

**Движения языка.** Благодаря дифференцированным точным движениям различных частей языка человек правильно произносит звуки. Так, для произношения звуков «С», «З», «Ц» необходимо, чтобы кончик языка опускался вниз и находился за нижними зубами, а боковые края языка касались верхних коренных зубов. Эти движения можно выработать, проводя работу по уточнению и закреплению звуков «И», «Э».

Знакомство со звуками происходит поэтапно:

1 этап – подготовка артикуляционного аппарата, способствующая правильному произношению звука. *Цель. Тренировка движений органов артикуляционного аппарата.*

2 этап – уточнение произношение звука. *Цель. Тренировка органов артикуляционного аппарата. Уточнение произношения звука у детей. Вызывание звука (у кого его нет).*

3 этап – закрепление произношение звука. *Цель. Уточнение произношение звука в словах. Улучшение словопроизношения у ребёнка. Увеличение активного словаря ребёнка.*

Развивая правильную речь ребёнка, необходимо готовить не только его артикуляционный, но и голосовой и дыхательный аппараты. Ясная дикция и чёткое произношение могут быть сформированы только при пра-

вильном речевом дыхании. Этому способствуют игры на развитие речевого дыхания, а также игры, помогающие вырабатывать силу и высоту голоса.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Стародубова Н.А. Теория и методика развития речи дошкольников. М., 2007.
2. Алексеева М.М., Яшина В.И. Методика развития речи и обучения родному языку дошкольников. М., 2000.
3. Алексеева М.М., Яшина В.И. Речевое развитие дошкольников. М., 2000.

#### Түйіндеме

*Баланың мектепке дейінгі жасында ең маңызды кезеңдердің бірі – ана тілін меңгеру, яғни тілдің грамматикалық құрылымын меңгеру басталады. Бұл жеткілікті сөйлеулерінің қалыптасуы, тілдік құралдарды қолдана білу қабілеттілігі олардың тек қана байланыстырып сөйлеулерінің негізгі талабы емес, сонымен қатар жалпы тілді меңгеруі болып табылады.*

#### Conclusion

*In the infant pre-school period of the persons life one of the most important stages of mastering the native language and the grammatical structure of the language begins. Forming of arbitrary speech and the ability of choosing the language means are the main conditions for not only the development of connected speech, but also mastering the language.*

**Белозёр Л.П.**, кандидат педагогических наук  
Костанайский государственный педагогический институт

### ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА А. ЖУБАНОВА В ПРОГРАММЕ ОБУЧЕНИЯ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ

Для Казахстана, как и для других стран постсоветского пространства, сохранение самобытной национальной культуры является важнейшим условием полноценного государственного суверенитета. В связи с этим становится особенно актуальным изучение тех явлений профессионального искусства страны, которые сформировались в со-

ветский период. К таким явлениям относится и казахская фортепианная музыка, история которой началась в 20-е годы XX столетия.

Так как история казахского фортепианного искусства началась сравнительно недавно (как и история фортепианного искусства других республик бывшего СССР), ее содержание

как учебной дисциплины и методика ее преподавания находятся в стадии становления. В то же время требования, предъявляемые Государственным общеобязательным стандартом образования республики Казахстан к знаниям выпускников, содержат следующие дидактические единицы: «особенности формирования профессиональной фортепианной школы Казахстана; история фортепианного искусства, основные этапы развития; вопросы репертуара и представление о ведущих формах и жанрах фортепианного искусства Казахстана; владение необходимыми навыками анализа различных исполнительских редакций, формирование художественно-эстетического вкуса и собственной позиции в интерпретации произведений казахстанских композиторов».

Для передачи и восприятия образности, казахских фортепианных произведений необходимо знание истории народа, его литературы, музыкальной культуры и искусства. Приобщение к казахской фортепианной музыке раскрывает особенности казахских инструментальных жанров, существующих в народном творчестве.

Одним из основных признаков народного искусства – изобразительного, музыкального и других – является строгое следование его творцов нормам традиционного стиля, идущего от отцов и дедов. Казахская народная музыка, так же как и любая другая традиция народов Востока, изначально основывалась на канонах, сложившихся на протяжении длительного времени. Музыкальное мышление казахских музыкантов развивалось в русле традиций сольного исполнительства. Традиционная система обучения основывалась исключительно на устных формах, когда музыкальные традиции устно передавались от поколения к поколению, от учителя к ученику. Своеобразием такого обучения было соединение в одном лице функций композитора и исполнителя. Традиционное

исполнительство имеет специфическую черту – исполнение музыки по памяти (в отличие от зафиксированных текстов – рукописных или печатных). Поэтому естественны некоторые изменения слышанного произведения. В то же время исполнительские импровизации придерживаются рамок традиции. В музыке традиционных музыкантов устной традиции их образное мышление раскрывается не в качестве развития или процесса, а как состояние. «Домбровая музыка в основном передает длительные состояния, причем даже самые динамичные образы, например образ скачки, изображаются как состояние, а не как процесс» [1,183]. Такое музыкальное мышление напоминает нам музыкальный стиль композиторов импрессионистов. Например, К. Дебюсси своеобразно отражал музыкой образы статики, состояний («Затонувший собор»).

До Октябрьской революции казахская музыкальная культура развивалась в русле устной традиции. Традиционно казахские народные песни исполнялись под аккомпанемент домбры. В музыкальном творчестве казахского народа издавна бытует кюй. За время своего существования домбровое искусство выработало свою семантику. «Так образы, связанные с действиями человеческих масс, которые в европейской музыке чаще всего воплощаются в виде маршей, шествий, в домбровом искусстве в большинстве случаев имеют ритм скачки. Ритм скачки занимает столь большое место в кюях, что при первом знакомстве кажется, что скачка – основной доминирующий образ всего домбрового искусства. Однако это не так» [2, 40]. Ритм скачки имеет свои истоки в кочевом укладе жизни казахского народа. Поэтому привычность этого ритма позволяет использовать его для выражения различных эмоциональных состояний: радости или печали, гнева или веселья. Если передача таких образов в ритме скачки непривычна для евро-

пейцев, то для слуха казахов это звучит очень естественно.

Профессиональное композиторское творчество Казахстана получило интенсивное развитие во второй половине 30-х годов XX века. Путь становления национальной фортепианной музыки был противоречивым. Для казахских композиторов творческий процесс был вдвойне сложен, так как они ориентировались одновременно на два вида творчества – на национальный фольклор и европейское музыкальное искусство. Композиторам приходилось соединять две различных художественных системы. Это различие остроумно сформулировал М. Капустин: «Живем один раз, поэтому надо спешить и жить, и чувствовать», – скажет человек западной цивилизации, а человек восточной культуры скажет как раз наоборот: «Зачем торопиться, куда спешить – ведь живем один раз» [3, 177]. Творчество музыкантов устной традиции сыграло исключительно важную роль в процессе становления казахского профессионального письменного композиторского творчества.

В зарождении профессионального казахского музыкального искусства письменной традиции и становлении фортепианной музыки большая роль принадлежит композиторам А.В. Затаевичу и А.К. Жубанову.

Ахмет Куанович Жубанов – первый профессиональный казахский композитор – стоял у истоков казахского фортепианного искусства. Особая заслуга А. Жубанова состоит в том, что он уделил большое внимание обработке кюя, традиционного жанра казахской музыки.

Жанр многоголосной обработки традиционных фольклорных мелодий стал важной вехой на пути становления казахской композиторской школы. Казахские композиторы привнесли в свое фортепианное творчество традиции инструментальной народной музыки. Так как кюй в музыкальном

творчестве казахского народа существует очень давно, казахские композиторы часто используют элементы этого традиционного народного жанра в своих фортепианных произведениях. Обращение к жанру обработки делало доступными для слушателей знакомые интонации, с которыми связаны внетекстовые ассоциации. Разработка тембровой стороны казахской фортепианной музыки основывалась на достижениях всей мировой музыкальной культуры, в том числе – русской. К примеру, русская фортепианная музыка имела свой самобытный опыт воспроизведения национальных инструментальных наигрышей (свирель, гусли, балалайка, гармонь и т.п.). Казахские композиторы стали воспроизводить в фортепианной музыке звучание кобыза, домбры, сыбызгы, что было в то время новаторским достижением.

Постепенно рост профессионализма и творческое усвоение современных выразительных средств повлияли на обогащение и усложнение музыкального языка. Ориентация на европейскую систему композиторского творчества сказалась на традиционных нормах музыкального мышления казахов. В опоре на танцевальную жанровую основу стали претворяться черты, противоположные песням. По этому пути шёл Ахмет Жубанов. На основе цитатного использования казахских кюев А. Жубанов написал «Восемь казахских танцев» для фортепиано, на темы таджикских напевов – «Таджикские танцы» для фортепиано. В этих произведениях композитор сохраняет тесную связь с народно-песенными истоками музыкального языка, использует мелодические интонации, выработанные народом в течение длительного времени.

В цикле «Восемь казахских танцев» композитор решил сложную задачу – претворение домбрового материала на фортепиано. В домбровой музыке ее художественные закономерности и принципы развития складывались на

протяжении нескольких веков. Звучание произведений для домбры поражаало европейских музыкантов своим совершенством, особенностями тембра и фактуры. Претворение домбрового звучания на европейском инструменте фортепиано не сводилось лишь к переносу репетиционного приема игры. «Это задача труднейшая, если учесть, что основной прием игры на домбре – репетиционное изложение – на фортепиано не является естественным и удобно исполнимым, и механический его перенос не сулит ничего хорошего. Никакой виртуоз-пианист не добьется той скорости и непрерывности репетиционного потока, который естествен на домбре для многих хороших исполнителей, и самое главное, – длительное репетиционное изложение на фортепиано звучит грубо, резко и весьма приближенно может передать звучание домбровой фактуры, наполненной воздухом, неуловимыми динамическими нюансами» [4, 24].

Казахские танцы – это не столько танцы в собственном смысле слова, сколько жанровые музыкальные картины. Они основаны на популярных домбровых кюях Курмангазы («Кызыл кайын», «Саранжап»), Абула («Аксак кулан»), Даулеткерей («Жайлау»), Узак («Кыз Акжелен», который А. Жубанов назвал «Акбала кыз») [5, 36].

Для воплощения в фортепианных пьесах контрастных образов применяются разнообразные фактурные и гармонические приёмы. Претворению домбровой музыки в специфическом фортепианном звучании способствовали поиски не только в области фактуры, но и применение других особенностей домбровых пьес: динамики, артикуляции, принципа повторности в тематическом развитии. В «Казахских танцах» для фортепиано А. Жубанов применяет очень простые гармонии. «Преобладающим в быстрых скерцозных, напористых танцах является штрих *martellato*, по которому в даль-

нейшем фортепианном творчестве композиторов Казахстана станет «узнаваем» казахский кюй» [5, 36]. В кульминациях танцев используется самый высокий регистр, подобно строеанию кульминаций в домбровых кюях.

Национальные музыкальные культуры Средней Азии и Казахстана обогащали друг друга звучанием тембров своих национальных инструментов. Колорит музыки расширялся за счёт тембров и ритмов соседствующих народов. В период 1944–1949 г. А. Жубановым были созданы «Гаджикские танцы» для фортепиано, передающие колорит традиционной восточной культуры. «Понятие «традиция» можно определить как совокупность ценностей прошлого плюс наша интерпретация этих ценностей. Традиция не может быть неизменной или застывшей. Ценности былых времён воспринимаются только сквозь фильтр нашего современного сознания. Понятие «традиция» настолько же динамично, насколько субъективно» [6, 156]. Музыковед Д. Житомирский, изучавший этот вопрос, писал: «С моей точки зрения, в исследовании стилей каждой национальной школы необходимо применять метод сравнения и параллелей ... из общего выделять особое и тем самым выработать действительно научное определение специфики того или иного народно-национального стиля» [7, 16].

Решающим фактором в создании казахских фортепианных произведений стало народное музыкальное творчество. Взаимодействие казахских национальных и европейских музыкальных традиций в фортепианном творчестве А. Жубанова оказало благотворное влияние на развитие казахской фортепианной музыки.

Музыкальное воспитание молодежи на материале современной музыки в наше время имеет важное значение. Знакомство с фортепианными произведениями А. Жубанова в сочетании с классическим европейским ре-

пертуаром готовит студентов к восприятию музыки разных народов. В профессиональной подготовке будущих учителей музыки изучение основных особенностей национального своеобразия казахской фортепианной музыки на фоне различных пластов мировой культуры способствует пониманию процесса диалога культур, получившего в наше время особую актуальность.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Мухамбетова А. И. Некоторые эстетические проблемы казахской инструментальной культуры // Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: «Ғылым», 1993.
2. Пряшников М. Национальное и интернациональное в музыкальной культуре некоторых народов советского Востока // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.11. Издательство «Музыка», Ленинградское отделение – 1972.
3. Капустин М. Диалектика национального и общечеловеческого в художественной культуре Советского Востока. – Ташкент, 1978.
4. Камалиева Д. Особенности фортепианного изложения в «Казахских

танцах» А. Жубанова и некоторые вопросы их исполнения // Фортепианная музыка Казахстана. – Алма-Ата: «Онер», 1987.

5. Досаева А. Казахская фортепианная музыка. – Алма-Ата, 1991.
6. Тон Де Леув (Голландия). Синтез (или нейтрализация) всех вкладов в современную музыку // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М.: «Советский композитор», 1973.
7. Житомирский Д. Вопросы музыкознания в республиках Закавказья // Советская музыка, 1956, №2. С.31. Цит. по: Музыка народов СССР (50-70-е г.г.), Москва, 1984.

#### *Түйіндеме*

*Фортепианолық өнерінде қазақ ұлттық ойнау стилінің ерекшелігі болашақ мұғалім кәсібінің даярлаудағы маңызы.*

*Қазақтың алғашқы кәсіптік композиторы А. Жұбановтың фортепианолық музыкасына арналған мақала.*

#### *Conclusion*

*Studying of national style peculiarities of Kazakh piano art has the important meaning in professional preparation of future music teachers. The article is devoted to the piano music of the first Kazakh professional composer, Zhubanov A.*

**Жақаева С.А.**, кандидат педагогических наук, доцент

**Лех Ю.В.**, магистрант

Костанайский государственный педагогический институт

### **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТОДА ДЕЛОВОЙ ИГРЫ КАК УСЛОВИЕ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ**

Законом об образовании Республики Казахстан одним из принципов государственной политики в области образования определен светский, гуманистический и развивающий характер образования, приоритет гражданских ценностей, жизни и здоровья человека, свободного развития личности. Именно тогда, когда личность имеет возможность свободно развиваться, большое значение приобретает такое явление, как самоопределение (жиз-

ненное и профессиональное, ценностное и смысловое). Сегодня необходим человек, умеющий ориентироваться в динамически развивающемся и изменяющемся обществе, человек, который в соответствии со своими особенностями сможет четко и целенаправленно профессионально самоопределиться. Для этого необходимо осознание личностью своих возможностей, склонностей и интересов, спо-