International Creative Organization
Art Forum of Kazakhstan

II INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE 2024

UNESCO
United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
International Centre for the Rapprochement of Cultures under the auspices of UNESCO

«Орындаушылық шеберлік және педагогика: заманауи идеялар мен перспективалар» атты II Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференциясының материалдарынан құралған «AǴYN» жинағы

15 желтоқсан 2024 жыл

Сборник «AǴYN», составленный из материалов II Международной научно-практической конференции «Исполнительское мастерство и педагогика: современные идеи и перспективы»

15 декабря 2024 года

Алматы

«ART FORUM OF KAZAKHSTAN» ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ҰЙЫМЫ

«Орындаушылық шеберлік және педагогика: заманауи идеялар мен перспективалар» атты II Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференциясының материалдарынан құралған «AǴYN» жинағы

15 желтоқсан 2024 жыл

Алматы

МЕЖДУНАРОДНАЯ ТВОРЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ «ART FORUM OF KAZAKHSTAN»

Сборник «AǴYN», составленный из материалов II Международной научно-практической конференции «Исполнительское мастерство и педагогика: современные идеи и перспективы»

15 декабря 2024 года

Алматы

УДК 378.1:78
ББК 74.48:85.31
Құрастырушы-редакторлар/Составители-редакторы
Н. Е. Сагимбаев, Е. Г. Гимарат, М. В. Иванова
Типография: Zhebe-print

Рецензенттер/Рецензенты

Жұмабекова Дана Жүнісбекқызы
Өнертану докторы, Қазақ ұлттық өнер университетінің профессоры, «Art Forum of Kazakhstan» ХШҰ ғылым бөлімінің басшысы
Жумабекова Дана Жунусбековна
Доктор искусствоведения, профессор Казахского национального университета искусств, руководитель научного отдела МТО «Art Forum of Kazakhstan»

Петренко Алсу Тимерзагитовна
БР еңбек сіңірген әртісі, З. Исмагилов атындағы Уфа мемлекеттік өнер институтының доценті
Петренко Алсу Тимерзагитовна
Заслуженный артист РБ, доцент Уфимского государственного института искусств им. З. Исмагилова

Қойлыбаева Марлена Тастемірқызы
PhD докторы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті
Койлыбаева Марлена Тастемировна
Доктор PhD, доцент Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

«Орындаушылық шеберлік және педагогика: заманауи идеялар мен перспективалар» атты II Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференциясының материалдарынан құралған «AǴYN» Халықаралық ғылыми-практикалық журналы - Алматы // «Art Forum of Kazakhstan» Халықаралық шығармашылық ұйымы, 2024 – 119 бет.

Материалдар студенттерге, магистранттарға, докторанттарға, окытушыларға, музыка муғалімдеріне және музыкалық өнер мәселелеріне қызығушылығы бар көпшілікке пайдалы бола алады.

Международный научно-практический журнал «AǴYN», составленный из материалов II Международной научно-практической конференции «Исполнительское мастерство и педагогика: современные идеи и перспективы» - Алматы // Международная творческая организация «Art Forum of Kazakhstan», 2024 – 119 стр.

Материалы могут быть полезны студентам, магистрантам, докторантам, преподавателям, учителям музыки, всем тем, кто интересуется проблемами музыкального искусства.

P.S. Ответственность за содержание статей несут авторы

P. S. Мақалалардың мазмұнына авторлар жауапты

ISBN 978-601-08-4761-3

© «Art Forum of Kazakhstan» Халықаралық шығармашылық ұйымы
© Международная творческая организация «Art Forum of Kazakhstan»

Құрастырушылардан

I Халықаралық «NAǴYM» байқауы аясында өткен II Халықаралық ғылыми-практикалық конференция музыка өнері мен педагогика саласындағы маңызды оқиға болды. Конференция жетекші мамандарды, зерттеушілер мен практиктерді жинады, бұл қазіргі заманғы музыкалық білімге қатысты тәжірибелер мен идеялармен алмасуға ықпал етті. Конференция жұмысы үш секцияда ұйымдастырылды, олардың әрқайсысы орындаушылық шеберлік пен педагогиканың маңызды аспектілерін қамтыды. Музыкалық өнердің негізін қалаушылардың Қазақстанның педагогикасы мен орындауына қосқан үлесіне арналған бірінші секция қазіргі заманғы музыкалық білімге әсер етуді жалғастыратын тарихи контекст пен дәстүрлердің маңыздылығын атап өтті. Қатысушылар қызықты зерттеулер ұсынды, бұл мәдениеттің іргетасын қалаушылардың мұрасы Қазақстанда оқыту мен орындау тәсілдерін қалай қалыптастыратынын тереңірек түсінуге мүмкіндік берді. Қазіргі кезеңдегі орындаушылық өнер мәселелеріне бағытталған екінші секция тез өзгеретін музыкалық ландшафт жағдайында орындаушылардың алдында тұрған көптеген қиындықтарды анықтады. Орындаушылық практикадағы инновацияларға, сондай-ақ технологияның музыканы жазу және орындау процесі әсеріне қатысты мәселелерді талқылау әсіресе өзекті болды. Конференцияға қатысушылар осы мәселелерді шешудің әртүрлі тәсілдерін ұсынды, бұл кәсіпқойлық пен шығармашылықтың жоғары деңгейін көрсетеді. Орындаушыларды кәсіби-педагогикалық даярлаудың өзекті мәселелеріне арналған үшінші секция білім беру бағдарламаларын заманауи талаптарға бейімдеу қажеттілігіне назар аударды. Болашақ орындаушылардың дағдыларын дамытуға ықпал ететін әдістер мен технологияларды талқылау музыкалық білім сапасын жақсартудағы маңызды қадам болды. Жалпы, «AǴYN» халықаралық ғылыми-практикалық журналында жарияланған конференция материалдары музыкалық педагогика мен орындаушылық шеберлікті дамытуға қосқан құнды үлесін білдіреді. Олар бар тәжірибені жалпылап қана қоймайды, сонымен қатар әрі қарайғы зерттеулер мен

практикалық іс-шараларға жаңа көкжиектер ашады. Конференция теория мен практика арасындағы диалог алаңы ретінде өзінің маңыздылығын растады, бұл Қазақстанда және одан тыс жерлерде музыкалық өнердің табысты дамуы үшін маңызды болып табылады.

От составителей

II Международная научно-практическая конференция, проходившая в рамках I Международного конкурса «NAǴYM», представила собой значимое событие в области музыкального искусства и педагогики. Конференция собрала ведущих специалистов, исследователей и практиков, что способствовало обмену опытом и идеями, актуальными для современного музыкального образования. Работа конференции была организована в три секции, каждая из которых освещала важные аспекты исполнительского мастерства и педагогики. Первая секция, посвященная вкладу основоположников музыкального искусства в педагогику и исполнительство Казахстана, подчеркнула значимость исторического контекста и традиций, которые продолжают оказывать влияние на современное музыкальное образование. Участники представили интересные исследования, которые позволили глубже понять, как наследие предшественников формирует подходы к обучению и исполнительству в Казахстане. Вторая секция, сосредоточенная на проблемах исполнительского искусства на современном этапе, выявила множество вызовов, с которыми сталкиваются исполнители в условиях быстро меняющегося музыкального ландшафта. Обсуждение вопросов, связанных с инновациями в исполнительской практике, а также влиянием технологий на процесс создания и исполнения музыки, стало особенно актуальным. Участники конференции предложили различные подходы к решению этих проблем, что свидетельствует о высоком уровне профессионализма и креативности. Третья секция, посвященная актуальным вопросам профессионально-педагогической подготовки исполнителей, акцентировала внимание на необходимости адаптации образовательных программ к современным требованиям. Обсуждение методов и технологий, способствующих развитию навыков у будущих исполнителей, стало важным шагом к улучшению качества музыкального образования. В целом, материалы конференции, опубликованные в Международном научно-практическом журнале «AǴYN», представляют собой ценный вклад в развитие музыкальной педагогики и исполнительского мастерства. Они не только обобщают существующий опыт, но и открывают новые горизонты для дальнейших исследований и практической деятельности. Конференция подтвердила свою значимость как площадка для диалога между теорией и практикой, что является ключевым для успешного развития музыкального искусства в Казахстане и за его пределами.

І ҚАЗАҚСТАННЫҢ МУЗЫКА ӨНЕРІНІҢ НЕГІЗІН ҚАЛАУШЫЛАРДЫҢ ПЕДАГОГИКА МЕН ОРЫНДАУШЫЛЫҚҚА ҚОСҚАН ҮЛЕСТЕРІ

І ВКЛАД ОСНОВОПОЛОЖНИКОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ПЕДАГОГИКУ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО КАЗАХСТАНА

Избасарова Галия Койшибаевна,
преподаватель ПЦК «Теория музыки»
АМК им.П.И. Чайковского, г. Алматы

Научно-исследовательская деятельность А. Жубанова

Аннотация

Ахмета Жубанова по праву считают одним из основателей национального профессионального музыкального искусства. В этом году исполняется 118 лет со дня его рождения, и данная статья актуализирует значимость научно-исследовательской работы композитора-искусствоведа в истории изучения казахской народной и народно-профессиональной музыки. В статье характеризуется тематика научно-публицистических работ А. Жубанова и их роль для воспитания подрастающего поколения будущих музыкантов. Для понимания предпринятых в разные годы изысканий применен исторический метод исследования. Предпринято изучение ключевых этапов музыковедческого творчества А. Жубанова и результатов его научно-исследовательской деятельности. Особое внимание обращено на научные труды о жизни и творчестве народных певцов, кюйши, композиторов: «Струны столетий», «Соловьи столетий», «Курмангазы», «Жизнь и творчество казахских народных композиторов», «Вехи казахского искусства» и «Путешествие по песням и кюям». Охарактеризованы взгляды исследователей творчества А. Жубанова – композитора и ученого. Анонсируемая тема представляет интерес для исполнителей, музыковедов, этномузыковедов, учащихся музыкальных школ, студентов консерватории и любителей народной музыки.

Түйіндеме

Ахмет Жұбанов ұлттық кәсіби музыкалық өнердің негізін қалаушылардың бірі болып сан алады. Биыл оның туғанына 118 жыл толады және бұл мақала қазақ халық және халық кәсіби музыкасын зерттеу тарихындағы өнертанушы композитордың ғылыми-зерттеу жұмысының маңыздылығын жаңартады. Мақалада А. Жұбановтың ғылыми-публицистикалық жұмыстарының тақырыбы және олардың болашақ музыканттардың өскелең ұрпағын тәрбиелеудегі рөлі сипатталады. Әр жылдары жүргізілген зерттеулерді түсіну үшін зерттеудің тарихи әдісі қолданылды. А. Жұбановтың музыкатану шығармашылығының негізгі кезеңдерін және оның ғылыми-зерттеу қызметінің нәтижелерін зерттеу қолға алынды. Халық әншілерінің, күйшілердің, композиторлардың өмірі мен шығармашылығы туралы: «Ғасырлар пернесі», «Замана бұлбұлдары»,

«Құрманғазы», «Қазақ композиторларының өмірі мен творчествосы», «Өскен өнер» и «Ән- күй сапары» атты ғылыми еңбектеріне ерекше назар аударылды. Композитор және ғалым А. Жұбанов шығармашылығын зерттеушілердің көзқарастары сипатталды. Анонсталатын тақырып орындаушылар, музыкатанушылар, этномусикологтар, музыка мектептерінің оқушылары, консерватория студенттері және халық музыкасын сүйетіндер үшін қызығушылық тудырады.

Summary

Akhmet Zhubanov is rightfully considered one of the founders of the national professional musical art. This year marks the 118 anniversary of his birth, and this article actualizes the importance of the composer-art critic's research work in the history of the study of Kazakh folk and folk professional music. The article characterizes the subject of A.Zhubanov's scientific and journalistic works and their role in educating the younger generation of future musicians. To understand the research undertaken in different years, the historical research method was applied. The study of the key stages of A. Zhubanov's musicological creativity and the results of his research activities has been undertaken. Special attention is paid to scientific works on the life and work of folk singers, kuishi, composers: «Strings of Centuries», «Nightingales of Centuries», «Kurmangazy», «Life and work of Kazakh folk composers», «Milestones of Kazakh art» and «Journey through songs and kuys». The views of researchers of A. Zhubanov's creativity – composer and scientist - are characterized. The announced topic is of interest to performers, musicologists, ethnomusicologists, music school students, conservatory students and folk music lovers.

Ключевые слова: научно-исследовательская, ключевые этапы творчества, монографии, публицистические работы.

С именем академика Академии наук Казахской ССР, доктора искусствоведения, профессора А. Жубанова (1906-1968) связано формирование и становление казахской советской профессиональной музыки. Он внес большой вклад в научную монографическую литературу о деятельности дореволюционной и советской народной музыки. Начиная с 30-х годов XX века Ахмет Куанович начал свой плодотворный творческий путь в эпоху строительства советской многонациональной культуры как организатор, руководитель музыкальных учреждений, как композитор, дирижер и фольклорист [1, 150]. Как отмечает Б.Г. Ерзакович «эта была пора зарождения в национальных республиках на основе творческого и критического освоения народного музыкального наследия и использования достижений русской и мировой классики новых сложных жанров профессионального искусства».

Он внес большой вклад в дело собирания, нотной расшифровки и исследования казахской музыки во многих жанрах. Благодаря ему наше поколение сегодня играет кюи Курмангазы, Даулеткерея, Абыла, Таттимбета, Казангапа, Ыхласа [2]. Ахмет Жубанов усовершенствовал домбру, придумал обязательность нотографических расшифровок в системе «g», которая является общеграфической

казахской домбровой нотографией в XX веке. Образцы его песен и кюев анализируются и применяются во многих музыковедческих трудах.

С его именем связано зарождение казахской композиторской школы, национального оркестрового, оперного и камерного жанров. Опера «Абай», написанная совместно с Л. Хамиди, – одна из лучших опер казахского национального искусства [2].

В начале 30-х годов Ахмет Жубанов выступает как публицист. Он – автор многочисленных интереснейших публицистических, научных и критических статей и заметок о казахской народной и современной советской музыке, театре и исполнительском искусстве. Как этнограф и музыковед А. Жубанов записал более тысячи народных песен и кюев, привел в систему кюи классиков казахской домбровой музыки Курмангазы и Даулеткерея. В результате были созданы два его сборника: «Кюи Курмангазы» и «Кюи Даулеткерея», вышедшие в 1961 г.

Он – автор свыше трехсот научных работ и статей, освещающих жизнь и творчество казахских народных композиторов 19-й и первой половины 20-го веков. Первая его статья была опубликована в 1930 г. в ленинградском журнале «Рабочий театр». В 1932 году, занимаясь преподавательской деятельностью в музыкальном драматическом техникуме, А. Жубанов составил первое учебное пособие «Азбука музыкальной грамоты» на казахском языке.

Как отмечает научный сотрудник «Ғылым ордасы» Р.К. Розахунов «Научная экспедиция, организованная в 1940-х годах под руководством А.К. Жубанова, собрала около 10 тысяч версий песен со всего Казахстана до восьмидесятых годов. Сам Ахмет Куанович показал пример беспрецедентного усердия и деловой хватки в составлении биографий профессиональных казахских народных композиторов, записи их произведений, а затем превращении их в духовное богатство людей, обучая их талантливым певцам…» [4].

Результатом кропотливого научного исследования им творчества композиторов-инструменталистов и певцов прошлого века явился фундаментальный труд «Жизнь и творчество казахских народных композиторов», вышедший в свет в 1942 году. «В ней автор – энциклопедически образованный человек, музыкант с научным складом ума – на основе изучения и анализа материалов, полученных при изучении архивов Ленинграда, Казани. Оренбурга и др., экспедиционных материалов русских исследователей XVIII-XIX веков и собственных исследований, смог представить обширный материал о степной музыкальной культуре, о существовании уникальных музыкальных инструментов-домбре, кобызе, сыбызгы и т.д., о новой для других народов форме музыкального произведения – кюя, который стал «визитной карточкой» музыки казахского народа» [3, 347].

А. Жубанов в течение многих лет был членом редколлегии журнала «Литература и искусство» и газеты «Қазак әдебиеті». На страницах ряда республиканских журналов он публикует серию рецензий, критических и проблемных статей, мемуарных очерков и заметок по материалам своих исследовательских работ. В 1957 году А. Жубанов выпускает монографию о

музыкальном наследии Абая «Песни, романсы, хоры» («Әндер, романстар, хорлар»).

Большим событием в казахском музыковедении, в канун второй Декады казахского искусства и литературы 1958 г. явился выход монографии «Струны столетий», состоящей из десяти очерков о жизни и творчестве народных композиторов-кюйши XIX века. Не знавшие письменную и нотную грамоту они создали и передали всем поколениям казахского народа великие произведения. Всем известны эти имена: Курмангазы, Даулеткерей, Дина, Сейтек, Таттимбет, Казангап, Байсерке, Абул, Ихлас, Сармалай.

О жизни и творческом пути советского композитора, народного артиста Мукана Тулебаева А.К. Жубанов пишет в очерке «Мұқан Төлебаев», выпущенном в 1963 году. В 1967 г. в свет выходит следующий многогранный труд А. Жубанова «Соловьи столетий», который состоит из пятнадцати очерков о жизни и творческой деятельности народных композиторов-певцов Биржан-сала, Ахана-серэ, Мухита, Абая, Балуана-Шолака, Жаяу Мусы, Мади, Ибрая, Култумы, Сары, Майры, Естая, Асета, Нартая, Кенена, Амре, Кали, Косымжана, Темирбулата, Жусупбека. За монографию «Соловьи столетий» в 1968 году Ахмет Жубанов был удостоен премии имени Ч. Валиханова первой степени Академии наук Каз.ССР.

Самой важной, характерной особенностью монографий «Струны столетий» и «Соловьи столетий» явилась их художественная направленность в раскрытии идей и исканий в творчестве народных кюйши и певцов - композиторов, бережное сохранение музыкальных творений прошлых веков и установление неразрывной связи их с современным музыкальным искусством. «Примечательной стороной книг является особая проникновенность и живописность описания быта народа, красочность картин природы» [3, 380].

В 1976 году издательством «Наука» была выпущена книга «Ән-күй сапары» («Путешествие по песням и кюям»), подготовленная к печати Г.А. Жубановой. Книга состоит из статей, очерков и исследований Ахмета Куановича, расположенных в хронологическом порядке, начиная с первого музыковедческого труда, написанного в 1928 г. до последних лет его творческой деятельности. В 1985 году выходит книга А.К. Жубанова «Вехи казахского искусства», состоящая из научно-критических статей и исследований ученого, написанных им на разных этапах плодотворной исследовательской работы.

Монографии «Струны столетий», «Соловьи столетий», «Курмангазы», «Жизнь и творчество казахских народных композиторов», «Вехи казахского искусства» и «Путешествие по песням и кюям» безусловно являются великим достоянием музыкальной культуры казахского народа. Помимо научных исследований в области казахской народной музыки, А. Жубанов написал музыкально-публицистические работы о жизни и творчестве композиторов русской классики М. Глинки, П. Чайковского, представителя венской классической школы Л. Бетховена, о музыкально-этнографических трудах А. Затаевича.

В этом году исполняется 118 лет со дня рождения Ахмета Куановича Жубанова. Национальная академия наук Республики Казахстан ежегодно проводит в Алматы научные конференции памяти выдающегося ученого-исследователя.

Научно-исследовательская деятельность композитора-искусствоведа А.К. Жубанова – это огромный вклад в историю изучения казахской народной и народно-профессиональной музыки Казахстана и в целом музыкальную культуру.

Список использованной литературы:

1. Б.Г. Ерзакович Музыкальное наследие казахского народа / Б.Г. Ерзакович; [Послесл. С. К. Кенесбаева, Е. В. Лизуновой]. - Алма-Ата: Наука, 1979
2. А.Жубанов. Струны столетий, [Электронный ресурс], [дата обращения: 30.10.21] http://ibirzha.kz/struny-stoletij-ahmeta-zhubanova/
3. Г.А. Жубанова «Ахмет Жубанов»
4. Научная деятельность А. К. Жубанова, [Электронный ресурс], [дата обращения: 30.10.21] http://www.gylymordasy.kz/2020/07/24/научная-деятельность-а-к-жубанова/

Адилова Гаухар Каирбековна,
преподаватель отделения народных инструментов
РССМШИ для одаренных детей им. К. Байсеитовой,
Мәдениет саласының үздігі, г. Алматы

Вклад Фатимы Балгаевой в развитие казахской музыкальной педагогики и исполнительства

Фатима Жумагуловна Балгаева (1926–2005) — выдающаяся личность в истории казахского музыкального искусства, основоположница современной профессиональной школы игры на кобызе, народная артистка Казахской ССР, педагог и исполнитель, внесшая огромный вклад в развитие и популяризацию казахского народного инструмента на мировой сцене. Её деятельность охватывала не только исполнительское мастерство, но и научно-методическую работу, которая стала основой для многих поколений музыкантов. Эта статья посвящена её уникальной роли в становлении исполнительской традиции, педагогике и популяризации казахского музыкального наследия.

Фатима Балгаева начала свою музыкальную карьеру в 1942 году, став участницей Казахского академического оркестра народных инструментов. Первоначально она играла на домбре, но позже переключилась на кобыз, с которым связала всю свою жизнь. В 1950 году Балгаева окончила Алма-Атинскую государственную консерваторию, став первым выпускницей класса кобыза у И.А. Лесмана. В 1945 году, ещё в годы учёбы, она начала сотрудничество с выдающимся музыковедом и композитором, академиком Ахметом Жубановым, который внёс значительный вклад в развитие инструментовки для кобыза. Фатима Жумагуловна стала первой исполнительницей, которая представила четырёхструнный прима-кобыз, модернизированный Жубановым для оркестрового исполнения.

Фатима Балгаева стала лауреатом трёх Всемирных фестивалей молодёжи и студентов: в Берлине (1951), Бухаресте (1953) и Москве (1957). Её выступления как

солистки Казахского академического оркестра народных инструментов получили признание не только в Казахстане, но и за его пределами. Её репертуар включал не только казахские народные песни и кюи, но и произведения композиторов западноевропейской классики, таких как Иоганн Себастьян Бах и Людвиг ван Бетховен. Композиторы Казахстана, включая Евгения Брусиловского, Ахмета Жубанова и Мукана Тулебаева, специально для неё создавали произведения и аранжировки для кобыза с сопровождением фортепиано.

С 1960 года Фатима Жумагуловна преподавала в Алма-Атинской государственной (ныне Казахской национальной) консерватории имени Курмангазы, а в 1978 году получила звание профессора. Она стала автором первого учебника по игре на кобызе, заложив основы методологии преподавания этого инструмента. Её уникальная методика сочетала традиционные казахские принципы звукоизвлечения с элементами скрипичной и виолончельной школ, что позволило вывести игру на кобызе на профессиональный уровень.

Среди её учеников — многие известные музыканты, включая Меруерт Каленбаеву, Гульнар Изтолеуову, Розу Нуртазину, Назым Сиражеву и других. Эти исполнители продолжили её дело, распространяя традиции кобызовой музыки как в Казахстане, так и за его пределами.

Ф.Ж. Балгаева посвятила свою жизнь популяризации кобыза и сохранению его культурного значения. Под её руководством были созданы уникальные произведения, которые расширили репертуар этого инструмента. Её усилия привели к признанию кобыза как концертного инструмента, способного звучать не только в традиционной, но и в современной музыкальной среде.

Особое внимание Фатима Жумагуловна уделяла сохранению аутентичности звучания кобыза, сочетая его с новыми технологическими возможностями. Она также популяризировала инструмент через выступления на международных площадках, тем самым знакомя мир с богатством казахской музыкальной культуры.

Ф.Ж. Балгаева оказала огромное влияние на формирование педагогической традиции в обучении игре на кобызе. Её учебник и методические пособия остаются актуальными и востребованными среди студентов и преподавателей до сих пор. Благодаря её труду многие музыкальные школы и консерватории Казахстана включили обучение игре на кобызе в свои программы. Кобыз, ранее считавшийся исключительно народным инструментом, благодаря Ф. Балгаевой стал объектом академического изучения и профессионального исполнительства. Её методика указала путь не одному поколению музыкантов, которые продолжают развивать традиции кобызовой музыки.

Профессор Фатима Жумагуловна Балгаева внесла значительный вклад в становление и развитие народного музыкального образования в Казахстане. Одним из её важнейших достижений стало участие в создании и развитии Отделения народных инструментов Республиканской казахской специализированной музыкальной школы-интерната для одаренных детей имени Ахмета Жубанова. Это учреждение стало важной платформой для сохранения и передачи богатого наследия казахской музыкальной культуры новым поколениям талантливых

исполнителей. На момент основания школы в 1960-х годах одной из ключевых задач было создание профессионального подхода к обучению игре на казахских народных инструментах, включая кобыз. Фатима Балгаева, будучи признанным мастером своего дела и опытным педагогом, активно участвовала в разработке методологических основ для обучения игре на народных инструментах, в первую очередь игре на кобызе. Её работы заложили основы для создания учебных программ, которые сочетали традиционные исполнительские техники с элементами академического подхода. Ф. Балгаева разработала уникальные учебные материалы, ориентированные на молодых исполнителей. Под её руководством в школу были интегрированы лучшие традиции казахской музыкальной культуры, что обеспечило высокий уровень подготовки учеников. Она лично занималась отбором и воспитанием первых поколений учащихся, которые становились лауреатами конкурсов и активно продвигали казахскую музыку как в стране, так и за её пределами. Фатима Жумагуловна была убеждена, что музыкальное образование должно быть неразрывно связано с популяризацией национальных ценностей. Её работа в школе-интернате имени Ахмета Жубанова позволила привить юным музыкантам глубокое уважение к казахской музыкальной культуре. Выпускники отделения народных инструментов становились ведущими исполнителями, педагогами и исследователями, продолжая миссию профессора по сохранению и развитию народного искусства.

Фатима Жумагуловна Балгаева по праву считается основоположницей профессиональной школы игры на кобызе. Её вклад в казахскую музыкальную культуру и педагогику является бесценным. Она не только вывела кобыз на мировую арену, но и заложила основы его академического изучения, создав уникальную методологию обучения. Её творческое и педагогическое наследие продолжает вдохновлять современных музыкантов, а её имя остаётся символом высокого мастерства и преданности национальной культуре. Ф.Ж. Балгаева навсегда останется яркой звездой в истории казахского исполнительского искусства.

Список использованной литературы:

1. А. Жубанов. «Струны столетий». — Алматы: Казахстан, 1975. — С. 56–78.
2. Ф. Балгаева. Учебник игры на кобызе. — Алматы: Консерватория им. Курмангазы, 1978. — С. 12–43.
3. М. Каленбаева. «Наследие Фатимы Балгаевой: взгляд ученика». — Алматы: Казахская музыкальная академия, 2005. — С. 88–104.
4. Н. Юневич. «История кобыза: от древности до современности». — Астана: Евразийское издание, 2010. — С. 145–162.
5. Е. Абдуллин. «Музыкальная педагогика в Казахстане». — Алматы: Наука, 1999. — С. 223–245.
6. И. Лесман. «Современные методы игры на струнных инструментах». — Москва: Музыка, 1965. — С. 76–91.
7. Е. Брусиловский. «Казахская народная музыка и её место в мировой культуре». — Алматы: Казахстан, 1982. — С. 114–130.

Конысбаева Алмагуль Калыбековна,
Преподаватель КНК им. Курмангазы,
«Мәдениет саласының үздігі», г. Алматы

Композиторы Казахстана в свете фортепианного творчества

Фортепианное исполнительское искусство занимает особое место в музыкальной культуре Казахстана, отражая богатую историю, разнообразие музыкальных стилей и традиций.

Начало развития профессиональной фортепианной школы приходится к началу XX века, когда казахстанские композиторы начали активно развивать фортепианную музыку, сочетая элементы народной традиции с классическими формами. В 30-е годы XX века в Казахстане началась активная работа по развитию музыкального образования, что сыграло ключевую роль в формировании казахской фортепианной школы. Одним важных ключевых фигур этого времени является **Александр Затаевич.** Интерес к казахской народной музыке А. Затаевич впервые проявил в 1920 году, когда он оказался среди приглашенных специалистов-музыковедов на съезд акынов в городе Верном (ныне Алматы). После 1920 года Затаевич проявлял постоянный исследовательский интерес к традиционной казахской музыке, начав свой труд с города Оренбург. Мелодичность казахских песен, зачастую, их развернутость по форме, их неизвестность среди музыкантов подтолкнули его к решению серьезно заняться собиранием и изучением казахского фольклора. Среди обработок казахских песен известны пять сборников обработок казахских песен для фортепиано, составленных А. Затаевичем, которые носили название «Казахские песни в форме миниатюр на народные темы» для фортепиано.

Открытие первых музыкальных училищ в Алма-Ате и Уральске стало важной вехой для подготовки музыкальных кадров и создания фортепианной традиции в стране. С началом Великой Отечественной войны в Казахстан были эвакуированы ведущие музыканты из центральных образовательных заведений в первый музыкальный вуз, который стал основой для дальнейшего развития музыкального образования. Важную роль в этом процессе сыграли профессора и доценты, входившие в состав кафедры специального фортепиано. Такие деятели советской музыкальной школы, как **Евгений Федорович Гировский, Георгий Николаевич Петров** привнесли огромный опыт и знания в область исполнительского мастерства. Их рекомендации охватывали широкий спектр вопросов, включая звукоизвлечение, аппликатуру, педализацию, технические аспекты игры и тембровое разнообразие фортепиано.

В 1940-х годах XX века казахская фортепианная школа существенно обогатилась благодаря обработкам произведений казахских кюев, что стало важным этапом в ее развитии. Это время ознаменовалось работами таких выдающихся композиторов, как **Ахмет Жубанов и Латиф Хамиди.** Одной из наиболее известных работ Ахмета Жубанова стали «Восемь казахских танцев», в которых он представил аранжировки традиционных кюев, в том числе «Қызыл қайын» («Красная береза») Курмангазы.

Одним из исполнителей, претворяющих в жизнь влияние кюев на фортепианные произведения, была **Ева Коган**. Заслуженная артистка Казахской ССР, профессор, прекрасная пианистка, она стояла у истоков создания профессиональной фортепианной школы Казахстана. Ева Бенедиктовна явилась первой исполнительницей многих фортепианных произведений композиторов Казахстана.

Выдающимся композитором первого поколения, который сыграл ключевую роль в становлении и развитии музыки Казахстана в XX веке, в том числе и фортепианной является Народный артист Казахской ССР, лауреат Сталинской премии второй степени **Евгений Брусиловский.** Его творчество оставило глубокий след в культурной жизни страны. Е.Г. Брусиловский является представителем Московской и Ленинградской школ. Он преподавал в Алма-Атинской государственной консерватории имени Курмангазы на кафедре композиции с 1945 по 1970 год. Под его руководством развивалось композиторское образование в стране. Брусиловский был одним из основателей Союза композиторов Казахстана и его первым председателем, что подчеркивает его важность для музыкального сообщества.

Характерной чертой творчества Брусиловского является программность его фортепианных пьес. Музыка не просто звучит — она рассказывает истории и создает образы, отражая чувственную природу казахских песен. Когда страна начала формировать свою музыкальную идентичность, сочетая традиционные элементы с западными классическими традициями, этот процесс был обогащен множеством факторов, включая культурные изменения, развитие образования в области музыки и воздействие различных музыкальных течений.

Одними из значимых казахстанских композиторов, оказавших значительное влияние на фортепианное искусство являются **Газиза Жубанова и Еркегали Рахмадиев.**

Газиза Ахметовна Жубанова — казахский, советский композитор, педагог, публицист, общественный деятель, народная артистка СССР – одна из ключевых фигур в истории казахской музыки, чье творчество составляет совершенно особую страницу музыкальной культуры Казахстана. Получив образование в Государственном музыкальном училище им. Гнесиных и Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, она продолжила дело своего отца, академика Ахмета Жубанова, основоположника казахской советской музыки.

Еркегали Рахмадиев — выдающийся казахский композитор, педагог, общественный и политический деятель, народный артист СССР, лауреат Государственной премии Казахской ССР, профессор, который оставил незабываемый след в истории казахской музыки. Его деятельность имела широкий спектр влияния на развитие музыкальной культуры в Казахстане и за его пределами.

Рахмадиев стремился развивать казахскую музыкальную идентичность, применяя в своих произведениях элементы как классической, так и народной музыки. Его фортепианные композиции отличаются яркой эмоциональностью и глубиной, что способствовало их популяризации как в стране, так и за рубежом.

Композиторское творчество в Казахстане, как и в любой другой стране, формируется под влиянием различных исторических и культурных факторов. Это особенно ярко проявляется и в работах **Нагыма Мендыгалиева**.

Нагым Мендыгалиев – выдающийся казахстанский композитор и первый профессиональный казах-пианист, Заслуженный деятель искусств Казахской ССР, профессор, оказал значительное влияние на развитие фортепианного искусства в Казахстане. Н. Мендыгалиев заведовал кафедрой общего фортепиано более 20 лет. Его вклад в музыку страны невозможно переоценить, так как он был не только первым профессиональным пианистом-казахом, но и автором ряда значимых произведений, которые обогатили репертуар как музыкантов-исполнителей, так и учащихся музыкальных учебных заведений.

Одним из ключевых жанров, оказавших влияние на формирование фортепианной школы, был кюй — жанр казахского инструментального искусства. Он стал основой для разработки музыкально-выразительных средств, характерных для казахских музыкальных традиций. Произведения Н. Мендыгалиева – прелюдия «Степь» и поэма «Легенды о домбре» стали результатом многолетних творческих поисков композитора, где уникальным образом переплетаются народные традиции и достижения мировой музыкальной классики, отражая взаимовлияние национального и интернационального. Как автор пяти концертов для фортепиано с оркестром (5-й концерт написан для фортепиано с народным оркестром), Нагым Мендыгалиев признан одним из основоположников этого жанра в Казахстане.

В наше время традиции заложенные выдающимися предшественниками продолжают современные композиторы, такие как Народный артист Казахской ССР, профессор Бакир Баяхунов, Адиль Бестыбаев, Куат Шильдебаев и другие, внося свой вклад фортепианное творчество Казахстана.

Фортепианное творчество казахстанских композиторов представляет собой уникальное явление, отражающее богатство культурного наследия и современного музыкального языка страны. Исследование произведений современных композиторов позволяет глубже понять не только музыкальные традиции Казахстана, но и влияние различных культурных течений на развитие национальной музыки.

Эти работы не только обогащают музыкальную палитру Казахстана, но и открывают новые горизонты для интерпретации и исполнения.

Таким образом, фортепианное творчество казахстанских композиторов является важной частью музыкальной культуры страны, способствуя её дальнейшему развитию и популяризации на международной арене. Важно продолжать исследовать и поддерживать это наследие, чтобы новые поколения музыкантов могли черпать вдохновение из богатого опыта своих предшественников.

Список использованной литературы:

1. Затаевич А. В. 1000 песен казахского народа. — Алма-Ата: Наука, 1971.
2. Брусиловский Е. Г. Моя жизнь в музыке. — Алма-Ата: Казахстан, 1984.
3. Жубанова Г. А. Страницы жизни и творчества. — Алматы: Дайк-Пресс, 2001.
4. Хамиди Л. Избранные произведения. — Алматы: Онер, 1980.
5. Мендыгалиев Н. Фортепианные сочинения. — Алматы: Музыка, 1985.
6. Рахмадиев Е. Музыкальные размышления. — Алматы: Казгосиздат, 1979.
7. Кожабекова Г. История казахской музыки. — Алматы: Казахская энциклопедия, 2010.
8. Байгубинов Т. Фортепианное искусство Казахстана. — Астана: Аруна, 2018.
9. Коган Е. Б. Воспоминания о музыке. — Алматы: Искусство, 1992.
10. Жубанов А. Народная музыка и композиторское творчество. — Алматы: Искусство, 1965.

Камалиева Зауре Есембековна,
преподаватель отделения скрипки и альта
РССМШИ для одаренных детей им. К. Байсеитовой,
Мәдениет саласының үздігі
Сагимбаев Нурлан Ержанович,
доцент кафедры «Струнные инструменты»
КНК им. Курмангазы,
Мәдениет саласының үздігі, г. Алматы

Балым Сералиевна Кожамкулова. Жизнь, посвященная казахской скрипке

Казахстанское скрипичное искусство является неотъемлемой частью музыкального искусства Казахстана. Наши скрипачи регулярно становятся лауреатами и дипломантами различных Международных и региональных конкурсов. В их концертный репертуар неизменно входят произведения казахстанских авторов, как оригинальные опусы, так и обработки сочинений казахской народной и народно-профессиональной музыки. Большинство из них издано при непосредственном участии, а подчас и по инициативе Заслуженного работника Республики Казахстан, Отличника образования РК, профессора кафедры струнных инструментов Казахской Национальной консерватории имени Курмангазы Балым Сералиевны Кожамкуловой, безвременно ушедшей из жизни.

Балым Кожамкулова на уроке у И. А. Лесмана, 1945 г.

Балым Кожамкулова родилась в семье выдающегося актера, одного из основоположников казахстанского театрального искусства, Героя Социалистического труда, Народного артиста КазССР, Сералы (Серке) Кожамкулова 5 октября 1937 года в Алматы. В 1944 году маленькая Балым встретилась с И.А. Лесманом, который помимо работы в консерватории руководил оркестром Казахского драматического тетра имени Ауэзова, где артистом работал Сералы Кожамкулов. Он, приобщая своих детей к искусству, водил их на генеральные репетиции особо интересных спектаклей. В один из таких дней, когда шла очередная репетиция, во время перерыва на сцену вышел скрипач и стал играть. Шестилетняя Балым попросила отца познакомить ее с этим человеком. Иосиф Антонович проверил её музыкальные данные и предложил заниматься с ним. Как вспоминала впоследствии Балым Сералиевна: «Я ходила в детский сад и музыкальную школу. Учёба и общение с таким прекрасным человеком с детских лет осталось в моей памяти ярким радостным событием, познанием нового, интересного».

В 1945 году Б. Кожамкулова в числе первых детей-казахов, отобранных И.А. Лесманом в особую группу для обучения музыке, поступает в музыкальную школу в его класс, в котором занималась до 1951 года вплоть до отъезда Лесмана после реабилитации. В 1952 году Б. Кожамкулова продолжила обучение в Алма-Атинском музыкальном училище имени П.И. Чайковского, в 1957 году поступает в Алма-Атинскую государственную консерваторию, а через год проходит отбор в Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (ныне Российская академия музыки имени Гнесиных) в Москве, где попадает в класс

выдающегося исполнителя и педагога, Народного артиста РСФСР, профессора М.И. Фихтенгольца. Творческая дружба с Михаилом Израилевичем и постоянная учеба у великого мастера продолжалась для Балым Сералиевны до конца его жизни.

Профессор М. И. Фихтенгольц увидел в своей ученице педагогическую «жилку» и со студенческих лет направлял ее именно на постижение тонкостей скрипичной педагогики. Пять лет учебы в Институте имени Гнесиных пролетели незаметно. У молодой скрипачки уже тогда определилась своя область интересов: Балым уделяет массу времени изучению педагогического мастерства своего учителя. Для этого она годами посещала его занятия практически со всеми учениками, вела подробнейшие записи, которые почти зримо воссоздавали процесс работы в классе профессора М.И. Фихтенгольца: как он разучивал произведения с разными студентами, какие упражнения и советы он давал для преодоления технических трудностей, каким образом развивал у исполнителя чувство стиля и выработку собственной интерпретации.

В 1963 году она возвращается на Родину, став первой профессиональной скрипачкой-казашкой. С первых же дней работы в Алма-Ате в РССМШИ имени К. Байсеитовой и АГК имени Курмангазы она зарекомендовала себя как вдумчивый педагог, прекрасный методист, страстный пропагандист казахской музыки. Пять лет (1965 – 1970) проработала Балым Сералиевна в Республиканском научно-методическом кабинете по музыкальному образованию. Она – автор «Типовых учебных программ на материале казахской музыки» (1965г.), составитель и редактор четырех сборников казахских пьес для скрипки и ансамбля скрипачей (1967 –1970гг.), которые стали основой национального учебно-педагогического репертуара. В 1983 году ею была выпущена работа «Методико-исполнительский анализ концертов композиторов Казахстана».

Круг интересов Балым Сералиевны никогда не замыкался только на произведениях казахских композиторов. На кафедре ею был сделан «Исполнительский анализ Концерта №3 В. А. Моцарта», в программы своих концертов она включала сочинения Генделя, Моцарта, И. С. Баха. В 1991 году увидел свет её труд «Работа над сонатами и партитами И. С. Баха для скрипки соло в классе Нар. артиста РСФСР М. И. Фихтенгольца», в 2012 году работа была расширена и переиздана в соавторстве с Т.Н. Казанской, ассистентом Михаила Израилевича, под названием «М. И. Фихтенгольц и его интерпретация произведений И. С. Баха для скрипки соло». Этот труд можно поставить в один ряд с исследованиями И. М. Ямпольского и В. О. Рабея.

Четыре года (1980-1984) Балым Сералиевна возглавляла работу кафедры скрипки, а уже в XXI веке реорганизованной кафедрой оркестровых инструментов (2005-2008). Ежегодно, по инициативе Б. С. Кожамкуловой, стали проводиться кафедральные конкурсы на лучшее исполнение произведений И.С. Баха, советских композиторов, право исполнения концертов с оркестром и т.д.

В её работе привлекали, прежде всего, необыкновенная целеустремленность, аналитический ум, доброжелательность и строгая взыскательность по отношению к ученикам. Требуя осознанности процесса игры, она закладывала фундамент их

будущей педагогической деятельности. В консерватории Заслуженным работником культуры, Отличником образования РК, профессором Б. С. Кожамкуловой было сделано более 50 выпусков. За период педагогической деятельности в КНК имени Курмангазы Б. С. Кожамкулова воспитала более сотни первоклассных специалистов, которые работают не только в республике, но и за ее пределами Среди ее воспитанников Заслуженный деятель РК, профессор А. К. Кармысова, доктор искусствоведения, профессор Д. Ж. Жумабекова, кандидат педагогических наук, профессор С. С. Жусупова, концертмейстеры оркестра КазНТОБ имени Абая Ш. Тулипкалиева, Ш. Капсадыкова, концертмейстер оркестра «Астана Опера» А. Байкенова, лауреат Международных конкурсов А. Г. Пьянковский, ведущие педагоги музыкальных училищ и специализированных школ республики И. Х. Рахимова, М. Ш. Фрадкин, З. Е. Камалиева, Г. Ю. Букина, Е. Богачева, и другие. В классе Балым Сералиевны обучались посланцы Алжира и Монголии.

Балым Сералиевна была ярким представителем скрипичной школы Казахстана, воспитавшая не одно поколение известных музыкантов нашей страны. Б. С. Кожамкулова была одним из инициаторов и организаторов Республиканских конкурсов юных музыкантов, принимала участие в работе различных конкурсов в качестве члена жюри. Она пользовалась огромным уважением и авторитетом среди своих коллег, учеников и родителей. Так же, как и ее педагог М. Фихтенгольц, долгие годы постоянно поддерживавший творческие контакты и наблюдавший за педагогическим ростом своей воспитанницы, Балым Сералиевна продолжала принимать участие в профессиональной судьбе своих питомцев и по завершении обучения, вовремя помогая им нужным методическим или жизненным советом.

Многолетний педагогический и просветительский труд профессора Балым Сералиевны Кожамкуловой был отмечен званием «Заслуженный работник РК», она была награждена нагрудным знаком «Отличник образования РК» (1996) и Нагрудным знаком Ы. Алтынсарина (2014).

Б. С. Кожамкулова сыграла решающую роль в деле пропаганды казахского скрипичного наследия и фиксации его в печатном виде. Как редактор-составитель Балым Сералиевна внесла заметный вклад в формирование и издание сборников скрипичных пьес, которые пополнили нотные библиотеки учебных музыкальных заведений республики всех уровней: «Учебно-педагогический репертуар для ДМШ» (1967), «Сборник пьес для скрипки и фортепиано» (1968), «Скрипичные ансамбли» (1969), в обновленном и отредактированном виде вышел сборник К.Бабаева[1] (1968).

Сама Балым Сералиевна позже говорила: «я смогла издать четыре сборника по начальному обучению на скрипке на материале казахской музыки. Почему я первые сборники посвятила казахской народной музыке? Чтобы дети с детских лет уже имели представление о нашей прекрасной народной музыки».

Об издании казахских пьес Балым Сералиевна думала и раньше, когда училась в Москве. А идея эта возникла еще на одном из первых уроков по специальности,

[1] Сборник К.И. Бабаева «Қазақтың музыкалық шығармалары» («Произведения казахской музыки») для скрипки и фортепиано вышел в 1952 году и является первым изданным учебным пособием для скрипки в Казахстане.

когда профессор Михаил Израилевич Фихтенгольц, у которого она училась, сказал: «Принеси, пожалуйста, ноты вашей музыки, я хочу познакомиться с ней».

На следующий урок Балым принесла ноты «Арии» Ахмета Жубанова, написанные от руки на нотном листочке. Михаил Израилевич сыграл с листа настолько выразительно, что Балым была потрясена, поскольку такого исполнения «Арии» до этого еще никогда не слышала. Именно в этот момент она решила для себя, что по окончании учёбы в Москве обязательно займется изданием произведений казахской музыки для скрипки. Что она и сделала.

Обретение Республикой Казахстан независимости создало для работников культуры, с одной стороны новые трудности, но с другой - открыло новые возможности. В 1998 году, обобщая накопленный опыт, профессор Б. С. Кожамкулова составила обновленную «Хрестоматию казахской скрипичной музыки» в 2-х частях, в которую вошли лучшие образцы казахской скрипичной миниатюры и сочинения для ансамбля скрипачей. Актуальность этого труда была достойно оценена Фондом «Сорос - Казахстан», который выделил специальный грант, на переиздание хрестоматии в 2000 году.

В первую часть Хрестоматии вошли обработки казахских песен, выполненные известными композиторами и исполнителями республики, а также оригинальные сочинения Ахмета Жубанова. Вторую часть Хрестоматии составили наиболее яркие сочинения профессиональных композиторов Казахстана второй половины XX века и пьесы для ансамбля скрипачей. Расположение пьес в сборниках продумано по степени усложнения исполнительских приемов. В конце каждой части даются краткие методические комментарии, которые рассчитаны на помощь в раскрытии замысла и характера пьес.

В 2016-2019 годах «Хрестоматия казахской скрипичной музыки» была издана в обновленном варианте при содействии и поддержке фонда «Арт-Мирай» (президент фонда – также воспитанница Б. С. Кожамкуловой, магистр искусствоведения Асель Имаё).

Третью часть Хрестоматии, изданную в рамках гранта Фонда Первого Президента в 2020 году, составили сочинения композиторов Казахстана XXI века. На презентации в Фонде Первого Президента прозвучали следующие слова: «В библиотеках музыкальных школ регионов хрестоматий по казахской скрипичной музыке практически, или совсем нет, а те, что имеются — единицы, пришли в негодность, потому что их бесконечно копируют. Напомню, казахская музыка — обязательный репертуар скрипача-казахстанца, а нот, специальных сборников — именно казахской музыки для скрипки — всегда очень не хватает. Изданные, благодаря Фонду сборники, смогут подарить не только в библиотеки регионов. На обновлённые и современные пособия есть спрос и за границей: наши скрипачи — исполнители и педагоги, которые живут и работают за рубежом, ждут эти ноты. Получив хрестоматии, они смогут продолжать популяризировать казахскую музыку в мире».

Вспоминаются высказывания о своей ученице профессора М. И. Фихтенгольца: «В области методической работы особую ценность представляют созданные ею сборники на казахском музыкальном фольклоре... Б.

С. Кожамкулова принадлежит к таким кадрам, которые составляют гордость республики».

Всё скрипичное сообщество Казахстана обязано Балым Сералиевне за высокопрофессиональное методическое прочтение шедевров казахской скрипичной музыки.

Балым Сералиевна Кожамкулова с супругом Толеубеком Ибадулаевичем Мухамбетовым и коллегой - ученицей Зауре Камалиевой. 2017 г., Алматы

II ЗАМАНАУИ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ МӘСЕЛЕЛЕРІ

II ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Нуртай Асия Ерланкызы,
магистрант КНК имени Курмангазы,
г. Алматы

Исполнительские особенности концертов для кобыза с симфоническим оркестром

Репертуар прима-кобызистов начал развиваться и формировать интерес композиторов в середине XX века. Изменения внешнего вида инструмента, добавление четвертой струны способствовали расширению технических возможностей, практических навыков на прима-кобызе. Исполнительство вышло

за пределы оркестровой игры и стало отвечать уровню солирующего музицирования благодаря профессиональной школе Г. Баязитовой и Ф. Балгаевой, развитой ее учениками М. Каленбаевой, З. Бисембаевой, Г. Молдакаримовой, Ш. Рауандиной.

Композиторами-современниками создаются оригинальные сочинения, в ряду часто упоминаемых – это «Коктем», «Романс», «Жез киік», «Ария», «Вальс» А.К.Жубанова; «Поэма», «Толғау» М. Тулебаева; «Алтынай», «Ер Тарғын» Е.Брусиловского и другие» [1, 12].

Известно, что «современное кобызовое искусство неразрывно связано с древней традицией игры на кобызе» [2], сегодня же исследователями подчеркивается «активное развитие в сочинительстве новых произведений, в не типичных для кобызовой традиции жанрах и стилях» [2].

Жанр инструментального концерта в репертуаре прима-кобызистов представлен достаточно небольшим количеством произведений, созданных национальными композиторами Казахстана: в числе наиболее востребованных – Концерт для кобыза с оркестром С. Мухамеджанова, Концерт для скрипки (прима-кобыза) с симфоническим оркестром в трех частях А. Жайым, то есть репертуар в этом жанре классической музыки продолжает формироваться.

Рассмотрим упомянутые произведения подробнее.

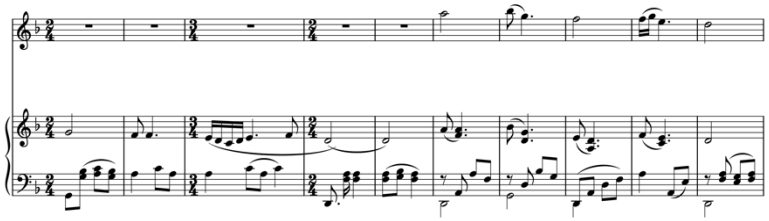
В 1988 году композитором, Народным артистом КазССР С. Мухамеджановым был создан концерт для кобыза в трех частях, который имеет значительное место в репертуаре прима-кобызистов и исполняется в настоящее время. Показателен контекст его появления. Приведем в подтверждение цитату из справочного издания: «В течение 1982–1984 годов композитор завершил свою работу над тремя симфониями. После этого он начинает уделять больше внимания чисто инструментальной стороне симфонии и подытоживанию музыкальных образов. В восьмидесятые годы симфонии С. Мухамеджанова выделяются высоким интеллектом и яркой мелодичностью. Именно в этот период он пишет много музыки для оркестра казахских народных инструментов: симфонический кюй «Дархан дала» (1987), концерт для домбры (1985), концерт для кобыза (1988)» [3, 154].

Впервые данный концерт исполнила Народная артистка Республики Казахстан, профессор Галия Абильакимовна Молдакаримова в 1990 году с американским симфоническим оркестром в штате Индиана Полис (США). Ее исполнение, очень яркое и воодушевляющее, позволяет восторгаться по сей день и слушателям, и исполнителям.

Концерт *d-moll*, трехчастный, близок к сонатной форме. Особенность данного концерта – лиричное и волнующее начало *Andante con anima* и контрастная ему тема *Allegro scherzando.* Опыт и высокий профессионализм Г. Молдакаримовой в игре на прима-кобызе, ее ведение смычка и технические навыки позволили передать характер концерта. В начале идет главная лиричная тема в оркестре, затем продолжая ее, начинается партия кобыза. В данном проведении тема исполняется на струнах «*Е*» и «*А*», что необходимо отметить, так как тема

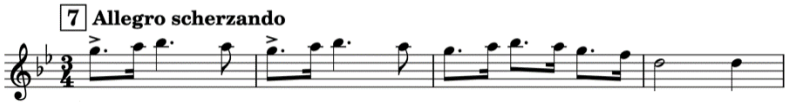
лиричная, необходимо плавное ведение смычка и аккуратные переходы со струны на струну, без «призвуков».

Прима-кобызисты часто допускают ошибки в исполнении медленных частей концерта, в основном это ведение смычка. Рекомендуется при подготовке играть гаммы и открытые струны в медленном темпе для характерного этому фрагменту исполнения.



Пример № 1

Далее уже во второй цифре звучит основная тема у кобыза, идет развитие к *Allegro scherzando.* В этом проведении преобладающим штрихом является *пунктирный* и для его исполнения требуется легкость смычка, четкость, ритмическая ровность. Значимо выполнять акценты, где они указаны, а также исполнять данный штрих в определенном отрезке смычка с нажимом указательного пальца правой руки для более четкого звучания и воплощения характера темы *Allegro scherzando:*

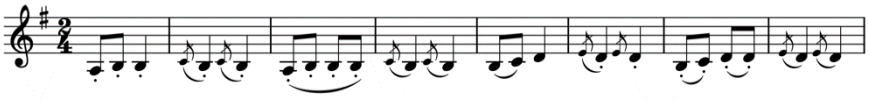


Пример № 2

С согласия композитора Галия Молдакаримова внесла некоторые изменения в каденцию (усложнив ее в соотношении со своими исполнительскими способностями, широко используются двойные звуки, пассажи тридцать вторые, флажолеты).

Каденция включает в себя большое количество штрихов (стаккато, триоли, флажолеты, тремоло, секстоли, септоли и др.), при исполнении которых важно сохранить целостность звучания и передачи характера каденции. Основная задача исполнителей – работать над звуком, чтобы передать с помощью смычка индивидуальность произведения и выражение эмоционального состояния.

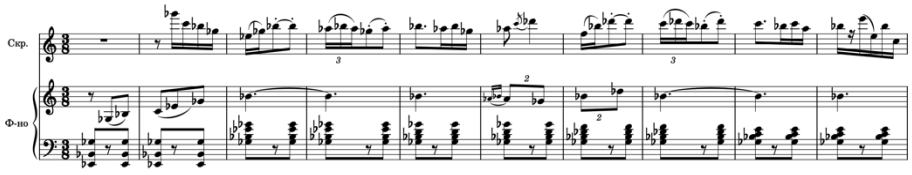
К примеру, Г. Молдакаримова в анализе исполнения концерта пишет: «Мелодия в ритме аллегро во второй части каденции близка к кобызовым напевам. Написано на основе кыл кобызовых кюев, которое исполняется с форшлагом в нижнем регистре» [4].



Пример № 3

Особенность данного фрагмента проявляется в том, что мелодия схожа с кылкобызовыми кюями, для которых характерны тембровая окраска инструмента, форшлаги (с помощью которых можно воссоздать звуки животных, природы). Чтобы исполнить штрих *marcato* и форшлаги, необходим небольшой отрезок смычка, легкий нажим кисти с помощью указательного пальца правой руки и усиление плотности звука на струне «G» для его максимально четкого выполнения.

Например, использование штриха *marcato* и форшлагов для передачи атмосферы танца и задорного характера, вызывает ассоциации с концертом для скрипки с оркестром А. Хачатуряна:



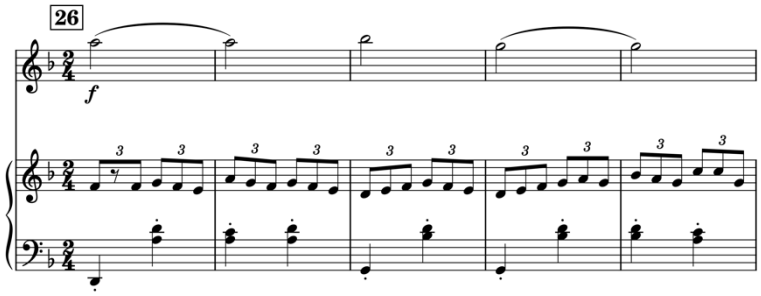
Пример № 4

Но в произведении С. Мухамеджанова использование указанных штрихов формирует несколько другой характер, как было показано выше.

При исполнении пассажей в каденции важны не только технические возможности исполнителя, но и передача динамики с *p* на *f* или наоборот. В этом главную роль играет нажим указательного пальца и работа с кистью правой руки. Например, чтобы перейти с *p* на *f,* для начала нужно расслабить кисть правой руки и во время игры восходящего пассажа постепенно усиливать нажим смычка, а пальцы левой руки стараться держать ближе к струнам, чтобы избежать, неправильного воспроизведения ритмического рисунка.

Пример № 5

В конце присутствует тема с половинными нотами в партии кобыза и триоли у оркестра, затем она меняется, наоборот, триоли у кобыза, половинные ноты у оркестра. Исполнителю следует держать темп, который указан автором, не ускоряя и не теряя лиричный характер, так как оркестр играет более убедительную и настойчивую партию.



Пример № 6

Произведение С. Мухамеджанова – один из первых крупных концертов для кобыза. Оно обозначило высоту развития национальной инструментальной музыки и было тепло встречено профессиональными исполнителями. Сегодня концерт включен в репертуар музыкальных колледжей и музыкальных вузов, часто исполняется на конкурсах и концертных залах.

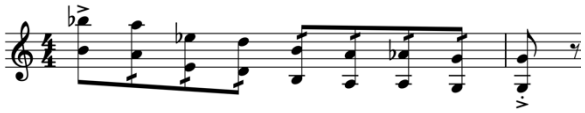
Концерт для кобыза с симфоническим оркестром А. Жайыма (2004) относится к современному творчеству казахстанских композиторов и явно имеет свои особенности в связи с временным аспектом. Его первым исполнителем стала лауреат международных конкурсов Жанар Ермаганбетова.

В исследовательской литературе Арман Жайым характеризовался как «автор сложных произведений, написанных специально для кобыза в классическом жанре, [...] показывающий исполнительские возможности народного инструмента и дающий возможность взглянуть на него под другим углом» [5, 11].

Основой Концерта для кобыза и симфонического оркестра явился вариант, ориентированный на исполнительские возможности солирующей скрипки. Он был упомянут в работе У.Р. Джумаковой: «первым он пишет Концерт для скрипки и симфонического оркестра. В нем представлен полноценный трехчастный цикл. Но в композиционном и техническом плане эта первая проба симфонического произведения, видимо, была недоработана с точки зрения концертности и исполнительских задач солиста и симфонического оркестра.

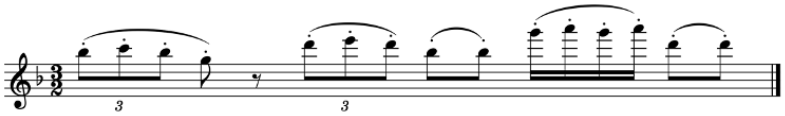
Первоначальный замысел Концерта так и не был исполнен. Впоследствии композитор представил его для исполнения на прима-кобызе с оркестром казахских народных инструментов. И в этом варианте произведение вошло в концертный и педагогический репертуар» [6, 561].

Концерт состоит из 3-х частей: 1 ч. – *Allegro assai*, 2 ч. – *Adagio*, 3 ч. – *Presto*. Он разнообразен штрихами, сменами темпа, динамическими оттенками и ритмическими особенностями. Композитор в данном концерте часто использует *дубль* штрих, который придает напористый характер, и благодаря тембровой окраске кобыза, звучание получается более яркое и насыщенное:



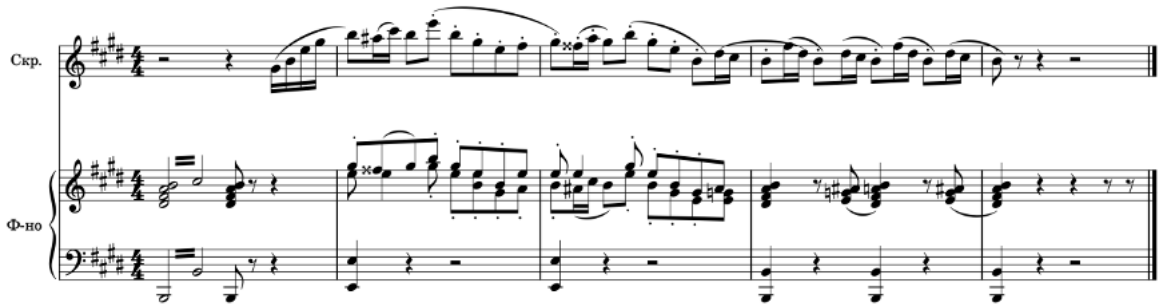
Пример № 7

«Грозное» начало начинается с тремоло у кобыза, после которого вступает оркестр. Главная тема до 18 такта исполняется кобызом, далее она переходит в партию оркестра, эффектом переклички. Побочная партия – волнующая, контрастная по сравнению с главной партией. После 9 цифры меняется характер на более игривый, характеризуется триолями и штрихом *marcato,* исполняется на струне «*E*»:



Пример № 8

Часто для представления скерцозного характера композиторы используют штрих *marcato,* например, в финальной части концерта для скрипки Ф. Мендельсона:



Пример № 9

В данном произведении А. Жайыма есть богатая по содержанию каденция, хотя и небольшая, но имеет свои сложности в исполнении (двойные шестнадцатые ноты, скачки на струны «*D*» и «*G*»).

Во второй части мелодия спокойная, светлый образ природы, солнце после дождя, лучи которого пробиваются сквозь деревья. Партия, в основном, исполняется на струне *«E»*, что больше олицетворяет светлость.

В заключение следует подчеркнуть, что обновление кобызового концертного репертуара происходит не так быстро, как требуют современные реалии. Концерт С. Мухамеджанова остается одним из уникальных концертов для кобыза. В нем присутствуют одновременно элементы классического жанра и казахского фольклора. Особенность этого концерта – в исполнении лиричной темы, которая требует предельно чистой интонации и профессионального ведения смычка.

Концерт А. Жайыма – достижение современного творчества казахстанских композиторов. Вне зависимости от того, что концерт изначально был задуман для скрипки, он востребован прима-кобызистами и часто включается в конкурсную программу, поскольку дает возможность показать и технический уровень подготовки, и музыкальную культуру исполнителя.

Не случайно появление вывода о том, что «современный период (рубеж XX-XX1 вв.) можно охарактеризовать большей динамичностью, так как появляются молодые талантливые композиторы, двигающиеся в этом направлении» [2].

Предпринятое рассмотрение двух концертов для кобыза и симфонического оркестра, представляющих разные периоды в развитии жанра и исполнительского искусства, осуществлено для подтверждения тезиса, сохраняющего свою актуальность: «Важное значение при интерпретации […] произведений имеет понимание их в историческом аспекте, через композиторское творчество автора исполняемого произведения, осуществление исполнительского анализа и работу над усовершенствованием технических навыков» [7, 2].

Список использованной литературы:

1. Ф.Е. Амантаева. Интерпретация зарубежных композиторов XIX века на прима-кобызе. – Алматы, 2019. – 62 с.
2. введениеncste.kzhttps://www.ncste.kz› assets › AP05134719-OT-19
3. Сыдык Мухамеджанов: Композиторы Казахстана. Справочник / Кураст.: Бағысбек К. – Алматы: «Sansam», 2011. – 216 с.
4. 2 Дәріс - Практикалық сабақ – 45 сағат Оқытушының ...wku.edu.kzhttps://inside.wku.edu.kz› ...
5. Т. Егинбаева, Д. Жумабекова. Произведения для инструмента кобыза XXI в. – Астана: ЕСУ, 2020. – 11 с.
6. У.Р. Джумакова. Арман Жайым: Творческие портреты // Композиторы Казахстана. Т.II. – Алматы: АО «Алматы-Болашак», 2017. – 624 с.
7. А.Е. Нуртай. Скрипичные концерты в репертуаре прима кобызистов (рукопись).

Ахаева Альфия Берикбосыновна
преподаватель РКСМШИ для одаренных
детей им. А. Жубанова**,**
Жарменова Лейля Бахитуллаевна
преподаватель РКСМШИ для одаренных
детей им. А. Жубанова, г. Алматы

Современное хоровое дирижирование актуальные тренды и вызовы в искусствоведческой практике

С развитием хорового дирижирования тесно связан процесс теоретического осмысления этого искусства. Величайший композитор Н. А. Римский-Корсаков называл дирижирование «темным искусством». Это высказывание, сделанное более века назад, отразило сложность и многогранность дирижерского мастерства. Американский дирижер Леопольд Стоковский позже продолжил эту мысль, назвав дирижирование «одной из самых туманных областей музыкального искусства». Такие высказывания подчеркивают, что искусство дирижирования, в том числе хоровое, требует глубокой рефлексии и понимания как художественного, так и технического аспекта музыкальной практики. В XXI веке хоровое дирижирование претерпело значительные изменения, что привело к пересмотру устаревших профессиональных установок и появлению новой дирижерской практики, которая зачастую противоречит традиционным подходам. Современные дирижеры сталкиваются с вызовами глобализации, культурного многообразия и необходимостью междисциплинарного подхода к искусству хорового пения.

Глобализация оказала значительное влияние на развитие хорового искусства в Казахстане, как и во всем мире. Процессы культурной интеграции и взаимопроникновения разных музыкальных традиций создают новые вызовы и одновременно открывают новые возможности для хоровых дирижеров. В условиях современного мира хоровые коллективы сталкиваются с необходимостью осваивать и адаптировать различные стили, такие как западноевропейская

полифония, восточные мелодические структуры и африканские ритмы. Для казахстанских дирижеров важно не только сохранить традиции национальной хоровой школы, но и включать в репертуар элементы мировой музыкальной культуры, создавая интернациональные программы, которые могут быть поняты и восприняты различными аудиториями по всему миру. Этот процесс не только обогащает исполнительские навыки хоровых коллективов, но и способствует развитию творческого потенциала дирижеров. Современные казахстанские дирижеры активно участвуют в международных фестивалях, конкурсах и культурных обменах, что способствует признанию казахстанского хорового искусства на мировой арене. Важно отметить, что интеграция новых музыкальных традиций не только помогает расширить границы хорового репертуара, но и развивает музыкальные коллективы как культурных дипломатов, способных демонстрировать многогранность и богатство казахстанской музыкальной культуры.

Современные технологические нововведения оказывают значительное влияние на хоровое дирижирование, особенно в контексте образования. В последние годы появляются цифровые платформы, которые позволяют дирижерам и хормейстерам не только анализировать исполнение, но и вести репетиции удаленно. Использование программ для записи и воспроизведения голосов, цифровые метрономы и синтезаторы помогают хоровым дирижерам точнее управлять темпом и динамикой исполнения, а также разбирать сложные многоголосные произведения с помощью компьютерных моделей. Например, программы, такие как «Finale» и «Sibelius», позволяют дирижерам создавать точные партитуры и мгновенно вносить в них изменения, что значительно облегчает процесс подготовки хоровых произведений. Кроме того, активно развиваются методы биометрической обратной связи, которые позволяют дирижерам отслеживать реакции участников хора в реальном времени. Например, анализ сердечного ритма и дыхания певцов позволяет оценить уровень стресса и эмоционального напряжения во время исполнения. Это особенно важно для работы с молодежными и любительскими хоровыми коллективами, где важную роль играет психологическая подготовка участников. Введение таких технологий помогает улучшить координацию и взаимодействие внутри коллектива, а также повысить общую эмоциональную вовлеченность исполнителей.

Современное хоровое дирижирование также сталкивается с вызовом инклюзивности и диверсификации. Сегодня многие хоровые коллективы стремятся включать в свой состав певцов разных возрастов, культур и социальных групп, что способствует созданию более разнообразного и эмоционально богатого звучания. В Казахстане такие инициативы развиваются на уровне крупных городов, где культурное многообразие позволяет хоровым дирижерам работать с исполнителями из разных этнических и социальных слоёв. Это требует от дирижера глубокого понимания культурных различий, а также способности объединять людей вокруг общих музыкальных идей.

Инклюзивные хоровые коллективы играют важную роль не только в развитии музыкального искусства, но и в создании новых моделей социальной интеграции.

Хоровое искусство, объединяющее людей разного происхождения, помогает создать пространство для культурного диалога, в котором музыка становится средством преодоления барьеров и стереотипов. Этот подход также способствует развитию музыкальной педагогики, ориентированной на обучение людей с различными возможностями и уровнями подготовки. В таких условиях дирижер становится не только музыкальным лидером, но и культурным медиатором, способным поддерживать и развивать музыкальное сообщество на межкультурном уровне.

Дирижирование, как отмечают многие исследователи, уже давно перестало быть исключительно музыкальной практикой. Оно стало полем для глубинных теоретических исследований, охватывающих множество дисциплин. Психофизиологический и социальный анализ процесса дирижирования становится необходимым для того, чтобы понять, как хормейстер взаимодействует с певцами и музыкой на глубоком уровне.

Хоровое дирижирование сегодня выходит за пределы простого технического исполнения произведений. Важной частью этого искусства стало осмысление хормейстером культурного и эмоционального контекста каждого произведения. Исследователи отмечают, что дирижер должен уметь мгновенно осознавать творческую концепцию произведения и передавать его эмоциональную глубину через интерпретацию и технику.

Современное дирижирование сталкивается с необходимостью преодолевать множество барьеров. Прежде всего, это отказ от стереотипных подходов и шаблонов, существующих в исполнительской практике. По мнению ученых, многие преподаватели и дирижеры до сих пор придерживаются традиционных методов, которые нередко являются недостаточно продуктивными для достижения максимальной выразительности музыкального произведения. К тому же, в век глобализации и культурной интеграции дирижеры сталкиваются с необходимостью осваивать широкий диапазон музыкальных стилей и традиций, что требует от них глубоких знаний межкультурной коммуникации и способности адаптировать свое мастерство к различным культурным контекстам.

Одной из важнейших тенденций в современном хоровом дирижировании является необходимость сочетания традиционных знаний с новыми методиками. Хормейстеры XXI века стремятся к междисциплинарному подходу, вовлекая в процесс дирижирования специалистов из смежных областей, таких как психология, лингвистика и социология. Это связано с тем, что дирижирование включает в себя не только управление хором, но и создание особой эмоциональной связи между хормейстером, певцами и слушателями. Эта связь, как показывают современные исследования, является ключевым элементом успешной интерпретации музыкального произведения.

Психофизиологический анализ дирижирования выявляет важные аспекты взаимодействия дирижера с хором. Например, способность хормейстера мгновенно «слышать» и «видеть» музыкальный материал, предугадывать развитие музыкальных образов и управлять ими в реальном времени является результатом как природных способностей, так и кропотливого тренинга. В современных

условиях, когда технические возможности хоров расширяются, дирижерам необходимо уметь не только организовывать работу хора, но и активно использовать психологические и эмоциональные ресурсы участников.

Не менее важным является и культурный аспект хорового дирижирования. Глобализация культурного обмена вносит новые требования к репертуару хоров и дирижеров. Многообразие музыкальных стилей, с которыми приходится сталкиваться современным дирижерам, требует от них не только технической подготовки, но и понимания культурных и исторических контекстов произведений. Например, в европейских хоровых традициях особое внимание уделяется точности исполнения, в то время как в традициях африканских или азиатских культур важным аспектом является ритмическая и эмоциональная выразительность.

С развитием технологий изменяется и подход к хоровому дирижированию. Введение биометрических методов анализа, таких как отслеживание движения глаз или анализ сердечного ритма участников хора, позволяет дирижерам получать обратную связь в реальном времени и корректировать исполнение на основе объективных данных. Эти технологии дают возможность глубже понять, как певцы воспринимают дирижерские жесты и как они реагируют на изменения в интерпретации произведения. Кроме того, технологии позволяют расширить границы хорового исполнения. Современные системы записи и воспроизведения звука дают возможность создавать многослойные хоровые композиции, которые были бы невозможны при традиционном исполнении. Дирижеры активно используют цифровые инструменты для анализа музыкальных произведений, что способствует более точному и глубокому осмыслению произведений.

Дирижеры XXI века не только управляют хором, но и активно сотрудничают с композиторами, музыковедами и педагогами для создания новых методик и подходов к обучению хоровому пению. Важно отметить, что дирижеры играют ключевую роль в развитии хорового искусства и формировании новых направлений в музыкальной культуре. Их работа выходит за пределы сцены и становится важной частью образовательного процесса. Современные дирижеры должны быть готовы к постоянному обучению и саморазвитию. Они изучают не только технику и интерпретацию, но и социальные, культурные и психологические аспекты дирижерского мастерства. Исследования показывают, что успешный дирижер должен обладать не только музыкальными навыками, но и лидерскими качествами, которые помогут ему вдохновлять и мотивировать коллектив. В педагогической практике хорового дирижирования важным аспектом становится внедрение инновационных методик преподавания. Традиционные методы обучения, такие как жестовая техника, продолжают играть важную роль, однако в условиях современности возрастает значение таких аспектов, как эмоциональное восприятие произведений, развитие чувства ансамбля и коллективной ответственности за музыкальный результат. Исследования показывают, что дирижеры, которые активно используют психологические и педагогические подходы в своей работе, добиваются более глубокого эмоционального вовлечения участников хора в процесс исполнения. Это способствует не только улучшению качества исполнения, но и развитию хорового коллектива как единого целого.

Говоря о хоровом дирижировании в международном контексте, невозможно не упомянуть о значительном вкладе национальных школ дирижирования в развитие мировой музыкальной культуры. Одной из таких школ, обладающей глубокими традициями и уникальной историей, является хоровая школа Казахстана. Она прочно заняла своё место в культурной жизни страны, став важным элементом как академического, так и профессионального музыкального пространства. Казахская национальная консерватория имени Курмангазы является одним из крупнейших центров высшего музыкального образования в республике. В ней сосредоточен мощный педагогический, исполнительский и научный потенциал. Одной из ведущих кафедр консерватории, вступивших в XXI век с богатейшим духовным опытом, бесценными традициями и огромным творческим потенциалом, является кафедра «Дирижирования».

Кафедра дирижирования осуществляет деятельность в рамках образовательной программы специальности 6В02105 – «Дирижирование», которая ставит перед профессорско-преподавательским составом (ППС) задачу формирования у студентов навыков самостоятельной учебной деятельности, стремления к овладению новыми знаниями и повышения уровня профессиональной квалификации. Эта программа реализуется в КНК с 1944 года, и за это время были подготовлены выдающиеся исполнители, которые внесли значительный вклад в музыкальное искусство Казахстана.

История кафедры хорового дирижирования начинается с основания АГК имени Курмангазы в 1944 году. Первым заведующим кафедрой был видный хормейстер и педагог, выпускник Московской консерватории имени П. И. Чайковского, Народный артист Казахской ССР, профессор Б. В. Лебедев. Под его руководством кафедра приобрела высокий статус и подготовила многих талантливых хоровых дирижеров. В последующие годы кафедра пополнилась новыми именами и традициями. В 1958 году к коллективу присоединился профессор, Народный артист СССР А. В. Молодов, который внёс значительный вклад в развитие хорового искусства Казахстана. С 1968 года профессор Б. А. Жаманбаев возглавил кафедру и продолжил её успешное развитие, создав уникальную образовательную школу для будущих хоровых дирижеров. Под его руководством было подготовлено множество талантливых исполнителей и педагогов, которые сегодня являются гордостью Казахстана. Среди выпускников кафедры такие выдающиеся деятели искусства, как Заслуженные артисты и деятели Республики Казахстан, профессора, хоровые дирижеры, чьи имена известны не только в Казахстане, но и за его пределами. Особое внимание уделяется духовной и хоровой музыке казахстанских композиторов, что способствует сохранению и развитию национального музыкального наследия.

С 2006 года студенческим хором консерватории руководит Заслуженный деятель Республики Казахстан Я. С. Рудковский, который продолжает традиции, заложенные его предшественниками, и развивает новые направления в хоровом искусстве. Под его руководством хор исполняет сложные программы, включая произведения эпохи Возрождения, духовную музыку русских композиторов, а также современную хоровую музыку Казахстана. Хоровая школа Казахстана,

будучи важной частью национальной музыкальной культуры, играет значительную роль в подготовке профессиональных музыкантов и в развитии хорового искусства в стране и за её пределами. Традиции, заложенные выдающимися педагогами и дирижерами, продолжаются в современных образовательных программах, а технологические и методологические нововведения позволяют хоровому дирижированию идти в ногу с мировыми трендами. Консерватория имени Курмангазы остаётся одним из ключевых центров музыкального образования в Казахстане, где под руководством опытных мастеров формируются новые поколения хоровых дирижеров. Хоровая школа Казахстана успешно сочетает в себе традиции и новаторство, что позволяет ей занимать достойное место на международной музыкальной арене, а её выпускники продолжают вносить вклад в мировое хоровое искусство.

Важнейшим аспектом развития хорового искусства Казахстана является сохранение и популяризация национальной музыкальной идентичности. В условиях современного мира, где глобализация стирает культурные границы, для казахстанских хоровых коллективов становится приоритетом сохранение уникальных национальных традиций и их интеграция в мировой музыкальный контекст. Хоровое дирижирование играет ключевую роль в этом процессе, позволяя дирижерам через музыкальные произведения транслировать элементы национальной идентичности. В казахстанских хоровых коллективах активно используются аранжировки народных песен, композиторские обработки казахских эпических произведений и работы современных казахстанских авторов. Эти произведения создают мост между древними традициями и современным музыкальным искусством, что позволяет не только сохранять культурное наследие, но и адаптировать его к новым условиям.

Национальные хоровые коллективы Казахстана, исполняя произведения казахстанских композиторов, таких как А. Жубанов, Л. Хамиди и С. Мухамеджанов, подчеркивают важность сохранения традиций. Эти произведения часто включают в себя мотивы казахской степной культуры, элементы фольклора и характерные ритмические структуры, что делает их узнаваемыми и значимыми как на национальной, так и на международной арене. Для современных дирижеров важно не только технически исполнить произведения, но и глубоко погрузиться в культурный контекст, который отражает эти композиции - национальная идентичность в хоровом искусстве становится источником вдохновения и создает прочную связь между прошлым и настоящим. Хоровое пение всегда имело глубокую связь с духовностью и социальной активностью. В условиях современного Казахстана эта связь особенно важна, так как хоровое искусство становится способом объединения людей разных культур, возрастов и социальных групп. Духовные хоровые произведения казахстанских композиторов, такие как сочинения на основе текстов традиционных мусульманских молитв или православных псалмов, становятся не просто музыкальными произведениями, а настоящими актами духовного общения. Дирижеры, работающие с этими произведениями, играют роль медиаторов, объединяющих людей через общие ценности и верования.

Кроме того, хоровое искусство способствует развитию социальной активности и гражданской позиции участников коллективов. Участие в хоровых коллективах позволяет людям учиться работать в команде, развивать чувство ответственности и приверженности общим идеям. Это особенно важно в условиях современного мира, где общественные ценности часто оказываются под давлением индивидуализма и коммерциализации. Хоровое пение создает уникальные условия для взаимодействия людей, формируя у них чувство единства и сопричастности к большому культурному проекту. В этом смысле хоровые дирижеры играют важную роль в формировании не только музыкального вкуса, но и духовных и социальных ценностей своих исполнителей.

В последние десятилетия Казахстан активно участвует в международных хоровых фестивалях и конкурсах, где национальные хоровые коллективы получают признание на мировой сцене. В таких условиях хоровое дирижирование становится не только технической и художественной задачей, но и культурной миссией, направленной на представление

Таким образом, хоровое дирижирование в XXI веке представляет собой динамично развивающуюся область, которая сочетает в себе элементы традиционного и современного искусства. В условиях глобализации и культурного многообразия дирижеры сталкиваются с новыми вызовами, которые требуют не только высокой профессиональной подготовки, но и готовности к постоянному обучению и адаптации к изменяющимся условиям. Технологические нововведения, междисциплинарные исследования и новые педагогические подходы помогают дирижерам более эффективно справляться с этими вызовами, создавая условия для дальнейшего развития хорового искусства. Роль дирижера как музыкального лидера в современных условиях выходит за рамки традиционной репетиционной работы. Хормейстер становится ключевой фигурой в создании эмоциональной связи между исполнителями и аудиторией, что делает хоровое дирижирование важной и актуальной формой искусствоведческой деятельности.

Список использованной литературы:

1. Э. Б. Абдуллин. Основы исследовательской деятельности педагога-музыканта. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2014. – 365 с.
2. В.А. Васильев. Современное хоровое искусство и вопросы совершенствования дирижерско-хорового образования // Вестник СПбГИК. – 2013. – №2 (15).
3. Т.М. Власова. Вопросы исполнительской подготовки хорового произведения на уроках дирижирования // Проблемы и перспективы развития образования: материалы VI Междунар. науч. конф. – Пермь: Меркурий, 2015. – С. 231-233.
4. Г.Л. Ержемский. Дирижеру XXI века. Психолингвистика профессии. – СПб.: Издательство ДЕАН, 2007. – 240 с.
5. Б.Ф. Смирнов. Дирижёрское искусство как художественный и социокультурный феномен. – Канд. диссерт. – 2004. – С. 10.
6. А.В. Молодов. Хоровое искусство Казахстана: история и перспективы. – Алматы: Издательство КНК им. Курмангазы, 2008.

7. Б.А. Жаманбаев. Казахское хоровое искусство: Вековые традиции и современность. – Алматы: Өнер, 2002. – 324 с.
8. Иоганн ван дер Сандт. Choral Conducting: History and Didactics. – Лондон: Lim Music, 2017
9. Е.В. Ольшанская. «Глобализация и её влияние на музыкальные традиции: новые вызовы и перспективы» // Музыкальное искусство в эпоху глобализации. – М.: Научная книга, 2018. – 312 с.
10. Л.Т. Исмагулова. «Культурная дипломатия через музыку: международные аспекты хорового искусства Казахстана» // Культура и общество. – 2020. – Т. 4, № 5.
11. П.С. Волков. «Современные технологии в музыкальном образовании: цифровые платформы и их влияние на дирижерскую практику» // Образование и культура в XXI веке. – 2021. – № 12.
12. А.Р. Халилов. «Биометрические методы в хоровом дирижировании: инновации и перспективы» // Музыкальное образование и наука. – 2019. – Т. 7, № 3.
13. А.К. Джусупова. «Инклюзивное хоровое искусство: опыт Казахстана и мировой практики» // Искусство и культура. – 2022. – № 9. – С. 48-53.
14. М.Л. Назарова. «Музыкальная педагогика и инклюзивное образование: хоровое искусство как средство социальной интеграции» // Педагогика искусства. – 2021. – № 6.

Тенизбаева Гульмира Нуркельдиевна,
преподаватель отделения народных инструментов
РССМШИ для одаренных детей им. К. Байсеитовой,
ҚР Мәдениет қайраткері, г. Алматы

Современные подходы к развитию исполнительского мастерства: проблемы и перспективы

Современная эпоха, характеризующаяся стремительными изменениями в культурных, технологических и социальных сферах, оказывает значительное влияние на исполнительское творчество. Музыканты сталкиваются с необходимостью адаптации к новым условиям, которые диктуют потребность в сочетании традиционного подхода с инновационными методами. В данной статье рассматриваются основные проблемы, стоящие перед исполнителями, и предлагаются пути их преодоления. Одной из ключевых задач современного исполнителя остается точная интерпретация музыкального текста с учетом авторского замысла. В условиях стилистического многообразия и давления со стороны массовой культуры возрастает риск утраты исторической аутентичности исполнения.

Современные подходы к интерпретации основываются на исторически информированном исполнительстве, предполагающем изучение источников эпохи

создания произведения. Однако сложность доступа к архивным материалам и нотным изданиям, а также недостаточная подготовка исполнителей в области музыковедения создают препятствия для реализации этого подхода. Проблему можно решить через интеграцию междисциплинарного подхода в образовательные программы, где исполнительское искусство соединяется с исследовательской деятельностью.

Цифровые технологии открывают перед музыкантами новые возможности: доступ к огромным библиотекам нот, обучение на онлайн-платформах, использование программ для анализа исполнения. Однако эти преимущества несут и определенные риски.

Одним из негативных последствий цифровизации является утрата живого контакта между учеником и педагогом. Виртуальная среда не всегда способна передать нюансы технического и эмоционального взаимодействия, столь важные для обучения. Более того, рост зависимости от технологий может привести к снижению качества индивидуального подхода. Решением данной проблемы становится комбинированный формат обучения, сочетающий очные занятия с использованием цифровых инструментов.

Исполнительская деятельность сопряжена с высокими эмоциональными и физическими нагрузками. Концертный стресс, перфекционизм, требования аудитории — все это оказывает влияние на состояние музыканта.

Современные исследования в области психофизиологии помогают выявить пути снижения стресса и улучшения подготовки. Использование биометрических инструментов, таких как анализ сердечного ритма и движения глаз, становится все более популярным. Эти технологии позволяют корректировать тренировочные процессы, обеспечивая повышение устойчивости исполнителей к стрессовым ситуациям. Образовательная система для музыкантов требует постоянного совершенствования, чтобы отвечать вызовам времени. Проблемы в этой сфере включают недостаток обновленных учебных программ, ориентированных на современный рынок, и нехватку репертуара, особенно для камерных и сольных выступлений. Необходимость адаптации образовательных программ проявляется в акценте на междисциплинарное обучение. Например, обучение основам менеджмента и маркетинга помогает музыкантам самостоятельно развивать свою карьеру. Введение новых курсов по интерпретации современной музыки и работе с электронной музыкой также расширяет горизонты для молодых исполнителей.

Классическая музыка сегодня сталкивается с проблемой снижения интереса со стороны широкой аудитории. В условиях конкуренции с массовыми развлечениями музыканты вынуждены искать новые способы популяризации своего искусства. Социальные сети и медиаплатформы становятся важными инструментами для достижения этой цели. Музыканты используют эти ресурсы для привлечения внимания к своим концертам, образовательным проектам и новым релизам. Однако важно не терять при этом глубину и профессионализм, которые являются основой исполнительского мастерства.

В XXI веке музыкальное исполнительство сталкивается с последствиями глобализационных процессов. Расширение культурных обменов и внедрение

мультимедийных технологий значительно изменили способы восприятия и репрезентации музыки. Однако глобализация несет как преимущества, так и определенные вызовы.

С одной стороны, расширяются возможности для знакомства с культурным наследием разных стран. Молодые музыканты получают доступ к мировым музыкальным практикам, участвуют в международных конкурсах и мастер-классах. Это позволяет обогатить их исполнительский язык и стимулирует творческое развитие. С другой стороны, глобализация приводит к унификации исполнительских стилей. Нередко исполнители из разных стран теряют уникальные национальные особенности, что делает их выступления менее индивидуальными. Так, среди музыкантов наблюдается тенденция подстраиваться под «международный стандарт», что в некоторых случаях приводит к утрате глубины национального колорита.

В этом контексте особую важность приобретает сохранение национальной музыкальной идентичности. Например, в Казахстане большое значение имеет работа с традиционными музыкальными формами и инструментами. Включение народного наследия в образовательные программы и концертную практику способствует сохранению уникальности и созданию исполнительских школ, основанных на традиционных корнях.

Одной из ключевых задач современной исполнительской практики является поиск новых форм взаимодействия с аудиторией. Классическая музыка, несмотря на свою многовековую историю, остается востребованной только среди ограниченного круга слушателей. Чтобы изменить эту ситуацию, музыканты обращаются к инновационным форматам исполнения, которые объединяют музыкальное искусство с визуальными, театральными и цифровыми элементами.

Примером может служить популярность мультимедийных концертов, где используются проекции, световые эффекты и сценографические элементы. Эти форматы становятся особенно привлекательными для молодой аудитории, которая привыкла к визуально насыщенному контенту. В то же время важным остается вопрос баланса между визуальной составляющей и музыкой. Преувеличенная ставка на зрелищность может отвлечь слушателей от самой сути произведения. Таким образом, роль исполнителя заключается в создании гармоничного диалога между традицией и новаторством. Дополнительно, в современной практике возрастает интерес к программированным концертам, где исполнитель представляет цикл произведений, объединенных общей концепцией. Такие подходы не только раскрывают мастерство музыканта, но и способствуют созданию эмоциональной связи с аудиторией.

Исполнительское творчество на современном этапе находится в процессе активной трансформации. Решение обозначенных проблем требует синергии традиционных методов и инновационных подходов, укрепления связей между академическим и профессиональным сообществом. Музыканты должны не только совершенствовать свое мастерство, но и активно интегрироваться в современное культурное пространство, чтобы сохранить свою значимость и востребованность.

Список использованной литературы:

1. Б.В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. — М.: Музыка, 1971, с.157.
2. Б.Ф. Ломов. Проблемы общения в психологии. — М.: Наука, 1981, с.95-97.
3. Ю.В. Келдыш. Музыкальная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1973.
4. R. Taruskin. The Oxford History of Western Music. — Oxford University Press, 2005, с.65-66.
5. H. Neuhaus. The Art of Piano Playing. — Barrie & Jenkins, 1973, с.43-48.
6. A. Dolmetsch. The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries. — Novello & Co, 1915.
7. Г.В. Соколов. Основы музыкальной педагогики. — СПб.: Лань, 2010.

Джаппарова Меруерт Сакенкызы
Концертмейстер отделений
«Духовые и ударные инструменты», «Струнные инструменты»
РКССМШИ для одаренных детей
имени Ахмета Жубанова, г. Алматы

Концертмейстер как педагог и исполнитель: особенности профессионального мастерства

Концертмейстерское мастерство – это не просто искусство аккомпанировать, но и важнейшая часть музыкального исполнительства, которая соединяет в себе элементы педагогики и высокого исполнительского мастерства. Концертмейстер в отличие от аккомпаниатора играет активную роль в процессе музыкального взаимодействия с исполнителем, обеспечивая не только гармоничную поддержку, но и педагогическую помощь в освоении репертуара. Сложность профессии концертмейстера заключается в необходимости сочетать навыки глубокого музыкального анализа, способности к быстрому реагированию на различные импровизационные моменты и наличие интуитивного подхода, что делает его профессиональную деятельность крайне многогранной и уникальной. Как справедливо отмечает известный музыкальный педагог В. В. Гутор, «фортепиано является не только удобным и универсальным инструментом, но и средством, позволяющим создавать гармонию между исполнителем и музыкой». Роль концертмейстера – это всегда баланс между исполнением и педагогической задачей. В отличие от пианиста-солиста, концертмейстер активно взаимодействует с солистом или ансамблем, помогая им не только технически освоить произведение, но и научиться чувствовать музыку, понимать её структуру и задумку композитора. Это особый вид педагогической деятельности, требующий умения работать не только с музыкантом, но и с его внутренним миром, его творческой энергией. Однако несмотря на важность концертмейстерского искусства, до сих пор существует неопределенность в понимании его

профессионального статуса, что выражается в различии между ролями педагога и концертмейстера. Профессия концертмейстера часто оказывается на стыке двух «стульев»: педагогической и исполнительской деятельности. И хотя концертмейстеры востребованы в музыкальном образовании и практике, их статус до сих пор не стал столь же четким и определенным, как у других музыкальных специалистов. В то же время, взаимодействие концертмейстера и исполнителя должно строиться на глубоком взаимопонимании и интуиции, что позволяет достичь высоких результатов в совместной работе.

Одной из главных составляющих концертмейстерского мастерства является интуиция – способность чувствовать музыку и мгновенно реагировать на изменения в исполнении партнёра. Именно интуитивное восприятие и реагирование на музыку позволяют концертмейстеру обеспечить гармоничную совместную игру, где каждое движение партнёра становится частью общего музыкального замысла. Слова П. И. Чайковского, который говорил о музыканте как о человеке, «чья душа должна быть открыта для восприятия и отклика на музыкальное произведение», можно с уверенностью отнести и к концертмейстеру, который обязан обладать не только высоким уровнем мастерства, но и чутким восприятием музыки в каждый момент совместного исполнения.

Интуиция концертмейстера является одним из наиболее важных факторов, определяющих успешное сотрудничество с солистами. Как отмечает исследователь педагогической психологии В. С. Рубцов, «интуитивное понимание партнера по ансамблю дает возможность не только глубже почувствовать музыкальную идею, но и достичь её наиболее гармоничного исполнения». Это качество не всегда поддается рациональному анализу, однако именно оно позволяет концертмейстеру мгновенно определить, что нужно для того, чтобы партнёр по исполнению ощущал уверенность и поддержку. В отличие от аккомпаниатора, который в основном ограничен техническим выполнением своей части, концертмейстер «погружается» в процесс создания музыкальной интерпретации, наполняя игру смыслом, эмоциями и идеей композитора.

Важнейшим компонентом в концертмейстерской работе является взаимодействие с вокалистами и инструменталистами. Как справедливо замечает Дж. Хаскель, «взаимодействие между концертмейстером и исполнителем становится частью общего творческого процесса, в котором важна каждая деталь: дыхание, акцент, пауза». Такое взаимодействие не ограничивается только совместным чтением с листа или репетицией, оно включает в себя и педагогические элементы, направленные на развитие музыкального слуха, чувства ритма и интонационной точности. Концертмейстер, как наставник, должен помочь солисту не только в техническом освоении произведения, но и в глубоком понимании его эмоциональной и художественной сути.

Особое внимание стоит уделить ансамблевому мастерству. В работе концертмейстера важнейшим моментом является создание атмосферы взаимного уважения и доверия, где каждый исполнитель чувствует свою значимость в общем процессе. В ансамбле не существует второстепенных участников; каждый солист и концертмейстер играют свою незаменимую роль в создании единого музыкального

произведения. Как подчеркивает А. Н. Скрябин, «ансамбль — это не просто коллектив исполнителей, а группа людей, чьи сердца и души сливаются в едином музыкальном порыве». И в этом процессе роль концертмейстера невозможно переоценить: он не только поддерживает исполнителей технически, но и создает атмосферу гармонии и целостности, что позволяет добиться истинного музыкального единства. Кроме того, важным аспектом концертмейстерской работы является способность к быстрому восприятию и адаптации в процессе работы с различными солистами. Как отметил С. С. Прокофьев, «каждый музыкант – это индивидуальность, и концертмейстер должен уметь приспосабливаться к его особенностям». Способность гибко реагировать на особенности исполнения солиста, будь то вокалист или инструменталист, требует от концертмейстера не только высокого уровня исполнительского мастерства, но и развитой эмпатии, умения почувствовать и понять партнёра.

Концертмейстер, как профессия, требует от исполнителя не только высокого уровня технического мастерства, но и глубокого понимания музыкальной интонации и структуры произведения. Он должен быть не просто аккомпаниатором, но и полноценным участником музыкального диалога, который способствует развитию партнера, будь то солист или ансамбль. В отличие от традиционного пианиста, играющего сольные произведения, концертмейстер работает в тесном взаимодействии с другими музыкантами, часто выступая в роли неформального наставника. Это требует от него не только музыкальной грамотности, но и умения интуитивно чувствовать изменения в интерпретации и настроении исполнителя, корректировать и направлять его действия. Как отмечает известный музыкант и педагог В. Р. Лейферкус, «Концертмейстер не просто сопровождает, он создает среду, в которой музыка становится живым и органичным процессом, где каждый элемент взаимосвязан».

В завершение можно сказать, что концертмейстерское мастерство – это не только искусство аккомпанемента, но и высокоразвиваемая педагогическая и психологическая деятельность, в которой важны не только знания нот и технические навыки, но и глубокое понимание музыки, интуиция и способность создавать гармонию в ансамбле. Профессия концертмейстера, стоящая на стыке педагогики и исполнительства, требует уникальных качеств, и её развитие в музыкальной культуре Казахстана открывает новые горизонты для формирования профессионалов, способных не только поддерживать солистов, но и развивать их, помогать им в достижении гармонии и музыкального совершенства.

Список использованной литературы:

1. В.Р. Лейферкус. Концертмейстерство: от аккомпанемента к совместному творчеству. – М.: Музыка, 2007. – с. 45-47.
2. А.В. Сержевский. Музыкальное исполнительство и его педагогика. – СПб.: Лань, 2012. – с. 134-136.
3. Ф.Э. Бах. Интуиция в музыкальном исполнении. – Кн. 1. – М.: Советский композитор, 1983. – с. 11-15.

4. Ю.М. Левинсон. Биоэнергетика и психоэмоциональные поля в музыкальном взаимодействии. – М.: Наука, 2005. – с. 120-122.
5. А.Г. Рубинштейн. История Петербургской консерватории и развитие концертмейстерского искусства. – СПб.: Норма, 2009. – с. 78-80.
6. В.И. Вернадский. Ноосфера и ее влияние на художественные процессы. – М.: Политиздат, 1974. – с. 63-65.

Жүсіп Нұржан Асанұлы
магистрант 2 года обучения
КНК имени Курмангазы,
Махмуд Диана Ерболатовна
доцент кафедры «Струнные инструменты»
КНК им. Курмангазы, доктор Ph.D.,
г. Алматы

Влияние европейских композиторов на развитие современной виолончельной музыки

XX век стал ключевым периодом в истории музыкального искусства, и это особенно ярко проявилось в развитии виолончельного искусства. Виолончель, существующая более пяти веков, пережила значительную эволюцию, превратившись из аккомпанирующего басового инструмента в центральный элемент симфонических и камерных произведений. Исторический путь виолончели был долгим и непростым, но именно в XX веке этот инструмент получил особое признание и широкую популярность, став символом выразительности, глубины и эмоциональности в музыке. С момента своего появления в XVI веке виолончель использовалась преимущественно для исполнения басовых партий в ансамблях, служа основой гармонической поддержки для других инструментов, таких как скрипка или флейта. Однако по мере развития музыкальной культуры и технологий инструментоведения, виолончель начала завоевывать собственное место в сольной и камерной музыке. В XVIII веке произошел первый значительный скачок в её развитии: композиторы, такие как Джузеппе Яккини и Людвиг Боккерини, начали писать первые сольные произведения для виолончели, что открыло новые горизонты для её технических и художественных возможностей. Вместе с тем настоящая революция в виолончельном искусстве произошла в XIX веке, когда такие выдающиеся композиторы, как Роберт Шуман, Камиль Сен-Санс и Антонин Дворжак, включили виолончель в число своих центральных инструментов. Они создали произведения, в которых виолончель предстает не просто как аккомпанирующий инструмент, а как полноценный сольный голос, способный передать сложные эмоциональные переживания и драматические образы. Концертные произведения этого периода, такие как Концерт для виолончели с оркестром Сен-Санса и Двойной концерт Иоганнеса Брамса, стали важными этапами в развитии репертуара для виолончели,

показывая всю мощь и выразительность этого инструмента. Несмотря на этот успех, к концу XIX века виолончельный репертуар оставался ограниченным, и инструмент всё ещё не получил того внимания, которого он заслуживал. Многие выдающиеся композиторы, такие как Петр Ильич Чайковский, с сожалением отмечали, что произведения для виолончели практически не обновлялись, и инструмент не занимал того центрального места, которое он мог бы занять в музыкальной культуре. Чайковский даже указывал на недостаток новых значимых сочинений для виолончели, что стало одной из причин, почему этот инструмент не был столь популярным на крупных концертных площадках того времени.

XX век изменил эту ситуацию кардинально. Начало столетия стало периодом истинного расцвета виолончельного искусства. Во многом это было связано с появлением выдающихся виолончелистов, таких как Пабло Казальс, Мстислав Ростропович и Жаклин дю Пре, чьё творчество не только привлекло внимание публики к этому инструменту, но и вдохновило композиторов на создание новых произведений. В XX веке также произошло расширение жанровой палитры для виолончели. Наряду с традиционными сонатами и концертами стали появляться новые жанры и формы, такие как сюиты, сонаты-рапсодии, сонаты-импровизации, где композиторы экспериментировали с формой, структурой и содержанием. Виолончель стала не просто сольным инструментом, а площадкой для новых звуковых и технических экспериментов. Композиторы-новаторы, такие как Пауль Хиндемит, Золтан Кодай, Бенджамин Бриттен, активно исследовали возможности инструмента, создавая произведения, которые бросали вызов традиционным представлениям о том, как должна звучать виолончель. Их произведения стали не только частью репертуара, но и важными вехами в истории развития виолончели, показывая, что этот инструмент способен на гораздо большее, чем предполагали предыдущие поколения. Таким образом, XX век можно с полным правом назвать эпохой расцвета виолончельного искусства. Именно в это время инструмент получил признание как один из ведущих в музыкальном мире, а его репертуар обогатился произведениями, которые стали настоящими шедеврами музыкальной литературы.

С началом XX века виолончель окончательно утвердилась в качестве сольного инструмента, и ее репертуар начал стремительно расширяться. Этот период ознаменовался появлением выдающихся виолончелистов, таких как Пабло Казальс, ставших символами новых этапов развития виолончельного исполнительства [1, 50-55]. Казальс открыл миру виолончель как инструмента, способного выразить глубокие эмоциональные состояния; его исполнения сюит Иоганна Себастьяна Баха стали эталонными и вдохновили группы поколений музыкантов [2, 60-65]. Его новаторский подход к технике игры и более глубокое понимание музыкального материала стимулировали композиторов писать новые произведения для виолончели, расширяя ее выразительные возможности [3, 70-75]. Следом за Казальсом на мировую вышли и другие выдающиеся виолончелисты XX века: Гаспар Кассадо, Мстислав Ростропович, Жаклин дю Пре, Пьер Фурнье и многие другие [4, 80-85]. Эти музыканты не только исполняли уже существующие произведения, но и активно способствовали созданию новых. Многие композиторы

писали специально для них, несмотря на свой уникальный стиль и технические возможности, что внесло значительные изменения в восприятие музыки.

Во второй половине XX века виолончельное исполнительство переживало дальнейший подъём, обусловленный деятельностью таких выдающихся музыкантов, как Янош Штаркер, Зигфрид Пальм, Мстислав Ростропович, Наталия Гутман и многих других [5, 80–85]. Их творчество не только обогатило существующий репертуар, но и значительно расширило технические и выразительные возможности инструмента.

Исполнители активно сотрудничали с современными композиторами, содействуя созданию новых произведений, отражающих актуальные тенденции музыки того времени [6, 90–95]. Они внедряли инновационные техники игры, экспериментировали с различными стилями и жанрами, что привело к значительному прогрессу в области виолончельного искусства [7, 100–105]. Кроме того, их педагогическая деятельность сыграла важную роль в формировании нового поколения виолончелистов, которые продолжили развитие исполнительской традиции на международной арене [8, 110–115]. Следовательно, вклад этих музыкантов был ключевым в эволюции виолончельного исполнительства во второй половине XX века, которые способствовали как обогащению репертуара, так и повышению технического уровня исполнения [9, 120–125].

Возросший интерес к виолончели в XX веке потребовал от композиторов создания новых произведений, в том числе крупной формы. Появились новые конкурсы и фестивали, стимулирующие развитие виолончельного искусства. Композиторы стали активно писать для виолончели, обогащая её репертуар и расширяя технические возможности инструмента. В этот период наблюдается значительное расширение жанровой и стилевой палитры виолончельной музыки. Авторы произведений экспериментируют с новыми формами и техниками, внедряя инновационные идеи и расширяя границы традиционного виолончельного звучания. Появляются сочинения, которые требуют от исполнителей высокого мастерства и открывают новые горизонты для виолончельного исполнительства. Таким образом, XX век стал эпохой расцвета виолончельного искусства, характеризующейся интенсивным развитием репертуара и повышением технического уровня исполнения. Это способствовало укреплению позиции виолончели в мировой музыкальной культуре и открыло новые перспективы для дальнейшего развития этого инструмента. Несмотря на значительные достижения, современное виолончельное искусство все еще требует глубокого изучения. Многие исполнители и исследователи редко задумываются о том, как формировалась традиция и какие особенности были характерны для этого вида искусства. Изучение истории виолончели, ее развития и бытовой музыкальной культуры позволяет понять процессы, происходившие в музыке XX века.

Глубокий анализ исторических корней виолончельного исполнительства открывает новые перспективы для понимания не только технических аспектов игры, но и эстетических принципов, лежащих в основе исполнительской практики. Постижение эволюции техники, изучение педагогических методов прошлых эпох

и их влияние на современные школы игры на виолончели позволяют исполнителям обогатить свое мастерство и интерпретацию произведений. Кроме того, исследование социально-культурных факторов, влияющих на развитие виолончельного искусства, способствует более полному осознанию его роли в музыкальной культуре. Тем самым осуществляется изучение взаимодействия между композиторами и исполнителями, анализ изменения репертуара и понимание того, как исторические события отражались в музыке для виолончели.

Европейские композиторы XX века значительно расширили жанровые и стилистические границы виолончельной музыки. Они экспериментировали с новыми формами, гармониями и техническими приёмами, что привело к появлению произведений, отражающих современные тенденции и инновации в музыке. Одной из ключевых тенденций было обращение к неоклассическим и необарочным формам. Композиторы переосмысливали традиционные жанры, такие как соната и сюита, внедряя современные гармонические и ритмические структуры.

Важным направлением стало также использование национальных фольклорных элементов. Композиторы интегрировали народные мелодии и ритмы своих стран в виолончельные сочинения, обогащая музыкальный язык и придавая произведениям уникальный колорит, что способствовало развитию национальных школ виолончельного искусства и расширению выразительных возможностей инструмента.

Авангардные течения середины XX века привнесли в виолончельную музыку новые технические приёмы и звуковые эффекты. Композиторы исследовали возможности расширенных техник игры, включая использование микрохроматики, сонористики и нетрадиционных способов звукоизвлечения, что позволило расширить спектр звучания виолончели и открыть новые горизонты для исполнителей. Кроме того, активное сотрудничество композиторов с исполнителями стимулировало создание произведений, учитывающих индивидуальные особенности инструментов и технические навыки музыкантов, которое привело к появлению сложных и виртуозных сочинений, требующих высокого уровня мастерства и способствующих дальнейшему развитию исполнительской техники.

Современные европейские композиторы активно переосмысливают традиционные музыкальные формы и жанры, внедряя инновационные композиционные приемы. Обращаясь к историческим формам, таким как сюита, пассакалья или фуга, они наполняют их современным содержанием и экспериментируют с формой и структурой, что создаёт новые художественные возможности и способствует развитию виолончельной музыки. В процессе такого переосмысления композиторы часто интегрируют современные гармонические языки, включая атональность, сериализм или модальные системы, в традиционные формы. Тем самым позволяет им сохранять связь с историческими корнями музыки, одновременно привнося свежие идеи и звуковые палитры. Например, в современной сюите для виолончели могут сочетаться элементы барочной

структуры с авангардными звуковыми эффектами и нестандартными техниками игры.

Эксперименты с ритмом и метром также играют важную роль. Композиторы могут использовать полиритмию, изменяющиеся размеры или асимметричные ритмические структуры, чтобы создать динамичное и непредсказуемое музыкальное пространство, которое расширяет выразительные возможности виолончели и бросает вызов традиционным исполнительским практикам.

Современные композиторы часто обращаются к междисциплинарным подходам, интегрируя в свои произведения элементы электронной музыки, мультимедийные технологии или театральные компоненты. Такие произведения могут включать взаимодействие виолончели с электронными звуками, использование живой электроники или взаимодействие с визуальными медиа, что открывает новые горизонты для исполнения и восприятия виолончельной музыки, делая её более актуальной и привлекательной для современной аудитории. Инновационные композиционные приемы также включают использование расширенных техник игры на виолончели. Композиторы исследуют нетрадиционные способы звукоизвлечения, такие как удары по корпусу инструмента, использование гармоник, скретчинг или подготовленная виолончель. Вышеперечисленные приемы обогащают звуковую палитру и позволяют создавать уникальные тембры и текстуры, ранее недоступные в традиционной виолончельной музыке. Таким образом, современное переосмысление традиционных форм и жанров европейскими композиторами (З.Кодай, Д. Лигети, В. Лютославский, Т. Мюрайл, К. Пендерецкий и др.) ведет к созданию произведений, которые являются одновременно данью уважения музыкальному наследию и смелым шагом в будущее. Это влияет непрерывному развитию виолончельной музыки, расширяя её репертуар и технические возможности, а также стимулируя интерес исполнителей и слушателей к новым музыкальным открытиям.

Композиторы активно экспериментируют с формой и содержанием, внедряя инновационные композиционные приемы и расширяя технические возможности виолончели. Они обращаются к различным музыкальным традициям и стилям, объединяя элементы классической музыки с современными течениями, такими как джаз, электронная музыка и авангардные направления, содействуя созданию уникальных произведений, которые отражают разнообразие и богатство современной культуры.

В образовательной сфере композиторы проводят мастер-классы, семинары и лекции, делясь своими знаниями и опытом с молодыми музыкантами, способствуя преемственности традиций и обеспечивает постоянное развитие виолончельного искусства. Передавая свой опыт новым поколениям, они помогают сохранить и приумножить культурное наследие, стимулируя интерес к виолончели во всем мире.

Таким образом, виолончельное искусство прошло долгий и насыщенный путь развития, начиная с конца XV – начала XVI веков, когда инструмент использовался преимущественно в качестве басового сопровождения, до XIX века, в котором

виолончель завоевала статус солирующего инструмента. XX век стал переломным моментом в истории виолончельного искусства. Возросший интерес к инструменту побудил композиторов создавать новые произведения, включая крупные формы. Европейские композиторы активно обратились к виолончели, расширяя её технические возможности и обогащая репертуар. Они переосмысливали традиционные формы и жанры, внедряя инновационные композиционные приёмы и экспериментируя с формой и структурой, что привело к появлению произведений, которые сочетали уважение к историческим традициям со стремлением к новаторству.

Изучение истории виолончели, её исполнительских традиций и современных тенденций является необходимым для глубокого понимания процессов, происходящих в музыке, что позволяет не только сохранить богатое наследие прошлого, но и открыть новые перспективы для композиторов и исполнителей. Виолончельное искусство, обогащённое усилиями многих поколений музыкантов, продолжает развиваться и вдохновлять слушателей по всему миру, оставаясь одним из самых выразительных и значимых направлений в мировой музыкальной культуре.

Список использованной литературы:

1. Л.С. Гинзбург. История виолончельного искусства: В 4 т. — М.: Музыка, 1950–1978.
2. И.Б. Польская. Виолончельное искусство XX века. — М.: Музыка, 2001.
3. М.Л. Ростропович. Статьи, беседы, воспоминания. — М.: Советский композитор, 1989.
4. П. Казальс. Беседы с Казальсом / Пер. с англ. — М.: Классика-XXI, 2005.
5. Я. Штаркер. Путь виолончелиста. — М.: Музыка, 1996.
6. З. Кодай. Соната для виолончели соло, соч. 8: Партитура и комментарии. - Будапешт: Editio Musica, 1921.
7. Б. Бриттен. Сюиты для виолончели соло: Партитура и комментарии. - Лондон: Faber Music, 1964–1971.
8. Г. Кассадо. Сюита для виолончели соло: Партитура и комментарии. - Мадрид: Union Musical Ediciones, 1926.
9. П. Хиндемит. Сонаты для виолончели соло: Партитура и комментарии. - Майнц: Schott Music, 1922.

Сулейменова Салтанат Кошкаровна,
Дымочкина Елена Ивановна
преподаватели Детской музыкальной
школы №1 (хоровой), г. Алматы

Актуальные задачи в развитии исполнительской техники

Данная статья посвящена обучению начинающих пианистов, с акцентом на развитие координации движений рук и пальцев. Рассматриваются аспекты правильной посадки за инструментом, анатомии руки и индивидуального подхода к обучению, учитывая возрастные и личные особенности учеников. Включает в себя рекомендации по исправлению двигательных дефектов и разнообразные упражнения для развития техники игры на пианино.

Основная задача организации игровых движений у начинающих – это координировать деятельность пальцев с гибкостью руки и плавными движениями всей руки от плеча. Кроме того, необходимо развивать независимость пальцев друг от друга, а также научиться использовать движения запястья, плечевого пояса и тела. Организация игровых движений учащегося начинается с показа во время игры первых мелодий и продолжается на протяжении всего периода обучения. Каждый новый этап исполнительского развития требует решения новых и различных звуковых задач, что, в свою очередь, требует все более тонких и разнообразных движений, которые педагог должен показывать очень качественно на самых ранних этапах обучения. Кроме того, необходимо бережно относиться к возрастным и индивидуальным особенностям школьника. По мере того, как учащийся развивает критическое отношение к своей игре и увеличивает опыт реализации различных звуков, использование показов должно естественным образом уменьшаться. При обучении детей школьного возраста всегда необходимо не только демонстрировать, но и интерпретировать движения, так как у них развита способность к осознанным, произвольным движениям. Если мы хотим побудить ученика к определенным движениям, мы должны не только демонстрировать их, и требовать от них повторения, но и проявлять сознательную инициативу в освоении этих действий. То есть ученик должен научиться показывать и говорить о своих правильных и неправильных движениях. Учитель также должен отказаться от современной неточной терминологии и использовать научные, то есть, анатомические названия частей руки.

Краткое описание строения руки: второй, третий, четвертый, пятый пальцы имеют три фаланги – концевую, среднюю и основную. Основные фаланги соединяются с пястными костями через пястно-фаланговые суставы. Большой палец состоит из подвижной пястной кости и двух фаланг – основной и концевой. Кисть – это набор пястных костей и пальцев. Пястная кость смыкается с запястьем, которое соединяется с одной из двух костей предплечья. Предплечье соединяется с плечом в локтевом суставе. Часть руки от локтя до плечевого сустава называется плечом. Над плечом находится плечевой пояс. Плечевой пояс представляет собой набор из двух лопаток и двух ключиц. Правая и левая стороны плечевого пояса могут двигаться независимо друг от друга.

Начинающий ученик должен научиться правильно садиться за инструмент. Прежде всего, сидеть напротив середины клавиатуры – это «Ми» первой октавы. Стул можно перемещать вправо или влево, если обе руки должны играть в дисканте или в басах. Это относится не только к игре в четыре руки, но и к некоторым сольным пьесам, написанным полностью в одном из регистров. Ученик должен сидеть достаточно высоко, чтобы слегка отведенные в стороны локти находились

на уровне клавиатуры или немного выше. Необходимая высота посадки должна быть обеспечена как в классе, так и дома путем дополнительных подставок на стул. Нужно садиться на таком расстоянии от инструмента, чтобы правая рука легко проходила к басам, а левая к дискантам. Ноги не должны подгибаться под стул или отодвигаться в сторону, поэтому их необходимо ставить всей ступнёй на пол, или ставить их на скамеечку, если ноги не достают до пола. Чтобы корпус непринуждённо мог наклоняться в разные стороны, нужно сидеть за инструментом без излишней напряжённости и не сутулить спину.

В начале обучения ученику необходимо также усвоить некоторые правила организаций игровых движений. Эти правила используются, в основном, в наиболее удобных для каждой руки диапазонах клавиатуры. За пределами этих диапазонов неизбежны отступления, в крайних регистрах, а также в самой середине клавиатуры пальцы и руки располагаются иначе, чем в других октавах. Когда все пальцы находятся на белых клавишах, то есть в «близкой» позиции, первый палец ставится на край клавиши, третий – близко к средней линии, пятый – на полпути от края до средней линии, а второй и четвёртый – чуть дальше от средней линии, чем третий. Все пальцы, кроме первого, не должны сползать на край клавиатуры. У начинающих учеников такое сползание бывает часто, это значит, что плечо пассивно свисает и не принимает участия в игре, и появляются угловатые движения руки. Если средние пальцы берут чёрные клавиши, то вся позиция руки слегка отодвигается дальше от края. Если пятый палец берёт чёрную клавишу, позиция отодвигается ещё дальше. И рука ставится в «далёкую» позицию, если первый палец берёт чёрную клавишу, а остальные пальцы берут и белые и чёрные клавиши в далёких точках. Полезно специально приучать ученика к игре на далёких точках, например, играя мелодии только на чёрных клавишах.

При игре одноголосных рисунков движение локтя должно быть в отведённом положении, иначе это приведёт к снижению ловкости локтя, но и нельзя требовать постоянно неподвижного отведения локтя там, где это не соответствует исполняемому рисунку. Локоть должен свободно двигаться.

В тесных фигурах и узких созвучиях пястно-фаланговые суставы должны располагаться немного выше запястья. Второй, третий и четвёртый палец должны быть дугообразно закруглены, и прикасаться к клавишам подушечкой пальцев. А пятый палец почти выпрямляется, так как короче остальных пальцев, первый немного согнут. Если первый и второй палец играют интервал секунду, то они образуют своеобразную букву «о». В широких фигурах пястно-фаланговые суставы, наоборот, понижаются и становятся на уровень запястья, пальцы немного выпрямляются, и кисть становится более плоской. При этом, плоская кисть не должна быть вогнутой, иначе расслабленные пальцы будут стеснены в движениях.

Несмотря на то, что педагог в начальный период обучения уделяет много внимания правильной организации игровых движений, через какое-то время, у многих учеников появляются различные двигательные дефекты. Для их устранения необходимо играть нетрудные этюды в медленном темпе, попутно исправлять движения, углубить работу над качеством звучания, и использовать специальные упражнения.

Очень часто встречается непрерывная приподнятость плечевого пояса. Полезно играть несложные пятипальцевые упражнения, приподнимая или опуская плечевой пояс. Когда плечо пассивно висит или скованно, ученика нужно посадить дальше от инструмента, играть упражнения на далёкие скачки, переносы, передвижки, и тогда от плеча потребуется повышенная активность. Одним из самых устойчивых дефектов является тряска руки при игре легато. Рекомендуется вернуться к начальным упражнениям на развитие легато, играть короткие линии на одном движении, проработать упражнения с выдержанными клавишами, например, первый и пятый пальцы удерживают клавиши, а второй, третий и четвёртый играют какую-либо фигуру, исполнять в упражнениях и этюдах быстрые пассажи неглубоким, лёгким легато. При скованности кисти, чрезмерно высоком или низком положении запястья, необходимо играть небыструю трель, плавно поднимая и опуская запястье, связно играть широкие фигуры, гибким движением кисти, перемещая запястье и локоть, также работать над кистевым стаккато в двойных нотах.

Ловкому исполнению быстрых зигзагообразных фигур, тремоло и кантилены, мешают недоразвитость пронационно-супинационных движений предплечья. Пронацией называется в анатомии вращение внутрь, супинацией – вращение наружу. При игре на инструменте пронация предплечья приближает к клавиатуре первый палец и удаляет пятый. Для развития этих движений можно делать быстрые пронационно-супинационные вращения вне клавиатуры, применять их при игре ломанных терций, секст, также использовать «Подготовительные упражнения» Е.Ф. Гнесиной.

В случае, когда рука валится на пятый палец, необходимо играть упражнения с преувеличенно отведённым локтем и премированным предплечьем. При неустойчивости второго, третьего, четвёртого, пятого пальцев в пястно-фаланговых суставах, нужно играть несложное пятипальцевое упражнение, поддерживая ладонь снизу указательным пальцем другой руки, также играть портаменто одним пальцем, преувеличенно круто ставя палец. Когда проламываются кончики пальцев, то есть неустойчивость пальцев в концевых суставах, рекомендуется упражнение на скольжение. Два пальца ставятся на две близко расположенные клавиши, и начинают скольжение «от себя» и «к себе», сохраняя закруглённую форму пальцев.

Недоразвитость пястной кости большого пальца сильно затрудняет охват широких интервалов и игру арпеджио. Нужно делать гимнастику большим пальцем вне инструмента, приближая конец большого пальца к основанию пятого, затем предельно удаляя большой палец от остальных. Бывает так, что, когда пятый палец незанят, он начинает напряжённо приподниматься, сгибаясь в среднем и концевых суставах. Чтобы исправить этот дефект, нужно играть связные фигуры третьим, четвёртым, пятым пальцами, также медленно играть связные фигуры первым, вторым, третьим, четвёртым пальцами, а пятый палец опускать и держать у самой клавиши.

Иногда бывает так, что большой палец не участвует в работе, и напряжённо отводится в сторону или подводится под ладонь. При такой напряжённости

незанятого большого пальца, полезно вывести его за пределы клавиатуры и свободно опустить, а остальными пальцами играть связные фигуры.

Когда ученик чрезмерно давит на клавиатуру, появляется эффект «склеивания пальцев», то есть он запоздало приподнимает пальцы при игре легато. Чтобы устранить эти недостатки, полезно играть трель любыми парами пальцев в удобном темпе.

Упражнения для исправления двигательных дефектов являются необходимым средством для развития исполнительской техники, а сам процесс упражнений связан с постепенной автоматизацией многочисленных и разнообразных игровых движений. Юный пианист обязан владеть техническими навыками, чтобы добиться содержательного исполнения произведений и достичь определённого исполнительского мастерства.

Список использованной литературы:

1. Г.Г. Нейгауз. «Об искусстве фортепианной игры» М., 1982 г.
2. И. Гофман. «Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре» М., 1961 г.
3. А.Д. Алексеев. «Методика обучения игре на фортепиано» М., 1978 г.
4. А.П. Щапов. «Фортепианная педагогика» М., 1960 г.
5. Б.Е. Милич. «Воспитание ученика – пианиста» К., 1997 г.

Малимбаева Куралай Аскаровна,
магистрант 2 года обучения
КНК имени Курмангазы, г. Алматы
Научный руководитель: доцент, доктор PhD
Махмуд Диана Ерболатовна

Людвиг Август Лебрен: мост между классикой и романтизмом

Людвиг Август Лебрен (нем. Ludwig August Lebrun, также известен как Le Brün) — выдающийся немецкий гобоист и композитор конца XVIII века, один из самых популярных виртуозов своего времени. Его музыкальная деятельность была неразрывно связана с Мангеймской школой и развитием музыки в эпоху классицизма. Лебрен оставил заметный след в истории музыки благодаря своим концертам для гобоя, а также выдающимся концертным выступлениям по всей Европе.

Людвиг Август Лебрен родился 2 мая 1752 года в Мангейме, в семье Александра Лебрена, бельгийского гобоиста, который играл в мангеймском оркестре. Воспитанный в музыкальной среде, музыкант с ранних лет проявлял способности к игре на гобое, обучаясь, вероятно, у своего отца. Уже в 12 лет он начал играть в оркестре, и его музыкальная карьера стремительно развивалась. К 15 годам, в 1767 году, он стал придворным музыкантом в Мангейме, чем обеспечил

себе стабильную должность, которую сохранял на протяжении всей своей жизни. Эта ранняя карьера стала важной основой для его дальнейшего успеха.

Мангеймская школа, которой Лебрен был воспитанником, сыграла ключевую роль в формировании его музыкального стиля. В это время развивалась эстетика, близкая к позднему барокко и раннему классицизму, с акцентом на гармонию, ясность и форму. Творчество композитора в ранние годы, в особенности его концерты для гобоя, отражает именно эти черты. Свою карьеру гобоист активно строил не только в Мангейме, но и за пределами родного города. В 1773 году, после успешных выступлений в Винтертуре и Париже, его популярность стала расти. Особенно заметным было его выступление в Париже, где, по отзывам современников, он «завораживал» публику своим мастерством игры на гобое. Одна из самых известных цитат о нем принадлежит музыкальному критику Шубарту, который в 1775 году написал, что Лебрен «завораживает Париж своим божественным гобоем» (Le Brün bezaubert ganz Paris mit seiner göttlischen Hoboe) [1].

Лебрен был тесно связан с культурной жизнью своего времени. В 1778 году он вступил в брак с певицей Франциской Данци, дочерью известного виолончелиста Инноценца Данци. Вместе они гастролировали по всей Европе, выступая в таких городах, как Милан, Вена, Прага, Неаполь, Мюнхен, Берлин, Лондон и Париж. Этот творческий союз был не только личным, но и профессиональным, и его успех во многом способствовал популярности Лебрена и его музыки.

Многие композиторы того времени, включая Хольцбауэра, Сальери и аббата Фоглера, писали для Лебрена специально сочинения, в которых гобой играл важную роль. Например, в операх «Гюнтер фон Шварцбург» (1777), «Признанная Европа» (1778) и «Кастор и Поллукс» (1787) использовались сольные партии гобоя, что подчеркивает высокий статус Лебрена как исполнителя.

К середине 1780-х годов Лебрен достиг значительных финансовых успехов. Его мангеймская должность приносила ему высокую зарплату (3000 гульденов), что ставило его среди самых высокооплачиваемых музыкантов того времени. Однако он также сталкивался с трудностями, связанными с необходимостью оплачивать замещение других членов оркестра во время своих многочисленных гастролей.

Одной из самых знаковых событий в жизни стала встреча с Моцартами в Вене в 1785 году. Этот момент стал кульминацией успеха Лебрена как исполнителя и музыканта в культурных кругах Европы. В этот период творчество Лебрена претерпело изменения, отражая начало перехода к романтизму. Его поздние концерты для гобоя приобрели новые характеристики, такие как более выразительные мелодии и расширенные гармонии. В последние годы своей жизни, несмотря на успех, Лебрен столкнулся с трагедиями. Осенью 1790 года, после возвращения в Берлин, он заболел воспалением печени и скончался 12, 15 или 16 декабря того же года. Лебрен оставил после себя большое наследие, которое, однако, стало неполным, поскольку его жизнь была прервана в расцвете карьеры.

Лебрен был довольно плодовитым композитором, хотя его основное творчество было связано с созданием концертов для гобоя. Сохранившиеся работы Лебрена делятся на две группы: ранние концерты, выполненные в сентиментально-классицистическом стиле, и поздние произведения, которые уже демонстрируют черты романтизма. Эти концерты стали основой его репутации как одного из ведущих композиторов для гобоя того времени.
Особенно важно отметить, что Лебрен, как и многие другие композиторы своего времени, писал музыку, ориентированную на исполнительскую практику, и его произведения часто исполнялись в его собственных концертах. Это делает его произведения не только примечательными с точки зрения музыкальной теории, но и значимыми для исполнительского искусства.

Композитор оставил заметный след в истории музыки как композитор и исполнитель. Его музыка продолжала влиять на развитие музыкальной культуры в XVIII и XIX веках. В то время как его произведения постепенно уходили в тень, интерес к его музыке в XX веке возродился благодаря возрождению интереса к старинной музыке и барочной традиции. Сегодня концерты Лебрена остаются важной частью репертуара для гобоистов, а его музыкальное наследие продолжает восхищать слушателей.

Современные исполнители, занимающиеся исторической интерпретацией музыки XVIII века, часто обращаются к произведениям Людвига Августа Лебрена, учитывая его значимость в истории исполнения на гобое. В последние десятилетия наблюдается возрождение интереса к старинным концертам для гобоя, и работы музыканта находят место в репертуарах современных гобоистов. Особенно значимы его концерты для тех, кто изучает старинные практики игры на гобое, воссоздавая стилистику исполнения XVIII века. Для музыкантов, работающих с историческими инструментами или исполняющих музыку на современных инструментах в стиле исторической аутентичности, Лебрен представляет собой пример виртуозности, которая сочетает в себе как техническое мастерство, так и глубокое музыкальное выражение. В репертуаре многих современных оркестров, особенно тех, что специализируются на исполнении музыки эпохи классицизма и раннего романтизма, концерты Лебрена становятся центральной частью программ. Таким образом, его музыка продолжает оставаться актуальной, вдохновляя новые поколения исполнителей и слушателей.

Важным аспектом влияния Лебрена на современность является также его вклад в развитие тех техник исполнения, которые сегодня воспринимаются как основа гобойного искусства. Его концерты демонстрируют не только виртуозную технику, но и особое внимание к динамике, тембровым оттенкам и выразительности, что делает эти произведения настоящими учебниками для профессионалов, стремящихся развивать свой стиль игры. Сегодня гобоисты, изучая музыку Лебрена, открывают для себя новые горизонты исполнения, исследуя способы, как сочетать техническую сложность и музыкальную выразительность, что становится возможным благодаря наследию таких мастеров, как Лебрен. Не менее важным является культурное значение в XXI веке. Несмотря на то, что его музыка была менее известна в XIX и XX веках, в последние

десятилетия произошло возрождение интереса к его творчеству, что связано с общим трендом на восстановление забытых или недооцененных произведений. В музыкальной культуре XXI века композиторы и музыканты все чаще обращаются к наследию XVIII века, а работы Лебрена получают новые исполнения в контексте современных музыкальных фестивалей, историко-музыкальных исследовательских проектов и культурных инициатив, ориентированных на более глубокое понимание классической традиции. Его концерты, благодаря своей гармонии, мелодичности и виртуозности, продолжают восхищать и вдохновлять музыкантов и зрителей по всему миру. Кроме того, интерес к Лебрену связан с развитием цифровых технологий и музыкальных архивов. Сегодня многие его произведения доступны не только в печатном виде, но и в различных интерпретациях, что позволяет широкому кругу слушателей познакомиться с его музыкой через записи и онлайн-платформы. Музыкальные аналитики и историки часто включают его концерты в исследования, что способствует дальнейшему распространению его музыки. Важно отметить, что произведения Лебрена нашли свое место и в образовательной практике: его концерты для гобоя становятся неотъемлемой частью учебных программ для студентов музыкальных учебных заведений по всему миру. Это свидетельствует о том, что Лебрен не только переживает новый этап популярности, но и продолжает оставаться важной частью музыкальной традиции.

Интерес к Лебрену также активно развивается в контексте более широких музыкальных жанров, связанных с исторической реконструкцией и многожанровыми подходами. Влияние его творчества проявляется в том, как современные композиторы и аранжировщики заимствуют элементы из гобойных концертов, адаптируя их к новым музыкальным языкам и стилям. Например, некоторые современные авторы, работающие в жанре неоклассицизма или этно-музыки, заимствуют тембровые и структурные особенности, характерные для произведений, внедряя их в контексты XXI века. Это создает мост между эпохами, раскрывая новым поколениям слушателей и музыкантов элементы звукового мира XVIII века через современное восприятие. В этом смысле, работы музыканта продолжают вдохновлять не только тех, кто исполняет историческую музыку, но и тех, кто ищет новые пути интеграции старинных традиций в современную композиторскую практику.

В последние годы появились музыкальные проекты, где произведения Лебрена звучат в нестандартных интерпретациях, как например, в сочетаниях с другими инструментами или в сочетаниях с современными технологиями, такими как электронные элементы или мультимедийные постановки. Такие эксперименты подчеркивают универсальность музыки композитора и её способность адаптироваться к разнообразным культурным и художественным контекстам, сохраняя при этом свою оригинальность и уникальное звучание. Это позволяет музыке оставаться живой и значимой в эпоху стремительных изменений в музыкальной культуре, что делает её актуальной не только для исполнения на исторических инструментах, но и для тех, кто исследует новые горизонты музыкальной интерпретации.

Людвиг Август Лебрен был не только выдающимся гобоистом и виртуозом, но и важной фигурой в музыкальной жизни Европы XVIII века. Его концерты для гобоя остаются значимым вкладом в музыкальное наследие того времени, а его успехи как исполнителя и композитора обеспечили ему место среди самых ярких представителей музыкальной культуры эпохи классицизма и раннего романтизма. В заключение, жизнь и творчество Людвига Августа Лебрена представляют собой уникальное сочетание выдающегося мастерства, музыкальной эрудиции и творческого поиска. Будучи виртуозом гобоя и композитором, он не только сделал значительный вклад в развитие инструментальной музыки своего времени, но и оказал влияние на формирование переходных тенденций в европейской музыке, от сентиментализма к романтизму. Его произведения, особенно концерты для гобоя, продолжали жить в репертуаре музыкальных коллективов и исполнителей спустя десятилетия после его смерти, несмотря на краткость его жизни. Он сумел создать такие произведения, которые, с одной стороны, отражают достижения мангеймской школы, а с другой — обладают индивидуальностью, пророчащей будущие музыкальные стили. Его стиль характеризуется ярким и выразительным звучанием, что позволяет считать его одним из величайших представителей своего времени. Однако, несмотря на свою известность в Европе XVIII века, он остается малоизвестным для широкого круга современного слушателя и исследователей. Возрождение интереса к его музыке в последние десятилетия свидетельствует о том, что его произведения еще могут внести значительный вклад в развитие исполнения и изучение классической музыки.

Таким образом, наследие Людвига Августа Лебрена, несомненно, заслуживает более глубокого и всестороннего исследования. Его творчество — это не только звуки и ноты, но и важный элемент в истории музыкальной культуры, который может вдохновить новые поколения музыкантов и слушателей. В конечном счете, Лебрен — это фигура, чье значение выходит за пределы его времени, оставляя неизгладимый след в музыкальном мире.

Список использованной литературы:

1. К. Шубарт. «Восторженные отклики на музыку Лебрена». *Немецкий музыкальный журнал*, 1775.
2. О. Рингер. «Жизнь и творчество Людвига Августа Лебрена». *Музыкальная энциклопедия*, том 12, стр. 245-267.
3. И. Данци. «Гобой в эпоху классицизма». *История инструментов и их исполнителей*, стр. 152-164.
4. Л. Бернс. «Лебрен: композитор и исполнитель». *Музыкальные исследования XVIII века*, стр. 99-112.
5. Г. Мюллер. «Мангеймская школа и её влияние на музыку Лебрена». *Классическая музыка Германии*, стр. 50-70.

Елубаева Маржан Амановна,
старший преподаватель
КазНАИ имени Т. Жургенова,
магистр искусствоведческих наук,
Бегимбетова Дина Жунусовна,
профессор КазНАИ имени Т. Жургенова,
доцент ВАК, г. Алматы

Значение творческой индивидуальности в профессиональной деятельности музыканта-исполнителя

Общеизвестно, что профессиональная деятельность музыканта заключается в интерпретации музыкального произведения на основе познания замысла его автора (композитора) и собственного личного воображения, раскрывающего индивидуальные черты исполнительского замысла. В тоже время эмоциональная художественная реакция публики на воспринимаемое содержание произведения и одновременно на выражение интерпретатором личностной сути – все это явление, требующего особого чувственного опыта музыканта-исполнителя [1]. По выражению Б. Ананьева, – образы человека, формирующие в этом чувственном опыте восприятия человека человеком, регулируют общение между композитором, исполнителем, слушателем в музыкально-информационном пространстве. Такая творческая деятельность сводится не только к освоению предметного содержания произведения, а требует целостного проявления всех личностных качеств музыканта – осознанной позиции по отношению к смыслам своей исполнительской деятельности, интересами, взглядами, индивидуальностью, оригинальностью мышления [2].

Исполнительская практика музыканта сводится не только к исполнению содержания произведения, она требует проявления оригинального исполнительского стиля, индивидуальности как личностно-смыслового самовыражения для достижения совершенного уровня интерпретации. И поэтому, особо необходимо отметить значение индивидуального творческого начала в профессиональной деятельности музыканта-исполнителя. Подтверждением тому служит высказывание В.Л. Дранкова: «Познание, духовная культура, общие способности, мастерство и специальные способности – неотъемлемые условия образования, развития и действия таланта... Для проникновения в природу и структуру ведущих творческих сил таланта необходимо осветить его действие, исследовать творческий процесс в искусстве» [3, с. 161].

Для достижения высокого уровня профессионализма и мастерства, музыканту-исполнителю необходимо развивать свои способности, наличие которых еще не гарантирует достижение успеха. Именно целенаправленной развитие и реализация **творческой индивидуальности** в практической деятельности позволяет композитору создавать уникальные музыкальные шедевры, музыканту-исполнителю находить новые идеи интерпретации и развивать индивидуальный исполнительский стиль. Как показывает опыт, процесс развития творческой индивидуальности у музыканта-исполнителя

предусматривает определенные методы и стратегии, помогающие ему достичь новых высот в раскрытии свого потенциала.

Творческая индивидуальность у музыканта – это, прежде всего, способность видеть и находить оригинальные способы выражения себя через звук, что предусматривает, в свою очередь, поиск новых идей, их модификацию и применение в практической деятельности. Главным фактором творческой индивидуальности в музыке служит способность специалиста мыслить нестандартно, при этом уметь замечать возможности там, где, на первый взгляд, существуют только ограниченные возможности. Такой индивидуальный подход означает то, что музыкант-профессионал может воспользоваться уже существующими музыкальными элементами и соединив их, преобразует в новые звуковые оригинальные сочетания и комбинации.

Однако, творческая индивидуальность не ограничивается лишь созданием новых мелодических или гармонических созвучий. Она непосредственно включает в свою составляющую способность интерпретации, вернее художественное прочтение музыкального произведения в процессе его исполнения. В интерпретации главная особенность заключается в способности музыканта придавать своеобразие, индивидуальность, изысканность и неповторимость исполняемым произведениям посредством использования художественно-выразительных средств, нюансов, красочной динамической палитры, специальных приемов игры в инструментальной музыке, фразировки, звуковедения, вокально-технических приемов в вокальном пении и т.п.

Помимо всего перечисленного творческая индивидуальность может включать в себя эксперименты со звучанием инструментов. Для создания новых звуковых текстур музыкант-исполнитель вправе использовать различные разнообразные звуковые эффекты, а также редко применяемую технику исполнения игры на инструментах. Такая индивидуальная интерпретация включает в себя вовремя творческого процесса использование необычных уникальных музыкальных инструментов, изменение тональности, темпа, создание окружающих звуков, эффектов или спецэффектов как эхо или реверберация, навыков импровизации. Следовательно, из наиболее важных аспектов индивидуальности выступает способность музыканта постоянно искать творческие идеи для вдохновения и воплощения в профессиональной деятельности. Подобные идеи для творческого самовыражения могут застать в самое неожиданное время – не только в процессе творческого поиска, но и в повседневной жизни, отдыха на природе, в быту и т.д. В такие моменты исполнителю, как творческой натуре, очень важно быть ко всему открытым и готовым увидеть, принять эти идеи, воплотив их в реальность. Более того, творческая индивидуальность постоянно требует непрерывного развития и постоянного практического применения. Потому, как, чем больше музыкант экспериментирует и практикует, тем богаче и уникальным становятся его индивидуальность, творческое воображение и самовыражение.

Таким образом, развитие творческой индивидуальности является фундаментальным и необходимым аспектом для достижения высокого уровня мастерства в профессиональной деятельности музыканта-исполнителя.

Творческий подход и творческое мышление позволяют специалисту создавать уникальную интерпретацию исполняемых произведений, при этом находя новые идеи для развития исполнительского стиля.

Безусловно, вопрос о значении творческой индивидуальности в профессиональной деятельности музыканта-исполнителя требует более скрупулезного изучения и тщательного исследования. В заключении хотелось бы отметить, что в данной статье были рассмотрены некоторые важные аспекты творческой индивидуальности исполнителя, представляющий собой динамичный процесс и требующий постоянного развития. Музыка, как искусство обладает уникальной способностью не только вызывать эмоции, переносить в иную реальность, тем самым вдохновляя музыканта выходить за пределы конвенций, быть открытым для новых идей и творческих экспериментов.

Поэтому, как профессионал, он должен обладать яркой творческой индивидуальностью, неподдельным энтузиазмом, любовью к своей профессии, чтобы исполнять истинно вдохновляющие произведения. Осознание важности развития творческой индивидуальности и применение соответствующих методов, стратегий поможет музыканту – исполнителю достичь новых высот в своей профессиональной деятельности, а также раскрыть творческий потенциал. В конечном итоге, развивая творческую индивидуальность, музыканты – исполнители посредством неё могут стать катализаторами инноваций, внося свой уникальный вклад в современную музыкальную культуру.

Список использованной литературы:

1. Г.К. Тарасова. Исполнительское искусство музыканта в ракурсе музыковедческого и психологического знания // Исполнительское искусство и музыковедение параллели и взаимодействия. – М., 2010.
2. С.Л. Сабурова. Смысл профессиональной деятельности музыканта-исполнителя // МИР науки, культуры, образования. – № 3 (40) 2013, с. 71-73.
3. В.Л. Дранков. Многогранность способностей как общий критерий художественного таланта // Хрестоматия по психологии художественного творчества. – М.: «Издательство Магистр», 1998. – с. 161-174.

Сагимбаева Айман Жумабаевна,
старший преподаватель кафедры
«Духовые и ударные инструменты»
КНК имени Курмангазы, г. Алматы

Специфика оркестровой работы гобоиста в оперном театре

Опера – коллективный труд большого количества людей от композитора и либреттиста до машинистов сцены. И важную, если не центральную роль в исполнении оперы играет оркестр. Партия гобоя очень значима в любом оркестровом произведении, особенно в оперной или балетной партитуре.

Неслучайно такие спектакли как «Лебединое озеро» П. И. Чайковского называют «гобойными» из-за важности и насыщенности оркестровой партии этого инструмента.

С чего надо начинать гобоисту освоение своей партии?

Во-первых, конечно, ознакомиться с либретто, а лучше с клавиром или партитурой, почувствовать содержание произведения, проникнуться образами героев.

Во-вторых, подготовить свой инструмент и исполнительский аппарат к работе. Что входит в это понятие?

1. **Подбор тростей**. Важно, чтобы трость была стройной, обладала необходимым тембром, легко реагировала на изменения динамики, особенно ***p***. Хорошо подготовленная трость дает 80% успеха. От качества трости очень сильно зависит звук и удобство игры на инструменте. Большинство профессиональных гобоистов изготавливают трости себе сами, и подчас это занимает больше времени, чем само музицирование. Кроме того, очень важно обыграть новую трость, почувствовать её возможности, желательно на оркестровой репетиции в условиях зала, где проводится спектакль. Для Верди можно порекомендовать трости средней плотности, для опер Дж. Россини больше подойдут легкие, для исполнения сочинений П.И. Чайковского более плотные. В целом, балет требует более плотного звучания, в опере же важнее владение *p* и гибкость звука. Но ещё раз повторим – главное, чтобы трость была стройная и отзывчивая.
2. **Работа над дыханием**. Опытные исполнители рекомендуют такой метод работы, как игра выдержанных нот по всему диапазону. Важно следить за ровностью звука, постепенно увеличивая длительность ноты, плавно филируя звук. Особенно важны последние 4-5 секунд звучания каждой ноты. Обязательно следует выдыхать весь набранный воздух до конца. «Процесс дыхания для гобоиста фактически оказывается двойным: удаление остатка воздуха и взятие нового» [2, 74]. Необходима работа на диафрагме, с ощущением, что дыхание согревает гобой.
3. **Контроль состояния своего организма.** Всю работу надо проводить в хорошо проветренном помещении, с перерывами, в хорошем настроении, контролируя работу сердца и всех задействованных мышц. Не следует заниматься на голодный желудок. Аппарат исполнителя настраивается на полноценную работу, выравнивается функциональность всех органов, вплоть до слюноотделения.

Кроме организации дыхания, при работе над выдержанными нотами идет тренировка пальцев обеих рук, в первую очередь, мизинцев, которые испытывают основную физическую нагрузку в силу своей природной слабости. Так, например, мизинец левой руки играет при статичном положении остальных пальцев попеременно си бемоль, си, ми бемоль (второй способ), фа (второй способ), соль диез, в правой руке до, до диез, ми бемоль. Игра выдержанных нот приучает мышцы и пальцы к правильному положению и более быстрой реакции на нотный текст.

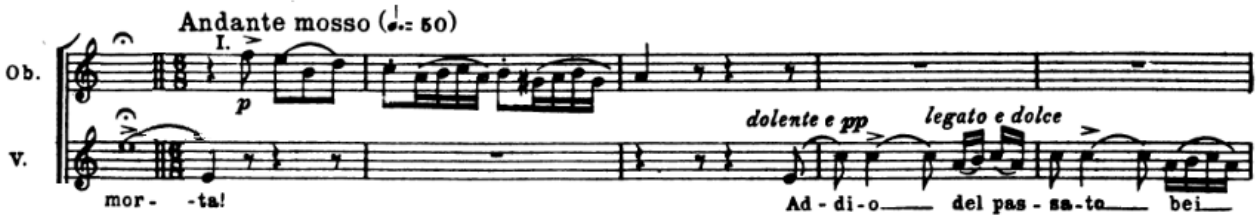
Перейдем непосредственно к подготовке к спектаклю.

Гобоист должен подходить к спектаклю очень серьезно. Простота любой оперы, даже такой как «легкая» «Травиата» Дж. Верди очень обманчива и требует большой работы, высокого уровня владения инструментом. В «Травиате», как и других операх Верди, гобой дублирует все темы солиста или солистки, поэтому важно представить, что гобоист сам поёт партию, дышать вместе с вокалистом, эмоционально проникнуться содержанием арии. Это позволяет выбрать характер атаки, тембр звука, всё наполняется смыслом и получается естественно. Очень важен настрой в момент атаки. Всегда неосознанно возникает страх, что нота не возьмется или прозвучит слишком резко. Мысленно надо представить, как правильно возьмется первый звук. Если организовать свое дыхание по музыке, то всё получится, надо решиться и вступить уверенно. Хотелось бы обратить внимание ещё на один момент. Очень важен ауфтакт дыхания, который соответствует темпу исполняемого эпизода. Подготовка к вступлению идет за несколько долей, но при этом ошибочным будет слишком ранний набор воздуха и долгая задержка дыхания.

Приведем как пример различные фрагменты партии первого гобоя и стоящие перед музыкантом разнообразные задачи.

«Травиату» можно назвать абсолютным бенефисом для сопрано. Весь спектакль — это эволюция образа Виолетты, душевное возрождение. Музыка становится здесь самым красноречивым свидетельством. Внешне эффектные колоратуры арии из первого акта, передающие отчаянное одиночество дамы полусвета сменяется пасторальной песенной простотой, рисующей сельское уединение. Трагическая сцена Виолетты и Жермона передает всю гамму переживаний любящей женщины, переходящей «от тревоги к страстному протесту и через мучительные сомнения и отчаяние — к самоотверженной решимости» [1, 185].

Одиночество тоскующей Виолетты с предельной простотой и правдивостью раскрывается в одном из самых проникновенных эпизодов оперы – арии героини в последнем акте – ее прощании с жизнью. И немалую роль в этом играет гобой, готовящий одну из величайших прощальных арий оперной литературы и выступающий на протяжении всего эпизода партнером Виолетты.



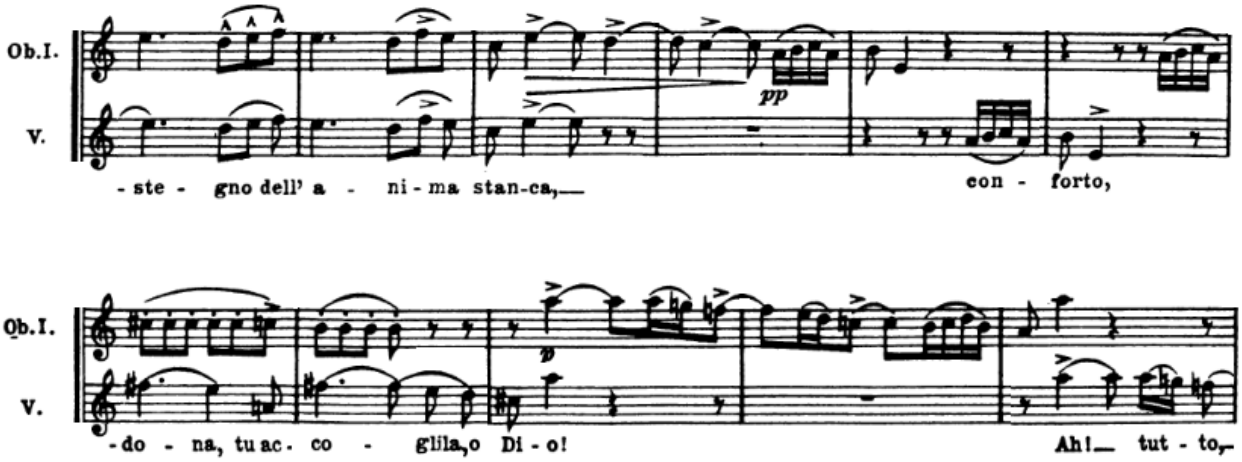
В трёх тактах исполнитель-гобоист показывает всё мастерство: звук, музыкальность, фразировку, интонацию. Очень важен характер атаки первой ноты. Вся боль передается в ней. Вокалистка в конце небольшого речитатива берет октаву ми-ми. Гобой вступает на фа – это создает напряжение, передает

внутреннюю боль. Атака – глубокая, в образе, предложенном солисткой. Гобой настраивает солистку и весь оркестр на арию.

Очень опасный момент – подготовка к соло. Гобой молчит около 90 тактов. Эта пауза не дает возможность проверить инструмент и трость, которая может оказаться или высохшей, или, наоборот, перемоченной. Для сохранения строя гобой должен сохранять тепло. Но греть его приходится руками, так как прогрев инструмента дыханием чреват накоплением излишней влаги в канале и под клапанами. Для любого гобоиста фа второй октавы – очень опасная нота, интонационно неустойчивая. Именно поэтому необходимо проверить состояние октавного клапана, протереть канал колена, высушить специальной бумагой влагу, которая накапливается под клапанами.

Свое видение образа гобоист должен согласовывать с дирижером. Очень важен момент переклички с солисткой. Пение Виолетты периодически обыгрывает гобой – то вступая в перекличку с ним, то сливаясь в унисоне. Первая строфа звучит мрачно в миноре, вторая – просветленно в мажоре.

Игра гобоя должна передать всю внутреннюю боль, которую испытывает Виолетта. Необходимо максимально точно передать друг другу динамику, атаку, тембр и высоту ноты. Гобой и вокал должны быть единым целым. Заканчиваются слова – звучит музыка.

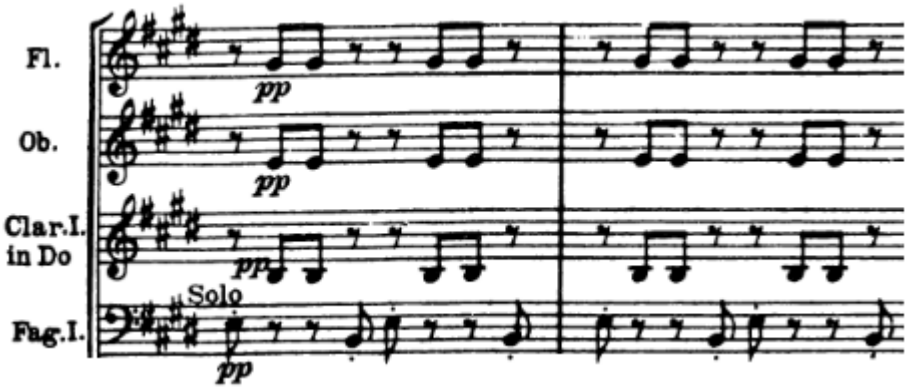


В мелодии этой арии мы находим замечательный пример творческого переосмысления ритма: песенная размеренность начала арии приобретает особое психологическое значение в заключительных тактах, где ритмические смещения на слабые доли воспринимаются как выражение душевного состояния смирившейся со смертью. Нисходящее движение музыки с опеванием опорных звуков роднит эту мелодию с репликами Виолетты в сцене с Жермоном. «И снова сходство драматургически оправдано: любовь к Альфреду составляла смысл жизни Виолетты; в сцене с Жермоном она прощалась с этой любовью, теперь же для героини настала пора расстаться и с жизнью» [1, 182].

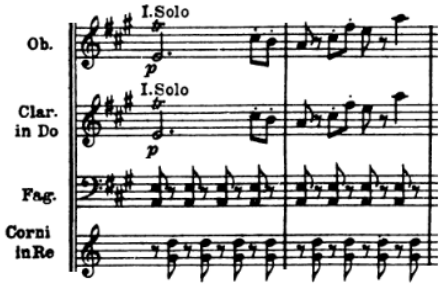
Для Верди всегда было характерно сочетание чистых тембров. Очень часто звучат в унисон или в ансамбле типичное для творчества великого миланца сочетание «флейта-гобой-кларнет». Здесь на первый план выходят звуковой и

тембральный баланс между инструментами, создающий некий микст. Это требует от исполнителей постоянного слухового контроля. Здесь можно вспомнить вступительные эпизоды из арий Виолетты из первого и четвертого актов

Самое начало Прелюдии к опере также представляет определенную трудность и требует большого напряжения. Гобой, как и вся группа деревянных инструментов, вступает в нижнем регистре на *pp,* практически на пределе игровой зоны. Сразу дает о себе знать качество трости. Кроме того, очень сложно точно выбрать длину звучания ноты, чтобы не нарушить зыбкую прозрачность аккомпанемента.



Вступление к Интродукции первого акта ставит перед гобоистом задачу точного расчета количества колен в трелях в зависимости от темпа, выбранного дирижером и исполняемого оркестром. Трель должна быть чистой по артикуляции, очень важен выход из трели и переход к нотам стаккато. Можно порекомендовать в домашней работе поиграть эпизод без трели – уточнить ритмически, почувствовать пульс аккомпанирующих голосов. Не менее важным является равномерное распределение *crescendo* на 4 такта.



Мы коснулись лишь малой части задач, стоящих перед гобоистом в данной опере. Но следует надеяться, что указание проблем и путей их решения дадут пищу для размышления будущим оркестровым музыкантам и позволят им более рационально подойти к этой прекрасной и проникновенной музыке.

Список использованной литературы

1. Л. Соловцова. Джузеппе Верди. Издательство «Музыка», М., 1981
2. Э. Ротуэлл. Техника гобоя// сб. статей «Методика обучения игре на духовых инструментах». Очерки. Выпуск 2. Издательство «Музыка», М., 1966, с. 69-111

III ОРЫНДАУШЫЛАРДЫҢ КӘСІБИ-ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ДАЯРЛЫҒЫНЫҢ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ

III АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Барановская Татьяна Олеговна,
Преподаватель по классу фортепиано,
Педагог-исследователь
Детская музыкальная школа №1 (хоровая), г. Алматы

Развитие воли в мире музыки

Вопрос воли всегда оставался актуальным для профессиональной музыкальной деятельности, поскольку именно воля играет ключевую роль в достижении успеха для исполнителей, педагогов и композиторов. Воля становится фундаментальным элементом, определяющим устойчивость к внешним и внутренним трудностям, а также способность к длительному профессиональному развитию. Работа в музыкальной сфере требует не только мастерства и таланта, но и постоянной самодисциплины, умения преодолевать собственные сомнения и усталость, что особенно важно для молодых музыкантов, часто сталкивающихся с дилеммой между своими желаниями и профессиональными обязанностями.

В профессиональной музыкальной деятельности воля занимает ключевое положение. Она является неотъемлемой частью художественной работы, играя решающую роль в достижении успеха как у исполнителя, так и у учителя музыки или композитора. Профессия музыканта-исполнителя прекрасно демонстрирует необходимость постоянной, систематической работы над собой, которая требуется независимо от настроения или обстоятельств.

Важной характеристикой профессии музыканта является не только затрата времени и энергии, но и необходимость логичной организации работы и рационального использования творческих способностей. Воля играет ключевую роль в этом процессе, направляя усилия в нужное русло.

Более того, воля определяет не только регулярность и масштабы творческой деятельности, но и ее качество и продуктивность. В профессии музыканта также важно умение контролировать себя во время публичных выступлений. Это касается не только профессиональных артистов, но также учащихся и преподавателей, которым необходима внутренняя собранность и умение мобилизовать свои ресурсы в стрессовых ситуациях. Во всех аспектах музыкальной деятельности воля играет решающую роль, обеспечивая успешное выступление и профессиональный рост.

Рассмотрим более подробно каждый из аспектов, упомянутых выше.

Музыкальная деятельность требует регулярного тренировочного процесса. Продолжительные перерывы в работе могут привести к потере навыков и даже

дисквалификации. Как сказал П.И. Чайковский, его успех зависел от ежедневного и аккуратного труда, даже когда нет особого желания заниматься.

Понятие «железной воли», описанное Чайковским, имеет особое значение для музыкантов. Они должны уметь преодолевать свое нерасположение и выполнять необходимую работу. Это особенно важно для исполнителей, чья работа требует регулярных практических занятий.

Специфика творческой деятельности музыканта определяет строго упорядоченный образ жизни. Как утверждал И. Ф. Стравинский, он сочинял музыку каждый день точно так же, как официальный служащий следует графику работы. По мнению Д. Б. Шафрана, музыканты не имеют права на отступление от графика даже в праздничные дни.

Такой жесткий распорядок требует значительных усилий воли, особенно для начинающих музыкантов. Юный ученик сталкивается с конфликтом между своими реальными желаниями и социальными ожиданиями, с выбором между "я хочу" и "я должен". Основная проблема в формировании волевого поведения у музыкантов заключается в развитии постоянного предпочтения обязанностям перед желаниями. Это необходимо для того, чтобы стать профессиональным музыкантом. Настойчивость и выдержка являются одними из самых важных волевых качеств в этой ситуации.

Хотя процесс обучения не всегда сопровождается противоречиями между желанием и обязанностью, он все же является сложным. С возрастом интерес к деятельности и обязанности обычно сливаются, однако в начале пути, особенно в детстве и подростковом возрасте, непосредственный интерес может не всегда стимулировать достаточное количество занятий. Это может быть вызвано детской импульсивностью и невозможностью удерживать внимание на одном объекте, а также множеством разнообразных интересов, характерных для подростков.

Одаренные дети могут самостоятельно стремиться к музыкальным занятиям и проводить много времени за ними, но такие случаи раннего формирования склонности к музыкальной профессии встречаются довольно редко.

Привычка (ей становятся устойчивые волевые действия) играет важную роль в упрощении процесса обучения, но только после ее формирования. Именно в таких условиях формируются сильные профессиональные качества и развивается воля личности.

Одной из ключевых задач исполнителя является воплощение музыкальных образов и представлений, которые живут в его сознании, в звуковую реальность. Хотя полностью совпадение идеального образа и его материального воплощения практически невозможно, музыкант стремится к этому идеалу, минимизируя расхождение между ними.

Сильные волевые качества играют решающую роль в этом процессе. Чем сильнее у музыканта императивно-утвердительное начало («хочу сыграть именно так...»), тем лучше результат. Как отмечал В. В. Софроницкий, воля является ключевым элементом в исполнении музыки. Она выражается в стремлении дать больше, чем возможно дать в данный момент.

Воля проявляется в действии, мотивированном умозрительной ситуацией, живущей в сознании музыканта. По словам Д. Н. Узнадзе, волевое поведение базируется на активном использовании воображения и мышления, чтобы создать ситуацию, способствующую желаемому действию.

Таким образом, воля играет значительную роль в деятельности музыканта-исполнителя, помогая ему приблизиться к идеалу и воплотить свои музыкальные представления в реальность.

Воля человека может быть стимулирована не только реальными жизненными обстоятельствами, но и воображаемыми ситуациями, созданными фантазией, что применимо и к художественно-творческой деятельности.

Процесс работы музыканта-исполнителя не ограничивается механическим повторением материала, а представляет собой постоянную шлифовку и улучшение качества игры. Это мобилизует волю музыканта и создает благоприятные условия для ее развития. Как сказал Дж. Сантаяна, трудности требуют времени, но воля помогает преодолевать их.

Публичные выступления музыканта являются серьезным испытанием для его волевых качеств. Они требуют психологической стабильности и уверенности в себе, особенно когда человек оказывается в центре внимания аудитории. Волевые данные становятся особенно важными в критических ситуациях, таких как приемные экзамены или участие в конкурсах, где неудача может иметь серьезные последствия.

В конечном итоге, волевые качества личности играют решающую роль в профессиональной деятельности музыканта, помогая ему преодолевать трудности и достигать успеха.

«Беспокойство и страх, охватывающие многих музыкантов, порождают нередко торопливость и «скомканность» не только в сложных пассажах, но и в совершенно простых эпизодах, расположенных перед ними», говорил Г. Гинзбург. Он подчеркивал, что борьба с этими отрицательными явлениями и освобождение исполнения от ненужной суеты возможны только благодаря хорошо воспитанной, натренированной, строго организованной исполнительской воле. По мнению Гинзбурга, без такой воли занятия музыкальной деятельностью становятся практически бесперспективными.

Для многих великих музыкантов колоссальная исполнительская воля является ключевым аспектом их искусства, который в наибольшей степени поражает слушателей.

Даниил Шафран ясно определил суть истинного таланта, который выбрал для себя путь музыкального исполнительства: «Талант в моей профессии – это дар увлекаться и увлекать на сцене. Зажигать самому и зажигать других». Он рассказывает о своем опыте в жюри различных музыкально-исполнительских конкурсах, где после прослушивания множества участников появляется новый исполнитель, чья игра мгновенно пробуждает интерес. Это происходит благодаря особой погруженности в музыку, сосредоточенности на ней, которую можно ощутить уже с первых нот.

Шафран обращает внимание на моменты, которые свидетельствуют о таланте участника: его владение музыкальной формой, техническое мастерство, звучание инструмента, а также его понимание особенностей стиля автора или эпохи. Эти качества сразу привлекают внимание и подчеркивают важность не только техники, но и глубокого понимания и проникновения в музыку [1].

Формула успеха для музыканта, будь то начинающий или профессионал, заключается в увлечении – как самим произведением, так и поиском способов его художественной реализации. Мстислав Ростропович всегда подчеркивал, что в момент исполнения любого произведения он вкладывается в него со всей душой, считая его лучшим в этот момент. Это отношение может преобразить даже на первый взгляд непримечательное сочинение.

Герберт фон Караян, рассматривая дирижерское искусство Тосканини, пришел к выводу, что искусство исполнителя не только в достойном воспроизведении шедевров, но и в создании чего-то нового, привлекательного для слушателя, даже из несовершенных произведений. Это сотворческое преобразование музыкального текста открывает новые смыслы, которые ранее не были замечены другими исполнителями.

Успех в формировании исполнительской воли музыканта зависит от различных факторов: его музыкального и культурного кругозора, артистизма, уверенности в себе и других качеств. О. Роден призывал молодых художников быть честными в своем выражении, не бояться высказывать свои чувства, даже если они противоречат общепринятым идеям. Важно быть человеком прежде, чем художником [2].

Слова Ю. Темирканова о человечности художника также звучат глубоко: у хорошего человека всегда красивый звук на инструменте, в то время как у плохого звук никогда не получится [3].

Быть человеком означает сохранять в себе человечность – умение сочувствовать, слушать и понимать других, быть открытым к общению и созданию пространства для совместного существования, как отмечал М. Бахтин. Только в таком пространстве художник может полноценно дышать, здесь зарождается творческий диалог, формируются каналы художественной коммуникации, необходимые для осуществления художественной и социальной миссии музыкального искусства.

Музыкант и его аудитория составляют особое коммуникативное сообщество, где действует «акт взаимного признания» [4]: композитор, исполнитель и слушатель стремятся к взаимопониманию, готовясь к художественному диалогу. В этом пространстве сочетаются огонь экспрессии и тончайшие детали, потому что музыка, подобно другим видам искусства, представляет бесконечное разнообразие стилей, характеров и жанров. Молодой музыкант, вступая в контакт с этими сокровищами, должен чувствовать ответственность перед ними, уверенный в том, что сможет дополнить их новой красотой и раскрыть их вечную молодость перед современным слушателем.

Во множестве исследований опытные педагоги высказывают мнение о значимости развития творческой воли, без которой творческое послание музыканта

к слушателю не может быть полностью принято. Зак Я. И. подчеркивал, что воля является «хребтом характера», и каждый молодой музыкант должен осознавать, что только личность с развитой волей имеет право выступать на концертной сцене.

Однако важно, чтобы каждый из исполнителей осознавал всю меру своей ответственности перед автором произведения и перед аудиторией в процессе обучения и воспитания. Он должен постоянно задумываться о воздействии своей творческой воли на слушателя: способствует ли она обогащению новыми идеями и чувствами, или же утверждает культ силы, столь распространенный в обществе. Также важно осознавать, что эта проблема имеет не только художественное, но и социальное измерение.

Только когда молодой музыкант осознает все эти аспекты, можно говорить о его готовности к музыкально-исполнительской деятельности, которая является важным критерием оценки качества музыкального образования.

Такой подход применим не только к исполнительской деятельности, но и к другим видам музыкальной работы, хотя в некоторой степени он менее релевантен для педагогики и других областей.

Экстремальные ситуации, с которыми сталкивается музыкант, также могут служить мощным стимулом для развития его воли. Они тренируют и формируют волевые качества, делая их более устойчивыми и прочными.

Тем не менее, не все музыканты выдерживают волевые нагрузки, связанные с профессиональной деятельностью. Некоторые вынуждены признать, что они не соответствуют этим требованиям и должны изменить свои профессиональные ориентиры.

Однако необходимо учитывать, что поведение и характер человека могут меняться в зависимости от контекста. Люди могут проявлять разные черты в различных ситуациях, подчеркивая те качества, которые необходимы или соответствуют требованиям конкретной обстановки. Эта идея поддерживается Л. И. Божович, которая отмечает, что каждая жизненная ситуация активизирует различные аспекты характера человека [5].

Таким образом, воля, подобно другим психологическим характеристикам, является переменной и зависит от контекста и условий, в которых действует человек.

В заключении хочется обратиться к философской дихотомии между свободой и рабством, которая так актуальна в контексте музыкального мира.

Различие, которое Аристотель проводил между занятиями музыкой для личного развития и профессиональными (первые, по его мнению, были выбором свободного человека, вторые же, наоборот, он определял как удел раба), может показаться сегодня слишком резким, но в этом есть зерно истины. Профессиональный музыкант испытывает особую необходимость в рабском труде. Это связано с тем, что с детства за него решают, чем он будет заниматься (хотя можно начать учиться позже в качестве любителя, как профессионал ты обязан начать играть на фортепиано (да и на любом музыкальном инструменте) с раннего детства), и часто дети начинают жить не своей, а навязанной программой, что, в конечном итоге, может привести к зависимости от мнения других.

Существует риск попасть под власть педагога-тирана, что может привести к разрушению личности ученика. Педагоги с тираническими наклонностями могут вызывать у студентов чувство зависимости и страх мести, что приводит к различным психологическим проблемам, оставляющим отпечаток на всю жизнь.

Также родители могут стать источником психологического давления на ребенка, пытаясь реализовать через него свои амбиции и ожидания. Это может привести к беспокойству ребенка за свою карьеру и желание соответствовать ожиданиям, что может стать источником стресса и проблем в дальнейшей жизни.

В результате, некоторые музыканты могут оказаться в ловушке зависимости от внешних оценок и мнений, лишиться свободы выбора и жить по предписанной программе. Это может приводить к страшным внутренним конфликтам.

И, к тому же, карьеры чаще делают те, кто имеет связи с «хозяевами». Близость к влиятельным личностям, терпение к непростым педагогам или готовность решать их личные проблемы могут быть ключом к успеху. Но даже самые знаменитые артисты всегда зависели от прихотей «хозяев», будь то в царские времена, в советский период или сегодня.

И вот возникает вопрос: что важнее — свобода или карьера? Каждый делает выбор самостоятельно. Творческая личность должна быть свободной в своих поступках и мыслях, иначе может потерять способность к творчеству. Жертвовать творчеством глупо, учитывая, что карьерные успехи, даже если они достигнуты ценой свободы, могут оказаться непрочными и преходящими.

Однако свобода требует усилий, и многие боятся ее. Нужно вырасти, взять на себя ответственность, бороться с зависимостью от оценок и перестать слепо следовать общественным стереотипам. Родители и педагоги могут учить правилам из лучших побуждений, но некоторые из этих правил оказываются устаревшими, и важно уметь отличать их от реальности.

В наше время все искусства сталкиваются с существенными вызовами, требующими поиска новых выражений и форм. В этом контексте особенно важно иметь устойчивость к внешним оценкам и не бояться выходить за пределы устоявшихся норм и стандартов. Именно эта устойчивость и отвага позволят находить новый язык и творить по-настоящему значимое искусство.

Список использованной литературы:

1. Д. Шафран. Виолончель соло – М.: АСТ, 2001. – 416 с.
2. О. Роден. Беседы об искусстве – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 320 с.
3. Н. Маркарян. Портреты современных дирижеров. – М.: Аграф, 2003. – 299 с.
4. А.В. Назарчук. Теория коммуникации в современной философии – М.: Прогресс-Традиция, 2009. – 320 с
5. Л.И. Божович. Личность и ее формирование в детском возрасте. – М.: Просвещение, 1969 – 436 с.

Забиякина Людмила Павловна,
Сапарбаева Фарида Кабылкеновна,
Детская музыкальная школа №1 (хоровая), г. Алматы

Психологические аспекты подготовки музыкантов-исполнителей: стрессоустойчивость и сценическое волнение

Аннотация

Подготовка музыкантов-исполнителей сопровождается не только развитием технического мастерства, но и значительным психологическим напряжением. Одним из ключевых аспектов является преодоление сценического волнения и повышение стрессоустойчивости. В статье рассматриваются основные психологические факторы, влияющие на эффективность подготовки музыкантов-исполнителей, анализируются причины сценического волнения и предлагаются методы его коррекции. Обсуждаются практические подходы к повышению стрессоустойчивости в процессе музыкальной подготовки.

Введение

Профессиональная деятельность музыкантов-исполнителей требует высокой эмоциональной вовлеченности, самоконтроля и способности к адаптации в условиях высокой ответственности. Сценическое волнение, часто сопровождающее выступления, может существенно влиять на качество исполнения. В то же время способность к преодолению стресса и эффективное управление эмоциональным состоянием определяют успешность музыкальной карьеры. Настоящая работа посвящена изучению психологических аспектов подготовки музыкантов, с акцентом на развитие стрессоустойчивости и преодоление сценического волнения.

Психологические факторы подготовки музыкантов

Подготовка музыкантов-исполнителей включает не только физические и технические аспекты, но и психологическую подготовку, которая играет ключевую роль в успешности выступлений. К основным психологическим факторам относятся:

1. Эмоциональная регуляция – способность контролировать свои эмоции и управлять состоянием тревожности.
2. Самоэффективность – вера в собственные силы и уверенность в своих возможностях.
3. Когнитивные стратегии – умение концентрироваться, сохранять ясность мысли и избегать отвлечений.

Сценическое волнение возникает в результате взаимодействия этих факторов, а также внешнего давления, связанного с ожиданиями аудитории, конкуренцией и необходимостью точного исполнения сложного музыкального материала.

Причины сценического волнения

Сценическое волнение обусловлено рядом причин, среди которых можно выделить:

- Когнитивные установки: завышенные ожидания, страх ошибки, чувство несоответствия.
- Физиологические реакции: учащенное сердцебиение, дрожь, потливость, сухость во рту.
- Социальное давление: ответственность перед аудиторией, ожидания преподавателей и коллег.

Эти факторы усиливают тревожность и мешают исполнителю сконцентрироваться на художественном выражении.

Методы преодоления сценического волнения

Для успешного преодоления сценического волнения необходимо интегрировать в процесс подготовки музыкантов специальные психологические техники:

1. Репетиции в условиях, приближенных к реальным: включение зрителей в репетиционный процесс снижает чувство неопределенности перед выступлением.
2. Техники релаксации: дыхательные упражнения, прогрессивная мышечная релаксация и медитация помогают снизить уровень физиологического напряжения.
3. Когнитивно-поведенческая терапия (КПТ): работа с иррациональными установками и формирование позитивного мышления.
4. Методы визуализации: представление успешного выступления способствует укреплению уверенности в себе.

Повышение стрессоустойчивости

Стрессоустойчивость играет ключевую роль в подготовке музыкантов-исполнителей. Ее развитие возможно через:

- Психологический тренинг: регулярные занятия с психологом или коучем для повышения самооценки и управления стрессом.
- Физическая активность: йога, бег, плавание и другие виды спорта помогают снижать уровень общего стресса.
- Создание поддержки: формирование сети поддержки из преподавателей, коллег и семьи, обеспечивающих эмоциональную стабильность.
- Ритуалы подготовки: создание индивидуальных ритуалов перед выступлением помогает сконцентрироваться и настроиться на позитивный лад.

Практические рекомендации

1. Включение в образовательную программу для музыкантов занятий по психологической подготовке.
2. Разработка индивидуальных планов работы с волнующимися исполнителями.
3. Проведение семинаров и тренингов по управлению стрессом.

Заключение

Психологические аспекты подготовки музыкантов-исполнителей требуют значительного внимания, так как они оказывают прямое влияние на качество и успешность музыкального выступления. Повышение стрессоустойчивости и работа с проявлениями сценического волнения должны стать неотъемлемой частью образовательного процесса. Будущие исследования могут быть направлены на разработку более персонализированных подходов к психологической подготовке музыкантов, основанных на их индивидуальных особенностях.

Захарова Мария Владимировна,
Кармысов Руслан Арыстанович,
Курманаева Евгения Каримовна,
преподаватели отделения скрипки и альта
РССМШИ для одаренных детей
им. К. Байсеитовой, г. Алматы

Основные закономерности технологической и личностно-профессиональной системы подготовки (скрипача, альтиста) к исполнительской деятельности в музыкальной школе

Аннотация

Данная статья посвящена поиску новых координат творчества, требующих углубленного анализа развития исполнительского мастерства, являющийся основой технологической и личностной профессиональной системы, позволившая систематизировать методические принципы, основанные на личностном и педагогическом опыте, взаимосвязи исполнительства и педагогики, определения комплексного метода формирования духовных основ личности. Новые инновационные пути развития исполнительского мастерства с учетом индивидуального подхода к личностным особенностям, характеру и профессионально-педагогической подготовки, позволили проследить развитие психологических особенностей художественного мышления исполнителя, восприятия, игру воображения. Не маловажную роль играет техническая база как система движений, биологическая и механистическая целесообразность в поиске правильной формы, критерии оценки и поощрения, звукоизвлечения, стилевой техники, закономерностям развития, процессам, направленных на сохранение традиционных основ исполнительской практики.

Ключевые слова: скрипка, альт, исполнительская техника, исполнительская культура, методика обучения, технические возможности, основы игровых приемов.

Введение. В задачу нашего исследования входит исследование гармонической взаимосвязи между художественными намерениями и техническими приемами исполнителя, совершенствование штрихов и приемов артикуляции, овладение полифоническими способами игры, колористическим приемом, образностью, драматизмом, театральностью, психологическими оттенками, профессиональной

исполнительской игрой на скрипке, альте, подготовкой к публичным выступлениям.

В основе развития и формирование исполнительской техники скрипача и альтиста, лежат общие элементы музыкального исполнительства, требующие выработки основ специализированных, двигательных навыков, как фундамента технологии исполнительского мастерства, общих элементов, таких как метр и ритм, орнаментика, артикуляция, динамика, темп, фразировка, аппликатура и т.д. В педагогической практике особую роль играет понимание анатомического строения плеча, рук, пальцев, природе строения музыкального инструмента, расположению пальцев на грифе, фактуре музыкального произведения, технически неудобным местам, выбору репертуара, преодолению волнения, выбору рациональных решений, преодоление трудностей, занимающих важное место в творческом процессе музыканта.

Перечисленные особенности требуют глубокого анализа структурных возможностей, классификации технических навыков, определения практических задач обучения. Многие исследователи, такие как Л. Гинзбург, В. Григорьев считают, что психологическая сторона не должна сужаться только слуховым восприятием воображения и контроля технических навыков, авторы подчеркивают необходимость «учитывать взаимосвязь с мышечными ощущениями, образами, наработкой мышечного контроля исполнительских навыков, с внутренними зрительными представлениями» [1,124]. Основываясь на трудах А.В. Гвоздева, О. Д. Беляевой, исследовавших способы звукоизвлечения на скрипке, в аспекте взаимосвязи с задачами художественного исполнения, обобщая и систематизируя методические принципы личного педагогического опыта, мы пришли к выводу, что необходим строгий учет сенсорных групп слухового восприятия мышечных ощущений учащихся, требующих акцента на осязательные, кинетические, зрительные ощущения, особое внимание уделять балансу двигательных навыков правой и левой руки, координации рук исполнителя со слуховыми представлениями. Учет положения тела, способа держания смычка, в процессе формирования и развития основных игровых приёмов и навыков, позволит определить целесообразность игровых движений, навыков звукоизвлечения.

С самых первых шагов обучения игры на скрипке и альте, необходимо воспитать у учащихся культуру звука, умение ориентироваться на профессиональные игровые приёмы исполнителей, вносить элементы творчества, развивать слуховое восприятие, формировать музыкальное мышление.

Методы исследования. Методологической основой данного исследования является системный подход, давший возможность рассмотреть современное скрипичное исполнительство в широком культурно - художественном аспекте, интерпретационные решения в прочтении репертуара исполнителем, традиции импровизации, расширение границ восприятия музыкального исполнительского искусства. Кроме того, применен комплексный и сравнительный анализ, позволивший систематизировать аналитический инструментарий.

Основная часть. Важным на наш взгляд, является выделение деталей рациональных форм, технической основы системы сложных, тонких и точных

специализированных движений, с учетом характера движений, форм, личностных мышечных ощущений.

На сегодняшний день не в полной мере рассматриваются и используются психофизиологические аспекты формирования и развития механизма становления и формирования профессионализма исполнителя в процессе обучения игре на скрипке и альте. Мы считаем, что на сегодня, назрела необходимость уделять пристальное внимание мышечной системе в процессе формировании технических приемов; биомеханики и биодинамики движений скрипача и альтиста, составляющих сущность формирования сенсомоторного аспекта исполнительского мастерства. Данные сферы требуют рассмотрения методов и приемов, направленных на развитие основных исполнительских возможностей, привить навыки работы с игровыми движениями, с учетом естественной и достаточно свободной постановки рук, поддерживать желания и стремление к совершенствованию, развивать интерес, способность и заинтересованность к игровым приемам. Каждый урок должен быть увлекательным и интересным, включать познавательные компоненты, с учетом индивидуальных и психологических аспектов, используя эмпирические и декларативные пути.

По мнению Р. Р. Будагяна развитие исполнительского мастерства на сознательном и рациональном уровнях «лишает будущего исполнителя дальнейшего осмысления, коррекции и совершенствования собственного уровня музыкально-исполнительской деятельности» [4, 37].

Мы придерживаемся мнения Л. Раабена, считающего, что развитие исполнительского мастерства на сознательном уровне требует глубоких знаний «физиологии и анатомии рук, психологических механизмов профессиональной деятельности, личностных качеств обучающихся», существенно влияющие на развитие и формирование исполнителя как творца [5, 75].

Рассматривая вопросы мышечного ощущения и его роль в скрипичной технике, М. Б. Либерман подчеркивает важность в процессе построения целесообразных технических приемов, ведение смычка, техника левой и правой руки скрипача, «учитывать дифференциацию мышечного ощущения по строению суставов правой руки, выявлять недостатки, допускаемые в процессе овладения техникой правой руки», умение чувствовать разницу между активными и пассивными движениями рук [6, 89].

Интересную мысль высказала О.Д. Беляева, которая считает, что «данная музыканту от природы тонкая мышечная чувствительность, оттачиваемая в осознанном течение длительного времени, кроме двигательных, присутствуют и чувствительные нервы, постоянно информирующие мозг о мере напряжения мышц, о взаимном положении частей тела». Автор считает, что «на основе этой информации регулируется продолжительность и интенсивность импульса движений и что мышечное ощущение поддается развитию и их необходимо развивать, поскольку оно является «посредником» между слухом и звукообразованием» [3, 38].

Подобную мысль высказывает А.А. Сердюков: необходимо «учитывать взаимосвязь между состояниями центральной нервной системы и тонусом

(состоянием) мышечной системы, через которую наше сознание способно изменять тонус мышечной системы (напрягать, расслаблять), влиять на тонус центральной нервной системы, открывать возможности сознательного контроля и регуляции одной системы через другую» [7, 13].

Учитывая мнения выше приведенных авторов, мы считаем, что исполнитель должен, через сознание, контролировать и управлять мышечной системой своего организма, сначала на простых упражнениях, далее в профессиональных условиях. Развитие навыков «регуляции мышечной системы через сознательный контроль в учебном и исполнительском процессе способствует контролю и настраиванию целесообразного мышечного состояния с учетом напряжения и расслабления» [8, 56].

Выводы: К основным закономерностям технологической и личностно-профессиональной системы подготовки скрипача и альтиста к исполнительской деятельности в музыкальной школе мы относим: технические и психологические, физиологические аспекты; умение владеть необходимыми техническими приёмами и штрихами, игровыми навыками правой руки, техникой смычка, чувствовать динамическую палитра, красочность звука, тонкость фразировки и акцентировки; умение развивать индивидуальный взгляд на произведение, чувствовать характер исполняемого произведения, работать над звукоизвлечением, понимать стилевые особенности композитора, владеть пластикой игровых движений, развивать слух, культуру звучания, внутренний слух, слуховое восприятие, формировать музыкальное мышление.

Роль педагога заключается во всестороннем развитии ученика, не подавляя его индивидуальность, воспитать понимание, разбудить мышление, не только в отношении художественной стороны музыки, но и в продумывании смысла каждого технического приема, следовать основному принципу: «от целого к частному и снова к целому», создать условия для воспитания культуры звука скрипача и альтиста, законченной свободы владения инструментом, так, чтобы технические возможности музыканта, служили источником эстетического наслаждения.

Список использованной литературы:

1. Л. Гинзбург, В. Григорьев. История скрипичного искусства. Выпуск 1. - М.: Музыка, 1990. – 282 с.
2. А.В. Гвоздев. Многокомпонентная система исполнительской техники как основа интерпретаторского творчества скрипача: автореф. дис. доктора искусствоведения - Новосибирск, 2015. – 40 с.
3. О.Д. Беляева. Особенности формирования исполнительского мастерства скрипача на этапе предпрофессиональной подготовки / Образование и воспитание. - 2019. - № 2 (22). - с. 36-39.
4. Р.Р. Будагян. Проблема исполнительского стиля в современном скрипичном искусстве / Музыковедение. - 2016. - Вып. 10. - с. 36-43.

5. Л. Раабен. История русского и советского скрипичного искусства / Л.: Музыка, 1978. – 123 с.
6. М.Б. Либерман, М. Берлянчик. Культура звука скрипача: Пути формирования и развития / М.: Музыка, 1985. - 160 с.
7. А.А. Сердюков. Традиции импровизации в современной академической культуре: автореф. дис. ... канд. искусствовед. - Ростов-на-Дону, 2017. - 34 с.
8. Зайцева М.Л. Виртуозность и расширение границ восприятия музыкального исполнительского искусства / Материалы XII международной научно-практической конференции «Ключевые аспекты научной деятельности. - 2016. - Т. 5. - с. 55-57.

Люберцева Эвелина Владимировна,
зав.отделением «Обязательное фортепиано»
РССМШИ для одаренных детей
имени К. Байсеитовой, г. Алматы

Воспитание и образование музыканта -исполнителя – современные вызовы в работе педагога

Профессиональное исполнительское искусство на протяжении всей своей истории является отражением общих жизненных, социальных, экономических, политических изменений, индивидуальным преобразованием исторических процессов в искусстве. Современное музыкальное искусство ставит перед музыкантами – исполнителями новые творческие задачи: открытие новых произведений, новые градации технической оснащенности пианистов, востребованность у публики, сочетание просветительской цели искусства с культурными потребностями общества. В профессиональном образовательном процессе одной из важнейших стала проблема исполнительского творчества в качестве воплощения и восприятия. Актуальность вопроса воспитания и подготовки исполнителей высокого уровня, востребованность у публики музыкантов-исполнителей, связана со многими окружающими факторами: изменение интеллектуальности общества, структуры мышления, переформирование некоторых ценностей, нахлынувший поток бесконтрольной разнообразной информации, который не побуждает людей к анализу и осмыслению, а цепляет память яркостью и краткостью. В данной статье рассмотрены некоторые аспекты подготовки исполнителей и взаимного влияния общества и исполнительского искусства, как неразрывной культурной связи.

Исполнительская деятельность музыканта формируется на протяжении многих лет по мере получения профессионального образования и накопления опыта. Каждый ученик специализированной музыкальной школы набирается сценического опыта посредством выступлений на концертах и конкурсах, осваивает и нарабатывает определенный репертуар, и к моменту поступления в

ВУЗ у каждого ученика происходит осознанное понимание – нужна ли ему исполнительская деятельность в качестве солиста. Практика показывает, что единицы из поколения учащихся, которые все являются одаренными детьми, во взрослой жизни становятся исполнителями-солистами. И на этих музыкантов фокусируется ориентир общества, как на носителей культуры всего поколения, как на отражателей интересов общества, но в тоже время просветителей этого общества.

Вопросы исполнительского искусства сопутствуют формированию и развитию профессионального образования, эти вопросы поднимались и обсуждались перманентно существованию профессионального музыкального образования. В советское время выпускались периодические издания – сборники со статьями, затрагивающие различные аспекты исполнительского искусства за авторством известных критиков, музыковедов и, конечно, выдающихся педагогов и исполнителей. Такая работа была основана на практике опытных музыкантов и приносила большую пользу в образовательном процессе педагогам всех ступеней и уровней образовательных учреждений, учащимся и молодым исполнителям. Развитие профессиональной критической и аналитической мысли формировало базовый подход к уровню стандартов образования. К сожалению, произошли различные структурные перемены, таких постоянных периодических изданий больше нет, а появились разнообразные цифровые ресурсы. В цифровых базах данных мало качественных, с профессиональным взглядом и опытом, фундаментальных критических работ на тему развития исполнительского искусства, потому что современное исполнительское искусство претерпело некоторые изменения, поменялись приоритеты и вопросы исполнительства получили новую направленность.

Перед педагогом в профессиональной деятельности всегда формулируется два вопроса: как научить и чему научить. Как научить – исключительно методические принципы работы педагога, традиции образования, полученные от своих педагогов, опыт, приобретенный в течении профессиональной деятельности, мировоззрение, предпочтения, исполнительские критерии. Чему научить – вопрос, связанный с различными исполнительскими тенденциями текущего времени. Существует несколько основных параметров в исполнительском искусстве: выбор репертуара, интерпретация авторского текста и концертное исполнение. Эти параметры связаны между собой и в одинаковой степени влияют на мастерство исполнителя, на его исполнительские качества – пианизм, виртуозность, владение разнообразными красками звучания, глубину передачи художественного содержания и эмоциональное восприятие исполняемых произведений. На качество профессиональных параметров в современных условиях деструктивно влияет коммерциализация, концертирующий артист-музыкант зависит от спроса, от продаваемости билетов на его выступления, соответственно профессиональное мастерство претерпевает концептуальные изменения.

В последнее время наблюдается тенденция к упрощению репертуара, она направлена к снижению уровня сложности исполняемых произведений и качества концертных программ. С появлением новых цифровых электронных ресурсов

открылся широкий выбор аудио- и видео-вариантов исполнений. Для образовательного процесса ресурсы обладают двумя характеристиками: мало профессиональной информации и много некачественного материала. При поиске в ленте вариантов исполнения одного необходимого произведения, педагогу или ученику приходится пролистывать слишком много второсортного материала (выступления с концертов, записанные на смартфоны, любительские записи), что для профессионального музыканта довольно непродуктивно. Любое прослушивание откладывает отпечаток на формирование собственной концепции исполнения, в том случае, если исполнитель не проводит глубокий анализ того, что он слышит и видит, а обращает внимание на поверхностные качества, то результат его исполнения будет хуже. Мы не берем в расчет опытных профессиональных музыкантов, четко определяющих свои цели, в данный момент говорим об образовании и воспитании учащихся. Практика показывает, что у детей впитывание материала происходит чаще через слух, они лучше воспринимают мелодическую составную произведения, скорость, яркость исполнения. Опытный практикующий педагог видит, что дети самостоятельно не могут отсортировать полезный материал для прослушивания и педагогу в достижении его целей не принесет пользу просто сказать -послушай. Более продуктивно самому педагогу найти нужную запись, соответствующую уровню его требований к исполнению произведения и порекомендовать ученику. С учениками младших и средних классов практически значимые цели- проводить прослушивание совместно в классе и давать необходимые комментарии, обращать внимание на ключевые моменты. Ученикам старших классов, чтобы пробудить и активизировать их собственную познавательную деятельность, возможно предлагать несколько вариантов для прослушивания, но опытный педагог обязательно обратит внимание ученика почему именно данный вариант исполнения интересен, а почему в другом есть нюансы, не совсем подходящие для вашей трактовки. Также имеет смысл в качестве обратной связи проводить совместный анализ, спрашивать какие нюансы исполнения ученику понравились, какие фрагменты захватили внимание больше, а какие особенности пропустил. Очень часто ученики во время прослушивания не анализируют детально педализацию, которую применяет исполнитель, не заостряют фокус на пианистические приемы, на работу рук. Также многие солисты-исполнители применяют агогические отклонения, которые не прописаны в авторском тексте, но которые продуманы и оправданы в их личной трактовке, что необходимо отметить в обсуждении. Такая совместная аналитическая работа позволяет развивать у учащихся их критическое мышление, направленное в необходимом направлении. В дальнейшей исполнительской практике все факторы отразятся на качестве исполнения и позволят лучше вынести произведение на сцене. В качестве обратной связи, также для развития критического мышления учащихся, педагогу рекомендуется задавать вопросы- «что и как». Что услышал ученик и как сыграл это исполнитель, какими средствами были достигнуты такие результаты. Если ученик, даже по направлению педагога сам сформулирует суть, его понимание исполнительских задач станет более ясным и однозначно продвинет его в профессиональном развитии.

Одной из текущих проблем репертуара следует отметить, что в концертных программах у многих солистов – пианистов стало меньше произведений глубокого философского содержания, исполняется меньше циклов или целых опусов, например, этюды Ф. Шопена, опус 10 или опус 25 целиком, меньше больших развернутых произведений. При этом увеличилось исполнение произведений более краткого содержания, более ярких и динамичных. В начале и середине XX века наблюдалась тенденция к усложнению репертуара, к насыщению программ крупными формами – опусами сонат, вариациями, а произведения малых форм, особенно виртуозные пьесы, салонные пьесы великие пианисты чаще исполняли на бис, после обширной и содержательной программы именно для того, чтобы зацепить слушателя, активизировать эмоции. В современном исполнительстве очень избранные пианисты – исполнители заставляют слушателя думать, а большая часть ориентируется на эффекты, на эмоциональную реакцию, требования слушателей. Как раз в этом и прослеживается влияние тенденций времени. Исполнительское искусство – искусство с преходящим характером, которое зависит от состояния и потребностей текущего времени. С чем это связано? В первую очередь – краткость всего потока информации, потеря навыков и способностей на длительную концентрацию внимания. Ученики перестали читать серьезные и большие книги художественного содержания, они бегло просматривают отрывки, а чаще краткое содержание, следовательно, они не умеют охватывать большие предложения, видеть их начало и конец, связи внутри, зависимости слов и выражений, оборотов. Музыкальная фраза – такая же речь, состоящая из музыкальных предложений, поэтому играть сочинения Р. Шумана или И. Брамса, С. Рахманинова и П. Чайковского становится намного сложнее, в них трудно поставить точку через несколько нот, в них необходимо видеть дальше, мыслить глубже, проводить анализ. Проблема рванного мышления учащихся в любом инструментальном классе не замыкается исключительно на музыкальном образовании, она неразрывно зависит от подготовки на уроках общеобразовательного цикла и музыкально-теоретических предметов. Можно отметить недостаточную синхронизацию предметов общеобразовательного и музыкально-теоретического циклов с основной задачей специализированной музыкальной школы – воспитание профессионального музыканта-исполнителя.

Следующий актуальный вопрос исполнительского искусства – умение вникать в авторский текст, вырабатывать свою личную трактовку исполнения, соответствующую авторскому замыслу. Индивидуальное прочтение – одна из самых обсуждаемых тем исполнительского искусства. В пианистическом репертуаре существует несколько разных редакций произведений И.С. Баха, в том числе «уртекст», разные редакции сонат В. Моцарта или Л. Бетховена. Фактор выбора редакций для исполнения, расшифровка и исполнение мелизмов – постоянно поднимающиеся вопросы на мастер-классах, круглых столах, конференциях, конкурсах. Умение «читать» и понимать авторский текст прививается педагогом с самых ранних лет и развивается по мере обогащения репертуара сложными произведениями. Различия в трактовках определяются традициями исполнительских школ, различиями в преподавании, в общем

культурном наследии. Педагог в процессе развития прививает ученику основные знания в русле традиционных академических принципов работы с текстом. Научить анализировать и проникать в авторские идеи, понимать целостность через детали, рассуждать почему у композитора написаны определенные ремарки или штрихи, какие мысли композитор хотел выразить – основные задачи подготовки исполнителя. Выбор темпа, почему в разных редакциях отличаются темповые ремарки – формирующий вопрос, влияющий на исполнение и трактовку, от выбранного движения зависит артикуляция, особенно у венских классиков – Й. Гайдна, В. Моцарта. Критерии такой работы характерны для русской, советской и постсоветских фортепианных школ, основанных на высочайшем пианизме и глубочайшей педагогической работе великих мастеров. По пути правильного отношения к авторскому тексту происходит формирование личной концепции исполнителя. Исполнитель становится связующей нитью между композитором и аудиторией, как выразитель авторского замысла той или иной стилистической эпохи. Складывается традиционность передачи знаний и академичности исполнения. Таким образом аккумулируется главная цель образовательного процесса – выработать умение у ученика проникать в авторский замысел и сочетать полученные навыки от педагога с собственной аналитической работой, что в дальнейшей исполнительской деятельности позволит подняться на более высокий уровень его профессионального мастерства.

Триединая связь между репертуаром, грамотным прочтением авторского текста и концертным исполнением воспитывает и создает личность исполнителя. Каждая из этих связующих линий имеет свое неоспоримое главенствующее значение, у хорошего исполнителя одно составляющее без другого формироваться не должно. Личность исполнителя - в итоге единственно важнейший аспект исполнительского искусства. Мышление и глубина исполнения, обдуманность концепции произведения, понимание и соответствие стилистическим особенностям исполнения, эмоциональность, художественное погружение – главные факторы, производящие впечатление на публику. Выдающийся исполнитель умеет захватить внимание публики, повести за своими эмоциями, позволить наслаждаться не только виртуозностью, но и тонкими деталями. В тоже самое время существует и обратная связь со стороны публики, можно отметить возрастающее стремление публики и желание посещать концерты, получать эмоции, которые в будничной жизни люди не творческой профессии не переживают, что поощряет исполнителя к развитию, к обогащению своего репертуара, к поднятию уровня своего мастерства. Значит, у современных исполнителей, также, как и 100-200 лет назад есть возможность своим искусством не только развлекать, но и образовывать, дарить радость и переживания, заполнять эмоциональным воодушевлением образовавшийся вакуум. Взаимообогащение публики и исполнителя дает последнему право предлагать репертуар более высокого художественного содержания, вести слушателей в интеллектуальном векторе, не только в эмоциональном.

Все эти этапы воспитания и формирования личности исполнителя возможны только при получении хорошего профессионального музыкального образования.

Система академического профессионального музыкального образования сложилась на традиционном взаимодействии педагога и ученика. Практика индивидуального урока, тесное сотрудничество педагога и ученика, умение педагога находить личностный подход к ученику, адаптирование его физических, психологических особенностей, влияние на характер, раскрытие внутренних потенциалов, воспитание исполнительских качеств является единственным возможным образцом профессионального музыкального образования. Мастерство педагога, стремящегося найти общий язык с учеником на профессиональном поприще, умеющего раскрыть потенциальные и самые лучшие возможности ученика, позволяет ставить перед учеником-исполнителем достижимые цели и направлять музыкальное развитие ученика в необходимом русле. Современные образовательные стандарты основаны на творческом подходе к обучению, именно возможность личностно-ориентированного подхода к одаренным детям помогает добиваться их большей реализации. При этом необходимо постоянно повышать уровень требований к программам, к качеству исполнения. Развиваясь в данном русле, музыкальное образование будет флагманом в формировании интеллектуального общества, музыканты-исполнители высокого уровня будут всегда востребованы у публики.

Список использованной и рекомендуемой литературы:

1. И. Ямпольский. «Советское музыкально-исполнительское искусство»// сборник «Вопросы музыкально-исполнительского искусства», выпуск 5, издательство «Музыка», 1969 г.
2. В. Крастинь. «Традиции и новаторство в исполнительском искусстве»// сборник «Вопросы музыкально-исполнительского искусства» выпуск 5 издательство «Музыка», 1969 г.
3. С. Савшинский. «Пианист и его работа», издательство «Советский композитор», Ленинград, 1961 г.
4. Л. Гаккель. «Исполнителю. Педагогу. Слушателю.»// сборник статей и рецензий, Всесоюзное издательство «Советский композитор», Ленинград, 1988 г.
5. Г. Цыпин. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. Книга 1, издательство «Советский композитор», Москва, 1988 г.

Кравцева Марина Григорьевна,
Андреева Наталья Владимировна,
Ким Маргарита Юрьевна,
преподаватели ДМШ им. Н. Тлендиева, г. Талдыкорган

Роль дополнительного музыкального образования в развитии творческих способностей и личностных качеств учащихся

В современном образовательном пространстве детская музыкальная школа представляет собой внешкольную организацию, выполняющую комплекс функций как профессионального, так и общего музыкального образования. Этот многоаспектный синтез порождает ряд характерных задач и проблем, требующих систематического изучения и решения. Одной из главных задач является сохранение и развитие устоявшихся профессиональных традиций в Объединении с интеграцией новых прогрессивных подходов к музыкальному воспитанию. Это включает в себя обновление форм и методов обучения, направленных не только на подготовку профессиональных музыкантов, но и на проявление и поддержание способностей детей, которые могут стать будущими энтузиастами и любителями музыки. Музыка, как известно, обладает сильным эмоциональным воздействием, поскольку она непосредственно обращается к чувствам человека, выражая хорошее эмоциональное состояние. А. В. Луначарский отметил, что музыка «динамическая сила звука, ее сила и скорость» отражают интонации человеческих голосов и внутренние эмоциональные воздействия. Таким образом, основным руководством преподавателей становится общение, обучающее не только техническим навыкам, но и умению понимать и управлять музыкальными образами. Этого можно добиться посредством выразительного исполнения, а также посредством эмоционального объяснения и вовлечения детей в процесс восприятия музыки. Педагог помогает ученикам адаптироваться в мире звуков и осознать их эмоциональную суть, тем самым максимально тщательно формируя глубокое музыкальное понимание. Таким образом, педагогическая деятельность преподавателей детской музыкальной школы направлена на развитие не только исполнительских способностей, но и эмоционального восприятия, что обеспечивает и всестороннее музыкальное воспитание учащихся.

Современная музыкальная педагогика представляет собой обширную область, охватывающую широкий спектр дисциплин, включая преподавание игры на музыкальных инструментах, изучение истории и теории музыки, а также все аспекты, входящие в программы музыкального обучения и воспитания. Особое внимание в образовательных учреждениях музыкального профиля уделяется не только передаче знаний и навыков, но и формированию у учащихся способности к самостоятельному развитию и творческому самовыражению. Педагогическая деятельность в детских музыкальных школах не должна ограничиваться лишь прагматичным предметным обучением, ориентированным на овладение определенной информацией или техническим мастерством. Важным элементом является развитие личностного потенциала ребенка, создание условий для его гармоничного становления как субъекта собственного образовательного процесса. Педагог должен содействовать не только достижению конкретных результатов (участие в концертах, конкурсах, получение дипломов и т.д.), но и глубинному развитию эмоциональной и когнитивной сфер ребенка.

Важным принципом, лежащим в основе успешного функционирования детской музыкальной школы, является создание среды, которая способствует творческому росту и раскрытию индивидуальных способностей учащихся. Такой подход обеспечивает не только профессиональную подготовку, но и всестороннее

личностное развитие, что в дальнейшем позволяет воспитанникам школы стать полноценными участниками музыкальной культуры и активными творческими личностями.

Педагогический процесс в ДМШ, несмотря на его тонкости и нюансы, должен строиться на основе четкой системы, направленной на всестороннее развитие личности учащихся. Важным аспектом этого процесса является подход к обучению детей с разным уровнем музыкальных способностей. Вопрос о том, как работать с учениками, у которых отсутствуют ярко выраженные музыкальные данные, остается актуальным. Лишать таких детей возможности заниматься музыкой или применять к ним традиционные методы жесткого обучения было бы ошибочным и нецелесообразным.

Основной задачей музыкального образования в детской музыкальной школе должно стать создание условий, которые позволяют каждому ребенку, независимо от его природных способностей, проявить себя в музыке, испытать радость творчества и получить представление о богатстве музыкального искусства. Педагогический процесс должен стимулировать познавательную активность и интерес к музыкальному миру, развивая творческое мышление и музыкальную культуру учащихся. Такой подход не только способствует формированию музыкальных навыков, но и оказывает позитивное влияние на личностное развитие, формируя у ребенка уверенность в своих силах и стремление к самовыражению. Системный и индивидуализированный подход в музыкальной педагогике детской музыкальной школы помогает создать благоприятную образовательную среду, где каждый учащийся, независимо от уровня его музыкальных способностей, может найти свое место и раскрыть творческий потенциал.

Выдающийся музыкант и педагог Г. Г. Нейгауз подчеркивал: «Хрестоматийная методика, дающая преимущественно рецептуру, так называемые твёрдые правила, пусть даже верные и проверенные, будет всегда только примитивной, первоначальной, упрощённой методикой, нуждающейся поминутно при столкновении с реальной жизнью в развитии, додумывании, уточнении, оживлении — одним словом, в диалектическом преобразовании». Этот тезис отражает идею о том, что педагогическая методика не может быть зафиксированной и неизменной системой. Процесс обучения требует гибкости и адаптивности, поскольку работа с учениками и их индивидуальными особенностями ставит перед педагогом задачи, выходящие за рамки стандартных методических предписаний.

Рассматривая детскую музыкальную школу как базовую учебно-музыкально-воспитательную ступень в педагогическом образовании, уместно выделить наиболее существенные характерные признаки современной музыкальной педагогики, помогающие решить именно задачи общего музыкального образования:

- глубочайшее уважение к ребёнку;
- внимание к объединению интересов с членами семьи детей пожилого возраста и родственниками;

- подчёркивание широких воспитательных аспектов преподавания игр на инструментах в духе современного гуманизма;
- стремление связать школу с жизнью;
- создание глубокой общности между педагогами одной или наименьшим пределом между теми из них, которые стремятся изменить свой труд — другие слова, осознание того, что педагог работает не изолированно, что обмен мнениями и опытом необходим для того, чтобы будущее поколение могло наиболее полно раскрыть и использовать свои лучшие способности и возможности на благо всего человечества.

Современная система образования детей и подростков основана на взаимодействии массовой общеобразовательной школы и учреждений дополнительного образования. Если главная задача школ заключается в обеспечении обучающихся фундаментальными знаниями по предметам гуманитарного и естественнонаучного циклов и подготовке к поступлению в высшие учебные заведения, то дополнительное образование направлено на выявление, поддержку и развитие творческого потенциала учащихся. Молодёжь проявляет интерес к образованию, но хотела бы видеть его более жизненным и личностно ориентированным. Очевидно, что одно лишь базовое образование не способно полностью решить данную проблему. В этом контексте дополнительное образование играет важную роль, поскольку предоставляет возможность самостоятельно выбирать вид деятельности и формировать свой индивидуальный образовательный маршрут.

Дополнительное образование играет ключевую роль в развитии творческих способностей и личности учащихся, предоставляя возможности для самореализации и раскрытия способностей, которые часто рассматриваются вне поля зрения в рамках стандартного учебного процесса. Одной из основных задач дополнительного образования является создание условий для защиты интересов и склонностей ребенка, что особенно важно в тех случаях, когда жизненные обстоятельства ранее не ограничивали его занятость, ограничивая его личные потребности. Занятость учащихся в программах дополнительного образования помогает формировать у них навыки планирования и самоорганизации. С первых лет дети учатся распределять свое время между необычными учебными занятиями и внеклассной средой, что в перспективе оказывает положительное влияние на их самодисциплину и организованность, необходимые для успешной адаптации в социуме.

Вовлеченность в дополнительное образование расширяет круг общения ребенка, который в противном случае был бы ограничен в школе и в условиях ограничений. В обеспечении дополнительного образования детей находят единомышленников, что способствует развитию коммуникативных навыков, формированию межличностных связей и социализации. Это особенно важно в других секциях, где параллельно с физическим развитием и укреплением здоровья у детей сохраняется устойчивый иммунитет и прививается культура здорового образа жизни. Занятость детей во внеурочном время способствует формированию у них навыков содержательного досуга, проявления самодисциплины и развития

способностей к самоконтролю. В результате дети учатся отрицательному влиянию окружающей среды и самостоятельно выбирают пути развития, отходя от своих интересов и увлечений. Занятия в группах дополнительного образования также оказывают влияние на навыки самостоятельной работы. Дети привыкают выполнять задания под руководством педагога, а затем самостоятельно анализировать и совершенствовать свои навыки. Это создает основу для развития человека в постоянном самосовершенствовании и саморазвитии, что продолжает оказывать положительное влияние на всю жизнь. Таким образом, дополнительное образование обеспечивает всестороннему развитию обучающейся личности, что приводит к его становлению в качестве активного и ответственного члена общества, готового к преодолению жизненных потребностей и стремления.

Обучение в классе фортепиано обладает рядом уникальных педагогических возможностей. Оно способствует формированию таких качеств, как усидчивость, концентрация внимания и целеустремлённость, поскольку требует от ученика регулярных занятий и самостоятельной работы над произведениями. Уроки фортепиано позволяют учащимся развивать координацию и музыкальную память, а также навыки работы с нотным текстом, что закладывает основы для дальнейшего профессионального и личностного роста. Программа обучения на фортепиано часто включает не только освоение технических навыков, но и анализ музыкальных произведений, что помогает учащимся лучше понимать замысел композитора и научиться передавать различные музыкальные образы и эмоции через исполнение. Эти занятия также развивают способность к рефлексии: ученики учатся оценивать своё исполнение, выявлять ошибки и находить способы их исправления. Такая деятельность формирует критическое мышление и стремление к самосовершенствованию, что играет важную роль не только в музыкальном образовании, но и в личностном развитии учащегося. Кроме того, занятия фортепиано способствуют развитию самостоятельности: учащиеся должны уметь организовывать свои занятия дома, ставить себе цели и достигать их. Этот процесс закладывает основу для навыков тайм-менеджмента, что крайне важно в условиях современной жизни. В то же время взаимодействие с преподавателем развивает у ученика умение слушать, воспринимать конструктивную критику и находить общий язык с педагогом, что является важным аспектом социализации.

Работа в классе хорового дирижирования имеет свои особенности и преимущества. Хоровое искусство направлено не только на развитие музыкального слуха и чувства ритма, но и на формирование умений взаимодействовать в коллективе. Хор представляет собой уникальный вид музыкального творчества, где успех всей группы зависит от слаженной работы каждого участника. В этом контексте занятия хоровым дирижированием играют важную роль в развитии навыков командного взаимодействия и лидерских качеств. Обучение хоровому дирижированию включает как освоение теоретических аспектов — чтение и анализ хоровых партитур, так и практическую деятельность — управление хором в реальном времени. Это способствует развитию координации, способности к многозадачности и навыкам невербальной коммуникации, поскольку дирижёр передаёт свои замыслы хористам с помощью жестов, мимики и движений. В

процессе дирижирования учащиеся учатся управлять не только собственным музыкальным исполнением, но и направлять работу всего коллектива, что развивает уверенность в себе и ответственность за результат. Участие в хоровом коллективе, будь то в роли дирижёра или хориста, способствует формированию коммуникативных навыков и развитию эмоциональной восприимчивости. Пение в ансамбле требует от каждого участника умения слушать друг друга и стремления к достижению гармонии в звуке. Эти качества способствуют развитию эмпатии, способности к командной работе и готовности поддерживать общую цель.

Таким образом, дополнительное образование в классах фортепиано и хорового дирижирования представляет собой комплексный процесс, направленный не только на развитие профессиональных музыкальных навыков, но и на всестороннее личностное становление. Через регулярные занятия и участие в коллективных проектах учащиеся приобретают такие качества, как целеустремлённость, самостоятельность, уверенность в себе и способность к самокритике.

В результате занятия в классах фортепиано и хорового дирижирования способствуют формированию гармоничной и разносторонне развитой личности, готовой к самостоятельному творческому поиску и профессиональному самосовершенствованию.

Дополнительное образование, будучи важнейшим элементом системы воспитания и обучения, выполняет уникальную функцию — развитие и поддержание творческого потенциала детей и подростков. В условиях современного мира, где происходит активное смещение акцентов с традиционного обучения на формирование гибких навыков (soft skills), именно дополнительное образование становится тем пространством, где раскрываются творческие способности, формируется эмоциональная зрелость и устойчивость к различным социальным и психологическим факторам.

Значение дополнительного образования заключается не только в расширении академического кругозора учащихся, но и в их личностном становлении. Оно восполняет пробелы основного обучения, предоставляя ученикам возможности для самовыражения, развития индивидуальных интересов и установления прочных межличностных связей с единомышленниками. Музыка, как одна из ключевых форм дополнительного образования, обладает мощным воздействием на внутренний мир ребёнка, стимулируя когнитивные и эмоциональные процессы, что подтверждается исследованиями в области психологии и педагогики. Особое место в этом контексте занимает музыкальное образование, которое включает обучение игре на инструментах, дирижированию и другие формы музыкального творчества. Именно здесь закладываются основы для развития целого спектра компетенций, которые оказывают влияние на общую успеваемость и личностное развитие учащихся. Регулярные занятия музыкой развивают усидчивость, целеустремлённость и способность к самоанализу, а участие в хоровых коллективах и оркестрах формирует навыки командной работы и лидерства. Кроме того, взаимодействие с искусством помогает детям и подросткам лучше понимать свои эмоции и чувства, что способствует формированию их эмоционального интеллекта.

Как указывал А. Н. Леонтьев, «личность формируется и проявляется в деятельности». Музыкальное обучение в рамках дополнительного образования — это именно та деятельность, которая позволяет ребенку не просто овладеть определёнными умениями, но и глубже понять себя, свои возможности и пределы. Системный подход к развитию личности через музыку направлен на гармонизацию внутреннего мира учащихся, их адаптацию к внешним условиям и эффективное развитие способности к креативному мышлению.

В условиях современной образовательной парадигмы важной задачей является создание условий для развития мотивации учащихся и их вовлечённости в учебный процесс. Педагогический процесс в рамках дополнительного образования требует от преподавателя гибкости, креативности и способности к созданию индивидуальной траектории развития для каждого ученика. Музыкальное обучение, при всей его специфичности, обладает мощным потенциалом для реализации этой задачи. Эффективное музыкальное воспитание, опирающееся на диалог, уважение к личности и стремление к гармоничному развитию учащихся, позволяет преодолеть ряд традиционных ограничений образовательного процесса и создать благоприятную среду для всестороннего формирования ребёнка.

Современная педагогическая практика демонстрирует, что дополнительное образование не только восполняет дефицит эмоциональной и творческой составляющей, но и активно интегрируется в общий образовательный процесс, способствуя укреплению связи между различными видами деятельности. Это создает условия для формирования комплексного подхода к развитию личности, где основное и дополнительное образование взаимодействуют как взаимодополняющие элементы, формируя у детей и подростков готовность к саморазвитию и самостоятельному выбору жизненного пути.

Заканчивая рассмотрение роли и значения дополнительного образования, можно подчеркнуть, что его вклад в формирование и развитие личности учащихся трудно переоценить. Образовательный процесс, основанный на уважении к личности ребёнка, его интересам и склонностям, а также на использовании различных форм взаимодействия, позволяет максимально раскрыть потенциал каждого учащегося. В конечном итоге, дополнительное образование становится неотъемлемой частью становления будущих профессионалов и культурно развитых граждан, способных к активной жизненной позиции и гармоничной интеграции в современное общество. Таким образом, дополнительные образовательные программы, ориентированные на музыкальное воспитание и развитие, представляют собой мощный ресурс для формирования личности, готовой к самореализации и активному участию в социуме. Они помогают учащимся не только развивать свои музыкальные способности, но и формируют умения и качества, которые необходимы для успешной адаптации в постоянно меняющемся мире. Дополнительное образование закладывает основу для дальнейшего профессионального и личностного роста, создавая условия для непрерывного самосовершенствования на протяжении всей жизни.

Список использованной литературы:

1. О.Н. Артюгина. Некоторые аспекты педагогики в деятельности преподавателя музыкальной школы // Актуальные вопросы современной педагогики: материалы I Международной научной конференции (г. Уфа, июнь 2011 г.). — Уфа: Лето, 2011. — с. 84–85.
2. Л.С. Выготский. Психология искусства. — М.: Искусство, 1986. — 440 с. — С. 95–100, 210–215.
3. А.Н. Леонтьев. Деятельность. Сознание. Личность. — М.: Наука, 1975. — 304 с. — с. 118–121.
4. Д.Б. Кабалевский. О музыке: Избранные статьи и беседы. — М.: Музыка, 1988. — 384 с. — с. 72–76.
5. Г.С. Тарасова. Музыкальная педагогика: Вопросы методики и теории. — СПб.: Лань, 2010. — 272 с. — с. 45–49, 154–158.
6. М.М. Бахтин. Искусство и ответственность. — М.: Прогресс, 1992. — 320 с. — с. 134–138.
7. Л.С. Выготский. Мышление и речь. — М.: Наука, 1974. — 256 с.

Самалдыкова Дарига Маймасовна
Преподаватель отделения «Обязательное фортепиано»
РКССМШИ для одаренных детей
имени Ахмета Жубанова, г. Алматы

Современные подходы в профессионально-педагогической подготовке исполнителей

Одним из важнейших принципов профессионально-педагогической подготовки является индивидуальный подход к обучению. Этот подход предполагает, что каждый ученик обладает своими уникальными особенностями, которые необходимо учитывать в процессе педагогической работы. Уровень технической подготовки, особенности восприятия материала, скорость освоения новых навыков, а также психологическая устойчивость к стрессу и сценическим выступлениям могут значительно различаться у разных студентов. Успех обучения во многом зависит от того, насколько преподаватель сможет распознать и учесть эти индивидуальные черты.

Индивидуальный подход начинается с анализа способностей ученика на ранних этапах обучения. Преподаватель должен внимательно следить за реакциями студента на различные упражнения и задания, оценивая не только технический прогресс, но и уровень мотивации, эмоционального состояния и способность к концентрации. Например, один ученик может демонстрировать превосходную технику, но испытывать трудности с публичными выступлениями из-за волнения, тогда как другой может быть уверен на сцене, но иметь проблемы с освоением сложных технических пассажей. В каждом случае важно разрабатывать персонализированные стратегии, которые помогут ученику преодолеть свои слабые стороны и развить сильные.

Особое внимание следует уделять психологической подготовке ученика. Для многих исполнителей выход на сцену связан с высоким уровнем стресса, который может негативно сказываться на качестве исполнения. Здесь важно создать атмосферу доверия между педагогом и учеником, чтобы студент мог открыто обсуждать свои трудности и сомнения. Преподаватель, владеющий знаниями в области психологии музыканта, способен предложить методы, которые помогут снизить уровень тревожности, такие как техники дыхания, визуализация успеха или работа с мыслями и установками. Кроме того, индивидуальный подход подразумевает гибкость в выборе методов и темпа обучения. Одни ученики требуют больше времени для освоения техники, тогда как другие могут быстро переходить к более сложным заданиям. Преподаватель должен быть готов к изменению темпа работы в зависимости от того, как ученик справляется с задачами, что позволяет избежать как перегрузки, так и недостатка стимулов для роста. Оптимизация учебного процесса таким образом позволяет достигнуть баланса между вызовами и успехами, что поддерживает интерес и мотивацию ученика на протяжении всего обучения.

Немаловажной частью индивидуального подхода является учет жизненных обстоятельств ученика, его физического и эмоционального состояния. Например, в периоды повышенной учебной нагрузки или личных проблем ученик может нуждаться в более мягком режиме занятий. В то же время, периоды активности и мотивации могут быть использованы для постановки более амбициозных задач, что будет способствовать быстрому прогрессу. Таким образом, индивидуальный подход позволяет не только учитывать образовательные потребности студента, но и адаптировать процесс обучения к его текущему состоянию, что значительно повышает эффективность подготовки [1].

Индивидуализация педагогической работы становится особенно важной в контексте подготовки к выступлениям на сцене и участию в конкурсах, где каждый исполнитель должен раскрыть свой потенциал максимально полно. Одним из важнейших принципов профессионально-педагогической подготовки является индивидуальный подход к обучению. Каждый ученик обладает уникальными особенностями, которые необходимо учитывать в процессе обучения. Это может касаться не только уровня технической подготовки, но и психологической готовности к выполнению сложных задач. Преподаватель должен уметь распознавать эти особенности и адаптировать методы обучения, чтобы максимально раскрыть потенциал ученика [1].

Современные технологии все чаще становятся неотъемлемой частью педагогической практики, предоставляя преподавателям и ученикам новые инструменты для улучшения и оптимизации образовательного процесса. Использование инновационных технологий открывает перед педагогами и студентами новые горизонты, способствуя повышению эффективности обучения и совершенствованию навыков. Одним из ярких примеров является внедрение биометрических инструментов для анализа физиологических реакций исполнителя во время учебного процесса. Биометрические технологии, такие как отслеживание движений глаз, мониторинг сердечного ритма и анализ мышечной активности,

помогают глубже понять, как исполнитель реагирует на стрессовые ситуации и физическую нагрузку, связанную с игрой на инструменте. Применение этих данных позволяет педагогам более точно корректировать не только технические, но и артистические аспекты подготовки исполнителя. Например, отслеживание движений глаз может помочь выявить моменты, когда студент теряет концентрацию или испытывает трудности с чтением нотного текста во время исполнения. В свою очередь, анализ сердечного ритма позволяет понять, как ученик реагирует на стрессовые ситуации, такие как подготовка к выступлению или участие в конкурсах. Эти данные помогают педагогу своевременно вносить изменения в программу занятий, чтобы снизить уровень стресса и улучшить общий результат. Технологии дают возможность не только контролировать текущие состояния исполнителя, но и прогнозировать возможные сложности, помогая избежать перегрузок или травм [2].

Еще одним важным аспектом внедрения технологий в педагогическую практику является использование онлайн-ресурсов. Развитие интернет-технологий сделало обучение более доступным и гибким. Сегодня видеоуроки, мастер-классы и лекции ведущих музыкантов доступны буквально на расстоянии одного клика. Это предоставляет студентам уникальную возможность учиться у мировых мастеров, не покидая своего дома, что особенно актуально для регионов с ограниченным доступом к профессиональным педагогам. Виртуальные мастер-классы, платформы для видеоконференций и специализированные образовательные платформы позволяют расширить кругозор студентов и получить ценные знания и навыки без необходимости физического присутствия на занятиях. Использование онлайн-ресурсов значительно расширяет возможности для самостоятельного обучения и саморазвития. Студенты могут повторять материал, пересматривать видеоуроки и работать в своем собственном темпе, что особенно важно для тех, кто нуждается в дополнительном времени для освоения сложных техник. Платформы для виртуальных мастер-классов создают условия для интерактивного взаимодействия между преподавателем и учеником, позволяя получать мгновенную обратную связь и вовремя корректировать ошибки [3].

Эффективная подготовка исполнителя требует комплексного подхода, который предполагает интеграцию знаний из различных научных и практических областей, таких как физиология, психология и анатомия. Современные требования к исполнителям выходят за рамки исключительно технических навыков владения инструментом. Для того чтобы музыкант мог достичь высот в своей карьере, необходимо учитывать физиологические особенности его организма, эмоциональное состояние и общую психологическую готовность к публичным выступлениям. Понимание анатомии имеет ключевое значение для предотвращения травм, которые могут возникнуть из-за неправильной постановки рук, напряжения мышц или чрезмерной нагрузки на опорно-двигательный аппарат. Постоянная игра на музыкальных инструментах, особенно в профессиональной среде, связана с риском развития таких проблем, как туннельный синдром, тендинит или болевые синдромы в области спины и шеи. Преподаватели, владеющие знаниями в области анатомии и физиологии, могут корректировать

технику игры ученика, помогая избежать перенапряжения и создания вредных привычек. Регулярная работа над правильной посадкой, постановкой рук и техникой исполнения помогает минимизировать риск травм и улучшить качество игры [4]. Не менее важным аспектом является психологическая подготовка. Музыканты часто сталкиваются с высокой эмоциональной нагрузкой, особенно в преддверии публичных выступлений или участия в конкурсах. Это может вызывать стресс, тревогу и даже страх сцены, что негативно сказывается на результатах выступления. Знание основ психологии позволяет преподавателям лучше понимать эмоциональные и психологические аспекты, которые влияют на успех ученика. Например, у некоторых студентов может возникать "паралич" на сцене, когда волнение блокирует их способность играть так же свободно, как на репетициях. Преподаватель, который понимает природу этих реакций, может помочь ученику развить эмоциональную устойчивость и справляться с негативными эмоциями через специальные упражнения, психологическую подготовку и развитие уверенности в своих силах.

Подготовка к публичным выступлениям требует особого внимания к развитию навыков управления эмоциями. Здесь важно работать не только над техническими аспектами исполнения, но и над артистизмом, способностью выразить эмоциональный подтекст произведения. Это требует осознания своего внутреннего состояния и умения контролировать его в условиях стресса. Различные психологические методы, такие как техники визуализации, дыхательные упражнения или использование позитивных установок, могут быть интегрированы в процесс подготовки к выступлению, что помогает студенту справляться с тревогой и сосредоточиться на музыкальном результате. Таким образом, успешная подготовка исполнителя должна учитывать физиологические и психологические аспекты, что позволит избежать травм, развить эмоциональную устойчивость и создать условия для достижения высоких результатов на сцене. Интеграция знаний из этих областей способствует комплексному развитию музыканта, формируя не только технические, но и психологические навыки, необходимые для профессиональной карьеры в музыке.

Важным аспектом педагогической подготовки является постоянная адаптация образовательных программ с учетом новых требований и тенденций в музыкальном искусстве. Музыкальная индустрия находится в постоянном развитии, и преподаватели должны быть гибкими, чтобы учитывать изменения и своевременно вносить коррективы в учебные программы. Современные конкурсы, фестивали и исполнительская практика предъявляют высокие требования к технике исполнения, интерпретации музыкальных произведений и артистизму музыкантов, что требует от педагогов глубокого понимания этих тенденций и готовности быстро адаптироваться. Конкурсы и фестивали, особенно международные, становятся всё более сложными и конкурентными. Это обусловлено не только высоким уровнем участников, но и разнообразием музыкальных произведений, которые включают в себя не только классику, но и современные произведения, требующие новых подходов к исполнению. В этой связи преподаватели должны постоянно обновлять репертуар, добавляя в

программу изучения не только произведения традиционного классического канона, но и современные произведения, которые отражают актуальные тенденции музыкального искусства [6].

Современные требования к технике и артистизму исполнителей значительно усложнились. Музыканты должны демонстрировать не только высокий уровень владения инструментом, но и способность интерпретировать произведения с глубокой эмоциональной выразительностью и сценическим мастерством. Это требует от преподавателей разработки методик, которые помогут ученикам развить не только технические навыки, но и эмоциональную гибкость, способность к импровизации и творческому самовыражению. Постоянная работа над расширением палитры выразительных средств, развитием чувствительности к нюансам произведений и поиском индивидуальных интерпретаций позволяет музыкантам соответствовать высоким стандартам современных конкурсов и концертных площадок. Учебные планы должны постоянно пересматриваться и корректироваться в зависимости от того, какие требования предъявляет современное исполнительское искусство. Это может касаться как изменения структуры занятий, так и методов подачи материала. Например, использование новых педагогических технологий, таких как онлайн-платформы для обучения и виртуальные мастер-классы, может значительно повысить качество образовательного процесса и предоставить учащимся доступ к ведущим мировым экспертам. Важно также учитывать опыт самих студентов, их участие в конкурсах и концертных проектах, что помогает преподавателям оценивать актуальность учебных планов и вовремя их обновлять.

Современная профессионально-педагогическая подготовка исполнителей требует комплексного, многогранного подхода, который включает не только развитие технических навыков, но и учет психологических, физиологических и анатомических особенностей учеников. Важнейший принцип педагогической работы – индивидуальный подход, который позволяет максимально раскрыть потенциал каждого ученика. Преподаватель должен не только адаптировать методы обучения в зависимости от уровня подготовки и эмоционального состояния ученика, но и внедрять инновационные технологии для более точной корректировки процесса обучения. Использование биометрических инструментов и онлайн-ресурсов расширяет возможности педагога, создавая условия для более гибкой и эффективной подготовки исполнителя. Не менее значимым аспектом является междисциплинарный подход, включающий интеграцию знаний из таких областей, как физиология и психология. Понимание анатомии позволяет преподавателям корректировать технику учеников и предотвращать возможные травмы, возникающие при игре на музыкальном инструменте. Знания психологии помогают преподавателям поддерживать эмоциональную устойчивость учеников, особенно при подготовке к публичным выступлениям. Эффективная работа над сценической уверенностью и управление эмоциями становятся важными составляющими успеха каждого музыканта. Адаптация образовательных программ к современным требованиям музыкального искусства – это ещё один ключевой аспект профессиональной подготовки. Музыкальная индустрия постоянно

развивается, предъявляя всё более высокие требования к технике, интерпретации и артистизму исполнителей. Преподаватели должны быть готовы пересматривать учебные планы, вводить в них новые произведения и методы, чтобы ученики могли соответствовать требованиям современных конкурсов, фестивалей и концертной практики.

Таким образом, профессионально-педагогическая подготовка исполнителей – это динамичный процесс, который требует постоянного обновления и совершенствования. Педагоги должны учитывать современные тенденции, внедрять инновационные технологии, поддерживать индивидуальный подход и обеспечивать всестороннюю подготовку учеников, чтобы они могли достичь высочайших стандартов в своей профессиональной деятельности. Только комплексный подход, сочетающий как традиционные, так и современные методы, может обеспечить успех музыканта в условиях современных вызовов и требований.

Список использованной литературы:

1. А. В. Иванов. Основы музыкальной педагогики. – М.: Издательство МГУ, 2019.
2. Е. П. Смирнова. Технологии в музыкальном образовании. – СПб.: Искусство, 2020.
3. Ю. Л. Ковалев. Музыкальная педагогика: Традиции и инновации. – М.: Академкнига, 2021.
4. С. А. Никитина. Физиология музыканта. – СПб.: Лань, 2018.
5. В. А. Осипов. Ансамбль в музыкальном образовании. – М.: Греко, 2022.
6. Н. И. Петрова. Музыкант в XXI веке: вызовы времени. – М.: Наука, 2021.
7. О. М. Савченко. Психология сценической деятельности. – М.: Просвещение, 2020.
8. Д. Бойко. Профессиональная этика музыканта. – СПб.: Лань, 2019.
9. Е. В. Михайлова. Актуальные вопросы музыкальной педагогики. – М.: Искусство, 2021.
10. А. Г. Ткаченко. Музыкальная педагогика: современные подходы. – СПб.: Искусство, 2022.

Адилова Айнагуль Билаловна
преподаватель отделения народных
инструментов РССМШИ для одаренных
детей им. К. Байсеитовой, г. Алматы

Педагогика в специализированных музыкальных школах для одаренных детей: современные подходы и вызовы

В современном обществе роль специализированных музыкальных школ для одаренных детей становится все более значимой. Эти учреждения не только формируют профессиональных музыкантов, но и способствуют всестороннему

развитию личности учащихся. Педагогика в таких школах требует особого подхода, сочетающего традиционные методы обучения с инновационными технологиями. Данная статья посвящена анализу современных педагогических подходов в специализированных музыкальных школах, рассмотрению существующих вызовов и путей их преодоления на примере ведущих учреждений Казахстана.

Основной целью педагогики в специализированных музыкальных школах является всестороннее развитие музыкальных способностей одаренных детей, а также формирование их личностных качеств, необходимых для профессионального роста. Задачи, стоящие перед педагогами, включают:

- Развитие технических навыков: обеспечение высокого уровня исполнительского мастерства через систематические тренировки и индивидуальные занятия;
- Формирование творческого мышления: стимулирование творческого подхода к исполнению музыки, поощрение оригинальности и самовыражения;
- Психологическая поддержка: создание благоприятной эмоциональной среды, позволяющей справляться со стрессами, связанными с интенсивными тренировками и публичными выступлениями.
- Социальная адаптация: развитие коммуникативных навыков и умения работать в коллективе, что важно для успешной карьеры музыканта.

В специализированных музыкальных школах особое внимание уделяется индивидуальному подходу к каждому ученику, что позволяет максимально раскрыть его потенциал. Образовательный процесс в специализированных музыкальных школах отличается высокой интенсивностью и структурированностью. Основные особенности включают:

- Интенсивная музыкальная подготовка: ежедневные занятия, включающие технические упражнения, репетиции, изучение теории музыки и истории;
- Индивидуальные занятия: персонализированный подход к обучению, позволяющий учитывать уникальные способности и потребности каждого ученика;
- Мастер-классы и семинары: регулярные встречи с признанными музыкантами и педагогами, которые делятся своим опытом и знаниями;
- Конкурсы и концерты: активное участие в конкурсах и организация концертов, что способствует развитию сценических навыков и уверенности в себе.

Например, Республиканская специализированная музыкальная школа-интернат для одаренных детей имени Куляш Байсеитовой в Алматы предоставляет своим ученикам доступ к современным методикам обучения, включая использование цифровых технологий и дополнительных средств в образовательном процессе. В классах музыки и композиции активно использовались клавишные синтезаторы, а также компьютеры, оснащенные специализированными программными средствами для создания и редактирования записанного. В кабинетах общеобразовательных предметов имеются компьютеры с полным техническим оснащением, что позволяет реализовывать современные образовательные стандарты. В большом концертном зале школы установлен светодиодный экран, который используется для проведения концертно-массовых

мероприятий, школьных собраний и открытых презентаций, создавая комфортную и высокотехнологичную среду для всех участников образования.

Несмотря на высокую эффективность, специализированные музыкальные школы сталкиваются с рядом проблем:

- Психологическое давление: интенсивные репетиции и высокая конкуренция могут привести к стрессу и выгоранию у учеников. Для решения этой проблемы важно внедрение программ психологической поддержки и консультирования.
- Баланс между общеобразовательными и музыкальными занятиями: необходимость сочетания общего образования с музыкальной подготовкой требует грамотного планирования расписания и интеграции учебных программ.
- Доступность ресурсов: недостаточное финансирование и ограниченный доступ к современным инструментам и технологиям могут ограничивать возможности учащихся. Решением может стать привлечение спонсоров и внедрение грантовых программ.

Сочетание традиционных методов обучения с инновационными технологиями является ключевым фактором успеха специализированных музыкальных школ. Традиционные методы, такие как индивидуальные уроки и репетиции, остаются основой педагогического процесса. Однако внедрение новых технологий, таких как цифровые платформы для обучения, биометрические инструменты для мониторинга состояния учеников и интерактивные методы преподавания, значительно повышает эффективность обучения. Например, использование биометрических инструментов для отслеживания движения глаз и анализа сердечного ритма помогает педагогам корректировать учебный процесс и минимизировать стрессовые нагрузки на учеников. Это позволяет создавать более персонализированные программы обучения, учитывающие физиологические и психологические особенности каждого ребенка. Внешкольная деятельность играет важную роль в формировании профессиональных и личностных качеств учащихся специализированных музыкальных школ. Концерты, фестивали, мастер-классы и творческие встречи способствуют не только развитию исполнительских навыков, но и расширению кругозора, укреплению самодисциплины и ответственности.

Участие в международных конкурсах и фестивалях позволяет ученикам не только демонстрировать свои достижения, но и обмениваться опытом с музыкантами из других стран, что способствует культурному обмену и расширению профессиональных связей. Ведущие школы Казахстана активно организуют такие мероприятия, предоставляя своим ученикам возможности для самореализации и профессионального роста. Ярким примером являются такие проекты как: Республиканский конкурс молодых исполнителей, Международный конкурс исполнителей имени Ахмета Жубанова, Международный конкурс исполнителей «Astana-Merey» и многие другие. Особое внимание уделяется сотрудничеству специализированных школ с международными образовательными учреждениями. Обмен опытом с зарубежными коллегами, участие в международных конкурсах и фестивалях, проведение мастер-классов и творческие мероприятия позволяют учащимся расширять свой кругозор и осваивать передовые методы обучения.

Педагогика в специализированных музыкальных школах для одаренных детей играет фундаментальную роль в формировании будущих профессиональных музыкантов и всесторонне развитых личностей. Современные подходы, сочетающие традиционные методы обучения с инновационными технологиями, позволяют эффективно раскрывать потенциал учащихся и преодолевать существующие вызовы. Примеры ведущих музыкальных школ Казахстана демонстрируют высокий уровень педагогической работы и подтверждают важность специализированного образования в области музыки. В дальнейшем развитие педагогики в этих учреждениях должно опираться на постоянное совершенствование образовательных программ, внедрение новых технологий и укрепление международного сотрудничества.

Список использованной литературы:

1. А. Жубанова. «Музыкальное воспитание и образование в Казахстане» // Алматы, 2018. – 240 с.
2. М. Абдразакова. «Инновационные методы обучения в музыкальных школах» // Астана, 2020. – 198 с.
3. Е. Иванова. «Роль концертной практики в профессиональной подготовке музыкантов» // Москва, 2019. – 156 с.
4. В. Петров. «Психологические аспекты работы с одаренными детьми» // Санкт-Петербург, 2017. – 112 с.
5. Н. Ахметова. «Традиции и современность в музыкальном образовании» // Алматы, 2021. – 223 с.
6. М. Шмит. «Сценическая практика для юных исполнителей» // Берлин, 2016. – 175 с.
7. Л. Сагадиева. «Интеграция традиционной и классической музыки в обучении молодых исполнителей» // Алматы, 2019. – 145 с.

Өтеміс Бекзат Адиоллаұлы,
преподаватель кафедры
«Музыкальное образование и хореография»
КазНПУ имени Абая,
магистр искусствоведения, г. Алматы

Молодые педагоги: вызовы, возможности и роль инноваций в современном образовательном процессе

Молодые педагоги сегодня занимают особое место в образовательной системе. В отличие от более опытных коллег, начинающие учителя часто сталкиваются с уникальными вызовами, однако у них есть и определённые преимущества, такие как гибкость мышления, готовность к новшествам и желание постоянно

развиваться. Именно эта энергия и стремление к обучению создают основу для их успешной карьеры и формирования эффективного образования.

Система образования, как правило, требует от педагогов не только знаний, но и умения адаптироваться к меняющимся условиям. XXI век – это век новых технологий, глобальной цифровизации и постоянных изменений, которые касаются всех сфер жизни, в том числе и образования. Молодой педагог, родившийся и выросший в условиях информационных технологий, уже с первых шагов в профессии сталкивается с необходимостью использования ИКТ (информационно-коммуникационных технологий) и интернет-ресурсов. В отличие от предыдущих поколений учителей, им легче интегрировать новшества в образовательный процесс, быстро овладевать цифровыми инструментами и использовать их на практике. Но вместе с этим возникает важный вопрос: насколько успешными будут молодые педагоги в своей профессиональной деятельности, если они будут следовать лишь технологическим трендам? Ключевым моментом является то, что преподавание – это искусство, требующее не только знаний, но и личных качеств, способности к эмпатии, любви к детям и искренней преданности делу. Чтобы стать действительно успешным педагогом, необходимо не только овладеть методиками, но и развивать свою личность, внутреннюю зрелость и умение работать с детьми.

Одним из важных аспектов успешной карьеры молодого педагога является постоянное самообразование. Современная образовательная программа требует от учителей регулярного обновления знаний, освоения новых технологий и методов обучения. Молодые педагоги с энтузиазмом проходят различные курсы повышения квалификации, принимают участие в семинарах и тренингах, что способствует не только улучшению их профессиональных навыков, но и расширению кругозора. Однако для достижения высоких результатов недостаточно просто следовать за трендами. Преподаватель должен активно заниматься саморазвитием, искать новые подходы в преподавании и создавать свою собственную методологию, которая будет учитывать индивидуальные особенности каждого ученика. В этом контексте большое значение имеет наставничество — опытный педагог помогает молодому специалисту освоиться в профессии, передает знания и делится опытом, что способствует быстрому росту и успешной адаптации в образовательной среде.

Сейчас наблюдается тенденция, что новые поколения учителей лучше справляются с вызовами времени и легче адаптируются к современным требованиям. Молодые педагоги активно внедряют в обучение инновационные методы, используя цифровые платформы, онлайн-курсы, разнообразные приложения и мультимедийные ресурсы. Однако при этом важно не забывать, что технология — это лишь инструмент, а настоящая педагогика заключается в умении правильно применить его в образовательном процессе, чтобы сделать обучение интересным, доступным и эффективным. Кроме того, важно отметить, что успешный молодой педагог — это не только специалист, который отлично владеет методиками и технологиями. Это человек, который искренне любит свою профессию, понимает потребности детей, умеет работать с родителями и создаёт атмосферу доверия и уважения. Ведь только в таком взаимодействии можно

достичь настоящего успеха в обучении. Важным аспектом современного педагогического процесса является необходимость создания такой образовательной среды, которая способствовала бы не только усвоению знаний, но и личностному росту каждого ученика. Учитель, ориентируясь на современные методы обучения, может значительно повлиять на качество образования, если он правильно использует доступные технологии и адаптирует их под нужды своего класса. Однако важно помнить, что технологии не могут заменить человеческое тепло, внимание и заботу, которые необходимы для полноценного развития ребенка. Использование инновационных подходов в сочетании с индивидуальным подходом к ученикам позволяет создать атмосферу, в которой каждый ребенок чувствует себя важным и ценным. Преподаватель, заинтересованный в своем развитии и постоянно совершенствующий свои навыки, становится не только учителем, но и наставником для своих учеников, вдохновляя их на достижения и уверенность в себе. В конечном счете, педагогика — это не просто передача знаний, а воспитание личности, формирование мировоззрения и помощь в раскрытии потенциала каждого ребенка. Современный образовательный процесс требует от преподавателя не только профессионализма и знаний, но и способности к постоянному самосовершенствованию. В мире, где информация меняется с невероятной скоростью, учителю необходимо быть не только носителем знаний, но и ориентироваться в новых технологиях, методах и подходах. Важно понимать, что обучение — это не статичный процесс, а динамичная среда, в которой и педагог, и ученик развиваются параллельно. Преподаватель должен быть готов к тому, чтобы быть не только экспертом в своей области, но и наставником, который поможет ученикам научиться решать проблемы, мыслить критически и быть открытыми к изменениям. Такой подход требует от учителя гибкости, умения выстраивать доверительные отношения с учениками и адаптировать обучение под их индивидуальные потребности. Ведь только в атмосфере уважения и взаимопонимания можно достичь настоящих успехов в воспитании и обучении подрастающего поколения.

Педагогическая деятельность невозможна без участия родителей. Образование — это процесс, в котором важна не только роль учителя, но и поддержка со стороны семьи. Взаимодействие родителей и учителей играет важнейшую роль в создании благоприятной образовательной среды. Родители, как и педагоги, должны быть заинтересованы в успехах своих детей и поддерживать их не только в учебе, но и в личностном развитии. Кроме того, наставничество является важной составляющей пути молодого педагога. Наставник помогает не только в профессиональном плане, но и в решении личных и психологических проблем, которые могут возникать в процессе работы. Это позволяет избежать многих ошибок, ускоряет процесс адаптации и способствует лучшему освоению профессии. Таким образом, молодой педагог — это человек, который, несмотря на свой небольшой опыт, уже может оказать значительное влияние на развитие системы образования. Его успех в профессии зависит не только от освоенных технологий, но и от личных качеств: любви к детям, стремления к саморазвитию и ответственности за свою работу. Важно, чтобы молодые педагоги могли

развиваться и совершенствоваться в своей профессии, а система образования предоставляла им все возможности для этого. Молодой педагог, стремящийся к профессиональному росту, будет способствовать созданию более эффективной образовательной среды и воспитывать новое поколение, которое будет готово к жизни в быстро меняющемся мире.

Список использованной литературы:

1. В.М. Лизинский. «Новый учитель для хорошей школы». М.: Просвещение, 2010.
2. Дуг Лемов. «Мастерство учителя». М.: Педагогика, 2014.
3. И.В. Гёте. «Избранные произведения». М.: Художественная литература, 1978.
4. Н.В. Гоголь. «Мысли и заметки». М.: Государственное издательство, 1954.
5. Т.Л. Фридман. «Спасибо за беспокойство: как цифровизация меняет образование». М.: Молодая гвардия, 2019.
6. Б. Блума. «Требования к образованию и интеллект». М.: Наука, 1972.

Ойнарбаева Гульнара Айтмагамбетовна
преподаватель отделения «Обязательное фортепиано»
РКССМШИ для одаренных детей имени Ахмета Жубанова,
«Мәдениет саласының үздігі», г. Алматы

Обязательное фортепиано в музыкальном образовании: важность и методические особенности

«Обязательное (общее) фортепиано» является важным компонентом учебных планов в школах искусств, несмотря на то, что он не всегда рассматривается как основная дисциплина. Этот курс занимает ключевое место в музыкальном образовании, поскольку фортепиано — это инструмент, который сочетает множество ролей: солиста, аккомпаниатора и даже оркестра. С момента, когда в 1897 году В. Гутор подчеркнул, что «фортепиано — самый удобный и полный инструмент для изучения музыки», роль этого инструмента в формировании музыкантов стала неоспоримой.

Развитие теории и методики преподавания обязательного фортепиано связано с именами таких педагогов, как Н. Загорный и Б. Яворский. Загорный стал одним из пионеров в области исследования методик, утверждая, что уровень подготовки в игре на фортепиано напрямую влияет на общую музыкальную эрудицию, поскольку инструментальные навыки обеспечивают углубленное усвоение теоретических аспектов музыкального образования. Яворский, в свою очередь, акцентировал внимание на создании специального репертуара для музыкантов, не являющихся пианистами, и на важности чтения нот с листа.

К концу XX века появляются работы, расширяющие теорию обязательного фортепиано, например, книги Г. Цыпина и В. Нырковой, которые рассматривают процесс обучения как комплексный и междисциплинарный. З. Йовенко, в свою очередь, анализирует различия между курсами «обязательного фортепиано» и

«специального фортепиано», подчеркивая, что первый ориентирован на подготовку музыкантов разных специальностей, а не только пианистов.

Основные отличия курса обязательного фортепиано заключаются в специфике учащихся: те, кто учится на других инструментах, осваивают фортепиано на дополнительном уровне, в отличие от будущих пианистов. Также стоит отметить разнообразие условий обучения, от ограниченного времени до нехватки инструментов для практики дома. Эти факторы могут затруднять обучение и снижать мотивацию, поэтому педагогическая работа в этом направлении требует особого внимания. Для успешного освоения курса важно развить у учащихся интерес к предмету. Вдохновить студентов и продемонстрировать им практическую пользу навыков игры на фортепиано можно через увлекательные и продуктивные уроки, которые должны подкрепляться четкой целевой установкой.

Цели и задачи курса обязательного фортепиано:

- развитие гармонического и полифонического слуха;
- обучение чтению нот с листа и самостоятельному музицированию;
- освоение произведений разных стилей и фактур;
- развитие техники игры на фортепиано;
- обучение игре в ансамбле и аккомпанированию.

Кроме того, уроки обязательного фортепиано способствуют формированию разностороннего музыканта, что особенно важно для студентов музыкальных колледжей и вузов. Этот курс служит связующим звеном между различными музыкальными дисциплинами, такими как сольфеджио, хоровое пение и музыкальная литература.

С развитием практики обязательного фортепиано также укрепляется связь с теоретическими дисциплинами. Цыпин в своих работах 1979 и 1984 года подчеркнул, что обучение фортепиано — это не только развитие исполнительских навыков, но и создание устойчивых междисциплинарных связей.

Процесс обучения фортепиано, согласно Цыпину, должен следовать четырем основным дидактическим принципам:

1. Расширение репертуара: обучение разнообразным произведениям различных стилей способствует расширению музыкального кругозора учащихся.
2. Ускорение темпов обучения: чтение с листа и эскизное изучение произведений помогают увеличить объем воспринимаемого материала и ускорить темпы обучения.
3. Увеличение теоретической «емкости» уроков: в ходе занятий полезно использовать более широкий диапазон теоретических знаний, что содействует обязательному музыкальному развитию.
4. Максимальная самостоятельность учащихся: умение самостоятельно работать, творчески подходить к заданиям и находить решения является важным аспектом успешного обучения.

Значительную роль в обучении обязательному фортепиано играет ансамблевая игра. Совместное музицирование не только развивает технические навыки, но и помогает учащимся осознавать важность функции аккомпанемента, а также понимать взаимосвязь между мелодией и гармонией. Игры в ансамбле дают

возможность студентам почувствовать себя частью музыкального процесса и ощущать свою роль в коллективном творчестве.

Ансамблевое взаимодействие способствует развитию дисциплины, коллективизма и ответственности. Эти навыки переходят в более зрелую исполнительскую практику, а также создают основу для концертной деятельности и профессионального общения в музыке.

Курс обязательного фортепиано способствует формированию у студентов навыков работы с музыкальной формой и структурой произведений. В процессе обучения учащиеся начинают осознавать взаимосвязь между различными элементами музыки, такими как мелодия, гармония, ритм и темп. Это позволяет глубже понять музыкальное произведение и его эмоциональное содержание. Важным аспектом является и развитие способности анализировать музыку в процессе исполнения, что укрепляет умение интерпретировать произведения, а также дает студентам уверенность в их музыкальном видении. В результате, занятия фортепиано помогают не только в техническом, но и в интеллектуальном развитии музыканта, готовя его к профессиональной практике.

Важным аспектом курса обязательного фортепиано является развитие у учащихся умения работать с музыкальными текстами различных жанров и стилей. На уроках ученики не только осваивают элементы фортепианной техники, но и учат воспринимать музыку в контексте её историко-стилевых особенностей. В процессе работы с произведениями разных эпох и жанров (классика, романтизм, импровизация) они учат воспринимать музыку как живое искусство, требующее не только технического исполнения, но и интерпретации, глубокого анализа. Такой подход помогает не только в освоении инструмента, но и в более полном понимании музыкальной культуры в целом. Развитие художественного вкуса, который основывается на знании разнообразных музыкальных стилей, позволяет учащимся не только совершенствовать свои исполнительские навыки, но и формировать широкий кругозор. Умение читать музыку с листа, анализировать произведения и воссоздавать их интерпретацию на фортепиано становится важной составляющей музыкального образования, а сам процесс обучения превращается в активное взаимодействие с музыкальной традицией, углубляя знания и расширяя границы восприятия музыки.

Итак, курс обязательного фортепиано играет ключевую роль в музыкальном образовании, помогая развить не только технические навыки игры на инструменте, но и широкий круг музыкальных качеств. Он способствует всестороннему развитию музыканта, становясь важной составляющей учебной программы в школах искусств. Важно, чтобы педагоги использовали разнообразные методические подходы и подбирали репертуар, соответствующий индивидуальным потребностям учащихся. Творческий подход и целенаправленная работа на уроках помогут каждому студенту достичь значительного успеха в обучении фортепиано.

Список использованной литературы:

1. Н. Загорный. «Методика преподавания фортепиано». — Москва, 1978.

2. Б. Яворский. «Методика общего фортепиано». — Москва, 1963.
3. З. Йовенко. «Обязательное фортепиано: вопросы методики». — Москва, 1982.
4. Г. Цыпин. «Развитие учащегося музыканта в процессе обучения игре на фортепиано». — Москва, 1979.
5. Г. Цыпин. «Обучение игре на фортепиано». — Москва, 1984.
6. В. Ныркова. «Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей». — Москва, 1990.

Шайкемелова Эльмира Куандыковна
Преподаватель отделения обязательного
фортепиано РССМШИ для одаренных
детей им. К. Байсеитовой, г. Алматы

Музыкальное образование в Казахстане. Основные вопросы обучения игре на фортепиано. Традиционный подход и инновации

Музыкальное образование в Казахстане берёт своё начало с древних времён, когда оно передавалось из поколения в поколение в виде устного народного творчества. Дети приучались к музыкальному творчеству, слушая песни и кюи, а также соревнования певцов. Казахский народ создал великую сокровищницу искусства и передал последующим поколениям его глубинный смысл, миру стали известны такие замечательные кюйши, как Курмангазы, Даулеткерей, Таттимбет и другие. Начало светскому образованию в Казахстане положило открытие школы по указу хана Джангира в Бокеевской Орде в 1841 году. Благодаря Ибраю Алтынсарину в русско-казахской школе урок пения был введён как обязательный предмет. Также он пробовал использовать музыкальные инструменты в процессе обучения, опубликовал тексты песен, организовал музыкальную самодеятельность. Его деятельность дала толчок к систематизации музыкального образования. В данной статье я хочу рассмотреть некоторые вопросы профессионального развития музыканта-исполнителя, которые требуют более пристального внимания, так как являются основополагающими в образовательном процессе ученика и поделиться некоторыми педагогическими наработками, которые помогают мне раскрывать природные данные своих учеников, прививать им любовь к музыке и добиваться прекрасных результатов в исполнительской практике. Для успешного обучения игре на фортепиано необходимо овладеть всем арсеналом технического мастерства, также требуется работа над образным мышлением, чтобы передать атмосферу пьесы, её характер, национальные особенности музыки и так далее. Всё это воспитывается на уроках, где педагог грамотно выстраивает методический план занятий, ставит необходимые задачи для развития пианистических навыков. Также важно опираться на традиционные методы обучения в вопросах постановки рук, работы с текстом произведения, но необходимо учитывать и условия современных

тенденций, инновационных подходов в решении тех или иных исполнительских задач.

В Казахстане большое внимание уделялось развитию музыкального искусства. Во времена социалистического общества главным стало всестороннее развитие учащихся. Благодаря И. Алтынсарину учащиеся наряду с хоровым пением познакомились с таким инструментом, как фортепиано. Конечно, массовое музыкальное образование осуществлялось не в полном объёме из-за нехватки кадров музыкантов-педагогов, а также из-за отсутствия музыкальных учебных заведений. Только после 1917 года в системе образования произошли большие изменения. Главной задачей Советской власти стала борьба с неграмотностью. Музыкальное воспитание подрастающего поколения стало общегосударственным делом. Первые попытки музыкального образования в Казахстане не всегда заканчивались успехом. Музыкальные школы открывались, но из-за нехватки преподавателей закрывались. Подготовка квалифицированных педагогических кадров стала острой проблемой в Республике. В сентябре 1932 года в г. Алма-Ата был открыт музыкально-драматический техникум. Большую роль в становлении музыкального образования в Казахстане сыграл профессор, композитор, академик, Ахмет Куанович Жубанов. Будучи в те времена аспирантом Ленинградского института музыкальных наук он был отозван для руководства техникумом. Во время Великой Отечественной войны в Казахстан было эвакуировано немало деятелей культуры и искусства, а также музыкантов-педагогов из Москвы, Ленинграда, Киева и других городов Советского Союза. Это создавало благоприятные условия для развития музыкального образования в Республике. Распоряжением от 30 апреля 1944 года Совнарком СССР обязал организовать в Алма-Ате консерваторию. В соответствие с этим распоряжением, 24 июля 1944 года Совет Народных Комиссаров Казахской ССР под председательством Н. Ундасынова постановил с 1 октября того же года на базе музыкально-хореографического комбината (ныне Алматинский музыкальный колледж имени П.И. Чайковского) организовать Государственный институт искусств, преобразованный впоследствии в Алма-Атинскую консерваторию по образцу Московской и Ленинградской консерваторий. В 1945 г. консерватории присвоено имя выдающегося казахского народного композитора XIX века Курмангазы Сагырбаева. Открывшийся в 1947 году в Москве Научно-Исследовательский институт художественного воспитания Академии педагогических наук оказал большое влияние на разработку новых программ уроков музыки для общеобразовательных школ, а также на разработку методических материалов для подготовки педагогов-музыкантов. Создавались учебники и методические пособия для казахских школ.

В 1948 году была организована Республиканская средняя специализированная музыкальная школа-интернат для одарённых детей, которая изначально входила в состав музыкально-хореографического комбината вместе с хореографическим училищем и музыкальным училищем им. П. И. Чайковского. В августе1957 года школе было присвоено имя замечательной казахской певицы Куляш Байсеитовой, чей уникальный и неповторимый голос является достоянием мировой оперной

музыки. Большая заслуга в открытии школы принадлежит первому ректору Алматинской Государственной Консерватории им. Курмангазы И. В. Круглыхину, который ранее возглавлял музыкально-хореографический комбинат. С большим энтузиазмом к делу организации школы отнёсся А. К. Жубанов. При школе был организован интернат для обучения одарённых детей из различных регионов Казахстана, в котором ученики находились на полном государственном обеспечении. Специально организованная комиссия в поисках талантливых детей выезжала в отдалённые аулы, посещала детские дома и интернаты. В составе комиссии работали А. Жубанов, М. Тулебаев, Н. Тлендиев, Б. Жилисбаев, первый директор школы В. И. Лазарева.

В 1964 году была создана казахская специализированная музыкальная школа-интернат для одаренных сельских детей при непосредственном участии Ахмета Куановича Жубанова, которая впоследствии стала носить его имя. Задача школы – дать классическое музыкальное образование на казахском языке детям из глубинок Республики. Он посетил практически все уголки страны в поисках талантов и приобщал детей к искусству. В результате данные учебные заведения стали настоящей кузницей народных талантов и подготовили целую плеяду известных исполнителей, деятелей музыкальной культуры Казахстана.

Работая в РГУ «РССМШИ для одарённых детей им. К. Байсеитовой» более 30 лет на отделении «Обязательного фортепиано», могу сказать, что при поступлении в нашу школу дети проходят тщательный отбор и должны обладать хорошими музыкальными способностями: слух, память, ритм. Также большое значение имеет его физиология: длина пальцев, растяжка, гибкость суставов и так далее. С самых первых уроков начинается работа над изучением нотной грамоты, работой над постановкой рук и всего аппарата. Из истории пианизма известно, что в давние времена были разные школы и требования к постановке рук, где движения были ограничены, не использовался первый палец и так далее. Всё это ограничивало виртуозное мастерство исполнителя. В более позднее время появился принцип использования веса руки и более свободных движений всей рукой. Эта традиция лежит в основе нынешнего подхода в обучении учеников. Работа над постановкой очень важный этап в развитии фортепианной техники. Это важная задача для развития технического мастерства исполнителя. Если педагог не уследит за теми или иными неточностями и пустит дело на самотёк, то это может привести в дальнейшем к большим проблемам аппарата ученика и профессиональным заболеваниям рук. С усложнением репертуара может появиться утомляемость, боль в руках Неверные навыки могут развиться по разным причинам. Одна из них – неконтролируемый рефлекс, который может возникнуть у ученика в процессе обучения в виде поднимания плеч, напряжения в спине, шее, мышц лица. Часто во время игры дети начинают сжимать губы или отрывать пятки от пола. Это говорит о внутренней зажатости ребёнка и надо сразу пресекать такие проявления.

С первых дней обучения на фортепиано ученик осваивает основные штрихи: non legato, legato, staccato. Для овладения штрихом legato необходимо использовать вес руки, а также плавно перешагивать с пальца на палец, слушая, как один звук

перетекает в другой. Это основной штрих, на котором строится исполнение всех виртуозных пассажей. Для развития технического мастерства существуют различные упражнения. От этого зависит дальнейший успех в освоении виртуозных произведений, которые включают в себя гаммообразные пассажи, арпеджио, октавные последовательности, скачки, украшения и так далее. При исполнении гамм необходимо добиваться ровного голосоведения, следить чтобы все пальцы вставали на подушечки, не прогибались фаланги. Очень часто при подкладывании первых пальцев у ребёнка опускается кисть, что приводит к неровности исполнения и, если не устранить эту ошибку, может в дальнейшем привести к зажатости в мышцах предплечья и закрепить заниженное положение кисти. Необходимо развивать ловкость и лёгкость первого пальца, подкладывать его незаметно, заранее готовя, не меняя уровня кисти. При работе над короткими и длинными арпеджио необходимо добиваться пластичности в кисти, которая должна помогать своими объединяющими движениями собирать все ноты в единое целое. Для чистоты исполнения очень полезно учить такие последовательности разными ритмическими рисунками с акцентами. Также полезно играть пассажи штрихом staccato, когда пальцы по ходу движения руки цепляют клавиши, тем самым добиваясь их цепкости. Часто в произведениях дети смазывают аккорды. В этом случае полезно сначала найти нужные звуки на инструменте, а затем ставить пальцы, нацеливаясь на эти звуки с разных позиций. Можно опустить руки на колени и быстро ставить их на клавиатуру или же перенести по клавиатуре вправо или влево и с этой позиции попадать на нужный аккорд и так далее. Ещё один важный аспект развития пианистических навыков включает в себя вопрос интерпретации музыкального произведения. В художественном исполнении важна внутренняя динамичность интерпретации, которая должна иметь характер, присущий данной музыке, данному произведению, пропущенному через призму характера, индивидуальности самого исполнителя. Индивидуальность и оригинальность трактовки зависят от широты культурного кругозора, развитости воображения, полёта фантазии. Задача педагога научить ребёнка слышать то, что он исполняет. Ухо в искусстве пианиста – это всё, альфа и омега, начало и конец; всё в игре идёт через него, протекает под его руководством и детальнейшим контролем. Необходимо привить чувство вкуса, так как некоторые ученики допускают чрезмерную чувственность в игре, например, кантилены или мест с указанием игры rubato. В классе так же проводится работа над общим развитием ученика, педагог рассказывает об исторических моментах создания произведений, об условиях жизни того или иного композитора. Я практикую тематические Концерты, где ученики не только исполняют на инструменте произведения, но и читают стихи поэтов, живших в ту же эпоху, что и композитор, чьё произведение он исполняет. Тогда ученик лучше чувствует и понимает стилистику того или иного направления в искусстве. Со старшеклассниками посещаем музеи, где они знакомятся с национальными предметами быта казахского народа, а также с произведениями изобразительного искусства. Это развивает детей, даёт им новые знания и обязательно расширяет образное восприятие, без которого невозможно

наполнить произведение своим отношением. Без этого игра на инструменте превратится в пустую погоню за техническими трудностями.

В музыкальной культуре традиции служат основой сохранения коллективного опыта культуры, являются гарантией преемственности форм музыкальной деятельности людей, развития музыкальной культуры на основе традиционного и инновационного подходов. Здесь важно понимать, что механизм передачи традиции может изменяться. Передача традиций вместе с накопленным нравственным и эстетическим опытом, навыками и умениями, выработанные в сфере народного творчества и искусстве имеет большое воспитательное значение. Происходит процесс вычленения самых результативных элементов системы с точки зрения её эволюции и создания на их основе новых элементов, соответствующих современным реалиям. Сильной стороной традиций является то, что они в течение длительного времени не теряют своей актуальности. Говоря о музыкальном образовании к традиции можно отнести устоявшиеся методы, формы, технологии, содержание музыкального образования. Дети на уроках изучают не только классическую музыку, но и национальную казахскую музыку в виде многочисленных обработок народных песен, знакомятся с произведениями известных и молодых казахских композиторов. В своей педагогической деятельности я применяю такие виды исполнительской практики, как выездные концерты, например, в детские Центры. Во-первых, мои ученики получают дополнительную площадку для преодоления сценического волнения, воспитывают в себе исполнительские качества. Во-вторых, другие дети, не связанные с музыкой, получают новые впечатления и мотивацию для дальнейшего своего развития.

Современная музыка с её многообразием направлений, течений и жанров, нестандартными взглядами и подходами на сущность и функции музыкальных явлений, новыми музыкальными исполнителями и композиторами становится новой содержательной основой музыкального образования. Инновации в музыкальном образовании появляются под влиянием различных факторов: системные инновации- изменения. Которые происходят в обществе в целом; локальные инновации- результат появления новых тенденций, направлений, технологий в области музыкального искусства. Здесь необходимо учитывать то, что современные дети живут в другом социально-образовательном культурном пространстве с изменившейся системой ценностей и это требует иного подхода к их воспитанию и обучению. Образовательный процесс необходимо выстраивать на основе эффективных педагогических и психологических практик взаимодействия с детьми, активизации их умственного и творческого потенциала, использовании сберегающих здоровье технологий и т.д. В последнее время наблюдается изменение социального статуса музыкально-педагогических работников, расширяются их профессиональные функции. Сегодня педагог-музыкант свободен в выборе средств обучения, ему доступны современные учебно-методические материалы (электронные образовательные ресурсы, видео и аудиоматериалы и т.д.), активно использует в своей деятельности информационные технологии. Инновационные процессы в музыкальном образовании проявляются в новых принципах организации образовательной среды, в лучшей технической

оснащённости образовательного процесса, приоритетном использовании интерактивных, развивающих педагогических технологий, разнообразием форм получения образования. Реализации идеи персонифицированного обучения детей, изменении статуса педагога. Лучшие музыкальные традиции и образовательные системы в сочетании с инновационной практикой и достижениями современной науки способны обеспечить высокий уровень музыкального образования, развитие творческого и личностного потенциала всех участников музыкально-образовательного процесса.

Список использованной литературы:

1. А. Шмидт-Шкловская. О воспитании пианистических навыков, Ленинград, «Музыка», 1985 г.
2. И. Гофман. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре, Москва, 1961 г.
3. Г. Коган. Работа пианиста, Москва, «Музыка», 1979 г.
4. Е. Тимакин. Воспитание пианиста. Москва, «Советский композитор», 1989 г.
5. Е. Либерман. Творческая работа пианиста, Москва, «Музыка», 1988 г.
6. К. К. Ильясова. «Становлениие народно-инструментального и профессионального исполнительства в Казахстане»//«Молодой учёный», №5 (109) март-1 2016 г.

Егимбаева Карлыгаш Булатовна,
преподаватель РКСМШИ для одаренных
детей им. А. Жубанова, г. Алматы

Обязательное фортепиано: ключ к музыкальному образованию в специализированных школах

Обязательное фортепиано в специализированных музыкальных школах играет ключевую роль в формировании музыкальной грамотности и исполнительских навыков у учащихся. Фортепиано, как универсальный инструмент, служит основой для изучения музыкальной теории, гармонии и композиции, а также способствует развитию слуха и ритма. В данной статье мы рассмотрим значимость обязательного фортепиано, его влияние на музыкальное образование и основные подходы к обучению.

Одним из ключевых факторов успеха в данной сфере становится внедрение инновационных методик, которые не только соответствуют требованиям времени, но и оказываются максимально результативными. Сегодня, например, традиционные подходы всё чаще дополняются индивидуализированными стратегиями, учитывающими особенности каждого участника процесса. Это

позволяет не только добиваться более высоких результатов, но и развивать креативность, что особенно важно в условиях растущей конкуренции. Такие изменения требуют тщательного анализа и осмысленного внедрения, что ставит перед специалистами новые задачи, связанные с адаптацией проверенных методик к современным условиям.

Современная практика показывает, что успешное решение задач невозможно без всестороннего анализа всех аспектов деятельности. Например, оценка эффективности требует внимания не только к конечным результатам, но и к этапам их достижения: выбор инструментов, корректировка подходов и мониторинг промежуточных результатов. Комплексный подход позволяет выявить слабые стороны системы и своевременно вносить изменения. При этом особую роль играет синергия между теоретическими исследованиями и практическими рекомендациями, благодаря которой решения становятся более продуманными и долговечными.

Фортепиано является одним из самых популярных инструментов в мире музыки. Его универсальность позволяет использовать его в различных музыкальных жанрах, от классической музыки до джаза и поп-музыки. В специализированных музыкальных школах класс обязательного фортепиано обеспечивает учащимся возможность освоить основные музыкальные навыки, которые будут полезны в их дальнейшей музыкальной карьере. Во-первых, изучение фортепиано способствует развитию музыкального слуха. Учащиеся учатся различать ноты, аккорды и мелодии, что является основой для дальнейшего обучения на других инструментах. Во-вторых, фортепиано помогает развивать координацию и моторные навыки. Игра на клавишах требует синхронизации движений обеих рук, что способствует улучшению общей моторики.

Сегодняшний день диктует необходимость переосмысления подготовки специалистов. Появление новых технологий, изменение глобальных стандартов и повышение требований к профессионализму создают необходимость постоянного обновления знаний и навыков. Например, использование цифровых инструментов требует как технической грамотности, так и способности эффективно интегрировать их в профессиональную деятельность. Это влечет за собой потребность в новых образовательных программах, которые будут учитывать реалии современного мира и готовить специалистов к решению задач, с которыми раньше они не сталкивались. Обязательное фортепиано также оказывает значительное влияние на общее музыкальное образование учащихся. Он служит связующим звеном между теорией и практикой, позволяя учащимся применять полученные знания на практике. Например, изучая гармонию, учащиеся могут сразу же применять теоретические знания, играя аккорды на фортепиано. Кроме того, фортепиано является отличным инструментом для ансамблевого исполнительства. Учащиеся могут играть в дуэтах или небольших группах, что развивает навыки взаимодействия и сотрудничества. Это особенно важно в

контексте современного музыкального образования, где коллективная работа становится все более актуальной. Существует несколько подходов к обучению фортепиано в специализированных музыкальных школах. Традиционный метод, основанный на классической технике, включает изучение нотной грамоты, техники игры и репертуара. Этот подход позволяет учащимся освоить основы игры на инструменте и развить необходимые навыки. Современные методы обучения фортепиано также включают использование технологий. Например, многие школы внедряют программы для обучения игре на фортепиано с помощью компьютеров и планшетов. Это позволяет учащимся получать доступ к интерактивным урокам и материалам, что делает процесс обучения более увлекательным и эффективным. Важно учитывать индивидуальные особенности каждого ученика. Применение дифференцированного подхода в обучении позволяет учитывать уровень подготовки, интересы и цели учащихся. Это может включать выбор репертуара, который соответствует музыкальным предпочтениям ученика, а также использование различных методов обучения, таких как игра по слуху или импровизация.

Одним из важных аспектов обучения фортепиано является развитие эмоциональной выразительности у учащихся. Игра на инструменте не только требует технических навыков, но и способности передавать чувства и эмоции через музыку. Это может быть достигнуто через изучение различных стилей исполнения и анализ произведений, что помогает учащимся лучше понимать, как музыка может отражать человеческие переживания. Также стоит отметить, что обязательный класс фортепиано может способствовать формированию у учащихся навыков самодисциплины и ответственности. Регулярные занятия, подготовка к выступлениям и участие в конкурсах требуют от студентов значительных усилий и организованности. Эти качества, развиваемые в процессе обучения, будут полезны не только в музыкальной карьере, но и в других сферах жизни.

В процессе обучения игре на фортепиано учащиеся не только осваивают технические навыки, но и погружаются в богатый мир музыкальной культуры. Этот опыт формирует у них глубокое понимание музыкальных произведений и их контекста, что, в свою очередь, обогащает их восприятие музыки в целом. Кроме того, занятия фортепиано способствуют развитию дисциплины и настойчивости, необходимых для достижения успеха в любой области. Таким образом, класс фортепиано становится важным этапом на пути к всестороннему музыкальному образованию, подготавливая учащихся к более сложным задачам и вызовам, которые они встретят в будущем.

В заключение, фортепиано не только формирует базовые навыки игры, но и создает прочный фундамент для дальнейшего музыкального развития учащихся. Он способствует интеграции различных аспектов музыкального образования, включая теорию, практику и эмоциональную составляющую. Важно отметить, что обучение фортепиано также развивает критическое мышление и творческий

подход, что является неотъемлемой частью музыкального процесса. Взаимодействие с преподавателями и сверстниками в классе фортепиано создает уникальную атмосферу, способствующую обмену идеями и вдохновению. Это взаимодействие помогает учащимся не только в освоении инструмента, но и в формировании социальных навыков, таких как умение работать в команде и принимать конструктивную критику. Таким образом, обязательное фортепиано становится не просто учебным предметом, а важной частью культурного и личностного развития учащихся. Он открывает двери к новым возможностям, позволяя каждому ученику найти свой уникальный путь в мире музыки. В конечном итоге, фортепиано как инструмент становится не только средством самовыражения, но и важным элементом в формировании музыкальной идентичности будущих музыкантов.

Список использованной литературы:

1. Бенедиктов, А. (2015). «Методика преподавания фортепиано в музыкальных школах». Москва: Музыка.
2. Кузнецова, И. (2018). «Фортепиано как инструмент музыкального образования». Санкт-Петербург: Композитор.
3. Петров, В. (2020). «Современные подходы к обучению игре на фортепиано». Екатеринбург: Урал.
4. Сидорова, Н. (2017). «Эмоциональная выразительность в игре на фортепиано». Казань: Казанская государственная консерватория.
5. Тихомирова, Е. (2019). «Технологии в обучении музыке: от традиций к инновациям». Новосибирск: Сибирское университетское издательство.

Тенизбаева Гульнар Нуркельдиевна
преподаватель Республиканской средней
специализированной музыкальной школы-интернат
для одаренных детей имени К. Байсеитовой

Динамика и артикуляция как основы выразительности игры на скрипке

Игра на скрипке представляет собой не только технически точное исполнение нотного текста, но и искусство передачи эмоций, настроений и художественного замысла композитора. Она сочетает в себе владение техническими приемами и глубокое понимание музыкальной выразительности. Одним из ключевых аспектов, определяющих выразительность скрипичного исполнения, являются динамика и артикуляция. Эти элементы тесно взаимосвязаны и играют решающую роль в формировании индивидуального

звучания музыканта. Именно благодаря им исполнитель может не только точно воспроизводить текст произведения, но и придавать музыке оригинальность, живость и эмоциональную насыщенность.

Работа над выразительностью звучания в классе скрипки имеет первостепенное значение в профессиональном становлении исполнителя. Формирование красивого, певучего и осмысленного звука является основополагающим качеством, которое позволяет скрипачу максимально полно выразить себя через музыку. Это качество способствует передаче эмоциональной и художественной глубины произведения, делая его исполнение более ярким и запоминающимся для слушателей. Выразительный звук характеризуется разнообразной динамической палитрой, тонкостью фразировки и акцентировки, а также индивидуальным взглядом на исполняемое произведение. Он выступает важным средством передачи стиля эпохи, характера и содержания музыкального произведения, что подчеркивает значимость работы над выразительностью для развития профессионального мастерства исполнителя.

Динамическая работа на скрипке требует не только технического мастерства, но и глубокого понимания структуры произведения. Разнообразие динамических оттенков позволяет исполнителю акцентировать внимание на ключевых моментах музыкальной формы, подчеркивая кульминации, создавая напряжение или разрешение и обеспечивая логическое развитие музыкального материала. Таким образом, динамика становится не просто элементом исполнения, а частью художественной интерпретации, способной раскрыть уникальные особенности произведения.

Артикуляция, в свою очередь, тесно связана с динамикой и является важным средством музыкальной выразительности. Она охватывает разнообразные способы извлечения звука, такие как легато, стаккато, деташе и маркато, каждый из которых придает фразировке определенный характер. Артикуляция помогает разделять или, напротив, связывать музыкальные элементы, создавая осмысленное звуковое повествование. В работе скрипача над артикуляцией учитывается не только стиль исполняемого произведения, но и его исторические и жанровые особенности, что делает интерпретацию более глубокой и аутентичной. Совместная работа над динамикой и артикуляцией позволяет исполнителю создать насыщенную звуковую палитру, которая отражает как индивидуальное видение произведения, так и его художественную и историческую ценность. Эти элементы являются ключевыми в формировании выразительного и убедительного исполнения, которое способно тронуть слушателей, раскрыть музыкальные образы и сделать исполнение незабываемым.

Динамическая выразительность на скрипке во многом определяется техникой управления смычком. Смычок является основным инструментом, через который исполнитель регулирует интенсивность звука, его тембр и характер. Для получения желаемой динамики скрипач должен учитывать несколько факторов:

- Давление на смычок: Увеличенное давление на смычок приводит к более громкому и насыщенному звучанию, так как возрастает трение между смычковыми

волосами и струной. Это важно при исполнении форте и требует от музыканта точности в контроле давления, чтобы избежать искажений звука.
- Скорость движения смычка: Медленное движение создает мягкий и деликатный звук, в то время как более быстрое движение усиливает громкость. Этот параметр особенно важен для создания динамических контрастов в рамках одной фразы.
- Положение смычка: Игра ближе к грифу придает звуку мягкость и теплую окраску. Напротив, положение ближе к подставке (техника *sul ponticello*) создает яркий, металлический оттенок звука. Использование *sul ponticello* требует от исполнителя высокой степени точности и контроля, поскольку эта техника подчеркивает выразительную напряженность произведения и активно применяется как в классической, так и современной музыке.

Динамика исполнения также во многом зависит от работы левой руки. Взаимодействие пальцев со струнами позволяет скрипачу варьировать звуковые характеристики, такие как громкость, тембр и выразительность, в сочетании с движением смычка. Основными аспектами работы левой руки являются:
- Давление пальцев на струну: Сильное нажатие усиливает звуковые колебания, что создает объемный и насыщенный звук. Это особенно важно при исполнении громких фрагментов, где необходимо достичь насыщенности звучания. Легкое прикосновение, напротив, обеспечивает деликатность звучания, подходящую для исполнения в пиано.
- Вибрато: Техника вибрато, являясь одним из важнейших средств музыкальной выразительности, вносит вклад в создание певучего, красочного и выразительного звука. Она основана на автоматизированных колебательных движениях частей левой руки, которые передаются пальцам. Вибрато имеет несколько разновидностей: кистевое, локтевое, пальцевое и смешанное, каждая из которых применяется в зависимости от характера музыкального фрагмента.
- Интонационные нюансы: Легкое изменение нажима пальцев и вибрации позволяет скрипачу передать эмоциональные оттенки и стилистические особенности произведения, делая исполнение более глубоко индивидуальным.

Гармоничное взаимодействие правой и левой руки формирует богатую звуковую палитру скрипача, обеспечивая динамическую гибкость и выразительность. Для достижения выразительности динамики на скрипке важно умение варьировать громкость звучания от *pianissimo* до *fortissimo*, создавая как плавные переходы, так и яркие контрасты. Это требует не только технического мастерства, но и глубокого понимания музыкального контекста.

- Pianissimo: данный нюанс ассоциируется с атмосферой воздушности и таинственности. Звук должен быть максимально прозрачным, что достигается игрой на грифе с использованием небольшого количества смычка. Также часто применяется игра с сурдиной, которая обеспечивает специфический тембр и требует особой деликатности в ведении смычка.

- Piano: этот нюанс передает спокойное, плавное течение музыки. Как и pianissimo, он часто используется для выражения индивидуальных состояний и настроений. Исполнение в piano требует тонкости звукоизвлечения и точности фразировки.

- Mezzo forte: в данном нюансе смычок движется ближе к подставке, что позволяет добиться более насыщенного и объемного звучания. Этот уровень динамики часто используется для передачи естественного баланса между мягкостью и энергией.

- Forte: ассоциируется с внутренней энергией, напряженностью и мужеством. При исполнении forte важно учитывать запас звучности инструмента, избегать форсирования звука и находить оптимальную точку ведения смычка, чтобы звук оставался насыщенным, благородным и певучим.

- Fortissimo: Этот динамический уровень используется реже и требует максимальной концентрации сил. Он передает предельное напряжение, интенсивные акценты и выразительное вибрато. Для успешного исполнения fortissimo необходимо сочетание точности и контролируемой энергии, чтобы избежать перегрузки звука.

Акценты и специальные динамические обозначения:

- Sforzando (sfz): обозначает яркое, выделенное исполнение звука, часто подчеркивающее ключевые моменты музыкальной фразы.

- Акценты: используются для выделения начала звука. Мягкий акцент достигается усилением нажима смычка в начале звука с последующим ослаблением. Острые акценты требуют резкой атаки, которая может включать бросок смычка на струну или резкий укол.

- Crescendo: постепенное увеличение громкости, которое требует чуткости и плавности. Этот эффект достигается увеличением нажима смычка и расширением размаха движения. Резкое или искусственное crescendo может нарушить целостность звучания.

- Decrescendo: постепенное уменьшение громкости, сопровождаемое ослаблением нажима и замедлением движения смычка. Важно сохранять качество звука при снижении громкости.

Динамические изменения должны соответствовать стилю и характеру произведения. Резкие контрасты используют для создания драматического эффекта, в то время как плавные переходы обеспечивают единство музыкальной линии. Управление динамикой — это не только технический аспект, но и средство художественного выражения, которое помогает скрипачу раскрыть эмоциональное богатство произведения.

Артикуляция на скрипке — это способ исполнения последовательности звуков, определяющий их чёткость, выразительность и характер. Она служит важным элементом музыкальной интерпретации, помогая акцентировать внимание на отдельных звуках и фразах, а также формировать общее звучание произведения. В отличие от динамики, регулирующей громкость, артикуляция связана с «произношением» каждого звука и напрямую зависит от использования смычка и техники левой руки.

Термин «штрихи» (нем. *Strich* - черта, линия) обозначает способы извлечения звука на скрипке, которые определяют характер артикуляции. Штрихи классифицируются в зависимости от их художественной цели, характера звучания и применяемой техники:

Протяжные, певучие, плавные штрихи - эти штрихи передают выразительность, эмоциональную насыщенность и пластичность фразировки. К ним относятся:

- Деташе (détaché): каждый звук извлекается отдельным движением смычка, обеспечивая чёткость и плавность.
- Легато (legato): несколько звуков связаны одним движением смычка, создавая ощущение непрерывности.
- Выдержанный звук (son filé): предельно плавный штрих с постоянной динамикой.
- Портато: лёгкие акценты в рамках одного движения смычка, обеспечивающие выразительность.

Отрывистые, ударные, маркированные штрихи - эти техники используются для передачи энергичности, драматизма и ритмической чёткости:

- Мартле (martele): резкие, ударные акценты с выделением начала каждого звука.
- Стаккато (staccato): последовательность коротких, четко разделённых звуков.
- Пунктирные штрихи: подчёркивают ритмическую структуру.
- Виотти-штрих: характерный стиль исполнения с акцентами на сильных долях.

Острые, блестящие, полетные штрихи - эти техники создают ощущение лёгкости, виртуозности и изящества:

- Спиккато (spiccato): короткие звуки, извлекаемые отскоком смычка от струны.
- Сотийе (sautillé): быстрый, пружинистый штрих с использованием естественного отскока смычка.
- Рикошет (ricochet): серия звуков, извлекаемых при одном движении смычка, отскакивающего от струны.
- Летучее стаккато (staccato volante): быстрые отрывистые звуки, выполненные одним движением смычка.
- Тремоло (tremolo): быстрое повторение одного звука, создающее эффект вибрации.

Смешанные штрихи - эти штрихи объединяют качества из нескольких групп для создания сложных художественных эффектов. Например, сочетание плавного легато с яркими акцентами или комбинирование спиккато с элементами рикошета.

Выбор штрихов и их применение зависят от стиля произведения, замысла композитора и интерпретационных решений исполнителя. Артикуляция позволяет скрипачу подчеркнуть структурные и эмоциональные аспекты музыки, оживляя её драматизм, лиризм или виртуозность. Комбинирование различных типов штрихов помогает создавать сложные звуковые образы, формируя уникальный характер исполнения. Для достижения точной и выразительной артикуляции скрипачу необходимо развивать следующие ключевые навыки:

Управление смычком требует контроля скорости, давления и направления движения:

- Для staccato: необходимо быстрое и четкое отделение смычка от струны.
- Для legato: плавное и непрерывное движение смычка создаёт связанное звучание.

Эффективная техника смычка также включает равномерное распределение усилий, контроль мышечного напряжения и использование различных приёмов, таких как sul ponticello (у подставки) или spiccato (отскок).

Работа левой руки имеет первостепенное значение для точности интонирования и артикуляции. Основные аспекты:

- Правильная постановка пальцев: пальцы должны быть естественно согнуты, без напряжения.
- Гибкость и быстрота движений: пальцы должны легко перемещаться по грифу, быстро переходя от одной ноты к другой, что важно как для медленных фраз, так и для быстрых пассажей.
- Точность отрыва пальцев от струны: например, в staccato важен чёткий и короткий отрыв для ясности звучания.

Для ясной артикуляции важно умение разделять ноты, не теряя общего музыкального течения, особенно в сложных или контрастных пассажах.

Артикуляция на скрипке не ограничивается технической стороной, она также является важным инструментом эмоционального выражения.

- Легато: передаёт нежность, плавность, лиризм.
- Staccato: создаёт резкие, игривые акценты.

Через вариации артикуляции исполнитель может выражать радость, грусть, напряжение или динамичное движение, придавая музыке глубокую эмоциональную окраску.

Динамика и артикуляция - два неразрывно связанных аспекта исполнительской техники, которые вместе создают основу выразительного исполнения. Их взаимодействие позволяет:

- Создавать контрасты (например, сочетание crescendo с marcato для драматизма).
- Разнообразить текстуры (медленное decrescendo с legato создаёт мягкость).
- Усиливать эмоциональное содержание музыки.

Усиление выразительности через динамику и артикуляцию

- Контрасты: резкие переходы от forte к piano подчёркивают драматизм или неожиданные изменения настроения.
- Темп и ритм: точная артикуляция в сочетании с динамическими изменениями позволяет варьировать темп и ритм, создавая живое, многогранное исполнение.
- Техника смычка: правильное распределение смычка, контроль давления и использование различных штрихов (например, detache, spiccato, staccato) в сочетании с динамическими вариациями раскрывают богатую звуковую палитру произведения.

Таким образом, сочетание динамики и артикуляции является неотъемлемой частью выразительного музыкального исполнения, способного передавать тончайшие нюансы и эмоции произведения.

Артикуляция на скрипке - это не просто техника звукоизвлечения, а важнейший компонент, который формирует индивидуальный стиль исполнителя и раскрывает эмоциональное содержание музыки. Она включает множество аспектов: от работы смычка до координации левой руки, от тончайших штрихов до ярких контрастов динамики. Взаимосвязь всех элементов артикуляции требует от исполнителя не только технической подготовленности, но и глубокого понимания музыкального материала, а также способности к эмоциональному самовыражению.

Важно отметить, что современная школа скрипичного исполнительства всё больше внимания уделяет гибкости подходов к артикуляции. Сегодня скрипачи стремятся не просто следовать традициям, но и открывать новые возможности звучания инструмента. Это проявляется как в интерпретации классических произведений, так и в работе с современной музыкой, где артикуляция становится средством для передачи экспериментальных идей композитора. Например, использование нестандартных штрихов, таких как col legno (игра тыльной стороной смычка), или экстравагантные приёмы, как скольжение смычка по нескольким струнам одновременно, позволяет создавать уникальные звуковые эффекты.

Особое значение артикуляция приобретает в педагогике. Для начинающих музыкантов обучение артикуляции становится первым шагом к пониманию выразительности в музыке. Умение осознанно использовать различные штрихи и динамические оттенки формирует основы исполнительской культуры. Более того, именно через работу над артикуляцией развиваются такие важные навыки, как звуковая интонация, ритмическая точность и взаимодействие с инструментом.

В ансамблевом и оркестровом музицировании артикуляция становится связующим звеном между музыкантами. Она помогает добиваться единого звукового образа и создавать ощущение гармонии. Благодаря тонкой настройке артикуляционных элементов, исполнители могут добиваться потрясающего звучания, передающего самые сложные эмоции и тончайшие оттенки музыкальной мысли.

Сегодня развитие технологий, в том числе биометрических инструментов, открывает новые перспективы для изучения артикуляции. Современные методики анализа движений скрипача, работы смычка и взаимодействия левой руки позволяют находить оптимальные решения для достижения выразительности и точности. Эти инновации помогают музыкантам как в обучении, так и в совершенствовании профессионального мастерства. Таким образом, артикуляция - это не только техническая сторона исполнительства, но и глубокая философия, которая позволяет скрипачу преобразовывать музыкальный текст в живое произведение искусства. Она становится тем инструментом, через который звучат эмоции, мечты и идеи композитора, передаваемые слушателю через поколения. Это тонкая, но мощная связь между музыкантом и аудиторией, которая делает каждое исполнение уникальным и незабываемым.

Список использованной литературы:

1. Галин П. Искусство смычкового штриха. - М.: Музыка, 1986. - 176 с.
2. Йоахим И. Школа игры на скрипке. - СПб.: Лань, 2004. - 256 с.
3. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Техника и интерпретация. - М.: Музыка, 1976. - 320 с.
4. Айерман Э. Методика и педагогика скрипичной игры. - Л.: Музыка, 1972. - 208 с.
5. Шрадик Г. Этюды для развития техники. Часть I. - М.: Музыка, 1984. - 48 с.
6. Дэвидсон Дж. Музыкальная интерпретация: Теория и практика. - Лондон: Oxford University Press, 2011. - 312 с.

Гимарат Ерназар Габитович
Преподаватель Республиканской казахской
специализированной музыкальной школы-интернат
для одаренных детей имени Ахмета Жубанова

Специфика работы пианиста в классе камерного ансамбля

Камерный ансамбль как предмет преподавания представляет собой важную составляющую музыкального образования, ориентированную на развитие у студентов навыков совместного исполнения и творческого взаимодействия в группе. Этот предмет является не только основой для формирования исполнительских навыков, но и способствует глубокому пониманию музыкального произведения, улучшению слуховой и эмоциональной выразительности. Камерный ансамбль обучает студентов не только техническим аспектам исполнения, но и умению слушать друг друга, взаимодействовать с партнерами, адаптировать свое исполнение под особенности других инструментов.

Важность изучения камерного ансамбля заключается в том, что он дает возможность будущим музыкантам развить коллективное мышление, что особенно важно для работы в профессиональных музыкальных коллективов и оркестрах. Кроме того, на занятиях камерным ансамблем студенты получают уникальную возможность экспериментировать с тембровыми оттенками, динамическими переходами и интерпретацией музыкального произведения, что невозможно достичь в рамках сольного исполнения.

Работа преподавателя с учащимся в классе камерного ансамбля обладает своей уникальностью и требует особого подхода. На каждом уроке педагог ставит перед учеником конкретные задачи, направленные на развитие профессиональных навыков. Одной из важнейших задач является интеграция различных инструментов, каждый из которых имеет свои особенности звукоизвлечения,

динамические возможности, регистровую специфику, тембровую окраску и технику исполнения. Также педагог помогает учащемуся научиться синхронизировать звучание всех инструментов ансамбля, принимая во внимание их тембровые особенности и динамические характеристики. Эти навыки способствуют формированию у пианиста важнейших качеств, необходимых для успешного ансамблевого исполнения, соответствующих квалификационным стандартам профессионального образования.

В процессе работы над произведением преподаватель акцентирует внимание на слуховом самоконтроле ученика, помогая ему не только слышать свое исполнение, но и воспринимать звуки всех инструментов ансамбля, создавая целостный музыкальный образ. Учащийся учится не только синхронно исполнять партии, но и поддерживать штриховую согласованность при совместном исполнении камерной сонаты. Важной целью является научить ученика воплощать творческий замысел композитора через ансамблевое исполнение.

Структура работы над камерной сонатой включает несколько ключевых аспектов:

– Анализ фортепианной фактуры с учетом особенностей диапазона и тембровых характеристик других инструментов;

– Особенности взаимодействия фортепиано с другими инструментами, например, струнными или духовыми;

– Согласование штрихов партии фортепиано с партиями других инструментов, что требует высокой степени точности и внимания.

Фортепиано в камерном ансамбле часто выполняет роль основного инструмента, и эта роль требует от пианиста особой ответственности за целостность звучания всего ансамбля. Партия фортепиано выполняет несколько функций: ансамблевую, опорную, ритмо-гармоническую и аккомпанементную. Важнейшей задачей пианиста является обеспечение гармоничного и сбалансированного звучания ансамбля, используя богатые тембровые возможности фортепиано. Задача педагога в этом контексте – развить у ученика способность чувствовать это единство звучания и использовать ритм как основу для организации музыкальной фразы.

Роль фортепиано в ансамбле особенно ярко проявляется в его способности имитировать звучание других инструментов, что позволяет расширить тембровую палитру и приблизить фортепиано к звучности оркестровых инструментов. В этом контексте пианисту необходимо внимательно работать с динамическими оттенками и с тембровыми соотношениями, особенно в партитурах с духовыми или струнными инструментами.

В процессе работы с учеником преподаватель обращает внимание на нюансы звукоизвлечения и штриховой технике, которые имеют важное значение для успешного ансамблевого исполнения. Ученику предстоит научиться не только следить за единством темпа и ритма, но и добиться единства динамики и

артикуляции во всех партиях. Это достигается через развитие способности воспринимать общее звучание ансамбля и соизмерять свою роль в нем. Особое внимание в работе с пианистом уделяется имитации тембров других инструментов и выразительности штрихов. Важно, чтобы пианист, работая над партией, учитывал как технические особенности, так и музыкальное содержание произведения. Преподаватель помогает ученику понимать, как штрихи и динамика влияют на музыкальное восприятие, обучая его тонкости исполнения и поиску наиболее выразительного звучания.

Подготовка к конкурсам в классе камерного ансамбля имеет особое значение, так как на сцене исполнители сталкиваются с дополнительными стрессовыми факторами, которые требуют высокой степени взаимопонимания и профессионализма. В этом контексте роль сцены становится неотъемлемой частью подготовки учащихся. Исполнение на сцене предъявляет особые требования к уверенности, концентрации и синхронности всех участников ансамбля. Это не только проверка технической стороны исполнения, но и возможность раскрыть творческое взаимодействие музыкантов, передать эмоциональное содержание произведения в условиях публичного выступления. Подготовка к конкурсу требует тщательной проработки каждого элемента ансамблевого исполнения — от точности интонирования до согласованности динамики и артикуляции. Роль педагога заключается не только в подготовке музыкальных партий, но и в психологической подготовке учащихся к выступлениям, что особенно важно на конкурсных площадках, где необходимы максимальная концентрация и способность реагировать на взаимодействие с партнерами в условиях публичности и повышенного внимания.

Одним из ключевых аспектов подготовки учащихся в классе камерного ансамбля является развитие их способности к взаимной импровизации в рамках строго обозначенного произведения. Во время ансамблевого исполнения каждый участник должен быть готов к незапланированным изменениям в интерпретации музыки, будь то нюансировка темпа, динамики или тональности, которые могут быть вызваны взаимодействием с другими инструментами. Такой элемент импровизации требует от музыканта высокого уровня технической и слуховой гибкости, а также способности мгновенно подстраиваться под изменения, сохраняя при этом общую гармонию и структуру произведения. Это качество особенно важно на сцене, где не всегда можно точно предсказать действия других музыкантов. Таким образом, подготовка к ансамблевым выступлениям также включает в себя работу над гибкостью и импровизационным подходом, что способствует созданию живого и выразительного исполнения.

Особое внимание в классе камерного ансамбля стоит уделить развитию навыков взаимного слушания и восприятия музыкального пространства. Каждый участник ансамбля должен быть способен не только четко исполнять свою партию, но и осознавать, как его звучание вписывается в общий контекст произведения.

Важно научить учащихся «слышать» друг друга, воспринимать изменения в темпе, динамике и артикуляции, а также вовремя корректировать своё исполнение, чтобы сохранить музыкальную цельность. Такое внимание к деталям помогает не только улучшить ансамблевое исполнение, но и способствует развитию общей музыкальной чувствительности, что является важным шагом на пути к становлению настоящего музыканта. Безусловно, в работе с учащимися в классе камерного ансамбля важным аспектом является развитие их способности к эмоциональному взаимодействию. Камерная музыка требует от исполнителей не только точности и профессионализма, но и умения передавать эмоции, «общаться» через музыку. В отличие от сольных выступлений, где музыкант в первую очередь работает с собой и своим инструментом, в ансамбле важно чувствовать партнера, реагировать на его эмоции и создавать совместное музыкальное высказывание. Такое взаимодействие помогает учащимся не только улучшить исполнительские навыки, но и развить чувство коллективизма, умение работать в команде, что является неотъемлемой частью музыкального образования и искусства в целом.

Таким образом, работа над камерной сонатой в классе ансамбля включает в себя множество аспектов, от технических до художественных. Преподаватель играет ключевую роль в том, чтобы учащийся не только овладел навыками исполнительства, но и научился чувствовать и понимать ансамблевое звучание, развивая в себе способность к творческому поиску и гармоничному взаимодействию с другими музыкантами.

Список использованной литературы:

1. Герштейн, М. А. Музыкальная педагогика: Теория и практика. - М.: Музыка, 2003.
2. Тихомиров И. А. Камерное исполнение: от анализа к практике. - М.: Советский композитор, 2005.
3. Кульяева И. М. Камерная музыка как фактор формирования исполнительского мастерства. - М.: Гнесин, 2008.
4. Шмуклер И. Л. Камерный ансамбль: Педагогический аспект. - М.: Музгиз, 2010.
5. Беляев В. Н. Основы ансамблевого исполнительства. - М.: Просвещение, 2012.
6. Лившиц Л. А. Камерная музыка в музыкальной педагогике. - СПб.: Комфорт, 2007.
7. Азов С. В. Секреты ансамблевого исполнительства. - М.: Искусство, 2011.

Содержание:

I. Вклад основоположников музыкального искусства в педагогику и исполнительство Казахстана

Избасарова Г.К.	Научно-исследовательская деятельность А. Жубанова	**6**
Адилова Г.К.	Вклад Фатимы Балгаевой в развитие казахской музыкальной педагогики и исполнительства	**10**
Конысбаева А.К.	Композиторы Казахстана в свете фортепианного творчества	**13**
Камалиева З.Е., Сагимбаев Н.Е.	Балым Сералиевна Кожамкулова. Жизнь, посвященная казахской скрипке	**16**

II. Проблемы исполнительского творчества на современном этапе

Нуртай А.Е.	Исполнительские особенности концертов для кобыза с симфоническим оркестром	**21**
Ахаева А.Б., Жарменова Л.Б.	Современное хоровое дирижирование: актуальные тренды и вызовы в искусствоведческой практике	**27**
Тенизбаева Г.Н.	Современные подходы к развитию исполнительского мастерства: проблемы и перспективы	**34**
Джаппарова М.С.	Концертмейстер как педагог и исполнитель: особенности профессионального мастерства	**37**
Жүсіп Н.А., Махмуд Д.Е.	Влияние европейских композиторов на развитие современной виолончельной музыки	**40**
Сулейменова С.К., Дымочкина Е.И.	Актуальные задачи в развитии исполнительской техники	**45**
Малимбаева К.А.	Людвиг Август Лебрен: мост между классикой и романтизмом	**49**
Елубаева М. А., Бегимбетова Д.Ж.	Значение творческой индивидуальности в профессиональной деятельности музыканта-исполнителя	**54**
Сагимбаева А.Ж.	Специфика оркестровой работы гобоиста в оперном театре	**56**

III. Актуальные вопросы профессионально-педагогической подготовки исполнителей

Барановская Т.О.	Развитие воли в мире музыки	**61**

Забиякина Л.П., Сапарбаева Ф.К.	Психологические аспекты подготовки музыкантов-исполнителей: стрессоустойчивость и сценическое волнение	**67**
Курманаева Е.К., Захарова М.В., Кармысов Р.А.	Основные закономерности технологической и личностно-профессиональной системы подготовки (скрипача, альтиста) к исполнительской деятельности в музыкальной школе	**69**
Люберцева Э.В.	Воспитание и образование музыканта-исполнителя – современные вызовы в работе педагога	**73**
Кравцева М.Г., Андреева Н.В., Ким М.Ю.	Роль дополнительного музыкального образования в развитии творческих способностей и личностных качеств учащихся	**78**
Самалдыкова Д.М.	Современные подходы в профессионально-педагогической подготовке исполнителей	**85**
Адилова А.Б.	Педагогика в специализированных музыкальных школах для одаренных детей: современные подходы и вызовы	**90**
Өтеміс Б.А.	Молодые педагоги: вызовы, возможности и роль инноваций в современном образовательном процессе	**93**
Ойнарбаева Г.А.	Обязательное фортепиано в музыкальном образовании: важность и методические особенности	**96**
Шайкемелова Э.К.	Музыкальное образование в Казахстане. Основные вопросы обучения игре на фортепиано. Традиционный подход и инновации	**99**
Егимбаева К.Б.	Обязательное фортепиано: ключ к музыкальному образованию в специализированных школах	**104**
Тенизбаева Г.Н.	Динамика и артикуляция как основы выразительности игры на скрипке	**107**
Гимарат Е.Г.	Специфика работы пианиста в классе камерного ансамбля	**114**

ISBN 978-601-08-4761-3