шәкірттерімнің бәрі мүлдем өзгеше, олардың арқайсысы орындаушы ретінде, өзінің жеке даралығына, жеке стиліне ие. Мен ешқашан өз оқушыларымды өзімнің жеке эстетикалық көзқарастарыма сәйкес қалыптастыруға тырысқан емеспін. Оларды тек соның негізінде жеке стильдерін дамыта алатын жалпы қағидаларына үйреттім. Орындауға келетін болсақ, оқушыларды әркез өздерін табуға үндедім, оларға эстетикалық таңдау жолында әрқашан толық еркіндік бердім.

Оқушы еліктегіш жас буын. Оған қандай тәсілмен үйрету, шеберлігін шыңдау өзіңе байланысты. Оқушыларды қалай оқытсаң солай ойнайды.

Бәрі талап етуге, қалай ойнауға рұқсат беруге қатысты. Егер орындау кезінде фантазиялау мен талпынысың, ең бастысы ынта ықыласың күшті болса ең қиын пас-



Материалы Республиканской научно-практической конференции



саж жеңіл шығады. Егер ол өзіңе қызықты болса – онда бұл оқушыға да қызықты болғаны. Оқушымен дос бол, тәлімгер екеніңді көрсет. Қиындықты бірге жеңуге көмектес. Сенің жеке талпынысың, ұшқыр қиялың, білуге, үйренуге құштарлығың өз оқушыларыңа ықпал етіп, шабыттануға әсерін тигізеді.

Ұстаз міндетті түрде үнемі кәсіби деңгейін жоғарлатуға, өз ісіне шығармашылық тұрғыдан қарап, жаңа оқыту түрлерін білуі тиіс. Академиялық, классикалық сабақ беру формаларын ұстана жүріп жаңа кәсіби әдебиетпен үнемі танысып, ізденіп, инновациялық технологияларды тәжірибе жүзінде пайдалануы керек. Күрделі шығармаларды тыңдап, үнемі талдап, музыкалық орындаушылықтың жаңа формаларын, музыка әлеміндегі елеулі оқиғалардан шебер орындаушылардың концерттері, халықтық этнографиялық музыка фестивальдары, классикалық қойылымдардан тыс қалмау.

Қолданылған әдебиеттер:

1. А. Жұбанов «Ғасырлар пернесі», Алматы: 1975ж.
2. А. Сейдімбеков «Қазақтың күй өнері», Астана: 2002ж.
3. М. Абуғазы «Қазақтың домбыра өнері», Алматы: 2016ж.

ДӘСТҮРЛІ ОРЫНДАУШЫ-МУЗЫКАНТТАРДЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ҚАБІЛЕТТЕРІН ДАМУҒА ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Ажар Жексенбайқызы Бекмуратова

П. Чайковский атындағы

Алматы музыкалық колледжінің оқытушысы.

Педагогика ғылымдарының магистрі

Түйін: Мақалада дәстүрлі орындаушы-музыканттардың шығармашылық қабілеттерін дамыту мәселелері қарастырылады. Оқу барысында тиімді нәтижеге жету үшін жасалатын әрекет ету жолдары, тәрбиелік мәні, коммуникациялық дамыту жолдар, яғни әр баланың дамуына қолайлы тәсілдерді қолдану маңызды. Студенттердің музыкалық шығармашылық қабілеті іс - әрекет үдерісін дамыту. Жалпы музыканттың бойында эстетикалық сезімді жетілдіріп, рухани бай тұлға, өз кәсібінің шебер маманын, жеке тұлғаны тәрбиелеу маңызды болып табылады. Сонымен қатар білім алушының шығармашылық қабілетін қалыптастыру үшін қолданылатын міндеттерді зерттеу қажет. Оқыту проблеманың философиялық, психологиялық, педагогикалық аспектісін анықтау арқылы жалпы студенттердің шығармашылық қабілетін қалыптастыру мәселесін зерттеу қазіргі дидактиканың маңызды бағыты болып



саналады. Орындаушы-музыкант студенттердің шығармашылығын арттыратын педагогикалық технологиялар аталып, оларды тәжірибе тұрғысында қолдану ерекше іктері қарастырылады.

Тірек сөздер: шығармашылық, қабілет, тұлға, тәрбиелеу, үдеріс, педагогикалық процесс, эстетика.

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы развития творческих способностей традиционных исполнителей-музыкантов. Для достижения эффективного результата в процессе обучения важны способы действий, воспитательное значение, коммуникативные пути развития, т. е. применение подходящих подходов к развитию каждого ребенка. Развитие музыкально-творческих способностей студентов в процессе деятельности. В целом у музыканта важно развивать эстетическое чувство, воспитывать духовно богатую личность, умелого специалиста своей профессии, личность. Также необходимо изучить задачи, которые используются для формирования творческих способностей обучающегося. Изучение проблемы формирования творческих способностей учащихся в целом через выявление философского, психологического, педагогического аспекта проблемы обучения считается важнейшим направлением современной дидактики. Отмечаются педагогические технологии, повышающие креативность студентов-музыкантов-исполнителей, особое внимание уделяется их использованию в практической деятельности.

Ключевые слова: творчество, способности, личность, воспитание, процесс, педагогический процесс, эстетика.

Summary: The article discusses the problems of developing creative abilities of traditional musicians-performers. In order to achieve effective results in the course of training, it is important to use the ways of action, educational significance, communication development, that is, Approaches to the development of each child. Development of the process of musical creativity of students. In general, it is important for a musician to develop an aesthetic sense, to educate a spiritually rich person, a master of his profession, and a person. It is also necessary to study the tasks used to form the student's creative abilities. The most important direction of modern didactics is the study of the problem of forming students' creative abilities in general by identifying the philosophical, psychological, and pedagogical aspect of the problem of teaching. Pedagogical technologies that increase the creativity of performing and musician students are named, and special features of their application in the context of practice are considered.

Keywords: creativity, abilities, personality, education, process, pedagogical process, aesthetics.



**«Мұғалім-өзінің білімін үздіксіз көтеріп отырғанда ғана мұғалім, ал оқуды, ізденуді тоқтатқанда оның мұғалімдігі жойылады»
Константин Ушинский**

Заманауи музыкалық білім ғылыми-педагогикалық, психологиялық, көркемді-эстетикалық профильдерді қамтитын, бір-бірімен тығыз байланыстағы күрделі жүйе. Қазіргі жағдайдағы дәстүрлі білім беру саласының педагогын – «оқу процесінің технологы» деп атауға болады. Заман талабына сай инновациялық тәжірибелерді, идеяларды жақсы білу маңызды. Тиімді нәтижеге жету үшін жасалатын әрекет ету жолдарын, тәрбиелік мәнін, коммуникациялық дамыту жолдарын табу, яғни әр баланың дамуына қолайлы тәсілдерді қолдану маңызды.

Қазіргі таңда қоғамымыздағы қайта құру жағдайында Қазақстан Республикасының білім беру саласындағы басты міндеттердің бірі – ұлттық ерекшеліктерді еске алып, жастарға білім мен тәрбие берудің негізі болып саналатын жалпы педагогикалық процесін жақсарту бірінші кезектегі мәселелерінің бірі болып табылады. Ал білім беру жүйесінің басты міндеті – ұлттық және жалпы адамзаттық құндылықтар, ғылым мен тәжірибе жетістіктері негізінде жеке тұлғаны қалыптастыру, дамытуға және кәсіби шыңдауға бағытталған білім алу үшін қажетті жағдайлар жасау. Сондықтан да болар жаңашалау бағытының бірі - білім берудің жаңа жүйесінің жасалуы. Бұл педагогтардың жан-жақты ескіден жаңаша ізденуіне жол ашатыны сөзсіз.

Білім алушыны оқуға үйрету мен тәрбиелеу оның тұлға ретінде өзін-өзі ашуға, жалпы дамуының қалыптасуына жағдай жасайтын негізгі саты. Қазіргі кезде білім саласына қойылып отырған талаптардың бірі - студенттің білімді қызығушылықпен алуы. Бұл біздің өмірімізде болып жатқан өзгерістерге байланысты қоғамның шығармашылық әрекет пен шығармашыл тұлғаға мұқтаж екендігін дәлелдеуде.

Шығармашылық – өте күрделі психологиялық процесс және кез келген бала оқу әрекетінде адамзат баласының осы кезге дейінгі жинақталған тәжірибесін меңгерсе екіншіден, кез келген оқушы шығармашылық әрекеттер орындау арқылы өзінің ішкі мүмкіндіктерін дамытады. Шығармашылық әрекеттің айырмашылығы – ол тұлғаның өзін-өзі қалыптастыруына, өз идеясын жүзеге асыруына бағытталған жаңа әдіс-тәсілдерді іздеуі.

Шығармашылық – бұл адамның өмір шындығына өзін-өзі тануға ұмытулы, ізденуі. Өмірде дұрыс жол табу үшін адам дұрыс ой түйіп, өздігінен сапалы, дәлелді шешімдер қабылдай алуы қажет. Адам бойындағы қабілеттерін дамытып, олардың өшуіне жол бермеу, оның рухани күшін нығайтып, өмірден өз орнын табуға көмектеседі. Өйткені адам туынды ғана емес, жаңашылдық әкелуші де.

Философияда баланың шығармашылық қабілетін дамыту мәселесін талдау ең алдымен «қабілет» ұғымының мәнін терең түсініп алуды қажет етеді. Қабілеттерді



тұлғаның белгілі бір әрекеті орындауға жағдай жасайтын жеке ерекшеліктері дегенді атап көрсетеді. Сондықтан да, білім алушылардың тұлғалығын тәрбиелеу үшін, ең алдымен олардың қабілеттерін дамытудың мән зор.

Білім алушының шығармашылыққа баулу арқылы оқытудың жүйелік сипатын дидактикалық үдерісті қолдана отырып, оларды белгілі дәрежеде оқуға қызықтырып, ынталандыру қажет. Р.Қ.Дүйсембінова музыкантты оқыту үдерісінің айқын функцияларын атап өтеді [2- 91]:

- оқытудың білімділік функциясы - бұл студенттерді музыкалық ғылыми білім, іскерлік дағдылар жүйесімен қаруландыру. Оның түпкілікті нәтижесі берілген білімнің іс-жүзінде саналы түрде қолдана білуі;

- оқытудың тәрбиелік функциясы – оқытудың мазмұнымен, оқытудың формасымен, әдістерімен анықталатын және мұғалім мен студенттің қарым-қатынасы арқылы жүзеге асатын үдеріс. Оқыту үдерісінде жеке тұлғаның белгілі бір көзқарастары, қарым-қатынастары, тұлғалық сапа-қасиеттері, музыка ғылымына, музыкалық іс-әрекеттерге деген өзіндік көзқарастары, пікір-пайымдаулары, мінез-құлықтары қалыптасады;

- оқытудың дамыту функциясы – бұл функция мұғалімнің басшылығымен жүзеге асырылады. Оқытудың дұрыс ұйымдастырылуы студенттің сенсорлық, қозғалыстық, мотивациялық дамуына көмектеседі. Жеке тұлғаның танымдылық үдерісінің белсендірілуі арқылы дамиды. Әсіресе музыкалық есту, музыкалық ес, музыкалық ойлау, қиялдау, сонымен бірге музыкалық қабілеттерін толығымен нақтылай айтуға болады.

Қазіргі кезеңде арнайы музыкалық білім алу оқу орындарының алдына қойып отырған ең басты талабы - рухани бай, жан-жақты дамыған жеке тұлғаны қалыптастыру болып табылады. Адамзат ұрпағынан жинақталған мәдени байлығын ұлттық байлықпен ұштастыру, оның озық үлгілерімен байланыстыру жеке тұлға қалыптастырудың бірден-бір жолы болып табылады.

Жоғарыда аталып кеткен оқу талаптары білім мен тәрбиені жеке тұлғаға қарай бағыттап отыр. Білім алушының «Мен» - деген менталитетін қалыптастыру, өзін-өзі тану, өмірден өз орнын таба білуге баулу мәселелерінің әр музыкалық пәндер циклында көрсетудің маңызы ерекше.

Студенттердің музыкалық шығармашылық қабілеті іс - әрекет үдерісінде қалыптасады. Ғалымдар пікіріне сүйенсек дарынсыз, мүлде қабілетсіз бала болмайды. Сол қабілеттің көзін ашу оны әрі қарай дамыту - әр бір музыкант-педагогтың қасиетті борышы.

Жалпы музыканттың бойында эстетикалық сезімді жетілдіріп, рухани бай тұлға, өз кісібінің шебер маманын, жеке тұлғаны тәрбиелеу маңызды болып табылады. Сонымен қатар білім алушының шығармашылық қабілетін қалыптастыру үшін төмендегі міндеттер орындалу қажет: кез-келген музыканы өз болмысында қабыл-



дау, оны талдай білу; өзара пікірталастар мен талқылауларға белсенді қатысу, өз бетінше жұмыс жасау, нәтижеге, жетістікке ұмтылу, өз бетімен күрделі тапсырманы таңдауға құштарлану, іс-тәжірибелік әрекетін талдауға қызығушылық таныту.

Білім алушының бейімділігіне, білімділігіне, қабілетіне, шеберлігіне бағыт беріп, тұлға ретінде қалыптасуына мұғалім мүмкіндік жасап, бірігіп жұмыс істеп, оқушылардың шығармашылық қабілетін қалыптастырады.

Шығармашылық қабілеті қалыптасқан студенттің ерекшелігі:

- біріншіден, педагогикалық тұрғыдан: өзгеше ойлайды, білуге талпынады, белсенділік, көп көлемде білім меңгереді де оны ұмытпайды.
- екіншіден, психологиялық тұрғыдан: ішкі сезім өзгеше - өте сезімтал, шыдамды, өзін-өзі бақылау, ықылас қойған нәрсесін негізгі мәселе етіп қояды.
- үшіншіден, физиологиялық тұрғыдан: мақсатқа жетудегі табандылық, даму дағы шапшаңдық, ойға берілу, қиял күшінің басымдылығы.
- төртіншіден, әлеуметтік тұрғыдан ерекшелігі: адамгершілік сезімдері дамыған, парызға берілген, моральдық қасиеттері жоғары.

Қазіргі таңда студенттердің шығармашылық білімін қамтамасыз ету, оның ғылыми деңгейін арттыру, тұтастай алғанда оқушылардың жан-жақты танымдық әрекетіне тән дағдыларын қалыптастыру міндеті білім ошақтарына қойылатын талаптардың бірі болып отыр. Әлемдік ғылымда табиғатқа, қоғамға және адам ойының дамуына ғылыми көзқарас бірнеше ғылымдардың өзара байланысы шеңберінде білімдер жиынтығы негізінде қалыптасады.

Ал, шынайы ғылыми жүйеден туындаған білім барлық өмірлік, қоғамдық құбылыстарды дұрыс танып білуге мүмкіндік беретін әртүрлі пәндердің қосындысынан құралады. Сондықтан оқу жоспарындағы барлық пәндер осы білім жүйесін қалыптастыруға бағытталған жағдайда ғана оқыту үдерісі тиімді деңгейге көтеріле алады.

Проблеманың философиялық, психологиялық, педагогикалық аспектісін анықтау арқылы жалпы студенттердің шығармашылық қабілетін қалыптастыру мәселесін зерттеу қазіргі дидактиканың маңызды бағыты болып саналады. Қазіргі таңда білім ошақтарында білім, қабілет, дағдыларды меңгертіп қана қоймай, сонымен қатар шығармашылық ойлау қабілетімен ерекшеленетін жеке тұлға қалыптастыру міндеті тұр. Бұл білім алушылардың шығармашылық қабілетін қалыптастырудың маңызды мәселе екендігін дәлелдейді.

Б.Д.Эльконин шығармашылыққа мынадай анықтама береді: «Шығармашылық – бұл ерекше тұрғыдағы жасампаздық, жаңадан жасалған нәрсе, бұрынғы нәрселердің механикалық қайталануы емес, ол өзінің біртумалығымен ерекшеленетін болса, өзін-өзі куәландыратын, дәлелдейтін болса, онда бұл нәрсені туғызған шығармашылық акт туралы сөз қозғауға болады» [6-50].



Асафьевтің пікірінше, «Шығармашылық өзін-өзі дамыту үрдісі тұлғаның барлық аймағын қамтиды және интеллектуалдық, эмоциялық қажеттіліктерді қанағаттандырады, ең бастысы, бұл – өзін-өзі дамыту үрдісі қашан да жаңа деңгейге көтеріледі, яғни шығармашылық тұрғыдан өзін-өзі тану, өзін-өзі анықтау, өзін-өзі басқару, өзін-өзі жетілдіру, өзін-өзі жүзеге асыру және басқа да барлық өзіндік үрдістерді жеделдетеді» [1-69].

Білім алушының шығармашылық әрекетінің негізгі белгілері мен оларға сәйкес қалыптасатын қабілеттерін мына түрде қарастырады:

- студенттің шығармашылық іс-әрекетінің міндетті түрде талап етілуі;
- студенттің шығармашылық іс-әрекетінің пайда болуының жан-жақтылығы;
- сыныптағы ерекше эмоциялық шығармашылық атмосфера және студенттің қызығушылығы;
- студенттің жаңа бір нәрсені ашуы;

Сонымен, ғалымдардың шығармашылыққа берген түсініктемелерін талдау негізінде шығармашылықтың мәніне мынадай анықтама беруге болады: Шығармашылық – бұл жеке тұлғаның қойылған міндеттерді шешуде немесе бір нәрсені жетілдіруде белсенділік пен дербестік таныта отырып, өмірде болмаған тың жаңалықтарды туындататын мақсатты іс-әрекеті.

Арнайы музыкалық білім беруде оқу-тәрбие үдерісінің шығармашылық негізде ұйымдастырылуы, оның бір арнаға тоғысуы, адамның интеллектуалдық өрісін байытумен бірге, бүкіл адамзаттық құндылықтар көзінің де бірлігін, жалпы ақиқат дүниенің біртұтас жүйе екендігі туралы ғылыми көзқарастың қалыптасуына мүмкіндік береді.

Оқыту үдерісін тиімді ұйымдастыру, музыкалық пәндер арасындағы ортақ ұғымдарды, заңдылықтарды бір-бірімен өзара байланыста қарастыру, оқушылардың танымдық, ізденушілік, шығармашылық қабілетін қалыптастыру, алған білімдерін жинақтау, тәжірибеде қолдана білуге үйрету мәселелері дидактикалық тұрғыдан шешуді қажет етеді.

Әрине мұндай ауқымды да күрделі тақырыпты бір ғана мақаланың ішінде толығымен ашып көрсету мүмкін болмас. Алайда дәстүрлі орындаушы-музыканттардың шығармашылық қабілеттерін арттыру, оларды тек дара орындаушы ретіндегі қырын ғана емес, адами тұрғыда, болашақ педагог ретіндегі қасиеттері мен ерекшеліктерін ашуға жетелейді.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Асафьев Б.О музыкально-творческих навыках детей. – Ленинград, 1973. 220с.
2. Дайрабаев Е.Б. Педагогика пәнінің негіздері. -Алматы: Қазақ университеті, 2005. - 224 б
3. Жұмабаев М. «Педагогика» Алматы. «Ана тілі» 1992. 3-басылым. 155б.



4. Шүленбаев Қ. Эстетикалық тәрбие. - Алматы, 1992.
5. Эльконин Д.Б. Избранные психологические труды /под ред. В.В.Давыдова, В.П.Зинченко. – М.: Педагогика, 1989. - 554 с.

МУЗЫКАЛЫҚ-ПЕДАГОГИКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУ ЖӘНЕ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ШЕБЕРЛІК

*Ақбаева А.Ә.- П.И.Чайковский
атындағы Алматы музыкалық
колледжінің «Халық аспаптары»
бөлімінің оқытушысы.
ҚР Мәдениет саласының үздігі
РКҚБ Күйшілер одағы мүшесі*

Түйін: Бұл мақалада жас буынға тәрбие беру тәжірибесімен қатар, ұлттық құндылықтарды жастардың бойына жетілдіріп, оны дамыту жолдары қарастырылған.

Жасөспірімдерді қазіргі заманның талабына сай жеке тұлға ретінде қалыптастыру, әр ұстаздың алдына қойған басты мақсаты мен міндеті болып табылатындылығы көрсетілген.

Халық шығармашылығымен байланысты фольклорлық жинақтарда да, тәлім-тәрбиенің негізгі жолының қалыптасқандылығы жайлы жазылып отыр. Музыкалық білім алушылардың тәрбиесінде- барлық оқытушылар үздіксіз шығармашылық ізденісте болуы керек. Оқытушы қазіргі заманауи білім саласындағы өзгерістерге сүйене отырып, практикалық және теориялық тұрғыда, жастарға музыкалық өнерді сіңіріп дамыту жолдары жайлы жазылған. Мақалада дәстүрлі музыкалық өнердің маңызды бөлігі қарастырылып, орындаушылық өнердің тарихи даму жолдары жайлы мағлұмат берілген. «Орындаушылық өнер тарихы» пәнінің әдістемелік бағыты мен ерекшеліктері қарастырылып, оқыту жүйесіне енгізіліп отырғандығы туралы айтылады.

Кілттік сөздер: білім беру, тәрбие, эстетикалық тәрбие, өнер, күйшілік өнер.

Аннотация: Наряду с опытом воспитания подрастающего поколения, в данной статье, рассматриваются пути совершенствования и развития национальных ценностей среди молодежи. Говорится о том, что формирование молодежи как личности в соответствии с современными требованиями является основной целью и задачей каждого учителя. Также затрагиваются вопросы о становлении основного способа обучения связанной с народным творчеством, о воспитании студентов му-



зыкальных учебных заведений, о том, что все преподаватели должны находиться в постоянном творческом поиске. Автор данной работы пишет о практических и теоретических способах освоения и развития музыкального искусства для молодежи, с учетом постоянных трансформации в современном образовании. В статье приводятся важные сведения об историческом развитии традиционного музыкального исполнительства. Помимо этого, представлены основные методические направления и особенности дисциплины «История исполнительского искусства», программу которого педагог самостоятельно разработала и внедрила в образовательный цикл предметов отделения народных инструментов.

Ключевые слова: образование, воспитание, эстетическое воспитание, искусство.

Summary: Along with the experience of educating the younger generation, this article discusses ways of improving and developing national values among young people. It is said that the formation of youth as a person in accordance with modern requirements is the main goal and task of every teacher. It also raises questions about the formation of the main way of teaching related to folk art, about the education of students in music schools, about the fact that all teachers should be in constant creative search. The author of this work writes about practical and theoretical ways of mastering and developing musical art for young people, taking into account the constant transformations in modern education. The article provides important information about the historical development of traditional musical performance. In addition, the main methodological directions and features of the discipline «History of the Performing Arts» are presented, the program of which the teacher independently developed and introduced into the educational cycle of the subjects of the department of folk instruments.

Key words: education, upbringing, aesthetic education, art

Оқу-тәрбие ісі адамзаттың бүкіл даму тарихымен қатар жүріп келеді. Тәрбие-бір ұрпақтың өмір сүру тәжірибесін екінші ұрпаққа жалғастырушы үрдіс. Осы үрдіс арқылы дамытады және адамның дамуына басшылық жасалады. Қазақ халқы бала тәрбиесіне өте үлкен жауапкершілікпен қараған. Тіпті жазу-сызу мәдениеті қалыптаспаған дәуірдің өзінде де ұшы-қиырсыз кең байтақ жазира дала тұрғындары өздерінің тарихында жас буынға тәлім-тәрбие берудің бай тәжірибесін жинақтап, өзіндік ерекшеліктерімен бала тәрбиесіне өте үлкен мән берген.

Бүгінгі заман талабы-еліміздегі болып жатқан саяси экономикалық, ғылыми-техникалық, мәдени өзгерістерге байланысты жас өспірімдердің тәрбиесіне жаңа тұрғыдан қарауды талап етіп отыр. Қазіргі кездегі тәрбиенің басты мақсаты ұлттық сана-сезімі оянған, мәдениетті, рухани ойлау дәрежесі биік, шығармашылықпен қызмет атқара алатын, қоршаған табиғи ортаға, әлеуметтік ортаға икемді, үйлесімді дамыған тұлға қалыптастыру болып табылады.



Тәрбие қоғамдық үрдіс, қоғам мен жеке тұлғаның ара-қатынасын қамтамасыз ететін басты жүйе. Оның негізгі өлшемі өмірге қажетті тұлғаның жағымды қасиеттерін дамыту болып табылады. Оқушылардың сапалы тәртібі мен байымды мінезін және сенімін тәрбиелеу мұғалімнің мақсатты бағытталған іс-әрекетіне байланысты.

Тәрбиенің негізгі міндеті – қоғамның қажетті талаптарының әрбір баланың бойына, намыс, ождан, қадір-қасиет сияқты биік адамгершілік стимулдарына айналдыру.

Эстетикалық тәрбие өнер құралдары арқылы, яғни музыкада-дыбыс арқылы жасалынған көркем бейнелер негізінде оқушының дүниетанымын арттырып, өмірдің шындығы мен әсемдікті сезіну қабілетін дамытады. Музыкалық-педагогикалық тәрбиенің негізгі мәні, мақсаты сапалық жағынан жеке адамның жан дүниесінің үйлесімді қалыптасуын және рухани байлығын дамыту болып табылады.

Қазіргі кезде жастардың бойына ұлттық құндылықтарымызды, қасиеттерімізді сіңіруді қажеттілігінен туындаған жағдай деп түсінуіміз керек. Яғни, жастарға ұлттық тәрбие берілуі қажет. М.Жұмабаев бұл мәселе жөнінде былай деп ой түйеді: «Әрбір ұлттың балаға тәрбие беру туралы ескіден келе жатқан жеке-жеке жолы бар. Ұлт тәрбиесі баяғыдан бері сыналып, көп қолданып келе жатқан жол болғандықтан әрбір тәрбиеші сөз жоқ ұлт тәрбиесімен таныс болуға тиісті. Және әрбір ұлттың баласы өз ұлтының арасында, өз ұлты үшін қызмет атқаратын болғандықтан, тәрбиеші баланы сол ұлт тәрбиесімен тәрбиелеуге міндетті» - деген екен. [1] Ал, әл-Фараби бабамыз музыканың адам психологисына әсері жөнінде- «Музыка денені шынықтыратын гимнастика тәріздес, ол адамның жанын жетілдіреді. Алдымен ләззатқа бөлейді, одан соң құмарлықты ойатады, қиялға жетелейді» - деп пікір айтқан. [2] Халқамыздың бірнеше ғасырлар көлемінде жинақталып қалыптасқан бай музыкалық фольклоры бар. Атап айтар болсақ: тарихи әуендер, эпикалақ жырлар, тұрмыс салт жырлары, лирикалық әндер т.б міне осы фольклорымызбен-ақ ұлттық болмысымызды қалыптастыратын тәлім-тәрбие беріп отырған тарихи шындық.

Қазақстан Республикасының «Білім туралы» заңында: «Қазіргі мектептердің – біріншіден: практикалық қызметінде жинақталған жетілдіру, елімізді материалдық – қаржылық ресурстарын әрі қарай дамытатын адам тәрбиелеу, орта білім жүйесін одан әрі дамытып жұмылдыру міндеттерін көздейді. Бұл міндеттерді шешу үшін білім беру ұжымдары, әр оқытушы-ұстаз күнделікті шығармашылық ізденіс арқылы барлық жаңалықтармен қайта құру, өзгерістерге батыл жол ашарлық жаңа практика, жаңа қарым-қатынас жасаулары қажет:» - деп атап көрсетілуі мұғалім іс-әрекетіне жаңа бағыт сілтейді.[3]

Студент-жастарға музыкалық тәрбие беруде, олардың бойына рухани-мәдени байлықты сіңіру, дамытудың аса маңызды саласы – ол музыкалық өнер.

Тәрбиенің аса маңызды құрамы – өнер болғандықтан, осының ішінде өте кең, сан ұғымды қамтитын - музыка өнерін ерекше атап кетуге болады.



Ал, музыкалық тәрбие дегеніміз- музыкалық өнердің ықпалы арқылы студент-жастардың жеке басын қалыптастыру – музыкалық ынтасын, қажеттіліктерін, қабылеттерін, музыкаға деген оң эстетикалық көзқарастарын жан-жақты қалыптастыру деген сөз.

Музыка адамзаттың рухани азығы, жан серігі, тілмен айтқызып жеткізе алмайтын ұшқыр қиялы, нәзік сезімі. Музыка өзінің көркемдігі және нәзіктігімен адам жанын баурап, олардың ақыл-ой, сана-сезімінің кеңейіп, жақсы мінез-құлықтарының қалыптасуына әсерін тигізеді.

Осыған орай, арнайы музыкалық орта білім беру саласында студенттердің эстетикалық, этикалық және рухани-адамгершілік нормаларын меңгерту міндетімен қоса, қазақтың дәстүрлі музыка мәдениетінің ең маңызды бөлігін құрайтын нәрсе - ол халық аспаптарындағы орындаушылық өнердің дамуы болып табылады. Студенттер әрбір тарихи кезеңдердегі халық аспаптарындағы орындаушылық өнердің қыр-сырымен таныса отырып, ұлттық музыка мәдениетінің және күй өнерінің тарихи даму жолы мен ерекшеліктерін орындаушылық өнер тарихы пәні арқылы танып білетіні баршамызға аян.

“Орындаушылық өнер тарихы” пәні қазақтың ұлттық музыкалық аспаптарының даму жолын, орындаушылық өнердің тарихы мен кәсіби ерекшеліктеріне байланысты теориялық мағлұмат береді. Орындаушылық өнердің тарихи деректері ұлттық музыка мәдениетінде аспаптық орындаушылық өнердің даму кезеңі болып саналады.

“Орындаушылық өнер тарихы” курсына (домбыраның) орындаушылық ерекшеліктері және әр өңірдің стильдік ерекшелігі, домбырадағы күйшілік өнердің мектептерге бөлінуі, олардың ойналу әдіс-тәсілдеріндегі айырмашылықтары, қазақ музыкасының көрнекті өкілдері, күйшілері туралы кеңінен жан-жақты оқытылады.

Халық аспаптарындағы орындаушылық өнердің тарихи даму жолдары, көрнекті орындаушылардың жеке шеберліктері, орындаушылық өнердің ұрпақтан-ұрпаққа жалғануы, күй жанры мен күйшілік шеберліктің ұлттық музыка мәдениетіндегі рухани орны болып табылады.

Халық аспаптарындағы орындаушылық өнердің әр-түрлі шеберлік деңгейлерін кәсіби тұрғыда қарастыруға және көрнекті күйші-орындаушылардың өзіндік шығармашылық өзгешіліктерін анықтап, тереңірек оқытуға жүргізіледі.

Музыка мәдениетінің ең терең маңызын құрайтын нәрсе ол – халық аспаптарындағы орындаушылық өнерді дамыта түсу, және де пәннің мазмұнына қарай, аңыз-әңгімелері күйлермен бірге айтылатын дәстүрлі өнердің күйшілік өнердің маңызы, күй жанрының қалыптасуы, орындаушылық өнердің тарихи даму жолдары негіз бола алады.

Студенттерге сабақ үрдісінде қойылатын негізгі талаптардың бірі- орындаушы – күйші, жыршы, қобызшы және орындаушы – композиторлардың қазақ музыка



өнеріне қосқан үлестерін білуге тиісті. “Қазақ музыкасы тарихы” пәніне қарағанда бұл пәнде халық аспаптарында қалыптасқан орындаушылық өнердің тарихи даму жолдары, атадан-балаға, ұрпақтан-ұрпаққа мирас болып өту сатысы, таралу тәсілдері мен жолдары сөз бола отырып, әр аспаптағы орындаушылық шеберлікке терең талдау жасалынады.

“Орындаушылық өнер тарихы” пәнінде әр аспапта орындау шеберліктерінің ерекшелігі, даму тарихы, кезеңі және де орындаушылық мектептердің шеберлік ерекшеліктері, әр күйшінің өнер жолы мен қосқан үлестері жөнінде студенттер көптеген мағлұматтарды аталған оқу пәнінде ала алады. Негізгі бағытымыз күй өнерінің тарихи даму жолы, аңыздық таралу маңызы, стильдік орындаушылық ерекшеліктерді қарастырып, қазіргі кездерде студенттерге дәрістік курс тарапынан оқытамыз.

Халық музыкасындағы орындаушылық өнерге өз үлесін қосқан орындаушы – ұстаздардың ғылыми-әдістемелік еңбектері, шығармалары, өзіндік шеберліктері дәріс түрінде оқыту жүйесіне енгізді. Домбыра аспабының орындаушылық өнер тарихын оқытуға негіз болатын білімділік жүйе, жалпы қазақ ұлттық музыка мәдениетінің тарихы мен күй өнерінің тарихи даму жолы, әр дәуірдегі тарихи мәліметтер негізінде қаралады. Халық аспаптарындағы орындаушылық шеберліктің көркемдік маңызы, таралу жүйесі, тарихи даму сатылары пәннің басты өзегі болып табылады.

Сондықтан да орындаушылық өнердің тарихын студент-жастарға қазақ музыка өнерінің рухани құндылықтарын үйрете отырып, олардың бойына адамгершілік эстетикалық мәдениетті ұялатып, көркемдік талғамдарын қалыптастырып, шығармашылық қабілеттерін оқу-тәрбие процесінде барынша дамытып отыру, қазіргі кездегі өте маңызды да, өзекті мәселе- деп білеміз.

Соның ішінде арнайы музыкалық колледж студенттерінің музыкалық орындаушылық шеберліктері мен мәдениеттерін барынша қалыптастыру және оны тиімді басқару - музыкалық – педагогикалық ғылымның өзекті мәселесі болып табылады. Орындаушылық өнерді колледж студенттеріне жалпы музыкалық білім мен музыкалық-эстетикалық тәрбие берудің педагогикалық шарттарын ғылыми-педагогикалық тұрғыдан негіздеп, нақтылап, ғылыми-әдістемелік жағынан қамтамасыз ету қажеттілігі күннен күнге артуда.

Орындаушылық өнерді колледж студенттері музыкалық орындаушылық шеберліктің қыр-сырын, ондағы мол мүмкіндіктерді оқу-тәрбие үрдісінде толық пайдаланбауы; студенттердің жалпы музыкалық, орындаушылық мәдениетін қалыптастырудың ғылыми – педагогикалық негізін жасау қажеттілігі мен педагогика ғылымында бұл мәселенің белгілі деңгейде зерттелмеуі; орындаушылық өнер тарихы пәні арқылы студенттердің жалпы музыкалық мәдениетін қалыптастыруды тиімді әдістемелермен қамтамасыз ету қажеттілігі және оның іс-тәжірибе жүзінде іске асырылмауы арасындағы қарама-қайшылықтар айқын байқалады.



Студенттерге орындаушылық өнерді үйрету негізінде, музыкалық білім мен тәрбие беруде оқытудың принциптері мен оңтайлы әдіс-тәсілдерін меңгертіп, сабақ барысында жаңа инновациялық оқыту технологияларын шебер қолдану ең қажет нәрсе болып табылады. Сонымен қатар сабақ процесінде дидактикалық принциптер мен заңдылықтарды қатаң ұстана отырып, сабақ жүргізу және студенттердің өз бетімен жеке-дара жұмыстарын тиімді ұйымдастыра білу яғни, оларға әртүрлі тақырыптарға реферат, эссе, баяндама жаздыртып отыру басты міндеттер болып табылады. Қандай да бір пәнді оқыту барысында оның мақсатын жүзеге асыру, пәнді жүргізуші маманның теориялық, практикалық білім деңгейіне, шеберлігіне және сабақты жүргізуге қажетті техникалық құралдармен музыкалық материалдың қорына да байланысты.

Сабақ барысында студенттерді музыкалық мәдениетке, орындаушылық шеберлікке тәрбиелеу мәселесін қарастыру өзекті, әрі осы уақытқа дейін арнайы қарастырылып жатқан тың мәселелердің бірі деп білеміз.

Жалпы музыкалық білім беру арқылы колледж студенттерінің орындаушылық шеберлікке және музыкалық мәдениетке тәрбиелеу үрдісі тиімді болуы мүмкін, егерде,

- музыкалық орындаушылық шеберлікке тәрбиелеудің ғылыми – педагогикалық және әдістемелік негіздері анықталса;

- орындаушылық өнері негізінде тәрбиелеу тиімділігінің өшемдері көрсеткіштері мен деңгейлері анықталса;

- оқу-тәрбие процесінде колледж студенттерін орындаушылық өнері арқылы эстетикалық тұрғыда орындаушылық шеберлігін, мәдениеттілігін қалыптастырудың музыкалық-педагогикалық шарттары белгіленсе;

- орындаушылық шеберлік мәдениетін қалыптастырудың мазмұны құрылып, тәжірибелік-педагогикалық тексерістен өткізіліп, ғылыми -әдістемелік тұрғыдан нақты ұсыныстар берілсе, сонда ғана колледж студенттерінің орындаушылық шеберлігін қалыптастырудың нәтижелілігі арта түсетін еді деп білеміз.

Музыкалық тәрбиенің ерекшелігі – сөзбен тіл жеткізіп айта алмайтын, адамның жан дүниесіндегі құбылыстарды, сезімді дыбыс арқылы беруге мүмкіндік тудырады. Сонымен қатар музыкалық-педагогикалық білім мен тәрбие беру процесінде – жастарды жан-жақты өмір тәжірибелеріне баулуға, қызығушылық, біліктіліктерін және ойлау қабілетін дамытуға, шығармашылық іскерлікке тәрбиелеуге мүмкіндік туғызады.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. М. Жұмабаев. «Педагогика» Алматы, 1993. «Ана тілі»
2. Эль-Фараби Музыка туралы трактат А.: «Жазушы» 1975 - 17, 73, 144 Б.



3. Қазақстан Республикасының «Білім туралы» Заңындағы: (2007 ж., шілде). Егемен Қазақстан газеті.

ЗНАЧЕНИЕ КАЗАХСКОГО ТРАДИЦИОННОГО ПЕСЕННОГО ИСКУССТВА В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ УЧАЩИХСЯ НА УРОКАХ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

Мукушева Гульмира Курабаевна,
Алматинский музыкальный колледж
имени Петра Чайковского

Аннотация: В статье затронуты некоторые вопросы по проблеме совершенствования условий обучения традиционных музыкантов-исполнителей на основе опыта работы со студентами отделения «Традиционное пение» в классе общего фортепиано. Автор статьи раскрывает значение казахского традиционного песенного искусства в формировании музыкальной отзывчивости учащихся на уроках общего фортепиано. В данной работе уделяется внимание влиянию казахского народного песенного репертуара на формирование музыкальных вкусов обучающихся, а также особенностям работы над репертуаром на примере «Школы игры на фортепиано» известных в Казахстане педагогов-методистов Бегимбетовой Д.Ж., Мухитовой А.К.

Ключевые слова: традиционная музыка, репертуар, общее фортепиано, специфические особенности, учебный материал.

Түйіндеме: Мақалада жалпы фортепиано сабағында «Дәстүрлі ән салу» бөлімінің студенттерімен жұмыс тәжірибесіне сүйене отырып, дәстүрлі музыкант – орындаушыларды даярлау жағдайын жақсарту мәселесіне қатысты кейбір мәселелер қозғалады. Мақала авторы жалпы фортепиано сабақтарында студенттердің музыкалық сезімталдығын қалыптастыруда қазақтың дәстүрлі ән өнерінің маңыздылығын ашып көрсетеді. Бұл жұмыста қазақтың халық әндерінің студенттердің музыкалық талғамының қалыптасуына тигізетін әсері, сонымен қатар елімізге танымал оқытушы – әдіскерлер Бегимбетова Д.Ж., Мұхитова А.К сынды белгілі ұстаздардың «Фортепианода ойнау мектебі» мысалында репертуармен жұмыс істеу ерекшеліктеріне назар аударылған.

Тірек сөздер: дәстүрлі музыка, репертуар, жалпы фортепиано, спецификалық ерекшеліктер, оқу материалы.



Annotation: *The article touches upon some issues on the problem of improving the training conditions for traditional musicians-performers based on the experience of working with students of the Traditional Singing department in the General Piano class. The article's author reveals the importance of Kazakh Traditional Songwriting/Songsinging Arts in the formation of musical responsiveness of students in General Piano lessons. This work pays attention to the influence of the Kazakh Folk Song repertoire on the formation of students' musical tastes, as well as to the peculiarities of working on the repertoire on the example of «The School of Piano Playing» by the well-known in Kazakhstan teachers-methodologists Begimbetova D.Zh., Mukhitova A.K.*

Keywords: *Traditional Music, repertoire, General Piano, specific features, educational material.*

**«Никакое правило или совет, данные одному,
не могут подойти никому другому,
если эти правила и советы не пройдут
сквозь сито его собственного ума и не подвергнутся
при этом таким изменениям, которые сделают
их пригодными для данного случая».**
И. Гофман.

Очень сложно, а иногда практически невозможно описать в деталях живой педагогический процесс, рассказать о всех его тонкостях и нюансах, тем более в рамках одной небольшой статьи.

Возможно, кто-то посчитает, что статья получилась достаточно фрагментарной. Конечно, она не может претендовать на глубокое и всестороннее, систематизированное изложение всех вопросов, касающихся проблемы образования традиционного музыканта-исполнителя. В моей статье также нет никаких каких-либо методических рекомендаций и рассуждений по содержанию урока общего фортепиано со студентами традиционного пения, поскольку, я уверена, единого «рецепта» здесь нет и быть не может. Тем более, что я не ставила перед собой эту задачу: ведь я не теоретик, а педагог-практик.

По собственному опыту знаю, как непросто, особенно в начале педагогической деятельности, читать строгие научные труды, в которых содержится огромное количество сведений, необходимых педагогу для его работы. Однако, для начинающих преподавателей, не имеющих практики, теоретические сведения, изложенные в фундаментальных монографиях, часто кажутся отвлеченными и мало применимыми в работе. Но я считаю, что любой ищущий, творчески нацеленный педагог имеет возможность познакомиться с интересующими его деталями самостоятельно, используя для этого специальную литературу.



Как известно, дисциплина общее фортепиано является дополнительным предметом в учебном плане музыкальных колледжей и колледжей искусств. Прохождение общего курса фортепианной игры, безусловно, должно содействовать поднятию общей музыкальной культуры обучающегося. Для дальнейшего, более полного раскрытия темы статьи хотелось бы несколько слов сказать о правильном подборе исполнительского репертуара в классе общего фортепиано. Репертуар должен охватывать произведения всех стилей и эпох, и способствовать интенсивному музыкальному и техническому развитию, но, вместе с тем, должен быть доступен студенту.

В настоящее время существуют программные требования, определяющие содержание учебного репертуара по годам обучения. За педагогом остаётся право подбирать конкретные произведения с учётом индивидуальности учащегося, постепенно повышая степень трудности. Правильно составленный репертуар развивает музыкальное мышление учащегося, побуждает его к творческим поискам, развивает самостоятельность. Ознакомление учащегося с музыкой разных времен и стилей, выбор произведений в соответствии с поставленными педагогическими целями и задачами, индивидуальная направленность репертуара, умение подобрать для каждого ученика именно то музыкальное произведение, которое разовьет и продвинет его способности, - вот главные задачи педагога - музыканта при выборе репертуара.

Нельзя забывать, что учащиеся отделения «Традиционное пение» – это далеко не пианисты «в чистом виде», и чаще всего поступают в колледж без музыкальной подготовки. Такой предмет, как фортепиано, помогает им в освоении их основной специальности. Поэтому, желательно таким учащимся давать репертуар, перекликающийся с их основной специальностью. Для этого в наше время есть огромное разнообразие сборников, в которых представлены как классические, так и народные, и современные образцы хоровой и вокальной музыки в доступном изложении.

Существуют различные педагогические направления и школы. Какая из них предпочтительней – сказать невозможно: о школах, о приемах, о методах ведется множество дискуссий. К сожалению, педагогические системы многих выдающихся педагогов, их богатейший опыт, их творческие открытия так и остаются неосвещенными. А ведь их деятельность, их творческий опыт могли бы стать важным подспорьем для молодых поколений музыкантов.

Справедливости ради стоит сказать, что педагогам для работы со студентами без начальной музыкальной подготовки трудно жаловаться на отсутствие педагогического материала. В своей работе я использую «Школу игры на фортепиано» А. Николаева, сборник «Первая встреча с музыкой» А. Артоболевской. В них представлен высокохудожественный учебный материал, но пьес для начального периода обучения, по моему мнению, представлено мало, и переход от простых произведений к более сложным происходит слишком резко.



В 2016 году в Казахстане вышла в свет «Школа игры на фортепиано» Бегимбетовой Д.Ж. и Мухитовой А.К. И с этого времени данная «Школа» стала основным руководством для моей работы с учащимися отделения «Традиционное пение». «Школа» для начинающих обучаться игре на фортепиано принадлежит известным в Казахстане педагогам-методистам Бегимбетовой Дине Жунусовне и Мухитовой Алуаш Кубышевне. Авторы создали первую казахстанскую школу игры на фортепиано, восполнив тем самым огромный пробел, существующий до сих пор в области музыкальной литературы для курса общего фортепиано.

«Школа игры на фортепиано» предназначена для обучающихся начальных классов детских музыкальных школ, а также для студентов средних и высших учебных заведений различных специальностей, не имеющих музыкальной подготовки. Главная цель «Школы» определяется авторами следующим образом: привить учащимся любовь к музыке, научить их понимать содержание музыкальных произведений, развить творческие навыки, в частности – чтение с листа на современном материале, познакомить с новыми, еще неизданными сочинениями. Это первый труд в нашей стране подобного рода, и его появление вызвано большой потребностью в создании педагогической музыкальной литературы, особенно для начинающих. Уникальность этой «Школы» в том, что она составлена на двух языках – русском и казахском. Следует отметить, что в отличие от многих других учебных предметов в музыкальных учебных заведениях общее фортепиано не оснащено в достаточной степени методической литературой. «Школа» же Бегимбетовой и Мухитовой снабжена методическими рекомендациями к каждому из шести разделов, а также пояснениями, касающимися освоению нотной грамоты. Особенно ценно, что все теоретические обоснования и практические рекомендации в данной «Школе» даны на казахском языке. Кроме того, она отличается логичностью и постепенностью в подборе музыкального материала. В ней нет отвлеченных теоретических положений, не вытекающих из практики. Пьесы даны в определенной последовательности – с учетом постановки рук, приобретения начальных пианистических навыков и усвоения нотной грамоты. Материал, который авторы дают в своей «Школе», тщательно ими отработан, и, на мой взгляд, удачно выполняет все педагогические задачи в работе с начинающими. В нем тщательно выверены нужные исполнительские приемы.

Традиционная музыка казахского народа – богатейшая сокровищница духовного наследия. Выдержавшая испытания веками, воплотившая в себе всю творческую одаренность и мудрость народа, в третьем тысячелетии она приобрела особую историческую значимость, особую ценность – и художественную и культурную. В последние десятилетия пришло понимание бесспорной ценности традиционной музыки, ее самобытности и эстетики. Казахский музыкальный фольклор отличается удивительным разнообразием. Он включает в себя искусные имитации голосов домашних животных, зверей и птиц, звуков окружающей природы и развитую ин-



струментальную музыку. Существуют песни разных жанров, богато представлен и музыкальный инструментарий.

Изучение казахского народного музыкального творчества содействует воспитанию любви к родине, к своему народу, помогает развивать музыкальные вкусы. Неисчерпаемые сокровища казахского традиционного песенного искусства стали для Бегимбетовой Д.Ж. и Мухитовой А.К. плодотворным основанием для создания богатого и разнообразного учебного фортепианного репертуара для начинающих. В данной «Школе игры на фортепиано» много пьес, написанных на основе казахских народных мелодий. И то, что учащиеся будут исполнять музыку, которая у них уже на слуху, несомненно будет побуждать их как можно лучше выполнять свои первые музыкальные обязанности. Считаю, что как никогда актуальны сегодня предложения авторов «Школы» о направленности учебного процесса в классе общего фортепиано на запросы практики, установка на специфические, связанные со специальностью обучающегося отделения традиционного пения, репертуар и формы работы.

У многих произведений, представленных в «Школе», есть текст в стихотворной форме, а также слова известных казахских народных песен, и это, несомненно, делает игру обучающихся более осмысленной, появляются нужные штрихи и звуковое разнообразие. Это также повышает у обучающихся интерес к пьесе и делает музыку более выразительной, так как интонация слов переносится в музыкальную интонацию, помогает услышать фразировку и найти нужное прикосновение к инструменту. Такие произведения раскрывают фантазию учащегося, помогая активно включаться в процесс работы и затем с удовольствием исполнять произведения на концертах.

Стремление авторов к тематическому и жанровому разнообразию в подборе репертуара отразилось во включении в «Школу» малоизвестных сочинений западно-европейских, русских, советских композиторов. Кроме того, в нее вошли новые сочинения известных казахстанских композиторов, написанных специально для этого сборника. Такие, как «Қуыршақтың жаңа көйлегі» Б.Қыдырбек, «Ақ бота», «Жаңбыр» Г.Узенбаевой.

Учащимся очень нравится исполнять джазовую музыку. Это развивает чувство ритма и координацию движений, дает штриховое разнообразие, активизирует слух. Поэтому авторами были включены в «Школу» джазовые пьесы, и пьесы, написанные в стиле эстрадной музыки таких современных авторов, как М.Шмитц, Э.Градески, Р.Питерсен, В.Лессор, Н.Мордасов, С.Джоплин.

С самого первого занятия учащийся вовлекается в активное музицирование, играет простые пьесы, объем которых не выходит за рамки восьми тактов, но уже имеющие художественное значение.

Я считаю, что одним из основных составляющих успеха «Школы» является то, что авторы сами являются замечательными, опытными педагогами по фортепиано, и



не просто педагогами, а педагогами-методистами. Действительно, исполнительскую аппликацию, приемы игры сможет подсказать только опытный педагог-пианист. Вот почему все произведения, включенные в «Школу», «пианистически удобны» для начинающих музыкантов, и все они помогают решить основные задачи в обучении: педагогические, воспитательные, инструктивные. После издания «Школы» «За добросовестный труд и особый вклад в развитие системы образования и культуры Казахстана и подготовку профессиональных специалистов в искусстве» Дина Жунусовна Бегимбетова Ассоциацией ВУЗов Республики Казахстан награждена золотой медалью им. А.Байтурсынова. В настоящее время профессор Бегимбетова Дина Жунусовна преподаёт фортепиано в Казахской национальной академии искусств имени Т.Жургенова, а также ведёт курс «Методика обучения игре на фортепиано» в РГУ «Республиканская средняя специализированная музыкальная школа-интернат для одаренных детей им. К. Байсеитовой».

Профессор Бегимбетова Дина Жунусовна - выпускница музыкально-педагогического института им.Гнесиных в Москве; с отличием окончила ассистентуру-стажировку у профессора Коган Е.Б. в КНК им.Курмангазы, в которой проработала на кафедре специального фортепиано 37 лет. Бегимбетова Д.Ж. является доцентом ВАК, г.Москва. С 1983 по 1991 годы она заведовала кафедрой «Методика и педагогика», в течение многих лет была директором музыкальной студии консерватории. Дина Жунусовна опубликовала более 20-ти научно-методических работ, среди которых «Хрестоматия по методике обучения игре на фортепиано». Бегимбетова Д.Ж. внесла большой вклад в развитие и совершенствование фортепианного искусства и художественного образования в Казахстане. Так, за время ее работы в должности начальника Главного управления науки и учебных заведений, советника Министра культуры Республики Казахстан непосредственно по ее руководством в Алматы были открыты Высшая школа хореографии, Академия искусств, Республиканский эстрадно-цирковой колледж им.Елебекова (на базе эстрадно-цирковой студии). Ее многолетняя плодотворная педагогическая деятельность была отмечена Почетными грамотами Министерства образования РК, Почетными грамотами, дипломами консерватории. За плодотворный труд в написании учебников нового поколения, отвечающих современным стандартам образования Бегимбетова Д.Ж. награждена Ассоциацией вузов Республики Казахстан бронзовой и серебряной медалями имени Ахмета Байтурсынова. После выхода «Школы игры на фортепиано» «За добросовестный труд и особый вклад в развитие системы образования и культуры Жунусовна преподаёт фортепиано в Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова, а также ведёт курс «Методики обучения игре на фортепиано» РГУ «Республиканская средняя специализированная музыкальная школа-интернат для одаренных детей им.К.Байсеитовой» Министерства культуры и спорта РК. Будучи сама студенткой Бегимбетовой Д.Ж., преподававшей нам в то время в консервато-



рии педагогическую практику, я не понаслышке знаю, как Дина Жунусовна искусно владеет словом, артистично ведет занятия, умеет увлечь и ребенка, и взрослого, и это ее умение, пожалуй, один из самых главных факторов ее успеха как педагога-методиста. И данная «Школа» не сможет вместить в себя все разнообразие педагогического метода Бегимбетовой Д.Ж.

Одним из авторов «Школы» является Мухитова Алуа Кубышевна – доцент КНК имени Курмангазы, кандидат искусствоведения, с отличием окончила консерваторию, а в 1981 году – аспирантуру в классе профессора Коган Е.Б. Мухитова А.К. является автором 30-ти публикаций по вопросам фортепианного искусства, среди наиболее значимый – «Фортепиано әліппесі» («Фортепианная азбука») на казахском языке для музыкальных школ Казахстана. Мухитова А.К. награждена грамотами Министерства культуры РК как «Лучший концертмейстер», Почетными грамотами Министерства образования и науки Республики Казахстан.

Я уже говорила о том, что преподаватель при выборе репертуара должен уметь отобрать из огромного количества произведений лучшие образцы, на которых можно воспитать музыкальную культуру, профессионализм, творческую заинтересованность конкретного учащегося. Многие преподаватели, к сожалению, используют очень ограниченный репертуарный список произведений. Понятно, что основа всего - классическая музыка, это бесспорно. Но, вместе с тем, огромен и разнообразен поток современной музыки, включающий и новые яркие программные произведения, и облегченные переложения, и любимые мелодии из кинофильмов. Но в то же время репертуар учащегося должен отвечать всем программным требованиям. Таким образом, часто возникают противоречия между общепринятым набором педагогического репертуара и повседневными музыкальными интересами современного учащегося. И в таких условиях педагог должен проявлять гибкость и постоянно находиться в творческом поиске. Ведь, чтобы программа пришлась учащемуся по душе, надо обязательно учитывать его желания. Опыт работы со студентами в классе общего фортепиано позволяет мне сказать, что всем этим требованиям в полной мере отвечает «Школа игры на фортепиано» Бегимбетовой Д.Ж и Мухитовой А.К.

При создании «Школы» авторы руководствовались принципом постепенности: от простого – к сложному. В работе с начинающими это один из важнейших принципов. Также важно развитие музыкального слуха, организация игрового аппарата. На основе небольших пьес, расположенных в первом разделе «Школы» я добиваюсь у учащегося свободы и гибкости кисти; постепенно оттачиваю различные приемы игры: нон легато, легато, портаменто, стаккато; технику гамм, игры двойными нотами, исполнение трезвучий.

Самые первые пьесы сборника «Сұршақыз», «Қарағым-ай», «Сәулем-ай», «Ақ сиса» помогают учащемуся ориентироваться на клавиатуре. Я считаю важным мо-



ментом то, что в исполнение включены сразу две руки. Это помогает в дальнейшем при игре более сложных произведений.

После прохождения первых песенок на legato и упражнений для исполнения staccato я включаю в занятия более сложные пьесы: «Танцующие синкопы», «Япурай», «Танец», «Плясовая». Здесь есть возможность не только оттачивать штриховые сложности, но и отрабатывать полифоническую технику и навык планировки фактуры. Мне очень импонирует, что авторы включили в сборник пьесы разных жанровых направлений.

В своей практике я предоставляю возможность учащимся сыграть пьесы циклично, в сочетании «грустно – весело». Подобный вариант помогает в полной мере раскрыть художественную сторону сочинений. Приходит осознание того, что в каждой пьесе должна быть своя подача звука, прикосновение. Для осуществления этой задачи в «Школе» представлен соответствующий репертуар. С большим интересом и удовольствием студенты отделения «Традиционное пение» исполняют ансамбли, созданные на основе обработок казахских народных песен, таких, как «Майра», «Маусымжан», «Көкек». Замечательно, когда интересная музыка может исполняться уже на начальном этапе освоения инструмента.

Работа по «Школе игры на фортепиано» Бегимбетовой и Мухитовой дает мне большой простор в выборе удобного учебного материала в процессе музыкального развития учащихся отделения «Традиционное пение» с разной степенью одарённости.

Использованная литература:

1. Л.А.Баренбойм. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. - Л., 1969.
2. Н.И.Кошаровская. Некоторые аспекты педагогики, методики и психологии в деятельности преподавателя детской музыкальной школы. Ф.: Издательство «Мектеп», 1989.
3. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. М., «Советский композитор», 1986.
4. Юрова Т.В. Фортепианные произведения современных отечественных композиторов в педагогическом репертуаре. – М.: Музыка, 2010.
5. Харьковский А. Интервью с продолжением... Жаннэта Металлиди. Фортепианные сборники и циклы для детей и юношества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: compozitor.spb.ru



ПРОБЛЕМА КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Бестембекова Айдана

П. Чайковский атындағы Алматы музыкалық колледжі

Алматы қаласы

Аннотация: В условия глобализованного мира, вопрос сохранения и развития традиционной культуры является весьма актуальной. Как известно, казахская традиционная музыка существовала и передавалась из уст в уста. С приходом советской власти пришла западная система музыкального образования - нотная письменность. Благодаря этому появилась возможность зафиксировать собравшийся фольклор из этнографических экспедиций. Однако, это способствовало тому, что стала исчезать устная традиция, а вместе с ней и импровизационность. Отсутствие последнего приводит к упадку особой творческой заряженности, чуткого тонкого музыкального слуха и большой музыкальной памяти, которым владели музыканты перенимавшие кюи с одного проигрывания. В данной статье описывается проблема современного музыкального образования народных исполнителей и пути ее решения. Рассматривается причина возникновения этого вопроса и влияния на социальную жизнь.

Ключевые слова: Устная традиция, типовые культуры, импровизация, этносольфеджио, исполнитель, композитор, музыкальное образование.

Түйіндеме: Жаһандану заманында дәстүрлі мәдениетті сақтау және дамыту мәселесі өте өзекті. Өздеріңіз білетіндей, қазақтың дәстүрлі музыкасы ауыздан-ауызға жеткен. Кеңес өкіметінің келуімен, біздің аймаққа еуропалық батыс музыкалық білім беру жүйесі, яғни нота жазуы пайда болды. Соның арқасында этнографиялық экспедициялардан жиналған фольклорды жазып алуға мүмкіндік туды. Алайда бұл ауызша дәстүрдің, онымен бірге импровизацияның жойыла бастауына ықпал етті. Соңғысының болмауы, бұл күйлерді бір ойнағаннан қабылдаған музыканттардың ерекше шығармашылық жігері, аса мұхият музыкалық есту қабілетімен керемет музыкалық жадының төмендеуіне әкеледі. Мақалада халық орындаушыларының қазіргі музыкалық тәрбиесінің мәселесі мен шешу жолдары қарастырылған. Олардың пайда болу себебі мен қоғамдық өмірге әсері қарастырыла.

Кілттік сөздер: Ауызша дәстүр, типтік мәдениеттер, импровизация, этносольфеджио, орындаушы, композитор, музыкалық білім.



Abstract: *In a globalized world, the issue of preserving and developing traditional culture is very relevant. As you know, Kazakh traditional music existed and was passed from mouth to mouth. With the advent of Soviet power, the western system of musical education came into being - musical notation. Thanks to this, it became possible to record the collected folklore from ethnographic expeditions. However, this contributed to the fact that oral tradition began to disappear, and with it improvisation. The absence of the latter leads to the decline of a special creative charge, a sensitive subtle musical ear and a great musical memory, which were possessed by musicians who adopted kuis from one play. The article describes the problem and ways of solving the modern musical education of folk performers. The reason for their occurrence and impact on social life is considered.*

Key words: *Oral tradition, typical cultures, improvisation, ethnosfeggio, performer, composer, music education.*

Каждая музыкальная культура имеет тесную связь с социальной структурой общины. Все древние цивилизации, Древняя Греция, Древний Рим, Древний Египет и другие владели классом рабов. Рабовладельческая культура в России просуществовала вплоть до 1861 года, разрешилась с установления реформы об отмене крепостного права. В капиталистическом строе тоже самое, рабская система. Вспомним забастовки рабочих выступивших за уменьшение часов трудового дня.

В кочевой же культуре рабства не было. Не было даже тюрем. Самым жестоким наказанием за злодеяние считалось изгнание из племени. В связи с постоянными передвижениями и сменой локации, одиночество в степи означало явную смерть. Каждый кочевник знал, что в суровых погодных условиях в дикой природе выжить одному невозможно, поэтому преступность здесь была низкая и необходимости в содержании зинданов особо не было.

Вернемся к европейской культуре. Рассмотрим ее музыкальное образование. Это схема композитор – исполнитель. У основания стоит композитор, а исполнитель – это в нашем понимании хор, оркестр, коллективы которые исполняют произведение написанное композитором. В данном случае последнее можно рассматривать как массу. Если композитор – это создатель, творец сочинения, то исполнитель – масса - рабы исполняемые написанное произведение. Сюда же относятся и кардебалет - это артисты балета, исполняющие массовые танцевальные номера.

На сегодняшний день, современное музыкальное образование направлено в основном на выпуск музыкантов оркестрантов, условно «солистов» хора, т.е. членов музыкальных коллективов. Ведь солистами удастся стать далеко не каждому.

Что же касается музыкального образования в казахской культуре, то композитор, это и есть исполнитель. У казахов были только солисты. Коллективных исполнений не было. Если и упоминаются в разных источниках совместное исполнение, например А.Жубанов пишет, что Даулеткерей вечерами играл на домбре вместе с



сыновьями, то только поочередно, имеется в виду жанр тартыс – состязание двух исполнителей.

Как известно вся казахская традиционная музыкальная культура была устная. Из поколения в поколение многотысячный фольклор передавался без нотной записи. Какой памятью нужно было обладать, чтобы с одного разу охватить структуру всего кюя или мотив и текст всей песни. Конечно же импровизация позволялась. Отсюда и многовариантность некоторых кюев. Например во многих кюях мы встречаем нотацию разных исполнителей одного и того же кюя. То есть до письменной традиции, кюйши свободно импровизировали, добавляли свои трактовки в известные произведения. А мы, современные музыканты, исполняем лишь точные нотированные кюи с «выписанными каденциями» последних исполнителей кюйши передавших нам устным путем. Можно сказать, что импровизация на этом закончена.

В жанре оркестра, который предполагает коллективное исполнение, импровизация недопустима. Каждый музыкант обязан исполнять свою партию точно по нотам. Таким образом нотное исполнение убивает импровизацию. Что же такое импровизация и что она дает?

Импровизации – это спонтанное, сиюминутное, индивидуальное воплощение авторского произведения в зависимости от сегодняшнего, сиюминутного состояния исполнителя.

Многие современные психологи используют метод импровизации как способ творческого потенциала у детей. Как говорит создатель школы импровизации Елена Кантиль: «с помощью импровизации можно вернуть себе ощущение «свежести» в жизни. Перестать застревать в старых схемах и наполнить свою жизнь осознанностью». Также доказано, что благодаря импровизации вырабатывается такое важное человеческое качество как решительность. [1,3]

Казахская музыкальная культура, традиционный способ ее передачи основан на импровизации. То есть из покон веков, устная форма передачи с варианностью способствовало не только сохранению музыкального наследия, но и раскрывало человека с точки зрения осознанности, психологического раскрепощения.

К большому сожалению, как уже было сказано выше, жанр оркестра, к чему стремятся большинство выпускников музыкантов, убивает импровизацию.

Интересно, почему только устное творчество приветствовалось в казахской культуре?

Кочевой образ жизни, который издревле вел казахский народ, является основополагающей для антологии культуры. Для кочевника самым важным была связь с природой. Открытость пространства – степной ландшафт, постоянные передвижения - смена локации, необходимость предсказания погоды, предугадывание урожайности, все это способствовало формированию народности с глубокими знаниями космоса. [2, 35]. Для кочевника главным приоритетом в быту было многофункцио-



нальность вещей. Это юрта, сделанная из материала дерева и войлока, деревянная посуда, небольшие по размеру музыкальные инструменты и т.д. То есть важно было унести с собой больше полезного, и меньше представляемого материально. Также и с фольклором, музыкальной культурой. Устное творчество не требовало письменности, всю поэзию, терме, жыр, дастан, ертегі, кюи, песни удобно было хранить в голове. (Древние турки, предшественники казахов, владели письмом. О чем свидетельствуют бал балы с руническими надписями многие другие наследия. Опять же, был ли смысл нести с собой каменные надписи? Ведь легче все держать в уме).

Известный музыковед, доктор искусствоведения А.Мухамбетова пишет: «генезис типов профессиональных деятелей традиционной музыкально-поэтической культуры казахов, неразрывно связан с половозрастной стратификацией общества. В творчестве и жизнедеятельности салов/сере, акынов, жырау прослеживается органическая связь с конкретным возрастным кланом, соответственно, с определённым родом творчества». Из данного исследования видно, что «генезис типов традиционной инструментальной музыки, кюйши в культуре отливались по той же возрастной матрице, что и типы певцов. Они, собственно, явились более поздней разновидностью общей, издревле идущей типологии. И среди них есть те же типы баксы, сал/сере, акыны и жырау». [3, 15].

Таким образом, типология казахской музыкальной культуры, которая формировалась в условиях кочевого строя, является устной, предполагает импровизационность и ориентировано только на солиста. Композитор, он и есть исполнитель.

С приходом советской власти на территорию современного Казахстана, пришла и нотная письменность. Благодаря этой традиции до наших дней дошли 1000 казахских песен и 500 кюев записанные А.Затаевичем. И многие другие замечательные события происходили и продолжают по сей день.

Конечно же, истинно талантливые национальные композиторы, такие как например Мукан Тулебаев, Газиза Жубанова, осмыслив совершенно разные музыкальные традиции, сумели создать в европейских жанрах произведения действительно казахские, с точки зрения интонации, структуры казахского музыкального языка, Картины Мира. Однако, не все могут быть такими мастерами.

На сегодняшний день, в связи с глобализацией, остро стоит вопрос о сохранении и развитии казахской музыкальной традиций. Как было написано выше, устная передача и импровизационность основные формы традиционного музыкального образования. Для сохранения корневых сущностных явлений казахской музыки необходимо внести эти формы обучения в классы казахских народных инструментов.

Как говорит А.Мухамбетова: «Очень противоречива та ситуация, когда народники, исполняя по специальности музыку одной интонационной системы (казахской), в теории постигают структуру другой системы (европейской). То есть это все равно что, говорить на японском, а изучать грамматику английского». Домбрист и



музыковед Бакдаулет Аманов, осознав эту проблему еще в 1974 году, создал экспериментальную работу по теоретическому курсу для народников. Которая официально в виде программы вышла в 1991 году. Это предмет «Этносольфеджио». [4, 23]. Основным принципом которого направлен на развитие импровизационности. Особой популярностью изучения казахской инструментальной музыки без нот, в том числе и предмета этносольфеджио, пользуется школа Абдулхамита Раимбергенова, которая готовит свободных, творческих заряженных музыкантов. В числе их выпускников всем известный этно-фольклорный ансамбль «Туран», объездивший пол мира и покоривший Европу своим номадическим стилем, тюркским содержанием.

Со времен обретения независимости Республики тема «Этносольфеджио» стала центральной в работах у таких исследователей как С.Раимбергенова, Г.Омарова, Г.Альпеисова, Байбек, С.Утегалиева, М.Попилова.

Особенно успешно программа по этому предмету продвинулась в столице Казахстана г. Нур-Султан. Масштаб «Этносольфеджио» охватил разные уровни музыкального образования. Дети музыкальных школ сочиняют «қара өлең», импровизируют кюи и т.д. Что хотелось бы видеть и в южной столице в г.Алматы, где данный предмет проводится только для теоретиков. А народные исполнители проходят только классическое сольфеджио. Скоро исполнится 50 лет тому, как было разработано «этносольфеджио», однако сами же народные исполнители пренебрегают изучением кюев без нот, считая это уходом в средневековье. Благодаря письменной традиции многие студенты домбристы разучились перенимать кюи из уста в уста, не могут импровизировать. В итоге не помнят текст выученного произведения уже через какое то время.

Конечно же нотная грамота необходима, так как это позволяет запечатлеть кюи, познакомиться с другими европейскими жанрами и произведениями. Как например, традиционная музыка проявилась в 3 симфонии Г.Жубановой, виолончельном концерте, также в творчестве композиторов последнего поколения особенно слышится казахский музыкальный язык, это произведения Б.Аманжолы, Б.Дальденбая, А.Мамбетова, Е.Умирова и многих других [5].

Таким образом, для сохранения кодовых основ казахской музыки требуется переосмысление музыкального образования народных исполнителей, особенно домбристов. Помимо этносольфеджио и трансляции изучаемого произведения без нот, для более глубокого и содержательного раскрытия кюев рекомендуется ввести предметы по «Казахской литературе», «Казахской поэзии», «Восточной поэзии». Только в таком случае мы сможем истинно сохранить корневые сущностные явления в казахской музыке.

Список литературы:

1. Кантиль Е. Школа импровизации. Видео блоги.



2. Мухамбетова А. Традиционная музыкальная культура казахов в социальном контексте XX века // Б.Аманов, А.Мухамбетова. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. - С. 35

3. Мухамбетова А. Онтогенез и филогенез профессионалов традиционной казахской культуры. // Журнал «Айт». – 2007. – № 4 (9). – С.16-23.

4. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. - Алма-Ата: Өнер, 1985. 152 с.

5. Аманжол Б. Пространственные структуры казахской музыки и их отражение в творчестве композиторов 20 века: Диссертация ... на соискание учен. степ. канд. иск., 2010

DEVELOPMENT OF EMOTIONAL INTELLIGENCE BASED ON THE MATERIAL OF THE «CHILDREN'S ALBUM» BY A.V. ZATAEVICH: ON THE ISSUE OF INTERDISCIPLINARY INTERACTION

*Anton Somov
Master of Arts, musicologist*

Аннотация: Данная статья посвящена важному вопросу как в музыкальной педагогике, так и в исполнительском искусстве – развитию эмоционального интеллекта. На сегодняшний день – это ведущий и составляющий компонент для формирования личностного роста музыканта, усовершенствования его профессиональных качеств, связанных с рефлексией и психологией восприятия музыкального материала. По мнению автора, именно музыка, как один из видов искусства, способна максимально естественно и органично повысить уровень эмоционального интеллекта.

В качестве основного практического материала для работы с обучающимися исполнителями, был выбран «Детский альбом» А.В. Затаевича. Данный сборник основан на разных фольклорных песнях. Как отмечает автор статьи, именно такой материал необходим для начальной работы с учениками, так как народная музыка включает в себя максимально «чистые» эмоции, которые естественным образом переходят от одной к другой, не наслаиваясь друг на друга, в отличие от классической, западноевропейской традиции.

Стоит отметить, что данное исследование направлено на междисциплинарное взаимодействие, которое включает в себя знания из области психологии, музыковедения, и исполнительского искусства. В связи с этим автором были использованы следующие методы исследования: основные теоретические (индукция, аксиоматический, синтез), эмпирический (эксперимент и наблюдение) и др. Такой



подход, по мнению автора статьи, может стать одним из ведущих в современной педагогике, направленные на всестороннее развитие музыканта.

Ключевые слова: эмоциональный интеллект, психология музыкального восприятия, музыка и психология, исполнительское искусство, А.В. Затаевич.

Introduction

Music is the most beautiful and truly limitless area of human culture. A whole ocean of life events, lofty dreams and noble aspirations is enclosed in the creations of the musical world. Its values accumulated over many centuries by generations of people are extremely diverse. Everyone brings his own contribution to this common cause.

Alexander Viktorovich Zatajevich is a Russian, Soviet ethnomusicologist, composer, People's Artist of the Kazakh SSR who has played an important role in the development and promotion of Kazakh folk and professional creativity. As it is known, his activity was directly related to the collection, recording and systematization of Kazakh folk music. As a result of this the collections of «1000 songs of the Kazakh people», «500 Kazakh kuys and songs» have become one of the main works in a number of published, representing today an anthology of Kazakh musical folklore. It is also important to note that A.V. Zatajevich is one of the founders of the Kazakh professional piano music. The collections «Kazakh songs in the form of miniatures for piano» (1925-1928), «Songs of Kazakhstan», «Children's Album», etc. published by him, include, as you can see from the titles, song samples that are implemented through an academic instrument – piano.

Within the framework of this article, the piano collection of the second edition of «Children's Album»⁶ served as the material for research which was released 32 years after the death of A.V. Zatajevich in 1968 by the publishing house «Mektep» (Alma-Ata) edited by N. Mendygaliyev. It included sixteen pieces based on the folklore of such peoples as Kazakh, Mongolian, Uighur, Yakut, Uzbek, Kalmyk, Buryat, Udmurt, Dungan, Tatar, Korean, Turkmen, Bashkir, Karakalpak. Most of the represented peoples belong to the Turkic language group. However, the mentioned Korean people may cause some doubt, which is included in the collection of children's pieces. Since the task of the ethnographer is to collect national songs of the oral tradition of different peoples, perhaps this is due to the deportation of the Korean diaspora to Almaty held more than 80 years ago.

The pieces are presented in a processed version for piano. Thanks to the professional arrangement, they fully reflect the cultural affiliation of a particular people with the help of intonation and modes bases, pitch organization, rhythm, tempo and other means of musical expression. The miniatures do not exceed the period in form, and from the point of view of performing are quite simple. As the collection is intended for children, there is often an octave duplication of the melody, a simple accompaniment in the left

⁶ This collection was published twice: the first time in 1958, the second – in 1968.



hand, nuances not exceeding f, there are practically no internal thematic contrasts. The pieces are diverse: calm, moderate, lively and fast.

The main purpose of this article is to consider the miniatures of this collection as a means for the development of emotional intelligence in children from 5 years old. This is the relevance of the study, since today, due to the large-scale IT support of any human activity, a large information flow, the child has some difficulties in understanding and describing his emotional state, i.e., what emotions he has in a particular life situation, and how to determine them from people around him. In addition, the concepts that indicate what emotions are and what feelings are to us has practically blurred.

At this stage of the study, the following tasks were set:

- to highlight the already existing interpretations of the concept of «intelligence» in psychology;
- to formulate the main features of emotional intelligence;
- to identify the basic emotions underlying feelings;
- to formulate criteria for working with a child for the development of emotional intelligence, based on piano miniatures from the «Children's Album» by A.V. Zataevich;
- to identify the means of musical expression on the example of the first three of the pieces of the «Children's Album» by A.V. Zataevich, corresponding to the designated emotions;
- to describe the process and work options that can be used in the framework of education in the future, general and additional music education in the lessons of «Music» in kindergartens or primary classes, in self-knowledge lessons and in individual work with a child.
- to describe the process and work options that can be used in the future in the framework of enlightenment, general and additional music education in the lessons of «Music» in kindergartens or primary classes, in self-knowledge lessons and in individual work with a child.

When starting to analyze piano miniatures, it is necessary to provide information about what is considered «intelligence» in psychology, who studied this issue, what types of it exist, their goals and significance. Then, having already a general idea, consider the development of emotional intelligence, which occupies a special place in working with children, using the example of some pieces from the «Children's Album» by A.V. Zataevich. In the future, based on the same material, a description on the development of cognitive, social and other types of intelligence is planned.

Intelligence

Nowadays, the concept of «intelligence» includes all possible human abilities associated with any kind of activity. It is particularly common to measure the level of



intelligence using various tests, for example, IQ, as well as through communication with specialists based on certain criteria. After that, an assessment is given whether the level of intelligence is high enough or not. Nevertheless, thanks to the many researchers who stood at the origins of the formation and their followers in psychology, there is an opportunity not only to expand their understanding of this concept, but also to find out what types of intelligences exist, what are the characteristics of each of them and why it is necessary to develop them.

The very concept of «intelligence» is interpreted quite heterogeneously, but in general, researchers note that these are individual characteristics related to the cognitive sphere, and above all – to thinking, memory, perception, and attention. This «implies a certain level of development of a person's mental activity, which provides an opportunity to acquire new knowledge and use it effectively in the course of life» [1, 245-246], which generally affects the ability to carry out the process of cognition and to effectively solve problems, in particular, to master a new range of life tasks.

Within the framework of the article, the position of G. Gardner is important, who argued that intelligence is «the ability to solve problems or create products due to specific cultural characteristics or social environment. Intelligence is not a «thing», not a device located in the head, but a potential, the presence of which allows an individual to use forms of thinking adequate to specific types of context» [2, 22]. Some people are distinguished by a special mindset, which is called talent. Gardner proposed the following types of intelligences such as verbal, musical, logical-mathematical, spatial, bodily kinesthetic intrapersonal, interpersonal. The proposed types are directly related to the future sphere of human activity, which his intellect is located to in order to achieve its maximum development.

Thus, intelligence as a thinking ability, a mental principle can manifest itself not only in a person's specific activity, but also in the formation of his mental development, that is, in the development of such types of intelligence such as mental, emotional, social, spiritual, logical, intuitive, abstract, etc. That is, intelligence indicates to what extent a person owns his communicative characteristics with himself and the world around him.

In order to develop these types of intelligence, it is necessary to choose the right «tool». Music serves as a tool with regard to the peculiarities of the development of emotional intelligence. There are several reasons for this: when listening to music, the right hemisphere of the brain is activated, causing certain chemical reactions in the body, thereby triggering the limbic system. Its peculiarity lies in the fact that it is responsible for emotional development. Emotions are, in essence, a dialogue between the brain and the body. The brain detects a significant stimulus and sends information to the body so that it can respond to these stimuli appropriately. The last step is that the changes in our body are recognized, and, as a result, a person admits his own emotions.



As a result, when listening to a piece of music, a person experiences the corresponding feelings and emotions, thus activating the sympathetic and parasympathetic divisions of the nervous system⁷.

In the presented scheme, the division into positive (joy, love, happiness) and negative (fear, anger, sadness) emotions is recorded. Besides, there are so-called composite emotions, which include both positive and negative: schadenfreude (anger + joy), interest (fear + joy). The manifestation of any emotion depends on the situation in which the person is. However, it is important to teach the child to turn negative emotions into positive ones, that is, to switch the sympathetic system to the parasympathetic one. For example, if he experiences fear (being in a state of stress), then it must be translated into interest or anger, then into joy, and then into love and happiness (into a state of calm and recovery). To help this process, which is quite difficult even for an adult, Romanenko-Bavokova N.A. developed the author's cognitive maps⁸ «Emotions», which include the eight emotions mentioned above, each of which contains twenty-four feelings. Working with these cards allows you to more accurately formulate the feelings that the child has experienced and determine what emotion is behind it.

Table №1 Description of the main emotions according to Romanenko-Vazova N.A.

№	Emotion	Description
1	Fear	Reports unsatisfied needs, dangers or threats, pushes to commit actions
2	Anger	Encourages self-defense and attacking actions to meet their needs
3	Sadness	Indicates the completion of something or the loss of someone or something
4	Interest	Designation of something new, what you want to open up and what you want to know
5	Schadenfreude	Indicates the achievement of a result or the satisfaction of their needs at the expense of other people's resources and causing damage to someone
6	Joy	Indicates that the result is the same as the goal, helps to accept the new
7	Love	A sense of belonging to the world that indicates a desire to open up and share your condition
8	Happiness	Evaluates the present state as desired

⁷ Sympathetic includes all negative emotions and components, as well as joy. To the parasympathetic – love and happiness. The main feature and difference is that the sympathetic system mobilizes the body's forces in emergency and stressful situations, increases the waste of energy resources; the parasympathetic system promotes recovery and accumulation of energy resources for further work.

⁸ In psychology, metaphorical and abstract cards can also be used for work, but cognitive cards contain a specific explanation without an associative series.



Thus, the presented description of basic emotions will allow to a person (child) more accurately understand what he is feeling now. The initial acquaintance with them is already the first step to the development of emotional intelligence.

The collection «Children's Album» by A.V. Zataevich includes diverse pieces. First of all this is noticeable from the fact that the author in some cases does not set the tempo, but gives an indication in what kind of character the piece should sound, which fully reflects the emotional basis of the compositions. For example, the Kazakh piece No. 1 «Saryarka» (widely), №. 2 «Paradise» (measured, bright), No. 7 «Basaga hushe haldamda ygo» (slowly, sadly), No. 11 «Raspberry» (easily, playfully), etc. These instructions can act as a small hint for the child.

The main criterion that allows you to use the material of compositions for the development of emotional intelligence is the simplicity and accessibility of its content, which is designed for performance by children, since the pieces have a fairly clear artistic content. «Children's album» by A.V. Zataevich will allow to interest the child not only in the ease of performance, but getting acquainted with the music of other peoples - to activate imaginative thinking, which will unwittingly involve him in the emotional atmosphere of any piece from the collection.

Table No2 General structure of the collection

№	Name	Pace	People
1.	Saryarka	Widely	Kazakh
2.	Paradise-paradise	Measured, bright	Mongolian
3.	Shorlama	Be quiet	Uyghur
4.	Tynysh yryata	Heavy, not soon	Yakut
5.	Dance	Not very soon	Uzbek
6.	Dance	Coming soon	Kalmyk
7.	Basaga hushe haldamda ygo	Slowly, sadly	Buryat
8.	Old Song	Not in a hurry	Udmurt
9.	Aljan	Moderately	Kazakh
10.	Lyantyrlyan	Moderately	Dungan
11.	Raspberry	Easy, playful	Tatar
12.	Choronge-tyin-syah	With revival	Korean
13.	Dance	Lifelike	Turkmen
14.	Juldykai	Moderate, singing	Bashkir
15.	Sadyr Paluan	Majestic	Uyghur
16.	Turali-shali	Be quiet	Kara-Kalpak



As an example, the first three pieces were chosen at this stage of the study. Based on this material, it is advisable to demonstrate some options for work done with children to develop emotional intelligence.

Piece No. 1 «Saryarka» (Kazakh)



The basic emotions joy and happiness are fixed after the performance of the piece, initially by internal sensations (warmth, composure, support), and then by the melody heard which is given in a major fret with elements of pentatonic, octave dubbing, a smooth upward movement to c2 in the first sentence, and then a descending sequence one in the second and third sentence, which came in unison with c1 octave. Composition form consists of three-sentence period (a+a1+a2).

The first sentence consists of six bars, where the opening phrase (bars 1-3) acts as an introduction with a draft message on mf. After listening, it becomes obvious that this melody causes a sense of activity that encourages a particular action. In the second sentence of the first sentence, an «echo» effect is created to confirm this feeling, and holding the melody in a small octave just creates a feeling of support and concentration.

The second sentence consists of three phrases: the first is a repeated opening phrase with a slight change at the end - a descending perfect quart appears, causing the listener a sense of courage. The second and third sentences are incomplete descending sequence movement (from a1 and g1), which, due to its lightness, creates a sense of fun. In general terms, this condition was reinforced with the help f.

The third sentence is a partially re-structure. In the first sentence, the melody is held on the sustained organ point on p now, and then, with a sense of logical completion, the



upper and lower voices move to meet each other, coming to a unison sound c1 octave, which confirms and fixes one of the main emotions in this piece - joy (indicates that the result coincided with the goal). After completion, similar work is carried out with the emotion of happiness. The sheet material and table is given below, which present feelings based on happiness in the sentences of the period of piece No. 1 «Saryarka»:

Table №3 Characteristics of feelings and their arrangement in the piece

№	Sense	Interpretation	In the piece
1	Rapture	I admire someone (something)	First sentence in the first sentence
2	Achievement	I did it!	Second sentence first sentence
3	Fidelity	I believe myself, I trust another	Second and third sentence sentences
4	Responsibility	I like to be responsible for my actions and my life.	Second and third sentence sentences
5	Happiness (emotion)	Evaluates the present state as desired	Third sentence

A piece is performed for the student. During the audition, his task is to concentrate and at the end to say, what emotions or feelings he managed to detect in this composition. After that, having indicated that the child experienced emotions of joy and happiness (which was confirmed with the pre-conducted work), the student is invited to work with the help of cognitive cards separately with each of them. He is given a deck of cards with feelings and his task is to choose those that would fit this piece (the child should work with the cards only when listening to music to start the limbic system), but without reading the back of the cards, where the decoding of feelings is indicated. After that, he turns over the cards, reads the meaning of the feelings he has chosen and arranges them in the order of experience when listening to the piece. At the end, the student is asked to voice the version he received. This work allowed the child not only to correctly identify feelings, but the order proposed by him provided an opportunity to build a storyline with imaginative content.

Table №4 Result. Working with the emotion «joy» on a conscious level

Sense	Activity	Courage	Merriment	Joy (emotion)
Description	I have a goal, and I am ready to take the initiative	I am confident and can do everything	I burst with joy	Indicates that the result is the same as the goal



Table №5 Result. Working with the emotion «happiness» on a conscious level

Sense	Rapture	Achievement	Fidelity	Responsibility	Happiness (emotion)
Description	I admire someone (something)	I did it!	I believe myself, I trust another	I like to be responsible for my actions and my life.	Evaluates the present state as desired

After the work, it was possible to identify similarities between the two emotions. This helped to make a smooth transition from one emotion to another, where feelings based on the first one (joy) were reinforced by the second one (happiness): activity into delight, courage into achievement, fun into loyalty and responsibility, joy into happiness. This version of the work is necessary in order to balance the sympathetic and parasympathetic systems inside the child. Joy, however, irritates the nervous system. In this regard, it must be transferred into a state of calm - into happiness, which, together with the emotion of «love», triggers the parasympathetic system in the body.

Piece No. 2 «Rai-rai» (Mongolian)



By its nature, this composition differs from the first - the melody is saturated with accents, so that you can hear the intonations that encourage action, each phrase and sentence are separated by a quarter rest. The whole piece sounds in one nuance - f. In general terms, after listening, an inner sense of composure is created before the crucial moment. Form is a period consisting of two sentences of not repeated construction.



The first sentence consists of two phrases of partially repeated construction, built on the major treble from the sound of fa. In the first two bars there is a filling of the third (a1-f1), and in the third and fourth - accentuated third and quint tones of this treble (a1-s 2) as a statement. The second sentence due to the appeared perfect quart in the descending movement in the first sentence, the absence of initial accents in the first motif of the second phrase changes the general intonation system.

In «Rai-rai», the octave dubbing of the melody is preserved throughout the piece. As a result of the logical conclusion, it ends on the accentuated sound of the fa in the first and small octaves. This technique helped to relieve the tension created at the beginning of the composition and cause a sense of support and a sense of courage. The revealed basic emotions as fear, interest, joy.

After the first listening, it became clear that the child has experienced some difficulty in determining emotions in the work «Rai-Rai». The first version of the work (described above) assumed an independent definition of emotions without prior acquaintance with them, however, in this case, after difficulties arose in this, the student was asked to read the characteristics of all basic and composite emotions, and then, after repeated reproduction to try again to determine which emotions are embedded in this composition. After each acquaintance with a particular emotion, it is necessary to invite the student, closing his eyes, to track what he is experiencing according to his inner feelings, and then compare them with the musical material he has heard. If the inner feeling coincided with the auditory perception, then the right emotion was found. This type of work contributes to a more accurate definition of them.

After this stage, the student was able to detect the emotion of fear at the beginning of the piece (in the first sentence). He is given a deck of cognitive cards in his hands so that he can pick up the feeling that the music he hears. In this case, it is excitement and fearfulness. As you can see, the accents used on quarter durations, the nuance f and the separating quarter rests greatly puzzled the student, caused internal tension and caution⁹.

On the first phrase in the second sentence, the student chose a sense of anxiety and hope. The first feeling was caused by a changed interval (the third into perfect quart), and the second - sounded at the end of this phrase three times repeated by the sound g1. One of the main works with emotions is associated with the direct transition from negative to positive. So, pointing out that the last feeling in the first phrase of the second sentence is hope, the student is offered another deck of cards with emotions of interest and joy. This work will allow you to go from the greatest emotional stress to a positive relaxed state.

⁹ According to bodily signs, it was noticeable that the child did not even want to move. He froze, sitting on a chair, and waited for what would sound next.



Table 6 Result. Working with emotions «fear», «interest», «joy» on a conscious level

№	Sense	Interpretation	In the piece
1	Excitement	Something important or unknown awaits me + fear	First sentence
2	Fearfulness	I can make a mistake, so it's better not to «move» + fear	Quadruple pauses in the first sentence
3	Anxiety	Something is going wrong	Beginning of the second sentence
4	Hope	Something can change for the better, but it's not up to me + fear	End of first sentence
5	Puzzled	I am faced with an unfamiliar task and want to solve it + interest	Second sentence
6	Courage	I am confident and can do everything + joy	End of piece

Thus, the process of transition of fear into interest and joy allows the child to learn a different behavior in a life situation. In most cases, fear, turning into sadness, causes a «paralyzed» state or a certain strategy in behavior - «freeze». Having a small positive experience in working with a musical work, developing his emotional intelligence, the child will unconsciously strive to move to a calm state based on positive emotions.

Piece No. 3 «Shorlama» (Uyghur)



This piece is a deep philosophical discussion. Again, you can notice the octave duplication of the melody with a more developed dynamics. There are such nuances in the composition as: p followed by dim., pf followed by cresc., which enhances perception



and creates a special emotional atmosphere. The form is a period of two sentences of a non-repetitive structure. The dynamics, the descending movement with the final seconds of intonation and the duration of a half with a dot, quarter rests within phrases and sentences in the period, indicate that the main basic emotion in this work is sadness. Due to the fact that fear is the beginning for this emotion, and sadness arises as a result of dissatisfaction with the result obtained and the completion of some event (in any life activity), the teacher is suggested to work together with the student, since there is no outlet for positive emotions in music. Therefore, this process must be carried out together so that the student really moves into another emotional state (from the sympathetic system to the parasympathetic).

The first sentence consists of three phrases: the first is based on a downward movement with small elements in the form of a tied two-eighths and a triple, twice repeated by the sound d1 at the end of the phrase, which creates a feeling of «trampling» in place. The second one is due to the sound of the melody in the first and second octave on pf with cresc., sharply differs in its fleeting enlightenment. However, there is a lament element at the end (descending second). Further, the third phrase is a repetition of the second, but because of a cardinal dynamic change and the absence of a strong beat (introduction from a weak beat), a feeling of loss of support and extinction is created. Such a detailed analysis helped to reveal the following feelings (in the order of phrases): humility - hope - doubt.

The second sentence consists of two phrases, where the first is based on the material of the second phrase of the first sentence with an upward movement to g2 which in this case is the culminating moment, since in its arrangement in the form g2 is represented as a quarter. The second phrase is further development with a gradual downward sequence movement to g1. In general, all this confirms the choice of a sense of hope, which continues at the beginning of the third sentence. However, the last phrase abruptly changes its register and now the melody sounds in the first octave in the ascending, and then descending filling of the Fourth on p, thereby conveying a sense of longing.

Table 7 Result. Working with the emotion «sadness» on a conscious level

№	Sense	Interpretation	In the piece
1	Humility	I agree with what is happening + sadness	First sentence
2	Hope	I can't change anything myself, but can someone help me + sadness	Second sentence / Second sentence and beginning of third sentence
3	Doubt	I'm not sure + fear	Third sentence
4	Melancholy	Everything is not as we would like and it will never change + sadness	Last sentence of the third sentence



After working with the piece «Shorlama» based on the «sadness» emotion, it is recommended to do the following: at the bodily level, it is necessary to help the child track the sensations that arose based on feelings. Then, with the help of breathing exercises, you need to start the parasympathetic system to get him out of a tense state. Then, on a conscious level, check how the general condition of the child has changed. At the end, in order to consolidate the work of the parasympathetic system, the student must be given decks with feelings based on the emotions of «love» and «happiness», from which he unconsciously has to draw one card each and read aloud. This procedure is necessary for the formation of skills for processing negative emotions into positive ones. Thanks to this, the student's emotional intelligence develops, which will allow him to see fairly easy and accessible ways of interacting with the world around him.

Conclusion

Emotional intelligence is a person's ability to perceive their own emotions and manage feelings for effectively solving life's problems. Interest in the study of this issue arose at the beginning of the XX century due to the inability of classical IQ-tests to explain the peculiarities of human behavior. This type of intelligence also includes: a system of values, goals, desires, hobbies; knowledge and accumulated personal experience; the ability to manage oneself and realize one's goals and desires; empathy (the ability to feel, understand, and accept how other people feel) interpersonal skills; self-knowledge and self-awareness. Nowadays, its development is not given so much attention, which entails some difficulties in communicating with oneself and the people around you.

Given the peculiarities of the brain, the limbic system, it became clear that it is with the help of music in a very accessible form that you can engage in the development of emotional intelligence. In this case, the works from the «Children's Album» by A.V. Zataevich served as an effective material for initial acquaintance with the basic emotions, feelings that are based on them. The availability of musical language made it possible for more accurately determine the emotions of fear, sadness, joy, interest, love, happiness, and a small form – not to plunge too much into the figurative sphere, but on the contrary - helped to concentrate.

First of all the presented types of work are important for children with a very emotional psyche, who feel them very subtly, but sometimes do not understand what is happening to them. The psychological attitudes embedded in the pieces will teach him to recognize emotions in himself and other people. The work done with cognitive cards can be supplemented with a detailed analysis of bodily signs, so that the student can further monitor and control emotional processes in his body. In addition, this practice can be used in self-knowledge lessons as one of the techniques of art therapy.



Referring to the work of A.V. Zataevich, to his «Children's Album», it should be emphasized that in it all the means of musical speech such as melody, rhythm, harmony are given in harmonious unity and are subordinated to a single creative task – to convey with the greatest persuasiveness the real way of life of different peoples, the emotional state that is reflected in the songs collected during the expeditions. Understanding the whole creative mechanism, further work in this direction on the development of emotional intelligence will also include social and cognitive features, which will not only show the greatest interest in folk music in the processed version, but also allow to expand the forms of communication and tolerance.

List of literature:

1. Golovin, S.Y. Dictionary of a psychologist-practitioner. - Minsk: Harvest, 2003 – 976 p.
2. Romanenko-Bavokova, N.A. Tyurina, M.S. Workbook on the course «Child psychologist». Part two. - Almaty, 2012. - 55 p.
3. Kholodnaya, M.A. Psychology of intelligence. Paradoxes of research: studies. handbook for undergraduate and graduate studies / M.A. Kholodnaya. - 3rd ed., reprint. and additional - M. : Yurayt Publishing House, 2019 – 334 p.

МЕТРОРИТМ КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ПЕСНИ. ПРОБЛЕМЫ НОТАЦИИ И ВОСПРИЯТИЯ

Попилова Мария
Магистр искусствоведческих наук
Алматинский музыкальный колледж имени П. Чайковского
г. Алматы

Аннотация: Осы мақаланың авторы дәстүрлі қазақ әндерінің ырғағына бара-бар көзқарас туралы сұрақ қояды. Автор қазақ әндерін нотациялаудың екі тәсілін салыстырады: еуропалық метроритмиялық заңдылықтарға негізделген жалпы қабылданған тәсіл және қазақтардың дәстүрлі вокалдық-поэтикалық өнерінің мәнін анағұрлым дәл көрсететін жаңа тәсіл.

Мақала авторы И.Қожабековтың зерттеулеріне сүйене отырып, қазақ әнінің метроритмиялық теориясының негізгі ережелерін атап өтеді, сондай-ақ метроритмиялық жүйенің эволюциясын тарихи тұрғыда қарастырады.

Мақалада сондай - ақ дәстүрлі қазақ әндерінің ырғағын жазудың заманауи тәсілдері-жеңілдетілген схемалық жазба және неғұрлым күрделі, егжей-тегжейлі жазба сипатталады.



Түйінді сөздер: ән, метроритм, нота, метр, ырғақ, дәстүрлі ән.

Abstract: The author of this article raises the question of an adequate approach to fixing the rhythm of traditional Kazakh songs. The author compares two ways of notation of Kazakh songs: a generally accepted approach based on European metrorhythmic patterns, and a new approach that most accurately reflects the essence of the traditional vocal and poetic art of the Kazakhs.

The author of the article, based on the research of I.Kozhabekov, notes the main provisions of the metrorhythmic theory of the Kazakh song, and also considers the evolution of the metrorhythmic system in a historical context.

The article also describes modern ways of fixing the rhythms of traditional Kazakh songs - a simplified schematic recording and a more complex, detailed recording.

Keywords: song, subway rhythm, note, meter, rhythm, traditional song.

Ко многим явлениям в казахской народной традиционной музыке теория подходит с позиций европейской музыкально-теоретической системы, и проблема метроритма не является исключением. Изначально, как только появились первые нотные расшифровки записей традиционных казахских песен назрел вопрос: а действительно ли европейская метроритмическая система адекватно отражает метроритмическую организацию казахского песенного и в целом вокально-поэтического мелоса?

Казахстанскими музыковедами неоднократно делались попытки осмысления функционирующих в традиционной музыкальной системе законов – (сейчас стало совершенно очевидным) принципиально качественно иных, чем в европейской музыке.

«... закономерности казахского мелоса (ладовые, ритмические и пр.), все компоненты песенной формы далеки от европейских стандартов, что не замедлило отразиться на характере нотирования музыки. Арсенал нотировочных средств, которым мы пользуемся в расшифровках казахской песни, есть, по существу, ее препариование языком тех понятий и дефиниций, которые пред заданы музыкальной логикой «эталонной культуры». Мы пользуемся существующими нотными знаками в большей мере только потому, что они оказались у нас под рукой» [1; 203].

Проблема нотации казахской музыки неоднократно поднималась казахстанскими музыковедами, в частности, противником хроматической 12-ти звуковой системы был Б. И. Каракулов, который справедливо утверждал, что она губительно влияет на традиционное музыкальное мышление. Музыкальная фольклористическая практика и опыт национального образования в разных странах со всей убедительностью показали, что запись народной музыки классическим письмом, строго говоря, не может быть исполнена самими народными музыкантами, т.к. между классическим



музыкальным письмом и традиционным музыкальным мышлением существует целый ряд фундаментальных несоответствий. И если классическая нотация всё же применяется для записи народной музыки и внедряется в образование народных музыкантов, то это так или иначе ведет к исчезновению устного музицирования.

Но, если проблема звуковысотной нотировки традиционных образцов казахской музыки решается достаточно просто – отказом от фиксации абсолютной высоты звуков и приведением к «единому релятивному строю» [2] – «ре-соль», с сохранением значения нотных знаков, то с фиксацией метроритма не все так просто.

Европейская нотация традиционной казахской песни, не только усложняет восприятие, она, по-сути, не позволяет увидеть логику и упорядоченность ее метроритмического строения. Постоянная смена тактового размера, кажущаяся ритмическая неупорядоченность, акцентность, стоящая на первых долях такта, все эти приемы записи создают положения, при которых невозможно соотнести реально звучащую музыку с такой ее записью. По справедливому утверждению И.К. Кожабекова «... именно такая нотация, сделанная по нормам классического тактового метра (европейской метрической системы), становится препятствием даже для простого обнаружения действительных метрических построений. Увидеть в ней метр казахской песни действительно сложно» [1].

Несмотря на то, что за последние десятилетия казахстанское музыкознание в значительной степени продвинулось, а основные закономерности метроритма казахской традиционной песни уже выявлены (в большинстве своем в работах А. Байгаскиной и И. Кожабекова), тем не менее эти знания еще не включены в практическую деятельность, и, прежде всего, в систему обучения музыкантов.

Для достижения этой цели необходимо несколько условий. Во-первых – уже выявленные закономерности и принципы метроритмической организации казахской песни, привести к системе единых норм и правил. Это позволит привести все нотные записи образцов традиционной музыки к единому стандарту, адекватно отражающему их структурные и метроритмические свойства.

Вторым условием является введение положений теории в методику преподавания сольфеджио (не только этносольфеджио), что сделает данные метроритмические представления и необходимый понятийный аппарат, «работающий» в условиях традиционного музицирования, доступным широкому кругу музыкантов

Итак, перечислим основные положения теории метроритма казахской песни И. К. Кожабекова, необходимые для включения в курс сольфеджио.

1. Метроритмическая система казахской песни имеет несколько типов в зависимости от жанра и давности бытования.

а) Первый тип, исторически наиболее ранний – синтаксический ритм. В чистом виде в настоящее время встречается лишь в некоторых образцах обрядовой пес-



ни – жоктау и сынсу. Метр в них отсутствует, а главной чертой является синкретизм – единство слова и интонации и полная слитность слога и тона (Нотный пример 1).

По сути, это – вокализированная речь, основу которой составляет единая ритмическая фигура, основная ритмоформула – геном, первичная ячейка – ряд длительностей, завершающихся долгим тоном. На данном этапе устанавливается два вида звуков – звук долгий и звук краткий, которые противопоставляются в их функциональном значении – момента движения и момента торможения, остановки. Именно в этом противопоставлении коротких и долгих тонов, указывает И. К. Кожобеков, зарождается логика ритма, формирующая на следующих этапах развития становление метрической системы. «...этот ритм... оказался необычайно устойчивой фигурой. Он стал поистине генетическим кодом казахской песенной ритмики в целом, ее подлинной универсалией. Являясь естественным отражением ритма словесной речи ... он вошел в ритмику ... в качестве основополагающей фигуры». [3; 39].

Нотный пример 1 «Жоктау»



В количественном отношении эти ритмоформулы могут быть самыми различными, состоящими из 3х, 4х, 5ти и так далее звуков. Впоследствии, на разных стадиях развития внутри этой ритмической ячейки встречаются изменения - рисунок может получать различные изгибы – синкопу, пунктирный ритм и так далее¹. Но, несмотря на эти изменения преемственность или генетическое родство с первоначальной фигурой все равно сохраняется.

¹ Например, изредка встречается удлинение первого тона – что является проявлением речевого динамического акцента. Оно может быть отражено в записи как ритмическое увеличение (в виде более долгой длительности), а может быть лишь в самой структуре мелодии на уровне речевой интонации, как акцентуация первого тона – импульса движения.



Несмотря на длительный период бытования казахской традиционной песни – от ранних образцов обрядового и бытового фольклора, лирических песен қара өлең до произведений народно-профессионального творчества различных региональных стилей, зародившаяся в обрядовых жанрах ритмическая формула сохраняет свою форму и регулирует все метроритмическое мышление. Структура метрической системы основана на этом пульсе длительностей. Это движение к конечному тону, его ритмическое увеличение происходит одновременно на нескольких уровнях, что наблюдается как в пределах одного бунака, фразы, так и метрического периода. Таким образом, напрашивается вполне очевидный вывод, что метрический принцип – расширение, увеличение последнего тона «такта», основной в казахской песне, и есть ни что иное, как результат влияния казахской речевой просодики. Строение метрического периода есть отражение, в количественном отношении, этой основной ритмоформулы.

б) Второй тип – силлабический. Это начальный этап образования метра. На данном этапе происходит разделение тона и слога – и как результат появление силлабической мелодики и метрически организованного силлабического стиха – так называемый «параллелизм стиха и напева» (И. К. Кожобеков). К этому типу так же относятся образцы более позднего обрядового пения, но не только.

В отношении ритмических величин – здесь еще не наблюдается их четкая количественная пропорциональность, соразмерность. Как отмечает И. Кожобеков, «... все «короткие» ритмы – независимо от их реальной протяженности (условно, в диапазоне от шестнадцатой до восьмой) – логически были равны друг другу. Также и «долгие» – независимо от их действительной протяженности (условно, от четверти до половинной) – понимались как длительности одного качества и одной величины. Но, оставаясь не упорядоченной в отношении пропорциональных величин, ритмика этого типа уже выстраивается в устойчивый распорядок их чередования, заданный делением песенно-поэтической строки на бунаки. В коротком стихе это ритмо-группы 4+3 и 5+3, в длинном – 4+3+4 и 3+4+4, реже – 4+4+3. Поэтому, например, в 11-ти сложной строке 4+3+4 – долгими становились слоги 4-ый, 7-ой, 11-ый» [3].

Сформировавшиеся в обрядовых жанрах ритмические фигуры впоследствии легли в основу метрических структур лирической песни (Нотный пример 2).

Таким образом, слоговой ритм стиха вносит в движение тонов песни определенный порядок длительностей и образуется параллелизм ритма тонов и ритма слогов. Слогоритм стиха берет на себя роль метрической меры, пока еще только в количестве слога-тонов. Временная же протяженность звука остается не исчисляемой и счет слогов не регулирует собственно ритмическую величину строк. Слоготоновый параллелизм привел к появлению еще одного принципа – счета тонов мелодии (тоно-исчисляемый метр), как вида организации мелодического ритма. Он прояв-



ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ



ляется в числовой закономерности ритмических групп – группы коротких звуков, завершающихся более долгим тоном в момент торможения (Нотный пример 3).

Нотный пример 2 «Қаракөз»

Музыкальная запись песни «Қаракөз» в нотном примере 2. Запись включает девять строк музыкальной нотации с ритмическими группами, обозначенными цифрами (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11) и знаками «+» и «-». Под нотами приведены казахские тексты: «Қа - ра - ғым, ай - на - ла - ғым, а - сыз ай - ғам, Бір - ге өс - кен ү - зең - гі - лес кін - кен - тай - дан! Ө - мір - ді бір - ге өт - кіз - сек де - ген мак - сат, Қал - май - ды ен уа - қыт - та біз - дің ой - дан, (У - ай), қа - ра - көз қал - дың ке - йін... Мен не де - йін сен де - ген - де? Қо - ндім - дің ал, ес - ке түс - сен, Ға - шық жар, уа - ғым жей - мін, (а - ай).».



Материалы Республиканской научно-практической конференции



Нотный пример 3

Музыкальная запись нотного примера 3. Запись включает две строки музыкальной нотации. Под нотами приведены казахские тексты: «Сер - не сал шы - мыт - ды - ғам, көр - сін э - кем, көз қы - лың қа - ғай - ғам жа - сың ток - сін э - кем.».

в) Третий этап – образование музыкального метра. Он связан с развитием таких жанров профессионального искусства как жыр, толғау, терме. Здесь впервые временные значения звуков – тонов мелодии становятся фиксированными, приобретая количественно соизмеримую величину, и устанавливается временной параметр звука. В отличие от предыдущего этапа временной параметр мелостроки получает новое измерение – тоно-ритмическое. Ровный ритм тонов становясь мерой измерения строки, по сути, одновременно является и собственно музыкальным метром. Его можно назвать ритмо-метром, так как метр задается реально звучащим ритмом.

г) Четвертый этап становления метроритма связан с жанром лирической песни кара өлең, который являет собой уже сложившуюся метрическую систему. Напев и составляющие его мелостроки складываются из ритмически выверенных тонов и измеряются в метрических единицах музыкального времени. Здесь ритмическое движение мелодии не определяется как ранее строго бунаками и не следует строго за размером стиха. Ритм здесь имеет свою логику развертывания, становится полноценным элементом музыкальной речи и отделяется от метра стиха.

2. Проследив путь становления метрической системы традиционной казахской песни, можно с полной уверенностью сказать, что она имеет свои логические принципы, кардинально отличающиеся от европейской тактовой системы. Мы уже упоминали во второй главе настоящей работы о том, что при подготовке нотных образцов для практического использования мы пришли к необходимости приведения их к единому типу метроритмической записи, так как ориентация на европейскую тактовую систему со равномерной пульсацией и чередованием сильных и слабых долей не просто усложняет ее восприятие, но и привносит искажения, которые нарушают логику метроритма.

В качестве наглядного примера возьмем нотную запись образца обрядового фольклора №8 «Көрісу» из сборника «Музыкальный фольклор регионов Казахстана» (Нотный пример 4а):



Нотный пример 4а «Көрісу»

Алматы обл.
орындаган З. Егеубаева



Деление мелострок по бунакам на такты, еще и с указанием тактового размера предполагает соблюдение определенного порядка ударных (сильных) и слабых долей метра. Таким образом, предопределяя метрическую пульсацию там, где ее в принципе быть не должно или она на самом деле иная, происходит нарушение ее мелодической целостности.

Напев песни состоит из четырех мелострок, что не сразу становится очевидным, если не брать во внимание текст песни. Для сравнения перенесем данную мелодию в систему, где определяющим будет деление не на такты европейской акцентной метрической системы, а на метрические периоды, соответствующие ее делению на мелостроки (Нотный пример 4б).

Нотный пример 4б



Данный пример в сравнении двух способов записи наглядно демонстрирует принципиальные различия между тактовой системой и действительным метроритмом казахской песни. Исходя из второго варианта записи мы видим, что:

Мелодия состоит из 4х составных метрических построений А В А₁ В, где первая строка, при счете восьмью длительностями метрического пульса состоит из 7ми долей с остановкой на 4ой и 7ой, а остальные три имеют метрическую пульсацию четвертями с остановкой на 5ой «доле»².

В конце каждой из мелостроки мы наблюдаем явление, которое можно определить как ритмическое продление последней «доли».

3. Эта особенность казахской метроритмической системы имеет принципиальное значение. Именно последняя «доля», а не первая, является смысловой вершиной тактового построения. Длительность последнего тона зависит от субъективных данных исполнителя – вокальных, особенностей дыхательной системы, характера исполнения.

4. В основу метрической системы положен не заранее предустановленный отрезок времени, в котором доли – результат деления целого на равные части, а метрический период, образуемый путем сложения «долей».

5. В напеве практически всегда содержатся как счетные ритмические ячейки (доли), так и метрически не измеряемые звуки. Поэтому их ритмическая величина (длительность) оказывается производной и как угодно изменяемая).

6. «Принцип счетности», указывает И. К. Кожобеков», является основополагающим и действует на всем протяжении исторической эволюции казахской мелоинтонации. Счетными единицами могут быть слоготоны (на стадии синкретизма слоготона), тоны и слоги (после того, как произошло распадение единства слога-тона) – счет осуществляется отдельно слогов (стихотворная строка) и тонов (мелострока). Наконец, с утверждением метра, устанавливается счет временных единиц (то есть уже собственно длительностей).

7. В европейской системе такт – это расстояние от одной сильной доли до другой. Тактовый размер – цифровое выражение метра, указывающее на количество долей, которые являются равными одной длительности. Размер определяет равномерное чередование, упорядоченность сильных и слабых времен, а также общую протяженность такта, измеряемую в определенных величинах. В казахской же песне метроритмическая система основана на иных принципах. Так в ней нет взаимозависимости метрического строения и ритмической величины такта и реальный метрический пульс казахских песен не вписывается ни в один из употребительных тактовых размеров европейской метрической системы. «Доли», как метрические

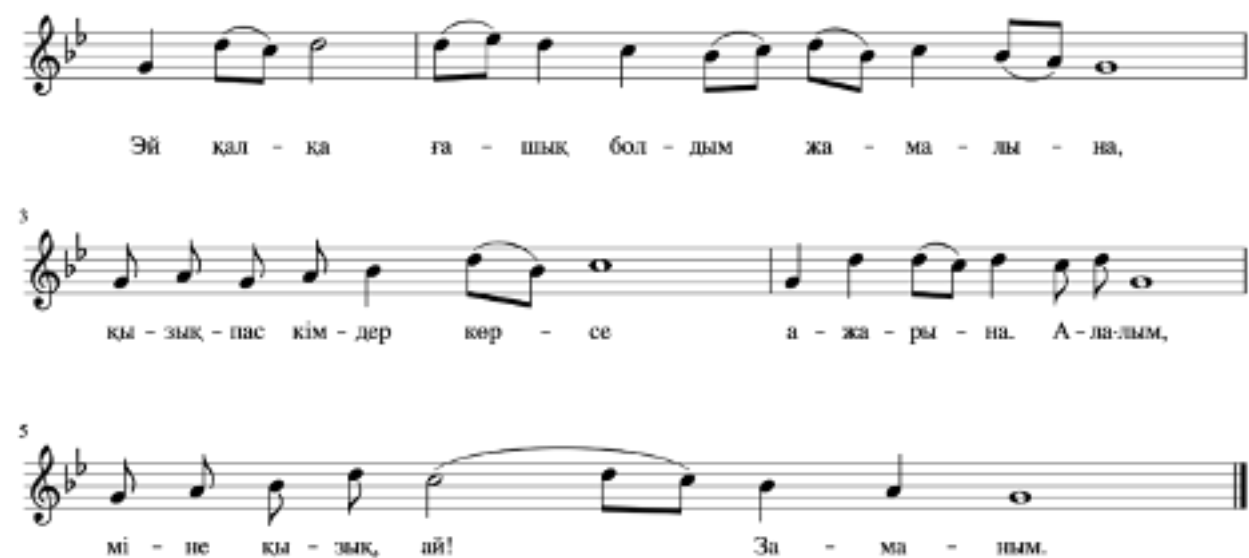
² Мы называем конечный тон метрического периода «долей» условно, так как доля – есть часть деленного целого, коим является европейский такт, а мы имеем дело с образованием метрической последовательности – периода, слагаемого (образуемого путем сложения) метрических единиц.



единицы музыкального времени, могут иметь разную протяженность и не всегда равновелики что создает общую неравномерность метрического пульса.

Рассмотрим данное положение на конкретном примере (№28 Эй, қалқа из сборника Қазақтың жүз қара өлеңі Б. Бабижан):

Нотный пример 5 «Эй, Қалқа»



Как мы видим, масштаб пульсации «долей» меняется от четверти к восьмой и обратно. Поэтому ритмическая величина тактов не зависит от его метрического строения, это величина непостоянная и постоянно варьируется.

Мелодика казахской традиционной песни не подчиняется постоянству заданного чередования акцентных и неакцентных долей, метрические акценты не располагаются в ней с равной периодичностью, хотя выстраиваются в строго выдерживаемые числовые ряды.

8. В записи ритма, в целом, мы можем наблюдать две крайности. Распространенной ошибкой при расшифровке записей традиционных песен является попытка механически высчитать протяженность звуков и вписать определенное полученное число длительностей в такт. Это приводит к тому, что начало новой мелостроки, повторяющей интонации строки начальной, приходится на середину или даже на конец такта, что в корне не верно. Границей метрического периода или его внутреннего членения (в случае составного периода) можно считать долгий звук, зачастую совпадающий с окончанием мелостроки. Часто расшифровщик пытается с абсолютной точностью зафиксировать минимальные агогические отклонения от равномерной пульсации, и тогда мы имеем дело в нотной записи с усложнением ритмического рисунка, что приводит к тому, что эта запись становится сложной для восприятия. Все дело в том, что разрешающая способность слуха очень ограничена и зависит от сопутствующих условий и мы, зачастую, достаточно различные по протяженности звуки восприни-



маем как одинаковые и наоборот, в зависимости от самых разных обстоятельств – различие в силе, громкости звука, высоты, тембра. В исполнительской практике часто встречается удлинение или укорачивание заданных в нотном тексте длительностей. Когда наш слух работает в системе тактового метра с ее кратным отношением $\frac{1}{2}$ ($\frac{2}{4}$), $\frac{1}{3}$ ($\frac{2}{6}$) и т.д., приравнивая тот или иной звук к восьмой или к четверти, то приводит весь диапазон реальных длительностей звуков в соответствии с этой шкалой (шестнадцатых, восьмых, четвертей и их половинным увеличением (точка)). Поэтому нужно помнить, что ритм традиционного исполнителя гибкий. Он никогда не следует механически заданному изначально темпу. У исполнителя есть своя внутренняя ритмическая схема, в пределах которой он находится. Реальные звучания тонов часто лишены кратности, отношения длительностей (тонов) свободные, в то время как в записи они приобретают строго пропорциональные значения (1 к 2 и т.д.). Мельчайшие сдвиги в соотношении длительностей в целом создают сплошную шкалу отношений, не поддающиеся нотной фиксации в принципе. Именно поэтому расшифровщик, если он не чувствует метроритмическую пульсацию, пытается зафиксировать все тонкости физических звуков и при прочтении такой записи появляется чувство ритмического хаоса. Нужно различать, что есть ритм исполнительский, а что есть метрическая структура. Исполнительский ритм и структура могут не совпадать в принципе. В устной культуре и в письменной эти соотношения принципиально различны. В устной исполнительской традиции ритм более свободный, ситуативный. В этом и заключается сложность записи. Стремление высчитать все тонкости соотношений звукодлительностей и создать детализированную запись не решает проблемы ее реализации.

С другой стороны – это максимально упрощенная, схематичная фиксация ритмической основы. И. Мациевский в своих работах неоднократно упоминал о том, что запись народной музыки не может (и не должна быть) стандартной, однотипной. Все дело в предназначении выполняемой нотировки. Для точного фольклористического анализа запись должна быть максимально детальной и отражать не только звуковысотную и метроритмическую составляющие, но и изобилуют деталями, описывающими исполнительские темповые и артикуляционные приемы, атрибутику и так далее – т.е. точно воссоздавать картину исполнения в целом. Если же запись предназначена для традиционного исполнителя, знакомого с особенностями данной культуры, то достаточно лишь схематичной фиксации звуковысотности и ритма. Такая запись не может, да и не должна отражать реальное звучание во всех деталях. Это всего лишь основа, каркас для импровизации. Но, чтение такой записи доступно только для тех, кто владеет определенными чувством метроритма казахской песни. Вопрос заключается в том, что записывать. Структуру мелодии или же исполнительские детали?



Очевидной остается проблема – какой бы способ нотации не был определен в качестве основного, она не возможна без понимания основ метроритмической организации казахской песни. Простым примером этого положения, доказывающего его справедливость, является то, что в записях обрядовых песен мы довольно часто наблюдаем записанную триолью ритмическую фигуру, что, по видимому, является следствием неверного понимания сущности традиционной песенной культуры.

Открытой также остается проблема введения в методику преподавания профессиональных дисциплин новых положений исследований казахстанских музыковедов. И если с историческими дисциплинами, такими, например, как история казахской музыки, особенных затруднений не наблюдается, то в случае с предметом сольфеджио мы сталкиваемся с рядом трудностей, связанной со строго научной направленностью исследований. Они остаются недоступны для широкого круга музыкантов-педагогов. Таким образом, одной из задач является приложение научных знаний определений и понятий в собственно методические приемы ведения учебных дисциплин, которые могут использоваться в педагогической практике.

Литература:

1. Кожобеков И. О записи метроритма казахской песни (комментарий к расшифровке) «Жетісу әуендері» // Алматы: Онер, 1998
2. Каракулов Б. Нужна ли реформа казахской музыкальной письменности? // Казахская музыка в контексте культуры. – Алматы, 2002
3. Кожобеков И. О генезисе метрической системы казахской песни // Сборник материалов конференции «Традиционная музыка в XXI веке» Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, 2017 с 37
4. Омарова Г.Н., Мурзагалиева Г.И., Омарова А.Н. Музыкальный фольклор регионов Казахстана, Алматы 2018
5. Бәбіжан. Б. Қазақтың жүз қара өлеңі. Алматы 2002.



СЕКЦИЯ 3

ВКЛАД ВЫДАЮЩИХСЯ МУЗЫКАНТОВ

В РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИОННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА И МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ КАЗАХСТАНА

А. ЗАТАЕВИЧТИҢ ЖИНАҒЫНА ЕНГЕН АЯЗ БЕТБАЕВТЫҢ ОРЫНДАУЫНДАҒЫ ХАЛЫҚ ӘНІ «ЖЕҢЕШЕ АЙ»

Искаков Жұлдыз

ПЦК «Дәстүрлі ән салу» бөлімінің ұстазы.

РМҚК «П.Чайковский атындағы Алматы музыка колледжі»

Алматы қаласы

Түйіндеме: Ұлан-ғайыр кең өлкемізде өрісін жайған бай мұраларымыздың бүгінгі күнге аман-есен жетуіне басты себепкер болған, қазақ әнінің қамқоршысы – музыкатанушы, композитор, этнограф А.В.Затаевичтің еңбегі қазақ халқы үшін баға жетпес рухани мұра. Өткен ғасырда атадан балаға жалғасқан, мирас болған қазақтың әндері мен күйлерін нотаға түсіріп, олардың сақталып қалуына үлкен еңбек сіңірген тарихи тұлға.

Мақаламыз, өзін «Інжу – маржан іздеушімін» деп айтқан А.Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» жинағындағы халық әні «Жеңеше-ай» туралы және орындаушысы Сауытбек, Жамбыл, Кенен шығармашылығын жалғастырушысы – Қазақстан Республикасының Еңбек сіңірген мәдениет қайраткері, Құрмет орденінің иегері, ақын-жыршы, сазгер Аяз Бетбаев туралы болмақ.

Тірек сөздер: Әншілік өнер, жыршылық өнер, ақын, Аяз Бетбаев, А.Затаевич, Жетісу мектебі.

Резюме: Труд известного этнографа, композитора, музыковеда, собирателя жемчужин казахского музыкального фольклора - А.В.Затаевича, является бесценным духовным наследием для казахского народа. Благодаря непосильному труду этнографа, данные сокровища дошли до наших дней. Ученого можно назвать исторической личностью, внесшей огромный вклад в сохранение песенной и инструментальной культуры казахского народа. Объектом внимания в данной статье становится песня «Жеңеше-ай» из сборника «1000 песни казахского народа» «искателя жемчужин», как называл себя А.Затаевич и об исполнителе этой песни Аяз Бетбаеве, Заслуженном деятеле культуры Республики Казахстан, обладателе ордена «Құрмет», продолжателе традиций известных в казахской степи акынов и жырши Сауытбека, Жамбыла и Кенена.



Ключевые слова: *Песенное искусство, искусство жырши, акын, Аяз Бетбаев, А.Затаевич, школа Жетысу.*

Алтайдан Атырауға дейінгі ұлан-ғайыр аумақты алып жатқан жеріміз жайлы қазақ халқының әдебиеті мен өнерін көп зерттеген Шоқан Уалихановтың досы этнограф ғалым Григорий Потанин «Маған бүкіл қазақ даласы ән салып тұрғандай көрінеді», - деп айтқандай, кең өлкеміздің қай қиырында да «құлақтан кіріп, бойды алатын», ән-күй мұралары кездеседі.

Соның ішінде бүгінгі мақаламызда айтпағымыз Жетісу әншілік-жыршылық дәстүрі турасында болмақ. Жетісу жері қазақ тарихындағы төл өнеріміз, ән мен әуеннің, жыр мен терменің, күмбірлеген күйдің, асқан шешендігіміздің нышаны болған ақындар айтысының қайнар орталықтарының бірі. Айтарлық осы нәрлі өлкеде әйгілі Сүйінбай мен Қатағанның, Бақтыбай мен Тезектөренің, Үмбетәлі мен Нүриләнің, тағы басқа өнер саңлақтарының жұрт алдында сақталған тамаша сөз сайыстары өткені мәлім. Жетісу өңірінің әншілік-жыршылық мектебі де өз табиғатына сай ерке мінезді, қоңыр үнді, ойлы да ойнақы орындаушылық мектеп болып қалыптасты. Жетісу деп қамтылған аймақтардың орындаушылық мектептерінде өңірлік жіктелу тағы бар.

Мәселен,

Талдықорған өңірі – Қабан жырау, Бақтыбай Жолбарысұлы, Пішән Жәрмендеұлы;

Ұзынағаш өңірінде – Сүйінбай Аронұлы, Жамбыл Жабаев, Үмбетәлі Кәрібаев, Әбдіғали Сариев, Әсімхан Қосбасаров;

Хан тәңірі баурайында – Көдек Байшығанұлы, Таңжарық Жолдыұлы, Албанасан Бармақұлы, Құланаян Құлмамбет;

Шу өңірі – Бармақ ақын, Сауытбек Ұсаұлы, Кенен Әзірбаев.

Шу өңірінің өнері жөнінде сөз қозғала қалса, Сауытбек, Қуандық, қыл қобызды – Бармақ ақын, Жақсыбай, Қылышбай, Жидебай ақындар ойға оралатынына талас жоқ. Алайда киелі топырақ таланттар тудырмай тұрмайды екен. Сол қасиетті мекенде Шу ауданының (Молотов) колхозында (қазіргі Алға ауылы) «Сауытбектің сарқыты», Кенен ақсақалдың батасын алып, шәкірті атанған Аяз Бетбаев 1942 жылы дүниеге келген. Жастайынан Жамбыл, Кенен, Жидебай, Сауытбектердің әндерін ұнатқандықтан жалықпай жаттап өсті. Кез-келген өнер адамының өзіне ұстаз санайтын тұлғасы болады. Мысалы, XX ғасырдың Гомері атанған атақты Жамбыл:

Менің пірім – Сүйінбай,

Сөз сөйлемен сиынбай. – деген болса, Аяз ақында Жамбылдың ізбасары, шәкірті Кенен ақынды өзіне ұстаз санаған. Ауылына арнайы атбасын бұра келген Кенен ақсақалдың алдынан кетпей, таң атқанша оның өлеңдерін тыңдайтын. 1974 жылы Кенен Әзірбаевтың туғанына 90 жыл толуына орай Қордайда (Қазіргі Кенен ауылы) республикалық айтысы өтті. Құдайдың құдіреті осы ұлы тойдың шымылдығын ашу



бақытты әнші, термеші Аяз Бетбаевтың еншісіне тиіпті. Кемел ақынның 90 жасқа толған торқалы тойына қатысуға мемлекет және қоғам қайраткерлері, әдебиет пен өнер өкілдерінің үлкен тобы келген. Қазақстан Компартиясы Орталық Комитетінің бірінші хатшысы Дінмұхамед Ахметұлы Қонаев, Мәскеуден СССР Жазушылар одағының бірінші хатшысы Георгий Марков, Шыңғыс Айтматов, қазақтың классик қаламгерлері – Ғабит Мүсірепов, Сапарғали Бегалин, Әбділдә Тәжібаев болған екен. Сонда алдымен Сүйінбай, Жамбыл бабаларының рухтарына сиынып алған Аяз Бетбаев арқаланып Кенен атасына арнап:

Жамбылмен, Сарыбастан алған бата,

Ассалаумағалейкум Кенен ата. – деп басталатын жыр шумақтарын десте-дестесімен төккен деседі.

Сол тойда Кенен ақсақал Аяз ақынды құшағына алып, ақ батасын берген екен. Ұстазының дүбірлі тойынан кейін Аяз ақынның есімі алты алашқа мәлім бола бастады.

Аяз өз заманының тарихи тұлғаларына, ұстаздарына жыр-терме арнаған ақын. Оның Сыпатай, Бауыржан батырға, Сауытбек Ұсаұлы, Жақсыбай Жантөбетовке, Жамбыл, Кенен, қырғыздың Естемес ақынына, екі мәрте Еңбек Ері Жазылбек Қуанышбаевқа арнау-термелері жастардың бойына отаншылдық, ерлік еңбексүйгіштік қасиеттерді дарытуды мақсат тұтқан. Сонымен қатар, «Ақ қайың», «Сағыныш», «Жұлынған гүл» әндері кең тараған. Аяз ақын өз жанынан ғана ән-жыр шығарып ғана қоймай, халық әндері мен халық композиторларының шығармаларында өз репертуарына қоса білді. Соның әндердің бірі А.Затаевичтің «Қазақ халқының 1000» әні жинағына енген, халық әні «Жеңеше ай» әні.

Осындай бай мұраларымыздың бүгінгі күнге аман-есен жетуіне басты себепкер, қазақ әнінің қамқоршысы – А.Затаевич десек қателеспеген болармыз. Өткен ғасырда қазақтың әндері мен күйлерін нотаға түсіріп, атадан-балаға жалғасқан, мирас болған ән мен күйіміздің сақталып қалуына үлкен еңбек сіңірген тарихи тұлға.

Қазақтың көптеген әншілерінің есімі тарихта бірінші рет А.Затаевичтің аузымен халыққа тарады. Абай, Біржан, Мұхит, Ақан, Жаяу Мұса, Балуан Шолақ, Мәди, Майра тағы солар сияқты халық композиторлары жайлы бірінші рет баспасөз бетінде А.Затаевич мәлімет берді. Олардың шығармашылық ерекшеліктерін баяндады:

Шебер маман қазақ әндерін жазып алумен қатар оларды насихаттау мақсатында 1923 жылы Мәскеудің политехникалық институтында қазақ музыкасының кешін ұйымдастырды. Осы кеште қазақтың бетке ұстар әншілері қатысып өз өнерлерін көрсеткен осы кеште Мәскеу қаласының тұрғындары «Гугай ай», «Сайраса бір», «Балқадиша», «Қорлан», «Игигай сәулем», «Екі жирен», «Абайкөк», «Қараторғай», «Жиырма бес», «Маңмаңгер», «Жеңеше ай» әндерін ықыласпен тыңдады.



ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

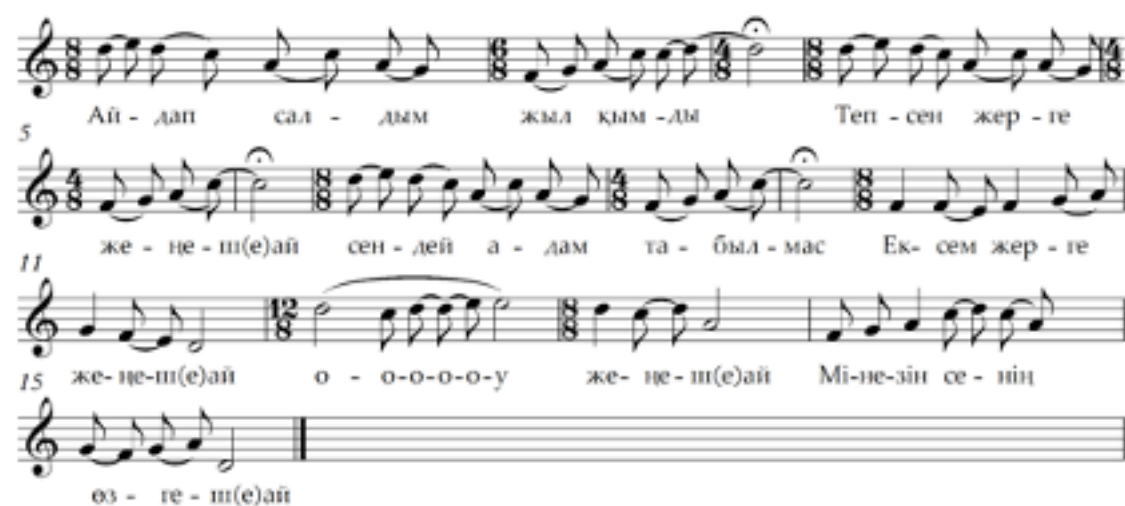


Ендігі кезекте мақаламыздың тақырыбына арқау болған, А.Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» атты жинағына енген халық әні «Жеңеше ай» әніне тоқтала кетейік.

«Жеңеше ай» әнін А.Затаевичке алғаш жеткізген Фаризов Мұхамеджан деседі:



Ал, келесі кезекте Аяз Бетбаевтың орындауындағы нұсқасын назарларыңызға ұсынамыз:



Поэтикалық формасы ABCD\ E,(4-3-4/3-4-4) түріндегі 11-буынды қара өлең формасындағы ән;

Музыкалық формасы: AA₁A₁B\ C,

Дыбыс қатары: f¹ g¹ a¹ c² d² e²
f¹ g¹ a¹ c² d² e²
f¹ g¹ a¹ c² d² e²
d¹ e¹ f¹ g¹ a¹
к/сы
d¹ f¹ g¹ a¹ c² d² e²

Екі орындаудағы әннің құрылымындағы дыбыс бояуына қарап Жетісу әншілік мектебіне тән пентатоникалық дыбыс ерекшеліктерін байқауымызға болады.

- «оу», «ай» одағай сөздері кездеседі;



Материалы Республиканской научно-практической конференции



Сөз соңында айтарымыз, халқымыздың баға жетпес байлығына айналған ән, күй мен жыр өнеріміздің келешек ұрпаққа жетуіне себепші болған, және қазақ халқын «Қазақтар – менің туған халқым» деп айтқан А.В. Затаевичтің есімін, халқымыздың ән өнеріне сіңірген еңбегін қазақ халқы ешқашан ұмытпайды.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Аяз Бетбаевтың жұбайы Гүлшара Сәуірбайқызымен сұхбатынан.
2. «Ән салсаң Аязша сал» // «Ақ жол» газеті, 20 қараша 1999. – 56.
3. «Ауылда жүріп атағы шыққан Аяз» // Айқын газеті (№203), 1 қараша 2007. – 226.
4. «Жақсы заң жақсы ән сияқты» // Заң газеті (№12) 25 наурыз 1995. – 116.
5. «Арнау» // Жас Алаш газеті, 15 қазан 1994.
6. «Өнердің құны ақшамен өлшенбейді» // Егемен Қазақстан, 2001. – 10 сәуір (№73). – 66.
7. «Ел мені алақанында салып еркелетіп жүрді» // Жұлдыздар отбасы №16 (178) тамыз, 2014.

ӨТЕПБЕРГЕН ХАМЗАҰЛЫ ДОМБЫРА-ПРИМА МЕКТЕБІНІҢ ЖАРҚЫН ӨКІЛІ

Бейсеков Ә.С.,
ПЦК «Халық аспаптары» бөлімінің ұстазы.
РМҚК «П.Чайковский атындғы Алматы музыка колледжі»
Алматы қаласы

Түйіндеме: Құрметті профессор көптеген конкурстардың лауреаттарын дайындаған, оқушыларының ортасында үлкен беделге ие болған тәжірибелі ұстаз – Өтепберген Хамзаұлы, Қазақстандағы домбыра – прима аспабының жоғарғы және орта оқу орындарында оқытылу барысында үлкен ықпал еткен маман.

Аталған мақала ұлағатты ұстаз Өтепберген Хамзаұлының өмір жолы шығармағармашылық бейнесі, домбыра-приманың қазақ аспаптық музыкасындағы дамуы мен оркестрдегі орны. Домбыра-прима аспабының елімізде бүгінгі таңда кәсіби деңгейде оқытылуы. Өтепберген Хамзаұлының ұстаздық тәжірибесінен туындаған оқушы мен ұстаздың қарым – қатынасы және оқушының қалай дайындалу керектігін дөп басатын методикалық тұжырымдары, шығарманың оқушыға қиындық тудыратын тұстарын дайындалудағы өзіндік жаттығулары мен әдістері. Оның дәлелі - көп жылдық тәжірибелі ұстаздар қауымының еңбектері мен білікті мамандардың дайындалуы жайында болмақ.



Кілт сөздер: домбра прима, музыка, үш ішекті, оркестр, ансамбль, концерт.

Аннотация: Почетный профессор Отепберген Хамзаулы – опытный педагог, подготовивший лауреатов многих конкурсов, пользующийся большим авторитетом в среде своих учеников, оказавший большое влияние на преподавание в высших и средних учебных заведениях домбра – прима в Казахстане.

Данная статья о музыкальном инструменте, который развивался в музыкальной культуре русского народа в XVI-XVII веках. История его развития нашла продолжение в начале XIX века, благодаря основателю русского народного оркестра В.В. Андрееву. В настоящее время широко распространенный в народных оркестрах стран СНГ, в частности в музыкальной инструментальной культуре Казахстана прима домбра вызывает широкий интерес среди исследователей и требует пристального внимания и дальнейшего изучения.

Мы рассматриваем процесс развития в контексте Отепбергена Хамзина.

Ключевые слова: домбра прима, музыка, оркестр, ансамбль, концерт.

Abstract: Honorary Professor Otepbergen Khamzauly is an experienced teacher who has trained laureates of many competitions, enjoys great authority among his students, and has had a great influence on teaching in higher and secondary educational institutions of Dombra Prima in Kazakhstan.

This article is about the musical instrument which was developed in Russian musical culture in the 16 th – 17 th century. At the beginning of the 19 th century began his professional career thanks to the founder of the Russian Folk Orchestra V.V. Andreev. Now common in Folk orchestra in the CIS countries in particular in the musical culture of Kazakhstan instrumental. Developed dombra prima is devoted to the life and creative activity of the honorary teacher Otepbergen Hamzin and the history of the development of the musical instrument dombra-prima in the Kazakh instrumental music, as well as its role in the orchestra.

We consider the development process in the context of Otepbergen Hamzin.

Key words: dombra – prima, orchestra, music, ansamble.

Қашанда халық оған жаршы болар,

Асылын алақанмен аршып алар.

Өнердің аспанында жарқыл қағып,

Тұрады Өтепберген, Қаршығалар.

(Нарынның наркескен ақыны – Нұралы Әжіғалиев).

Өнердің қай саласында болмасын, онымен біте қайнасып, ыстық-суығын бірдей сезініп, өзі ұстанған өнерді дамытуға айтулы үлес қосатын, және ғаламат іс тынды-



рып жүретін тума талант, дарынды өнер иелері болады. Өтепберген Хамзаұлын сондай ұстаздар қатарына қосар едік. Алғаш кәсіптік музыка табалдырығын аттағанда өзінен емтихан алып, тұсауын кескен атақты академик А.Қ. Жұбанов болатын. Ал, бұл күнде Өтепберген Хамзаұлының есімі үш ішекті аспаптар (домбыра-прима, шертер, бас-домбыра) музыка әлемінде кеңінен танымал.

Өтепберген Хамзаұлы 1942 жылы 27 маусым күні қазіргі Атырау облысы, Исатай ауданындағы кезінде Манаш деп аталған үлкен ауылда туылған. Әкесі Хамза Шоқайұлы өткен ғасырдың бас кезіндегі аласапыран кезде 19 жасында 1916 жылы «наборға» алынып, бірінші дүниежүзілік соғыстан аман – есен оралып, туған ауылында ұста, ағаш шебері болып қызмет атқарған. Анасы Қанзиба 1903 жылы Ресейдің Астрахань облысындағы Құмөзек (Камызяк) ауданында дүниеге келген. Бұл кезде екі қария да дүниеден озған. Хамза мен Қанзиба отбасында 11 бала дүниеге келсе, соның жетеуі заман қиындығынан аман қалып, әулеттің дәстүрлі де абыройлы атын одан ары жалғастырды. Өтепберген Хамзаұлы осы жеті баланың ең кенжесі.

Ө.Хамзаұлының болашақта үлкен музыкант болуына біріншіден Қазақстанның батыс өңіріндегі айырықша дамыған күй өнері әсер етсе, екіншіден, осы жанұяда өсіп, домбыра, мандолина, скрипка аспаптарында шебер ойнай білген туған ағасы Алдамбергеннің ықпалы аз болған жоқ. Үшінші сыныпта оқып жүріп-ақ мандолина баян тартқан Өтепберген ауыл көркемөнерпаздарының сәні бола білді. Оныншы сыныпты бітірген соң 1961 жылы Алматыдағы Құрманғазы атындағы консерваторияның екі жылдық дайындық курсына оқуға түсті. 1961 – 1964 жылдары әскери міндетін Владивосток қаласында атқарып, одан кейін оқуын қайта жалғастырып, консерваторияны 1971 жылы бітірді. Талантты жас 1966жылдың өзінде Қазақтың Академиялық Құрманғазы атындағы оркестіріне қабылданып, күні бүгінге дейін өзінің сүйікті оркестрінен қол үзген жоқ. 1972 жылғы оркестр конкурсында Өтепберген Хамзаұлы өз замандастары – Меруерт Каленбаева, Қаршыға Ахмедияровтармен бірге оркестр концертмейстері деген жауапкершілігі мол қызметке ие болды. 1966 – 1978 жж аралығында оркестр Қазақстанның барлық облыстарын аралап, сондай-ақ Кеңестер Одағының түкпір – түкпірінде болып, алыс – жақын шетелдерге гастрольдік сапармен барды. Осындай естен кетпес сапарларының бірінде Өтепберген Хамзаұлы 1972 жылы Мәскеудің Съездер сарайы сахнасында күрделі формалы үлкен концертті оркестр сүйемелдеуімен ойнап, тыңдаушылар қошеметіне ие болды және 1976жылы Италия сапары кезінде тағыда оркестр сүйемелдеуімен Н. Будашкиннің концертін де ойнады, яғни оны Қазақ тарихында күрделі формалы шығарманы оркестр сүйемелдеуімен шетелге шығарған бірінші қазақ деуге болады. Сонымен қатар Өтепберген Хамзаұлы аталмыш оркестірмен әлемнің бірқатар елінде өнер көрсетті. Атап айтсақ: Франция, Италия, Португалия, Сирия, Венгрия, Польша, Болгария, Чехия, Словакия, Қазақ КСР – ның Мәскеуде өткен декадасы (1966ж), Мәскеудің Останкино телестудиясы (1966ж), Мәскеудің Үлкен театрында өткен концерт (1968ж), Қазақ



КСР-нің Армениядағы декадасы (1968ж), Украинада өткен концерттер (1969ж), Украина, Белоруссиядағы концерттер (1970ж), Белоруссия, Прибалтика елдеріне сапар (1970ж), Қазақ КСР-нің декадасы Өзбекстанда (1971ж), Мәскеуде өткен 7 конгрес (1971ж), Орталық Солтүстіктегі концерт (1972ж), Мәскеу, Кремльдік Съездер сарайындағы концерт. СОКП-ның 25 съезіне концерт. КСРО ның құрылғанына 50 – жыл толуына арналған концерт (1972ж), Одақтар үйінің Калонна залындағы концерт. Мәскеуде Ж.Жабаевтың 125 жылдығына арналған концерт. Мәскеуде М.Төлебаевтің 75 жылдығына арналған концерт (1973ж), Қырғызстанға гастрольдік сапары (1973ж), Тәжікстандағы фестиваль (1974ж), Молдавия, Мерцишор фестивалы (1977ж), Қазақ КСР-нің декадасы Эстонияда (1982ж), Қазақстанның Ресейге қосылғанына 250 жыл, Мәскеу (1982ж), Қазақ КСР – нің декадасы Ленинградта (1989ж), Абайдың туғанына 150 жыл толуына орай Украинадағы концерт (1995ж), Абайдың туғанына 150 жыл толуына орай Өзбекстандағы концерт (1995ж), Құрманғазының 175 жылдығына орай Қырғызстандағы концерт (1998ж).

Құрманғазы атындағы оркестр кезінде Бүкілодақтық оркестрлер сайыстарында бірінші орынды иеленіп, КСРО Саяси бюро және әлемдік Конгресс шешімімен «Халықтар достығы» орденімен марапатталды. Оркестрдің қол жеткізген жетістіктерінде Өтепберген Хамзаұлының да қосқан үлесі мол деп айтар едік. Өтепберген Хамзаұлы оркестр ұжымында жұмыс барысында көптеген дирижерлармен қызметтес болды. Атап айтсақ КСРО халық әртісі, Қазақстан Республикасының Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Профессор, «Парасат» орденінің иегері, Шамғон Сағадинұлы Қажағалиев және КСРО халық әртісі, Халық қаһарманы Нұрғиса Атабайұлы Тлендиевтер есімін атауға болады.

Өтепберген Хамзаұлы ең бірінші рет кәсіби музыка ұстазы ретінде 1968 жылы Республикалық Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған музыка мектебінде Дүйсен Жібитаев деген оқушыға домбыра прима аспабынан дәріс беруден бастаған. Бұл күнде Д. Жібитаев ҚР – нің еңбек сіңірген қайраткері, Тәттімбет атындағы оркестр дирижері. Сол сияқты Өтепберген Хамзаұлынан әр кезде дәріс алғандардың алдыңғы қатарынан көрінген шәкірттері: С. Нұртазин (Алматы), Д. Шаштайұлы, Б. Бимырзаев (А. Жұбанов атындағы музыка мектебінде оқытушы, Алматы), С. Қашағанов (К. Байсейітова атындағы музыка мектебінің оқытушысы, Алматы), Н. Хамзин (дирижер, мәдениет қайраткері, Астана), Е. Басықараев (Құрманғазы атындағы ҚҰК – нің профессоры, мәдениет қайраткері), З. Ізмұратова (Құрманғазы атындағы ҚҰК – нің доценті, үш-ішек және фольклорлы аспаптар секциясының меңгерушісі, мәдениет қайраткері), Е. Скаков (Құрманғазы атындағы ҚҰК – нің ректор аппараты қызметінің басшысы), А. Садуақасқызы (Құрманғазы атындағы оркестрінің әртісі), Р. Битешов (Құрманғазы атындағы оркестрінің әртісі), А. Рахимова (Құрманғазы атындағы оркестрінің әртісі), Э. Жұмашева (Құрманғазы атындағы оркестрінің әртісі), Б. Әділбеков (Ж. Елебеков атындағы РЭЦК – нің оқы-



тушысы), А. Нартаев (Татарстан, Қазан консерваториясының түлегі), Е. Бақтыгереев (Қарағанды қаласындағы Тәттімбет атындағы академиялық оркестрінің дирижері), Өтепберген Хамзаұлы сыныбынан 120 оқушы бітіріп олардың 40тан астамы Халықаралық және Республикалық конкурстардың лауреаттары атанды.

Өтепберген Хамзаұлы ұсаздық қызметпен қоса 1991 – 1997 жылдары Абай атындағы Қазақ Ұлттық Педагогикалық Университетінің музыка факультетінде басшылық қызмет атқарды. Осы жемісті еңбегі еленіп бүгінгі таңда Құрметті профессор, Қазақстан музыка қайраткерлері одағының мүшесі, Халыққа білім беру ісінің үздігі медалымен және Қазақстан Республикасы Президентінің Құрмет грамотасымен, Қазақстан Республикасының білім және ғылым министірлігінің көптеген мадақтау қағаздарымен марапатталған.

Өтепберген Хамзаұлы жайлы баспасөз беттерінде мақалалар жиі жарияланды. 2004 жылы Ақтөбе қаласының «А-Полиграфия» баспасынан жарық көрген «Саз саңлақтары» атты кітапқа (редакторы Г.Жұмағалиева) «Шертердің хас шебері» деген тараумен Өтепберген Хамзаұлы жайлы журналист Самат Ибраевтің «Сиқырлы саусақтар сыры», дүлділ домбырашы Қаршымбай Ахмедяровтың «Жұлдызың жансын, жерлесім» Александр Столповскийдің «Сиқырлы домбыраның сазы», ақын Фариза Оңғарсынованың «Тағдыр» мақалалары енген. Бұл кітап Өтепберген Хамзаұлының 50 жылдық мереитойы қарсаңында жазылған болатын. Мұнымен өмірдегі өзі ұстанған бағытының дұрыстығына басқалардың көзін жеткізуде. («Жұлдызың жансын, жерлесім» Қ. Ахмедяров. 143 бет.) «...Менің жол үстінде ғұмырын өткізген шағын ауылымнан шығып, өнер өріне қанат қаққан, қиындықтарынан тайсақтап, адалдық соқпағынан айырылмаған інім, біздің ауылымыздың алтын қазақтарының бірі болған Хамза ағамыздың «Құдайдан сұрап алған» Өтепбергені тағдыр жолымен талантын қамшылап келе жатқанын мақтан етемін». («Саз саңлақтары». Фариза Оңғарсынова «Тағдыр» 151бет.) «...Біз, Алдамберген, Өтепберген, мен – үшеуіміз домбыра, мандолин, скрипка тартып, өзімізше ансамбль құрып, Жаңылсын қосылып ән салатын. Көп сөйлемейтін Хамзекең сүйсініп, көздері күлімдеп, ал Қанзипа шешеміз бізге дәмді тамақ пісіріп, біздің қылықтарымызға қарап, сүйсініп жүретін жылдар. Өтепбергеннің өмірбаянындағы ерекше айқын беттер. Өйткені өнер адамы үшін творчестволық ортада, өз бойындағы киелі сәуленің дүниеге шашырай төгілуіне әсер етер ортада жүру үлкен бақыт». Өтепберген Хамзаұлының 60 жылдық мерейтойына орай «Өнеге» журналында (авторы А.Столповскийдің) «Өтепберген Хамзаұлын біле түскен сайын, оның күш – қуатына, еңбекқорлығына таң қаласың. Тәжірибелі оқытушы, музыкант орындаушының бұл қасиеттері, оның бұрынғы түлектері мен қазіргі шәкірттерінен байқалады. Олар үшін ұстаздары тірі үлгі», деген цитаталар берілген. Осы жолдардан Өтепберген Хамзаұлының еңбекқорлығын, өз ісіне адалдығын, өзінің мамандығын шексіз бағалайтынын білуге болады. Ал 2011 жылы «Казакстанская правда» газетінің № 127-128 сандарының 12 бетінде



Өтепберген аға жайлы Сафар Энәлеевтің «Роман с оркестром» деген үлкен мақаласы жарық көрді. Бұл 70 жылдық мерейтой қарсаңында Өтепберген Хамзаұлының Құрманғазы атындағы академиялық оркестріндегі 40 жылғы еңбегі, оркестрдің Өтепберген Хамзаұлы үшін рөлі, орындаушы Өтепберген шығармашылығы жайлы жазылған үлкен мақала.

Құрметті профессор көптеген конкурстардың лауреаттарын дайындаған, оқушыларының ортасында үлкен беделге ие болған тәжірибелі ұстаз – Өтепберген Хамзаұлы, Қазақстандағы домбыра – прима аспабының жоғарғы және орта оқу орындарында оқытылу барысында үлкен ықпал еткен маман. Өтепберген Хамзаұлының ұстаздық тәжірибесінен туындаған оқушы мен ұстаздың қарым – қатынасы және оқушының қалай дайындалу керектігін дөп басатын методикалық тұжырымдар, шығарманың оқушыға қиындық тудыратын тұстарын дайындалудағы өзіндік жаттығулары – болашақ маман үшін таптырмас әдіс деп білеміз.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Ө.Хамзаұлы, Е.Басықара. Шертер үйрену мектебі – Алматы 2011.
2. Ө.Хамзаұлы, Е.Басықара. Домбыра – прима үйрену мектебі – Алматы 2015.
3. Ізмұратова З.Ш. Шертердегі орындаушылық өнер 1999ж «Өнер» баспасы.
4. Ізмұратова З.Ш. Шертер мен Домбыр примаға арналған хрестоматия Алматы 2016.
5. Еркебұлан М. «Әлемге әйгілі оркестр» Алматы 2005.

ЗАМЕТКИ О НАСТАВНИКЕ

Мендалиев А.Е.

Преподаватель ПЦК «Русские народные инструменты»
Алматинского музыкального колледжа им. П.И.Чайковского

Аннотация: Данная статья посвящена изучению творческой деятельности доцента кафедры «Дирижирование» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, Заслуженного деятеля искусств, главного дирижера Государственного академического театра оперы и балета имени Абая – Нурлана Салаватовича Жарасова.

Оркестровое дирижирование занимает важную часть исполнительской культуры нашей страны. Об этом ярко свидетельствуют концерты таких оркестров как Казахский государственный академический оркестр народных инструментов имени Курмангазы, Государственный симфонический оркестр Республики Казахстан, Государственный духовой оркестр Республики Казахстан Академический фольклор-



но-этнографический оркестр «Отрар сазы» им. Н.Тлендиева, и это демонстрирует, что профессиональная деятельность дирижера является, пожалуй, одной из наиболее сложных областей музыкальной деятельности.

Ключевые слова: Дирижирование, творческая деятельность, Жарасов Н.С., КНК им.Курмангазы.

Аннотация: Бұл мақала Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Дирижерлеу» кафедрасының доценті, ҚР Еңбек сіңірген өнер қайраткері, Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрының бас дирижері – Нұрлан Салаватұлы Жарасовтың шығармашылық қызметін зерттеуге арналған.

Оркестрлік дирижерлау еліміздің орындаушылық мәдениетінің маңызды бөлігін алады. Бұған Құрманғазы атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық халық аспаптар оркестрі, Қазақстан Республикасының Мемлекеттік симфониялық оркестрі, Қазақстан Республикасының Мемлекеттік үрмелі оркестрі атындағы «Отырар сазы» Академиялық фольклорлық-этнографиялық оркестрі сияқты оркестрлердің концерттері дәлел бола алады.

Тірек сөздер: Дирижерлеу, шығармашылық қызмет, Жарасов Н.С., Құрманғазы атындағы ҚҰК

Abstract: This article is devoted to the study of the creative activity of the associate professor of the Conducting Department of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Honored Artist, chief conductor of the Abai State Academic Opera and Ballet Theater – Nurlan Salavatovich Zharasov.

Orchestral conducting occupies an important part of the performing culture of our country. This is clearly evidenced by the concerts of such orchestras as the Kazakh State Academic Orchestra of Folk Instruments named after Kurmangazy, the State Symphony Orchestra of the Republic of Kazakhstan, the State Brass Orchestra of the Republic of Kazakhstan Academic Folklore and Ethnographic Orchestra «Otrar Sazy» named after N.Tlendiev, and this demonstrates that the professional activity of the conductor is perhaps one of the most difficult areas of musical activity.

Key words: Conducting, creative activity, N.S. Zharasov, KNC named after Kurmangazy.

В преддверии года, юбилейного для Государственного Академического театра оперы и балета имени Абая, произошли кадровые изменения, коснувшиеся не только административного блока, но и творческого процесса: речь о позиции главного дирижера театра, в должностные обязанности которого по инструкции, как известно, входят такие основополагающие, как:

– организация и координация работы по подготовке и выпуску новых и возобновлению ранее созданных музыкальных спектаклей (программ);



ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ



- обеспечение высокого художественного уровня спектаклей и концертных программ (на стационаре, при выездах и на гастролях);
- контроль за всем комплексом работ, связанных с созданием спектаклей (программ);
- и, собственно, дирижирование оркестром.

Кроме того, главный дирижер разрабатывает перспективные репертуарные планы, планы-графики создания спектаклей (программ), формирует составы постановочных групп и исполнителей. Именно он обеспечивает правильный подбор, расстановку и использование творческих кадров; работает с исполнителями, оказывая им необходимую творческую помощь. А еще, осуществляя связь с творческими союзами, участвует в работе Художественного совета; рассматривает и представляет на утверждение руководителю организации календарные планы показа спектаклей (программ) текущего репертуара. И, наконец, контролирует соблюдение творческой и трудовой дисциплины художественно-артистическим персоналом, вносит предложения о поощрении и о наложении дисциплинарных взысканий.

По мнению тех, кто знает репетиционный процесс изнутри (артист оркестра И.Кузнецова), позиция главного дирижера театра характеризуется следующим образом: «отвечает за единую художественную трактовку произведения всеми музыкантами оркестра. Трактовка классической (в том числе старинной, современной ...) музыки — очень тонкая и своеобразная работа со своими традициями, новшествами, находками, нюансами. 30-100 участников оркестра никогда не договорятся о всех мелочах, демократия в таких вопросах неуместна.

После того, как художественная генеральная линия определена, задача дирижера — организовать идеальное воплощение задумки оркестрантами. Определить баланс громкости оркестровых голосов (а их может быть несколько десятков), выверить единый темп исполнения, синхронные вступления и своевременные выключения голосов — рутинная работа. Но время исполнения музыки дирижёр также жестами обозначает своеобразную сетку координат, которая даёт музыкантам представление о точном моменте звучания. Таким образом, дирижёр заставляет оркестр работать как единое целое, где каждый слышит и понимает работу каждого, а не просто бестолково играет свои ноты.

Есть ещё один очень прозаичный момент. Концертные залы бывают очень большие. И сцены в них — тоже большие. А акустика зачастую — так себе. Музыканты в таких залах не слышат друг друга. Задние ряды не слышат передние, с одного фланга звук не долетает до другого. Или ещё хуже: слышат не то, что реально играется, а то, что долетело до конца зрительного зала и эхом вернулось обратно. Учитывая относительно небольшую скорость звука, запоздание может быть 0,5-1 секунды, что по музыкальным меркам очень много. И тут на помощь приходит скорость света,



Материалы Республиканской научно-практической конференции



благодаря расторопности которой мы видим дирижера и по его жестам точно понимаем, в каком моменте исполнения находимся» [1].

Учитывая все эти сложности работы в театре, можно понять какая большая ответственность ложиться на плечи молодого дирижера Каната Омарова, но речь не о нем.

Обязанности главного дирижера Государственного академического театра оперы и балета им. Абая на протяжении четырех десятилетий (с двумя перерывами) исполнял музыкант, чье имя не так хорошо известно, как хотелось бы и как он того заслуживает. А главный аргумент здесь — его подвижническая деятельность в стенах театра с 1975 года и в родной консерватории с 1979 года, где на будущий год можно отметить 40-летие его педагогической деятельности. Начнем с официальных сведений: например, с представленных на сайте gatob.kz (рисунок 1)

Рисунок 1. Официальные сведения о Жарасове Н.С.

Главный дирижер

Заслуженный деятель РК, Кавалер ордена «Күрмет»

Дирижер Казахского Государственного академического театра оперы и балета им. Абая. С 1994 года работая в театре осуществил репертуар, состоящий из более 30 оперных и балетных спектаклей, среди которых: «Кыз Жибек», «Ер Таргын» Е.Брусиловского; «Абай» А.Жубанова, А.Хамидов; «Биржан и Сара» М.Тулебаева; «Жумбак кыз» «Акан серы» — Аксаклы С.Мухамеджанова; «Махамбет» Б.Джумадилова; «Камар сулуу», «Абылай хан» Е.Рахмадиева; «Аксақ кулан» А.Серкебаева; «Аида» «Травиата», «Риголетто» Дж.Верди; «Чио-Чио-сан», «Тоска» Дж.Пуччини; «Севильский цирюльник» Дж.Россини; «Кармен» Ж.Бизе; «Евгений Онегин», «Моланта», «Шелкунчик» П.Чайковского; «Жизель», «Корсар» А.Адама.

Впервые в истории театра искусства он сподобился и исполнил концертные постановки выдающихся опер «Лия» ди. Ламмермюра Г.Доницетти, «Турандот» Дж.Пуччини, «Норман» В.Беллини.

Н.Жарасов является одним из организаторов ежегодных фестивалей оперного и балетного искусства, которые с большим успехом проходят в Алматы.

За «кадром» осталось многое, ведь перечисленные постановки — одни из лучших, те, что вошли в историю театра и ими не ограничивается репертуар, тем более постоянно обновляющийся. Многое, в том числе — ежедневный, кропотливый, сложный, физически затратный и, чего скрывать, нервный труд дирижера.

Информация с сайта КНК им. Курмангазы

1. Образование/квалификация: (год, страна, учебное заведение):

1 1972-1977 Алматинская государственная консерватория им. Курмангазы.

Квалификация: дирижер народного оркестра.

2. 1981-1986 Ленинградская государственная консерватория им. Н.А.Римского-Корсакого (дирижер оперно-симфонического оркестра);



2. Звания, награды, премии (национальные, международные):

Таблица 1. Информация с сайта КНК им. Курмангазы

Год	Наименование звания, награды, премии	Организация	Страна
2005	Заслуженный деятель РК	ГАТОБ им. Абая	Казахстан
2011	Медаль к 10-летию Независимости РК	ГАТОБ им. Абая	Казахстан
2013	Орден «Курмет»	ГАТОБ им. Абая	Казахстан

3. Педагогическая деятельность (опыт работы): (год, месяц, учреждение, должность):

1. 1979-1981 гг. Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, преподаватель кафедры дирижирования.

2. 1985-2009 гг. Старший преподаватель кафедры оркестрового дирижирования КНК им. Курмангазы.

3. 2009 г. Доцент кафедры дирижирования КНК им. Курмангазы.

□

Удивительно, что при такой творческой загруженности и востребованности он успевал в необходимом объеме выдавать и учебно-методическую продукцию: Н.С. Жарасов является автором-разработчиком типовых учебных программ по дисциплинам «Инструментовка», «Инструментоведение», «Основы оркестрового дирижирования», «Специальность», «Оркестровый класс», «Практика дирижирования аккомпанементом» и собственно научных статей.

Необходимо отметить большое количество учеников-лауреатов международных и республиканских конкурсов, которые на данный момент являются ведущими дирижерами главных музыкальных коллективов Казахстана. Среди них – А. Бурибаев (главный дирижер «Астана опера»), А. Мухитдинов (дирижер «Астана опера»), Б. Батырхан (художественный руководитель симфонического оркестра филармонии г. Астаны), Е. Нуртазин (главный дирижер филармонии г. Астаны), К. Исмаилов (главный дирижер оперного театра южно-казахстанской области).

Лауреаты (ученики):

1. Бахтыгерей Е. Международный конкурс им. Н. Тлендиева (1 место);
2. Джайлаубаев Б. Республиканский конкурс дирижеров им. Н. Тлендиева (3 место);
3. Джайлаубаев Б. Республиканский конкурс дирижеров им. Б. Рзаханова (1 место);
4. Жумат А. Международный конкурс им. Н. Тлендиева (2 место);
5. Жудебаев А. Международный конкурс им. Н. Тлендиева (Гран-при);
6. Мендалиев А. Республиканский конкурс им. Б. Рзаханова (2 место);
7. Исмаилов К. Международный конкурс дирижеров им. Н. Тлендиева (2 место);



8. Тойболдиев М. Республиканский конкурс дирижеров им. М. Тулебаева (2 место);
9. Джайлаубаев Б. Республиканский конкурс дирижеров «Шабыт» г. Астана (Гран-при);
10. Абдрахманов А. Республиканский конкурс дирижеров им. М. Тулебаева (3 место).

Все эти сведения сегодня легко доступны, но понимание реального положения дел, той интеллектуальной и эмоциональной нагрузки, с которой сопряжена деятельность любого дирижера, тем более главного, причем на протяжении не короткого периода, а четырех десятилетий могут оценить, прежде всего, музыканта и прямые коллеги по «цеху».

Рисунок 2. Жарасов Н.С. – Заслуженный деятель искусств, доцент КНК им. Курмангазы



Осознание реального вклада Н.С. Жарасова в культуру Казахстана, в развитие исполнительского творчества и процесса подготовки нового поколения дирижеров – это дело будущего. Но сейчас несколько тезисов, которые раскрывают мое «видение» наставника.

Мне кажется очень убедительным тот факт, что, закончив РСМШИ по классу баяна, он продолжил обучение в Алматинской Консерватории и, параллельно обучаясь у Османова Т.С., получает квалификацию «дирижирование». Затем два года служит в армии. Решив продолжить профессиональное музыкальное обучение в дирижерском ремесле, начинает активную подготовку к поступлению Ленинградскую Консерваторию им. Н.А. Римского-Корсакого. За три месяца до вступительных экзаменов едет в Ленинград, чтобы понять обстановку и быть готовым профессионально и психологически.



При подаче документов для поступления в консерваторию узнает количество поступающих со всего Союза и не только (на экзамене абитуриентов-дирижеров было 29 человек) и не сдается. Пройдя три тура экзаменов только по специальности, оказался среди трех человек поступивших на кафедру оперно-симфонического дирижирования Ленинградской Гос. Консерватория имени Н.А. Римского-Корсакого в класс молодого, но уже прославившегося победой на престижном Международном конкурсе Герберта фон Караяна дирижера Валерия Гергиева. В консерватории также посещает уроки И. Мусина, Г. Рождественского. После окончания консерватории возвращается в Алматы, где и становится дирижером оперного театра.

Наверное, есть какой-то знак в том, что в качестве главного дирижера утвержден молодой музыкант, ученик Т.А. Абдрашева, получавший позднее поддержку всех членов кафедры, в том числе консультации у Н.С. Жарасова: «Есть преемственная связь в смене поколений, но по сути – есть новая возможность для встречи с наставником, но теперь в постижения всего того комплекса задач, которые определяются как должностными инструкциями данной позиции, так и оказанным доверием».

Список литературы:

1. Музыканты оркестра [Электронный ресурс] Режим доступа URL: <https://thequestion.ru/questions/1228/kakova-rol-dirizhera-orkestra-razve-muzykanty-ne-mo::gut-sami-sygrat-po-notam> (Дата обращения 10.06.2021г.)
2. А. Ауелбекова. Человек, которого ждали // Знамя труда. - 22 декабря 2018 года
3. Шимарбаева Г. Кочевник с партитурой // Казахстанская правда. – 29.07.2016
4. Шимарбаева Г. Кочевник с партитурой // Казахстанская правда. – 29.07.2016
5. Сатбаева И. Смычок и дирижерская палочка // Вечерний Алматы. – 04.05.2019
6. Стадниченко Н. Когда руки словно крылья // Костанайские новости. - 21.02.2019

ВОКАЛЬНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ В ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОЙ СФЕРЕ В.М.ТКАЧА

Ес Мереке

КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени
народных артистов братьев Абдуллиных»
Управления образования ВКО, г. Усть-Каменогорск

Андапта: Вячеслав Ткачтың шығармашылығы - қазақ вокал мектебінің жалғасы. Оның көп жылдық педагогикалық тәжірибесі бар және ол қазақ вокал мектебінің



белсенді өкілі. Шығармашылық арсеналдың ауқымы, оның жұмысындағы биік көрсеткіштері, ол экспрессивті құралдарды үнемі іздеумен үйлеседі және жаңашылдықты шебер көрсетеді. Бұл жұмыста В.Ткачтың педагогикалық жұмыс ерекшеліктері мен оқыту әдістері жан-жақты қарастырылған. Сондай-ақ, вокалисттің ойлары, жеке тәжірибесі мен шәкірттерінің шолулары көрсетілген.

Аннотация: Творчество Вячеслава Ткача является продолжением казахстанской вокальной школы. Он обладает многолетним педагогическим опытом и является активным представителем казахстанской вокальной школы. Масштабность творческого арсенала, плодотворность в своем творчестве он гармонично сочетает с постоянным поиском выразительных средств и умело проявляет новаторство. В данной работе всесторонне рассматриваются педагогическая деятельность и методика преподавания В.Ткача. Также описаны размышления вокалиста, личный опыт и отзывы его студентов.

Annotation: The work of Vyacheslav Tkach is a continuation of the Kazakh vocal school. He has many years of teaching experience and is an active representative of the Kazakh vocal school. He combines the scale of his creative arsenal, the fruitfulness in his work with the constant search for expressive means harmoniously and shows innovation skillfully. This report comprehensively examines the pedagogical activity and teaching methods of V. Tkach. The vocalist's thoughts, personal experiences and feedback from his students are also described.

Творчество Вячеслава Михайловича Ткача представляет одну из ярких и интересных страниц современной казахстанской вокальной музыки. Он является достойным преемником Н. Поликаркина, как один из талантливых его учеников, бережно относящийся к национальным традициям, несущий в себе знания различных пластов музыки как народной, так и профессиональной классической.

Рис. 1





Вячеслав Михайлович Ткач - Заслуженный артист Республики Казахстан, баритон, Кавалер Ордена «Құрмет», лауреат республиканских и международных конкурсов, член Союза Музыкальных Деятелей Казахстана. «Почетный гражданин города Усть-Каменогорска», является артистом «Ертіс Концерт» и солистом Симфонического оркестра Акима области.

В.Ткач ведет преподавательскую деятельность более 30 лет. Он успешно совмещает педагогическую деятельность с концертной жизнью, воспитывая огромное количество учеников. В вокальном искусстве методика преподавания очень индивидуальна, если учитывать какая школа у педагога и каким правилам он придерживается. Основой его методических аспектов вокального искусства является синтез двух школ: Петербургской и Алма-Атинской.

В своем интервью он поделился мыслями о том, как нужно подойти к занятиям вокала и как, он с точки зрения педагога определяет музыкальные данные учеников и как он занимается в постановке голоса и постижения азов вокального искусства. По словам В.Ткача: «Голос – это дар свыше, он должен быть природным, для реализации всех специфик в вокальном искусстве нужно, упорно учиться и трудиться. Без самоконтроля, без дисциплины не будет успеха». В.Ткач отмечает, что для начала у ученика должно быть полное доверие к педагогу. Учитывая индивидуальные особенности учащегося, и при правильном подходе педагог шаг за шагом раскроет голос и предоставит нужные советы. Бывают и неудачные случаи, когда обучающейся постоянно меняет педагогов и впоследствии вовсе теряет голос. Голос – это тонкий инструмент, к которому нужно относиться с особой бережливостью. Частая смена педагогов, частые изменения в постановке голоса забирают время и силы, а в итоге желание заниматься искусством пения. Поэтому, и в этом плане В.Ткач не сторонник таких резких перемен, но он согласен с тем что, можно слушать других педагогов, знать их методику и быть разносторонним. Всегда можно взять что-то для себя и проанализировать, тогда будет замечен рост.

В.Ткач учит, как интонировать, произносить текст, организовать дыхание, какой регистр включить при пении, к какому тембру стремится и т.п. И всякий раз эти рекомендации подкреплены художественными задачами, разговором о характере музыки.

На первых уроках В.Ткач может определить тембр, если голос имеет ярко-выраженный оттенок с определенными обертонами. Он смотрит на то, как держат tessitura и как звучат переходные ноты. Помимо основных занятий на уроке, в первую очередь В.Ткач смотрит на эмоциональное состояние своих студентов, как они себя чувствуют, готовы ли приступить к уроку. Задача учителя в широком смысле – это умение учитывать все факторы взаимоотношения с учеником и сделать свою педагогическую деятельность максимально эффективно. Это отчасти психолог, методо-



лог, воспитатель, наставник и все больше друг и равный партнер. В.Ткач занимается не просто передачей общих или предметных навыков, он непрерывно совмещает это с воспитательной работой, и ставит человеческий фактор на первое место.

Для вокалиста важную роль перед исполнением играют упражнения – распевки. Распевка у певца – это та же разминка что у спортсмена. Как и спортсмену, певцу необходимо разогреть мышцы, тем самым подготовив их к дальнейшим профессиональным нагрузкам. В.Ткач уделяет им около 15 минут, чтобы хорошо подготовить голос к работе.

Нотный пример 1



Первые упражнения - распевки на уроке вокала носят разогревающий разминочный характер. В этих упражнениях певец должен разминаться на «серединке» своего диапазона, чтобы не травмировать свой голосовой аппарат. Он делает упражнения на укрепление опоры, на удлинение вокального дыхания. Следит за правильным формированием звука, разминает язык, губы, челюсть, гортань, резонаторы. Обычно В.Ткач применяет распевки на закрытый рот, чтобы разогреть связки. У него нет фанатичной цели - поставить верхнюю ноту в начале обучения или сразу расширять диапазон, так как в начальном этапе – нужно развить середину tessitura. И приступать к этой работе не торопясь, обоснованно как говорится «тише едешь – дальше будешь».

В.Ткач в начале обучения не дает студентам произведений с высоким диапазоном. Если у вокалиста основательно отработана середина, тогда диапазон его голоса по мере занятий будет увеличиваться вверх или вниз. Лишь со временем, он развивает диапазон, будто аккуратно и устойчиво строит кирпич за кирпичом. Удачное «строение» горла, голосовых связок, ещё нескольких важнейших элементов и деталей «певческого аппарата» необыкновенно важны для формирования сильного звука, приятного тембра и большого диапазона певца.

Еще одной важной особенностью педагогической системы В.Ткача является художественный, эстетический вкус. Певец должен обладать высокими ценностями, от которых нельзя отступать ни при каких обстоятельствах. В вокальной работе



Вячеслав Михайлович уделяет особое внимание начальному этапу работы над произведением. По собственному опыту он дает несколько ценных советов начинающим певцам: «При разборе нового произведения – не надо торопить время, нужно кропотливо работать, изо дня в день. Можно по кусочкам самому внимательно разбирать нотный текст, без помощи пианиста. Если студент не владеет фортепиано, он может одной рукой проиграть себе фразу за фразой».

Рис. 2



При этом В.Ткач объясняет, что нельзя себе позволить никаких вольностей, а именно никаких замен нот или длительностей, не допускать лишних оттяжек, отклонений в темпах и рисунке фраз. После этого можно очень осторожно, беспристрастно постепенно накладывать текст, чтобы все приобрело форму. Когда соединишь мелодию с текстом, можно постепенно начать «отпускать» себя, чтобы создать характер.

Еще одним чрезвычайно важным педагогическим принципом системы В.Ткача является исключительно пристальное внимание к авторскому тексту. Превращая стихотворение в музыкальную речь, вокалист определенным образом интонирует каждый слог, учитывая и темп его «воспроизведения», и смысловые акценты, и цезуры, и общую метрическую схему стиха, и особенно его внутреннее ритмическое наполнение. В процессе вокального обучения любого вокалиста нужно постоянно указывать на взаимосвязь речевой интонации с музыкальной. Принято считать, что если певец обладает хорошей дикцией и выпевает каждое слово от начала до конца, то это помогает донести текст до слушателя. Хорошая дикция – это только одна из важных предпосылок выразительного вокального исполнения музыкально-поэтического текста. Об известном с давних времен искусстве «петь, как разговаривать», которым великие певцы многих вокальных школ выражали своё стремление к высокой художественной правде, написано и сказано много.

Другое важное требование, предъявляемое к вокальному искусству о том, что произношение слов в процессе пения должно быть столь же естественно, плавно, красиво и выразительно, как в живой, правильной и выразительной речи. То есть,



как бы красиво и выразительно не пел певец, его исполнения не достигнут выразительности, если он не сумеет раскрыть внутреннее содержание слов. В своей собственной практике он всегда придерживается этого принципа. «То, что многие учат произведения только на слух и без нот – это неправильно. Такая работа приведет к ошибочному заучиванию и потом к двойной работе. Именитые артисты могут себе позволить спеть с изменениями в нотах, где-то не ритмично и такое исполнение будет для них оправдано. Слушать другие исполнения можно, но с целью услышать разные способы и манеры. И далее не подражать, а показывать свое отношение, самому пережить». В.Ткач советует студентам все разузнать о произведении, о его авторе. То есть знать всесторонне и понимать историю исполняемой композиции.

В педагогической работе В.Ткач прививает студентам трудолюбие и терпение во всем. Когда его студенты выражают желание выбрать произведение, которое им понравилось, то понимая, и взвешивая, ситуацию В.Ткач старается принять правильное решение. «Такие ситуации в обучении, конечно не часто случаются. Проявляется желание спеть уже сейчас, даже если рано по времени», так размышляет В.Ткач и вспоминает, как он сам в годы учебы увлекся Каватиной Алеко из одноименной оперы С.Рахманинова. Имея сильное увлечение к этому произведению, он хотел ее разобрать с концертмейстером. Можно иметь хороший голос, большой диапазон, чтобы исполнить, но духовность не сразу постигается. Не зря говорят, что всему свое время. Куда важнее психологически прочувствовать, развиваться и расти. Когда время пришло, он ее исполнил, проделывая всю необходимую работу для шикарного исполнения. «Развитие правильного дыхания, он считает основой мастерства. Принцип свободного дыхания реализуется через совместные поиски с педагогом, анализ собственных ощущений, знакомство с лучшими образцами искусства.

Рис. 3



Многие ученики Вячеслава Михайловича продолжают обучение в консерваториях и высших учебных заведениях РК, России, дальнего зарубежья, являются лауреатами городских, областных, республиканских и других конкурсов и фестивалей. Его ученики: Надежда Нестерева выступает в г. Новосибирск, Эльмира Шпекбаева



в Алматы, Естай Мукашев – Заслуженный деятель РК. В.Ткач искренно радуется за то, что его ученики показывают высокие показатели и развивают искусство исполнительства.

Учащиеся, которые обучаются сейчас у В.Ткача, поделились своими мыслями, отмечая его педагогические качества. «Вячеслав Михайлович всегда честен, трудолюбив, требователен. Благодаря своему педагогу за все 4 года обучения, я приобрел колоссальный опыт, вырос как личность и стал намного увереннее в своих действиях», - высказывается один из его учащихся лауреат 1 степени, обладатель Гран-при и дипломант международных и республиканских конкурсов, олимпиад и фестивалей - Данияр Айткужинов.

Рис. 4



Учащийся Дарын Бисаринов, обладатель 1 премии III Республиканского конкурса вокалистов, посвященный 105 – летию со дня рождения народных артистов братьев Абдуллиных и 30 – летию Независимости РК отмечает что: «Вячеслав Михайлович учит нас детально и качественно относится к разбору произведения, быть трудолюбивым. Уроки проходят в прекрасной атмосфере, он может пошутить, подбодрить, поддержать». При работе над сценической партией, В.Ткач вдохновляет своих воспитанников, стремится создать атмосферу творческого горения и полной самоотдачи на сцене.

Выводы педагогической деятельности В.М.Ткача:

1. В своей педагогической работе В.Ткач реализует несколько принципов. Важнейших из них: принцип выразительного художественного исполнения.
2. Вторым важнейшим принципом педагогической системы Вячеслава Михайловича это высокие эстетические и этические идеалы искусства.



3. Работая над произведением, В.Ткач считает недопустимым вольную трактовку авторского текста. В своей педагогической системе он прослеживает принцип ответственного и внимательного отношения к авторскому тексту.

4. Основой вокальной техники вокалиста Вячеслав Михайлович считает принцип свободного певческого дыхания.

5. Для сценической деятельности, по мнению Вячеслава Михайловича, большое значение имеет принцип сочетания самоконтроли во время исполнения и эмоциональной включенности в роль.

6. Методика средства выразительности и художественных задач исполнения неразрывно связано с собственной вокальной практикой В.Ткача. Опыт, накопленный, годами высочайшего совершенства при исполнении вокальной музыки он передает своим ученикам.

Изучение творчества В.Ткача позволяет сделать вывод о том, что истоки этой популярности лежат, несомненно, в яркой индивидуальности певца, необыкновенной силе его голоса, высокой трудоспособности, богатой репертуарной основе и своеобразной индивидуальной манере исполнения. Все, кто говорит о нем, будь это студенты, коллеги, они подчеркивают его человеческий, личностный талант, исключительную широту души и обаяние. Его педагогическая деятельность закладывает важнейшие принципы современной вокальной педагогики. И конечно, его вокальное совершенство и актерская игра, глубокое эмоциональное содержание партий: эстетический идеал, к которому необходимо стремиться.

Список литературы:

1. Интервью композитора М. Есовой с вокалистом В. М.Ткачом от 07.04.2021, г. Усть-Каменогорск.
2. Герсамия И.Е. К проблеме психологии творчества певца. Тбилиси : Мецниереба, 1985.
3. Емельянов В.В Развития голоса: координация и тренинг 2007. – [192, 25]
4. Тлеухан Б, Р.Несіпбай. Исполнительская специфика казахского-народно-профессионального искусства пения// История искусство Казахстана очерки. – Алматы, 2003, I том. [299, 41].
5. Дмитриев Л.Б. Голосовой аппарат певца // Леонид Борисович Дмитриев. / подред. П.Л. Чаплина/ М.: Музыка, 2004. - [№16, 35с].
6. Патикина Л. П. Работа над вокальным – художественным выразительным произведений. //Фестиваль педагогических идеи. 2006-2007. №[16, 23]
7. Мелани Марио «Поговорим немного о вокале». 2003, Алматы, [96, 25].
8. Б. Ерзақұлы Песенная культура казахского народа.-Алма-Ата: Наука, 1966, 401 с.



ҰРПАҚ БОЛАШАҒЫ ҮШІН ЖЕТІЛДІРІЛГЕН МАМАНДАРДЫ ДАЯРЛАУДА, ҰЛТ МҮДДЕСІН ӨРКЕНДЕТЕТІН ІС-ШАРАЛАРДЫҢ ЖАҢАША ТӘСІЛДЕРІ

Смагулова А.С.

Қазақ Ұлттық Өнер Университеті-мектеп

Нұр-Сұлтан қ.

Түйін: жоғары оқу орны студенттерінде ұлттық құндылықтарды қалыптастыру тиімділігін қамтамасыз етілетін жарнамалық іс әрекеттің теориялық – әдістемелік негіздеме мен педагогикалық жағдайы анықтау.

Тірек сөздер: педагогика, құзыреттілік, құндылықтар, тәрбие, білім беру, дамыту, этнос, ұлт, этномәдени, зерттеу, этникалық топтар.

Резюме: педагогическая и теоретико-методическая разработка рекламной деятельности, обеспечивающей эффективность формирования национальных ценностей у студентов вуза

Ключевые слова: педагогика, компетентность, значение, воспитание, образование, развитие, этнос, нация, этнокультурный, этнические группы, исследование.

Abstract: pedagogical and theoretical and methodological development of advertising activities that ensure the effectiveness of the formation of national values among university students.

Key words: pedagogy, competence, meaning, parenting, education, development, ethnos, nation, ethno-cultural, ethnic groups, research.

Егемен мемлекеттің болашағы өткен тарихымен өзара байланыста болады. Әр мемлекеттің жас ұрпақты тәрбиелеу ісінде үлгі болып табылатын ғасырлар бойы жинақталған ой-пікірлері, өзіндік тәрбиелеу үлгісі бар. Бұны қазақ халқының жастарды ұлттық тәрбиелеу дәстүрінен көруге болады. Жас ұрпақтың рухани дамуы қазақ халқының ғасырлар бойы жинақтаған алдыңғы қатарлы халықтық үлгілері арқылы заманауи талаптарға сай жүргізіледі, жан-жақты дамыған тұлғаны дамытуға әсерін тигізеді. Осыған байланысты бүгінгі күні болшақмамандарда жалпы, заттық, негізгі құзыреттілікті қалыптастыру қажеттілігі артып отыр, оның ішінде этномәдени мәдениет пен қоғам көзқарасы тұрғысынан жарнамалық іс-әрекет құзіреттіліктің де рөлі маңызды.

Ұлттық құндылықтарды заманауи жағдайда қалыптастыруды зерттеу мәселелерінде мына бағытта қарастырылатын сұрақтар ерекше орын алады: болашақ педагогтарды кәсіби дайындау, ұлттық құндылықтарды қалыптастыру әдістемесін жа-



сау, жоо педагогикалық үрдісінде этномәдени әрекеттерді жандандыру амалдарын жасау, ұлттық құндылықтарды қалыптастыруға ықпал ететін педагогикалық технологияларды жасау, білім берудің түрлі деңгейінде (мектепалды, жалпы бастауыш, негізгі жалпы, ортаңғы толық, бастапқы ортаңғы кәсіби, жоғары кәсіби) және тағы басқаларында ұлттық құндылықтарды қалыптастырудағы сабақтастықты жүйелеу. Болашақ педагог, тұтастай педагогикалық әрекеттің басты субъектісі ретінде орын ала отырып және заманауи білім берудің жетекші стратегиясы көрініс табатын (әсіресе рухани, адамгершіліктік, мәдени даму жоспарында) міндеттер мен тәрбие, білім беруді таратуды іске асыра алатын, арасында этномәдениет басымдық танытатын білім, дағды, шеберлік және қабілетті меңгеруі тиіс.

Осыған байланысты этномәдени мәдениет пен қоғам көзқарасы тұрғысынан жарнамалық іс-әрекет құзіреттіліктің мәні болашақ педагогтың бөлінбес маңызды сипаттамасы ретінде оның қалыптасу үрдісінің өзектілігін жетекші заманауи білім беру үрдісімен бірге екендігімен байланыстыруға болады.

Бұл саланы жүйелі зерттеу ертеректе - XX ғасырдың екінші жартысында басталған. Дегенмен, бұл зерттеудің түйінді терминдері «тәрбие», «білім беру», «дамыту», «этнос», «этникалық топтар», «отбасы», «ру», «тайпа», «халықтық», «ұлт», «ұлттық жәстүрлер», «ұлттықтық салттар», «халықтың мәдениет» және т.б. болды. Бүгінгі таңда этномәдени құзыреттілік құбылысының маңыздылығын мойындау, оның зерттелу қыры заманауи білім беру призмасының бірігіуі арқылы түйінді терминдердің өзектілігі сол қалпында қолданылатын әлемдік білім беру кеңістігінде іске асырылады, бірақ өзге позициядан және басқа академиялық анықтамадан.

Педагогика-психологиялық дереккөздерді зерттеу Болашақ мамандарда ұлттық құндылықтарды қалыптастыру мәселелерін зерттеуде мына аспектілерді анықтауға мүмкіндік берді: жарнамалық іс-әрекеттің теориялық, эмприкалық қабат және ауқымды уақытша кезеңді қамтитын, (Я.А.Коменскийдің этнопедагогикалық теориясының пайда болуына негіз болған: жұмысшы отбасындағы үй тәрбиесінің тәжірибесін жалпылау негізінде «Ана мектебі» идеясын жасады және ұсынды, табиғи сәйкестік қағидасына негіздеу барысында халықтық тәжірибе, халықтық афоризмдер үлгісінде берілген дидактикалық материалдарды есепке алды; И.Г.Песталоцци: өз шығармаларында шаруа отбасының педагогикалық тәжірибесін жалпылау нәтижесі ретінде, мектеп туралы армандарлы іске асыру ретінде халықтың талабына сай келетін халықтық педагогика үлгісінде педагогикалық қорытындылар жасайды; К.Д.Ушинский: отандық педагогика ғылымының қалыптасуына әсер еткен халықтық педагогиканы маңызды фактор деп санады, барлық этностар үшін жалпы тәрбиелеу жүйесі жоқ деген қорытындыға келді; Г.Н.Волков: алғаш рет (этнопедагогика» термині қолданды, халықтық педагогика мен ғылыми педагогиканың арасындағы диалектикалық байланыс зерттелді, «этнопедагогика және т.б түсінігінің мәні анықталды және мазмұны ашылды.) және түрлі әдістемелік тұрғыда білім беру ұйымдарын



оқыту тәжірбиесіне теорияны тарату мүмкіншілігін қамтамасыз ететін практикалық (Қазақстан Республикасы – К.Т.Джумагулов: зерттеуін қазақ халқының мәдениетін дамытуға және Ы.Алтынсаринге арнады; А.Э.Измайлов: Қазақстан мен Орта Азия халықтарының халық педагогикасын зерттеді; К.Ж.Кожаметова: зерттеуін қазақтың этнопедагогикасына арнады; В.В.Востров, Х.А.Кауанова қазақ халқының және т.б. материалдық мәдениетін зерттеді; Қырғызстан Республикасы – А.А.Алимбеков: халық педагогикасы дәстүрінде бастауыш мектеп оқушыларын эстетикалық тәрбиеле беруге болашақ ұстаздардың дайындығын қалыптастыру мәселелерін зерттеді, сонымен қатар, жоғары педагогикалық білім жүйесінде этнопедагогикалық дайындықтың концептуалдық идеяларын жасады; А.Т.Аттокуров: бастауыш сынып оқушыларымен жүргізілетін тәрбие жұмысында халық ойындарын педагогикалық басшылыққа алу арқылы студенттердің дайындығының негізгі бағыттарын анықтады; А.Т.Калдыбаева: жастарды тәрбиелеуде халық ақындарының идеяларын қолданудың ғылыми-педагогикалық негіздерін анықтады).

Ұлттық құндылықтарды жаңа әлеуметтік мәдени жағдайында жандандыру проблемалары алғаш рет ресей ғалымдары арасында да қолға алынды. Бұл заманауи қоғамда бірінші орынға жеке тұлғаның кәсіби міндеттерін құзыретті және құзыретсіз, қабілетті және қабілетсіз ретінде орындауын анықтаумен байланысты болды.

Этномәдени жобаларды жасаушылар үшін педагогикалық және этномәдени құзыреттілік моделдерін құруда білім мен дағдының ауқымын анықтаудың маңызы зор болды. Осыған байланысты әлеуметтік мәдениет ортасында этномәдени әрекет аспектілері ерекше іс-әрекет ретінде қарастырылды, әдістемелік ғылымды зерттеу әрекеттік жағдайдың ережесін анықтады (М.Я.Басов, Э.В.Ильенко, М.С.Каган, А.Н.Леонтьев, С.Л.Рубинштейн және т.б.)

Зерттеу барысында қолданылған модельдеу әдісі (В.Г. Виненко, Б.А. Глинский, Б.С. Грязнов, Л.М. Фридман, В.А. Штофф және т.б.) этномәдени құзыреттілік құрылымының моделін, компоненттерін көрсетуші құралы қызметін атқарды.

Жоғарыда көрсетілген зерттеулер ұлттық құндылықтарды педгог әрекетінің субъектілік параметрі ретінде, «этномәдениқұзыретті» тұлға (білім беру жүйесін құрудың нәтижесі ретінде) этномәдени білімін ғана емес, кәсібилікті, жоғары моральді сапаны да меңгеруі тиіс, бірақ қажетті жағдайларда осы білімдерін қолдануы, өзінің этномәдени әрекетін жауапкершілікке ала білуі керек.

Сөйтіп, зерттеу барысында этномәдени құзыреттілік құрылымының компоненттері анықталды: жастардың этномәдени дамуын стратегиялық жобалау заңдылықтарын дамыту және тұтас логиканы құрылымдық пайымдауда педагогикалық процесті қамтамасыз етеді, онда жүйелі этномәдени құзыреттілік іс-әрекеті мен этномәдени тұлғалық-гуманитарлық іс-әрекетті бағыттаушы; өзге тәжірибені біріктіру отандық және шетелдік этномәдениет деңгейінде жасалған жеке этномәдениеттік іс-әрекет-



ті сәйкестендіру қабілеті); Инновациялық тәжірибе қалыптастыру, қорытындылау және оны басқаларға беру; креативтілік этномәдениетте тұрмыстық тәснл ретінде.

Этномәдениетті құрайтын барлық компоненттер бір-бірімен байланысты және тұлғаның тұлғалық-әрекет етушілік сипаттамасын анықтайтын күрделі құрылымын құрайтынын айтып өту керек.

Осылайша этномәдени құзыреттілік айналыады және этномәдени әрекеттілік барысында ғана бағалануы мүмкін. Авторлардың зерттеулерінде көрсетілгендей этномәдени құзыреттілік компоненттерін зерттеу барысында оқытудың түрлі формаларының көмегімен және жоспарланған әлеуметтік мәдени іс-шараларда қажетті деңгейде қалыптасуы мүмкін.

Этномәдени құзыреттілік кәсіби мәдениет пен қоғам көзқарасы тұрғысынан жарнамалық іс-әрекет құзіреттіліктің бір тармағы ретінде заманауи педагогиканың қадалған назарының объектісі болмаған. Осыған орай осы түсінікті біз туыстық түсініктермен байланыстыра оқыту арқылы нобайлы түрде қарастырдық: «мәдени құзыреттілік», «этнопедагогикалық құзыреттілік», «этнопедагогикалық мәдениет» және т.б.

Алғаш рет тұлғаның «мәдени құзыреттілігіне» А.Я. Флиер [Флиер А.Я. Культурология для культурологов: учеб.пособие. - М., 2000. - 496 б.]. назар аударды. Атақты мәдениеттанушы қолдану және вариативті түсіндіріп беру және аталған ортада адамның жалпы әлеуметтік білімділігінің жиынтық ережесін, үлгілерін, белгілерін, дәстүрі мен тыйым салынған және т.б арнаулы білімдерін оны жеке тұлғаның жеткілікті дәрежеде әлеуметтенуі мен әдетке айналдырмауын, еркін түсінуіне мүмкіндік беретін, барлық үйреншікті жиынтықты (арнаулы емес) анықтайды.

А.Я.Флиер тұлғаның құзыреттілігінде мынадай компоненттерді белгілеп берді: әлеуметтік ұйымдардың институтционалдық номасына деген қарым-қатынас, әлеуметтік-мәдени шартты нормалар реттелу қарым-қатынасы, қысқа мерздімді , бірақ өзектілігі өткір үлгідегі әлеуметтік беделділік қарым-қатынас, сәнге, имиджге, нақыштарға, әлеуметтік мәртебеге, интеллектуалдық және эстетикалық ағымдарға және т.б.; әлеуметтік коммуникацияның тілдерді толық және еркін меңгеру деңгейі.

А.Я.Флиера, Т.К.Солодухина зерттеулеріне сүйене отырып (Т.К. Солодухина Аймақтың көпұлтты кеңістігінде орыс мектеп оқушыларына этномәдени білім беру: жим. ...д-ра пед.ғыл.-М.,2004), тұлғаның мәдени құзыреттілігі оның ұлттың әлеуметтік тәжірибесімен танысу, адамдар арасындағы қарым-қатынас нормасы мен осы тәжірибе арқылы шыққан бағалау иерархиясының дәрежесіанықтайды деген ұсыныс тастайды. Ең алдымен бұл жерге этникалық педагогиканы жатқызу керек. Г.Н. Волков (Г.Г. Волков Этнопедагогика. – М., 1999. – 168 б.) ғылыми лексиконына бала тәрбиесімен тығыз байланыстағы халықтың рухани және материалдық саласы ретінде анықтай отырып, «халықтық педагогикалық мәдениет» деген ұғымды ендірді.



В.А.Николаев (В.А. Николаев мұғалімнің ұлттық құндылықтарды қалыптастырудың теориясы мен әдістемесі: пед.ғыл.докт.дис.-М., 1998-408б.) хадықтың дәстүрлі педагогикалық мәдениетін меңгеру шамасын сипаттайтын, оның тәрбиелік мәнінің құндылықтарын түсіну, оларды заманауи білім беру тәжірибесі мен тәрбиеге сай қолдануды әлеуметтік феномен ретінде, «этнопедагогикалық мәдениет» деген ұғым ендірді.

М.Г.Харитонов (М.Г.Харитонов ұлттық мектептердегі бастауыш сынып мұғалімдерінің этнопедагогикалық дайындығы: монография. – М., 1996-226б.) «этнопедагогикалық құзыреттілік» терминін ендіру арқылы «этнопедагогикалық мәдениет» түсінігін кеңейтті. Этнопедагогикалық мәдениет педагогтарға заманауи гуманистік бағдарға сай, дәстүрлі мәдениет негізінде оқу үдерісі нешінде жатқан, жүйелі білімді меңгеруді болжайды. Автор педагогтың этнопедагогикалық білімділігін және этнопедагогикалық ой-өрісін, яғни оның оқушыларды оқытудағы көптеген өзекті проблемалардан хабардар болуы; халықтық тәрбиелеу тәжірибесін қолдану арқылы оқушыларды оқыту үдерісінде қолайлы жолдарын табуға бағытталған, сонымен қатар, этнопедагогикалық тәжірибе, яғни сауатты этнопедагогикалық шешім қабылдай білуді белгілеп берді.

Осыған байланысты педагогтың этнопедагогикалық құзыреттілігі мынадай білімді қамтиды: дәстүрлі педагогикалық мәдениет нешінде оқу пәндерін оқыту мақсаттары, олардың заманауи жағдайдағы артықшылығы мен нақты толықтырылуы; этнопедагогикалық білімді меңгерудің психологиялық механизмдерін және оларды білім беру үдерісінде қолдану әдістері; этнопедагогикалық факторлар мен түсініктер; түрлі этнопедагогикалық мазмұндағы дамытушылық құндылықтар мен дидактикалық бағасының критерийлері; түрлі этнопедагогикалық мазмұндағы жұмыстардың көптеген типтік әдістері; түрлі категориядағы оқушыларды дәстүрлі педагогикалық мәдениетке (аспаптар, оқытудың ұйымдастырушылық және бақылау формасы) оқытудың тиімді әдістері.

Жоғарыда аталғандарды қорыта келе, «этномәдени құзыреттілік» ұйымдастырушылардың халықтың көркем мәдениетін меңгеру дәрежесі, оның құндылықтарын таратудағы жарнамалық іс-әрекеттің теориялық және тәжірибелік дайындықтары, оқушылардың дамуы мен этномәдени қалыптасуындағы заманауи педагогикалық теория мен этнопедагогика идеяларының интеграциясы, көпмәдениеттік ортаға көп ұлтты қарым-қатынас мәдениетінің тәрбиесі тұлғаның біріктірілген сапасы ретінде қарастырылады.

Аймақтың әлеуметтік этномәдени дамуын жобалауға аймақ тұрғындарын тарту бойынша мамандардың кәсіби іс-әрекетінің дайындығы ретінде түсінілетін, мамандардың этномәдени құзыреттілік қалыптасу деңгейі әлеуметтік-мәдениеттен және психологиялық-педагогикалық алғышартқа байланысты.



Бұндай дайындық ең алдымен қалыптасқан тұлғалық құрылымдармен, этномәдениет дамуының заңдылығымен және халықтың дәстүрлі мәдениетін білумен, этнопедагогикалық тәжірибені меңгерумен, этнобілім беруді жобалауға деген шығармашыл қарым-қатынаспен сипатталады.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Педагогика и психология одаренности школьников (под ред. У.Б. Жексенбаевой, А.К. Сатовой - Алматы, 2002, 248с.
2. Этнопедагогика и проблемы одаренных детей в системе образования (материалы Международной научно-педагогической конференции) Алматы 2000г. 447с.
3. Психология одаренности детей и подростков (под ред. Н.С. Лейтеса, - Москва. Издат. Центр «Академия», 1996, с. 4-55.
4. Бекбаева К. «Дарын» ақпараттық-әдістемелік жинағы. №2, 2003. Ауыл мектебінде дарынды балалармен жұмыс жүргізу жүйесі. Б.104
5. Выготский Л.С. О психологических системах//Психология как феномен культуры/Под ред. М.Г.Ярошевского-М.: Изд-во «Инст-т практ. психологии», Воронеж: НПО «Модэк»-1996.-С.331-358
6. Дружинин В.Н., Хазратова Н.В: Экспериментальное исследование формирующего влияния среды на креативность (психологический журнал). 1994, т. 15., №4, с.83-93.
7. Матюшкин А.М. Таланты нужно беречь. /Мир психологии, №1, 2000. 208 с.



СОДЕРЖАНИЕ

■ Приветственное слово	3
Сохранение музыкальных традиций и обучение музыкантов по специальностям народные инструменты и народное пение как проблема Кожобеков И.К.	6
■ Секция 1 Проблемы современного традиционного исполнительства	11
Фортепианолық музыкасы негізінде халық дәстүрлі өнерін танудың мүмкіндіктері Гаухар Бейсембаева	11
Әншілік дәстүрдің мектептерге бөлінуі, батыс қазақстан ән мектебінің студенттеріне өзге мектеп әндерін үйретудің тиімділігі мен маңызы Ү.Ж. Сатарова	15
Альт-қобыз аспабында дыбыс шығарудың кейбір мәселелері Аюпханова Әдемі	18
Қыл-қобызға арналған күйлерді контрабас аспабында орындау тәсілдері Жинғылбаев А.О.	23
Вклад известной казахской певицы и композитора Майры Уаликызы в казахское традиционное песенное искусство Төленбаева Клара	29
Жанр кюя в опусной музыке композиторов Казахстана как звучащая страница истории Оксана Дмитриева	34
«Халық әні» мамандығы студенттеріне арналған «этносольфеджио» бағдарламасындағы жетісу ән дәстүрі Бәбіжан Б.Ж.	40
Традиционная музыкальная культура мангистау: эпос Избасарова Г.К.	45
О проблеме реконструкции древних струнных инструментов Ахметжанова Данара	51
Переложения для флейты народных образцов на примере «Song of Abai» А.Бестыбаева Яготинцева И.Н.	58
Традиции неофольклоризма на примере обработки А. Абдинурова «Ақбақай» Татьяна Горячева	62
Отражение элементов народных танцев в сонате для гитары А. Джинастера Аристанов К.К.	67
■ Секция 2 Проблемы образования традиционного музыканта-исполнителя	75
Применение инновационных педагогических технологий в методике преподавания обязательного фортепиано Назым Кенжебаева	75



Главные составляющие в преподавании этносольфеджио (Взгляд со стороны) Яковенко Надежда Александровна	81
Музыкалық білім беру саласында тиімді сабақ беру стратегиясы (Оқытушының тәжірибесінен) Ракишева Қалдыгүл Бейсембайқызы	87
Дәстүрлі орындаушы-музыканттардың шығармашылық қабілеттерін дамыту ерекшеліктері Ажар Жексенбайқызы Бекмуратова	93
Музыкалық-педагогикалық білім беру және орындаушылық шеберлік Ақбаева А.Ә.	99
Значение казахского традиционного песенного искусства в процессе формирования исполнительских навыков учащихся на уроках общего фортепиано Мукушева Гульмира Курабаевна	105
Проблема казахской традиционной музыки в современном музыкальном образовании Бестембекова Айдана	113
Development of emotional intelligence based on the material of the «Children's album» by A.V.Zataevich: on the issue of interdisciplinary interaction Anton Somov	118
Метроритм казахской традиционной песни. Проблемы нотации и восприятия Попилова Мария	131
■ СЕКЦИЯ 3 Вклад выдающихся музыкантов в развитие традиционного исполнительского искусства и музыкальной педагогики Казахстана	143
А. Затаевичтің жинағына енген аяз бетбаевтың орындауындағы халық әні «Жеңеше ай» Искаков Жұлдыз	143
Өтепберген Хамзаұлы домбыра-прима мектебінің жарқын өкілі Бейсеков Ә.С.	147
Заметки о наставнике Мендалиев А.Е.	152
Вокально-методические аспекты в преподавательской сфере В.М.Ткача Ес Мереке	158
Ұрпақ болашағы үшін жетілдірілген мамандарды даярлауда, ұлт мүддесін өркендететін іс-шаралардың жаңаша тәсілдері Смагулова А.С.	166